

Eugène Leroy

peindre

15 avril – 28 août 2022

Eugène Leroy, *Autopictura*, vers 1958, Huile sur bois, 79 x 58 cm, Collection particulière, Roubaix, France, Eugène Leroy © Adapp, Paris 2022 / Photo Alain Leprieux.

**MUSÉE
D'ART MODERNE
DE PARIS**



connaissance
des arts

Télérama

LE FIGARO



#ExpoEugeneLeroy

Sommaire

Communiqué de presse	2
Biographie	9
Catalogue	11
Programmation culturelle	22
Informations pratiques	24
Paris Musées	25

Eugène Leroy peindre

15 avril - 28 août 2022



Le Musée d'Art Moderne de Paris consacre une importante rétrospective à Eugène Leroy. Cette exposition rassemble environ cent cinquante œuvres (peintures et œuvres graphiques), significatives de l'évolution du travail de l'artiste.

Bien que son œuvre soit restée longtemps confidentielle, Eugène Leroy compte parmi les plus grands artistes du XXe siècle. Ce n'est qu'en 1988 qu'eut lieu sa première grande exposition parisienne, dans ce même Musée d'Art Moderne et au sein des mêmes espaces de l'ARC. La production de ce peintre, né à Tourcoing en 1910 et décédé en 2000, s'est développée sur plus de soixante ans en s'appuyant autant sur la sensation du réel que sur une vision idéale de la peinture.

Attaché aux maîtres anciens et volontairement anachronique, Eugène Leroy a revisité tout au long de sa vie les sujets iconographiques traditionnels tels que les nus, les autoportraits, les natures mortes ou les paysages. Au-delà d'une rétrospective, le parcours de l'exposition, organisé par thèmes, met en évidence la complexité d'un long processus de création et de recherche picturale.

Eugène Leroy a longuement mené de front son activité de peintre et une carrière d'enseignant de latin et de grec. Il bénéficie d'une première exposition personnelle en 1937 à Lille et s'impose dès lors comme un artiste « à part ». Il présente ses toiles à Paris en 1943 puis participe, dans les années 1950, à plusieurs éditions du Salon de mai. Il voyage fréquemment en Europe, puis aux États-Unis et en Russie, où il visite les collections des musées, cherchant à confronter sa peinture à celle des grands maîtres et à affiner une érudition picturale, essentielle à son travail. En 1958, il s'installe dans une petite maison-atelier à Wasquehal, dans le nord de la France.

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

**Directeur du Musée d'Art
Moderne**

Fabrice Hergott

Commissariat

Julia Garimorth, assistée de
Sylvie Moreau-Soteras

Rejoignez le MAM



mam.paris.fr

[#expoEugeneLeroy](https://twitter.com/expoEugeneLeroy)

Eugène Leroy
Autoportrait, vers 1958
huile sur bois
73 x 58 cm
Collection particulière, Roubaix, France
Photo Alain Leprince
Eugène Leroy © Adagp, Paris 2022

Informations pratiques

Musée d'Art Moderne de Paris
11 Avenue du Président Wilson
75116 Paris
Tél. 01 53 67 40 00
www.mam.paris.fr

Ouvert du mardi au dimanche
De 10h à 18h

Nocturne le jeudi jusqu'à 21h30

Billetterie

Plein tarif : 12 €
Tarif réduit : 10 €

**Responsable
des Relations Presse**

Maud Ohana
maud.ohana@paris.fr
Tél. 01 53 67 40 51

La galerie parisienne Claude Bernard l'expose en 1961. C'est à cette occasion que le peintre allemand Georg Baselitz et le marchand Michael Werner découvrent son travail. « Je trouvais là des images brunes, écrira Baselitz, comme champ, comme pierre, comme bois, comme mousse, comme senteur. Une simple composition hollandaise avec une accumulation inouïe de couleurs. Un amas de tôles provenant du pigeonnier qui éclairait ma tête. »

En 1978, son fils aîné ouvre à Paris la galerie Jean Leroy où il présente régulièrement le travail de son père. En 1982, Jan Hoet, alors directeur du musée d'Art contemporain de Gand, en Belgique, que Leroy rencontre au cours d'un voyage aux États-Unis, lui consacre une grande exposition et l'invite, en 1992, à la Documenta IX de Cassel. Parallèlement, une fructueuse collaboration s'installe avec Michael Werner, permettant la reconnaissance européenne et internationale de l'œuvre d'Eugène Leroy.

Comme le souligne Bernard Marcadé, « la contribution de l'œuvre d'Eugène Leroy à l'art du XXe siècle est décisive, parce qu'elle porte témoignage d'un combat sans cesse réitéré de la peinture et de l'image ». Au-delà de son empâtement – mais aussi grâce à lui –, cette peinture crée un nouveau langage pictural qui s'ancre profondément dans le réel, sans se soucier de sa lisibilité.

Eugène Leroy a cherché à saisir une vérité de la perception tout en gardant l'émotion qui la rend possible. « Tout ce que j'ai essayé en peinture c'est d'arriver [...] à une espèce d'absence presque, pour que la peinture soit totalement elle-même » commente-t-il en 1979. Il retravaille ses toiles, parfois sur plusieurs années, jusqu'à la quasi-disparition du sujet. La difficulté de déceler au premier regard le motif peint permet au spectateur de pouvoir s'attarder sur la présence physique de l'œuvre. Sa peinture était « un acte de mémoire, une projection en avant, à travers l'obscurité présente de l'histoire », pour reprendre la belle formule du poète Yves Bonnefoy à propos de Rimbaud.

Les œuvres d'Eugène Leroy sont présentes dans les plus grandes collections publiques et privées, en France et à l'étranger. Avec une quarantaine de peintures et de dessins, entrés dans ses collections grâce à des achats et des donations régulières depuis 1988, le Musée d'Art Moderne de Paris est considéré aujourd'hui comme un lieu de référence pour l'artiste.

Autre actualité autour de Eugène Leroy : l'exposition *Eugène Leroy. A contre-jour* sera présentée du 28 avril au 2 octobre 2022 au MUba Eugène Leroy de Tourcoing.

Deux catalogues sont publiés en version française et anglaise aux éditions Paris Musées (65 €).

Projection du film d'Alain Fleischer

Eugène Leroy, la voie royale de la peinture, 2010

Production Le Fresnoy et le MUba Eugène Leroy, Tourcoing

Séances de projection tous les jours

10h30 | 13h | 15h30

Séance supplémentaire le jeudi

19h

Durée du film

120 minutes

Image versus matière

Jusqu'à la naissance de l'art moderne, la matière picturale a toujours été au service de l'image. Elle devait rendre possible, à partir des outils du peintre, une imitation ou une re-production du réel. Or, pour Eugène Leroy, la ressemblance consiste au contraire à peindre un réel qui n'est pas la représentation de l'image mais son essence même. Par conséquent, la mimesis n'étant plus recherchée par le peintre, le figuratif et l'abstrait se rejoignent. Cela explique pourquoi Eugène Leroy ne s'est jamais senti appartenir ni à l'un, ni à l'autre de ces deux courants.



Eugène Leroy
D'après la Ronde de nuit, 1990
huile sur toile
89 x 116 cm
Collection particulière, France
© Photo Jörg von Bruchhausen
© ADAGP, Paris, 2022

Toucher la peinture

« La peinture, je voudrais bien un jour la toucher. La toucher tout simplement », indique Eugène Leroy. Cette énonciation vaut à la fois au sens propre comme au sens figuré. Au sens propre, par le simple processus de peindre : bien que la vue soit sollicitée en premier lieu – comme il convient chez un peintre –, l'artiste convoque néanmoins l'ensemble des sens. Le toucher, notamment, joue chez lui un rôle fondamental. Puis, au sens figuratif, par rapport à sa conception de la peinture : Eugène Leroy a toujours revendiqué le choix de ne pas appréhender celle-ci à travers chaque toile prise séparément, mais comme formant un ensemble, un tout : « Au fond je ne fais pas de toiles, je fais de la peinture ». Pour lui, chaque toile ne constitue qu'une étape s'insérant dans un projet plus vaste. Ainsi, chacune de ses œuvres résulte d'un processus long et complexe, constitué de superpositions nécessitant une grande quantité de peinture. Cette accumulation de matière entraîne la disparition progressive d'une image reconnaissable, tout en permettant au peintre de la rendre encore plus présente.

