



D'APRÈS NATURE

Représenter le paysage 250 ans après John Constable

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition
« D'après nature, représenter le paysage 250 ans après John Constable »,
présentée au Pôle muséal des Bateliers, Namur,
du 3 mars au 14 juin 2026

Artistes : Anne Liebhaberg, Anne Marie Finné, Michel Peetz, Philippe Tasiaux et
Simon Delneuvill

Commissariat : Simon Delneuvill

Auteurs : Yves Jeunehomme, Fabrice Giot, Stéphanie Scieur, Simon Delneuvill

Illustration de la quatrième de couverture : Michel Peetz, *Lumières du Nord 01*,
huile sur toile, 60 x 90 cm, 2020

Conception graphique : Simon Delneuvill

Crédits photographiques :

Couverture : Simon Delneuvill

Œuvres d'Anne Liebhaberg : Michel Peetz p.12, 14, 15, 20, 21

Anne Liebhaberg p.13, 16, 17, 18, 19

Œuvres d'Anne Marie Finné : Vincent Everarts

Œuvres de Michel Peetz : Michel Peetz

Œuvres de Philippe Tasiaux : Philippe Tasiaux

Œuvres de Simon Delneuvill : Luc Stokart

Collection namuroise : ©M. Leboutte pour la Ville de Namur/Michel Peetz

« Boat building near Flatford » : © Victoria and Albert Museum, London.

Autres œuvres de John Constable : domaine public

Publié par Les Théodores ASBL
Rue des Prés 267, 5002 Saint-Servais (Belgium)

ISBN : 978-2-9604148-0-6

D'après nature

Représenter le paysage 250 ans après
John Constable

Remerciements

À rebours de l'idée romantique du créateur génial mais solitaire, je suis convaincu qu'on ne réalise jamais rien d'important seul. Cette exposition est bel un exemple.

Je tiens à remercier le Pôle muséal des Bateliers d'avoir accueilli ce projet avec confiance et enthousiasme. Merci particulièrement à Fabrice Giot, Stéphanie Scieur, Antony Tombu, Amélien Ledoupe et Yoann Rihoux ;

Merci à Michel Peetz qui, le premier, a accepté d'embarquer dans cette aventure ainsi que tous les artistes qui nous ont rejoints et dont les œuvres magnifiques rendent le monde plus excitant ;

Merci à Yves Jeunehomme pour son accompagnement rigoureux et bienveillant ;

Merci pour les innombrables coups de main à Luc Stokart, aux Théodores, à Benoît Félix, Etienne Delneuve et Florianne Mossoux pour les relectures, à Chris Dennis et Mireille Robbe pour les traductions ;

Enfin et surtout, merci à ma famille qui comprend mon besoin de compliquer notre vie quotidienne pour mettre en place des projets comme celui-ci.

Simon Delneuve

Table des matières

p. 7	Introduction <i>par Fabrice Giot</i>
p. 8	Qu'est-ce qu'un paysage ? <i>par Yves Jeunehomme</i>
p. 11	Artistes contemporains <i>par Yves Jeunehomme</i>
p. 12	Anne Liebhager
p. 22	Anne Marie Finné
p. 32	Michel Peetz
p. 42	Philippe Tasiaux
p. 50	Simon Delneville
p. 62	École mosane <i>par Stéphanie Scieur</i>
p. 72	D'après nature. Représenter le paysage 250 ans après John Constable <i>par Simon Delneville</i>
p. 88	Biographie de John Constable <i>par Simon Delneville</i>
p. 90	Biographies des artistes contemporains

Introduction

par Fabrice GIOT,

Directeur du Pôle muséal Les Bateliers,
Conservateur du Musée des Arts décoratifs de Namur.

Homme du 18^e siècle, c'est à la fin de celui-ci mais surtout au suivant, que John Constable développe sa carrière. Ce tournant de siècle occupe une place capitale dans l'évolution de la société occidentale. La fin des anciens régimes, l'avènement progressif de la démocratie, la naissance des partis politiques puis des syndicats, le développement des technologies et des sciences, l'exode des campagnes vers les villes, l'accroissement des populations, le temps qui s'emballe... L'art, immanquablement est le reflet enthousiaste de cette mutation. Si les Réalistes prennent le parti du peuple, les Romantiques transcendent les craintes et les espoirs dans le spectaculaire. D'autres encore, tels Jean-Baptiste Corot en France se tournent vers la Nature. Constable est de ceux-là. Loin de l'interpréter en la ...dénaturant, elle est davantage le reflet d'un ressenti intime, ce moment où l'artiste en son sein se met à en saisir toute son essence, en communion. L'observation, la compréhension à l'aide des sciences nouvelles, la prise sur le vif des formes et des couleurs dans la lumière la détachent du secondaire, de l'accessoire, du pittoresque. La Nature cesse d'être le décor et devient le sujet. L'Impressionnisme n'est plus loin.

Au tournant des 19^e et 20^e siècles, les héritiers des peintres de la Nature ouvrent la voie à d'autres expériences, d'autres explorations, d'autres réalités (le Fauvisme, le Cubisme, l'Expressionnisme, l'Abstraction) sans pour autant abandonner la source première et ses fondements. La transmission s'effectue, s'enrichit des individualités, se partage avec le plus grand nombre, se démocratise encore un peu plus. Les académies sont le relais. Confronté à un monde de chaos où les espoirs s'épuisent et les horreurs se révèlent, la Nature reste là, immuable, source d'intériorité autant que de sublimation. C'est dans cet esprit que l'on peut comprendre les paysagistes namurois du 20^e siècle plutôt qu'à les réduire à des académiques. Riches des acquis

du passé, au fait des nouvelles influences, ils continuent en humilité, dans l'échange et le plaisir personnel, de partager l'intarissable source qu'est le paysage, namurois et mosan.

L'entrée dans le 21^e siècle n'a pas tari cette dernière, bien au contraire. La globalisation et la fuite effrénée vers le profit ont entamé la survie des écosystèmes et des paysages. Le regard admiratif et curieux des artistes vers la Nature en témoigne. Qu'il se veuille poétique, nostalgique, subliminal, optimiste, alarmiste, il ne se départit pour autant pas des ferments de l'approche du 19^e siècle : l'admiration, le respect, la communion, l'infini, la curiosité, les sciences, la mesure, dans une approche technique où le progrès fait écho à la tradition.

Comme par le passé, chacun de nous trouve en ces œuvres une part de lui-même, un remède, un espoir, un silence, une chaleur, mais ici se pose également la question fondamentale de l'ambivalente, de la complexe et de la contradictoire place de l'être humain dans cette Nature, entre responsabilité, source de plénitude et d'inspiration.

« Le paysagiste doit marcher dans les champs avec un esprit humble. Aucun homme arrogant n'a jamais été autorisé à voir la nature dans toute sa beauté ». John Constable.

Qu'est-ce qu'un paysage ?

Questions posées par des savoirs aussi divers
que la géométrie et la toponymie

par Yves JEUNEHOMME

« D'après nature » rassemble cinq artistes actuels à l'occasion des 250 ans de la naissance du peintre anglais John Constable. L'exposition explore les échos de la révolution romantique dans la création contemporaine. Les cinq artistes ont en commun de travailler le paysage. En s'interrogeant sur la façon de le mettre en forme, ils en explorent les règles implicites. Ils réfléchissent à l'empreinte que les sociétés humaines y laissent.

En dialogue avec ces travaux contemporains, des pièces de l'école paysagiste mosane (du XIXe au début du XXe siècle) sont présentées, qui témoignent de l'influence de l'œuvre de John Constable. Les lecteurs, lectrices, trouveront, à leur propos, des explications dans cet ouvrage sous la plume de Stéphanie Scieur, responsable des collections d'art de la Ville de Namur.

Les textes de ce catalogue comptent en outre des informations concernant la démarche des cinq artistes contemporains. Ils et elles nous ont confié ces éléments d'explication au cours de conversations, pratiquées tantôt en trio, l'artiste, Simon Delneuve et moi, tantôt en duo, l'artiste et moi.

Enfin, le présent ouvrage propose une exploration : quel sort l'art contemporain réserve-t-il au paysage ? Alors que je préparais ces textes, des interrogations me sont venues, qui concernent une dualité : la surface géographique – observée ou imaginée – qu'est le territoire diffère du paysage, qui en est la représentation. Ces interrogations, je les regroupe en trois thèmes : l'horizon, l'effet de crête et la perspective. Ensuite, pour aiguïser ce questionnement, je vous proposerai d'examiner deux singularités : le mur végétalisé et la carte topographique.

1. L'horizon

Pourvu que le temps ne soit pas au brouillard, tout lieu d'observation possède un horizon. Il s'agit d'une ligne qui parcourt le territoire sur 360 degrés autour dudit lieu. Elle installe en même temps deux séparations.

La première de ces séparations procède, dans le territoire, entre le proche et le lointain. L'horizon est la ligne qui rassemble les points du territoire les plus éloignés que l'observateur, l'observatrice peut apercevoir. Tout ce qui se trouve au-delà est invisible.

Deuxièmement, l'horizon est, dans le champ de vision, une ligne entre le ciel et le paysage terrestre ou marin, selon une séparation haut – bas.

En géométrie classique, ces deux séparations coïncident sur la même ligne. L'horizon de la peinture est la représentation de l'horizon sur le territoire. Les artistes adoptent-ils parfois d'autres géométries ? Que devient l'horizon lorsqu'un territoire est représenté dans la sculpture ?

2. L'effet de crête

Tout ce qui se trouve de ce côté-ci de l'horizon n'est pas visible. Qu'il s'y trouve une colline, l'observateur ne pourra pas en voir le versant situé de l'autre côté de la crête ni les parties basses du territoire situées derrière ce relief. C'est cela que j'appelle « effet de crête ».

Les artistes pourraient-ils utiliser des représentations dans lesquelles l'effet de crête ne joue pas ? Comment penser une œuvre où l'on ne voit que les régions cachées par l'effet de crête ?

3. La perspective

Le rôle des perspectives est d'installer les différents plans dans un ordre de profondeur. La fin du Moyen-Âge européen adopte la perspective linéaire : les représentations de droites fuyantes – horizontales parallèles au regard de l'artiste – tendent à se rejoindre au centre de l'image ; les représentations d'horizontales perpendiculaires au regard sont des droites, horizontales ; celles des verticales sont également des droites, verticales. Le résultat assure que plus un objet est éloigné de l'artiste, plus il est représenté à petite échelle.

Est-ce encore si simple ? Quels ont été les apports de la photo ? Quelles nouvelles perspectives les artistes utilisent-ils, utilisent-elles ? Y a-t-il des créateurs, des créatrices, pour travailler sans perspective ?

4. Le mur végétalisé

À Barcelone, « la Forêt verticale » – « el Bosc vertical » – se trouve près de la Fontaine magique de Montjuïc. Il s'agit d'un mur végétalisé, une surface verticale qui supporte des plantations d'herbes et d'arbustes et des reconstitutions de sol forestier.

Il s'agit, certes d'une œuvre d'art. Mais est-ce aussi un territoire, susceptible d'être représenté sur une œuvre paysagiste ? Quel horizon ce territoire propose-t-il, dès lors qu'il est vertical ? Et quels effets de crête ? Comme le plan est unique, la représentation de la perspective est-elle bannie – sauf peut-être dans la représentation des détails ?

5. La carte topographique

La carte topographique semble être une singularité : pour décrire le paysage, elle adopte le point de vue du zénith. Est-elle exclue, de ce fait, du paysage ?

La carte met-elle complètement fin à la représentation de l'horizon ? Abolir-elle définitivement l'effet de crête ? Tue-t-elle toute perspective ? Quel rôle accorde-t-on aux dispositifs graphiques destinés à représenter le relief : ombrages, cotes d'altitude ou courbes de niveau ?

La carte topographique pratique une projection, c'est-à-dire un ensemble d'opérations géométriques qui représentent sur le plan des objets géographiques situés sur la surface terrestre, qui est courbe. L'art peut-il se saisir de la projection ?

