

DOSSIER PEDAGOGIQUE

GEORG BASELITZ - EUGENE LEROY

Le récit et la condensation

11.10.13 > 24.02.14

Contact

Suéva Lenôtre

Responsable du Service des publics

slenotre@muba-tourcoing.fr

Ysabelle Wetzel

Professeur d'arts plastiques détachée

ysabelle-marie.wetzel@ac-lille.fr

ÉDITO

"Georg Baselitz – avec Rembrandt van Rijn, aux côtés de Giorgione, Pierre-Paul Rubens, Piet Mondrian... – est le nom de l'artiste qui revenait le plus souvent chez Eugène Leroy, dans ses conversations comme dans les écrits des historiens de l'art qui relatent la vie et l'œuvre de l'artiste français. De son côté, Georg Baselitz a fortement été impressionné par l'œuvre de Leroy. Baselitz rencontre la peinture de Leroy lors d'une exposition monographique à la galerie Claude Bernard, à Paris, en 1961. C'est au détour de cette exposition que Baselitz découvre la peinture de Leroy et qu'il la fait connaître à Michael Werner, tous deux alors jeunes étudiants. Baselitz éprouve alors un choc esthétique : « J'ai trouvé Leroy parce ce que j'étais à la recherche, j'étais en voyage de découverte. Je voulais trouver quelque chose dont je n'avais aucune idée auparavant. Et j'ai donc trouvé ». (in « Biographie », Eugène Leroy, Bernard Marcadé, Paris, 1994, p. 183). [...] Ainsi, nous pouvons dire aujourd'hui que Georg Baselitz et Michael Werner, galeriste depuis 1963, ont participé largement à la connaissance de l'œuvre de Leroy en Allemagne et au-delà, et continuent encore aujourd'hui à y contribuer.

La rencontre de Baselitz avec l'œuvre de Leroy, puis beaucoup plus tard – 1990 – avec l'homme, et l'admiration réciproque des deux artistes, nous semblait intéressant à interroger et à mettre en perspective dans le cadre d'une exposition. Trois années après Eugène Leroy - Exposition du centenaire, en 2010, le MUba Eugène Leroy l Tourcoing se devait de consacrer en priorité une exposition à Georg Baselitz, dans ce musée considéré aujourd'hui comme le centre de référence pour l'artiste Eugène Leroy, un lieu d'exposition de ses œuvres, enfin, un centre de recherche scientifique, artistique et historique pleinement dédié à son œuvre. [...]

Dès lors, comment une exposition pouvait se construire, alors que tout semble opposer les deux artistes ? Oser la rencontre de « Baselitz le plus français des peintres allemands » et de « Leroy le plus nordique des peintres français », comme Rainer Michael Mason le souligne. [...]

L'exposition repose sur un principe de regards croisés entre Georg Baselitz et Eugène Leroy, entre le récit et la condensation, le premier affirmant dans cette série de portraits de 1996 à 1998 jamais présentée dans son intégralité, une présence forte de la figure tandis que l'autre au contraire la dissimule de plus en plus – avec des peintures provenant pour la plupart de la Donation Eugène Jean et Jean-Jacques Leroy. L'intérêt de cette exposition réside aussi dans l'édition d'un catalogue qui retranscrit notamment l'entretien que Rainer Michael Mason eut avec Georg Baselitz, dans lequel l'artiste parle avec une très grande liberté non seulement de Leroy, mais aussi de son propre travail, de ses réflexions sur l'art et sur un certain nombre d'artistes qui nourrissent sa propre recherche. "

Evelyne Dorothee Allemand

Conservatrice en chef et directrice du MUba
Conservateur en chef, MAD MUuseum, New York

SOMMAIRE

L'exposition	4
Pistes pédagogiques	6
Lexique	13
Approche d'une oeuvre par Georg Baselitz	14
Biographie	15
Visuels disponibles	17
Le regard a la parole, autour de l'exposition	20
Informations pratiques	21

« Les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main. »
Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831)

L'art selon André Malraux, c'est tout d'abord, l'art d'avant. Mais c'est aussi celui d'à côté. Pour Baselitz, les "découvertes", parmi les créateurs de son temps, comptent: (Arthaud, Picabia, Fautrier, Gruber, Munch). Il précise qu'il peint "des tableaux non dans la dépendance, mais dans la correspondance avec eux". Il n'est jamais devenu un épigone (disciple sans originalité personnelle), mais a jeté sur toutes les attractions qui s'exerçaient sur lui, le filet unificateur de sa propre écriture. La rencontre avec l'œuvre d'Eugène Leroy renforce l'idée d'un art qui serait le tout autre. "Ses tableaux constituaient un phénomène tout à fait différent". C'est que Leroy, selon les métaphores baselitzziennes, produisait une bouille figée, de la « fiente de pigeons », le « l'écorce d'arbre »- bref, les matériaux d'une « caverne » assez éloignée de ce qu'on tient usuellement pour de l'art. Il voit en Leroy et sa peinture, l'incarnation du Chef d'œuvre inconnu, nouvelle de Balzac. Leroy ne livre pas de modèle pour Baselitz, mais la perspective de l'absence de modèle, et qui renforce le courage du tout autre.

Une exposition d'images irréductibles

Les deux peintres ne sont pas l'hypostase de l'autre, il n'y a pas de dialogue entre eux. Les œuvres de l'un et de l'autre ne sont pas ici équilibrées à la faveur d'une thématique ou d'une zone chronologique parallèle. Dans l'exposition Baselitz fournit le texte et Leroy les scolies (remarques grammaticales, critiques ou historiques faites dans l'antiquité sur un texte).

L'exposition est constituée de façon presque polaire. Condensation chez Leroy, peinture maigre et transparente chez Baselitz. L'accrochage les entremêle. Si l'exposition de deux peintres, par ses assemblages et ses dégagements, offre toujours en elle-même, l'un pour l'autre, une série de paratextes (ensemble de mots ou commentaires, messages scripto visuels d'accompagnement), un seul tableau abrite aussi en lui-même un système hypertexte. Le foisonnement des possibles est amplifié. Cette dialectique de l'éclairage ou de l'extension du même par l'autre n'est pas nouvelle. (polyptique). L'image s'accroît de ses parages. Le dyptique Leroy-Baselitz met en balance deux façons de considérer ou de pratiquer la peinture.

Baselitz insiste sur l'opération de peindre. Avant de se focaliser sur le contenu et l'énonciation, l'"*aussage*" allemande, il exploite le médium qui détermine le message. Pour lui le primat est celui du fait plastique. Leroy de son côté, renonce à la formalité de la peinture et à ce qu'elle permet de reconnaître, pour que la peinture soit totalement elle-même.

Georg Baselitz, le récit.

"Fondamentalement, seule m'importe la possibilité de continuer à peindre." G.B

Une évidence surgit à la lecture des nombreux entretiens qu'ont donnés Eugène Leroy et Georg Baselitz : l'image, reconnaissable ou suggérée, ne vise pas à aucun instant la fiction, la représentation mimétique, elle n'est qu'un "point de départ", un "motif", un "prétexte" à l'activité picturale qui est vitale.

Cependant, si Leroy continue de questionner la lumière dans la peinture par l'empâtement et la superposition tout au long de sa carrière, Baselitz ne cesse d'inventer de nouvelles "méthodes" picturales. Il invente et rebondit constamment parfois même scandalise comme en 1963 avec *Die große Nacht im inner* (La grande nuit est foutue). Toutefois, l'acte que les professionnels du monde de l'art et le public gardent comme l'ultime provocation est le "renversement des images". A partir de 1969, Baselitz peint, grave et dessine ses sujets tête en bas. Il emploie cette "stratégie" dans le but de détacher ses toiles de la représentation du corps et de les libérer de l'anecdote et du pathos.

Les "portraits de famille" que Baselitz entreprend de 1995 à 1997, constituent à cet égard un ensemble narratif inattendu. D'ailleurs, il explique les prémisses de ce travail par le ressurgissement de "pitoyables souvenirs", de "mauvaise conscience". Plusieurs facteurs président à la création de ces toiles. La chute du mur de Berlin, l'ouverture des archives de la Stasi quelques années auparavant et la consultation d'un album de famille datant de l'immédiate après guerre viennent nourrir sa "méthode" du moment pour donner à voir un ensemble atypique dans sa production. Les toiles, de très grand format, tout d'abord travaillées au sol, sans châssis, avec une peinture fluide et acqueuse évoquant le lavis et les oeuvres du peintre chinois Bada Shanren, convoquent les visages de sa femme, Elke, de ses frères et soeurs ainsi que de ses parents. A ceux-ci, Baselitz juxtapose des éléments disgressifs comme des animaux ou des motifs empruntés à la peinture sur verre traditionnelle slave. Il agrémente, commente, suit le cours de ses pensées faisant parfois même des clin d'oeil à l'histoire de l'art comme à Max Ernst à travers *Nous visitons le Rhin I et II*. Par l'invention plastique constante, la spontanéité et le recul critique, Baselitz crée les conditions nécessaires à la survie de sa pratique picturale.

Ainsi, si la peinture de Leroy se révèle être pour Baselitz comme les œuvres de Michaux, Picabia ou Artaud, une source de réflexion multiple sur la question de la figuration, Baselitz ne peut être considérée comme un "successeur" de Leroy. Il se nourrit de ses pères et de ses contemporains pour créer, développer et renouveler sa propre écriture plastique, « Elle renforce en lui le courage du tout autre », précise Mason.