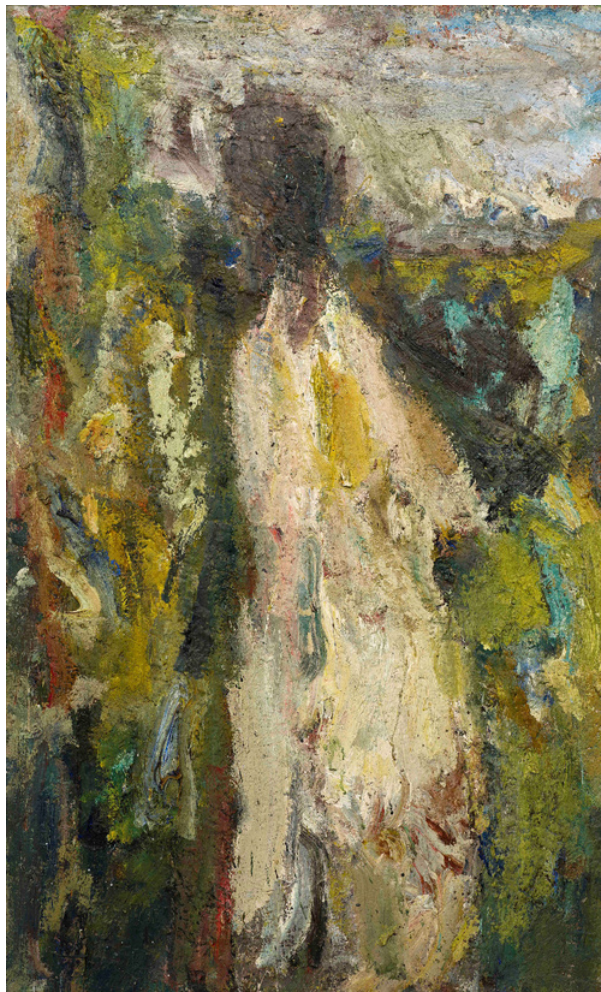


Eugène Leroy
Fleurs, vers 1990
huile sur toile
61 x 50 cm
Collection particulière
© Daniel Blau, Salzburg
© ADAGP, Paris, 2022

Le contre-jour

C'est avec le motif des paysages, et plus particulièrement des arbres, qu'Eugène Leroy fait progressivement l'expérience de « l'énergie immanente » du contre-jour : « Le contre-jour est à l'œuvre dans ma peinture depuis mon jeune âge, mais à mon insu ». Dans son atelier à Wasquehal, où il s'installe définitivement en 1958, Leroy crée cette lumière de contre-jour en faisant percer dans le toit une verrière au nord et une fenêtre au sud. Il y ajoute aussi, grâce à un reflet renvoyé par un miroir, une autre source de lumière indirecte. Le motif est donc éclairé par l'avant (de manière classique) mais aussi par l'arrière : « [La matière] n'existe pas si elle n'est pas imprégnée de lumière ! Je voudrais vraiment faire un tableau qui ait sa propre lumière sourde à lui » confie-t-il.

Lorsque Eugène Leroy parle de « lumière sourde », il évoque une source lumineuse qui se trouverait à l'intérieur de la matière. Il mentionne souvent le choc esthétique éprouvé devant une icône russe découverte à la Galerie Tretiakov, lors d'un voyage à Moscou en 1974. L'image peinte sur une feuille d'or avait bruni avec le temps et perdu de son éclat initial. Pour Leroy, « respecter la feuille d'or, ce n'est pas faire doré, c'est simplement faire ce que la feuille d'or fait. Elle reflète la lumière mais d'une manière épaisse, lumineuse et enfouie à la fois ».



Eugène Leroy
Nu de dos, 1957
huile sur toile
130 x 80 cm
Collection particulière
© Photo Kleinfenn
© ADAGP, Paris, 2022

D'après les Maîtres

Eugène Leroy découvre à 15 ans un petit livre sur Rembrandt qui détermine sa vocation de peintre. Depuis, dit-il, « j'ai beaucoup regardé la peinture ». À partir des années trente, Leroy ne cesse de parcourir l'Europe afin de se confronter aux tableaux des grands maîtres qu'il admire (Van de Goes, Bellini, Giorgione, Titien, Poussin, etc.). Il noue une relation forte avec la peinture ancienne et s'en inspire. Son approche, cependant, qu'elle soit historique, analytique, picturale ou émotionnelle, est toujours en regard de sa propre peinture. Comme s'il faisait passer l'art de ses prédécesseurs à travers ses propres œuvres. Cette démarche complexe est particulièrement évidente dans sa relation au *Concert champêtre* de Giorgione, tableau qu'il a si souvent et si obsessionnellement recommencé durant les années quatre-vingt-dix. Si l'on s'attarde sur les variations de Leroy autour du tableau italien (l'exposition rassemble cinq versions différentes de ce thème), ce qui frappe en premier lieu, c'est la dissemblance, autant entre l'œuvre source et ses « copies » qu'entre lesdites copies. Certes, la composition du tableau de Giorgione se retrouve, ou plutôt se devine, dans les toiles de Leroy – deux nus féminins et le musicien vêtu de rouge –, mais l'effet de ressemblance s'arrête là. Au-delà de la manière dont les tableaux sont peints, c'est bien la peinture d'Eugène Leroy qu'on perçoit avant tout. Évocation d'autant plus significative que, d'un tableau à l'autre, l'artiste varie son approche et sa palette, semblant se soucier davantage du déploiement de ses propres moyens picturaux que d'une simple imitation.



Eugène Leroy
D'après le Concert Champêtre
1990-1992
huile sur toile
130 x 162 cm
Collection particulière, France
© Photo Jörg von Bruchhausen
© ADAGP, Paris, 2022

Autoportraits



Eugène Leroy
Autoportrait, vers 1958
huile sur bois
73 x 58 cm
Collection particulière, Roubaix, France
© Photo Alain Leprince
Eugène Leroy © ADAGP, Paris, 2022

Eugène Leroy réalise d'innombrables autoportraits, à différents âges de sa vie. L'autoportrait le conforte dans sa quête permanente du plus profond de soi et lui permet de faire fusionner une réalité extérieure (son apparence physique) avec une réalité intérieure (ses émotions, ses souvenirs, etc.). Si les premiers autoportraits permettent encore de reconnaître les traits de son visage, ils vont progressivement se complexifier. Ainsi, les yeux, clairement identifiables au début, se confondent de plus en plus avec des taches sombres que l'on pourrait aussi voir comme des cavités, avant de disparaître dans le noir d'un contre-jour qui se pose sur le visage. Le portrait se dissout alors dans une masse informe qui ne nous offre plus que la possibilité de percevoir la présence d'une tête. Eugène Leroy précise d'ailleurs que « ce ne sont pas des autoportraits. Ce sont des têtes ». Et il ajoute : « Étant un peu architecte, ce n'est pas la structure de la tête qui m'intéresse. Dieu sait pourtant que j'ai dessiné des têtes de mort – pour la structure ! Mais la tension de la tempe, le baroque de l'oreille, le globe de l'œil [...] la bouche [...], ce trou noir est quelque chose d'extraordinaire pour moi ».

Biographie

1910

Naissance d'Eugène Jean Joseph Leroy à Tourcoing le 8 août. Est élevé par son oncle, suite à la mort de son père alors qu'il n'est âgé que d'un an.

1915

A quinze ans, il commence à peindre et suit ses premiers cours de dessin.

1927

Réalise son premier autoportrait, qu'il signe et date : *Le Jeune Homme à la vitre*. Découvre les maîtres anciens au Palais des beaux-arts de Lille et se prend de passion pour l'art italien, espagnol et flamand.

1928

Rencontre de Valentine Thirant, sa future compagne et épouse qui devient dès lors son modèle principal. Ils auront ensemble deux fils : Eugène-Jean, surnommé Géno, et Jean-Jacques.

1929

Contracte une pleurésie au retour d'un voyage scolaire à Rome. La peinture lui sera d'une grande aide pour sa guérison.

1931-1932

Fréquente pendant quelques mois l'École des beaux-arts de Lille. Se rend ensuite à Paris pour y étudier l'art mais se détourne rapidement de l'enseignement académique.

1935

Nommé professeur dans son ancien collège de Roubaix, où il enseigne pendant vingt-cinq ans le français, le latin et le grec.

1948

Se lie d'amitié avec le libraire et galeriste lillois Marcel Evrard, qui expose régulièrement ses œuvres.

1953

Par l'intermédiaire de Pierre Langlois, développe un grand intérêt pour les objets et sculptures africains et océaniens.

1958

S'installe avec sa famille à Wasquehal, près de Lille, où il aménage son atelier dans le grenier de la maison.

1961

Première exposition à la Galerie Claude Bernard, Paris.

1964

Début de son œuvre gravée qu'il poursuit jusqu'en 1972, où il utilise principalement la technique de l'eau-forte sur cuivre.

1977

Ouverture de la galerie Jean Leroy, rue Quincampoix, à Paris, où son fils aîné Géno va représenter et soutenir son œuvre pendant quatre ans.

1979

Décès en décembre de son épouse, Valentine.

1982

Début d'une longue collaboration avec le marchand allemand Michael Werner, qui va donner à l'artiste une visibilité internationale.

1986

Sa seconde compagne, Marina Bourdoncle, musicienne et photographe, devient un modèle familial du peintre, et le sera jusqu'à la fin de sa vie.

2000

Décès d'Eugène Leroy le 10 mai, dans sa maison de Wasquehal.