La carte topographique comporte les noms de lieux - villages, bois, rivières, sommets -, en plus des éléments visibles dans le paysage. Ces indications représentent non seulement une aide à l'orientation, mais également des éléments de lecture qui concernent, par exemple, le passé ou l'économie. Est-ce incompatible avec l'art ?

C'est avec ces questions que j'invite le lecteur, la lectrice, à voir l'exposition « D'après nature » et à découvrir ce catalogue.

Artistes contemporains

par Yves Jeunehomme



Anne LIEBHABERG

La pratique d'Anne Liebhberg se nourrit d'une large culture artistique. Au cours des conversations que nous avons eues pour préparer ces textes, elle mentionne tantôt le couple de photographes allemands Berndt et Hilla Becher, tantôt la nouvelle objectivité allemande, le Bauhaus ou encore Georges Didi-Huberman.

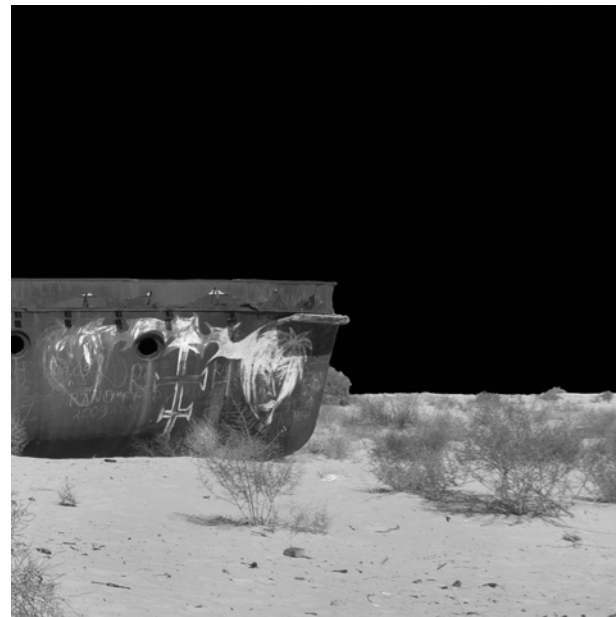
Le rapport d'Anne Liebhberg avec le paysage est marqué par ses expériences de randonneuse. L'artiste regarde les paysages comme des lieux où se sont enregistrées les actions des éléments naturels et celles des sociétés humaines.

Elle parle des moments où la lecture d'un de ces paysages provoque un saisissement. Souvent, cela se produit quand elle constate une catastrophe : un effondrement en montagne, la fonte des glaciers, l'évaporation d'une mer, des haies qui ont été arrachées, etc. L'art vise à produire des formes sculptées – même lorsqu'elle présente des photos, Anne Liebhberg revendique qu'elle reste sculptrice –, formes qui rendent compte de l'effacement. Cette mise en forme exclut le pittoresque ainsi que tout élément anecdotique.

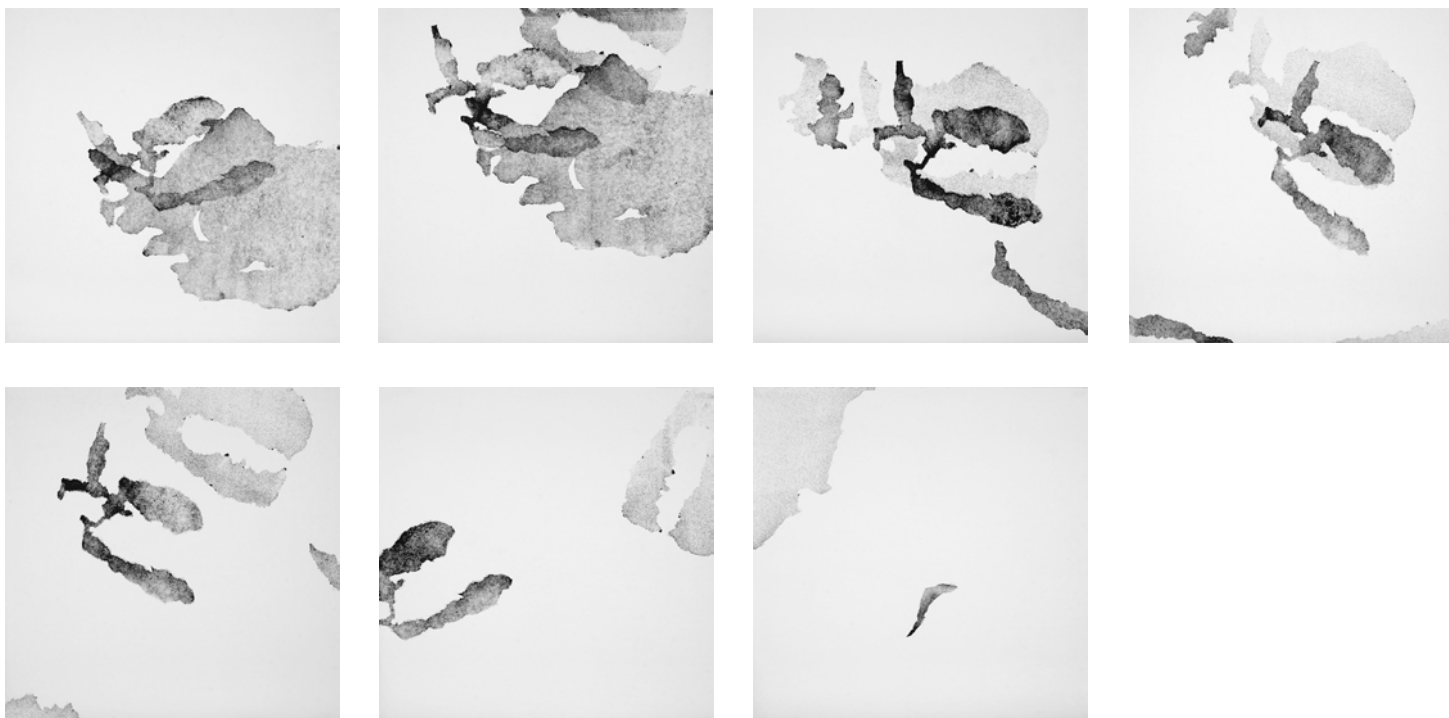
L'artiste rejette l'idée que son travail soit voué à explorer sa propre psyché. Elle ne se définit pas non plus comme une militante.

Au contraire, elle cherche des moyens artistiques qui installent une distance avec l'état du monde. C'est de cette manière que nous pouvons lire la fonction du socle ou la représentation de l'horizon, selon les œuvres. Ces éléments, Anne Liebhberg les considère comme structurants : ils donnent un caractère serein à la force de l'image appelée par l'effroi.

Mer d'Aral 4 (détail)



Mer d'Aral 6 (a, b et c)
 Trois photographies numériques noir et blanc
 Impression sur papier Hahnemühle
 3 x 21 x 21 cm
 2025



Mer d'Aral

Les deux séries d'œuvres documentent la disparition des neuf dixièmes de la mer d'Aral, grand lac salé situé en Asie Centrale. Ce phénomène est dû à la forte diminution de débit, pour ses deux fleuves tributaires, l'Amou-Daria et le Syr-Daria, diminution due à d'importants travaux d'irrigation menés à l'époque soviétique, pour développer la culture massive du coton.

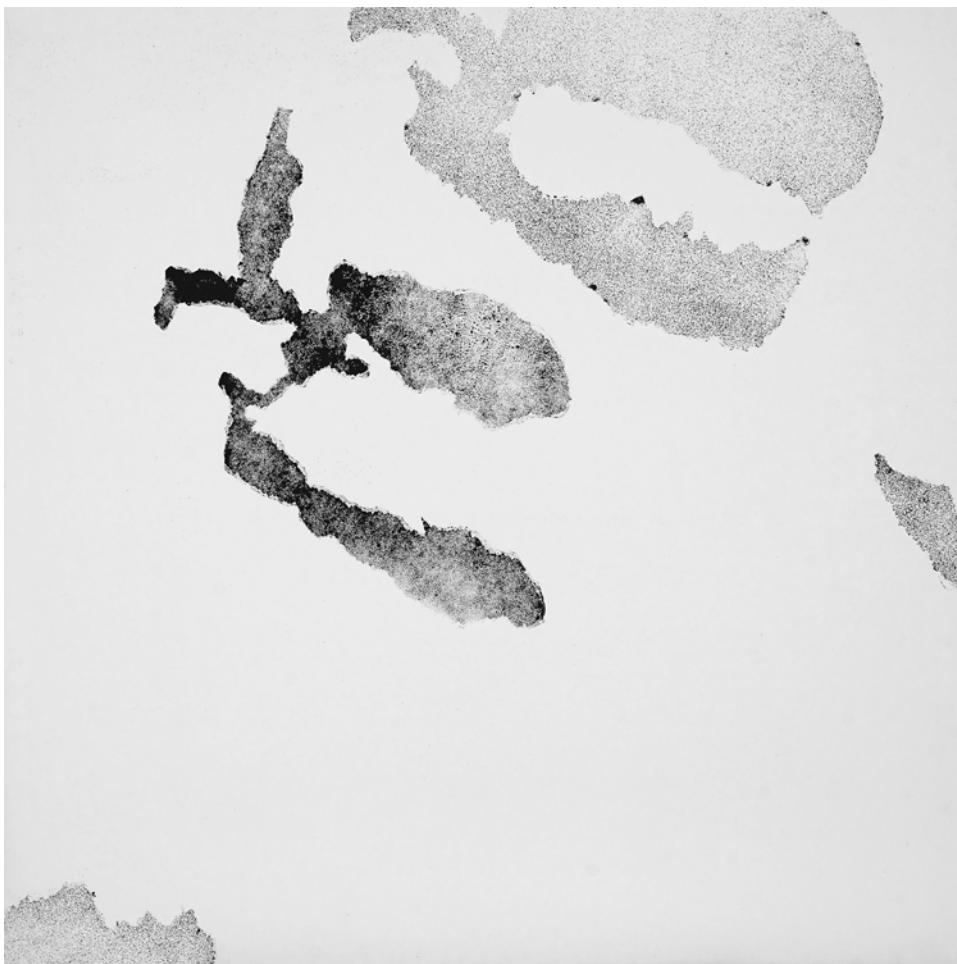
Anne Liebhager a pu constater cet assèchement en 2022, lors d'un voyage effectué en Ouzbékistan. Elle dit qu'elle en a conçu le même effroi que si la mer du Nord, au bord de laquelle, enfant, elle passait des vacances, avait disparu.

Les photos décrivent un cimetière de bateaux. Le ciel est aboli par un cache noir. Ce traitement met en relief ce que l'artiste tient pour essentiel : la lumière du jour sur l'ancien fond de la mer et sur les navires. « *Ces œuvres*

cherchent à documenter les objets, hors de toute recherche de pittoresque ou d'anecdotes », dit-elle.

Les estampes, elles, présentent une cartographie. Elles sont inspirées d'un panneau explicatif que l'artiste a photographié en Ouzbékistan, sur l'ancien littoral. L'évaporation de la mer depuis 1960 jusqu'à son état en 2016, y était documentée par une succession de cartes.

Pour différents stades de cet effacement progressif, Anne Liebhager a réinterprété la vue zénithale de l'étendue d'eau, en tout grand format, sur papier. Elle a construit les matrices en déchirant des matériaux aussi différents que du carton ou du papier de verre industriel. Elle avait suffisamment intégré les contours géographiques, explique-t-elle, pour y appliquer des gestes spontanés et sans contrôle.