Eugène Leroy, la condensation.

"Tout ce que j'ai jamais essayé en peinture, c'est d'arriver à cela, à une espèce d'absence presque, pour que la peinture soit totalement elle-même." E.L

Adolescent Eugène Leroy consacre tout son temps libre à l'exercice du dessin et de la peinture. Mais c'est en 1927, à l'âge de 17 ans qu'il découvre ce que la peinture à l'huile va être pour lui tout au long de sa vie : " L'accès à une volonté de bonheur". Eugène Leroy confie à Irmeline Leeber en 1979 : "Je me reproche beaucoup d'avoir tiré la peinture à moi, dans le sens de la vie, du bonheur, de tout ce que vous voulez, mais tout ce que je fais - je dirais presque depuis, le premier jour - c'est un petit peu comme dans les romans courtois, le bonhomme qui doit courir après l'aventure, ne cessant d'aller vagabonder, femme en croupe, pour montrer ou toucher le merveilleux. Eh bien, la peinture je voudrais bien un jour la toucher. La toucher, simplement."

Cette "quête de la peinture ", Leroy la vit au quotidien dans son atelier. Il passe de longues heures, des mois voire des années devant la même toile, tiraillé entre l'expression de la forme, motif incompressible pour lui, et l'expression de la lumière par les couleurs.

Les oeuvres tardives témoignent de cette quête inaccessible. *L'Été* (1997), *Deux grand nus en automne* (1998) et *Nu d'automne* (1999) sont emblématiques de cette énergie sans cesse renouvelée avec laquelle il tente de "toucher la peinture", de trouver "la lumière dans la peinture". Comme toujours Leroy a besoin de modèles, de corps nus, de "prétextes". Il observe les jeux subtils des rayons du soleil sur leur chair. Au fil des heures de la journée et des saisons, ces "lumières d'automne" et "d'été" se meuvent tantôt chaudes tantôt froides, tantôt rasantes tantôt éblouissantes. Ces toiles sont le fruit d'une expression instinctive et personnelle de l'environnement du peintre, de la nature qui entoure son atelier. La forme initiale, "le jus" comme la désigne Leroy est alors totalement dissoute dans la masse de la peinture à l'huile. Les couleurs posées parfois directement au tube sur la surface de la toile la composent. Elles se mêlent, s'entrechoquent et se repoussent privant le regard d'une lecture immédiate de l'oeuvre. A la recherche du "ton absolu", Leroy donne à voir son expression de la peinture et de la nature, un condensé de peinture, un condensé de vie du peintre.

D'après: *Georg Baselitz-Eugène Leroy/ Une rencontre sans effet autre que l'élargissement (magnifique) des champs de vision*, Rainer Michael Mason (2013)

PISTES PEDAGOGIQUES

COLLEGE/LYCEE/ETUDES SUPERIEURES

I- LE PEINTRE, UN HEROS

Programme histoire des arts

Collège

ART MYTHE RELIGION/L'œuvre d'art et le mythe

ART TECHNIQUE EXPRESSION/L'œuvre et la prouesse technique.

Lycée

CHAMPS ANTHROPOLOGIQUE/ART ET SACRE/L'art et les grands récits

CHAMPS SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE/ART CONTRAINTE REALISATION/L'art et l'échec

EUGENE LEROY	GEORG BASELITZ
Quels sont les outils et matériaux utilisés par Baselitz et Leroy ?	
<p>Eugène Leroy utilise des outils traditionnels : des toiles (parfois déjà peintes), des pinceaux, des couteaux. Il peint avec de l'huile épaisse en tube.</p> <p>Les photographies de l'atelier attestent de la présence et de l'utilisation de ces objets. Ceux-ci sont dispersés, les pinceaux collés aux palettes.</p>	<p>Georg Baselitz travaille sur des toiles de très grand format, posées à même le sol sans châssis. Il utilise de la peinture fluide et liquide, peint avec de larges brosses.</p> <p>Il s'inspire de la technique du peintre Bada Sharen (1625-1705)</p>
Comment transforment-ils leurs processus créatifs en contrainte ?	
<p>Le processus créatif d'Eugène Leroy procède d'un recouvrement successif de la toile, dans une longue durée. Commenant par « un jus » (peinture sombre et liquide qui place la figure), il pose une peinture grasse, touche par touche, sans nettoyer ses pinceaux. Les mélanges de couleur se font directement sur le tableau.</p> <p><i>La famille (contre-jour), (1935-2000)</i> Le tableau se divise en deux parties, avec une gradation de l'épaisseur de la toile. La partie supérieure du tableau laisse entrevoir l'avant recouvrement. Dans la hauteur les touches sont plus fluides ; le bas est saturé d'empâtement. La figure disparaît.</p> <p>Paradoxalement, Leroy s'inscrit dans la tradition de la peinture, mais innove formellement. Amoncellement et juxtaposition semblent brouiller toute possibilité d'image, l'œuvre devient illisible.</p> <p>Ce travail se fait au quotidien, la matière (peinture à l'huile grasse) empêche toute fluidité, la touche brouille les surfaces, dans un temps qui ne laisse pas la possibilité à la peinture de sécher. Cela lui permet de sans cesse la réactualiser, la réajuster en fonction de la lumière et des saisons.</p>	<p>Pour parler de son travail, Georg Baselitz emploie le terme de « Méthode ». Pour cet ensemble :</p> <p>La dimension de la toile dépasse celle de son corps. Il doit donc marcher sur la surface pour pouvoir peindre (certaines œuvres conservent des empreintes de pas, ou de son pantalon). La liquidité de la peinture et la rapidité de l'exécution ont des incidences sur la forme du tracé, les nuances de couleurs et l'occupation de la surface de la toile.</p> <p>« L'importance de la peinture de Baselitz repose essentiellement sur son rapport à l'espace pictural. L'image est prise dans une agitation de surfaces, dans un remplissage total ou partiel de celles-ci par des griffonnages cruels, des abandons et des insistances en contrepoint, travail de la peinture est sa propre motricité » (Rainer, catalogue de l'Hermitage)</p> <p><i>Wir besuchen der Rhein1, (1996)</i> l'observation de cette œuvre montre qu'en travaillant rapidement, les formes et le fond se confondent. La matière est fraîche et réactive : les couches de couleurs se mélangent, la trace du pinceau s'imprime, sa couleur est instable. Pour souligner les visages, il peint des rectangles jaunes. La composition, serrée, engendre une disproportion des visages : de la figure de la mère et du bébé, du père dont la tête est écrasée contre son fils. Il réalise plusieurs versions de ce sujet.</p>
Pourquoi ces artistes parlent-ils de bataille, pour évoquer l'acte de peindre ?	
<p>L'aspect homogène des œuvres de Leroy prises dans leur ensemble donne l'impression d'une répétition.</p> <p>Eugène Leroy écrit : « Je ne sais à quel port j'ai pu arriver. Je rêve de cette toile comme d'une crique douce et moelleuse, qui n'est autre que rochers et cailloux apportés par la tempête. A chaque port, bateau ivre à chaque fois arrêté, sur cette côte ingrate, mais cependant rassurante, à chaque toile, il a fallu reprendre la mer »</p> <p><i>les cieux s'entrouvrent, (1982)</i> Même si la technique reste la même, il existe des variations d'une toile à l'autre. Ce qui prédomine est la rugosité et la lourdeur de la matière que l'artiste dépose. Il la contraint avec les pinceaux ou la racle. Le laps de temps nécessaire à l'élaboration de la toile, les reprises successives, témoignent des hésitations du peintre et de sa volonté de toujours recommencer.</p>	<p><i>Selbst portrait dumkopft, (1997)</i> Georg Baselitz décrit l'acte de peindre, en terme d'action: « je prends un format unitaire, un grand (..), comme un panneau sans savoir s'il va donner ou représenter tout de suite ce que je veux. Et je me suis lancé, puis je suis passé aux essais, très spontanément, mais avec une logue réflexion. Cela m'a pris des mois pour être vraiment prêt à le faire, c'est à dire, à l'oser. Alors, j'ai peint très vite, en 2 ou 4h peut être. J'ai mélangé auparavant, ses 5-6 couleurs, dont j'avais besoin, j'ai rien peint, l'un par-dessus l'autre, mais je les ai appliqué très vite sur la toile préparée. J'ai fait une sorte de dessin préparatoire très léger et la chose était terminée. » (Georg Baselitz)</p> <p>L'œuvre émerge d'une action rapide, l'idée et la technique sont déterminées avant la réalisation. Ensuite, la maîtrise de ses gestes, ou le hasard de l'action, traces de pas, dégoulinures s'inscrivent dans la peinture.</p>

Existe-il des traces de cette lutte sur leurs toiles ?

<p><i>Maison rouge</i>, (1968-1982) Le sujet n'est plus que touchés, superposition, enfouissement. Il s'estompe derrière les coups de pinceaux, les raclages, les grattages. Certaines toiles portent les marques physiques d'une bataille : la toile cède, le bouchon du tube s'accroche à la matière. Faire la différence entre la figure et la peinture est difficile, la matière l'emporte souvent sur la réalité du modèle.</p>	<p><i>Série des visages</i>, (1995-1997) La gestualité énergique de Georg Baselitz se transforme en zones de couleurs appliquées à la hâte dont le mouvement et la répétition permettent aux visages d'émerger. Ceux-ci apparaissent alors difformes, entachés, soumis à la coulure, marqués par des traces de pas. Clin d'œil ironique, dans son autoportrait <i>Dumkopft</i>, Georg Baselitz achève sa toile en gravant une couronne le laurier.</p>
---	--

L'artiste sort-il gagnant de son combat ?