Catalogue

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS

Fabrice Hergott

L'atelier dans la peinture (pour Marcel Lubac)

Pierre Wat

Eugène Leroy - une réalité intérieure

Julia Garimorth

À contre-jour

Éric Darragon

« Enfuir l'anecdote »

Raimund Stecker

Lumière devant

Paul Audi

Tenir le pas gagné (Biographie d'Eugène Leroy)

Marguerite Pilven

EXTRAITS DU CATALOGUE

AVANT-PROPOS

FABRICE HERGOTT, Directeur du Musée d'Art Moderne de Paris

« Le grand art c'est d'abord ce qui nous oblige », écrivait Marcelin Pleynet en 1993 à propos des tableaux d'Eugène Leroy, et d'ajouter que sa peinture « ne [pouvait] que décevoir les amateurs de consommation immédiate ». En effet, il aura fallu du temps à l'œuvre de Leroy pour être pleinement vue. Si son travail a toujours été apprécié par un petit cercle d'amateurs, sa première exposition dans une institution parisienne n'eut lieu qu'en 1988, alors que l'artiste approchait les quatre-vingts ans. C'était au musée d'art moderne, déjà, dans les salles de l'ARC. Suzanne Pagé, qui en était alors la directrice, avait pris l'initiative de cette manifestation co-organisée avec Rudi Fuchs et le Stedelijk van Abbemuseum d'Eindhoven. Le moins que l'on puisse dire est qu'il s'agissait d'un choix visionnaire en faveur d'une œuvre dont on voyait bien toute l'originalité sans encore très bien comprendre l'importance qu'elle aurait pour l'avenir.

Aujourd'hui, presque trente-cinq ans plus tard, cette rétrospective Eugène Leroy se tient au sein des mêmes espaces, mais dans un tout autre contexte. L'œuvre, qui a depuis fait l'objet de plusieurs expositions en France comme à l'étranger, est désormais reconnue. Considérée comme à part, forte, parfois admirée, parfois mal comprise, elle est profondément installée dans le paysage de l'art actuel. La présenter dans ces mêmes salles, les seules du musée à être éclairées par la lumière du jour, zénithale et enveloppante, c'est lui offrir de nouveau des conditions idéales. Particulièrement chargés de matière picturale, à un degré sans équivalent dans l'histoire de la peinture, les tableaux d'Eugène Leroy procurent à celui qui les regarde une expérience qui peut être déroutante. Ils ne se livrent pas sans résistance. Il faut faire un effort d'attention et prendre du temps pour surmonter une première impression de confusion et de vertige, avant que le regard ne trouve un équilibre. Et cette adaptation ne se fait pas en une seule fois.

À la fin des années 1980, rendre visite à Leroy dans sa maison-atelier de Wasquehal, dans la banlieue de Lille, tenait de l'initiation. Il n'y était question que de peinture. Heureux de vous accueillir, l'artiste s'engageait, dès l'entrée, dans un énergique et joyeux monologue difficile à interrompre. Les questions que l'on pouvait glisser dans ses respirations lui permettaient de rediriger une pensée qu'il émaillait de citations et d'exemples empruntés à ses lectures et visites de musées. Il ne parlait que de peintres et de peinture. L'écouter était passionnant.

Une fois dans l'atelier, ses propos ne concernaient plus que les tableaux qui étaient là, posés les uns sur les autres contre les rares murs de cette mansarde percée d'une verrière qui donnait sur les cimes des arbres, de l'autre côté du virage bordant la maison. En cherchant à se placer à la distance optimale pour regarder le tableau que Leroy posait dans la meilleure lumière de l'atelier, il fallait constamment veiller à l'endroit où l'on posait son pied pour ne pas se tacher de couleur fraîche. Le peintre déplaçait à bras-le-corps ces lourdes toiles qu'il saisissait de ses mains énormes, avant de vous interroger d'un regard par-dessus l'épaule. Il espérait avoir « peut-être un peu progressé ». Puis il montrait encore d'autres tableaux avant de s'asseoir dans son fauteuil, se déplaçant rapidement et en silence, avec une agilité inattendue. Il était difficile d'y voir ce qu'il voyait. Vos yeux étaient comme embrouillés, incapables de capter ce qu'ils tentaient de percevoir. Leroy poursuivait son monologue, pointait du doigt les arbres, la lumière dans « ce coin, là-bas », le ciel, marina... au bout d'une heure, il fallait reprendre le train, dans une sorte de vertige visuel et tout enveloppé d'une d'odeur de térébenthine qui allait mettre des heures à se dissoudre. Phrases et tableaux revenaient en boucle en se percutant.

Bien que vivant à l'écart, non loin de Roubaix, Eugène Leroy n'a jamais été un artiste maudit. Si son œuvre a mis du temps à être vue, c'est qu'elle est restée longtemps, et demeure encore aujourd'hui difficile à voir. Elle a sans doute besoin de ce temps pour être comprise. Le regard n'attend-il pas avant tout qu'une œuvre véhicule une image d'elle-même, un effet qui le conforte dans son appétence visuelle? Or, la peinture de Leroy offre le curieux paradoxe d'être à la fois très physique, lourde, et, dès que le regard commence à s'y faire, légère, mentale, comme un souffle d'air. « Pour moi, la faire lourde, c'est vouloir qu'elle soit légère au regard », confie l'artiste à Olivier Cena.

L'ensemble de son œuvre forme un bloc. Ses peintures et dessins, bien entendu, mais aussi ses entretiens et ses écrits, le plus souvent des lettres, qu'il convient d'y inclure. Par anarchisme, par nécessité intérieure de rester libre de toute dépendance, Leroy a fui les modes et les courants. Rien n'est plus éloigné de lui qu'une école, qu'elle soit de Paris ou du nord. Il serait bien difficile de parler de figuration ou d'abstraction, ou même d'une troisième voie.

Son travail appartient à une catégorie à part. Les tableaux les plus figuratifs, ceux des débuts, ne peuvent être associés à un mouvement. Ils relèvent moins d'une observation globale d'un visage, d'un corps ou d'un paysage, que d'une accumulation de sensations qui construit l'œuvre en se mêlant à des souvenirs intimes auxquels s'ajoute ensuite la mémoire de tableaux anciens. Comme chez Cézanne, la peinture de Leroy est en prise avec la sensation et le souvenir, qui se reconstruisent dans la matière colorée par couches successives et complémentaires. Ses tableaux partent toujours d'une impulsion venant d'une tentative de reproduction du réel, pour aller bien au-delà d'un simple rendu de la lumière et de l'espace. Ils sont un condensé à la fois d'une présence – des heures de travail et d'observation de quelque chose qui est aussi bien furtif que permanent, une atmosphère de lumière et d'ombre – et des souvenirs déjà évoqués, infiniment réorganisés par les touches et les gestes qui viennent s'ajouter à la surface de l'œuvre. Mais le mot « surface » lui-même n'est pas juste. Il s'agit plutôt d'un espace que le tableau projette autour de la matière, où rien n'est laissé au hasard – le mot « hasard », comme le mot « surface », étant lui aussi trop limité pour rendre compte de cette tentative de dire une vérité de l'observation et du souvenir, de la vie, un défi que le peintre a su relever. Son isolement volontaire est la condition indispensable à cette réalisation, indispensable également à sa réussite qui procurait à Leroy, et c'est ce qui se dégageait de ces visites, de la joie, un bonheur profond d'y être parvenu. Il faudrait sans doute y ajouter un « peut-être » que le temps se chargera ou non d'infirmier. L'isolement, l'étroitesse de l'atelier et le corps à corps entre le tableau et le peintre sont les garanties d'un long déploiement vers le futur, comme l'action d'un ressort se déployant loin en avant, d'autant plus qu'il est solidement fixé dans la mémoire d'un artiste qui s'ancre loin dans sa propre vie comme dans l'histoire de la peinture. Chaque tableau est ainsi un condensé d'idéalisme fondé sur une observation intense de la réalité – lumières, formes, couleurs – et la mémoire sans cesse invoquée de la peinture qui l'a précédé comme celle des tableaux qu'il a déjà peints. Quand il parlait de Giorgione ou de Rembrandt, les yeux dans le vague, Leroy se projetait autant vers le passé que vers l'avenir, un avenir encore lointain où ses tableaux seraient enfin vus dans leur nudité, comme il les avait peints – souvent sur plusieurs années et parfois plusieurs décennies, à l'inverse des dessins qui, eux, ne lui prenaient que quelques dizaines de minutes tout au plus.

Contrairement à l'affirmation largement répandue sur la peinture actuelle, selon laquelle l'expérience du format et de la matière directe serait essentielle pour l'apprécier, les tableaux de Leroy supportent bien la reproduction, en couleur comme en noir et blanc. Aussi confus que peut sembler ce qu'ils montrent, la photographie des œuvres a souvent l'avantage de guider le regard vers la structure interne de l'œuvre.

Si l'œuvre d'Eugène Leroy apparaît aujourd'hui si importante, c'est qu'elle a transformé le rapport à la peinture. Avec elle, nous ne sommes pas face à des images de l'art, ce que sont la plupart des œuvres actuelles qui ne sont qu'une déclinaison de l'image photographique. La peinture de Leroy a introduit un nouveau paradigme: des tableaux qui ne sont pas des images, ne sont pas abstraits tant ils sont présents et physiques, chargés de sensations, d'observations et de mémoire, et qui pourtant ne figurent rien qui ne soit figurable.