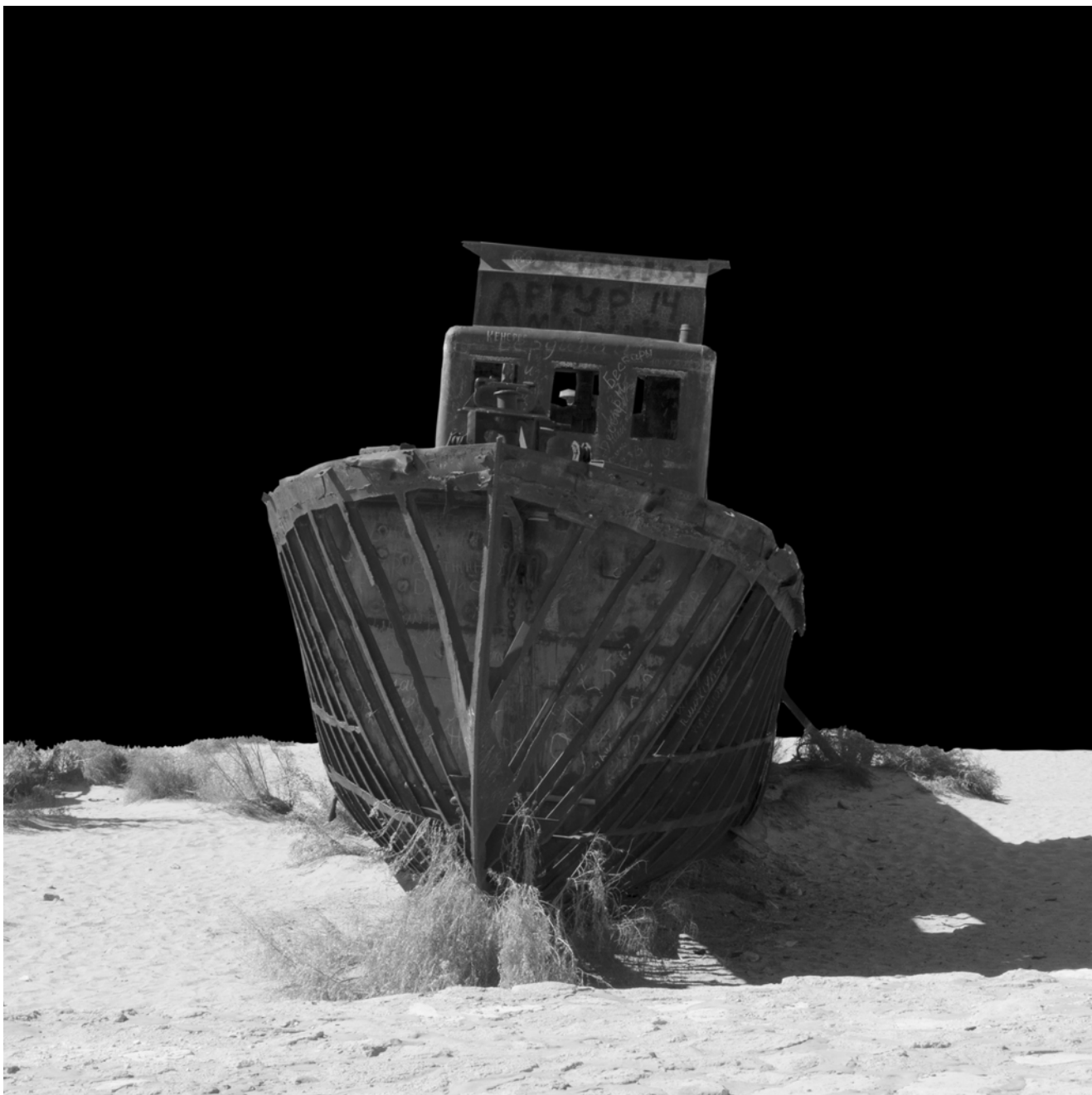


Page de gauche : Mer d'Aral I à VII
Page de droite : Mer d'Aral V et VI
Sept empreintes numérotées
Techniques mixtes
7 x 95 x 95 cm
2025

Imprimé à l'Atelier Roby Comblain



Mer d'Aral 3
Photographie numérique noir et blanc
Impression sur papier Hahnemühle
21 x 21 cm
2025



Mer d'Aral 1
Photographie numérique noir et blanc
Impression sur papier Hahnemühle
21 x 21 cm
2025



En cage - Cohabiter - Soulèvement

Les titres de ces trois pièces imaginent la vie des montagnes. Il s'agit chaque fois d'une montagne idéale, que l'artiste décrit aussi comme « *virtuelle et radicale* ». Montagne pointue, elle a un profil de triangle. Elle porte la marque de ravines nombreuses et presque droites.

Comme le revendiquaient Brancusi et Giacometti, le socle fait partie de la sculpture, il y joue un rôle.

L'idée formelle de la variation « En Cage » a surgi d'une entreprise de conservation environnementale : celle du glacier Presena, situé dans les Alpes italiennes ; depuis plus de quinze ans, une surface tissée en fibre de verre est tendue l'été, sur la glace, avec l'intention d'en limiter la fonte.

« Cohabiter » cherche à montrer comment entre deux expressions complètement différentes peuvent contraster et doivent tout à la fois dialoguer.

En cage

Plâtre, acier, bois
156 cm x 46 cm x 37 cm
2023

Soulèvement

plâtre, acier
132 x 65 x 40 cm
2022-23

page de gauche :

Cohabiter (détail)

Gaze, acier, aluminium
132 cm x 65 cm x 44 cm
2024



Récifs

Les cinq écueils accrochent le regard, comme il arrive à un brisant d'accrocher la coque d'un navire ou un filet de pêche dérivant, à l'occasion d'une erreur de navigation.

Les cinq pièces proposent des reliefs étranges. Un horizon sépare, sur chacun, le sommet de pierre sombre et la base de matériau blanc. De part et d'autre de cette ligne, l'action du temps dessine différemment la silhouette du récif. La plus obscure des roches constitue au sommet un noyau dur, dense et résistant. Cette apparence est obtenue par la mise en œuvre de marbre noir de Mazy et d'autres calcaires en provenance du Namurois. À l'étage inférieur, la forme – celle d'un dépôt marin ? – est obtenue par le modelage d'un matériau léger.

L'artiste revendique une forme d'humour dans cette inversion des gradients : le matériau plus léger en dessous du plus dense ; le plus tendre, sous le plus dur.



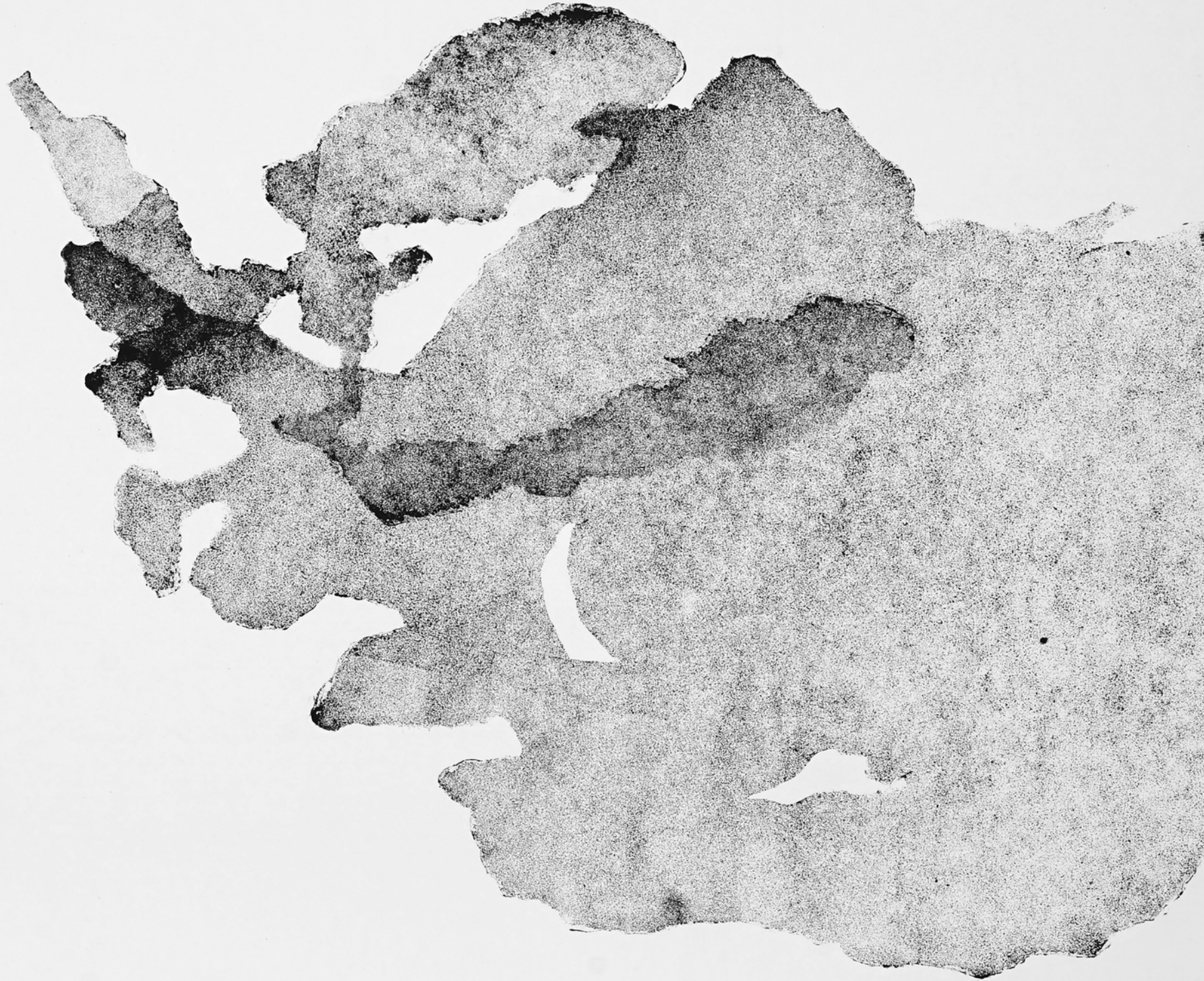
Récifs

Pierre calcaire, plâtre modifié et fibre de verre

Dimensions de l'ensemble :

125 x 115 x 83 cm

2018



Mer d'Aral I (Détail)

Anne Marie FINNÉ

Le travail d'Anne Marie Finné est le plus souvent consacré au dessin. Elle utilise le papier comme médium le plus fréquent. « *On ne parle jamais assez du rapport avec le papier – explique-t-elle – avec sa fragilité, le relief dont il est capable, la générosité* ». Ajoutons-y le papier carbone et le polyester. Comme outils, Anne Marie Finné utilise le graphite et le carbone.

Parmi les sources d'inspiration, beaucoup proviennent d'anciennes publications : photos de guides touristiques, illustrations de livres d'art, cartes postales. Elle évoque aussi des gravures qu'elle a trouvées dans la maison de ses parents et des reproductions, accrochées aux murs, de Corot.

Anne Marie Finné prend aussi en photos les plus beaux coins qu'elle traverse en promenade. Elle dit qu'elle cherche à découvrir une Belgique buissonnière ; elle aime être surprise par un détour, à l'occasion duquel le paysage change du tout au tout.

Cette artiste attache au paysage une dimension subjective particulière. Elle les décrit comme un patrimoine sentimental, familial, rétro et désuet. Les reconstruire reflète chez elle un engagement pour la préservation d'un patrimoine.



Fragment 6 (coucou gris), graphite sur papier, dessin 12 x 18 cm sur papier 41 x 34 cm, 2025

Page de droite : **Vue Générale XIII (cavalier)** - graphite sur papier - 50 x 70 cm - 2021 (détail)

Toutes les reproductions d'Anne Marie Finné sont ©Vincent Everarts



Vues générales

« Cahors, vue générale », combien de cartes postales n'ont-elles pas porté un titre similaire ? Anne Marie Finné s'en souvient pour proposer de grands dessins noir et blanc, crayon-graphite sur papier. Elle utilise des mines de 0,3 mm. Pour le dessin, les duretés varient entre 2B et 2H. Elle attaque le papier avec des pointes métalliques et des mines dures, 8H, en vue de représenter des éclats de lumière.

