n°6 / 1er juin - 31 août 08

LE COURRIER

DU MUSÉE ET DE SES AMIS

Bulletin trimestriel
MUSÉE DE LOUVAIN-LA-NEUVE
AMIS DU MUSÉE DE LOUVAIN-LA-NEUVE
Editeurs responsables : J. Roucloux - M. Lempereur

Sommaire Musée

DOSSIER SPÉCIAL : *DE COROT À BONNARD. L'ESTAMPE « IMPRESSIONNISTE »*

HENRY BAUCHAU : LITTÉRATURE, ART ET THÉRAPIE

Sommaire Amis

MARIEMONT ET LES LIVRES D'ARTISTES
LA QUESTION DU BÉNÉVOLE
QUELQUES PERLES DE CULTURE
EN VISITANT L'OEUVRE DE FRANCIS DE BOLLE

UCL
Université catholique de Louvain

Sommaire

Musée

Éditorial 3

Dossier spécial *De Corot à Bonnard* :
Introduction : Sous le signe des peintres-graveurs 4
Notices des principaux artistes 6
Conclusions 20

Retour sur l'exposition *L'atelier de l'écrivain Henry Bauchau*
Littérature, art et thérapie 23

Amis

Éditorial 25

Fenêtre ouverte sur...
Mariemont et les livres d'artistes 26

La vie des amis
La question du bénévole 28
Quelques perles de culture 30
En visitant l'oeuvre de Francis De Bolle 32

Nos prochaines escapades
Pierre Caille à la Fondation Lismonde 33
Après-midi « branchée » au coeur de Bruxelles 35
Voyage à Valencia 36

Le Courrier
du musée et de ses amis n°6, 1er juin 2008.

Éditeurs responsables :
Joël Roucloux (musée)
Michel Lempereur (amis du musée)

Coordination :
François Degouys (musée)
Christine Thiry (amis du musée)

Mise en page :
François Degouys

Photographies (œuvres du musée) :
Jean-Pierre Bougnet

Droits réservés pour les oeuvres reproduites
en pages 20, 21 et 22 © SABAM Belgium 2008.

Impression :
Unijep (Liège)

Bulletin trimestriel
Numéro d'agréation P302079

Musée de Louvain-la-Neuve
Amis du Musée de Louvain-la-Neuve
Place Blaise Pascal, 1
1348 Louvain-la-Neuve
Tél. 010 47 48 41
Fax 010 47 24 13
accueil-musee@uclouvain.be
amis-musee@uclouvain.be
www.muse.ucl.ac.be

ÉDITORIAL : PRÉFACE AU NUMÉRO SPÉCIAL *DE COROT À BONNARD*.

Notre programme de la Saison 2007-2008 se poursuit avec l'exposition *De Corot à Bonnard. L'estampe « impressionniste »*. On aura noté au passage que les expositions organisées par un musée peuvent se répartir en trois types en fonction de la provenance des pièces présentées. Lorsque toutes les pièces sont extérieures au patrimoine du musée, on a affaire à une exposition d'accueil : celle-ci peut donner l'occasion de découvrir une thématique non ou peu représentée dans les collections mais qui, en revanche, rejoint les préoccupations du musée. C'était le cas cette saison de la peinture populaire kinoise ou d'un trésor mérovingien trouvé dans notre région. C'est encore le cas actuellement de l'exposition Henry Bauchau qui établit un lien entre art et thérapie. Un article des Pr. Myriam Watthee-Delmotte et Philippe Lekeuche revient sur cette question après notre dossier sur l'estampe « impressionniste ».

Dans un deuxième cas de figure, l'exposition est composée presque à égalité de prêts et d'œuvres issues des collections. Il s'agit alors typiquement de constituer un ensemble qui établit un lien entre les œuvres du musée et une thématique qui est traitée pour elle-même. C'était le cas de la vaste salle consacrée au mouvement de la Figuration narrative dans le cadre de l'exposition *La Revanche de l'image*. Á cette occasion, le Musée de Louvain-la-Neuve n'a pas à proprement parler fait œuvre de pionnier mais il s'est positionné comme l'un des premiers musées extérieurs à la France à s'inscrire dans la dynamique actuelle de redécouverte de ce mouvement. L'ouvrage publié à cette occasion apparaîtra peut-être rapidement comme un jalon qui a compté dans le processus de réévaluation en cours.

Le numéro spécial du *Courrier* consacré à l'exposition *De Corot à Bonnard* n'a pas cette ambition. Il ne saurait s'agir ici de mettre la lumière sur une thématique méconnue ni de prétendre apporter à son endroit une vision nouvelle. Notre travail consiste bien plutôt à rendre hommage aux auteurs qui ont étudié ce domaine, en ont précisé les balises, et à s'inscrire dans leurs pas. Car il s'agit cette fois d'un troisième cas de figure, celui d'une exposition constituée exclusivement à partir des collections du musée. L'exercice consiste alors, en fonction d'une thématique donnée, à établir le profil d'une collection par comparaison avec les ouvrages de référence et les expositions précédentes sur ce sujet. Une distance se révèle inévitablement avec une moyenne « idéale », un dosage statistique des figures attendues. Des points forts, s'affirment, des lacunes s'accusent. Mais qu'importe ! C'est bien ce « déséquilibre » qui fait la personnalité d'une collection au moment où se réalise l'étude. Le cas échéant, les lacunes identifiées inspireront des acquisitions ou des donations futures. On verra que, dans le cas présent, il faut faire toute sa place au médium envisagé car tous les artistes labellisés à tort ou à raison « impressionnistes » ne s'y sont pas intéressés au même degré. Pour s'initier plus précisément au *corpus* de l' « estampe impressionniste » constitué par le Fonds Suzanne Lenoir du Musée de Louvain-la-Neuve, il faudra s'engager plus avant dans ce numéro spécial. Et cela tout d'abord pour savoir ce que l'on entend par « gravure impressionniste » !

Nos lecteurs découvrent ainsi l'une des fonctions possibles de ce *Courrier* dans sa partie « musée » : celle d'une publication d'accompagnement des expositions. Je remercie notre nouveau collaborateur en charge des publications, François Degouys, qui, sous la houlette de Sylvie De Dryver, responsable du Pôle Communication, a coordonné ce dossier, un dossier pour lequel s'est mobilisé tout le service éducatif au milieu de mille et une autres activités ! Cet éditorial-préface donne aussi une nouvelle occasion de remercier le donateur de la collection d'estampes, Monsieur Eugène Rouir. Celui-ci n'a pas exigé en son temps une présentation partielle permanente du patrimoine qu'il a offert à l'Université mais bien plutôt l'organisation récurrente d'évènements marquants. Respecter ce vœu, particulièrement adapté à la nature même du support concerné, est pour la direction du musée un défi et une chance qu'elle s'efforce avec plaisir de rencontrer.

Joël Roucloux
Directeur du musée

EXPOSITION : *DE COROT À BONNARD. L'ESTAMPE « IMPRESSIONNISTE »*

Introduction : Sous le signe des « peintres-graveurs »

par Joël Roucloux

Dans la littérature importante sur l'estampe impressionniste, il existe, à notre sens, un article pivot écrit en 1989 par Jean-Paul Bouillon[1]. Cet auteur que nous avons déjà rencontré dans d'autres contextes a le goût des mises au point toniques : sa vision est toujours stimulante. Cet article capital donne à réfléchir sur tous les aspects de la question mobilisée : son importance dans l'histoire de l'art, sa définition, le corpus d'œuvres et d'artistes auquel elle renvoie, la méthode qu'il convient de privilégier pour en rendre compte. Si l'on avait dû s'en tenir en effet aux idées reçues et connues à propos de l'impressionnisme en général, on aurait peut-être pu s'en tenir au catalogue de 1971 de Jean Leymarie et Michel Melot : *Les Gravures des impressionnistes : Manet, Pissarro, Renoir, Cézanne, Sisley*. Les auteurs s'expliquaient sur l'absence de deux figures attendues dans ce qu'ils appelaient l'« éblouissante pléiade constitutive de l'impressionnisme[2] » : Monet et Degas. Le premier s'était tout simplement abstenu du domaine de l'estampe. « L'ampleur et la singularité » de l'œuvre gravé de Degas auraient, quant à elle, justifié un volume spécial dans la même collection. Une raison plus évidente aurait été le fait que Degas ne s'est jamais reconnu comme membre du groupe, dont il a toujours combattu la dénomination. Force était de constater que ce groupe des cinq ainsi délimité était disparate puisque l'œuvre gravé de Cézanne et Sisley est marginal au sein de leur production et qu'il ne prend de l'importance chez Renoir qu'à partir de sa prise de distance par rapport au mouvement pictural. Quant à Manet, s'il n'a pas pratiqué la distanciation radicale d'un Degas à l'égard du groupe, il est d'abord un prestigieux aîné qui compte pour lui-même : son titre de gloire le plus envié n'est pas celui d'un « précurseur » – de l'impressionnisme – mais bien celui d'un « Père » – de l'art moderne! Bref, s'il fallait s'en tenir aux grands repères donnés par la peinture et les expositions « canoniques » du groupe organisées entre 1874 et 1886, il ne reste plus de la « Pléiade » annoncée qu'un seul candidat vraiment convaincant : la gravure des impressionnistes au sens strict ou « pictural » du terme c'est d'abord celle de Pissarro. Aussi nous réjouissons-nous bien sûr de ce que cet artiste nodal soit si bien représenté dans le Fonds Suzanne Lenoir.

Toute l'importance de l'article clef de Jean-Paul Bouillon consiste justement à changer les repères : la gravure est un médium à part entière qui ne saurait dépendre des critères établis pour la peinture. Dans la mesure cependant où le corpus et la période envisagés changent et où la notion d'impressionnisme a été d'abord créée à propos de la peinture, nous avons choisi d'accoler les guillemets à l'expression estampe « impressionniste ». C'est là le signe net qu'un débat se joue. Ouvrir les guillemets, c'est ouvrir l'esprit après avoir capté l'attention.

À coté de l'incontournable Pissarro, Jean-Paul Bouillon en appelle à placer *au centre du débat* Manet, Whistler et Braquemond. De nombreuses gravures de ce dernier figuraient à l'exposition inaugurale de 1874. Il montre qu'il faut pouvoir sortir des noms connus du grand public. Il n'est malheureusement représenté ici que par une seule œuvre. Manet et Whistler, en revanche, nous renvoient en principe aux prémices du mouvement. C'est un autre duo que les historiens de la peinture attendent pour commencer l'histoire de l' « impressionnisme » proprement dit : Monet et Renoir. En mettant l'accent sur ces artistes, Jean-Paul Bouillon nous invite à constater avec lui que les recherches spécifiques sur le rendu de la lumière par quoi se définit la gravure « impressionniste » nous conduisent à déplacer le centre de gravité de cet art bien en amont de l'exposition de 1874. C'est, du même coup, attribuer à ce médium tenu comme secondaire par les esprits pressés une véritable antécédence sur la peinture. La fait est indiscutable chez Jongkind qui s'avère plus précoce dans la marche vers l'impressionnisme dans sa gravure que dans sa peinture.

L'estampe impressionniste renvoie, toujours pour J.-P. Bouillon, à un âge d'or des « peintres-graveurs ». L'auteur entend par là des artistes qui n'établissent aucune hiérarchie entre gravure et peinture mais qui, en revanche, soulignent la distinction de ces deux médiums en poursuivant leurs possibilités formelles spécifiques. Cela suppose de leur part un goût pour l'expérimentation technique : les « peintres-graveurs » sont indissociablement « artistes » et « techniciens ». L'histoire de la gravure « impressionniste » est donc aussi celle du renouveau ou du développement de techniques particulières : c'est-à-

dire l'eau-forte et la lithographie qui s'opposent toutes deux au burin, tenu alors pour académique. C'est à la lumière – c'est le cas de le dire – de ces données spécifiques que l'on peut comprendre que Whistler, lui aussi bien représenté dans le Fonds, soit tenu par une critique anglo-saxonne quelque peu « chauvine » comme le peintre-graveur le plus important depuis Rembrandt ! Sans négliger Whistler, J.-P. Bouillon souligne encore et toujours la grandeur de Manet à la suite du grand historien d'art Henri Focillon qui dès 1927 avait salué dans ces eaux-fortes « un art inédit de s'emparer de l'univers, de le fixer avec souveraineté, d'en éveiller d'un trait hardi la poésie inattendue et profonde[3] ».

Il y a pourtant bien un grand absent : Edgar Degas. Et, proche de lui, une autre absence regrettable au moins, celle de Mary Cassatt. Certes, Degas ne se reconnaissait pas dans le terme d' « impressionnisme » lancé à la cantonnade pour décrire l'exposition de 1874. Mais la redéfinition que connaît ce terme lorsque l'on passe dans le domaine de la gravure impose de l'y intégrer : sa place s'impose à côté de celles de Manet et de Whistler comme celle de l'un des plus grands peintres-graveurs de ce temps. Du moins trouve-t-on un écho de sa manière dans celle de Toulouse-Lautrec et du second Bonnard.

La notion d'« impressionnisme » appliquée à l'estampe s'avère ainsi assez généreuse puisque les œuvres de Renoir que l'on y associe volontiers date d'une époque où il a pris ses distances avec le mouvement pictural. C'est ainsi que l'ouvrage désormais classique de Michel Melot[4] sur le sujet inclut, outre Renoir, Toulouse-Lautrec et Rodin. Plus surprenante est l'évocation ici et là d'Odilon Redon en qui les symbolistes verront l'un de leurs grands précurseurs : mais, ici encore, il faut savoir revoir ses repères ; n'est-il pas lui aussi un poète incisif de la lumière appartenant à la même génération ?

« Lumière » : le mot revient avec insistance. L'impressionnisme n'est-il pas aussi voire d'abord un art de la couleur ? Mais c'est là, justement, qu'il faut à nouveau insister sur la spécificité du médium. La gravure « impressionniste » procède de ce qu'Henri Focillon appelait un « Manet en noir et blanc ». L'introduction de la couleur aurait exposé cet art à perdre sa singularité, à devenir une simple transposition de la peinture. Elle sera la grande affaire d'une nouvelle génération : les Nabis.