Ils sont une présence de la présence, quelque chose qui passe par la visibilité tout en évitant le régime des images – celles de la consommation de masse, qui se sont imposées dans l'art malgré lui. L'œuvre de Leroy est l'une des rares à sonner l'échec de l'utopie d'une culture de mass-media qui n'a pas permis de créer cet espace intime si nécessaire au regard et garant indispensable de notre liberté profonde et personnelle. Sans doute est-ce aussi pour cela que l'œuvre de Leroy est en train de devenir un mythe. Sa plus grande force est sa résistance au regard qu'elle parvient à libérer du pouvoir de séduction de l'image.

Cette rétrospective s'étend des premières décennies, lorsque les figures sont encore facilement reconnaissables, aux toutes dernières années où la question de la peinture semble l'avoir emporté. Le parcours de l'exposition, à la fois thématique et chronologique, ne pouvait être conçu sans quelques projections vers l'avant et retours en arrière.

Espérons que cette manifestation, essentielle pour le musée d'art moderne de Paris, saura trouver son public. Depuis l'exposition de 1988, le musée a continué à enrichir ses collections de tableaux d'Eugène Leroy, au point d'être devenu, après le musée des beaux-arts de Tourcoing rebaptisé MUba Eugène Leroy en 2010, une collection publique de référence de son œuvre, grâce à plusieurs dons de la famille et de divers amateurs – dont le plus récent est celui de Claude Bernard, venant ainsi fermer une boucle puisqu'il fut le premier galeriste à montrer l'artiste à Paris. Ce fut lors de l'une de ces expositions, en 1961, qu'eut lieu un épisode devenu légendaire, parce qu'il eut un effet considérable sur leur vision de l'art: la découverte du travail de Leroy par Georg Baselitz et Michael Werner. Merci à ce dernier, grand donateur du Musée d'Art Moderne, d'avoir accompagné le projet de notre exposition et d'y avoir apporté l'immense qualité de son regard et de son expérience. Ma gratitude va bien entendu à la famille de l'artiste, notamment Jean-Jacques Leroy, son fils, qui, à la suite de son frère Géno auquel je rends ici un amical et profond hommage, apporte tout son soutien à l'œuvre de son père avec l'aide attentive et respectueuse de sa nièce Anne-Charlotte Leroy-Caulliez. Merci aussi à Marina Bourdoncle dont la présence lumineuse fut de toutes mes visites dans la maison-atelier de Wasquehal. Je remercie également Julia Garimorth, commissaire de l'exposition qui a magistralement mené à son terme la réalisation de ce projet, tout comme Sylvie Moreau-Soteras auprès d'elle. Ma reconnaissance va enfin aux équipes de Paris musées, services des expositions et des éditions, à toutes les équipes du Musée d'Art Moderne ainsi qu'aux auteurs de cet ouvrage.

EUGÈNE LEROY - UNE RÉALITÉ INTÉRIEURE

JULIA GARIMORTH

Pour évoquer la peinture d'Eugène Leroy, on pourrait fort bien détourner cette phrase d'André Gide de sa destination initiale : « elle [la peinture] me précéda dans un chemin bizarre et tel que dans aucun pays je n'en vis jamais de pareil. » Le narrateur s'y étonne en effet devant un paysage, comme on peut être troublé devant une toile d'Eugène Leroy. C'est aussi un texte qui devance dans l'expression écrite l'expérience même du peintre : « je marchais dans une sorte d'extase, d'allégresse silencieuse, d'exaltation des sens et de la chair. »

« Tout ce que j'ai jamais essayé en peinture, c'est d'arriver [...] à une espèce d'absence presque, pour que la peinture soit totalement elle-même », déclarait Eugène Leroy en 1979. En quoi consiste précisément cette tentative dans laquelle s'est engagé l'artiste, et qui vise à rendre la peinture à elle-même?

Eugène Leroy a toujours revendiqué le choix de ne pas appréhender la peinture à travers chaque réalisation prise séparément, mais de l'aborder comme un ensemble, un tout: « au fond je ne fais pas de toiles, je fais de la peinture. » En fonction de cet énoncé, chaque toile ne constituerait qu'une étape s'insérant dans un projet plus vaste qui serait la peinture. En considérant une telle entreprise, on peut penser au livre de Stéphane Mallarmé, à ce livre qui, selon les vœux du poète, aurait contenu tous les livres, à ce livre qui aurait été total. Alors, la peinture d'Eugène Leroy voudrait-elle embrasser dans son tout, à la fois ce qui est fait et ce qui reste à faire...?

Eugène Leroy s'est clairement engagé dans une démarche radicale. La peinture, selon lui, est une surface qui s'explore en profondeur, et inversement, une profondeur qui s'explore en surface(s). Il vise pour ainsi dire un toucher essentiel, auquel il veut ramener la peinture. « Eh bien, la peinture je voudrais bien un jour la toucher. La toucher, simplement. » Eugène Leroy aspire donc à toucher la peinture pour l'atteindre, enfin... cela exprime une radicalité nourrie par l'espérance d'une révélation plus complète, plus immédiate, de la peinture par elle-même.

Eugène Leroy veut « toucher la peinture », au sens figuré, c'est-à-dire en trouver la synthèse. Pour ce faire, il ne se contente pas d'enlever peu à peu les différentes couches, ces impressions qui relèvent de l'instantanéité ou de la perception immédiate d'un objet, et d'aller chercher un noyau ; il ne s'agit pas d'une opération de soustraction.

Eugène Leroy procède de façon inverse. Il compile, il additionne. « je n'ai pas de technique, parce que j'accumule pour arriver à [...] la peinture. [...] cela a commencé par une toile assez fine, un peu comme une aquarelle, [...] et puis après, après on peut parler de la couronne, si vous voulez, de la polychromie – et puis après, cette espèce de matière. » Ainsi chacune de ses œuvres est le résultat d'un processus long et complexe, fait de superpositions qui mobilisent une grande quantité de peinture, appliquée couche après couche afin d'y additionner l'ensemble des impressions momentanées occasionnées par le motif, et de parvenir à une représentation synthétique, intégrale et universelle.

On pourrait comparer cette démarche à la superposition de l'ensemble des photogrammes d'un film. Leroy propose lui-même cette analogie avec le cinéma: « je ne distingue pas dans ma perspective une image que je fixe, mais un film de toutes prises de vue dont la dynamique fixe dans les yeux et le cœur ensemble une totalité sensible inoubliable [...]. »

De manière générale, les artistes qui aspirent à la synthèse (Gauguin, par exemple) travaillent majoritairement d'après leur mémoire. Or Eugène Leroy a toujours peint d'après nature, ou d'après le motif. Cependant, en appliquant la matière couche après couche, il éloigne le motif peint de sa lisibilité, jusqu'à le rendre tout à fait méconnaissable. L'accumulation de matière conduit à ce que le visible, chez lui, finisse par excéder le lisible, si bien que la peinture semble basculer dans l'abstraction. Pourtant, la disparition progressive d'une image reconnaissable est, selon Leroy, une façon de la rendre encore plus présente...

L'objet de cette peinture est-il, alors, le cheminement même qu'elle fait indéfiniment entreprendre au regard, et qui renverrait à un objet ne se laissant jamais approcher que par sa promesse seule? Cette promesse qui est telle la prémonition d'une divinité qu'il nous est impossible de rejoindre, parce que la faiblesse de nos représentations la repousse éternellement dans l'obscurité, mais qui n'en demeure pas moins présente derrière les voiles dont nous la recouvrons sans cesse pour la saisir.

Dans un entretien avec Irmeline Lebeer, Leroy fait part de l'importance qu'a eue pour lui la lecture de Proust. Il se réfère notamment au cinquième tome d'à la recherche du temps perdu, la prisonnière. Dans ce récit, le narrateur, très amoureux de la protagoniste Albertine, est jaloux et le devient plus encore quand cette dernière disparaît.

Il constate alors que l'absence génère pour lui la présence accrue d'Albertine... ainsi, et pour en revenir à Leroy, ses œuvres nous invitent à élargir une telle observation de manière à énoncer, à propos de l'absence, qu'elle est toujours rendue nécessaire quand il s'agit de stimuler notre imagination. Car elle convoque naturellement des souvenirs, d'autant plus insistants qu'ils comblent un manque, un vide. C'est pourquoi l'impossibilité de reconnaître les motifs d'Eugène Leroy ne signifie pas qu'ils ont disparu... ils sont là, au contraire. Mais ils se trouvent enfouis sous la matière, ou mêlés à celle-ci; ce qui constitue pour eux la réalité même de leur présence.

La peinture d'Eugène Leroy est donc à la fois individuelle et universelle. Pour rendre compte de cette universalité, le peintre tente de saisir le sujet (conservons la polysémie de ce mot) en y incluant tous les aspects physiques que peut revêtir le modèle à différents moments, regardé sous divers angles et selon plusieurs points de vue, y compris dans le mouvement. Cette démarche peut rappeler celle des cubistes, à la différence toutefois que chez Leroy, elle n'est pas analytique mais intuitive – elle rassemble, comme le peintre le décrit lui-même, « un prisme qui prend tous les accents que la couleur peut prendre, de la tache de base plus ou moins brutale et matérielle jusqu'aux tons et boues que vous connaissez ». bien que la vue y soit sollicitée en premier lieu – comme il convient chez un peintre –, l'artiste convoque néanmoins l'ensemble des sens. Le toucher, notamment, joue chez Leroy un rôle fondamental. L'artiste demandait à ses modèles de se toucher, de se caresser pendant la pose, afin de pouvoir transcrire directement dans la matière picturale la sensation tactile ainsi reconnaissable par la peau... de la même manière, il convoquait l'ouïe ou l'audition. Marina Bourdoncle, la deuxième compagne du peintre, posait régulièrement pour lui en lisant Joyce, Rimbaud ou Proust, ainsi qu'en jouant de la guitare ou de la flûte. Il s'agissait pour Leroy d'essayer de transposer les sons en peinture – de voir la musique en couleur – en s'appuyant sur des effets de synesthésie (ou de correspondance, pour citer Baudelaire).