Anne Marie Finné a composé chaque « Vue Générale » de plusieurs paysages-fragments. Elle dessine successivement chacun de ces fragments, explique-t-elle. Elle construit la vue en laissant venir des surprises : tantôt un buisson, tantôt un rocher, pour autant que cet élément nouveau s'intègre naturellement sous le trait du crayon. Ce travail établit des successions ; des rythmes s'y révèlent. Il module la régularité des horizontales en dessinant une cascade ou quelque autre figure oblique. Chacune des œuvres compose une pastorale. Les constituants s'y intègrent en respectant le rythme propre aux travaux de la paysannerie, celui des haies et des clôtures.

À l'intérieur de chacun des fragments, nous découvrons une perspective à laquelle nous sommes accoutumés. Entre fragments voisins, par contre, la transition peut se révéler contrintuitive. Et si nous essayons de déterminer la perspective de l'œuvre entière, qualifions-la de subjective.

Par ailleurs, le dessin refuse de ménager un horizon net entre les paysages-fragments. L'œil hésite : où se trouve le changement de perspective ? Le spectateur doit-il décider ? Nous rencontrons ici une seconde couche de subjectivité.

Certes, Anne Marie Finné présente chacune de ses vues générales comme l'invitation à déambuler dans un parc, un labyrinthe féérique, un pays des Merveilles. L'œil est cependant invité à dépasser la simple déambulation. Il revient au spectateur d'interroger le dessin et d'installer, en même temps qu'il le parcourt, la géométrie du paysage. Cette obligation transforme l'œuvre elle-même en territoire à explorer.

Les « Fragments » prolongent la série « Vues Générales ». « *Pour chacun – dit-elle –, une portion, quelquefois décentrée, s'est détachée du grand territoire et s'est posée sur un vaste espace blanc* ».







Page de gauche :

Fragment 5 (les vaches)

Graphite sur papier

Dessin 7,5 x 19 cm sur papier 26,4 x 26,4 cm
2025

Page de droite :

Fragment 3 (péniche)

Graphite sur papier

Dessin 10,3 x 14,8 cm sur papier 34 x 41 cm
2024

Double page précédente :

Vue Générale XIII (cavalier)

Graphite sur papier

50x70cm

2021

Vue Générale XI (funiculaire)

Graphite sur papier

35 x 50 cm

2021









Nocturnes

Les « Nocturnes » trouvent leur origine dans une restriction. Anne Marie Finné utilise du papier carbone dans le dessin de certains travaux : poser la feuille côté carbone sur le support du dessin ; presser une pointe sur la pellicule papier de la feuille pour transférer, par-dessous, de la matière carbone sur ledit support. À une époque où elle disposait d'un stock limité de papier carbone, noir mat, l'artiste avait peur de l'épuiser. Elle utilisait à 100 % la couche carbone de chacune des feuilles, d'un bord à l'autre. Il n'en restait à la fin que la pellicule papier, boursoufflée, étirée « *au bord de l'épuisement, à la limite de l'imperceptible* ».

Les quatre œuvres utilisent cette technique pour dessiner sur la feuille carbone un ciel nocturne, duquel la matière noire a été soustraite. Le dessous de l'horizon garde, lui, un noir profond. On peut parler de travail minimal.

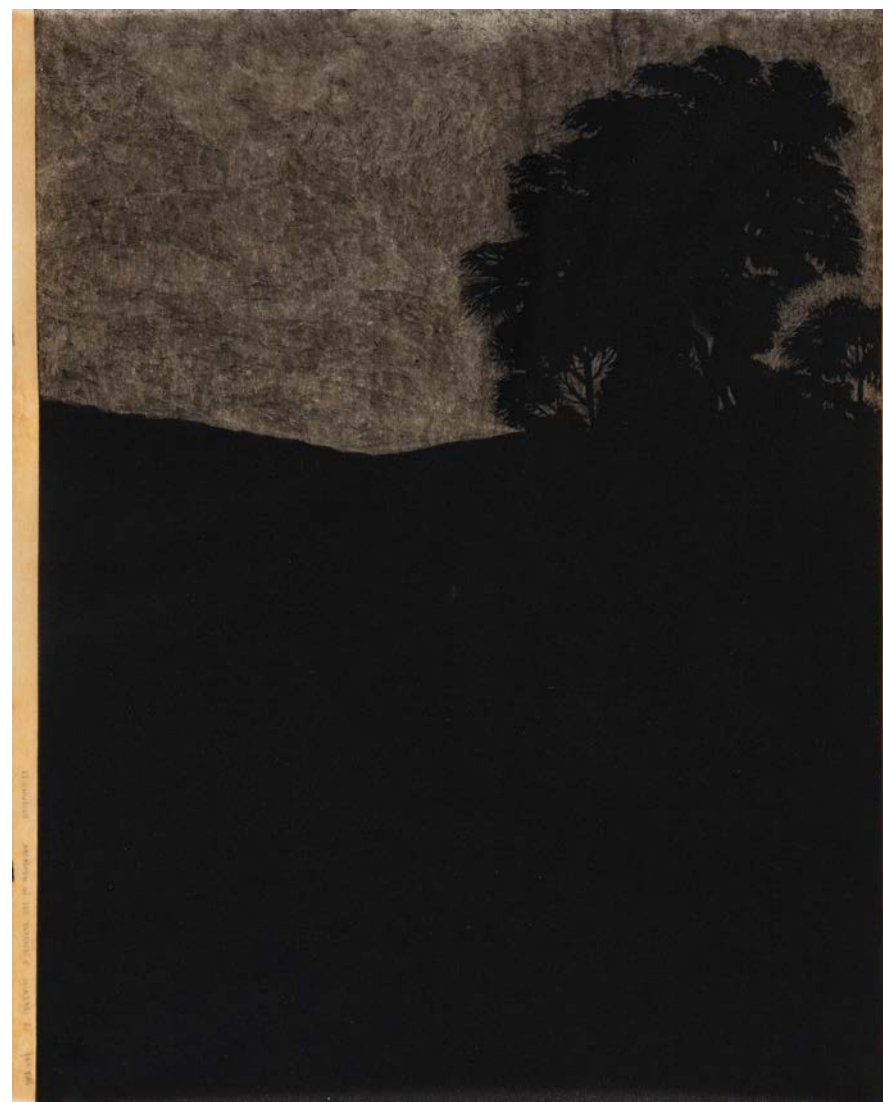
Anne Marie Finné représente une forêt à la manière « *des Fragonard et des Poussin* », dit-elle, comme si on avait « *enlevé la saynète et gardé le paysage à l'arrière-plan* ». Les contraintes exercées sur la pellicule-ciel semblent y dessiner toutes les instabilités atmosphériques.

Remarquons qu'un des dessins s'inspire d'une œuvre de Constable.

Nocturne I (J.Constable), papier carbone, 26 x 21cm, 2025

Nocturne III (C.Koekoek), papier carbone, 26 x 21cm, 2025

Nocturne IV (C.Lorrain), papier carbone, 26 x 21cm, 2025





Michel PEETZ

L'activité artistique de Michel Peetz est triple : la peinture, le dessin et la photographie. Une part majeure de l'œuvre consiste en paysages. Ceux-ci, l'artiste les imagine et les construit ; il ne s'agit pas de reproduire une vue réelle.

Michel Peetz travaille principalement les littoraux et les ciels. Ces derniers constituent souvent la plus grande surface peinte ; l'artiste reconstitue les nuages en grande taille et au plus près des phénomènes météorologiques. Entre l'horizon et le rivage, la mer n'est qu'un ruban fin.

C'est un soin infini que l'artiste accorde à la construction de la perspective linéaire. Il en résulte une précision surprenante dans la description des sols, rigides ou meubles, lisses ou grenus, secs ou humides. La peinture et le dessin donnent par ailleurs aux spectateurs, spectatrices, une impression de l'atmosphère des lieux : température, humidité, vent. Le tout vient avec une économie de moyens. Nous parlerons de classicisme.

Atlantikwall

Michel Peetz fait le constat d'une double vanité.

Les œuvres proposent un regard acéré sur un dispositif érigé pendant la Seconde Guerre mondiale. En 1940, L'Allemagne nazie occupait la Norvège, le Danemark, les Pays-Bas, la Belgique et la France-ouest. À partir de 1942, les états-majors allemands se trouvaient devant la perspective d'affronter un débarquement des alliés anglo-étatsuniens mené contre les côtes de l'Atlantique, la Manche ou la mer du Nord. Pour entraver cet assaut, elles ont fait ériger une ligne de défense de béton et d'acier, constituée de blockhaus abritant mitrailleuses et canons de marine, d'obstacles antichars ancrés sur les plages et j'en oublie. Le 6 juin 1944 attaquant en Normandie, les troupes alliées ont percé les positions allemandes en quelques heures.

Mais c'est le temps qui s'est révélé l'ennemi le plus impitoyable. L'érosion a précipité en mer beaucoup des blockhaus perchés sur les falaises. Les tempêtes ont brisé le béton armé. Les marées l'ont altéré. Les déferlantes l'ont lentement désagrégé. Par endroit, des vestiges étranges ressemblent à des bateaux échoués. À d'autres endroits, il ne reste presque rien.

Les bunkers ont fait l'objet de nombreux travaux artistiques, notamment de la part de photographes. Michel Peetz propose une subjectivité particulière : il rend compte du souvenir qui s'estompe ; il le fait en imaginant des sols bétonnés qui n'accueillent pas un brin d'herbe et pas un humain. L'artiste traduit ses sensations en traçant une infinité d'angles et de droites rigides.

Ressentez-vous, comme moi, le froid du vent, le toucher rugueux des semelles sur le ciment, sur les tiges rouillées, et pour tout dire, un certain malaise ?



Atlantikwall 04, fusain, pierre noire et encre de Chine sur papier, 53 x 74 cm, 2026

Double page suivante :

Atlantikwall 01, fusain, pierre noire et encre de Chine sur papier, 53 x 74 cm, 2023

Atlantikwall 03, fusain, pierre noire et encre de Chine sur papier, 53 x 74 cm, 2023





Lumière du nord

L'artiste prend ici la suite de certains peintres de marines ayant œuvré durant le Siècle d'or néerlandais, notamment Jacob van Ruisdael. Il consacre ainsi l'essentiel de son travail aux bleus lointains et aux infinies tonalités de gris, propres aux ciels de l'Europe maritime. Il prend également cette succession par le recours aux glacis : une patiente et minutieuse superposition de dizaines de fines couches de couleur transparente ; cette technique exige de respecter les délais de séchage, plusieurs semaines pour chacun des glacis. La lente addition de ceux-ci modifie progressivement l'aspect de la toile, dans la recherche d'une improbable harmonie.

Michel Peetz installe le dépouillement. Il vide la mer de tout navire, il ne conserve sur le rivage que des traces de vie géométriques. Ainsi, les nuages deviennent les vrais personnages de ces tableaux.

Lumières du Nord 01, huile sur toile, 60 x 90 cm, 2025

Lumières du Nord 02, huile sur toile, 60 x 90 cm, 2025

Page de droite :

Lumières du Nord 03, huile sur toile, 60 x 90 cm, 2025







Images d'été 03, Autodroom (Détail)

Images d'été

Dans « Images d'été », Michel Peetz rend compte de la Côte flamande ou Côte belge, le lecteur choisira. Le tramway littoral relie les stations balnéaires entre la Panne et Knokke-le-Zoute, au nombre de quinze ou vingt – vous pouvez les compter de plusieurs manières –, serrées sur une plage d'une soixantaine de kilomètres.

Michel Peetz montre un royaume où règne une promotion immobilière mue par la course au béton touristique. Il fallait construire, le long des digues de mer, le plus grand nombre possible d'appartements de loisirs, en s'inspirant des modèles proposés par une esthétique cages à lapin.

L'artiste a travaillé ces paysages comme un autre objet touristique : la carte postale en couleurs des années 1960 et 1970. Le blanc des nuages est irréprochable et les ciels approchent le turquoise. La part inférieure est consacrée aux ocres : le sable de la plage, le pavement de digue ou le circuit automobile d'un parc d'attractions.