<p>N'est-ce pas une quête impossible d'une peinture qui ne finira jamais, sauf à la mort du peintre ?</p>	<p><i>Autoportrait dumkopft</i> (1997), <i>ucello vogel</i>, (1996) Georg Baselitz ne retravaille pas ses œuvres. Une fois achevée, en un laps de temps très court, il décidera ou non de les intégrer à l'ensemble. Pour cela, l'aspect final doit être dans un équilibre entre le sujet et la peinture.</p>
---	---

Connais-tu des héros de la mythologie qui te ferait penser à ses deux hommes ?

<p>Deux figures peuvent être évoquées : - Ulysse et le voyage, chaque œuvre est un voyage. - Sisyphe, chaque œuvre est une épreuve qu'il faudra recommencer.</p>	<p>Protée, il s'approprie une technique et se l'approprie avec rapidité et gloire (diversité du langage plastique)</p>
--	--

REFERENCES :

Eugène Leroy : *Autoportrait rouge* (1968), *Le Lion* (1970-1980), *La Maison rouge* (1968-1982), *La Famille* (1935-2000), *Les Cieus s'entrouvrirent* (1982).

Georg Baselitz : *Meine gelbe period* (1997), *No objektiv nene* (1997), *Selbstportrat dumkopft* (1997), *Ucello vogel* (1996), *wir besuchen der Rhein I* (1996).

II- En mémoire de...

Programme histoire des arts

Collège

ART ETAT POUVOIR/l'œuvre et la mémoire.

ART RUPTURE CONTINUITE/l'œuvre d'art et le dialogue des arts

Lycée

ART SOCIETE CULTURE/art et appartenance.

EUGENE LEROY	GEORG BASELITZ
Comment leur famille et leurs amis inspirent Leroy et Baselitz?	
<p>Eugène Leroy les peint d'après modèle. dans son atelier. Ses muses font partie de son entourage. Ce ne sont pas les apparences (le visage, expressions) qui semblent retenir l'artiste mais leurs menus faits et gestes. Ce n'est donc pas tant la personne qu'il observe, mais sa présence, sa façon de se mouvoir et de capter la lumière. L'envie de peindre commence alors par une sensation une émotion, un saisissement qui le fait tomber en arrêt face à ce qu'il nomme « <i>une incompréhensible présence</i> ». Pour lui, la proximité physique avec le modèle, l'émotion que procure sa présence est primordiale. Contrairement à Baselitz, aucune image ne pourra la remplacer.</p>	<p>Georg Baselitz s'est inspiré d'un album de famille qui lui a été offert. Il s'agit de photographies d'enfance d'avant la chute du mur de Berlin Pour ses études, Georg Baselitz avait fui à l'Ouest (Berlin), laissant sa famille en Basse-Saxe. L'envie de peindre est-elle déclenchée par un accès de conscience ? Pour Georg Baselitz, il s'agirait plutôt d'un choc émotionnel « <i>dans un accès de sentimentalité, je me souviens du temps, pendant la guerre et juste après</i> » Le ressenti laisse place aux souvenirs qu'il découvre au regard des photographies. A ce propos, W. Rainer utilise le terme d'<i>anamnèse reconstructive</i>. L'aspect biographique est plus volontairement assumé dans sa série - 45, souvenirs de la Seconde Guerre mondiale.</p>
L'œuvre est-elle biographique?	
<p>Deux portraits témoignent d'un attachement particulier : <i>Eugène et Valentine</i> (1935-1985), <i>Pour Maxime</i> (1987-1990). <i>Eugène et Valentine</i> : C'est un double portrait, la répartition des deux figures est équilibrée. La femme est de ¾, femme au premier plan, les yeux mi-clos, sa présence intérieure. Etonnamment, le visage de Valentine est perceptible : il se dégage d'un amas de taches, dans lequel le peintre se tapit. La matière relie les deux êtres. La durée de réalisation de l'œuvre semble improbable : 1935-1985. Elle correspond à la durée de vie d'un couple. L'œuvre est le regard du temps au repos. Il a peint sans cesse le même tableau.</p>	<p><i>Johann Tantz und meine Mutter</i> (1996), <i>Wir besuchen der Rhein I</i> (1996). Certains titres semblent évoquer des événements précis, que l'image peinte ne laisse pas entrevoir. <i>Wir besuchen der Rhein</i> représente un voyage mais le mouvement est absent, les personnages sont entassés. Seule une montagne sert de repère géographique. Elle est réduite et sert de support à la famille. <i>Johann Tantz und meine Mutter</i> : Le personnage de Johann n'est pas mis en valeur, la mère de Georg, visage impassible qui semblerait sorti d'un tableau de Gauguin, occulte une scène musicale aux résonances slaves. Les</p>

<p>Pour Maxime :</p> <p>« <i>Croûte terrestre</i> » est une image souvent employée pour qualifier l'aspect de motte figée, propre à sa peinture. Eugène Leroy s'y réfère volontiers :</p> <p>« <i>Il est peut être nécessaire de revenir à la peinture, j'y retrouve la terre qui fume, qui sent, qui tourne. Du coup, j'éprouve la stabilité de notre cher support... Il faut pour cela la lumière vivante, notre lumière qui fuse aussi bien, de la motte que du ciel, devenue autre (...) parce qu'elle s'use ou se perd en 2 à l'occasion, et alors, ses silhouettes deviennent nos choses, notre contact et se montrent particulièrement innovantes quand elles revêtent comme par distraction une apparence humaine</i> ». (E. L)</p> <p>C'est avec Maxime, qu'Eugène Leroy a appris à apprécier les paysages des Flandres et leurs lumières singulières. Pour ce portrait, il ne conservera du paysage, que la métaphore.</p> <p>L'aspect biographique de son œuvre, n'est pas anecdotique, on ne peut retrouver de quotidien, de banal dans son œuvre. Il y a là la figure et la peinture.</p>	<p>deux se superposent et semblent étrangers l'un à l'autre.</p> <p>La photographie de famille se prend dans un contexte précis. Elle est souvent normée (espace, mise en scène, pose) et sert de mémoire d'un événement. L'aspect narratif ou anecdotique est évacué des peintures.</p> <p>Les portraits du père et de la mère sont traités différemment.</p> <p><i>Wir besuchen der Rhein</i> « <i>C'est mon père.. Il regarde toujours par la fenêtre, un vieil homme qui n'a qu'un œil, on le voit toujours de profil. Cela tient à ce que je voulais peindre des demi-tableaux, des demi-figures.</i> » (G-B)</p> <p><i>Georg Fusse</i> : « <i>J'ai toujours pensé que peindre des tableaux, avec l'idée du beau.. Ma mère disait, tu dois faire de belles peintures, et pour cela ce sont les fleurs qui conviennent le mieux. Evidemment tu ne fais surtout pas ce que ta mère te dit, mais le contraire, ou tout le moins, tu essaies</i> ».</p> <p>Il s'agit d'évocations, de souvenirs. Il ne reste que l'essentiel. La famille a été digérée par la peinture. Ces œuvres conservent un aspect biographique, malgré les dimensions monumentales des toiles, habituellement employée pour la peinture d'histoire.</p>
<p>A quel type de souvenirs les artistes font-ils appel dans leur processus créatif? (quels sont les souvenirs, et comment ils les utilisent)</p>	
<p><i>La famille</i> (1935-2000) Eugène Leroy ne peut se passer du sujet mais le modèle n'est pas un objet d'imitation. Tout comme Manet (<i>Olympia</i>), ce qu'il peint c'est ce qui a lieu entre lui et son modèle. Le geste qui pose ou gratte la peinture crée un langage de couleur et de taches adapté à la singularité de la rencontre. « <i>Devenu geste vivant, l'œuvre vit de la graphie du peintre, sujet de l'œuvre. L'œuvre est essentiellement biographie</i> ». (Marcelin Pleynet) Pour Eugène Leroy « <i>Le sujet, c'est la trace du vécu</i> »</p> <p><i>Nu Garance</i> (1999-2000) Ainsi, un tableau de Leroy ne sera pas l'apparence de l'être, mais sa manifestation : « <i>L'apparition dans et non l'apparence la manifestation de l'être non sa définition.(...) plus proche de l'origine des formes que de leur terme, aux racines encore entremêlées du visible et du vivant</i> » (Jean Clair)</p>	<p>Le travail de mémoire auquel se plie Georg Baselitz provoque des télescopages, l'anecdote faisant appel à des réminiscences plastiques.</p> <p><i>Elke</i> (1997), la figure du « vase » : le Graal, l'origine de toute chose (Elke et Georg s'emboîtent l'un dans l'autre).</p> <p><i>Wir besuchen der Rhein</i> est une interprétation du rendez-vous des amis de Max Ernst (celui-ci représenté en petit ange)</p> <p><i>Meine gelbe portrait</i> (1997) : la figure de l'élan propre à la culture européenne et un clin d'œil à Munch.</p> <p><i>Wir zur Pferd</i> (1997) : la fuite en Egypte (non comme image, mais comme thème artistique) utilise l'imagerie de la bohème. On peut y voir des similitudes avec l'œuvre de Chagall : tonalités des couleurs, instabilité de la figure dans l'espace-diagonales.</p> <p><i>La couleur jaune</i> : la sonorité jaune de Kandinsky, le jaune de Van Gogh.</p>
<p>S'agit-il réellement de portrait ou d'autoportrait?</p>	
<p>Dans ces œuvres, la présence du peintre est tout aussi importante que le sujet. S'approcher de l'autre, remplacer son apparence triviale, par la lumière, et la transcription des émotions qui en émane, nécessite de l'équilibre et prend du temps Les peintures sont duelles, à la fois soutenue par la présence du modèle, et fragilisée par l'impossibilité à mettre l'insaisissable en image.</p> <p>Les modèles d'Eugène Leroy, sa famille et ses amis, sont devenus peinture.</p>	<p>Dans son œuvre, Baselitz trouve un équilibre entre sa famille de sang et sa famille artistique. Les deux s'entremêlent dans un dialogue riche, car son sujet reste la peinture.</p>