Si Bonnard boucle une boucle que le paysagiste Corot avait ouverte, c'est, à nos yeux, en raison de son regain d'intérêt pour l'impressionnisme après 1900. Bonnard ménage ainsi en plein 20ème siècle une brèche où la lumière passe encore, et où d'autres artistes pourraient être cités comme, ainsi que nous l'a fait observer notre donateur, Dunoyer de Segonzac.

Félix Bracquemond. *L'allée sous bois (Saint-Cloud)*. eau-forte monotypée.

L'exposition s'achève avec cet automne où la gravure « impressionniste » peut encore donner du plaisir mais n'est certes plus l'avant-garde qu'elle avait été dans les années 1860-1880. C'est elle, au premier chef, qu'il convient de faire découvrir au public. Puisse-t-il, ainsi que l'y invite Henri Focillon, cesser, un instant, d'être obsédé « par la majesté de la peinture et par le prestige de l'œuvre unique » pour se tourner vers ce qui sont, parfois, de « plus hautes confidences » et de « plus rares visions », « confiées à une mince feuille de papier ».

[1] J.-P. Bouillon, « L'estampe impressionniste : chronique bibliographique », *Revue de l'art*, 86, 1989, p. 66-81.
[2] J. Lemeyrie, M. Mélot, *Les gravures des impressionnistes : Manet, Pissarro, Renoir, Cézanne, Sisley*, Paris, 1971, p. V.
[3] H. Focillon, « Manet en noir et en blanc », [1927], repris dans *Maîtres de l'estampe*, paris, 1969, p. 191.
[4] M. Mélot, *L'estampe impressionniste*, Paris, 1994.

JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT
(1796-1875)

Le clocher de Saint-Nicolas lez Arras (détail), 1871.
Lithographie.

Par sa conception du paysage, l'œuvre de Jean-Baptiste Camille Corot annonça directement l'impressionnisme. Malgré une idée de la peinture encore empreinte de la tradition classique, il ne jugea plus nécessaire, comme les peintres de Barbizon, de se référer à des sujets antiques pour justifier l'intérêt de la nature. Aussi dans sa peinture comme dans son œuvre graphique, Corot s'attacha surtout aux éléments naturels, à l'atmosphère de ses paysages, ainsi qu'aux nuances de la lumière. L'artiste ramena de ses pérégrinations en France et de deux séjours en Italie de nombreuses peintures en partie réalisées sur le vif et dans une facture spontanée. Par la diversité des techniques qu'il expérimenta, ainsi que pour le nombre d'œuvres réalisées (une centaine), Corot fut un important graveur, bien qu'il s'intéressait d'avantage à la réalisation de la plaque qu'au processus d'impression lui-même.

L'eau-forte *Le Dôme florentin* (1869-70) pourrait avoir été gravée de mémoire, tant on y retrouve les éléments qui constituent les nombreuses réminiscences italiennes de l'artiste. Au loin, apparaît entre deux collines un édifice de plan carré surmonté d'une coupole et placé à mi-pente à l'avant-plan, trois arbres. La facture s'apparente à celle d'une esquisse prise rapidement sur le vif. L'artiste a en réalité transposé sur le cuivre la technique qu'il utilise en peinture : commençant par situer légèrement les traits essentiels du paysage, il indique ensuite les valeurs par un « frottis », soit quelques traits rapides déployés en va-et-vient. Comme le donne également à voir une autographie de 1871, *Le clocher de Saint-Nicolas lez Arras*, le sujet devient avec Corot un prétexte à la représentation du bruissement de vent dans les feuillages. Aussi, dans ces deux estampes, par ailleurs pleines de lumière, le traitement velouté et floconneux des feuillages, si spécifique de Corot, témoigne de ce déplacement de l'intérêt de l'artiste du sujet vers les éléments naturels dont il est le prétexte. C'est pourquoi, ses paysages gravés semblent surgir d'un passé rêvé plutôt que d'une réalité objective. Ils sont le signe de la permanence d'un souvenir dont l'artiste ne cesse de tenter de retrouver sur le cuivre, les impressions ressenties.

Le dôme florentin, 1865. Eau-forte

JEAN-FRANÇOIS MILLET
(1814-1875)

La grande bergère, 1862. Eau-forte.

Parmi les peintres de Barbizon, Jean-François Millet s'attacha surtout à rendre compte des occupations des paysans plutôt que de réaliser des paysages champêtres. Donnant à voir la vie de ceux qui travaillent avec la nature au rythme des saisons, l'œuvre de Millet annonce directement l'impressionnisme d'un Camille Pissaro. La transcription de ces thématiques dans son œuvre gravé fut d'une contribution importante pour le renouveau de l'estampe. L'œuvre gravé de Millet compte une trentaine de pièces principalement des eaux-fortes, réalisées entre 1855 et 1863, certaines d'entre-elles reprenant des compositions peintes précédemment par l'artiste.

La grande bergère est une planche dont Millet réinterprétera plus tard le sujet sur la toile. On y voit debout à l'ombre, une bergère occupée à tricoter tandis qu'un chien surveille le troupeau. Le sens de la composition reste pour le moins classique : un sentier sinueux, à l'entrée duquel se situe le personnage, borde l'image pour s'effacer dans une perspective atmosphérique. Millet confère cependant un caractère monumental, presque hiératique, au personnage qui occupe quasiment toute la hauteur de la planche. L'artiste est revenu plusieurs fois sur sa plaque pour mieux souligner les grands plans de la composition (dont on connaît plusieurs dessins préparatoires) et appuyer ses contrastes. Il a de cette façon accentué la pénombre de l'avant-plan par un jeu de hachures travaillées à la pointe. Au contraire, il a laissé un large pan de lumière à l'arrière-plan où quelques moutons sont simplement esquissés d'un trait continu et sûr.

L'éditeur Cadart a sans doute demandé à Millet de réaliser cette estampe pour la faire publier par la Société des aquafortistes. La limitation du tirage tentant à l'époque de s'instaurer (et avec celle-ci, l'idée de l'estampe comme œuvre rare), la condition était que l'artiste devait laisser détruire sa planche. Millet refusa cette perspective, si bien que *La grande bergère* ne fut pas publiée.

JOHAN BARTHOLD JONGKIND
(1819-1891)

Soleil couchant. Port d'Anvers, 1868. Eau-forte.

L'œuvre de Jongkind constitue un trait d'union entre Corot et la vague impressionniste proprement dite. Ce peintre paysagiste hollandais arriva en 1843 à Paris. En compagnie du peintre romantique Eugène Isabey, il voyagea sur les côtes normandes et bretonnes avant de rentrer à Rotterdam en 1855. De retour en France, il rencontra Claude Monet à Honfleur en 1862. L'année suivante, une de ses œuvres, *Vue de Seine*, fut présentée au Salon des refusés. Absent de la première exposition impressionniste en 1874, Jongkind a pourtant contribué à ouvrir la voie aux artistes qui y participèrent, notamment, par son œuvre gravé. Des 20 planches gravées par Jongkind, 17 furent publiées par le marchand d'estampes Alfred Cadart. Le *Cahier de six eaux-fortes. Vues de Hollande* de la donation E. Rouir connut une édition dès 1862. Il s'inspire de dessins croqués par Jongkind au cours d'un voyage passé l'année précédente en Hollande et en Belgique.

La Sortie du port d'Honfleur fait, quant à elle, partie de la production de la Société des aquafortistes de janvier 1865. Le sujet a été traité par Jongkind la même année dans un tableau et une aquarelle. L'eau-forte n'est conçue par l'artiste qu'en termes d'édition. Et pourtant, cette technique lui permet, par une écriture anguleuse et impulsive, un tracé fin et simplifié, de suggérer une atmosphère et de capter l'instant. Cette simplification de facture a choqué certains amateurs qui considérèrent qu'elle était le fruit d'un manque de soin et d'une manipulation du cuivre verni mal maîtrisé. Mais pour Roger Passeron, « La certitude de Jongkind n'est pas l'improvisation. C'est toujours dans ce qu'elle a de profond, de permanent, que l'impression est traduite[1] ». *Soleil couchant, port d'Anvers*, exécutée en 1868, peut être considéré comme l'équivalent gravé – six ans auparavant – du tableau de Monet de 1874, *Impression, soleil levant*, qui inspira l'appellation « impressionniste ». Le réseau des traits qui se juxtaposent et s'entremêlent laisse transparaître le blanc du papier pour suggérer la lumière et créer un effet de vibration où le ciel et la mer se confondent. Pour Michel Melot, avec Jongkind, « l'esthétique impressionniste de la gravure a trouvé une de ses écritures[2] ».

[1] R. Passeron, *La gravure impressionniste. Origines et rayonnement*, Paris, 1975, p. 25.

[2] M. Mélot, *L'estampe impressionniste*, Paris, 1994, p.75.

EDOUARD MANET
(1832-1883)

La toilette, 1862. Eau-forte.

Parmi les artistes communément assimilés au mouvement impressionniste, certains n'ont pourtant jamais été présentés dans l'une des expositions organisées de 1874 à 1886. C'est le cas d'Edouard Manet et de James Abbott McNeill Whistler qui tous deux côtoyèrent les artistes du mouvement parisien sans jamais accepter d'y être intégré. Chacun à leur façon, Manet et Whistler ont cependant marqué l'histoire de l'impressionnisme.

Dès les années 1860, Manet observa l'importance de la lumière en écartant les teintes sombres au profit de couleurs pures et en abandonnant la modulation des valeurs. Manet ébranlait les conventions (suite au scandale provoqué par le *Déjeuner sur l'herbe* en 1863) et constituait de ce fait pour les jeunes artistes impressionnistes un exemple incontournable. Les rapports que Manet entretint avec Claude Monet se révélèrent, en outre, cruciaux pour l'histoire de l'impressionnisme. Bien qu'il se tînt à l'écart du mouvement, Manet produisit cependant dans les années 1870 des œuvres qui témoignent de l'assimilation des principes impressionnistes.

Manet réalisa 111 estampes, principalement des eaux-fortes, parmi lesquelles *La toilette* (1862) donnant à voir une femme assise, cachant sa nudité d'un drap alors qu'une servante s'affaire derrière elle. La facture est typique de l'œuvre gravé de l'artiste, dont la pénétration dans le cuivre est si brutale qu'elle exclut presque les nuances et les vibrations de l'atmosphère. On distingue effectivement peu les éléments environnant le personnage principal (la servante se détache à peine sur un fond de tailles verticales et de contre-tailles horizontales), tant l'artiste a travaillé le fond de la planche. En accentuant au maximum les contrastes, Manet dissout les volumes et met en évidence la blancheur de la nudité de la femme. Ceci rappelle l'œuvre peint de l'artiste qui, depuis les années 1860, travaillait le thème du nu féminin et dont l'aboutissement sera l'*Olympia* qui livrait en 1865 un nouveau rapport au sujet et aux modes traditionnels de la représentation.

Le style de *La toilette* révèle par ailleurs le goût de Manet pour l'Espagne et évoque en particulier Goya dans la disposition des tailles. L'eau-forte *L'enfant portant un plateau* (1867-69) témoigne elle aussi de son intérêt pour l'art espagnol. La composition est en effet reprise d'après un tableau hispanisant peint par Manet en 1867, *Souvenir de Vélasquez*. Les eaux-fortes de Manet sont d'ailleurs presque toutes liées à l'histoire de ses toiles. Seules quelques planches semblent ne rien emprunter à l'œuvre peint. C'est le cas de *La convalescente* (1879-81), donnant à voir le portrait d'une femme en buste, probablement Suzanne Manet, le visage amaigri par la maladie et dont l'artiste à mis en évidence, d'un trait sûr et continu, la main de pianiste. Cette composition empreinte de mélancolie, où chaque plan est traité de manière différente, offre une image sensible du sujet et de son modèle.

JAMES ABBOTT MCNEILL WHISTLER
(1834-1903)

Riva n°2, 1881.
Eau-forte.

Bien que de nationalité américaine, Whistler partagea sa carrière entre Paris et Londres. Il réalisa des portraits et des scènes de la vie des ports et des quais de la Tamise qui témoignent d'une recherche de tons raffinés. Attentif aux effets de lumière chers aux impressionnistes, Whistler ne répondit toutefois pas à l'invitation à exposer avec le groupe à Paris. La gravure de Whistler mérite cependant, au plus haut point, la qualification d'impressionniste par son goût de l'instantané et de la luminosité, mais également parce que l'artiste fut l'un des premiers à graver sur le motif (les impressionnistes s'étant essayés à la gravure travaillèrent presque toujours à l'atelier). En outre, l'œuvre gravé de Whistler est considérable (612 pièces, dont 446 eaux-fortes) et démontre qu'il maîtrisait parfaitement les techniques auxquelles il s'essaya.

En 1879, Whistler accepta une commande de la *Fine Arts Society* de 12 eaux-fortes de Venise, exigeant néanmoins de tirer lui-même les cuivres sélectionnés enfin de s'approprier les effets d'encrage. Publiée en 1886, dans un second recueil intitulé *Second Venice Set* (comprenant 26 estampes), *Riva n°2* montre une foule de personnes flânant sur la rive de l'embouchure du Grand canal où sont amarrées diverses embarcations. Usant d'une grande économie de moyens, Whistler a remplacé les traits et les volumes par les touches d'une pointe aérienne qui ne fait que suggérer les contours afin de traduire le déplacement de la foule. Cette estampe pleine de vie paisible, de lumière diffuse et d'ombres feutrées, rend compte de la capacité de l'artiste à s'imprégner de la vie de tous les jours des Vénitiens. Malgré une mise en page plus concertée, la parenté de cette estampe avec les recherches du groupe parisien apparaît évidente. L'artiste lui-même en fit état, parlant à propos de ses deux recueils sur Venise, de sa « période impressionniste[1] ».

Whistler abordera par la suite ses sujets de manière similaire, comme le montrent les lithographies *La grande galerie du Louvre* et *Les bonnes du Luxembourg* réalisées en 1894. Sans tomber dans l'anecdotique, l'artiste parvient à évoquer d'une esquisse l'occupation de chaque personnage, replacée dans l'atmosphère aérée, d'un jardin, ou feutrée, d'une salle d'exposition monumentale.

[1] Cité dans. M. Mélot. *L'estampe impressionniste*, Paris, 1994, p. 188.