Baigné de soleil, chacun des paysages accueille, non pas les légions armées de parasols, pelles de plage et filets à crevettes, mais seulement un jeune, ou un groupe familial de quelques personnes. La disparition de la foule semble mettre en scène la fin du contact social et la patiente construction des perspectives, refléter la profonde solitude de l'artiste.

Page de droite :

Images d'été 02, la digue, acrylique sur carton vergé, 42 x 60 cm, 2019

Double page suivante :

Images d'été 01, la plage, acrylique sur carton vergé, 42 x 60 cm, 2019

Images d'été 03, Autodroom, acrylique sur carton vergé, 42 x 60 cm, 2025



PEMI





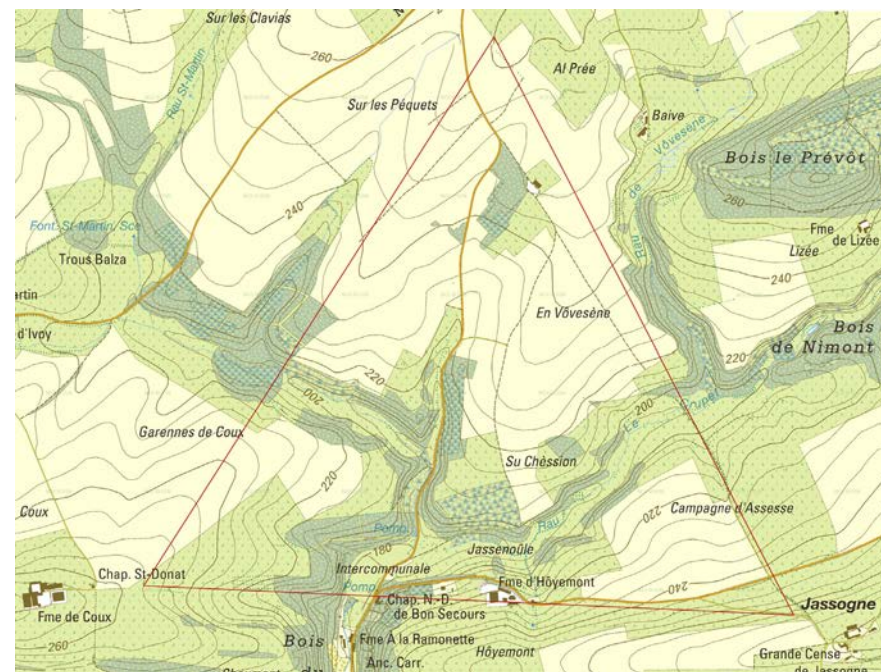
Philippe TASIAUX

Durant sa carrière de créateur d'installations, l'artiste a éclairé un champ avec des bougies chauffe-plats ; il a monté deux installations au départ d'anciennes moissonneuses-batteuses ; il a circulé le long de la frontière entre la Flandre et la Wallonie, sur une bicyclette équipée d'une caméra – des miroirs permettaient de rassembler dans un même cadrage les deux côtés de la route, ce qui révélait les codes paysagers propres à chacun des deux territoires – ; à plusieurs reprises, il s'est inspiré des forts construits à la fin du XIXe siècle autour des villes de Liège et Namur. Il a notamment trouvé des « croquis panoramiques » que l'armée belge avait levés entre deux guerres, à partir de certains des postes d'observation. Cette découverte a été une révélation. Philippe Tasiaux les décrit comme des paysages qui ne cherchent à transmettre aucune émotion ni aucun affect, mais répondent à une stricte codification des formes du terrain. Depuis, l'artiste pratique ses propres dessins avec une passion exigeante pour la précision.

Un des axes du travail est ce que Philippe Tasiaux appelle la réalité augmentée : la superposition optique d'un paysage réel et d'un dessin explicatif. Ce dessin possède certaines qualités de la cartographie : il affecte des formes simples aux objets visibles – route, voie ferrée, arbre, forêt, église – et un nom de lieu, quand c'est utile au lecteur. Parfois, le dessin explicatif expose un thème.

Pensons au visiorama qui a été installé temporairement sur les pentes de la citadelle de Namur : l'instrument permettait de découvrir simultanément le bâti du centre-ville ancien et l'époque de construction des édifices qui le composent. De manière plus durable, Philippe Tasiaux a installé un autre visiorama, qui lui avait été commandé par la province de Luxembourg. Depuis Rochehaut, il donnait sur le village de Frahan, situé sur un méandre, dans la vallée de la Semois. « J'avais mis l'accent sur les raisons qui ont décidé de la création d'un village ici même, et comment a-t-on tiré parti du site pour y vivre ».

Dans une des conversations qui nous ont permis d'écrire tout ceci, Philippe Tasiaux a dit « on s'est bien marrés ». Il parlait de la seconde des deux installations « moissonneuses-batteuses », sur laquelle il a travaillé avec un de ses frères, agriculteur. Et, quel que soit le travail duquel il parle, il arbore un grand sourire et un œil pétillant. Se réjouit-il d'un travail bien fini ? Ou de la trouvaille élégante qui inspire l'œuvre ?



Triangulation, Etude préparatoire sur carte topographique, 2025

Triangulation

« Triangulation » est un caisson partitionné par trois panoramas rétroéclairés. Leur hauteur est de 45 cm et, en largeur, chacun se développe sur un arc de cercle de 204 cm. Les vues panoramiques sont construites avec précision, en utilisant des données cartographiques et des prises de vue sur le terrain.

La question que « Triangulation » pose au public est celle de la différence entre territoire et paysage. Philippe Tasiaux nous invite à tester ce distinguo sur un morceau de Condroz : un triangle équilatéral de 2,12 km de côté.

Le dispositif de l'œuvre invite le spectateur, la spectatrice, à prendre place à chacun des angles du triangle tour à tour et à y observer un des trois panoramas. Cette vue, large de 60 degrés, représente le paysage de ce triangle équilatéral tel que nous pouvons l'apercevoir si nous nous trouvons en ce lieu-là.

Changer de point de vue signifie dès lors changer fondamentalement de paysage. Nous risquons de ne rien reconnaître, ou si peu. Nous nous égarons.

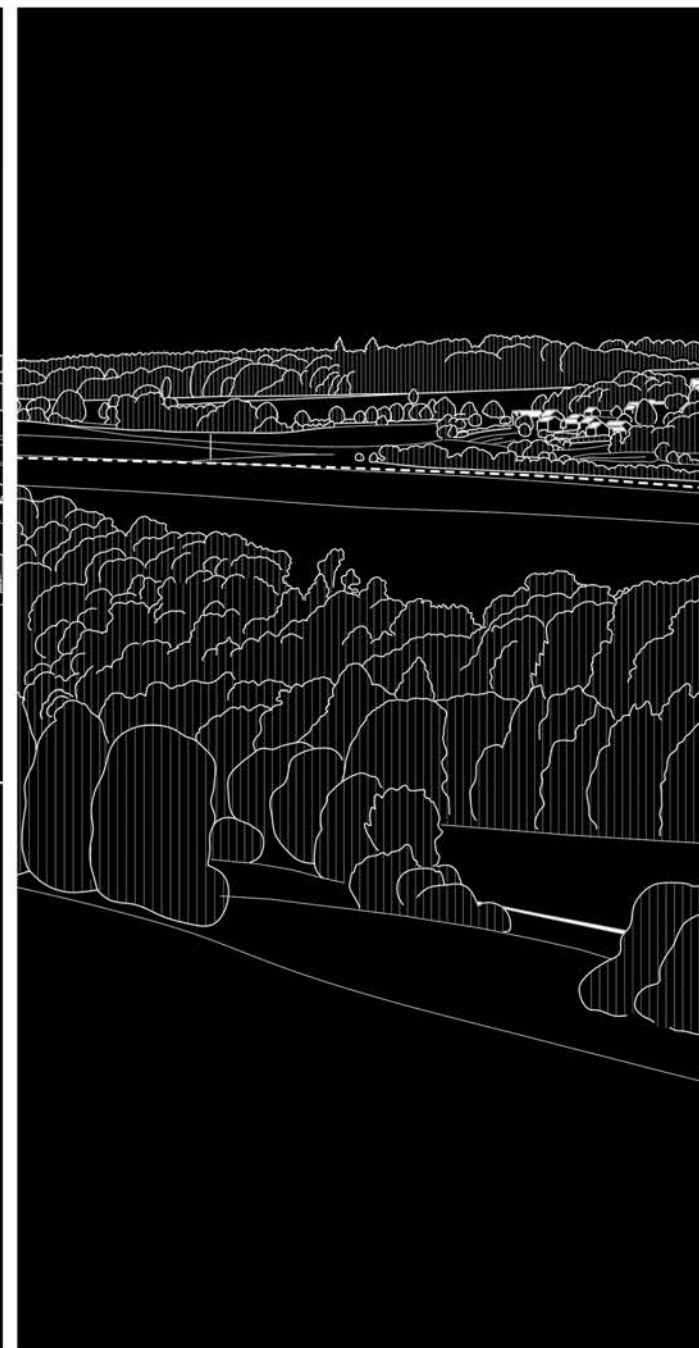
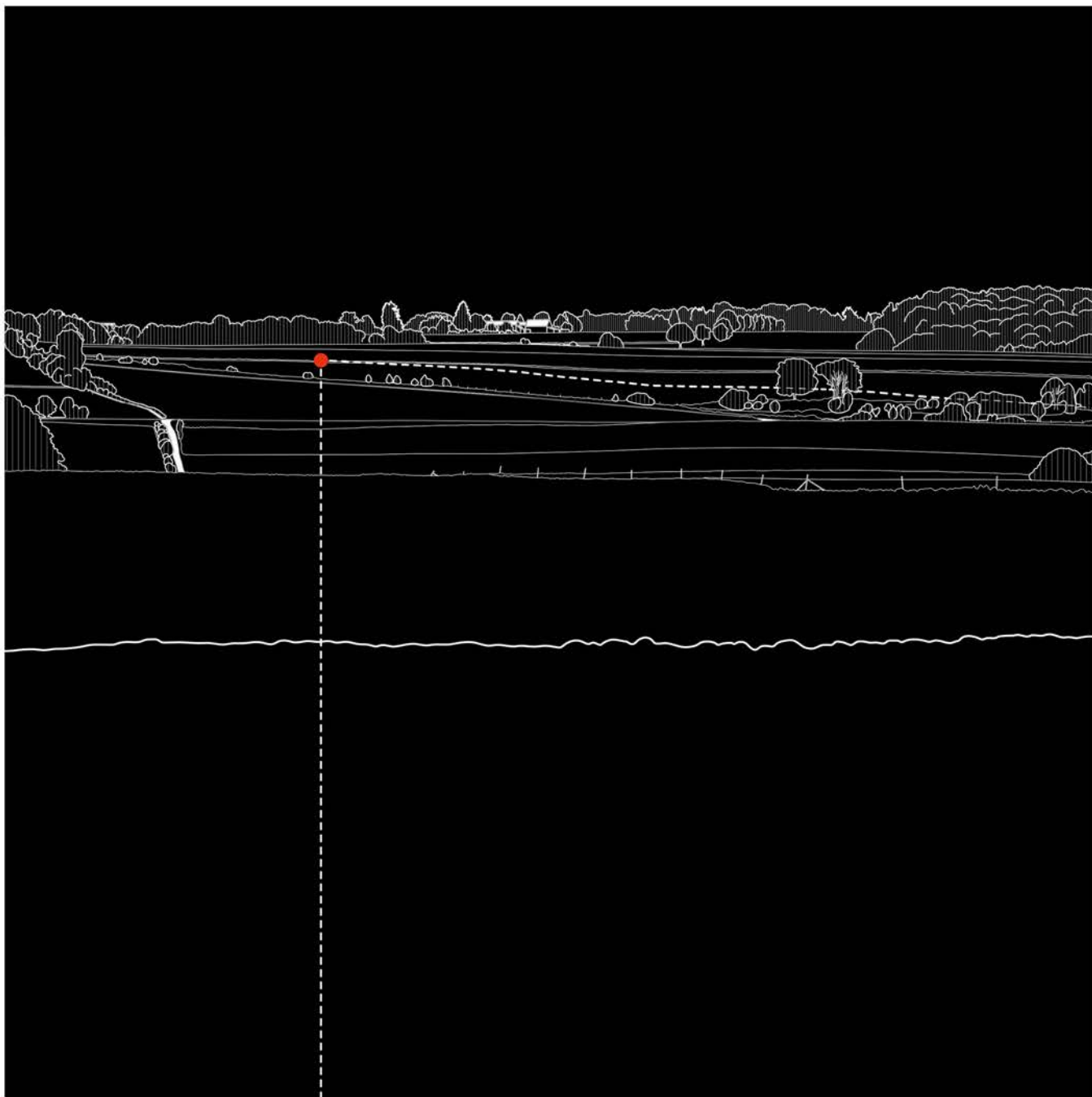
L'installation ressemble dès lors à une métaphore du présent immédiat : ne risquons-nous pas de nous y perdre si nous ne bénéficions pas d'une épaisseur de mémoire comme support de triangulation ?