REFERENCES

Eugène Leroy : *La famille* (1935-2000), *Eugène et valentine* (1935-1985), *Pour maxime* (1987-1990), *Nu garance* (1999-2000), *La grande blanche* (1995)

Georg baselitz : *Drittes portrait eine vase* (1997), *Georg fusse* (1997), *Georg tanz und meine mutter* (1996), *Wir besuchen der rhin I, II*, (1996), *Wir zu pferd* (1997)

III- Comment transformer le réel en peinture ?

Programme histoire des arts

Collège

ART ESPACE TEMPS/l'œuvre, l'évocation du temps et de l'espace.

ART TECHNIQUE EXPRESSION/l'œuvre et l'influence des techniques

Lycée

CHAMP ANTHROPOLOGIQUE/ ART REALITE IMAGINAIRE/ L'art et le vrai

CHAMP ANTHROPOLOGIQUE/ ART CORPS EXPRESSION/ Le corps et l'expression créatrice

CHAMP SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE/ ART CONTRAINTE, REALISATION/ L'art et la contrainte, L'art et les étapes de la réalisation

EUGENE LEROY	GEORG BASELITZ
Quel est le dispositif mis en place par l'artiste pour commencer son œuvre ?	
<p>Un modèle vivant, un atelier, le temps</p> <p>▫ L'atelier : Le site est important pour Leroy. Au commencement, il travaillait dans sa cuisine. Il a ensuite créé un atelier dans les combles de sa maison. Ce changement d'espace a eu des conséquences sur son œuvre. Leroy a installé une double ouverture dans son atelier de sorte que la lumière émane du devant et de l'arrière. Il s'agit d'une luminosité particulière : demi-jour. Les sujets ont également évolué, l'extérieur vu de la cuisine a été remplacé par le modèle. Ceux-ci sont regardés à travers un miroir, ce qui libère la lumière et sépare les couleurs de leur support matériel.</p> <p>▫ Le modèle : Choisi dans une proximité, c'est un membre de la famille ou un des amis de Leroy. Il est nu et pose de nombreuses heures.</p> <p>▫ Le temps : En présence du modèle, Eugène Leroy le figure sur la toile en posant un jus, puis vient le travail avec la lumière et la couleur, et la disparition de l'image. Le geste prend du temps. Dans l'atelier, l'artiste est en mouvement, il se déplace autour du modèle, l'acte de peindre n'est pas continu. La peinture est posée, grattée, abandonnée, reprise. Les outils, s'imprègnent eu aussi du temps. Il accumule sur le pinceau des résidus de matière qui s'amoncellent, et participent à la confusion des tons. La matière épaisse est meuble, parfois déposée à même le tube, elle n'a pas le temps de sécher et de se figer.</p>	<p>Des photographies, un espace, une méthode</p> <p>▫ Des photographies : Pour cette série Baselitz s'est inspiré d'un album de famille. Une photographie se détache du réel par sa dimension et sa bidimensionnalité. Aspect passé et suranné du noir et blanc ou couleurs approximatives d'une chimie qui s'estompe. Instantané, la réalité n'est pas retranscrite dans son entièreté. Décalage historique, photographies d'après-guerre (distorsion de la réalité), Précision des contours, des espaces, dans le cadre de la photographie de famille, même si nous ne les avons pas vues, nous pouvons supposer le recours à des cadrages très normés.</p> <p>▫ un espace toile démesuré, posé au sol, hors échelle du corps</p> <p>▫ une méthode de peinture : des pinceaux larges, des couleurs liquides en pot, avec la photographie à la main. Geoge Baselitz pense son image avant de la commencer. Lorsque l'idée de l'œuvre est claire, il se met à peindre, dans l'urgence. Une fois l'œuvre terminée, il la renverse à la verticale, la jauge et ne fait aucune retouche.</p>
Accumuler les contraintes pour contrarier le réel ?	
<p>La lumière/ la touche.</p> <p>La lumière : <i>Nu d'automne/ l'été (1999)</i> Distinction des tonalités choisies pour ces deux œuvres, sombres et plus claires, correspondant aux lumières propres aux saisons. Seules les couleurs permettent à la figure d'émerger de la toile. L'utilisation du contre-jour est poussée à son paroxysme.</p> <p>Le traitement de la lumière est indissociable de la figure « <i>La lumière tombe, s'éteint, s'épand, sépare le visible et l'invisible, fait apparaître ou disparaître l'objet. Sans lumière, l'objet n'a pas d'existence</i> » Michael Werner</p> <p>Leroy essaie de saisir la lumière qui, par nature, est instable, il travaille par retouches successives, dans une longue temporalité. Le traitement de la lumière par la couleur est moins systématique que chez les pointillistes (Signac), et moins voluptueux que dans l'œuvre de Monet.</p> <p>La touche : <i>Le cavalier polonais (1986)</i> Combien de touches de peintures pour cette toile ? Pouvons-nous encore les distinguer ? L'artiste pose-t-il la couleur avec précision ? Peut-on trouver des touches de peintures similaires ? Comment peut être sa palette ? L'observation de l'œuvre met en exergue la technique du recouvrement, du grattage, et de la fusion complète des couleurs. Pour ne pas perdre la figure des yeux, Eugène Leroy cillait des paupières.</p>	<p>Peinture liquide/ geste rapide.</p> <p><i>Lieslotte, (1965-1985)</i> La peinture conserve les traces d'une gestualité appuyée et rapide. Les couleurs, se superposent et se confondent par transparence, se contaminent et s'assombrissent. Economie des surfaces et des lignes, donnant un aspect primaire à la figure.</p> <p><i>Elisabeth hande, (1997)</i> La bichromie des deux figures est-elle un rappel à la photographie ? Les ombres et lumière ne sont traduits que par 4 tonalités de noirs et de gris. Les lignes noires, épaisses, fines, blanches, sont incisives, rapides, la spontanéité défigure (volontairement?) l'ensemble. Les cercles sont les traces des pots de peintures, ailleurs des empreintes de pas, Baselitz a marché sur sa peinture. L'arrière-plan, blanc et gris rempli avec vigueur, laissant là encore les couches fusionner.</p> <p><i>Portrait mit untermieter, (1997)</i> Le tableau est en bichromie. Le cerne est imprécis, le tracé énergétique. Le violet tache le jaune, par contraste, il suggère des ombres. Le vis-à-vis, ou dédoublement du personnage, la ressemblance des deux figures atteste de la maîtrise du peintre de la figure qu'il trace. Cette méthode fait plus grande place au dessin.</p> <p>« <i>Il vaut mieux faire de pas trop belles peintures, et plutôt même des laides grotesques, visée que tu peux réaliser le mieux avec des hommes ou des femmes a qui tu fais des yeux loucheurs, un gros nez etc</i> »</p> <p>Ces œuvres de Baselitz de Leroy intègrent à l'image les traces de l'acte de peindre, la suspension de l'œuvre postérieure à sa réalisation : dégoulinures.</p>
Quelles sont les conséquences de la méthode sur l'image ?	
<p>La disparition de la figure impose que le regardant puisse prendre le temps pour voir émerger la figure. Le premier contact se fait avec la matière même de la couleur. Sans le titre, difficile d'imaginer que dans cette matière épaisse se cache une figure. Même lorsque quelque chose apparaît, une</p>	<p>Baselitz recherche volontairement la maladresse, l'énergie et la brutalité. Fortement influencé par la peinture de Munch et de Grosz, il aborde une esthétique singulière et une remise en question du beau.</p>

fois notre attention éthérée, la toile reprend son apparence physique.	Le renversement de ses toiles est pour lui un moyen d'obliger le regardeur à se libérer de la mimésis, de l'illusion, pour clarifier son regard. Maurice Denis: « <i>Se rappeler qu'un tableau avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblé.</i> »
A quel degré de représentation sommes-nous confrontés, est ce juste de la mimésis ?	
L'impossible quête à laquelle se confronte Eugène Leroy laisse place à une peinture épaisse qui se donne tout autant à voir que son sujet. Ses œuvres sont autant la trace d'un processus : la touche, l'empâtement, l'enfouissement, qu'une image.	Georg Baselitz se détache de la mimesis en posant ses œuvres dans un espace différent, inversé. Il intègre des traces de sa peinture/ action dans ses images.