CAMILLE PISSARRO
(1830-1903)

La gardeuse d'oies, 1888. Eau-forte.

Camille Pissarro fut l'un des impressionnistes les plus fervents, exécutant principalement des paysages et des scènes de la vie paysanne dans un style aéré rendant compte des effets météorologiques. Alors que la plupart des peintres impressionnistes s'essayèrent à la gravure de manière circonstancielle, Pissarro se passionna en revanche pour l'estampe dès 1874 (il réalisa 206 planches). L'artiste multiplia les expériences et les techniques et, refusant tout compromis qui puisse trahir son travail personnel, il imprima lui-même ses planches.

L'eau-forte et pointe sèche *La gardeuse d'oies* (1888), reprend un motif récurrent dans l'œuvre gravé de l'artiste. Tantôt nue, tantôt habillée, seule ou en groupe, la jeune fille est ici penchée au bord d'une rivière sur laquelle les oies viennent de se glisser. Dans l'œuvre gravé de Pissarro, la thématique principale est celle de la vie paysanne : elle témoigne de l'intérêt de l'artiste pour les œuvres de Jean-François Millet. Cependant, Pissarro ne reprend pas la célébration de la noblesse du travail présente chez Millet, mais porte plutôt, avec sensibilité, son attention sur la personne qui exerce celui-ci.

À l'aide de traits serrés, l'artiste a créé une lumière à la fois dense et éclatante. Placée en contre-jour, celle-ci joue des effets simultanés d'ombre et d'éblouissement qui dissolvent les formes. Les personnages en apparaissent flous, ce qui permet également à l'artiste de suggérer le caractère éphémère de leurs mouvements.

L'une des préoccupations majeures de Pissarro fut particulièrement l'homogénéisation des éléments constituant ses œuvres. Aussi, dans *Marché à la volaille à Gisors* (1897), qui fait partie d'une des nombreuses planches donnant à voir l'animation des jours de marché, le traitement du dessin se trouve changé, non seulement conditionné par l'utilisation d'une technique différente, mais pour répondre également à l'impression que transmet, à l'artiste, le motif choisi.

ALFRED SISLEY
(1839-1899)

Bords du Loing, près de Saint-Mammès, 1896. Lithographie.

Des peintres impressionnistes, Alfred Sisley est celui qui est resté le plus longtemps fidèle aux principes fondateurs du mouvement. Essentiellement paysagiste, il a effectué par ses nombreuses vues le long de la Seine et du canal du Loing une sorte de relevé des lieux, rendant compte des saisons et des effets atmosphériques de moments spécifiques de la journée. L'œuvre gravé de Sisley ne compte modestement que quatre petites eaux-fortes réalisées en 1890, ainsi que deux lithographie destinées au recueil de Roger Milès, *Art et nature* (1897). Les eaux-fortes ont pour leur part été réalisées en vue d'une exposition de la Société des Peintres-Graveurs. D'un style fort dépouillé, elles furent imprimées trop « lourdement », si bien qu'elles desservirent plutôt la réputation de l'artiste.

La lithographie *Les bords du Loing, près de Saint-Mammès* suscite en revanche plus d'intérêt par son graphisme bien étudié, qui appelle la comparaison avec la peinture de Claude Monet. D'une grande clarté, la composition s'articule à partir d'un rideau d'arbres. Celui-ci permet d'une part, d'indiquer la courbe de la rivière et d'autre part, par sa structure « figée », de conférer une certaine stabilité à un paysage dont le sujet décrit un instant fugitif. Chaque plan se différencie, en outre, par un type de trait particulier qui fait ressortir la structure du paysage (ceci rappelle la technique pratiquée à l'époque par l'artiste dans sa peinture).

C'est la spontanéité du trait qui donne à cette estampe tout son caractère impressionniste. Elle a l'apparence de l'improvisation, donnant à voir la lumière vibrante dans le ciel et ses reflets dans l'eau que l'artiste exprime par un jeu de stries aérées, comme la juxtaposition de touches de couleurs claires en peinture et qui laisse par endroit le papier blanc.

PAUL CÉZANNE
(1839-1906)

Autoportrait, 1899. Lithographie.

C'est au contact de Camille Pissarro à Auvers-sur-Oise que Paul Cézanne se lança dans l'impressionnisme. Cependant, d'autres préoccupations allaient rapidement éloigner celui-ci des recherches propres à ce mouvement. Toutefois, c'est en compagnie de Pissarro que Cézanne s'initia à l'expérience de l'eau-forte, en 1873. Selon Mélot, l'impréparation de l'artiste à cette technique, mêlée au caractère fougueux de celui-ci en ferait « un véritable et précoce retour au primitivisme par la gravure[1] ».

L'autoportrait conservé au Musée de Louvain-la-Neuve, quant à lui, a été réalisé pour un *Album d'estampes originales* imaginé par Ambroise Vollard. Devaient y figurer à l'origine trois lithographies en couleur de Cézanne, mais ce recueil ne fut jamais achevé. Cette planche n'a donc jamais été éditée et malgré quelques incertitudes concernant les conditions dans lesquelles les premiers tirages furent imprimés, vingt ans plus tard, on en distingue au moins deux états (en gris et en noir). Au contraire de l'eau-forte, l'inexpérience de l'artiste ne fut pas contrainte ici grâce à la technique de la lithographie, plus facile à appréhender comme la réalisation d'un dessin. Aussi, les quelques traits rapides et sûrs renvoient directement à l'œuvre graphique de Cézanne.

C'est Vollard qui, n'ayant pu obtenir pour le catalogue d'une exposition précédente un autoportrait gravé de Cézanne, avait sollicité l'artiste en 1898 à réaliser enfin celui-ci en vue de la publication de son *Album*. Cézanne, qui ne pratiqua la gravure que de manière très circonstancielle, s'y est représenté devant un chevalet. Par son aspect improvisé, cet autoportrait offre une image vivante du peintre présentant une barbiche fournie et portant le béret. Cet autoportrait rejoint de nombreux autres qui, dans la maturité de Cézanne, donnent à voir le plus souvent la mélancolie de l'artiste, la vieillesse et la solitude. L'œuvre se limite aux traits nécessaires à évoquer la personnalité du peintre. Le visage est arrondi, la barbe et le chapeau à peine détaillés. Toute l'importance est laissée au regard seul qui, sévère, capte l'attention du spectateur.

[1] M. Mélot. *L'estampe impressionniste*, Paris, 1994, p.105.

PIERRE-AUGUSTE RENOIR
(1841-1919)

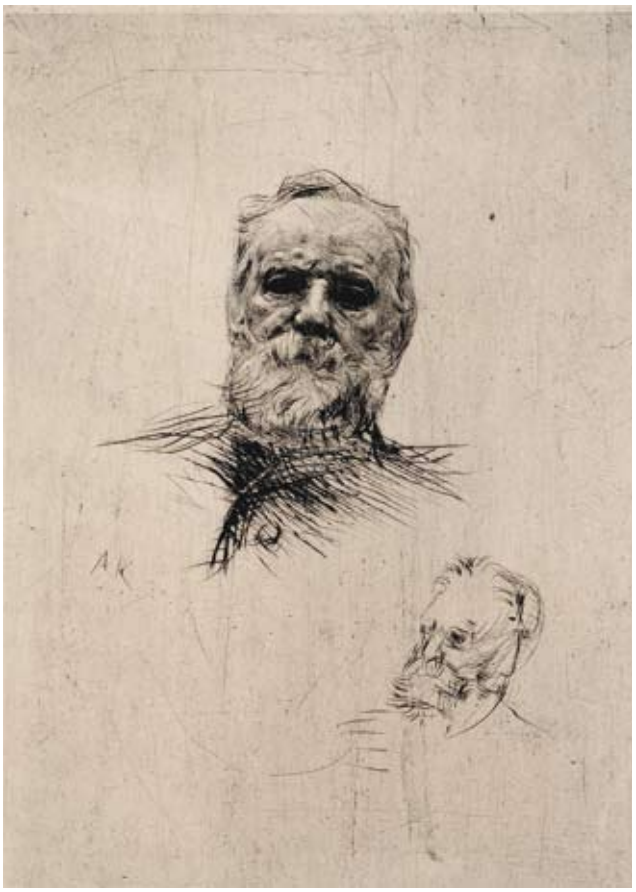
Si Renoir est l'un des fondateurs du groupe impressionniste, il a aussi toujours su affirmer son individualité. Plus intéressé par les portraits, les nus et le quotidien que par les paysages, il a suivi sa voie, allant jusqu'à exposer au Salon officiel. Renoir s'est mis à la gravure, sollicité par Mallarmé pour illustrer un recueil de poèmes aux côtés de Monet, Morisot et Degas. Une seule eau-forte sera finalement publiée en frontispice du livre *Pages*, sorti en 1891. Ainsi la première planche de Renoir n'est pas franchement impressionniste. Quoique portant les traces du japonisme ambiant, Eve représente « une nymphe dont les arabesques annoncent clairement l'art nouveau, et le trait nu, le retour au classicisme le plus pur[1] ».

L'année suivante, le marchand d'art Durand-Ruel invite Renoir, déjà célèbre, à se joindre à la Société des Peintres-Graveurs. Renoir s'essaya à diverses techniques, usant tantôt de la pointe-sèche, tantôt de la lithographie ou encore du vernis mou. Inlassablement, il reprend les mêmes sujets, souvent déjà traités en peinture, variant la manière au gré des planches. Il en va de même pour la *Baigneuse assise*, dont il existe deux versions. Il s'agit là d'une variation tardive sur un sujet peint en 1881, lors d'un voyage en Italie. Les contemporains de Renoir ont vu dans *La Baigneuse [Blonde (I)]* le signe d'une nouvelle orientation de son art. En effet, outre Raphaël et les fresques de Pompéi, l'œuvre d'Ingres l'a largement influencé durant cette période, menant à une recherche de clarification des formes. Dans le but de représenter sa vision de la femme idéale, Renoir s'écarte de la réalité. Ainsi, il dote son modèle Aline Charigot – qui deviendra sa femme – de formes nettement plus robustes que de nature. Renoir travaille ici le vernis mou, ce qui autorise toutes les subtilités du dessin : ligne épaisse, grasse et veloutée. Il trouve satisfaction dans cette technique qui lui permet de transposer les contrastes harmonieux de couleurs vives qu'il affectionne dans sa peinture.

Baigneuse assise, 1905. Vernis mou.

[1] M. Mélot, *L'estampe impressionniste*, Paris, 1994, p. 215.

AUGUSTE RODIN
(1840-1917)



Portrait de Victor Hugo, 1884. Pointe sèche.

S'il est surtout reconnu comme un des grands sculpteurs du 19ème siècle, Auguste Rodin est également l'auteur de 19 gravures. C'est au cours d'un voyage à Londres, en 1881, qu'il découvrit la technique de la pointe sèche avec son ami, peintre et graveur, Alphonse Legros. Les années suivantes, il exécuta plusieurs gravures dans le cadre de recherches liées à son travail de sculpteur. *Le Printemps* et *Le Portrait de face de Victor Hugo* conservées au musée figurent parmi celles-ci. Ce n'est d'ailleurs qu'après avoir été sollicité par la Société des Peintres-Graveurs que certaines furent exposées au grand public en 1889.

Le contexte de création du *Portrait de Victor Hugo* est bien connu. Fasciné par le talent littéraire et l'engagement politique de Victor Hugo, Rodin consacra une part importante de son œuvre au poète français. C'est en fait Edmond Bazire, critique d'art au *Rappel*, quotidien républicain que Hugo avait fondé en 1869, qui suggéra à Rodin de faire le portrait d'hommes célèbres pour redorer son image après les accusations de surmoulage adressées à son *Âge d'airain*. Rodin ne fit la rencontre de Victor Hugo qu'en 1883, deux ans avant sa mort. Le poète refusa de poser pour lui, tout en acceptant, en dehors des poses conventionnelles, de se laisser observer dans son cadre familial. « Il en découla une série de dessins croquant le visage du poète, sous ses différentes coutures et profils, mais aussi un buste qui sera exposé pour la première fois au Salon de 1884[1] » et dont le premier exemplaire offert par Rodin à Hugo, portait la dédicace « À l'illustre maître ». Cette sculpture suscita tellement l'enthousiasme du public et de la critique que Rodin en réalisa une série de gravures à la pointe sèche. Dans la gravure du Musée de Louvain-la-Neuve, Rodin juxtapose ses recherches graphiques et utilise ses repentirs. Le choix de la pointe sèche, taille directe du métal, n'est d'ailleurs pas le fruit du hasard mais bien de la volonté du sculpteur. Ses traits, enlevés et impulsifs, traduisent un mouvement suspendu sur le blanc du papier et une recherche de modelé. « Sa taille est brusque, profonde au départ et emporte dans ses envolées des barbes généreuses, voire des macules, usant de l'encre comme d'une troisième dimension[2]. »

[1] *Traits d'union. Portraits du fonds Suzanne Lenoir*, Musée de Louvain-la-Neuve, 21 octobre 2005 - 5 mars 2006, p.46.

[2] M. Mélot, *L'estampe impressionniste*, Paris, 1994, p. 203.

ODILON REDON
(1840-1916)

Profil de lumière, 1886. Lithographie.

L'œuvre d'Odilon Redon annonça la transition entre l'impressionnisme et le symbolisme, sans pour autant s'intégrer dans l'un ou l'autre de ces mouvements. Marqué par les recherches des impressionnistes, Redon ne se limita en effet toutefois pas à la reproduction sensible. Concevant que l'art entre en correspondance avec l'inconscient, il s'appliqua également à transcrire le caractère spirituel des choses, manifestant par là des tendances symbolistes. Ces conceptions le conduisirent à créer un univers mystérieux et coloré qui inspirera les nabis.

C'est Fantin-Latour qui révéla à Redon la technique du papier report et du crayon gras, ce qui lui donna l'occasion de trouver par la lithographie une voie privilégiée pour exprimer son art. En effet, après quelques essais gravés dans les années 1860, Redon se mit plus sérieusement à la lithographie (180 pièces) dès 1879, réalisant quelques compositions qui seront reprises par la suite en peinture (*Yeux clos*, 1890).