Dans une telle démarche qui s'efforce de saisir le motif en y résumant, autant que faire se peut, tous les instants dans un seul, la lumière joue un rôle essentiel. Eugène Leroy avait créé un éclairage circulaire dans son atelier: « [...] je me suis installé au grenier, en faisant percer une verrière au nord et une fenêtre au sud [...], raconte-t-il. [...] moi c'est là que je peins, entre cette double lumière qui passe. » le motif était donc éclairé par devant (de manière classique) mais aussi par derrière, afin de répondre au souhait de l'artiste: « [la matière] n'existe pas si elle n'est pas imprégnée de lumière! Je voudrais vraiment faire un tableau qui ait sa propre lumière sourde à lui. » Lorsque Eugène Leroy parle de « lumière sourde », il évoque une source lumineuse qui se trouverait à l'intérieur de la matière. Il mentionne souvent le choc esthétique éprouvé devant une icône russe découverte à la galerie Tretiakov, lors d'un voyage à Moscou en 1974. L'image peinte sur une feuille d'or avait bruni avec le temps et perdu de son éclat initial. Voilà ce qu'en dit Leroy: « le tout part, au fond, de tretiakov et de cette feuille d'or. Respecter la feuille d'or, ce n'est pas faire doré, c'est simplement faire ce que la feuille d'or fait. Elle reflète la lumière mais d'une manière épaisse, lumineuse et enfouie à la fois ».

ce qui intéressait Eugène Leroy, c'était surtout ce côté « épais » et enfoui, celui d'une présence qui ne se montre pas mais que l'on devine grâce à une lueur émanant de l'intérieur, et qui, concernant sa peinture, surgit à certains moments et à certains endroits de la toile.

Si, à ce stade, on recourt à un cadre d'interprétation de type kantien, on pourrait dire que les peintures d'Eugène Leroy sont le produit de la rencontre de la subjectivité et du monde vrai ou brut (que l'on pourrait qualifier de *nouménal*, en simplifiant l'optique kantienne). Or, le monde brut n'est jamais perçu tel quel par un sujet. Il peut seulement être deviné, en s'appuyant toujours sur ce que notre perception spontanée a déjà introduit d'elle-même dans le monde. Ainsi, devant la plupart des toiles de Leroy, nous aurions affaire, tout à la fois, à un chaos, c'est-à-dire à des schèmes que notre perception nous propose d'emblée en nous avançant, et, en même temps, à une vérité plus profonde (plus *nouménale*), c'est-à-dire un motif retrouvé que notre attention et notre patience seules peuvent reconnaître.

L'intérêt de l'artiste pour l'épaisseur, voire pour l'opacité, est aussi à relier à une quête d'introspection qui, chez lui, fut incessante. Devenu orphelin de père dès sa première année, Eugène Leroy a eu une enfance et une adolescence particulièrement difficiles. Il confie avoir été « hanté [...] de catastrophes, affolé d'échapper à [son] milieu, somnambule de tendresse maternelle longtemps frustrée; émotif à l'excès, d'une timidité farouche ». Bien que « toutes ces empreintes [soient] restées sur la peau de l'adolescence », c'est la peinture qui l'a « guéri de [ses] goûts suicidaires, de faire n'importe quoi, de fuir n'importe où, d'aller jusqu'au bout de gouffre ». Devenue peu à peu son alliée, la peinture s'est imposée, confirmait-il, comme « [sa] seule vraie raison de vivre ».

C'est par son art qu'Eugène Leroy a tenté de retrouver, de ressaisir, de faire connaître cette réalité intérieure, cet univers épais et complexe dormant sous sa peau apparente et qu'il désignait lui-même comme un terrain boueux et glissant. C'est, entre autres lectures, avec celle de Montaigne – en rapprochant sa démarche de peintre de celle de l'écrivain – qu'il comprit que c'était la peinture qui l'avait construit. La peinture était devenue, en quelque sorte, le miroir de son existence, et ressentie comme inextricablement liée à sa vie.

L'introspection de Leroy a également trouvé un encouragement dans la réalité intérieure proustienne. Le peintre dit avoir été fortement marqué par la lecture de la deuxième partie du *Temps retrouvé*. Proust y déclare que c'est « par l'art seulement [que] nous pouvons sortir de nous mêmes ». Et l'on peut constater que, chez Leroy, l'extériorisation d'une intériorité lourde et complexe s'est indéniablement concrétisée au moyen de la peinture. Dans une lettre adressée à Louis Deledicq en 1973, il confie: « que dire à mon sujet? Je suis maintenant presque un vieil homme. Plus que jamais je confonds ma vie et ma peinture avec peut-être plus d'abandon et moins d'égarement. Mais se connaît-on soi-même? »

Il n'est donc pas étonnant qu'Eugène Leroy ait réalisé pendant toute sa vie d'innombrables autoportraits, ce genre étant sans doute le plus propre à faire fusionner les réalités extérieure et intérieure d'un même être. Leroy a ainsi beaucoup travaillé devant le miroir. Afin de réaliser des dessins de lui-même, il ne regardait même plus sa feuille de papier mais seulement le reflet qu'une vieille glace tannée lui renvoyait de son image. On peut relever, à ce propos, ce qu'avait de prémonitoire son premier autoportrait, réalisé en 1927 à l'âge de dix-sept ans, montrant précisément son propre reflet dans une vitre – un travail qui fut l'acte inaugural de son existence d'artiste, puisqu'il y apposa pour la première fois (suivant les conseils de son professeur) sa signature d'auteur. On constate que tous les autoportraits d'Eugène Leroy manifestent ce même rapport à l'identité, quête permanente du plus profond de soi. Il paraît évident que cette quête, chez le peintre, s'est intensifiée avec l'âge. Et tandis que les autoportraits du début permettent encore de reconnaître les traits du visage de leur auteur, ils se complexifient progressivement avec le temps, si bien que l'on perd peu à peu toute possibilité non seulement d'y reconnaître une identité mimétiquement morphologique, mais aussi d'y lire le contenu précis d'une intériorité. Si les yeux sont la fenêtre de l'âme, il faut bien préciser que ce sont les pupilles qui nous permettent de passer d'une figure extérieurement identifiée à une réalité intérieure. Or, les pupilles qui sont clairement lisibles dans quelques autoportraits du début se confondent par la suite avec des taches sombres que l'on pourrait percevoir aussi bien comme des cavités, avant de disparaître finalement dans le noir d'un contre-jour qui se pose sur la moitié ou sur l'ensemble du visage. Le portrait se dissout alors dans une masse informe qui ne laisse plus que la possibilité de deviner la présence d'une tête. D'ailleurs, Eugène Leroy précise que « ce ne sont pas des autoportraits. C'est des têtes ». Et il ajoute: « étant peu architecte, ce n'est pas la structure de la tête qui m'intéresse. Dieu sait, pourtant, que j'ai dessiné des têtes de mort – pour la structure! Mais la tension de la tempe, le baroque de l'oreille, le globe de l'œil [...] la bouche [...] ! Ce trou noir est quelque chose d'extraordinaire pour moi. » À ce stade, comme le constate très justement Éric de Chasse, « il ne s'agit plus d'une identité à soi où le soi resterait extérieur à la peinture (comme un référent préexistant et vivant ailleurs), mais d'une nouvelle identité à soi où le soi est devenu la peinture tout entière (ou la totalité des œuvres peintes par Leroy) : de la nature particulière de l'artiste, on passe ainsi à une nature générale de la peinture comme ensemble vivant ». Selon de Chasse, il s'agirait d'un processus « d'incorporation » se traduisant par la fusion entre la vie vécue et la peinture même.

La complexité du rapport au réel qu'entretient Eugène Leroy pourrait le rapprocher de celle qui caractérise l'homme sans qualités de Robert Musil. Le protagoniste du roman use en effet d'opérations d'indétermination (au sens de stratagèmes) pour échapper au monde réel jugé insatisfaisant, laisser place à d'autres espaces de vie, aux espaces des instants magiques, imprévisibles, de la mystique diurne. La peinture d'Eugène Leroy, comme le roman de Musil, fait œuvre ouverte en se prêtant à des lectures indéfiniment renouvelées, au fil du temps et selon les sujets regardants.

L'ATELIER DANS LA PEINTURE (POUR MARCEL LUBAC)

PIERRE WAT

[...]