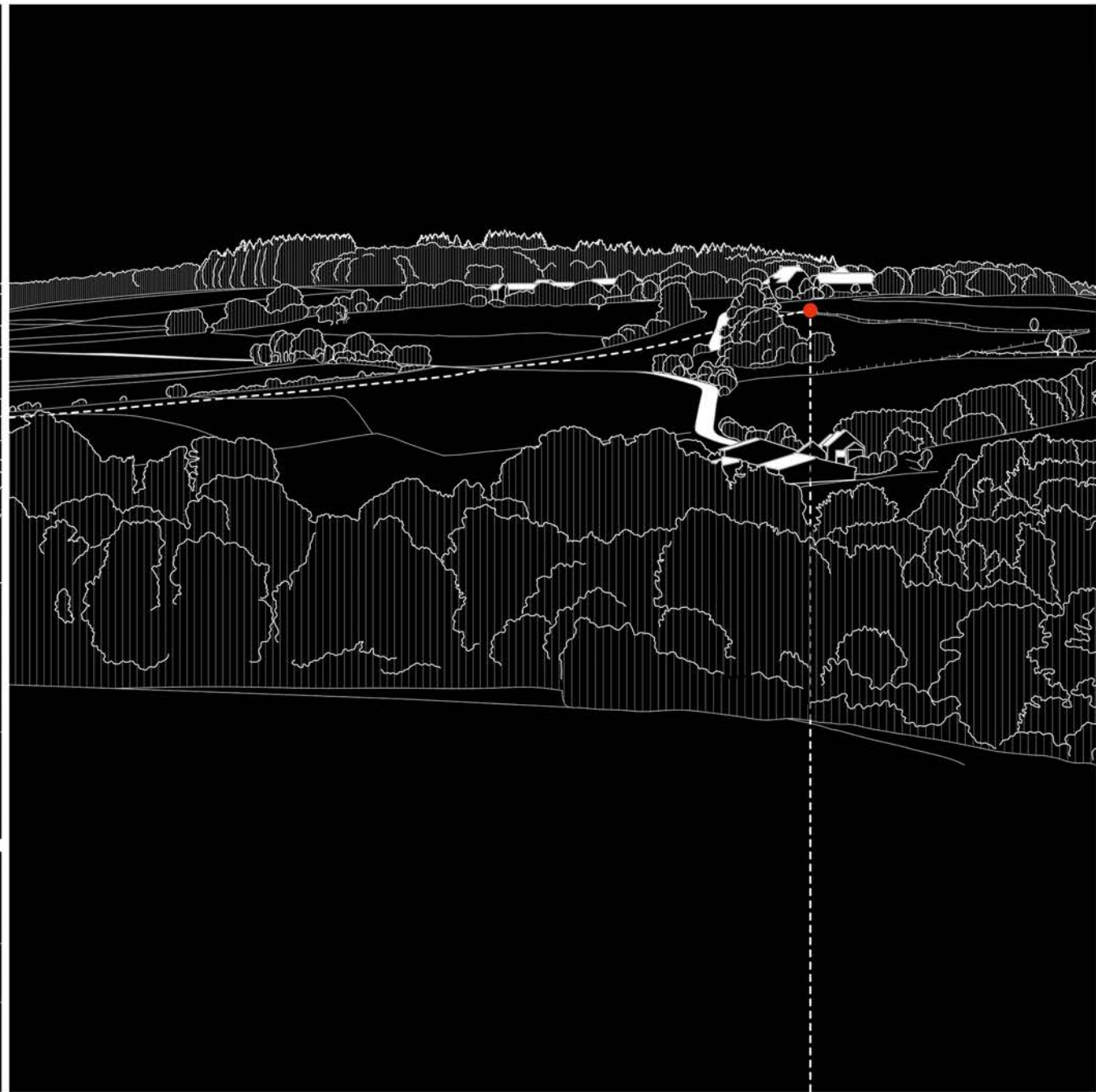
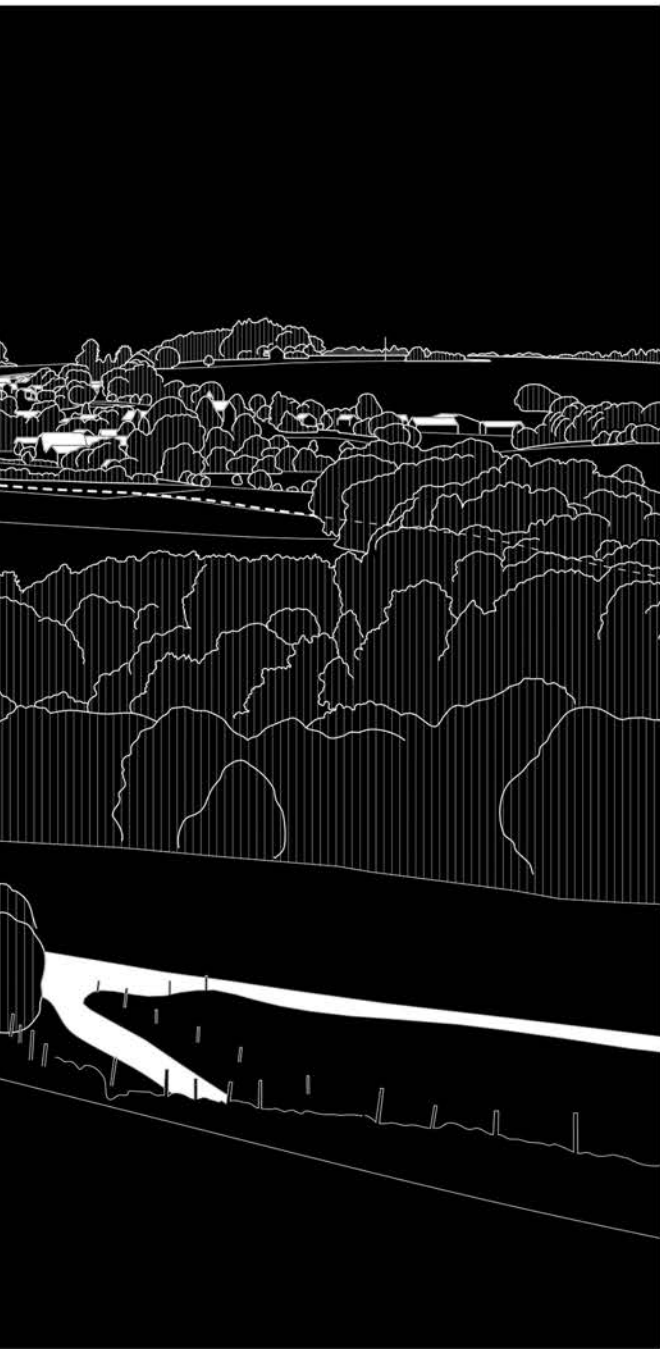


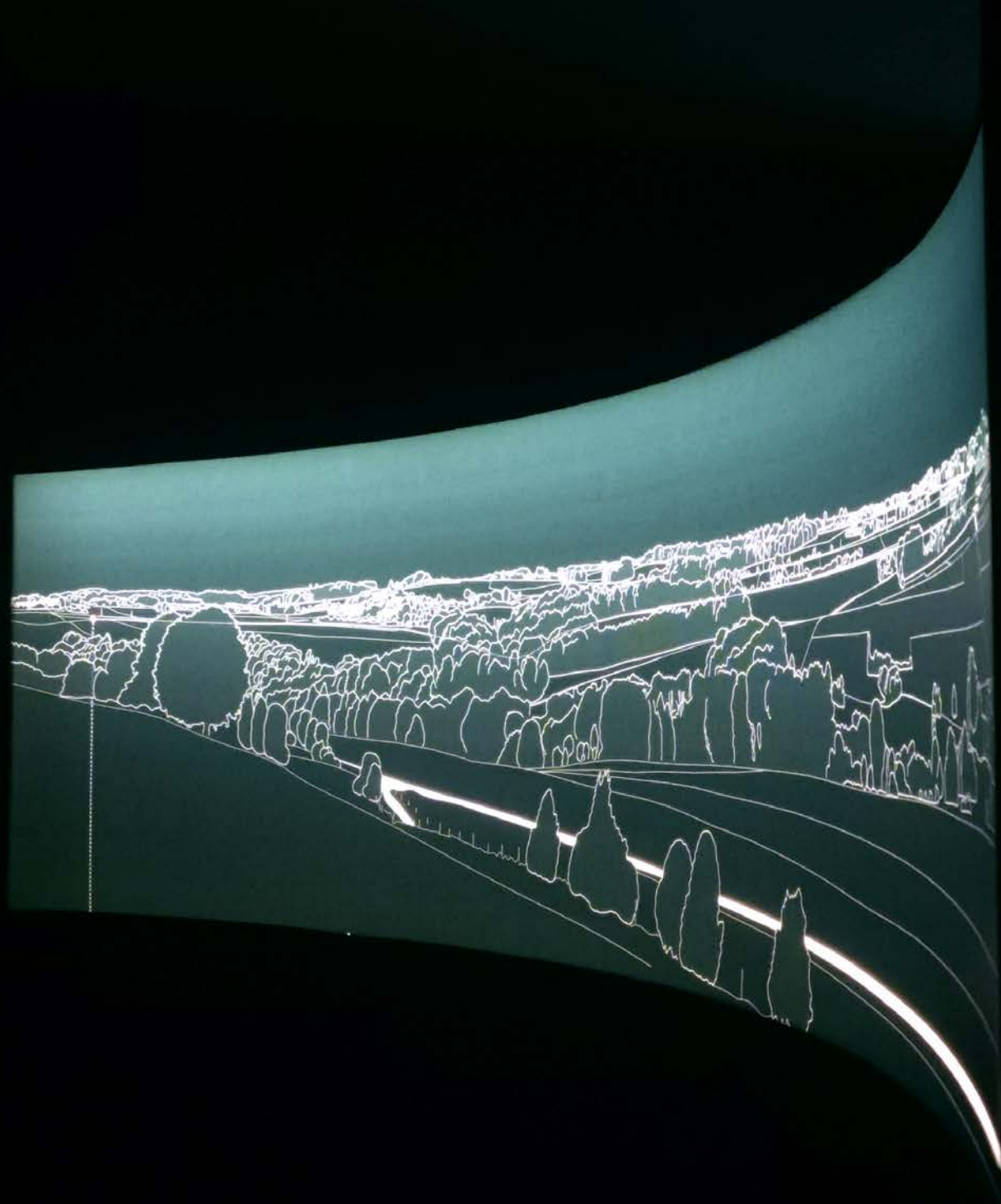
Triangulation

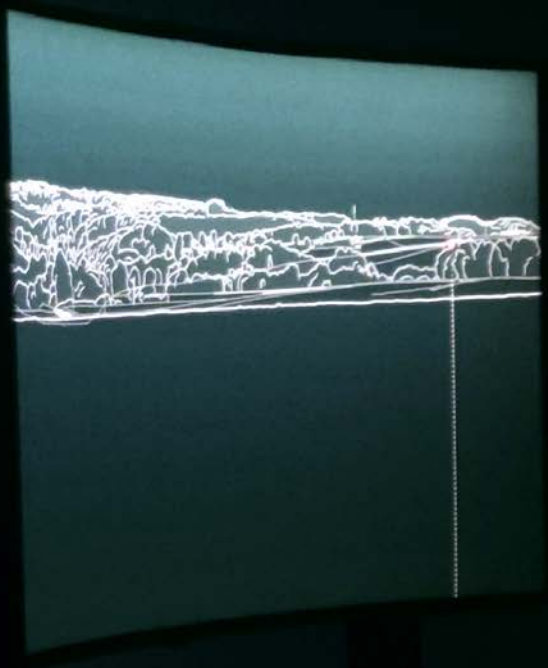
Installation (simulation du module),
Trois impressions numériques sur plexiglas opalin incrustées dans
un caisson à lumière en bois
214 cm x 186 cm x 150 cm
2026

Double page suivante : Panoramas, trois détails, dessin technique









Livres-paysage

Livres-paysage

Maquette

Peinture à l'huile sur cellophane

Env. 50 cm × 80 cm

1997

Les forts de la ceinture de Namur ont été, certes, bâtis sur des éminences. Pourtant une partie des environs était soustraite à la vue de la garnison, à cause du vallonnement et de l'ampleur du territoire à contrôler. La multiplication des postes d'observation n'y changeait rien. Ces zones d'ombre constituaient un danger pour la position fortifiée, parce qu'un assaillant aurait pu y installer ses pièces d'artillerie de siège.