La facture de *Profil de lumière* (1886) est caractéristique de la manière de l'artiste. L'œuvre donne à voir, illuminé par une lumière argentée, un visage féminin hiératique, faisant référence aux portraits de la Renaissance italienne. Redon est un graveur « impressionniste » par son usage de la lumière qu'il conçoit comme prioritaire et passant avant la composition. La lumière se heurte ici à une large plage de noir fulgurant, dans une confrontation adoucie par des dégradés subtils de gris. Ce noir profond qui entoure le visage du personnage est une composante essentielle de la lithographie de Redon. Il rend l'espace indéterminé pour offrir d'emblée plus de part à l'imaginaire qu'au réel. Aussi, ce jeu d'opposition entre l'ombre et la lumière rend encore plus sensible le déploiement d'un univers subjectif mis au service d'une vision intériorisée, qu'évoquent le regard baissé et les lèvres serrées du personnage.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC
(1864-1901)

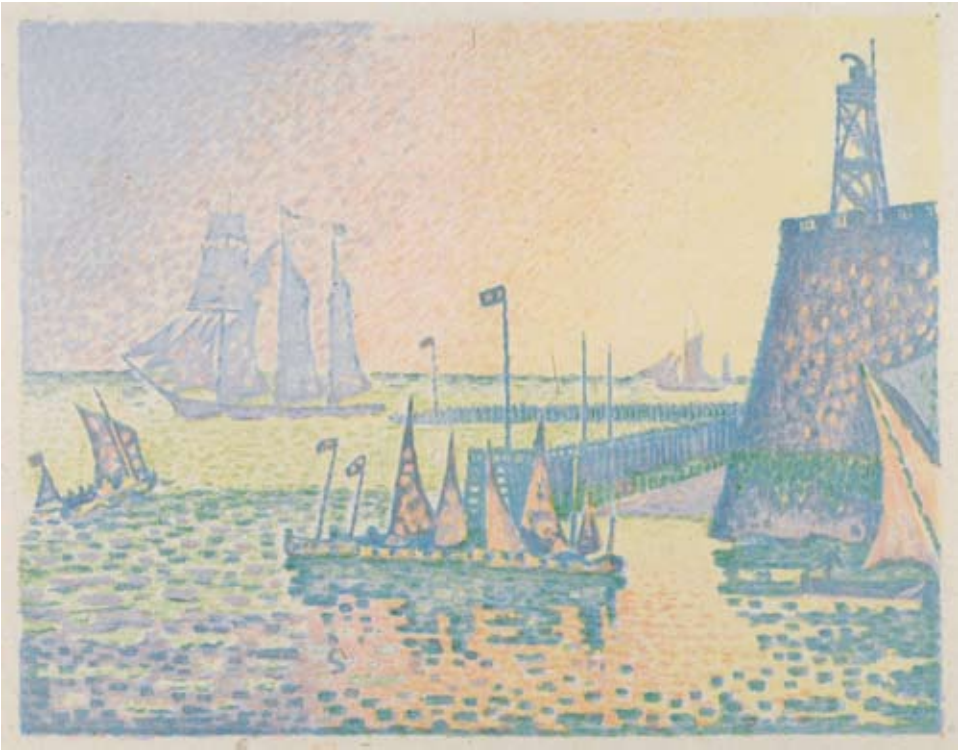
Miss May Belfort, 1895. Lithographie.

Henri de Toulouse-Lautrec a fait des cafés-concerts son atelier. Comme Manet ou Degas, il planta son chevalet dans tous ces lieux où les classes se mélangaient : salles de spectacle, champs de courses, cirques, cabaret.

C'est en allant applaudir Jane Avril aux *Décadents* que Lautrec rencontra May Belfort. L'Irlandaise chantait dans un anglais zézayant des comptines à double sens (*I've got a little cat, and I'me very fond of that*…). Elle se présentait sur scène avec un petit chat noir qu'elle tenait dans ses bras, le regard droit, immobile. Vêtue à la manière des enfants des livres de Kate Greenaway, elle est représentée portant une longue robe à manches *gigots* et un large bonnet bouffant fermé par un gros nœud. L'année de leur rencontre, 1895, Lautrec fit de nombreux portraits de May Belfort : quatre peintures, une aquarelle, six lithographies et une affiche. Accordant comme toujours beaucoup de soin au visage, il la représente avec tous ses attributs.

1895, c'est aussi l'exposition du Centenaire de la lithographie à Paris. Toulouse-Lautrec y exposera quelques estampes, sans réel succès. Pourtant, cet artiste prolifique tient bel et bien une place de choix dans l'histoire de la gravure. En phase avec l'air du temps, ces œuvres aux formes simplifiées, aux traits efficaces et concis, aux couleurs à la fois sobres et audacieuses ont séduit les Nabis.

LE NÉO-IMPRESSIONNISME : PAUL SIGNAC ET HENRY-EDMOND CROSS



Paul Signac. *Le soir (Jetée à Flessingue)*, 1898. Lithographie en couleurs.

La donation Eugène Rouir permet d'aborder les prolongements de l'impressionnisme avec deux lithographies de Paul Signac (1863-1935) et d'Henry-Edmond Cross (1856-1910). Ces artistes appartiennent à la mouvance d'artistes qualifiés de « néo-impressionnistes », « pointillistes » ou « divisionnistes ». Entre 1884 et 1886, de jeunes artistes s'étaient rassemblés pour rompre avec l'esprit des salons officiels et créèrent la Société des Artistes Indépendants. Signac succéda à la mort prématurée de Georges Seurat (1859-1891), comme chef de file du mouvement. Héritiers de l'impressionnisme, ces artistes recherchèrent une nouvelle technique pour traduire la lumière et obtenir une plus grande luminosité. Se basant sur les découvertes scientifiques, notamment du chimiste Eugène Chevreul, au sujet de la couleur et de la perception, ils appliquèrent dans leurs peintures une construction savante où les touches de couleurs pures sont juxtaposées. Cette « division » des couleurs en petits « points » crée, grâce à un phénomène de mélange optique, une recomposition des couleurs dans la rétine du spectateur. L'effet de luminosité obtenu est ainsi bien plus intense que celui produit en mélangeant les couleurs sur la palette ou en superposant les touches comme le faisaient les impressionnistes. Intrigué par ces nouvelles techniques, Pissarro invita Signac à la dernière exposition des impressionnistes en 1886. Mais à la différence de ceux-ci, le jeune artiste souhaitait donner des fondements réfléchis et scientifiques à sa peinture. Ce travail le conduisit à publier en 1898 le traité *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme*.

La transposition de la technique « divisionniste » de la peinture à la gravure est appliquée par Signac et Cross en ayant recours à la lithographie et à une impression en cinq couleurs. La lithographie connut un grand succès à la fin du 19ème siècle, notamment pour les avantages qu'elle offrait pour la reproduction et la commercialisation d'estampes en couleurs. Les tirages du Musée de Louvain-la-Neuve ont été réalisés pour la revue *Pan*, publiée à Berlin en 1898.

Conclusions

En raison de droits d'auteur pour la reproduction de cette estampe, la version pdf du Courrier, publiée sur notre site internet, ne contient pas cette illustration.

Nous vous remerciant d'avance pour votre compréhension.

Pierre Bonnard, *Femme au parapluie*, 1895. Lithographie en deux couleurs.

Une visite guidée de l'exposition réservée aux Amis sera proposée gratuitement le dimanche 29 juin à 14h30 et à 16h30. Réservation obligatoire : 010 47 48 45

Internationalisation du mouvement

Si un consensus s'est dégagé chez les auteurs, malgré leurs différences de méthode, pour faire commencer l'histoire de l'estampe « impressionniste » bien avant la première exposition « canonique » du mouvement en 1874, il est plus malaisé de situer la fin de l'aventure. En effet, on assiste dès les années 1880 à une forme d'internationalisation : selon les pays concernés, le démarrage tardif entraîne une survivance au-delà de 1900. On pourrait parler ici du Suédois Anders Zorn ou de l'Allemand Lovis Corinth. Les paysages d'Ensor des années 1880 sont également proches de l'estampe « impressionniste » contemporaine.

En France : un « tournant marqué »

La chronologie sera donc toute différente selon que l'on demeure à Paris ou que l'on suive la diffusion du modèle à l'étranger. En France, Michel Melot identifie non certes pas une rupture mais un « tournant prononcé » dès avant la dernière exposition du groupe en 1886 : l'évolution de l'estampe « impressionniste » s'oriente vers « un goût du décor », « de la couleur, encore peu utilisée en gravure, au pittoresque même, notable dans les vues de Rouen de Pissarro, et à un répertoire iconographique nouveau, de plus en plus éloigné du réalisme, caractérisé par la recherche d'autres paysages et par l'abondance des nus féminins, dans les estampes de Degas et de Pissarro aussi bien que chez Renoir[1] ». C'est ce qui explique, on l'a dit, que les estampes de Toulouse-Lautrec puissent être envisagées dans cette même mouvance : les guillemets mis à l'expression impressionniste prennent tout leur sens.

Une nouvelle époque : les Nabis

S'il faut chercher une « rupture » en bonne et due forme, c'est du côté de l'Exposition universelle de 1889 qu'il faut

la chercher avec la fameuse exposition du café Volpini qui révèle l'importance du Gauguin en rupture de ban avec l'impressionnisme et noue des liens entre l'École de Pont-Aven et les Nabis. Parallèlement, le succès de l'estampe en couleurs et le développement de l'affichisme contribuent à une nouvelle atmosphère, « fin de siècle ». L'estampe en couleurs, on l'a dit aussi, apparaît alors presque « contradictoire » avec la gravure « impressionniste » qui avait justement cultivé sa différence dans le noir et blanc. Il faut toute la subtilité d'un Toulouse-Lautrec pour établir un dialogue percutant entre couleur et blanc du papier.

En revanche, l'estampe en couleurs entre en résonance avec le propos des Nabis Bonnard et Vuillard qui, par leur critique de la primauté et de l'isolement de la peinture, contribuent justement à mettre l'art de l'estampe en vedette. C'est l'âge d'or des « arts décoratifs » où triomphe l'arabesque. C'est la grande époque de *La Revue Blanche* qui voit d'ailleurs nos artistes collaborer avec l'aîné Toulouse-Lautrec.1899 voit la dernière exposition des Nabis. On verra dans le scandale de l'exposition fauviste de 1905 le véritable démarrage du 20e siècle.

Bonnard : un automne « impressionniste » à contre-courant

Contrairement à l'importante exposition de Vevey intitulée *La gravure impressionniste. De l'école de Barbizon aux nabis*[2], notre propos n'est pas de développer le moment nabi pour lui-même : il constitue un épisode en soi, aussi important dans l'histoire de l'estampe, que le moment impressionniste. Non, si Bonnard est mis en évidence comme l'oméga de notre séquence, c'est en raison de son revirement inattendu après 1900 vers une nouvelle forme d'« impressionnisme », évolution qui n'a pas manqué de faire couler beaucoup d'encre. Le maître mot de la génération de 1890 avait été celui de « synthèse », synthèse entre les arts et synthèse par la ligne, au-delà d'un impressionnisme jugé prisonnier de la vision immédiate. Or, avec les nouvelles avant-gardes du 20e siècle, cette volonté de dépassement de l'impressionnisme tourne parfois carrément au procès.

La volonté de Bonnard de renouer pleinement avec la sensation, plutôt que de surenchérir dans le rôle donné à l'intellect, ne pouvait que le placer à rebours de son époque et le conduire à un certain isolement. Ce n'est que récemment que l'on a considéré cette production comme un aspect important de l'art français de la première moitié du 20e siècle. C'est ainsi que l'on s'est progressivement passionné pour ce véritable laboratoire et cet étrange huis clos qu'a constitué cette salle de bain où Marthe Bonnard restait des heures durant pour des raisons médicales. Modèle et espace tendent à se fondre dans une seule et même réalité picturale marquée par le chatoiement des couleurs. Cet œuvre tardif de Bonnard voit d'ailleurs une véritable revanche de la peinture : c'est à elle que s'attachent ses défenseurs, longtemps minoritaires mais toujours fervents. L'estampe n'est plus au centre de l'œuvre comme au temps des Nabis.

En raison de droits d'auteur pour la reproduction de cette estampe, la version pdf du Courrier, publiée sur notre site internet, ne contient pas cette illustration.

Nous vous remerciant d'avance pour votre compréhension.

Pierre Bonnard, *Le bain*, 1925. Lithographie.

André Dunoyer de Segonzac
(1884-1974)

En raison de droits d'auteur pour la reproduction de cette estampe, la version pdf du Courrier, publiée sur notre site internet, ne contient pas cette illustration.

Nous vous remerciant d'avance pour votre compréhension.

La ferme à l'aire, à midi, 1926.
Eau-forte.

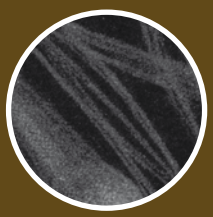
À la suite des impressionnistes, André Dunoyer de Segonzac continue, dans ses eaux-fortes, la recherche de la transposition graphique de la lumière. Comme Claude Monet avec *La cathédrale de Rouen* qu'il a peinte à différentes heures de la journée, Segonzac a gravé la ferme de son voisin à différents moments du jour. Il s'en explique dans une lettre qu'il adressait à Eugène Rouir le 28 mars 1969.

« Cette ferme Typiquement Provençale et datant du 18e siècle est voisine de ma maison au milieu des vignes qui entourent la colline Ste Anne et la chapelle qui la domine. Elle était un témoignage fidèle et émouvant du passé et jouissait d'une vue admirable sur les vignes, les oliviers, le golfe de Saint-Tropez et les montagnes des Maures. J'y ai travaillé plusieurs années entre 1925 et 1930. J'y ai peint, dessiné et gravé aux différentes heures de la journée. Ce thème synthétisait la beauté des paysages de cette région, où la mer pénètre au milieu du Terroir Provençal. Malheureusement le paysage a été modifié : les grands chênes-lièges du 1er plan ont été coupés – les oliviers qui descendaient vers la mer ont gelé et l'aire qui témoignait du passé agricole de cette région a disparu. Si bien que mes eaux-fortes restent un témoignage isolé de cette pure et poétique campagne Tropézienne. Je travaillais longtemps chaque planche plusieurs séances de 3 heures et je faisais mordre celles-ci plusieurs heures avec de l'acide azotique faible (7 à 10°) pour obtenir des morsures étroites et profondes et qui respectent la sensibilité des tailles. Voilà cher Monsieur, quelques renseignements sur cette suite des *Fermes à l'aire* qui compte, je crois dans mon œuvre gravé. »

Comme l'a montré Eugène Rouir lui-même , c'est l'insistance de l'éditeur Edmond Frapier qui a convaincu Bonnard de renouer avec la lithographie dans les années 20[3].