REFERENCES

Eugène Leroy : *Le cavalier polonais* (1986), *Nu d'automne* (1999), *l'homme au printemps rouge* (1990)

Georg Baselitz : *Elisabeth Hände* (1997), *Elke* (1996), *Portrait mit Untermieter* (1997), *Liselhotte* (1997)

IV- Un corps sans repères

Programme histoire des arts:

Collège

ART RUPTURE ET CONTINUITE/L'oeuvre d'art et la tradition/l'oeuvre d'art et sa composition

Lycée

CHAMPS ESTHETIQUE: ART GOUT ESTHETIQUE/ l'art le jugement et ses approches

EUGENE LEROY	GEORG BASELITZ.
Dans quel espace, le corps est-il représenté ?	
<p>Dans les portraits de Leroy, la figure est difficilement perceptible. Les toiles ont l'apparence d'un magma informel. Les toiles saturées de peintures se présentent dans une frontalité absolue. Elles oscillent entre figuration et abstraction. Eugène Leroy est en rupture avec « la ressemblance », l'apparence des choses, la mimésis.</p> <p>Bien que le point de départ soit toujours visuel (un paysage, un modèle), l'aspect final de sa peinture évacue toute ligne ou surface auxquelles l'œil du regardant pourrait s'accrocher définitivement.</p> <p><i>Nu garance</i> (1999-2000) Recouvrement, superposition successifs de matière, saturation de traces, raclement ont aboli la ligne, les contours, les réserves. L'espace a perdu toute structure. L'ensemble est brouillé, tout a été absorbé dans la peinture. Un espace subsiste, mais profond et dense par sa complexité chromatique. La toile est une frontalité (mur recouvert de peinture) mais les couleurs, dans leurs associations hasardeuses suggèrent de la profondeur.</p> <p>Eugène Leroy insiste cependant sur la présence de la figure : « <i>Pour ma part, ce comportement que j'ai depuis le début, alourdit l'ensemble, mais pour trouver la figure, son enveloppe, la faisant plus que sa structure</i> »</p> <p>Ce qui est donné à voir, est l'enveloppe c'est-à-dire la peinture qu'il utilise pour tracer le corps, mais sans les limites de la silhouette. Sa présence s'étale sur toute la surface.</p>	<p>Les portraits s'inscrivent sur des espaces non figuratifs. Déjà présente chez David (<i>Marat assassiné</i>) puis radicalisée chez Manet (<i>Le fifre</i>), cette utilisation du fond neutre pose la figure dans un espace abstrait, celui de la peinture.</p> <p>Aplats grossiers jaunes (<i>Selbstporträt Dumkopft</i>), saturations de traces de couleurs (<i>Elke</i>), superposition d'aplats qui se donnent à voir par transparence. Toiles vierges (<i>no objektif, nene</i>)</p> <p>La relation forme/ figure diverge en fonction des œuvres. Les visages sont soit cernés sur des surfaces de couleurs traitées en aplats ou tachées (technique graphique), ou traités de la même manière que le fond, remplis de coups de peinture, (procédé pictural)</p> <p>Les compositions de Baselitz varient en fonction de ses sujets :</p> <p><i>Les portraits</i> composition centrée sur le visage qui occupe l'ensemble de la toile, ressemblance avec la photographie d'identité, agrandie jusqu'à la monumentalité. Mais, à la différence de Chuck Lose qui recherchait l'hyperréalisme, avec une perte des détails et de la précision.</p> <p><i>Elke</i> (1997) : division verticale de la composition. <i>Elke</i>, représentée de pieds, tourne le dos à la bataille de couleurs qui occupe symétriquement l'autre partie de la toile. Elle se cache les yeux dans un espace qui ne donne rien à voir.</p> <p><i>Pas objectiv nene</i> (1997) : le bébé semble chuter sur la toile restée vierge. Il n'est pas centré, mais légèrement décalé sur la droite, ce qui accentue l'instabilité.</p> <p>Baselitz démultiplie les possibilités du rapport fond/ forme dans cette série. Malgré l'unicité de sa méthode, chaque œuvre est singulière.</p>
Comment les artistes brouillent-ils les repères de l'image ?	
L'œuvre d'Eugène Leroy se refuse à toute structuration de l'espace, à la suite de Cézanne qu'il cite : « <i>ne pouvant atteindre la peinture dans son bloc et dans son unité, Cézanne se mit à analyser le réel, à faire de sa petite sensation, la base d'un examen rigoureux de son visible, pour que la traduction en</i>	<p>L'aspect monumental de ses toiles, fait ressortir l'évidence des visages, mais que nous apprennent ces portraits ?</p> <p>Une personne dans un lieu? Il brouille les repères géographiques, en isolant les figures, y ajoute des objets,</p>

<p><i>peinture en soit cohérente, mesurable établie.</i> ». Nombreuses ont été les recherches visant à interroger le rapport entre le visible et sa représentation.</p> <p>Les toiles de Leroy échappent à cette cohérence et à toute mesure. De quoi procède le rapport entre le sujet et l'œuvre, de la ressemblance, de la dissemblance, ou de l'informel ?</p> <p>Un peinture informe serait une surface où rien ne se donne à voir de façon claire et nette. Que pourrait-on alors voir dans ses peintures?</p> <p>« <i>Ce n'est pas de la dissemblance, ni de -au lieu de s'aviser que ressembler à rien, n'est ni dissembler de quelque chose en particulier, ni ressembler à quelque chose qui se trouverait être rien.</i> » (Yves Alain Bois, <i>L'Informe, mode d'emploi</i>)</p> <p>L'intérêt de Leroy pour le contre-jour l'amène à interroger le visible dans une situation limite. Pour George Didi Huberman, dans <i>La ressemblance informe ou le gai savoir</i> : « <i>l'informe qualifierait donc un certain pouvoir qu'ont les formes elles-mêmes de se déformer toujours, de passer subitement du semblable au dissemblable</i> »</p> <p>Eugène Leroy : « <i>Ce corps qui avait une telle importance, il fallait qu'on le voit, qu'on le sache présent, qu'il manifeste son pouvoir. Mais dans un second temps, l'exigence inverse voulait qu'il soit voilé, masqué que ses formes soient à peine suggérées.</i> »</p> <p>Il mène la même quête qu'Alberto Giacometti, dans ses dessins : Apparaître plutôt qu'être. Nous retrouvons le même travail en négatif, recouvrir pour révéler. Plus il met de la peinture, plus la figure apparaît plutôt qu'est. Il se refuse à montrer ce qu'il s'acharne à faire disparaître. Le recouvrement, participe du doute et des interrogations propres à l'artiste :</p> <p>« <i>Tout être qui est attentif à son activité intérieure, à ce magma toujours en cours de transformation, qui dort ou fermente ou bouillonne au profond de lui-même, il sait combien il pourra en dire ou en montrer n'est qu'insuffisance et trahison.</i> ». Eugène Leroy préfère être dominé par ses émotions, le trop plein, refuse l'intrusion de la pensée rationnelle, et à sa peinture de couler dans une forme définie.</p> <p>« <i>Le champ de l'œil sur le tableau était délivré de l'image. C'était l'œil mi-clos pour voir, mais l'esprit assez ouvert, je crois, accumulant toutes les opérations de son fonctionnement pour les besoins de mon inquiétude et de ma lucidité</i> ».</p> <p>Ainsi le spectateur participe à l'achèvement de son œuvre.</p>	<p>évoqueries des cultures de l'Est. Les figures ne dialoguent qu'avec la peinture.</p> <p>Un portrait dans une histoire ? Il mélange les repères temporels, en décontextualisant les événements et, en associant la petite histoire et la grande, celle de l'histoire de l'art.</p> <p>Un portrait psychologique ? Les distorsions des figures, procèdent davantage d'une déformation excessive du trait, par la gestualité, la rapidité d'exécution, ou l'obligation de rentrer tout entier dans la toile.</p> <p>Une mise en valeur du corps ? Il est fragmenté jusqu'à l'anonymat, soumis à des recadrages, à des coupures et des dédoublements.</p> <p>S'il s'agit bien d'une série de portraits, réalisée à partir de photographies de famille, Baselitz ne nous donne pas les clefs de sa biographie, car le sujet de son travail, c'est la plasticité de la peinture mise au regard de l'image.</p> <p>Georg Baselitz refuse de livrer une peinture en règle : absence de profondeur, cernes malhabiles, visages tracés à la hâte à coup de brosse, couleurs non assujettie au modèle, coulures, éclaboussures, toiles renversées. Se référant à des photographies, il en évacue tout signe contextuel.</p> <p>Ce détachement avec la ressemblance trouve son paroxysme dans le renversement de la toile.</p> <p>Sa capacité à changer de méthode successivement dans ses périodes participe de cette volonté de ne pas proposer une œuvre qui serait achevée et définie.</p>
<p>Un art sans repère, un art du sublime ?</p>	
<p>Le philosophe irlandais Edmund Burke (1729-1797) ancre le sublime dans le sensible. Il est dans ce qui apparaît étrange, irréductible à la pensée et à la connaissance et participe de la grandeur, suscite l'effroi, l'étonnement. Il procède d'un dépassement, en cela nous fait percevoir l'infini (leurre ou présupposé).</p> <p>Alors qu'Emmanuel Kant le détermine dans notre rapport à la nature d'une grandeur ou une puissance absolue, Burke le met en rapport avec les productions de l'homme. Le sublime devient une catégorie esthétique, l'homme devient juge et partie, producteur d'un objet et spectateur.</p> <p>Le sublime n'est pas une qualité des choses, mais un sentiment lié à la présence de certaines choses.</p>	
<p>Les notions d'étrangeté et de non dicible sont à l'œuvre dans la recherche picturale d'Eugène Leroy. L'absence de contour place le regardant dans une recherche du dicible, l'évanescence dont procède l'apparence des figures, les rend irréductibles à la connaissance. L'absence de repères visuels peut provoquer un sentiment de déstabilisation, face à ce qui nous échappe.</p>	<p>L'inscription du travail de mémoire dans un processus pictural, amène Georg Baselitz à transcender le réel. Parce qu'il prend forme dans la gestualité du peintre, il procède d'avantage d'une expressivité physique pulsionnelle, que d'une codification raisonnée du passé. Les forces, le hasard, l'énergie, permettent ce dépassement de ce qui est connu, de la ressemblance présupposée.</p>
<p>Le sublime est différent du beau qui procure un plaisir positif, simple et partageable. Celui-ci est harmonie, mesure, fini. Si le sublime attire, séduit, le beau est une des limites du sublime, qui est impensable dans sa totalité (il n'est ni présentable, ni dicible) et touche nos limites intimes, imagination, connaissance, corps, nous surprend apeure et fascine.</p>	
<p>Le recours à la temporalité dans l'élaboration de la toile, le doute qui amène Eugène Leroy à sans cesse recouvrir, racler, recommencer ses œuvres, montre à quel point il se refuse à faire image. Le cerne, le ton local, la vraisemblance ne sont pour lui que des leurre. L'art est la mise en œuvre du marécage, de l'indécible.</p> <p>« <i>Imaginez, les courants qui concourent à ce delta, aucun n'est semblable. Notre courant se croise avec d'autres, il fait partie de cette totalité terre-mer mais petit à petit, il peut fonctionner avec son propre vis- comme le disent les latins, c'est</i></p>	<p>Par sa volonté d'expérimenter des principes et expériences picturales antérieures (référence à l'histoire de l'art, utilisation de méthodes), Baselitz s'affranchit des habitudes et des règles. La création est acte de liberté. La maladresse volontaire participe de sa volonté de questionner notre rapport à l'art et remet en question la notion de beau.</p>