Dès lors, l'armée belge a cartographié ces zones invisibles. Un des manuels des troupes de forteresses décrit ce travail de la manière suivante. À partir de chacun des postes d'observation, un dessinateur dressait un ensemble de relevés axiaux : il y reportait les variations d'altitude le long d'un axe de visée, ligne droite qui partait du poste d'observation et suivait tel azimut¹ ; là où la visée passait par-dessus une zone invisible, le technicien pointait l'endroit où le trait du relief disparaissait et le lieu où il réapparaissait ; il utilisait ces notations pour reporter la zone d'ombre sur la carte.

Philippe Tasiaux a repris ce procédé des relevés axiaux, à partir de cinq postes d'observation d'un même fort. Pour chaque visée, il a dessiné le profil du relief, de la distance zéro à l'horizon, avec un trait supplémentaire pour la cime des forêts, et il a colorié les zones d'ombre. « Comme matériau, j'ai choisi la cellophane, voulant par là même rendre le paysage transparent, en pensant aux artilleurs qui, pour tenir leur position, devaient savoir toute présence adverse derrière chaque repli du terrain », explique-t-il.

Philippe Tasiaux a construit cinq livres. Chacun d'eux rassemblait les feuilles de cellophane portant les relevés d'un même poste d'observation. Elles sont toutes reliées du côté « distance zéro » et classées par azimut. La maquette combine ces cinq livres. Chaque reliure repose verticalement sur la base de la maquette, au point représentant la situation du poste correspondant ; les feuilles rayonnent autour de cette reliure ; celles qui partent de deux postes différents se croisent lorsqu'elles représentent des axes de visée convergents.

Remarquons que la description est antipanoramique : chaque image résulte d'une visée étroite. Le dessinateur a des œillères.

Plus fondamentalement, les lieux que l'œuvre met en évidence sont tous invisibles ; au contraire, les portions de territoire les plus visibles reçoivent un traitement minimal.

Sommes-nous donc conviés à penser un antipaysage ?

1 Angle entre une demi-droite et la direction du nord.

Simon DELNEUVILLE

Dans la plus grande partie de son œuvre, Simon Delneuveille travaille le genre paysagiste. L'horizon est souvent dans la moitié haute du tableau et l'artiste accorde beaucoup d'espace à la boue, à l'argile et aux herbes des accotements. Dès lors, les éléments narratifs de l'œuvre sont mis à distance.

En 2019, il a renoué avec la pratique ancienne de la peinture en plein air. Il y donne le sens suivant : sortir de la peinture-fenêtre d'Alberti¹, pour travailler au milieu du paysage. Dès lors, l'essentiel du travail ne consiste pas à rechercher du pittoresque, mais à bâtir un réalisme, dans la confrontation avec le sujet.

Dépourvue de cadre, la perspective dépend des mouvements de la tête : non seulement les fuyantes convergent-elles vers le centre de l'image ; mais les transversales tendent aussi à converger, vers la gauche et vers la droite, c'est-à-dire qu'elles sont représentées par des arcs d'ellipse ; les verticales, elles, tendent à converger au zénith et à l'opposé, au nadir. Nous ne pouvons que saluer deux faits : ce travail de mise en coordonnées, dans les œuvres de Simon Delneuveille, est discret à l'extrême ; il installe le spectateur à la fois dans un vide et dans une gravité, comme assis dans un hamac, ce qui est confortable.

Les humains sont rares, mais les conséquences de leurs actions sont omniprésentes : l'essor de l'industrie et sa crise ; les manœuvres des vendeurs de bois, des acheteurs de béton, d'asphalte, et autres stratèges, financiers et politiques. L'art de Simon Delneuveille n'opère aucune concession à la beauté. Il décrit de quelle manière le paysage a été brutalisé et continue à l'être. Pour le spectateur, c'est inconfortable.

¹ Alberti, Leon Battista, « De pictura », manuscrit, 1435, voir Alberti, Leon Battista et Popelin, Claudius (traducteur) « De la Statue et de la Peinture », A. Lévy, éditeur, 1869, lisible sur gallica.bnf.fr.

Chemin de boue créé par le débardage dans la pessière mise à blanc,
Huile sur toile préparée
72 x 40 cm
2019







Toute la Nature d'un trait fidèle

Simon Delneuve dit que l'idée initiale consistait à représenter des forêts géométriques, alignements d'arbres, de même essence et de même taille : ce que beaucoup considèrent comme archétype de la nature authentique cache le caractère industriel de la sylviculture ; celle-ci impose l'uniformité des individus plantés dans une même parcelle et leur coupe simultanée ; comme autre conséquence, ces plantations sont ouvertes aux attaques imprévisibles d'agents biologiques, ce que démontrait la crise des scolytes qui a dévasté les pessières¹ d'Europe entre 2018 et 2021.

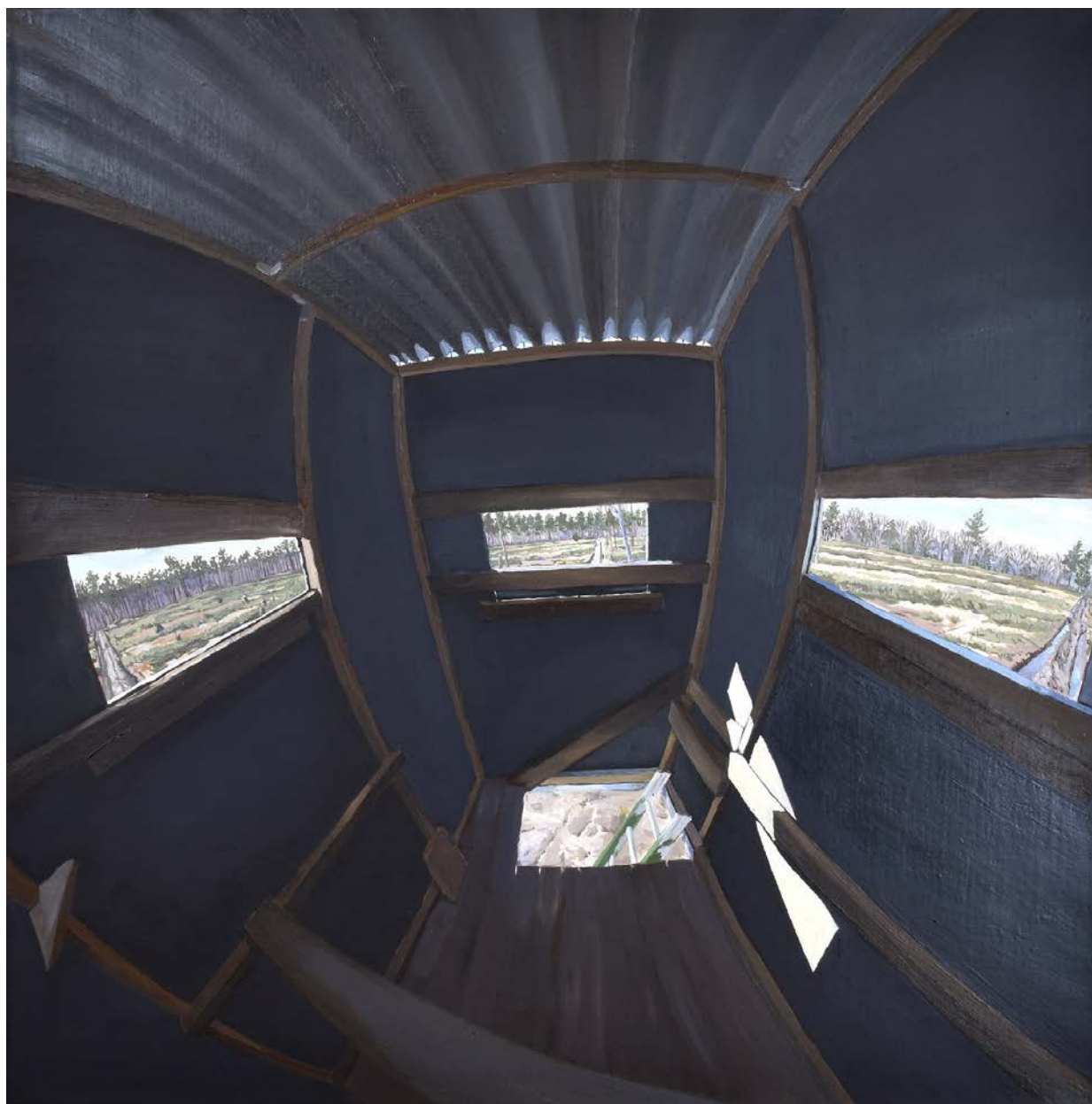
La série a un titre ambigu. Par l'expression « trait fidèle », Nietzsche se moquait des prétentions des peintres réalistes². Simon Delneuve l'utilise dans un mouvement d'autodérision. Il refuse les dégradés hyperréalistes, tout comme les voiles atmosphériques. Le trait est assez fin pour démontrer que l'épicéa est un épicéa et le ciel, un ciel. Mais la fidélité s'arrête à la représentation du signifiant. La description de la catastrophe n'a rien de sublime. « Trait fidèle » peut être lu comme « dépourvu de séduction ».

1 Parcelles couvertes d'épicéas.

2 Nietzsche, Friedrich, « Le Gai Savoir », Folio essais, Gallimard, 1982, Paris, p. 43.

Pessière mise à blanc

Huile sur toile préparée, 100 x 32 cm, 2020



Vue sur la pessière mise à blanc depuis un affût de chasse
Huile sur toile préparée, 58 x 58 cm, 2019



Pont Père Pire, point de vue haut, été
huile sur toile, 70 cm x 140 cm, 2022-2024

Concrete

C'est un semi-désert que nous avons sous les yeux. Le génie civil crée des friches, des lieux marginaux, des surfaces dures aux couleurs peu engageantes. Simon Delneuve, pour sa part, se réfère aux travaux du paysagiste Gilles Clément¹, selon qui la friche est « un refuge pour la diversité ».

Le pont Père-Pire se trouve quelques kilomètres à l'est de la ville de Huy. C'est un pont suspendu, quasi autoroutier ; il parcourt un S allongé entre un rondpoint en rive gauche de Meuse et un autre, en rive droite ; de surcroît, l'ouvrage reçoit, en rive gauche, deux échangeurs partiels, soit quatre virages : deux montent sur le pont et deux en descendent. Les courbes abondent.