Quelques années plus tôt, Bonnard était sorti d'une crise de confiance en lui-même en s'adonnant avec une vigueur renouvelée au dessin : « Le dessin de maturité de Bonnard naquit du dilemne auquel il se trouvait confronté en tant que peintre : il était intéressé par la voie impressionniste de la "sensation" mais incapable de peindre directement sur le motif[4] ». Cette dialectique entre peinture et dessin ménageait peut-être un espace où le regain pour la lithographie trouverait à s'épanouir. Bien qu'irréductible à un quelconque modèle, ces œuvres donnent une seconde jeunesse à une tradition marquée par Degas.

[1] M. Mélot, *L'estampe impressionniste*, Paris, 1994, p. 198.
[2] Cabinet cantonal des estampes du musée Jenisch à Vevey, du 20 septembre au 9 décembre 2001.
[3] E. Rouir, « Quelques remarques sur les lithographies de Pierre Bonnard », *Le livre et l'estampe*, 53-54, 1968, p. 3-11.
[4] T. Hyman, *Bonnard*, trad. de l'anglais par D. Lablanche, [Londres, 1998], Paris, 2000, p. 98.



RETOUR SUR L'EXPOSITION *L'ATELIER D'HENRY BAUCHAU* (JUSQU'AU 15 JUIN 2008)

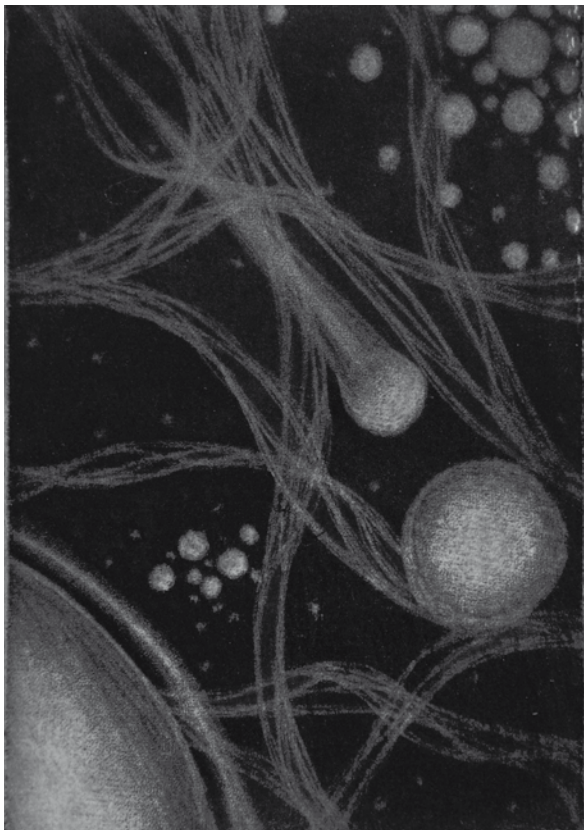
Littérature, art et thérapie : Henry Bauchau au carrefour d'angoisse…

par Myriam Watthee-Delmotte, prof. Faculté de Philosophie et lettres, UCL
et Philippe Lekeuche, prof. Faculté de Psychologie et sciences de l'éducation, UCL

Henry Bauchau n'est pas que le poète et le romancier qui arrive à nous rendre présentes les grandes figures d'Antigone et d'Œdipe ou d'autres personnages imaginaires, mais aussi un homme qui a encouragé l'art brut : l'exposition « L'Atelier d'Henry Bauchau » livre un éclairage sur cet aspect méconnu de son travail.

Tard venu à l'écriture (il a 45 ans au moment où paraît son premier recueil), Henry Bauchau a longtemps été « un écrivain du dimanche », engagé par ailleurs dans une vie professionnelle tout entière tournée vers le service des jeunes : directeur d'une école internationale à Gstaad, il s'est ensuite, au moment de la fermeture de l'Institut Montesano pour raisons économiques en 1975, occupé de l'accompagnement thérapeutique d'enfants en difficulté à l'hôpital de jour de la Grange Batelière à Paris, avant de s'installer à son compte en tant que psychothérapeute. C'est dans ce contexte qu'il a pratiqué une forme d'implication réciproque de la thérapie et de l'art, en entraînant ses jeunes patients dans l'atelier du sculpteur Dino Quartana, ou en les encourageant à prendre le pinceau pour concrétiser sur le papier leurs rêves et leurs obsessions.

Cette expérience peu commune, Henry Bauchau l'a traduite dans le roman *L'Enfant bleu* (Actes Sud, 2004) qui retrace les années d'accompagnement d'un jeune psychotique, Orion, par sa thérapeute Véronique, et met l'accent sur le rôle constructif de l'art : dans ce garçon qui dessine à toute allure des labyrinthes complexes, la thérapeute reconnaît la singularité d'un créateur et elle l'encourage à devenir peintre. Peu à peu va se faire jour une forme de dépassement de l'angoisse qui s'élaborera dans le mouvement même de la pratique artistique. Bauchau témoigne de cette finalité dans un poème :



Lionel, *Cosmos*, s.d., Manière noire.

On dit c'est un trauma. C'est leur névrose, leur psychose, c'est la détresse inévitable de la vie.
Mais lui, presque ressuscité, le revenant de la terre inconnue
Comme Lazare, il ne dit rien. Tout est resté, faute de mots, dans le non-dit.
Si son vécu n'est pas parlé, si par toi il n'est pas écrit
Il restera ligoté, mutilé dans ce qu'on vit à l'extérieur, à l'intérieur de la pensée.

[…] est-ce que le poème pourrait dans ce labyrinthe oublié
Retrouver, inventer les mots de la langue perdue, les traces du bonheur égaré ?
[…] Composer, répéter de petits mots obsessionnels, des mots hors des autres, hors du sens, hors de tout
Des petits mots très brefs […] pour survivre […]
Et qui ramènent parmi nous, dans la patience et l'aléa, cet enfant […]

Avec des dessins, des couleurs, et les encombrements, les longs chemins du dialogue
Avec des mots durement, lentement plus nombreux qui forment une famille, une tribu de mots
Qui deviendront peut-être une patrie sans peur.
(« L'enfant bleu », *Exercice du matin*, 1999)

Il ne s'agit pas, on le voit, pour Henry Bauchau de prendre les productions d'art brut comme des matériaux d'exégèse, mais de permettre à ce qui n'a pas de voix de se trouver un langage, de mettre des images sur les bonheurs fugitifs ou sur des hantises. Derrière la fiction se profile le cas de plusieurs psychotiques réels. De tous ceux-ci, Lionel, qui est devenu un artiste à part entière, est celui qui a le plus donné de lui dans l'anecdote du roman. Les sphères habituellement étanches ici s'interpénètrent : la frontière entre le romancier, le thérapeute et « le grand ami » devient poreuse. Car Henry Bauchau choisit aussi certaines œuvres de Lionel pour illustrer ses textes (*La Sourde oreille ou le rêve de Freud, La grande muraille, En noir et blanc*), et il n'hésite pas à mêler son trait de crayon à celui de certains patients. Les psychologues ici crient « casse-cou », de même que dans le roman, le supérieur hiérarchique de la thérapeute Véronique la met en garde contre les dangers d'un engagement excessif d'elle-même. Mais « est-ce qu'Orion n'en vaut pas la, peine ? », telle est la seule réponse de la thérapeute, qui persiste dans son attitude de proximité, bravant les interdits de la discipline pour ce qu'elle estime être une exigence plus haute : celle de l'accompagnement de la souffrance. « Il n'y a rien de nécessaire, sauf être là, à chaque instant, et de plus en plus », dit aussi l'Antigone de Bauchau…

C'est ici qu'il faut apporter une précision essentielle. En toute rigueur, il ne faut pas dire qu'Henry Bauchau ou que Véronique, la psychothérapeute de son roman, ont pratiqué l'« art-thérapie ». Il s'agit de tout autre chose. Selon la conception de l'art-thérapie, la création artistique aurait par elle-même un effet thérapeutique et cette discipline requiert des « spécialistes » qui ont reçu une formation spécifique leur permettant d'utiliser les œuvres des patients dans un but thérapeutique. Ainsi, l'art-thérapeute va procéder à certaines interprétations à partir des productions de ses patients. L'art se voit ici instrumentalisé en fonction d'un but qui lui est extérieur, qui n'est pas intrinsèquement artistique mais qui se prétend curatif sur le plan psychologique. L'on assiste donc à une « psychologisation » de l'art et l'art-thérapeute apparaît comme un technicien, un spécialiste qui « ne se mouille pas » mais qui dispose d'un savoir théorique sur sa pratique auquel s'ajoute un savoir-faire.

On le voit, la notion d' « art-thérapie » pose problème. D'une part, l'étude de la vie des grands artistes montre bien que la création n'a rien de thérapeutique. Elle peut certes constituer une solution de passage à certains problèmes psychologiques mais elle ne les résout pas fondamentalement, car ceux-ci demeurent plus ou moins latents ; d'autre part, de grands psychanalystes (songeons à Winnicott) insistent bien sur le fait qu'il ne faut jamais interpréter les œuvres d'art des patients : il faut les accueillir avec respect et entendre ce que le patient lui-même en dit éventuellement. Interpréter l'« objet-œuvre » pourrait être vécu par le patient comme le « viol psychique » de ce qu'il a de plus intime, d'un « quelque chose » qui échappe à lui-même et qui doit conserver son énigme. Il convient en effet que le mystère de l'œuvre demeure voilé et ne pas fasse pas l'objet d'une dissection psychologique. Il y aurait sinon le risque que le thérapeute projette ses propres problèmes sur l'œuvre de son patient…

La pensée et la pratique d'Henry Bauchau participent d'un autre état d'esprit. Tout d'abord, le thérapeute n'apparaît pas ici comme un spécialiste qui demeurerait en dehors du processus. Henry Bauchau est lui-même un grand créateur qui connaît bien le risque existentiel que comporte toute création authentique. Par rapport à ses patients, il se situe dans l'accueil de leurs productions en tant que dons. Jamais il n'instrumentalise celles-ci. Par la qualité et l'humilité de sa présence, il reçoit ces œuvres dans leur « être-là » avec respect et gratitude. Par ailleurs, il apparaît que le but de la création effectuée par ses patients, c'est la création elle-même, c'est l'art en tant que tel. Henry Bauchau ne décide pas que le processus créateur doit être thérapeutique. Il a simplement conscience que, par sa création, le patient peut devenir davantage lui-même.

L'atmosphère, le climat dans lequel Bauchau travaille est celui d'une rencontre au sein de laquelle les deux interlocuteurs sont engagés personnellement. Le thérapeute fait preuve de beaucoup de tact et, répétons-le, d'humilité. Il ne prétend pas disposer d'un savoir sur la chose en question. Ici, ce qui domine, c'est le monde du « sentir », de la sensation et de l'émotion, éprouvées hors de toute fusion mais plutôt dans une juste distance.

ÉDITORIAL

Les amis du musée… une grande famille.

Nous savons tous, en terme d'affection, d'amour, de chaleur humaine, ce qu'est une famille proche, ce que sont les amis (les vrais), ce que représente alors pour nous une plus grande famille, c'est-à-dire des personnes avec qui nous nous sentons bien, avec lesquelles il y a ce lien particulier qui les distingue des autres, que nous connaissons ou ne connaissons pas…

Eh bien ! J'ai eu, ces derniers mois, l'occasion de « sentir » ce lien, cette chaleur. Au sein de notre association tout d'abord. Il se fait qu'en début d'année, j'ai malheureusement été victime d'un accident d'équitation. Je voudrais dire ici merci à ceux et celles qui ont manifesté leur sympathie. Ce fut pour mon épouse et pour moi un grand réconfort et une aide précieuse pour ma guérison. Et cette chaleur, je la retrouve à toutes les occasions que nous avons de nous revoir.

Au sein de la *Fédération des Amis des Musées de Belgique* ensuite. Dans le prochain courrier, je vous parlerai plus longuement de celle-ci. Fondée en 1973 à l'initiative du comte René Boël, président des *Amis des Musées Royaux des Beaux-Arts*, la *Fédération des Amis des Musées de Belgique* cherche à favoriser l'essor des associations d'amis des musées de Belgique, notamment en leur donnant l'occasion de se rencontrer. Par ailleurs, elle représente notre petit pays au sein de la Fédération Mondiale des Amis des Musées.

Elle est actuellement dirigée par Thierry Verougstraete. Au cours des trois dernières années, les amis des musées ont eu l'occasion de se rencontrer lors de journées consacrées à des thèmes toujours proches de leurs préoccupations, à Verviers, à Bruges et à Bruxelles, avec, chaque fois, le même souci de faire rayonner nos musées, de les aider à vivre et à procurer du bonheur à tous les visiteurs.

De cela je vous reparlerai aussi car la prochaine rencontre nationale aura sans doute lieu dans notre musée, à Louvain-la-Neuve, en automne prochain.

Mais « la grande famille », elle se retrouve aussi à d'autres occasions… Après avoir reçu il y a quelque temps une équipe de bénévoles du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, nous avons accueilli, il y a quelques mois, les Amis du Musée des Beaux-Arts d'Anvers. Et ceux-ci avaient insisté pour que nous allions voir « leur » musée. Quelle belle journée nous venons d'y vivre ! Nous avons été accueillis par leur président, Christian Hänsch, et par le directeur du musée, Paul Huvenne. Inutile de vous dire comme nous nous sommes sentis bien et avons apprécié les richesses de ce magnifique musée. Qu'ils en soient remerciés !