à dire, à la fois sa propre vertu et sa propre violence »	
<p>Cette réticence le place à la limite du beau et du laid, le radicalement étrange, obscur, mystérieux. Il a un pouvoir subversif, il renverse les rapports préexistants et socialement déterminés, entre des phénomènes et son objet, des valeurs et des sentiments.</p>	
<p>L'œuvre de Leroy reste inclassable au regard des mouvements et catégories qui ont traversé le siècle. Elle procède d'une démarche personnelle et singulière qui s'est réalisée, en dehors de tout contexte artistique. L'intégrité vis à vis de son œuvre et de sa recherche le positionne comme un artiste hors norme. S'il utilise parfois des références picturales pour aborder son travail, c'est pour mieux s'en détacher. Ce qui le nourrit se trouve d'avantage du côté de la littérature, Montaigne, Proust, Rimbaud.</p>	<p>Baselitz, dans son recours à la brutalité et dans la radicalité de ses premières œuvres, s'est positionné comme un artiste subversif. La remise en question des normes a nourri le développement de son œuvre picturale.</p>
<p>« L'homme trône au centre du dispositif, il est celui qui perçoit, sent et juge, mais également celui qui se saisit, ou pas, dans le reflet de ce qu'il regarde. » Il est le choc qui saisit et dessaisit, accapare toute l'attention, tout le temps de l'être. Dessaisissement : être touché à son insu. Suspension du jugement, négation fondatrice du sujet. Husserl, phénoménologie : mise entre parenthèse du monde, laisser le monde tel qu'il se donne, en suspendant les discours s'y rapportant. Ne l'atteste ni le conteste, laisse à l'expérience, le soin de le découvrir réellement. Processus de découverte d'un lien, entre soi et le monde.</p>	
<p>Les œuvres de Leroy se laissent à découvrir et non à voir. Leur apparence se situe entre leur existence et la perception que nous en avons. Lorsque nous regardons une œuvre de Leroy, le temps semble suspendu. C'est dans ce moment que le dépassement a lieu, lorsque nous nous regardons en train d'essayer de saisir, de percevoir, de participer à la naissance de notre propre regard.</p>	<p>Parce que ces œuvres sont inversées, nos repères sont déstabilisés. Du point de vue phénoménologique, nous percevons le retournement de la toile. Prenant conscience de l'inversement, l'œil essaie de traduire l'impossible. Il s'attarde alors sur ce qui fait la figure, le cerne, la tâche, l'éclaboussure.</p>

REFERENCES:

Leroy : *Nu Garance* (1999-2000), *Autoportrait rouge* (1968)

Baselitz : *Selbstporträt Dumkopft* (1997), *Elke* (1997), *No objektiv nene* (1997)

LEXIQUE

EUGENE LEROY

Jus : premières couches de peinture sur la toile qui inscrivent le « motif » nécessaire à Eugène Leroy pour peindre.

Empâtement : couches épaisses de peinture posées les unes sur les autres. En séchant, la peinture conserve l'empreinte de chaque coup de pinceau et forme une croûte plus ou moins en relief.

Surface : espace propre à la toile.

Touche : manière d'étaler la peinture. Celle-ci peut être propre à un artiste.

Estomper : atténuer la rudesse du contour par frottement et dispersion du pigment.

Matière : aspect plastique de la peinture.

Figure : contrairement au visage, la figure est chez Leroy employée comme un élément plastique c'est-à-dire un motif, un prétexte tel que les genres du paysage ou de la nature morte.

Contre-jour : Le contre-jour est une situation où la lumière se trouve face au peintre. Le modèle est alors éclairé par l'arrière.

GEORG BASELITZ

Méthode : processus créatif que Georg Baselitz invente afin de renouveler sans cesse sa peinture.
Processus créatif : ensemble des réflexions et/ou des actions imaginées par l'artiste pour atteindre l'œuvre achevée.

Gestualité : trace laissée sur la toile du mouvement du corps de l'artiste

Figuration : représentation d'un objet.

Aplat : surface colorée uniformément et sans nuance.

Nuance : chacun des degrés d'une même couleur. Exemple : rouge carmin, sang, vermillon, cerise...

Ton : désigne la modification d'une couleur dans sa valeur : *clair, foncé, sombre, obscur, moyen, vif, opaque, transparent...*

Teinte : désigne ce qu'est la couleur : rouge, orangé, jaune, vert, bleu, violet, blanc, noir, gris, brun, rose...

Camàieu : est un procédé de peinture utilisant plusieurs nuances d'une même famille.

Dégradé : est le passage entre deux couleurs ou deux valeurs.

APPROCHE D'UNE OEUVRE PAR GEORG BASELITZ



Georg Baselitz, *Nous visitons le Rhin I*, 1996

« A l'été 1995, j'ai essayé de faire quelques autoportraits, au moyen de points, rouge et vert, tout en tendant inconsciemment à me représenter plus jeune que je ne le suis maintenant, non seulement plus jeune de plusieurs années, mais de plusieurs décennies. A l'automne de cette année 95, je fis une visite dans la salle de lecture de l'autorité de la Stasi à Berlin et lus étonné un dossier sur le soupçon à mon endroit d'espionnage en faveur de l'Ouest - à cette époque, j'avais dix-huit ans. Puis survinrent de pitoyables souvenirs et je devins assez sentimental. Je commençai alors à peindre d'après de vieilles photos de mes parents et de mes frères et sœur. Pourquoi ? Comment ? Pourquoi ai-je commencé ces tableaux ?

Dans un accès de sentimentalité, je me souvins du temps pendant la guerre et du temps juste après. En répandant la couleur, les divers visages se formaient comme d'eux-mêmes dans cette technique d'aquarelle légère. Ils souriaient, venus de loin, d'une manière calme, ouverte et aimable. Le «pourquoi» contient déjà le «comment», car ma sentimentalité était assez théâtrale, soit un grand geste aviné, bruyant et menaçant.

Voilà la raison des grands formats, sur lesquels les visages passent très en avant, et celle aussi de la technique: la peinture aussi mince que de l'eau, sans contours, comme cela doit être pour des aquarelles, des aquarelles immenses justement, soit des dispositifs artificiels sans ombre. Ou une teinte de fond, jaune par exemple, et le contour dessiné par-dessus, comme chez Picasso en 1923, ma période jaune. C'est exactement l'idée plastique et le «pour quoi», donc ce que j'ai à dire en tant que contemporain sur l'esprit du temps ou sur des esprits. Quand en effet je peignis tous les six portraits sur une toile, mes frères Andreas et Günter, ma sœur Rosi, ma mère, mon père et moi, soit toute la famille, ce ne furent que ces têtes sans corps, comme dans le tableau des amis de Max Ernst à Cologne, tous les corps étant assis sans chaise.

