

# 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

<b>Communiqué de presse</b>	2
Biographie	9
<b>Catalogue</b>	11
Programmation culturelle	22
<b>Informations pratiques</b>	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](http://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](http://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](mailto: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 pigeonier qui éclairait ma tête. »

En 1977, 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 d'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



# *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  
© Philipp Mansmann, Munich  
© ADAGP, Paris, 2022







# 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**

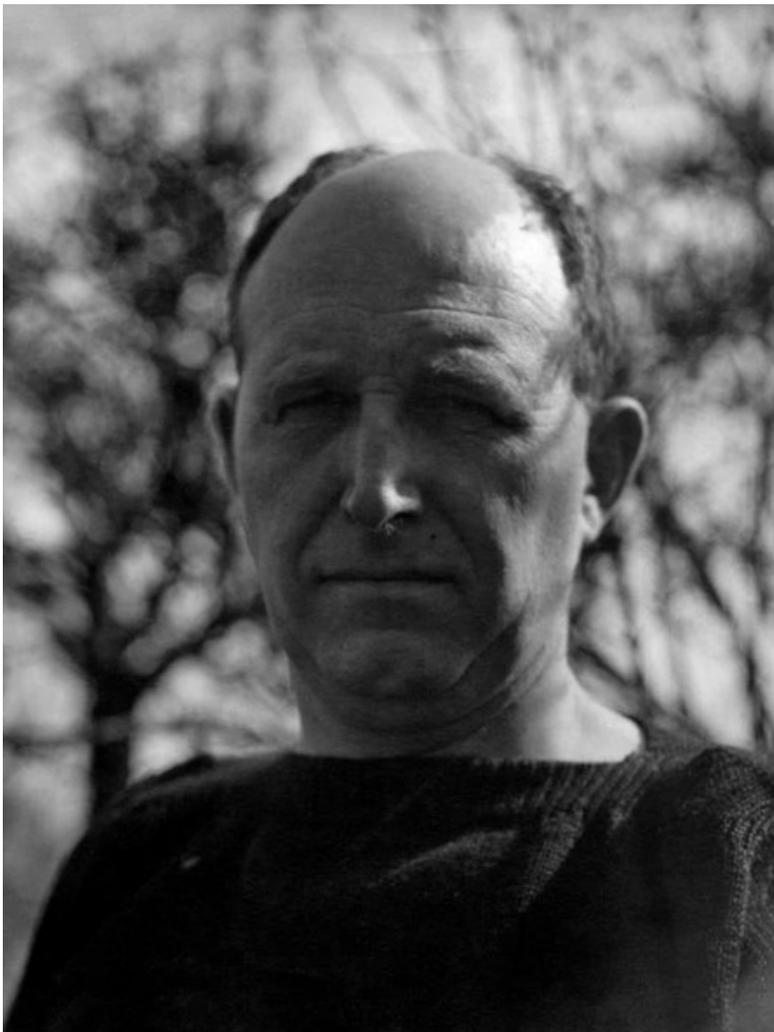
Début d'une longue collaboration avec le marchand allemand Michael Werner, qui va donner à l'artiste une visibilité internationale.

**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.



Eugène Leroy, 1957  
© Jean-Pierre Dutour

# 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



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'additionner 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 Chassey, « 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 Chassey, 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.



## 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.

[...]





## 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.