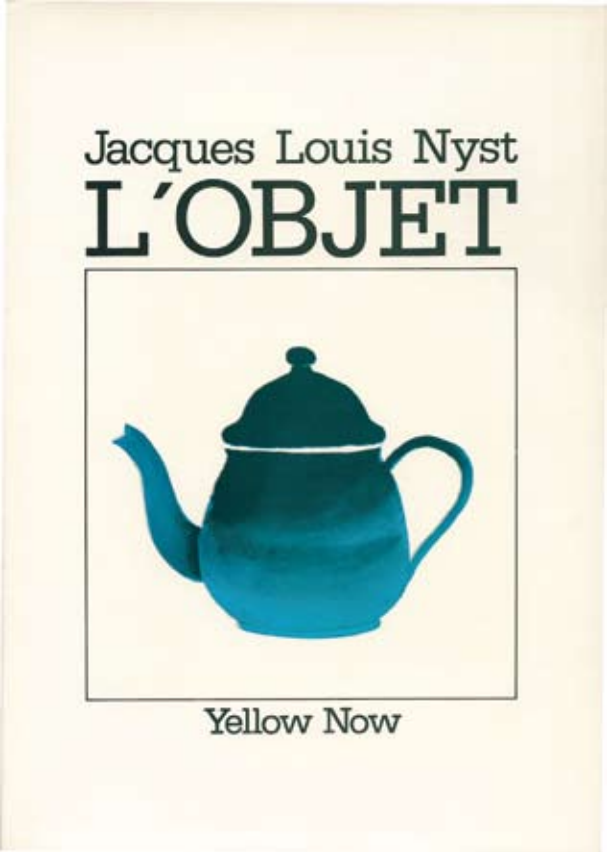
Voila, chers amis, ce qu'un président d'une association vivante, dynamique voulait vous dire. De nombreux projets nous attendent encore, particulièrement dans la perspective du futur « nouveau musée » et toujours en lien étroit avec l'équipe du musée animée par son jeune et talentueux directeur, Joël Roucloux.

Michel Lempereur

FENÊTRE OUVERTE SUR...

Mariemont et les livres d'artistes

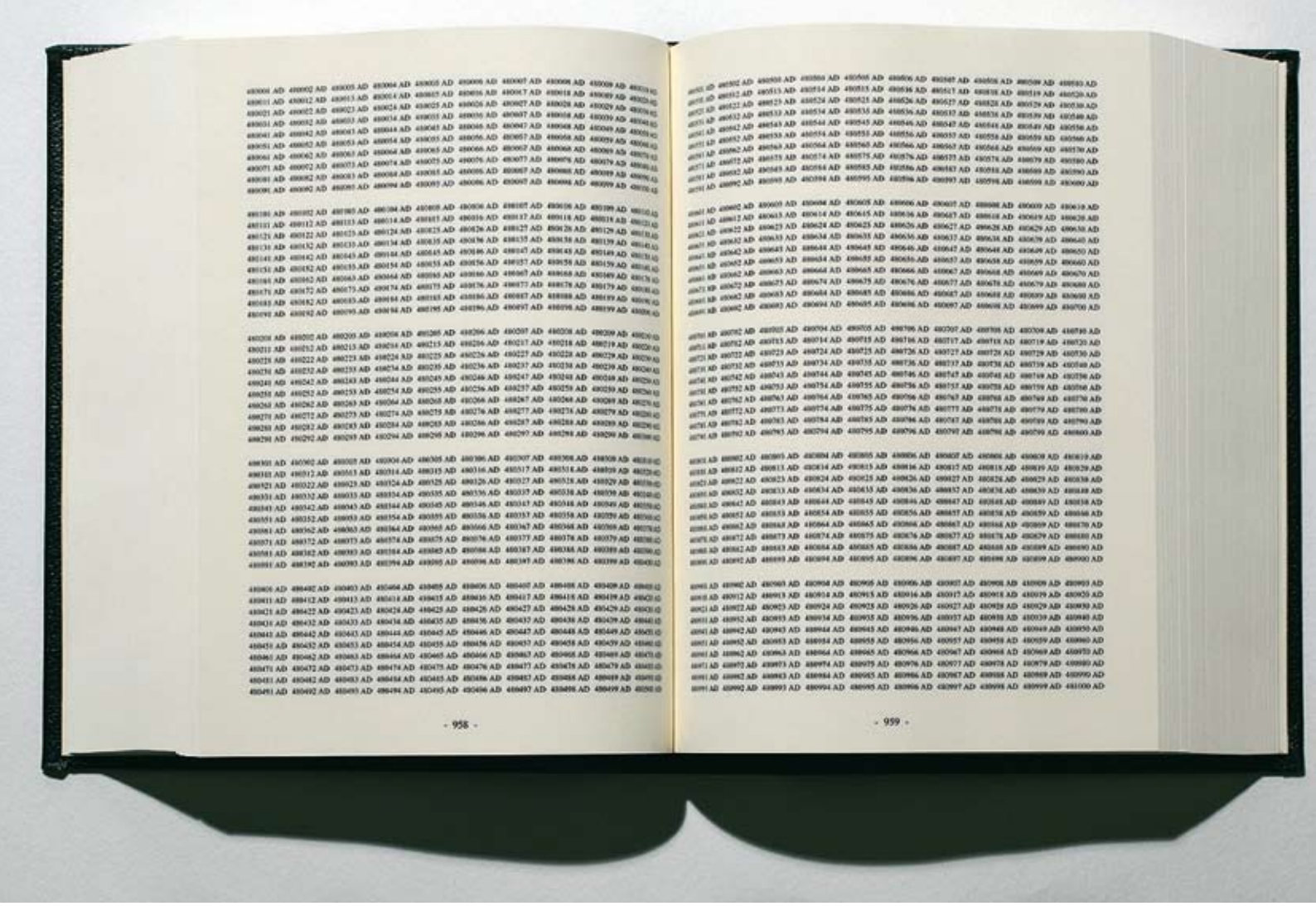
par Pierre-Jean Foulon
conservateur au Musée royal de Mariemont,
maître de conférence aux Facultés Universitaires de Namur



Jacques Louis Nyst, *L'objet*, éditions Yellow Now, 1976.

Certains se demandent parfois pourquoi, dans un musée comme Mariemont rassemblant des chefs-d'œuvre de l'art ancien aussi prestigieux que la Vénus de Courtrai, l'Arès Somzée ou la statue colossale de « Cléopâtre », on trouve aussi des livres d'artistes, c'est-à-dire des publications fort récentes voire tout à fait actuelles imaginées la plupart du temps par des créateurs s'étant quelque peu — voire beaucoup — rebellés contre les catégories traditionnelles de l'art, autant sur le plan technique que dans le domaine idéologique. Ceux qui se posent cette question oublient trop vite que Raoul Warocqué, fondateur du Musée de Mariemont au début du siècle dernier, aimait à s'entourer non seulement d'œuvres majeures flattant sa culture classique, mais aussi de créations contemporaines rompant avec les esthétiques traditionalistes du moment. Et cela, aussi bien dans le domaine de la sculpture, par exemple, que dans celui du livre et de la bibliophilie. En 1905, il acquiert ainsi une fonte des *Bourgeois de Calais* d'Auguste Rodin, œuvre magistrale tranchant radicalement alors avec les productions éclectiques du moment. Et pour son immense bibliothèque, il acquiert, à côté d'incunables et de précieuses reliures anciennes de Grolier ou de Mahieu, des livres Art nouveau où se déploient les arabesques modernes d'Alphonse Mucha ou les illustrations novatrices de Toulouse-Lautrec ou de Maurice Denis. Dès la fondation du Musée de Mariemont, l'art contemporain y était donc déjà notablement représenté.

C'est donc en toute légitimité que, dès les années quatre-vingt, se constitue à Mariemont une singulière collection essentiellement consacrée au livre d'artiste, et cela, à la suite d'expositions à l'instar de celle intitulée *D'un livre l'autre* (1986) ou encore sous l'impulsion de spécialistes du livre d'artiste comme l'Anversois Guy Schraenen qui, pendant plusieurs années, fut amené à choisir des livres de créateurs internationaux pour la bibliothèque de Mariemont. C'est d'ailleurs Guy Schraenen lui-même qui, dans le catalogue de l'exposition mariemontoise de 1996 intitulée cette fois *D'une œuvre l'autre*, définissait ainsi le livre d'artiste : « Le livre d'artiste n'est pas un livre d'art. Le livre d'artiste n'est pas un livre sur l'art. Le livre d'artiste est une œuvre d'art ». Dans ce type de création apparue dans les années soixante du siècle précédent dans le sillage du Pop Art, de l'art conceptuel et du mouvement Fluxus, tout concourt en effet à être *œuvre* : contenant et contenu ne font qu'un ; image et/ou texte sont indissociables du support dans lequel ils s'inscrivent ; assemblage des feuillets, format du volume ou encore propos de couverture sont des éléments essentiels de la création. En outre, le livre d'artiste, dès son



On Kawara, *One Million Years*. Bruxelles, Editions Micheline Szwajcer et Michèle Didier, 1999.

apparition, s'inscrivait au cœur d'une volonté affirmée de démocratisation de l'art : la facilité de diffusion de l'« œuvre-livre », pensaient alors les artistes, damerait le pion aux inflexibles lois du marché de l'art et aux détestables oukases des galeries.

Nombreux sont les artistes contemporains qui, des deux côtés de l'Atlantique, se sont adonnés à la création de livres d'artistes. Aux États-Unis, le pop-artiste Edward Ruscha publie dès 1960 de nombreux livres imprimés en *offset* faisant l'inventaire de choses : piscines, immeubles, voitures, mobilier. Sol LeWitt, quant à lui, traite le livre d'artiste comme un espace conceptuel où se déploie sa science de la géométrie, du carré et du cube. En Europe, des créateurs comme le français Christian Boltanski ou l'Allemand Hans Peter Feldmann produisent des livres articulant inventaires et récits. En Belgique, plus particulièrement, Marcel Broodthaers fait figure de pionnier avec des livres célèbres comme *Un voyage en Mer du Nord* ou surtout *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard : image* (1969). À Liège, Jacques Louis Nyst publie très tôt des livres d'artiste la plupart du temps jumelés à des vidéos comme l'extraordinaire création intitulée *L'objet* ou encore *L'ombrelle en papier*. C'est un échantillonnage important et significatif de cette création multiple et foisonnante qui est aujourd'hui conservé sur les rayons de la bibliothèque de Mariemont. Consultables sur demande et souvent exposés dans des expositions internes ou externes (tant en Belgique qu'à l'étranger), ces livres d'artistes constituent un témoignage essentiel de la recherche artistique contemporaine. Le Musée de Mariemont peut, à ce sujet, être considéré comme une référence fort utile en la matière.

La question du bénévole

Quel est ce long mât sculpté et quel personnage illustre-t-il?

par Jean Pierre de Buisseret

Le cartel nous apprend que c'est un *trumeau* en chêne, datant du début du 16ème siècle, de style gothique brabançon. En architecture médiévale, un trumeau est l'espace compris entre deux portes ou entre deux fenêtres ; c'est aussi le pilier, le panneau ou la sculpture qui occupe cet espace. Pour une porte monumentale, le trumeau est la partie verticale centrale fixe, séparant les deux ventaux, dans laquelle venaient s'engager des barres ou des verrous horizontaux, permettant ainsi une fermeture plus solide.

D'après une tradition orale, l'œuvre du musée proviendrait de l'ancienne église Saint-Antoine de Leuven, actuellement desservie par les Pères de Picpus. Quel personnage représente-t-il ? Il s'agit de saint Antoine l'Ermite, appelé aussi saint Antoine le Grand, né en Egypte au 3ème siècle ; les biographies proposent 251 comme date de naissance, mais cette précision est étonnante, son histoire étant plus proche des contes et légendes (y compris de la Légende Dorée rédigée au 13ème siècle) que de la critique historique. Il vécut en ermite, résistant toute sa vie à des visions tentatrices. C'est cet aspect qui explique l'intérêt que lui ont porté de nombreux peintres, de Jérôme Bosch à Salvador Dali ! En particulier, à la période de la Réforme, l'illustration de certaines tentations permettait des images osées que sinon un peintre ne se serait pas permis de commettre de peur des réactions des autorités religieuses.

Sur le trumeau exposé au musée, saint Antoine est représenté seul, j'ignore pourquoi, alors qu'habituellement il est flanqué d'un cochon ; celui-ci est volontiers interprété comme une représentation du diable et de ses tentations lubriques (cf. Félicien Rops. *La tentation de saint Antoine*, 1878) ; c'est plutôt le rappel que saint Antoine fut un saint guérisseur (un de ses premiers miracles aurait été la guérison d'un porc estropié), ce qui expliquerait que ce porc soit représenté en animal familier qui se frotte à lui. Ce miracle aurait eu lieu en Espagne, ce qui nous épargne la recherche de savoir s'il y avait à l'époque beaucoup de porcs en Egypte !

Les reliques ont été ramenées en France au 11ème siècle par un Seigneur du Dauphiné. Saint Antoine a alors été invoqué pour la guérison d'une maladie alors mystérieuse, appelée « mal des ardents » ou « feu de Saint-Antoine » ; il s'agissait de l'ergotisme, intoxication par un champignon parasitant le seigle et entraînant des hallucinations ou des troubles circulatoires périphériques douloureux pouvant aller jusqu'à la gangrène et l'amputation (à nouveau, revoyez Jérôme Bosch ou Pierre Bruegel). C'est la raison pour laquelle le feu est un attribut de ce saint ermite, avec le bâton en T (Tau) et la clochette apparue avec la fondation de l'Ordre des Antonins ; vous les retrouverez sur l'œuvre exposée. On y ajoute aussi parfois le chapelet à gros grains et le livre de l'Ordre.

À noter que vers l'An mille sévissait la peste, maladie infectieuse transmise par les rats; la science médicale de l'époque ne poussant pas très loin la distinction entre les différentes maladies, ceci explique probablement pourquoi l'intervention de Saint-Antoine ait aussi été invoquée contre la peste, lui faisant rejoindre ainsi saint Roch et saint Sébastien (voir le retable de Matthias Grünewald commandé vers 1510 par les Antonins d'Issenheim), puis contre différentes maladies de la peau…

Saint Antoine l'ermite est parfois malheureusement confondu avec saint Antoine de Padoue, son cadet de près de mille ans, frère prêcheur contemporain et disciple de saint François d'Assise ; cette confusion se retrouve aussi dans l'illustration de leurs attributs respectifs. C'est ce qui explique que beaucoup de reproductions de saint Antoine l'ermite le montrent portant une bure franciscaine avec une cordelière à trois nœuds.