Effectivement, en imaginant ma famille, me vint à l'esprit Max Ernst, que je n'aimais pas particulièrement jusqu'alors, mais tout à coup son concept plastique roide ou figé, congelé, se retrouvait sur ma toile, alors que ses amis sont assis sur un glacier. Quelques-uns parmi eux sont aussi mes amis. Breton indique la voie vers le surréalisme. Nous visitons le Rhin, l'Ouest, voilà qui était notre nostalgie. Laisser les chaussures de feutre derrière soi, sortir du petit bois de bouleaux et se diriger gaiement vers le Rhin. Le «pour quoi» apporte un hurlant charivari de peinture d'histoire, avec le souhait de choisir du passé le meilleur ou le plus juste, je ne sais pas exactement. En fait, tout ne fut que de la merde. »

Derneburg, 13 mars 1997

Source Georg Baselitz, *Manifeste und Texte zur Kunst 1966-2000*, Gachnang & Springer, Berne 2001, pp. 80-81 (trad. RMM)

BIOGRAPHIES

GEORG BASELITZ



Georg Baselitz dans son atelier - Photo : © Martin Müller, Berlin

1938

Naissance de Hans-Georg Bruno Kern le 23 janvier à Deutschbaselitz (Saxe).

1956

Etudes d'art à l'Ecole des beaux-arts de Berlin-Est. Il est renvoyé en 1957, au bout de deux semestres pour « manque de maturité sociopolitique » et poursuit ses études à l'Ecole des beaux-arts de Berlin-Ouest.

1961

Prend le nom de Baselitz, emprunté à son village natal.

1963

Première exposition personnelle à Berlin, à la Galerie Werner & Katz. Les œuvres *Die grosse Nacht im Eimer* [La grande nuit foutue] et *Der nackte Mann* [L'homme nu] font scandale et sont confisquées. Le procès s'achèvera en 1965 avec la restitution des peintures.

1964

Au château de Wolfsburg (Basse-Saxe), il expérimente la gravure.

1966

Apparition des tableaux-fractures, dans lesquels l'espace de la représentation est fragmenté en bandes horizontales qui brisent l'unité du motif.

1969

Première peinture à l'envers *Der Wald auf dem Kopf* [La forêt sur la tête]. Le retournement du sujet caractérise désormais son travail.

1970

Première exposition muséale au Kupferstichkabinett du Kunstmuseum de Bâle. Parallèlement à la foire de Cologne, première exposition de tableaux à motifs renversés chez Franz Dahlem.

1972

Participation à la documenta 5 de Kassel. Peintures au doigt.

1974

Première rétrospective de son œuvre gravé à Leverkusen et premier catalogue raisonné.

1977

Premières linogravures monumentales. Il retire ses tableaux de la documenta 6 de Kassel pour protester contre la présence des peintres officiels de la RDA.

1978

Polyptyques de grand format.

1980

Polyptyque de dix-huit panneaux *Strassenbild* [Image de la rue]. Aux côtés d'Anselm Kiefer, dans le pavillon allemand de la Biennale de Venise, il présente sa première sculpture, *Modell für eine Skulptur*, qui fait scandale.

1981

Série des *Orangenesser* [Mangeurs d'oranges] et des *Trinker* [Buveurs].

EUGÈNE LEROY

Première exposition à New York.

1982

Pratique intensive de la sculpture.

1983

Grandes compositions *Nachtessen in Dresden* [Dîner à Desde] et *Die Brückechor* [Le Chœur de Die Brücke].

Enseigne à la Hochschule der Künste de Berlin (jusqu'en 1988, puis de 1992 à 2003).

Rétrospectives à Londres, Amsterdam et Bâle.

Participe à l'exposition *Expressions-New Art in Germany* au Saint Louis Art Museum (USA).

1985

A Paris, la Bibliothèque Nationale lui consacre une rétrospective de son œuvre gravé.

1988

Au Städel Museum de Francfort, l'exposition *Der Weg des Erfindung* [Le chemin de l'invention] met en parallèle les premières œuvres de Baselitz et ses sculptures récentes. Suite des *Volkstanzbilder* [Tableaux de danses populaires] et série *Das Motiv* [Le motif].

1990

Publication par Michael Werner du livre d'artiste *Malelade* (poèmes et 41 eaux-fortes).

1991

Début de la série des 39 *Bildübereins* [Tableaux-sur-l'autre].

1993

Décor de *Punch and July* de Harrison Birtwhistle pour l'Opéra d'Amsterdam.

Participe à la Biennale de Venise avec la sculpture *Männlicher Torso*, accompagnée de dessins monumentaux.

1995

Première grande rétrospective au Guggenheim de New York, au LACMA de Los Angeles, au Hirshhorn Museum à Washington et à la Nationalegalerie de Berlin.

1996

Grand portrait de famille *Wir besuchen den Rhein* [Nous visitons le Rhin].

Importante rétrospective au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

1998

Réalise deux peintures monumentales pour le nouveau Reichstag de Berlin.

2001

Portraits historiques à la manière d'Arcimboldo et des portraits de Staline.

2002

Peintures circulaires.

Série de linogravures monumentales *La Belle Haleine*.

2003

Série de doubles portraits de grand format.

2005

Début de la série *Remix*.

2007

Dans le pavillon vénitien de la Biennale de Venise, Baselitz expose avec Emilio Vedova.

2009

Série *Mrs Lenin and the Nightingale* [Mme Lénine et le rossignol].

2010

Illustre l'édition du journal *Die Welt* du 1^{er} octobre, à l'occasion du 20^e anniversaire de la réunification de l'Allemagne.

2011

Début de la série *Herfreud Grüssgott*.

Exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Baselitz vite et travaille près de l'Ammersee (lac d'Ammer, Bavière) et à Imperia, sur la Riviera italienne.



Eugène Leroy dans son atelier - Photo : ADAGP, Paris © Marina Bourdoncle

1910

Naissance le 8 août à Tourcoing

1927

Commence à peindre. Premier dessin signé et daté intitulé *Le Jeune homme à la vitre*

1931

Etudie à l'Ecole des Beaux-arts de Lille et Paris. Délaisse progressivement les cours.

1935

S'installe à Croix, près de Roubaix où il enseigne.

1936

Premier de ses nombreux voyages en Flandres et aux Pays-Bas. Découvre *La Fiancée juive* de Rembrandt. Voit ses premiers Malevitch.

1937

Première exposition à la Galerie Monsallut, Lille.

1952

Voyage en Italie et en Allemagne ; lors d'un séjour à Castel Franco en Vénétie, découvre *La Vierge à l'enfant* de Giorgione.

1956

Voyage en Espagne et en Italie. Aux Offices, à Florence, il s'émerveille devant un tableau de Van der Goes. Première exposition personnelle au musée de Tourcoing, organisée par Jacques Bornibus. Expose avec Eugène Dodeigne à la Galerie Creuze, Paris.

1957

Reçoit le prix Emile-Othon Friesz. Participe jusqu'en 1968 au Salon de Mai, Paris. Expositions au musée des Beaux-arts de Dunkerque et de Tourcoing.

1958

S'installe à Wasquehal près de Lille. Découvre Proust, à l'âge de 48 ans.

1960-63

Collaboration avec la Galerie Claude Bernard, Paris. C'est à l'occasion d'une exposition en 1961 que Georg Baselitz et Michael Werner découvrent la peinture de Leroy.

1964

Commence son œuvre gravée.

1965

Expose à la Galerie Kaleidoscop à Gand et à Harvard University, Cambridge, USA.

1968

Début d'un travail avec l'acrylique et l'aquarelle sur papier.

1970

Expose à la Galerie Veranneman, Bruxelles, et à la Wiener Sécension, Vienne.

1972

Voyage à New York et Washington, où il est impressionné par l'œuvre de Rothko

1974

Voyage à Leningrad et Moscou, où il est ébloui par l'icône d'Alexis à la Galerie Trétiakov.

1979

Expose à la FIAC, Galerie Jean Leroy. Au mois de décembre, décès de Valentine.

1980

Expose à la Galerie K. à Washington, USA.

1982

Rétrospective organisée par Jan Hoet au Museum van Hedendaagse Kunst, Gand.

1983

Première exposition à la Galerie Michael Werner, Cologne. Expose à la Galerie Ascan Crone, Hambourg, à la Galerie Winter, Vienne, et à la Galerie Springer, Berlin.

1985

Expose à New York à la Galerie Thorpe.

1986

Rencontre Marina Bourdoncle.

1987

Rétrospective au musée d'art moderne, Villeneuve d'Ascq.

1988

Rétrospectives Eugène Leroy au Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, et au musée d'art moderne de la Ville de Paris.

1989

Expose à la Galerie Michael Werner, Cologne.

1990

Expose à la Galerie Rudolph Springer, Berlin. Rétrospective des dessins au musée Sainte-Croix de Poitiers.

1991

Participe à la XXle Biennale de Sao Paulo. Expose à la Galerie France, Paris, à Magnus Fine Arts, Gand, et à la Galerie Protée, Paris.

1992

Participe à la Documenta IX de Cassel.

1993

Rétrospective Eugène Leroy au musée d'art contemporain, Nice. *Le Concert champêtre* est montré dans l'exposition *Copier Créer* au musée du Louvre, Paris.

1995

Invité à la Biennale de Venise *Identité Altérité*.

1996

Reçoit le Grand prix national de la peinture. Expose au musée d'art moderne de la Ville de Paris, au Domaine de Kerguéhennec, Bignan, au Centre d'art Espace Lumière, Hénin-Beaumont, et à la Galerie Michael Werner, Cologne.

1997

Expose à la Kunsthalle Basel, Bâle, et au Centre Van Gogh, Saint-Rémy-de-Provence.

1998

Expose au Boukamel Contemporary Art, Londres, à la Galerie Michael Werner, Cologne, et à la Galerie de France, Paris.

1999

Expose à la Galleri Bo Bjerggaard, Copenhague.