Se tenir devant un tableau d'Eugène Leroy est une expérience déroutante, non seulement pour ce qui s'y donne à voir, mais plus encore pour l'extrême difficulté – dont a immédiatement conscience tout regardeur – qu'il y aurait à trouver les mots permettant de nommer ce qui a été vu. Commençons par ce constat, Eugène Leroy prend à revers notre désir, cette attente partagée par la plupart des spectateurs de la peinture en occident : être capable d'identifier ce que nous voyons et, partant, de le nommer. Voici donc un peintre qui travaille manifestement à ce qu'il faut appeler une désidentification du motif. Si tant de commentateurs ont dit et écrit que dans un tableau de Leroy ils ne voyaient rien, c'est pourtant tout autre chose que le rien qui se rencontre là : bien plutôt quelque chose de substantiel – car chez Leroy, peintre prodigue de sa peinture, il y a, c'est le moins que l'on puisse dire, beaucoup à voir –, mais quelque chose que nous ne parvenons, en tout état de cause, ni à identifier, ni à nommer. C'est là. C'est présent. Nous en éprouvons la matérialité, tout en demeurant muets face à ce dont nous ne savons parler, privés que nous sommes de notre capacité à reconnaître.

Cette façon de faire taire le spectateur, qui est aussi l'expression d'un désir de se taire en peinture – « on parle trop on a tort de parler », dit Leroy à Eddy Devolder –, est donc le résultat d'une perturbation recherchée par un artiste qui brouille à loisir les relations ordinaires du voir et du savoir. Là aussi, le peintre se joue de nos habitudes. Ainsi le voir ne vient-il, pour ainsi dire, jamais nourrir le savoir. Regardant un tableau de Leroy, je ne peux affirmer que je comprends en voyant, alors que j'ai déjà du mal à dire que je vois. Pas plus, de la même façon, le savoir – celui que fournissent les titres donnés par l'artiste, par exemple – ne vient au secours du voir. On me dit (l'artiste) que je me tiens devant un nu, une crucifixion ou un paysage, mais cette assertion, plutôt que de me rendre le tableau plus aisément visible, me fait mesurer l'écart entre ce qui est dit et ce que je crois deviner sans être jamais sûr de l'identifier comme tel. Pourtant, et la perturbation ainsi engendrée n'en est que plus forte, on ne peut pas non plus affirmer que Leroy coupe complètement les liens entre visible et lisible au point, par exemple, de faire naître, comme tant d'autres avant lui, une peinture abstraite accompagnée de titres renvoyant à une réalité identifiable.

Comme l'écrit Éric de Chassey, « le visible excède le lisible sans l'abolir ». Tout est donc affaire d'excès, mais aussi de mesure : d'un excès engendrant la perturbation, pas la destruction. Il faut, face à un tel constat, repenser de façon critique la comparaison, si souvent faite par les commentateurs, entre Eugène Leroy et Frenhofer, ce peintre imaginé par Balzac dans le chef-d'œuvre inconnu et qui est devenu depuis lors une sorte d'allégorie de la création tragique. Dans cette nouvelle de 1831, un peintre, Frenhofer donc, consent enfin à montrer l'œuvre de toute sa vie, à laquelle il a travaillé avec un souci d'absolue perfection, à deux autres artistes qui le pressent en ce sens, François Porbus et le jeune Nicolas Poussin. Face au tableau finalement dévoilé, c'est le néant qui s'impose, telle une puissance aveuglante.

« Apercevez-vous quelque chose ? demanda Poussin à Porbus. — non. Et vous ? — rien. » Après avoir cherché en vain à reconnaître quelque chose, Poussin finit par constater qu'il ne voit « que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture ».

« En s'approchant, écrit Balzac, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indéçises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque vénus en marbre de paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée. »

Certes, la comparaison est tentante, des images comme « muraille de peinture » et « chaos de couleurs » pouvant, à bon compte, témoigner non de la peinture de Leroy, mais, ce qui n'est pas la même chose, de la désorientation que produit sa tendance systématique à la désidentification. Ne pouvant nommer ce que je vois, je dis que je ne vois rien.

[...]

À CONTRE-JOUR

ÉRIC DARRAGON

[...]

L'expérience de la peinture fut en revanche très précoce et n'a cessé de se développer sa vie durant – Rembrandt, Van der Goes, Van der Weyden, Memling, Bruegel, Dürer, Giorgione, Giovanni Bellini, Poussin, Vélasquez, Corot, Cézanne, Mondrian, Rothko, jusqu'à Francis Bacon dont il admire la série des van Gogh, tout en regrettant l'aspect *design* de ses fonds. Une suite de découvertes qui interagissent et pénètrent sa peinture pour la révéler à elle-même. S'il fallait en rendre compte depuis ses visites régulières au cabinet des dessins du musée de Lille, il faudrait souligner à quel point ces rencontres lui ont permis de découvrir ce qu'un appareil critique traditionnel tendait à occulter. C'est en apprenant à voir Giotto qu'il a compris Rembrandt, parce qu'il ne l'a plus vu « avec les accessoires de théâtre, le nord, le clair-obscur, la lumière, l'ombre, l'escalier ». Pour Mondrian, ce fut la révélation des paysages et d'une lumière qui échappe au jeu atmosphérique, comme on le voit dans une petite toile de 1906 acquise par le musée Sainte Croix de Poitiers, *Pignon de ferme à oele*. Leroy la cite en 1991, pour prendre ses distances avec « tout vocabulaire d'école » en rapport avec une interprétation moderniste. Démêler les liens existant entre une attraction native et les diverses modalités de l'information semble chez lui particulièrement ardu. Giorgione représente, depuis le *Concert champêtre* du Louvre (1508-1509) jusqu'à la *Vénus de Dresde* (vers 1510) vue sur le tard en 1990, l'histoire d'une méditation enfouie dans les œuvres mais aussi énoncée par des comparaisons précises avec Giovanni Bellini ou Palma Le Vieux. Les voyages, notamment à Castelfranco en 1952 ou à Washington, pour voir la *Nativité Allendale* (1505- 1510), en 1972, font partie d'une pensée qui sans doute évolue, mais pour confirmer ou approfondir une intuition présente dès l'origine. Ce Rembrandt censé être libéré de sa dramaturgie avait été découvert en noir et blanc, à l'âge de quinze ans, en 1925, dans un petit livre de Louis Hourticq : onze ans plus tard, en 1936, Leroy fera le voyage d'Amsterdam à bicyclette pour voir la *Fiancée juive* (1667) à un moment où l'art, après des années difficiles, lui fait aimer la vie et confondre les yeux d'Hendrickje Stoffels avec ceux de son épouse – ce n'est que bien plus tard, en 1974, qu'il verra l'admirable retour du fils prodigue du musée de l'Ermitage (vers 1668).

Ces confrontations font corps avec une peinture lente, persistante, troublante comme un marécage où il lui faudrait s'aventurer sans repères ; elles ne peuvent en être dissociées et permettent de comprendre la portée d'une phrase qui lui échappe lors d'une conversation : « vous me parlez d'histoire : ça n'existe pas ! » en raison de cette mise en cause, tout passe par une révélation dont la peinture tient le secret. Leroy, en proie à une intime certitude, fut toute sa vie à l'école du doute. « On parle trop , on a tort de parler », précisant aussitôt : « Si je redoute tant la parole, c'est pour laisser à la peinture toute sa liberté une liberté qu'il veut surprendre au défi du temps et de cette persistance du visible, destinée à devenir la trace du vécu. Une liberté qu'il invoque devant témoin en s'emparant d'une toile, tel Cézanne avant lui, pour prouver que le langage est une chose et que celui de la peinture en est une autre : « [...] quand je dis < le mystère > ou quand je dis < la peinture > : il faut arriver à ce que le langage passe. Mais la peinture ne passe pas comme un discours, ce n'est pas une théologie, ce n'est pas une explication, ce n'est pas une < science humaine > – c'est une ... poésie. C'est la réalité intérieure . » Cette réalité qui n'est pas le réel, Georg Baselitz, qui n'était pas encore l'auteur de *Die grosse Nacht im Eimer* (1962-1963), l'avait aussitôt perçue lors de son voyage à Paris en 1961. Constatant une réalité autre, que seules la fiente de pigeon ou l'écorce d'arbre peuvent laisser soupçonner, il évoque en 1987 un ordre de sensations liées à la nature, rapportées à la mythologie du chef-d'œuvre inconnu de Balzac. Leroy restera assez sceptique devant la portée d'un tel jugement, conservant une méfiance instinctive envers l'idée avancée d'une « représentation de la peinture ». Moment étonnant où l'intelligence d'un des peintres les plus à même de le comprendre rencontre la pure et simple présence du tableau, sa dissidence, sa résistance, son innocence.

[...]

« ENFOUIR L'ANECDOTE »

RAIMUND STECKER

[...]