Pour la petite histoire, ce trumeau a été prêté par l'université à l'exposition belgo-américaine, *Masterpieces of Flemisch Art* (Van Eyck to Bosch) à Détroit en 1960. L'espace me manquant pour vous décrire le trumeau, il ne vous reste plus qu'à venir l'admirer au musée !

Trumeau avec figure de saint Antoine, vers 1500, Brabant. Chêne. Musée de Louvain-la-Neuve, Fonds ancien de l'Université.

Quelques perles de culture

par Luc Waterkeyn
bénévole

Accueillir, puis accompagner les visiteurs au musée — cela depuis plus de dix ans — est une expérience enrichissante pour le bénévole de service. Dès lors que « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux » (Duchamp, 1957), les commentaires et remarques du visiteur sont tout bénéfice pour le bénévole lequel découvre des aspects inédits des œuvres qu'il croyait bien connaître. Mais l'occasion aussi, de surprendre des réflexions insolites et cocasses, plus rarement de recevoir des remarques critiques ou même... déplaisantes !

Je souhaiterais vous faire partager, notées sur mes tablettes, sans aucune retouche ni arrangement, quelques unes de ces « perles » particulièrement drôles. Cela va de commentaires peu amènes ou impertinents, aux réflexions pleines de bon sens, d'humour ou tout simplement délicieuses. Il y a, bien sûr, le classique « Tout le monde peut faire cela ! » (à propos d'un crayon sur papier de Van Severen), ou « Ma petite fille en fait autant » (le collage de Delahaut). Plus consternant : « C'est une photocopie » devant *Le Fils prodigue*, célèbre burin de Dürer ou, découvrant *La Magie noire* de Magritte, « C'est une bonne reproduction ! ». Toujours dans le domaine des estampes, pour la majorité des visiteurs : « Il n'y a d'estampe que japonaise » et il est bien difficile de les faire changer d'avis. À propos des aquatintes au sucre de la magnifique série *Tauromachie* de Picasso : « Il ne sait pas dessiner ! Les taureaux et les chevaux ne ressemblent à rien…».

Changeons de registre. D'un air de reproche, un quidam, certainement bien intentionné, me fait la remarque suivante : « Vous entretenez très mal vos pièces ! Regardez, celle-ci est toute rouillée ! » Or, il s'agissait de la plaque elliptique océanienne en pierre, gravée de superbes motifs géométriques et enduite de poudre ocre… Plus loin, au premier rang d'un groupe assez important, admirant *Le paradis terrestre*, une dame déclare avec aplomb : « Heureusement que le peintre a placé le couple des éléphants dans le lointain car, à l'avant-plan, il aurait tout caché ! ». Quelle logique !

Sortant de feu le bureau Delsemme, j'ai été plus d'une fois pris pour le conservateur ou le directeur… Régulièrement aussi, les visiteurs, au vu de la variété des pièces exposées, se disent que le donateur devait être bien riche et avait certainement beaucoup voyagé[1]. Toujours dans la même salle, faisant remarquer que le vase idole iranien en terre-cuite, symbole de la fécondité, montre bien, comme les « Vénus » paléolithiques (Lespugue, Willendorf) un large bassin, des cuisses et des fesses bien charnues, mais, par contre, des seins fort petits, visiblement amusé, un visiteur me déclare d'un air entendu : « Cher monsieur, à chacun ses fantasmes ! ».

Dans le cadre de l'accompagnement des malvoyants, une dame aveugle anglophone, explorant de ses mains *Le Christ des Rameaux*, découvre le pis de l'ânesse et s'exclame : « Oh ! It's a lady ! ». En effet, pour les Anglais, les équidés…

Pour terminer, j'aimerais vous faire partager le plaisir que j'ai eu à écouter les trois commentaires, si spontanés et si pertinents, d'un petit garçon (6 ou 7 ans) s'adressant à sa maman. Ayant appris que les meubles, tapis, livres, etc. du bureau Delsemme avaient tous été reçus, il questionne : « Aussi son téléphone[2] ? » . Puis, devant le tambour monumental océanien, à longue fente verticale, il déclare : « C'est une grande boîte aux lettres ! » Ensuite, apercevant une superbe mouche bleue se promenant sur le bélier iranien (nous sommes en été), il déclare : « Elle vit ici ? Elle a de la chance[3] ! » .

C'est nous, les « Amis du musée », mon garçon, qui avons la chance de fréquenter régulièrement ce musée et, à l'occasion, d'y surprendre des propos si charmants !

[1] Ce qui n'était pas le cas, m'a-t-on assuré.
[2] Il faut ajouter que le modèle n'était pas des plus récents !
[3] Rapporté à notre administrateur de l'époque, celui-ci n'était pas ravi du tout ! Une mouche dans un musée, cela ne fait pas très sérieux !

LA VIE DES AMIS

En visitant l'œuvre de Francis De Bolle

par Mireille Delrée
bénévole

De toutes les activités que proposent les amis de notre musée, les rencontres d'artistes me tiennent particulièrement à cœur. C'est toujours l'occasion de mettre un visage, une sensibilité, une énergie sur une œuvre, et cela me semble essentiel, autant, si pas plus, que sa classification dans une école ou à une époque déterminée.

Je ne connaissais pas Francis De Bolle, par qui nous étions invités au début de cette année à découvrir une rétrospective au Rouge Cloître. À l'initiative d'Yvette Vandepapelière, nous nous sommes retrouvés une vingtaine d'amis en face d'un souriant sexagénaire un peu intimidé par notre curiosité manifeste. Serge Goyens de Heusch, qui avait tenu à être présent pour le soutenir dans ce qui était apparemment une première pour lui, nous le présenta brièvement, rappelant que Francis De Bolle était Lauréat du prix Gaston Bertrand. En commentant la chronologie de ses œuvres, l'artiste faisait resurgir autour de ses toiles et gravures des noms que nous connaissions bien et qui le resituaient dans une époque précise : Gaston Bertrand, bien sûr, dont il avait été l'élève, mais aussi Luc Mondry, Christian Rolet ou Gustave Marchoul.

Il ne put parler bien longtemps sans être interrompu par nos questions. Il nous fallait comprendre, entre autres, pourquoi la gravure sur bois de bout permet une si grande douceur, alors que celle sur bois de fil paraît plus nette… Toutes ces questions animaient le dialogue, Serge Goyens de Heusch y ajoutant parfois une anecdote, comme un vieil ami rappelant de bons moments vécus ensemble. Cela donna un ton chaleureux à notre visite auprès de ce monsieur de plus en plus souriant et manifestement heureux de notre intérêt. « Nous venions bien », fit-il remarquer en riant, « du Musée du Dialogue ! ».

Totalement détendu, il nous mena à l'étage voir ses dernières gravures, nous expliquant entre autres un amusant processus au départ d'un ou deux motifs complétés pas à pas en spirale. Les œuvres présentées dans cette dernière salle étaient vraiment celles d'un artiste en pleine possession de son art, d'un homme trouvant à créer une grande joie. De toiles en aquarelles ou en gouaches, de gravures sur cuivre ou sur lino aux gravures sur bois, son talent réussit aujourd'hui à concilier nervosité et tendresse, dans une évidente liberté.

La découverte de cet artiste fut un moment de bonheur, partagé entre amis, et certains, comme souvent, en ont matérialisé le souvenir en acquérant un des précieux tirages.

NOS PROCHAINES ESCAPADES

par Yvette Vandepapelière et Nadia Mercier

Lismonde. *S'empare de la nuit* (détail), 1986. Fusain. Donation E. Meeùs.

La Fondation Lismonde reçoit une exposition de Pierre Caille

Visite accompagnée par Serge Goyens de Heusch et Virginie de Braekeleer.
Samedi 14 juin 2008

Pierre Caille (1912-1996), « le poète de l'inutile »

Formé à l'atelier de peinture de la Cambre, son directeur, Henry Van de Velde l'incite à aborder la céramique. Il se lie d'amitié avec le sculpteur Georges Grard puis avec Paul Delvaux. Il se rend à Paris où il découvre Raoul Dufy et Henri Matisse. Il travaille alors pour les usines Boch à La Louvière et la poterie Guérin à Bouffioulx. Il réalise ses premières sculptures et bijoux en céramique pour lesquels il reçoit de nombreux prix (Cannes, Syracuse-U.S.A., Monza, Carnegie à Pittsburgh, etc.). Il conçoit des décors de théâtre (*Lorenzaccio* de Musset, *le Sacre du Printemps* par Béjart). Il participe à la Biennale de Venise en 1962. Ensuite, il aborde la sculpture du bois en créant des figures mi-animales, mi-humaines où se mêlent humour et désinvolture.

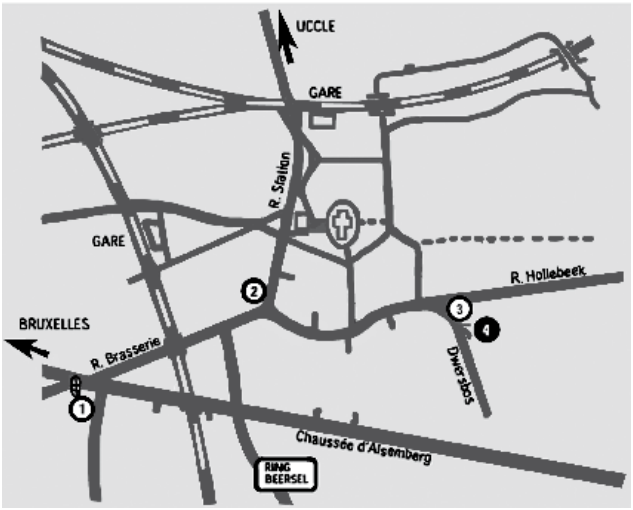
Son art s'enrichit d'inspirations orientales, précolombiennes ou tribales. Ses animaux fantastiques en céramique, ses bois polychromés ou laqués de forme totémique et ses peintures peuplées d'êtres surprenants (pures inventions morphologiques) impressionnent par leurs couleurs, leurs constructions insolites. « Mes œuvres, disait-il, c'est simplement du rêve et de la réalité ! ».

Pierre Caille. *Marcheur*, 1983. Bois laqué.

Lismonde (1908-2001), « le musicien du noir et blanc »

Prénommé Jules-Clément, il se fait connaître de son seul patronyme, pour une carrière artistique parmi les plus originales de son temps. Lismonde crée des tapisseries et des vitraux. Il est aussi graveur et co-fondateur de « Cap d'Encre » avec Pierre Alechinsky et Gustave Marchoul.

Son œuvre empreinte de poésie et de musicalité chante l'accord parfait entre blancs et noirs, vides et pleins, points et contrepoints, car à la pleine pâte, il préfère le trait. C'est par le dessin qu'il s'érige au sommet de l'art belge de la deuxième moitié du 20ème siècle. D'où l'attrait de retrouver les espaces de vie de l'artiste en y croisant ses objets familiers, ses dessins et ses photos dans une belle demeure entourée d'un vaste jardin sauvage et enchanteur.



Arrivée par vos propres moyens

RDV à 13h45
Adresse : « les Roches », Dwersbos, 1, 1630 Linkebeek
Prix :
pour les amis du musée : 8 €
pour les autres participants : 10 €

Plan d'accès

1. Delhaize de Beersel
2. Indemans (articles de jardin)
3. Statue blanche de Peter Pan
4. Fondation Lismonde

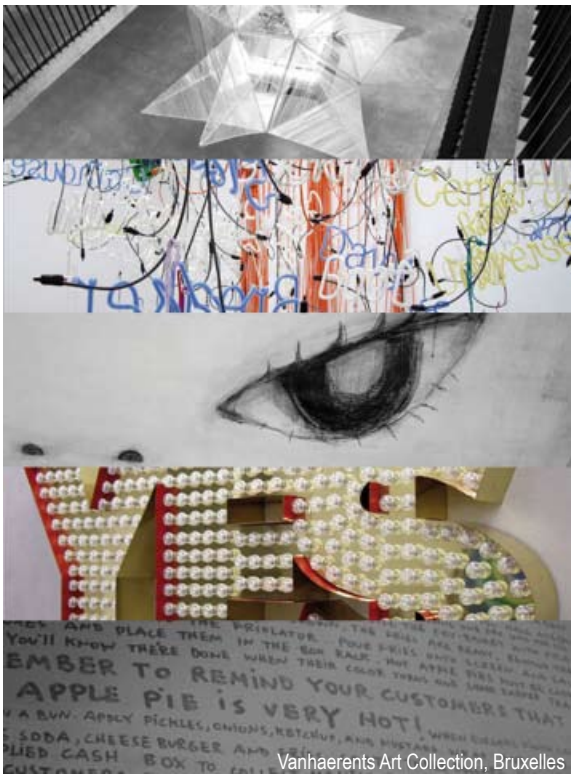
Rappel : journée des enfants, le samedi 21 juin.

Quelques places sont encore disponibles pour cette journée exceptionnelle. Rencontre avec les dinosaures au Musée des Sciences Naturelles, fabrication de chocolat au Musée du cacao et du chocolat, souvenirs des années 50 et de l'exposition universelle de 58 au Musée du costume et de la dentelle, et, pour terminer, initiation musicale avec des instruments en bois au Musée de Tervuren.

Programme complet et tarifs présentés dans le précédent courrier.

Vanhaerents Art Collection, Bruxelles

Après-midi « branchée » au cœur de Bruxelles. Collection d'art contemporain Vanhaerents.
Du quartier Dansaert aux abords du canal
Samedi 27 septembre 2008



Vanhaerents Art Collection, Bruxelles

RDV à13h50 rue Aneessens 29, 1000 Bruxelles
Prix :
pour les amis du musée : 26 €
pour les autres participants : 29 €

En avril dernier, nous étions au Wiels, le tant attendu centre d'art contemporain à Bruxelles. Cette fois, nous vous convions à découvrir un autre nouveau **musée d'art contemporain**, privé, très personnel, celui de **Walter Vanhaerents**. Ce collectionneur belge passionné, a décidé d'ouvrir au public sa collection très branchée d'art actuel, débutée il y a 30 ans. Un ancien entrepôt, rénové de manière surprenante et situé dans le quartier Dansaert, accueille les œuvres de la collection en constant développement afin de présenter les artistes les plus prometteurs du moment.