2000

Expose à la Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (USA). Meurt le 10 mai dans sa maison de Wasquehal. Rétrospective en juillet au Kunstverein, Düsseldorf.

VISUELS DISPONIBLES

GEORG BASELITZ



1. Schwester Rosi II [Sœur Rosi II], 1995

Huile sur toile
290 x 205 cm
Collection de l'artiste
© Georg Baselitz, 2013
Photo : Frank Oleski



2. Johann tanzt und meine Mutter [Johann danse et ma mère], 1996

Huile sur toile
400 x 300 cm
Collection de l'artiste
© Georg Baselitz, 2013
Photo : DR



3. Elke 1965, 1996

Huile sur toile
400 x 300 cm
Collection de l'artiste
© Georg Baselitz, 2013
Photo : DR



4. Elke 1945, 1996

Huile sur toile
230 x 165 cm
Collection de l'artiste
© Georg Baselitz, 2013
Photo : DR



5. Wir besuchen den Rhein I [Nous visitons le Rhin I], 1996

Huile sur toile
300 x 415 cm
Collection de l'artiste
© Georg Baselitz, 2013
Photo : DR



6. Meine gelbe Periode III [Ma période jaune III], 1997

Huile sur toile
200 x 162 cm
Würth Museum
© Georg Baselitz, 2013
Photo : DR



7. **No objektiv nee nee** [Pas objectif non non], 1997

Huile sur toile
400 x 300 cm
Collection de l'artiste
© Georg Baselitz, 2013
Photo : DR



8. **Portrait einer Vase** [Portrait d'un vase], 1997

Huile sur toile
250 x 200 cm
Collection de l'artiste
© Georg Baselitz, 2013
Photo : Jochen Littkemann



9. **Selbstporträt Dummkopf** [Autoportrait benêt], 1997

Huile sur toile
200 x 162 cm
Collection de l'artiste
© Georg Baselitz, 2013
Photo : Jochen Littkemann



10. **Wir zu Pferd I** [Nous à cheval I], 1997

Huile sur toile
400 x 300 cm
Collection de l'artiste
© Georg Baselitz, 2013
Photo : DR

EUGÈNE LEROY



1. **Autoportrait rouge**, 1968

Huile sur toile
73 x 54 cm
MUba Eugène Leroy, Tourcoing
Donation Eugène Jean et Jean-Jacques Leroy, 2009
© Muba Eugène Leroy, 2013
Photo : DR



2. **Autoportrait**, 1970

Huile sur toile

73 x 54 cm

MUba Eugène Leroy, Tourcoing

Donation Eugène Jean et Jean-Jacques Leroy, 2009

© Muba Eugène Leroy, 2013

Photo : DR



3. **Le Lion**, 1970-1980

Huile sur toile

195 x 130 cm

MUba Eugène Leroy, Tourcoing

Donation Eugène Jean et Jean-Jacques Leroy, 2009

© Muba Eugène Leroy, 2013

Photo : DR



4. **Eugène et Valentine**, 1935-1985

Huile sur toile

100 x 80 cm

MUba Eugène Leroy, Tourcoing

Donation Eugène Jean et Jean-Jacques Leroy, 2009

© Muba Eugène Leroy, 2013

Photo : DR



5. **Têtes**, 1987

Huile sur toile

92 x 65 cm

MUba Eugène Leroy, Tourcoing

Donation Eugène Jean et Jean-Jacques Leroy, 2009

© Muba Eugène Leroy, 2013

Photo : DR



6. **La Famille (Contre-jour)**, 1935-2000

Huile sur toile

191,1 x 88,5 cm

MUba Eugène Leroy, Tourcoing

Donation Eugène Jean et Jean-Jacques Leroy, 2009

© Muba Eugène Leroy, 2013

Photo : DR

LE REGARD A LA PAROLE autour de l'exposition

OCTOBRE

CONCERT

Partenariat TOURCOING JAZZ FESTIVAL 2013 12>19
octobre 2013
Edouard Ferlet *Think Bach*
Sam. 19 oct. 2013

VISITES GUIDÉES DE L'EXPOSITION

Dim. 13, 20, 27 oct. 2013
16h>16h50 | 17h>17h50

NOVEMBRE

THEATRE

MISE EN VOIX

Laurent Hatat
Julien Gosselin
Compagnie Animamotrix, en partenariat avec le
Théâtre du Nord
Textes Eugène Leroy et Georg Baselitz
Sam. 9 et dim. 10 nov. 2013

TABLE RONDE

En partenariat avec Citéphilo
Discussion autour du Livre de Marianne Massin,
Expérience esthétique et art contemporain
Sam. 16 nov. | 10h30

CINÉMA

LE FRESNOY

EVENEMENT FILM Marina bourdoncle
*Ne retournent à l'Eternité que ceux qui l'ont
cherchée sur Terre*
Durée : 72mn
Vend. 29 nov. 2013 | 20h30

JOURNÉES D'ÉTUDE

Autour de l'exposition au MUba et de *Des figures,
des visages*, exposition du LaM (27 sept. > 15 déc.
2013)
MUba | 26 nov. 2013
LaM | 27 nov. 2013

VISITES GUIDÉES DE L'EXPOSITION

Dim. 10, 17, 24 nov. 2013 | 16h>16h50 &
17h>17h50

DÉCEMBRE

VISITES GUIDÉES DE L'EXPOSITION

Dim. 8, 15, 22, 29 déc. 2013 | 16h>16h50 &
17h>17h50

ATELIERS ADULTES | FAMILLES

ADULTES Lun. 30 déc. 2013 | 14h>16h

Portrait de Famille ?

FAMILLES Vend. 3 janv. 2013 | 14h>16h

Vert de peur, oeil au beurre noir, la vie en rose...

JANVIER

CONCERT

Co-production MUba | OPÉRA DE LILLE

Wolfgang Rihm

Musik für drei Streicher

Pour trio à cordes (violon, alto, cello).

Ensemble ICTUS

Vend. 31 janv. 2014 | 20h

CONCERT

Partenariat Conservatoire à Rayonnement

Départementale Tourcoing

Concert électro Tango

Dim. 19 janv. 2014

VISITES GUIDÉES DE L'EXPOSITION

Dim. 12, 19, 26 janv. 2013 | 16h>16h50 &
17h>17h50

FÉVRIER

CONCERT

Partenariat Conservatoire à Rayonnement

Départementale Tourcoing

Cycle de concerts de piano

Dim. 9 fév. 2014

CONCERT

Co-production MUba | L'ATELIER LYRIQUE
TOURCOING

Théodore Dubois et Francis Poulenc

Mélodies d'amour

Vend. 14 fév. 2014 | 20h

CONCERT

Partenariat CFMI, centre de formation des
musiciens intervenants,

Université Lille3 Charles de Gaulle.

Entrée libre

Vend. 21 fév. 2014 | 20h

LE REGARD A LA PAROLE

HORS LES MURS

En écho à l'exposition *GEORG BASELITZ - EUGÈNE
LEROY, le récit et la condensation*

28 sept. 2013 > 12 janv. 2014

LaM, Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art
contemporaine et d'art brut

Des figures des visages

Accrochage des collections contemporaines :

Bernard Buffet, Eugène Dodeigne, Eugène Leroy

Oct. 2013 > 12 janv. 2014

La Piscine, Musée d'art et d'industrie André

Diligent, Roubaix

Parcours Eugène Leroy, à travers les collections
permanentes. Roulland et Arthur Van Hecke.

27 nov. 2013 > 4 janv. 2014

Médiathèque André-Malraux, Tourcoing

L'apparente disparue

Eugène Leroy, Rembrandt Van Rijn, Pierre-Yves

Bohm, Humberto Poblete-Bustamante, Arnaud

Féret, Vincent Barré...

Exposition organisée par le MUba=

INFORMATIONS PRATIQUES

GEORG BASELITZ - EUGENE LEROY

Le récit et la condensation

DATES

11.10.13 > 22.02.14

HORAIRES D'OUVERTURE

Ouvert tous les jours

De 13h00 à 18h00

Sauf mardis et jours fériés

TARIFS

Plein 5€

Réduit 3€

COMMISSARIAT

Rainer Michael Mason

COMMISSARIAT GENERAL

Evelyne-Dorothée Allemand, Conservatrice en chef et Directrice, Commissaire générale, MUba

Yannick Courbès, Conservateur adjoint, Commissaire général, MUba

PRESSE

Quentin Réveillon

T +33 (0)3 20 23 33 59

greveillon@mauba-tourcoing.fr

SERVICE DES PUBLICS

Suéva Lenôtre

T+33 (0)3 20 28 91 64

slenotre@muba-tourcoing.fr

PUBLICATION

GEORG BASELITZ - EUGENE LEROY

Le récit et la condensation

PRÉFACE D'EVELYNE-DOROTHÉE ALLEMAND, INTERVIEW DE GEORG BASELITZ,

TEXTE DE RAINER MICHAEL MASON (FRANÇAIS, ANGLAIS)

PARIS, COEDITION SOMOGY ET MUBA EUGENE LEROY, 2013

144 PAGES

70 ILLUSTRATIONS COULEUR

23x30 CM

PRIX PUBLIC : 22 €

_ MUBa EUGÈNE LEROY

2, rue Paul Doumer

F-59200 Tourcoing

T +33 (0)3 20 28 91 60

F +33 (0)3 20 76 61 57

communication-muba@ville-tourcoing.fr

www.muba-tourcoing.fr