L'œuvre de Leroy fait dialoguer de façon équitable les activités de création et de production. Le phénoménologue Edmund Husserl parle de la complexité de percevoir le contenu tangible, selon lequel jamais ne tarit la perception de ce qui est perceptible. Car l'on perçoit un « mélange à la fois de représentations réelles qui rendent évidente la représentation originelle, et de signaux vides qui induisent d'éventuelles nouvelles perceptions ». En suivant ce principe, il faut d'abord se rendre compte de l'aspect phénoménal des accumulations de Leroy. C'est-à-dire: quelles images intérieures connues y a-t-il induites et quelles images y a-t-il reconnues? Et ensuite, quelles autres images pouvons-nous en déduire en tant que spectateurs? Nous observons des couches grasses de peinture de plusieurs centimètres d'épaisseur – la couche de peinture est visible en trois dimensions. Chaque couche nous questionne : la matière influence-t-elle sur le coloris ou est-ce le coloris qui influe sur la matière? Il est des œuvres qui habitent l'espace de leurs illusions et d'autres qui remplissent factuellement la surface, celles de Leroy ne connaissent pas cette limite, tout y est interchangeable : espace, surface, illusions et faits. Nous percevons une création parfois presque monochrome, dominée par des nuances de brun terreux. Puis, soudain, surgissent les blanc, rouge, jaune, bleu et vert hors de la toile, sous forme de sensations. Ces couleurs ne sont nullement artificielles, elles existent au détour d'un geste hasardeux, d'une évidence. Les couches grasses de peinture en tant que substance amorcent un dialogue sans fin avec la matérialisation du coloris. Nous sondons les strates tels des géologues, elles résistent dans leur homogénéité. Elles capturent le regard idéalisateur du spectateur devant la toile. Il faut vraiment regarder de côté, de bas en haut, pour jauger leur profondeur, leur hauteur, et déceler leurs mystères. Sous la croûte enveloppante superficielle, un œil avisé repère force détails. Comme si des éléments sous-cutanés surgissaient à l'air libre ! Le « enfin et toujours » de Peter Handke – les accumulations de Leroy la marginalité par rapport à la société et la quête de soi, induites par la vie de bohème, ne sont pas seulement des éléments constitutifs de la peinture de Leroy, hors des sentiers battus, mais sont également récurrentes tout au long de son œuvre.

La base matérielle de ses toiles est anti-avant-gardiste, anti-académique, anti-contemporaine et résolument anachronique. Ainsi, jusqu'à aujourd'hui, son œuvre demeure visionnaire.

Elle rappelle la poétique intemporelle. Elle clame le « enfin et toujours » de Peter Handke comme une entité irrévocable d'art et de poésie qui échappe au regard, de mouvements toujours nourris par une société avant-gardiste, à travers le prisme de leurs objectifs extérieurs aux œuvres. Revenons à présent aux œuvres de Leroy et à leur fabrication. Celui qui s'adonne à l'étude des grands maîtres classiques – notamment des flamands – se heurte au maniérisme et à des techniques qui ne sont aucunement héritées des théories académiques, adoucies de tous. Leroy, lui, se livre à des expériences générées par son regard plongeant, par le fait qu'il observe, explore et réfléchit continuellement, par le fait qu'il persévère dans son observation et aiguise ainsi son regard. À l'instar des palettes chromatiques développées par les grands maîtres, Leroy n'a de cesse de superposer couche de peinture sur couche de peinture. Ces superpositions grasses et épaisses deviennent de plus en plus prégnantes dans l'œuvre singulière de Leroy. Il construit ses toiles de manière toujours plus dense, épaisse, massive, brute et hermétique. Il crée, de façon de plus en plus évidente, une structure qui servira de fondement à son travail. Cette profonde marque de fabrique lui confère une identité reconnaissable entre toutes. La toile est désormais un simple socle récipiendaire de peintures étalées – il n'existe plus ni fenêtre, ni fente à travers laquelle glisser notre angle de vue monoculaire, ni écran de projection pour illusions d'optique ou cadre pour représentation scénique. Leroy attribue une unique fonction à la toile : être le support de ses constructions picturales. Pour filer une autre métaphore, les créations de Leroy peuvent être lues comme le travail du paysan qui laboure son champ, le cultive, en prend soin, et ce, jour après jour, pour que germent les semences. Leroy extrait la peinture du tube pour l'appliquer directement sur la toile, la mélange avec son pinceau ou sa spatule, la modèle et étale les masses ainsi constituées en formes secondaires floues, fuyantes ou surgissantes, parfois grotesques ou scéniques. Des mois plus tard, il racle la peinture des toiles, et recommence son travail. « Vous comprenez que j'ai été obligé alors de gratter, de me battre, de surcharger, de dire: ce n'est pas comme ça ! Pour retrouver ce que... » pour retrouver par exemple la porte déjà vue qui s'était préalablement manifestée à lui, non pas comme une porte, mais comme un « trou noir ».

[...]

LUMIÈRE DEVANT

PAUL AUDI

[...]

Il faut un temps infini pour faire un tableau de Leroy. Temps ensuite, et surtout, que le regard prenne toute la mesure de ce processus d'avancée et d'approfondissement instantanés de la touche et de son extension disputée sur la surface qu'elle sature. Il faut un temps tout aussi infini pour regarder un tableau de Leroy, pour qu'en émerge la figure au-delà de l'image qu'il présente. Si je parle d'un temps infini pour faire un tableau de Leroy, c'est parce que ce tableau est tel – il est ainsi conçu dès le départ – qu'il ne s'achève pas dans sa réalisation de fait, mais avec la libération du regard que son existence même appelle de ses vœux. Libération qui suppose que le tableau soit soustrait à un éclairage artificiel comme à toute installation conventionnelle (le tableau de Leroy exige la lumière naturelle et le vide autour de lui, ce qui est généralement difficile à obtenir.) Car si le tableau de Leroy accumule les touches et donc les épaisseurs jusqu'à brouiller la vision de l'image, c'est dans l'intention de faire de la figure qui apparaît au regard, avec le temps et selon la façon dont il se place devant elle, un excédent qui aura miraculeusement échappé à la défiguration/transfiguration picturale échappement du côté de l'objet, libération du côté du sujet : tels sont les deux piliers de l'expérience Leroy. C'est que la figure n'est pas le visible, mais la présence du visible. C'est vers cette présence que le peintre se porte en effet – en apportant son corps, comme dit Paul Valéry. Cette présence du visible, qui nimbe le visible, le peintre se voue à la sauvegarder en dépit de son évanescence inévitable. La reproduction de la réalité, la *mimésis*, n'est donc jamais son sujet. Son sujet n'est pas de répéter la présence de l'être, mais de faire surgir l'être comme présence.

De là que la « représentation », si tant est qu'il faille s'accrocher à ce mot, ne représente rien de ce qui serait déjà là avant qu'elle-même ne se produise. Dire que la peinture présente plus qu'elle ne représente, n'est pas même suffisant. Car plutôt que de présenter, la peinture doit indisposer à la vue. Ne pas séduire, ne pas la caresser dans le sens de la perception. La primitivité de Leroy remonte à cette contreexigence. Et elle tire profit de la leçon inaugurale de Rembrandt, dont je tiens le bœuf écorché (1655) pour une allégorie parfaite des peintures de Leroy : c'est comme si, en effet, chacun des tableaux qu'il a peints en était un rappel, ou même une parcelle après découpage, quelque livre de chair équarrie extraite de la viande crucifiée, soustraite à cet animal écorché, écartelé, bête et souverain à la fois, comparissant devant une humanité qui ne sait déjà plus, et depuis fort longtemps, à quel saint se vouer...

toutes les œuvres de Leroy pourraient avoir pour devise l'épigraphe des confessions de Rousseau : *intus et in cute*. « Je dis toujours que c'est Rembrandt qui m'a sauvé. » Indication tellement considérable qu'elle appelle à citer, comme pour donner encore plus de poids et de relief à cette phrase si importante de Leroy, l'indépassable texte de Jean Genet sur Rembrandt – et notamment ce passage: « à la fois, il [Rembrandt] veut, puisque c'est le but de la peinture, représenter le monde, et à la fois le rendre méconnaissable. [...] cette double exigence l'amène à donner à la peinture comme matière une importance égale à ce qu'elle doit figurer, puis peu à peu, cette exaltation de la peinture, comme elle ne peut être menée abstraitement [...] le conduit à l'exaltation de tout ce qui sera figuré, que pourtant il veut rendre non identifiable. / cet effort l'amène à se défaire de tout ce qui, en lui, pourrait le ramener à une vision différenciée, discontinue, hiérarchisée du monde : une main vaut un visage, un visage un coin de table, un coin de table un bâton, un bâton une main, une main une manche... et tout cela, qui est peut-être vrai chez d'autres peintres – mais lequel, à ce point, a fait perdre à la matière son identité pour mieux l'exalter? – tout cela, dis-je, renvoie d'abord à la main, à la manche, puis à la peinture, sans doute, mais à partir de cet instant, sans cesse de l'une à l'autre, et dans une poursuite vertigineuse, vers rien. » À l'insu de son auteur, et comme par anticipation, ce texte expliquerait-il un tableau de Leroy ? À dire vrai, vu d'un autre angle, tout son propos le décrit. Plus que tout autre peintre, Leroy a fait perdre à la matière son identité pour mieux l'exalter. Mieux que quiconque, il s'est pris à donner à la peinture comme matière une importance égale à ce qu'elle doit figurer.

On le retrouve également tout entier dans la persévérance et l'approfondissement de cet effort ininterrompu, qui vise à rendre le visible à la fois absolument méconnaissable sur un plan, et totalement ressemblant sur un autre.