La première sélection de son musée intitulée : ***Disorder in the house*** présente environ 70 œuvres d'art de 30 artistes internationaux, œuvres de la fin des années nonante jusqu'à ce jour. Il s'agit d'un récit exubérant et étonnant d'artistes, comme Barney, Demand, Frisch, Nauman, Rondinone, Sachs, etc. À découvrir uniquement en visite guidée.

L'occasion est belle de profiter de notre visite pour comprendre l'évolution du **quartier Antoine Dansaert**, foyer typique de « gentrification » du centre ville à Bruxelles. Renouveau du quartier en plein essor, rendez-vous de la création, « l'effet Dansaert » est un phénomène récent où les galeries d'art contemporain et les boutiques de mode sont les reflets d'un changement socio-urbain. Nous les apprécierons en promenade guidée jusqu'aux abords du canal.

ESPANA - VALENCIA - CALATRAVA
Voyage guidé par Pierre-Jean Foulon, docteur en histoire de l'art
Du 4 au 7 novembre 2008

Troisième ville d'Espagne, Valence est une grande cité méditerranéenne, appréciée pour son climat, sa lumière, ses édifices anciens où plane l'ombre du « Cid » et ses bâtiments modernes dont beaucoup sont l'œuvre de Calatrava, l'enfant du pays.

La vieille ville d'autrefois a gardé tout son charme avec ses portes fortifiées, ses églises et ses demeures gothiques dont on aperçoit parfois l'élégant patio. Maintenant, Valence est en pleine évolution. Sa physionomie a totalement changé lorsque, à la suite de l'inondation de 1957, il a été décidé de détourner du centre urbain le cours du rio Turia et d'aménager son ancien lit asséché. Une coulée verte traverse désormais la ville en passant par le quartier historique et par la remarquable Cité des Arts et des Sciences qui place Valence à l'avant-garde de l'architecture européenne.

PROGRAMME

Mardi 4 novembre

Dès notre arrivée à l'aéroport de Manises, nous serons conduits à l'hôtel. Après notre installation, promenade découverte de la ville. Ensuite, nous irons au **Musée des Beaux-Arts Saint Pie V**, ancien séminaire bâti entre 1683 et 1744 et abritant plus de 2000 œuvres d'artistes, tels Velasquez, Le Greco, Van Dyck et Bosch.

Mercredi 5 novembre

La **Cathédrale** conjugue différents styles architecturaux avec une prédominance gothique. Érigée sur une ancienne mosquée, sa construction a commencé en 1262. Depuis cette date jusqu'à la fin du 18ème siècle, elle a subi de nombreuses modifications.Puis, ce sera la visite du **Collège Royal du Séminaire du Corpus Christi** qui date du 16ème siècle. L'édifice est composé d'une église décorée de fresques et d'azulejos, et d'un musée rassemblant des œuvres du 13ème au 18ème siècle, dont un *Triptyque de la Passion* de Dierick Bouts.

Nous passerons ensuite au **Musée National de la Céramique et des Arts Somptuaires** pour y découvrir une collection unique de céramiques préhistoriques, grecques, romaines, ainsi que des majoliques et des pièces de Manises à reflets métalliques.

Nous terminerons cette journée par le **MUVIM, Musée du Siècle des Lumières et de la Modernité**. Ce beau bâtiment moderne sert de cadre à de nombreuses expositions. On peut aussi y suivre un curieux parcours guidé et mis en scène intitulé l'*Aventure de la pensée*, qui retrace cinq siècles d'histoire intellectuelle et sociale en Europe.

Jeudi 6 novembre

Découverte de la **Cité des Arts et des Sciences**. Profitant des terrains gagnés sur l'embouchure du fleuve, Valence

s'est dotée de l'un des plus vastes projets culturels d'Europe (350.000 m²). Cette cité comprend quatre bâtiments de **Santiago Calatrava** : le Musée des Sciences Prince Philippe, l'Umbracle, l'Hemisféric et le Palais des Arts Reine Sofia. L'Océoanografic est dû à Felix Candela. Nous finirons avec le **Musée Faller**, qui expose des *ninots*, mannequins en carton-pâte brûlés lors des grandes fêtes populaires des *Fallas*.

Vendredi 7 novembre

Nous visiterons l'**IVAM, Institut Valencien d'Art Moderne** consacré à l'art moderne et contemporain. Plus de 7000 œuvres de grands artistes composent le fonds de ce musée. Après ces fantastiques découvertes, le temps sera venu d'enlever les bagages à l'hôtel et de reprendre le chemin de l'aéroport de Manises.

Prix du forfait par personne pour le voyage (4 jours et 3 nuits)

Sur base de 25 participants en chambre double :
pour les amis du musée : 595 €
pour les autres participants : 650 €
supplément en chambre single : 150 €

Sont compris dans ce prix :

- Le transport aérien
- Les taxes
- Les transferts de l'aéroport – hôtel – aéroport
- Le logement et le petit-déjeuner
- Le repas du dernier soir
- Les transports à Valence
- Les entrées des sites et musées mentionnés
- L'accompagnement de notre guide conférencier

Ne sont pas compris :

- Les repas à l'exception de celui du dernier soir
- Les boissons et dépenses à caractère personnel
- Une soirée à l'opéra, au Palais des Arts Reina Sofia
- Les assurances facultatives

Documents : carte d'identité ou passeport valide.
Modalités d'inscription : détaillées sur le bulletin d'inscription ci-joint.

En projet

Début octobre : journée à Louvain-la-Neuve, visite de la collection de moulages avec Bernard Van den Driessche et découverte en vélo des œuvres d'art du parc scientifique.
En novembre : journée à Charleroi.

Visites et escapades, comment réussir vos inscriptions ?

Votre assiduité contribue au bon déroulement du programme prévu. Pour ne pas compromettre le voyage du groupe, nous n'attendons pas les retardataires. Ces derniers ne pourront être remboursés.

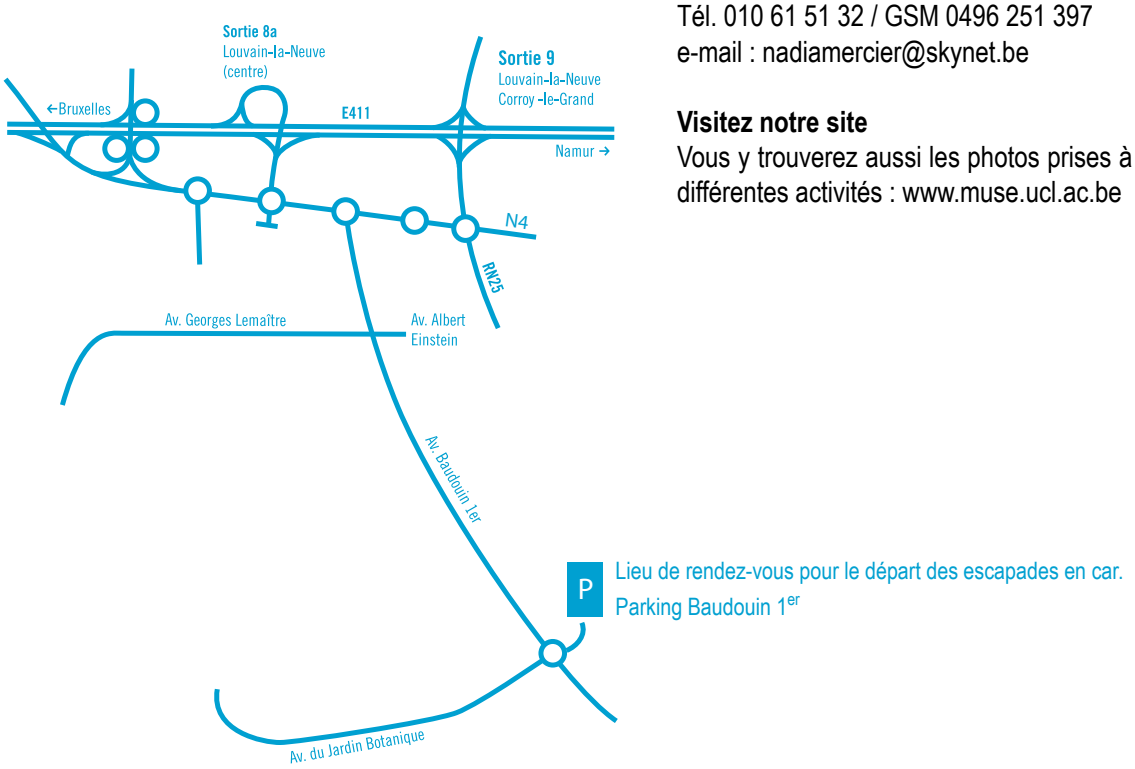
Informations pratiques pour les escapades

Pour votre facilité et la nôtre, nous vous remercions de tenir compte des modalités suivantes.

- Pour respecter l'équité, nous suivons cette règle : la date du paiement détermine l'ordre des inscriptions, l'extrait bancaire faisant foi.

- Seul le compte suivant garantit votre inscription : 340 – 1824417 – 79 des Amis du Musée de LLN-Escapades. Les cotisations se paient sur un autre compte. N'oubliez pas d'indiquer la référence en communication.

- Vous complétez votre bulletin de participation en indiquant les noms des différents participants s'il y en a plusieurs et le renvoyez soit en l'adressant aux Amis du Musée de LLN-Escapades, place Blaise Pascal 1, 1348 LLN soit par fax au 010 / 47 24 13 ou par mail nadiamercier@swing.be.



- Nous ne confirmons pas la réservation. Si vous avez effectué le paiement pour une inscription qui n'a pu être retenue, nous vous remboursons en indiquant la raison en communication. Nous vous contactons uniquement en cas de problème.

- Si un désistement devait intervenir, 20% du montant total seraient retenus, 50% s'il intervient 10 jours avant le départ, 100% s'il intervient 3 jours avant, sauf spécifications contraires. Pour les ateliers d'artistes, aucun remboursement n'est effectué.

- Signalez vos désistements, même en dernière minute par GSM, ils donneront une opportunité aux amis repris sur une liste d'attente.

- Veuillez noter que l'ordre des visites pourrait être modifié, ou certaines remplacées, si des circonstances imprévues le justifiaient.

Pour tout renseignement, n'hésitez-pas à nous contacter

Yvette Vandepapelière
Tél./Fax 02 384 29 64 / GSM 0478 91 86 84
e-mail : gyvandepapeliere@skynet.be
Nadia Mercier
Tél. 010 61 51 32 / GSM 0496 251 397
e-mail : nadiamercier@skynet.be

Visitez notre site
Vous y trouverez aussi les photos prises à l'occasion de nos différentes activités : www.muse.ucl.ac.be

Les Amis du Musée de Louvain-la-Neuve

Objectifs

Soutenir l'action du musée en faisant connaître ses collections et ses nombreuses activités temporaires.
Faire participer ses membres à des manifestations de qualité proposées par le musée.
Contribuer au développement des collections, soit par l'achat d'œuvres d'art, soit en suscitant des libéralités, dons et legs.

Cotisation

La cotisation annuelle donne droit à une information régulière concernant toutes les activités du musée, à la participation aux activités organisées pour les amis de notre musée, à un abonnement gratuit au *Courrier du musée et de ses amis*, à une réduction sur les publications, à l'accès gratuit au musée et aux expositions.

Etudiants (-26 ans) : 5 €
Membre adhérent senior : 10 €
Membre adhérent individuel : 15 €
Couple : 20 €
à verser au compte des Amis du Musée de Louvain-la-Neuve n° 310-0664171-01

Mécénat

Les dons au musée constituent un apport important au soutien de ses activités. Tout don doit être versé au compte 340-1813150-64 au nom de UCL/Mécénat musée. L'université vous accusera réception de ce don.
Tout don de 30 € ou plus donne droit a l'exonération fiscale et une attestation fiscale sera delivrée par l'universite.

Participation aux visites et escapades

Pour tous les versements relatifs aux visites, escapades et voyages, seul le compte suivant garantit votre inscription : 340-1824417-79 des Amis du Musée de Louvain-la-Neuve – Escapades.

Assurances

Les amis du musée sont couverts par une assurance R.C. souscrite par l'UCL.
Les dégâts corporels ne sont pas couverts.

Adresse du Musée

Place Blaise Pascal, 1, 1348 Louvain-la-Neuve
Tel. : 010 47 48 41 Fax 010 47 24 13
http://www.muse.ucl.ac.be
e-mail : amis-musee@uclouvain.be

Accès

En train : ligne 161 Bruxelles Namur, avec correspondance à Ottignies.
En voiture : E411 Bruxelles Luxembourg, sortie LLN Centre, parking Grand-Place.

Merci de bien vouloir renouveler votre cotisation !

AGENDA 2008

DATE	HEURE	TYPE	ACTIVITÉ	RENDEZ-VOUS	PAGE
Sa 14/06/08	13h45	visite guidée	Pierre Caille à la Fondation Lismonde	Linkebeek	33-34
Di 15/06/08		Dernier jour de l'exposition	*L'atelier de l'écrivain Henry Bauchau*	Musée de LLN	23-24 et Courrier n°5
Sa 21/06/08	8h45	Escapade	Pour les 6 à ...ans	Parking Baudouin 1er	Courrier n°5
Di 29/06/08	14h30 16h00	Visite guidée pour les Amis	*De Corot à Bonnard. L'estampe « impressionniste »*	Musée de LLN	35
Di 14/09/08		Dernier jour de l'exposition	*De Corot à Bonnard. L'estampe « impressionniste »*	Musée de LLN	4 - 22
Sa 27/09/08	13h50	Visite guidée	Vanhaerents Art Collection	Bruxelles	35
Ma 04 - Ve 07/11/08		Voyage	Valencia	Aéroport de Zaventem	36-37

Si vous disposez d'une adresse e-mail, envoyez un message avec votre nom, adresse et numéro de téléphone à l'adresse suivante : amis-musee@uclouvain.be. Vous serez avertis dans les plus brefs délais de l'actualité du musée et de ses amis.