[...]

BIOGRAPHIES DES AUTEURS DU CATALOGUE

Paul Audi, philosophe et écrivain, a écrit de nombreux ouvrages portant sur les relations entre l'éthique et l'esthétique en Occident.

Éric Darragon est professeur émérite d'histoire de l'art contemporain à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Julia Garimorth, conservatrice en chef au Musée d'Art moderne de Paris, est commissaire de l'exposition Eugène Leroy.

Marguerite Pilven, formée en philosophie et en histoire de l'art, est critique d'art et commissaire d'exposition.

Raimund Stecker est professeur d'histoire de l'art à l'Université des Beaux-Arts (HKB Essen), Wuppertal, Allemagne.

Pierre Wat est un historien de l'art, critique d'art et professeur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Programmation culturelle

Visites-animations

En Famille

Baby visite (0-8 mois) – *Cache-cache avec la peinture*

Mercredi 4 mai - 15h

Une visite tout en douceur et un accueil adapté sont proposés pour les bébés et leurs parents afin de pouvoir contempler les œuvres d'Eugène Leroy. En parcourant l'exposition, des exercices de yoga et de Wutao invitent à se relaxer et à se détendre. En fin de visite, assis sur des tapis, les parents participent à la création d'un objet souvenir qu'ils peuvent ensuite emporter.

De 1 à 3 ans – *Couches de peinture*

Mercredi 4 mai - 10h30

Chaque toile d'Eugène Leroy se présente comme un champ de découvertes: paysages, portraits, figures, surgissent d'une masse de couches de peinture. Comme l'artiste, les tout-petits recouvrent une image par des couches successives de matière pour explorer la couleur comme une pâte.

À partir de 3 ans – *Au creux de la matière...*

Dimanche 24 avril, 31 juillet, 7 août - 14h, 15h30

Eugène Leroy laisse apparaître dans ses toiles sous une épaisse matière travaillée, la nature, les hommes, les saisons... Durant la visite, tout le monde part à la recherche des motifs enfouis sous les couches de peinture. En atelier, les enfants rendent visibles par le dessin ces motifs cachés dans les tableaux.

Visites-animations

Les petits

De 4 à 6 ans – *Poissons des abysses*

Mercredi 20 avril, 11 mai, 1er, 29 juin - 14h30

Samedi 14 mai, 4 juin, 2 juillet - 11h

Vacances scolaires, 26 avril, 3 mai, 12, 19, 26, 28 juillet, 9, 11, 17,19, 23, 25 août - 11h

Les enfants partent à la pêche aux motifs enfouis sous les couches de matière présentes dans les tableaux de l'artiste Eugène Leroy. Ils multiplient les points de vue face à l'œuvre afin de voir apparaître des poissons. Ils s'en saisissent en les croquant pour ensuite en atelier les dessiner et les recouvrir de textures.

Visites-ateliers

Les enfants

De 7 à 10 ans – *Peinture vivante*

Samedi 14 mai, 4 juin, 2 juillet - 14h

Vacances scolaires 26 avril, 3 mai, 12, 19, 26, 28 juillet, 9, 11, 17, 19, 23, 25 août – 14h

Les peintures de l'artiste Eugène Leroy présentent une apparence désordonnée. Ces œuvres épaisses laissent pourtant émerger des formes et des figures. Nourris de l'observation de ses tableaux, les enfants en atelier appréhendent la matière comme un mouvement perpétuel d'où naît ou se défait une forme. Pour cela, ils utilisent une image qu'ils recouvrent de textures colorées.

Visites-conférences et ateliers

Les adultes

Visite-conférence par un.e conférencier/conférencière

Du 15 avril au 28 août
Mardi à 12h30

Visite-conférence orale

Mardi 17 mai – 10h30

Ces visites sont dédiées aux personnes non-voyantes ou malvoyantes. Accompagnés par une conférencière du musée, vous pourrez découvrir, par les mots, l'univers d'Eugène Leroy.

Visites-conférences en lecture labiale

Retrouvez les dates sur mam.paris.fr

Ces visites sont dédiées aux personnes sourdes et malentendantes.

Wutao au cœur de la contemplation – Matière et lumière

Dimanche 12 juin – 10h30

Cette visite vous propose d'expérimenter la contemplation d'une œuvre par la relaxation et le lâcher prise avec le Wutao, un art énergétique accessible à tous. Cette expérience se poursuit par la présentation de l'ensemble de l'exposition et se termine par un échange entre les participants.

Méditation guidée

Vendredi 6 mai - 13h30

Cette approche rend la méditation et la découverte d'une œuvre accessible à tous. Aucune connaissance préalable n'est requise pour l'expérimenter et découvrir en même temps la complexité d'une création.

Yoga face aux œuvres

Jeudi 21 avril, 19 mai, 9 juin - 19h30

Une séance de yoga Iyengar au cœur des œuvres d'Eugène Leroy. Venez expérimenter des postures dans le prolongement des œuvres, et ainsi renouveler votre regard et votre sensibilité à l'univers de ce peintre dont les peintures se dérobent pour se révéler au fur et à mesure de leur contemplation.

Et en plus ...

Une aide à la visite gratuite accompagne le public tout au long du parcours de l'exposition.

Un livret *Contempler* est à disposition des visiteurs. À télécharger gratuitement via QR Code.

ÉVÉNEMENTS

Eugène Leroy et la jeune scène artistique contemporaine

Regard contemporain sur Eugène Leroy, une rencontre/discussion avec des artistes proposée par Anaël Pigeat.

Jeudi 2 juin à 19h30

Salle Matisse

Entrée libre dans la limite des places disponibles

Retrouvez tous les événements en lien avec l'exposition Eugène Leroy sur mam.paris.fr > « Activités et événements »

Informations pratiques

MUSÉE D'ART MODERNE DE PARIS

Adresse postale

11, Avenue du Président Wilson, 75116 Paris

Tél. 01 53 67 40 00

www.mam.paris.fr

Transports

- Métro : Alma-Marceau ou Léna (ligne 9)
- Bus : 32/42/63/72/80/92
- Station Vélib' : 4 rue de Longchamp ; 4 avenue Marceau ; place de la reine Astrid ; 45 avenue Marceau ou 3 avenue Bosquet
- Vélo : Emplacements pour le stationnement des vélos disponibles devant l'entrée du musée.
- RER C : Pont de l'Alma (ligne C)

Horaires d'ouverture

- Mardi au dimanche de 10h à 18h
(fermeture des caisses à 17h15)
- Fermeture le lundi et certains jours fériés
- Nocturne le jeudi jusqu'à 21h30

Tarifs

Tarif plein : 12 €

Tarif réduit : 10 €

Gratuit pour les -18 ans

Tarifs combinés Eugène Leroy + Toyen ou Anita Molinero

Tarif plein : 16 €

Tarif réduit : 14 €

L'exposition est accessible aux personnes handicapées moteur et à mobilité réduite.

Le port du masque est recommandé.

La réservation d'un billet avant toute visite demeure vivement recommandée sur www.billetterie-parismusees.paris.fr

Responsable des Relations Presse

Maud Ohana

maud.ohana@paris.fr

Paris Musées

LE RÉSEAU DES MUSÉES DE LA VILLE DE PARIS

Regroupés au sein de l'établissement public Paris Musées depuis 2013, les 14 musées et sites patrimoniaux de la Ville de Paris rassemblent des collections remarquables par leur diversité et leur qualité. Ils proposent des expositions temporaires tout au long de l'année et portent une attention particulière aux publics éloignés de l'offre culturelle.

Les musées de la Ville de Paris bénéficient également d'un patrimoine bâti exceptionnel : hôtels particuliers au coeur de quartiers historiques, palais construits à l'occasion d'expositions universelles et ateliers d'artistes. Autant d'atouts qui font des musées des lieux d'exception préservés grâce à un plan de rénovation initié en 2015 par la Ville de Paris.

Le Conseil d'administration de Paris Musées est présidé par Carine Rolland, adjointe à la Maire de Paris en charge de la Culture et de la Ville du quart d'heure ; Afaf Gabelotaud, adjointe à la Maire de Paris en charge des Entreprises, de l'Emploi et du Développement économique, en est vice-présidente.

Accédez à l'agenda complet des activités des musées, découvrez leurs collections (en accès libre et gratuit) et préparez votre visite sur : parismusees.paris.fr

LA CARTE PARIS MUSÉES

LES EXPOSITIONS EN TOUTE LIBERTÉ!

Paris Musées propose une carte, qui permet de bénéficier d'un accès illimité aux expositions temporaires présentées dans les musées* de la Ville de Paris ainsi qu'à des tarifs privilégiés sur les activités, de profiter de réductions dans les librairies-boutiques et dans les cafés-restaurants, et de recevoir en priorité toute l'actualité des musées. Plus de 16 000 personnes sont porteuses de la carte Paris Musées.

* Sauf sites patrimoniaux : Crypte archéologique de l'Île de la Cité, les Catacombes de Paris et HautevilleHouse.

Toutes les informations sont disponibles aux caisses des musées ou via le site : www.parismusees.paris.fr