Plus, Simon Delneuve adopte deux points de vue inhabituels ; l'un est situé très près de l'ouvrage et l'autre, sur le tablier même. Ce choix porte l'artiste à adopter le système sphérique de perspectives, dans lequel toutes les lignes droites sont représentées par des courbes.

Entre les courbes de la voirie et celles de la perspective, Simon Delneuve est le violon d'une danse tzigane. Nous sommes sous hypnose.

¹ Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, Éditions Sujet/Objet, 2004.



Pont Père Pire, point de vue haut, hiver, huile sur toile, 80 cm x 160 cm, 2022-2025



Pont Père Pire au lendemain des inondations du 5 juin 2022 en Hesbaye, Huile sur toile préparée, 50 cm x 200 cm, 2022-2024





Chantier naval (après Constable)

En 1815, John Constable peignait « Construction de bateau près de Flatford Mill ».

En 2023, Simon Delneuve découvrait quelques péniches, abandonnées sur le terrain vague que l'ancien chantier naval de Beez était devenu. Quand les installations fonctionnaient encore, les ouvriers avaient tiré ces bateaux à sec, dans l'intention de découper les coques, au chalumeau, en morceaux de tôle à revendre au poids.

En 2023 comme en 1815, les œuvres ont été peintes sur place. Simon Delneuve explique le sentiment de boucler un cycle : celui qui part de Constable, peintre de la construction navale, qui passe par les nombreux artistes ayant représenté des péniches à la navigation, et enfin un lieu de démantèlement.

La rouille et la gîte, tous les signes d'abandon créent une atmosphère de destitution. Ces rails ne seront pas démontés. Les arbustes entravent déjà le plan incliné de mise à sec. Ces embarcations ne seront pas recyclées, certes, mais n'est-ce pas tout l'endroit qui est devenu un déchet ?



Page de gauche : *Déconstruction de bateau, ancien chantier naval de Beez*, peinture à l'huile sur toile, 44 x 130 cm, 2023-2025

Ci-dessus : *Péniches en attente d'être démontées, ancien chantier naval de Beez*, peinture à l'huile sur toile préparée, 50 x 110 cm, 2023-2025

Double page suivante : *Pont Père Pire, point de vue haut, été* (détail)







École mosane

textes de Stéphanie SCIEUR

Responsable des collections communales de la Ville de Namur,
Collaboratrice scientifique du Pôle muséal Les Bateliers

Les collections communales d'art de la Ville de Namur couvrent une large période, allant du Moyen-Âge à l'époque actuelle, en s'attardant particulièrement sur les 18^e, 19^e et 20^e siècles. D'une grande diversité à première vue, elles ont cependant été collectées au fil du temps selon plusieurs lignes directrices cohérentes. Les collections comprennent de nombreuses réalisations relevant des arts décoratifs, aujourd'hui présentées au visiteur dans le Musée des Arts décoratifs (au Pôle muséal Les Bateliers). Un autre pan important de ces collections touche aux disciplines des beaux-arts, comprises dans leurs sens historique et académique. Sont concernés plus spécifiquement le dessin, la peinture et la sculpture, du 19^e siècle à la première moitié du 20^e siècle. Ces réalisations illustrent le passé académique ainsi que l'activité majoritairement paysagiste des artistes de la région ou d'ailleurs, installés à Namur. Ces œuvres sont valorisées au travers d'expositions temporaires au Pôle muséal Les Bateliers notamment, où elles sont d'ailleurs conservées.

L'exposition hommage à Constable, illustrant l'attrait qu'a exercé (et exerce encore) sur les artistes le paysage en tant que sujet à part entière, est l'occasion de remettre en lumière un échantillon de peintres paysagistes dont quelques toiles reposent dans les collections de la Ville. Elle est l'occasion aussi, à travers ces quelques peintures, de percevoir l'attachement à la vallée mosane d'un bon nombre d'artistes qui sont passés par là, expliquant la place prépondérante de la peinture de paysage dans la région.

Enfin, établir les liens entre ces peintres, comprendre leurs influences mutuelles dans le microcosme qu'est le milieu artistique namurois de leur époque, s'attarder sur leurs formations dans le domaine ainsi que leurs voyages, explique en partie la tendance académique, voire conservatrice, en région namuroise jusqu'à une période avancée. Tendance de laquelle l'un ou l'autre s'est pourtant un peu éloigné à un moment donné.



François ROFFIAEN, *Bord de Meuse à Waulsort le matin*, Huile sur toile, 30,5 x 49 cm, sans date. (Coll. Ville de Namur)

François ROFFIAEN et Joseph QUINAUX

François Roffiaen (1820-1898) voit le jour à Ypres, mais c'est à Namur, chez un oncle paternel, qu'il vit dès la petite enfance et grandit. Il suit les cours à l'Athénée et fréquente dès ses quinze ans la toute nouvelle Académie des Beaux-Arts qui vient d'ouvrir ses portes. En effet, 1835 est l'année de création de l'Académie par la Ville de Namur et de l'entrée en fonction, comme fondateur puis, dans la foulée, comme directeur et professeur de peinture, de Ferdinand Marinus (1808-1890). Anversois d'origine, de formation néo-classique à l'Académie des Beaux-Arts locale, il joue un rôle majeur dans le développement de l'académie de Namur et marquera durablement la pratique de la peinture de paysage. Au contact des sites mosans et ardennais qu'il découvre et apprécie, Marinus s'éloigne de la peinture néo-classique au profit d'une forme plus romantique, accordant la part belle au paysage en tant que sujet principal (thème relégué à un rang secondaire dans la peinture néo-classique). Il représente alors des paysages bucoliques, idéalisés, tout en conservant cependant une approche plus classique au niveau formel, par le maintien de l'importance du dessin et de la ligne. En tant que professeur, il format de nombreux artistes, dont certains enseignèrent à leur tour.

François Roffiaen compte parmi les premiers élèves de Marinus et partage le même goût pour les paysages romantiques. Il suit l'enseignement du maître jusqu'en 1839, année où il part pour Bruxelles se former auprès de François Bossuet (1798-1889). Réputé pour son approche védutiste (représentation panoramique en perspective du paysage), Bossuet enseigne l'art de la pers-

pective à Roffiaen, qui en fera bon usage en ayant souvent recourt à des cadrages très larges, permettant d'exprimer toute la grandeur et l'immensité du sujet représenté. Il complète sa formation chez Alexandre Calame (1810-1864), en Suisse, après avoir admiré les paysages montagneux peints par cet artiste et avoir obtenu une bourse pour s'y rendre. Il découvre alors la montagne, qu'il représente largement dans sa production artistique et qui est un thème d'inspiration majeur. A son retour, Roffiaen s'installe à Bruxelles, mais voyagera toute sa vie. Poussé par son attrait pour les paysages d'esprit romantique, il se rend notamment en Ecosse ou encore dans les Alpes, mais réalise aussi de longs séjours dans la vallée mosane et y peint de nombreux « bords de Meuse ». L'intérêt pour le paysage et la nature se manifeste chez lui à travers une autre passion, qui s'exprime dès sa jeunesse, les sciences naturelles. Roffiaen aimant passer du temps à observer le terrain, il compose au fil de ses voyages des collections d'insectes et de mollusques. Il fera de ces derniers son sujet de prédilection en la matière. Son goût pour l'analyse fine et précise, la classification des espèces et l'observation des éléments de la nature explique certainement son attachement à une représentation réaliste, rigoureuse et dans le détail de chaque élément qui se retrouve dans ses peintures au rendu parfois quasi photographique.

Joseph Quinaux (1822-1895), namurois d'origine, fréquente aussi l'Académie des Beaux-Arts de Namur, où il suit les cours dispensés par Marinus avec François Roffiaen. A tout juste vingt ans, une de ses œuvres est reçue au Salon de Bruxelles. Il enchaîne alors dans toutes les grandes expositions officielles du pays et en 1876 il est appelé comme professeur de dessin à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Au cours de sa formation, outre l'intérêt pour le paysage et l'influence romantique transmise par Marinus, un court séjour à Fontainebleau à la fin des années 1850 marquera sa conception de la peinture. Il y découvre l'École de Barbizon, mouvement artistique qui encourage à peindre la nature en plein air, telle qu'elle est vue et ressentie, à sortir de l'atelier dans lequel est composée une nature construite artificiellement. Si certaines touches d'influence de ce mouvement se font parfois ressentir dans plusieurs créations de Quinaux, notamment dans les atmosphères un peu diffuses, il reste cependant fidèle à la tradition du paysage romantique, à une approche plus académique, cohérente avec son parcours professionnel. Son succès ne l'éloignera jamais de sa ville natale, séjournant fréquemment dans la vallée de la Meuse où il peint beaucoup et participant plusieurs fois aux triennales des Beaux-Arts. La Ville achète bon nombre de ses toiles et son épouse lui fera don d'une centaine d'études... Certains sont bien prophètes en leur pays.

Ainsi s'écoule cette deuxième moitié du 19^e siècle en pleine mutation, au tournant d'une époque qui va révolutionner la création artistique par l'émergence d'une quantité de mouvements qui vont explorer différentes façons de concevoir l'art. Certains la traversent en connaissance de cause sans pour autant y adhérer. Ou alors en y puisant des éléments en fonction de leur sensibilité, en s'essayant à certaines pratiques sans pour autant les faire siennes véritablement.



Désiré MERNY, Eugène COLIGNON et Paule BISMAN



Eugène COLIGNON, *Marine à deux bateaux*, Huile sur panneau, 13 x 21 cm, sans date.
(Coll. Ville de Namur, dépôt du CPAS de Namur)

Désiré Merny (1865-1947) est un artiste namurois de la génération qui suit celle de François Roffiaen et Joseph Quinaux et comme eux, il fréquente l'Académie des Beaux-Arts. Cependant, il n'a plus Ferdinand Marinus comme maître mais Théodore Baron (1840- 1899).

Baron est originaire de Bruxelles, y a réalisé ses études à l'Académie des Beaux-Arts et a, par la suite, fréquenté les lieux de rencontre des paysagistes intéressés par la peinture en plein air à Tervuren. Ce qui l'amène en 1865 à s'installer à Kalmthout, lieu d'activité de peintres paysagistes de l'Ecole d'Anvers, ayant une prédilection pour l'usage de tonalités grises qui influenceront de façon décisive la pratique picturale de Baron. Il effectue plusieurs voyages en Allemagne, en Italie, en France (notamment à Fontainebleau). Membre fondateur de la Société Libre des Beaux-Arts, il découvre en 1868 la vallée mosane. En 1882 il devient professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Namur, puis directeur en 1894 et amène avec lui une vision renouvelée du paysage, plus réaliste, issue de ses influences. Baron aime la nature et sa simplicité parfois austère, il a une affection particulière pour les paysages hivernaux, qu'il représente dans des tons sombres et froids. Il marque un renouveau dans le milieu artistique namurois par l'apport d'une approche réaliste... Près de cinquante ans après l'école de Barbizon et trente années après son plein essor...

Désiré Merny, après avoir été élève de Théodore Baron à l'académie, y devient enseignant à son tour, en 1893. Il est professeur de dessin, puis de peinture en 1896 pour finir directeur de 1917 à sa retraite en 1939. Ce furent quarante-six années au cours desquelles il exerça une influence considérable sur le milieu artistique namurois, à travers l'académie mais aussi dans les cercles artistiques et les expositions, les manifestations réservées aux jeunes artistes. Il se réfère à la nature comme modèle inépuisable, accordant un soin particulier aux atmosphères, peignant avec une facture libérée. Paysagiste, il emmène ses élèves peindre sur le vif selon la pratique transmise par son professeur Théodore Baron. Ses sujets de prédilection sont la Meuse, la Sambre, l'Ourthe, Namur et ses environs, les sites typiques avec les vieilles fermes. Ainsi que le Condroz, la Campine, les Ardennes... En accordant une importance à la lumière au gré des saisons.

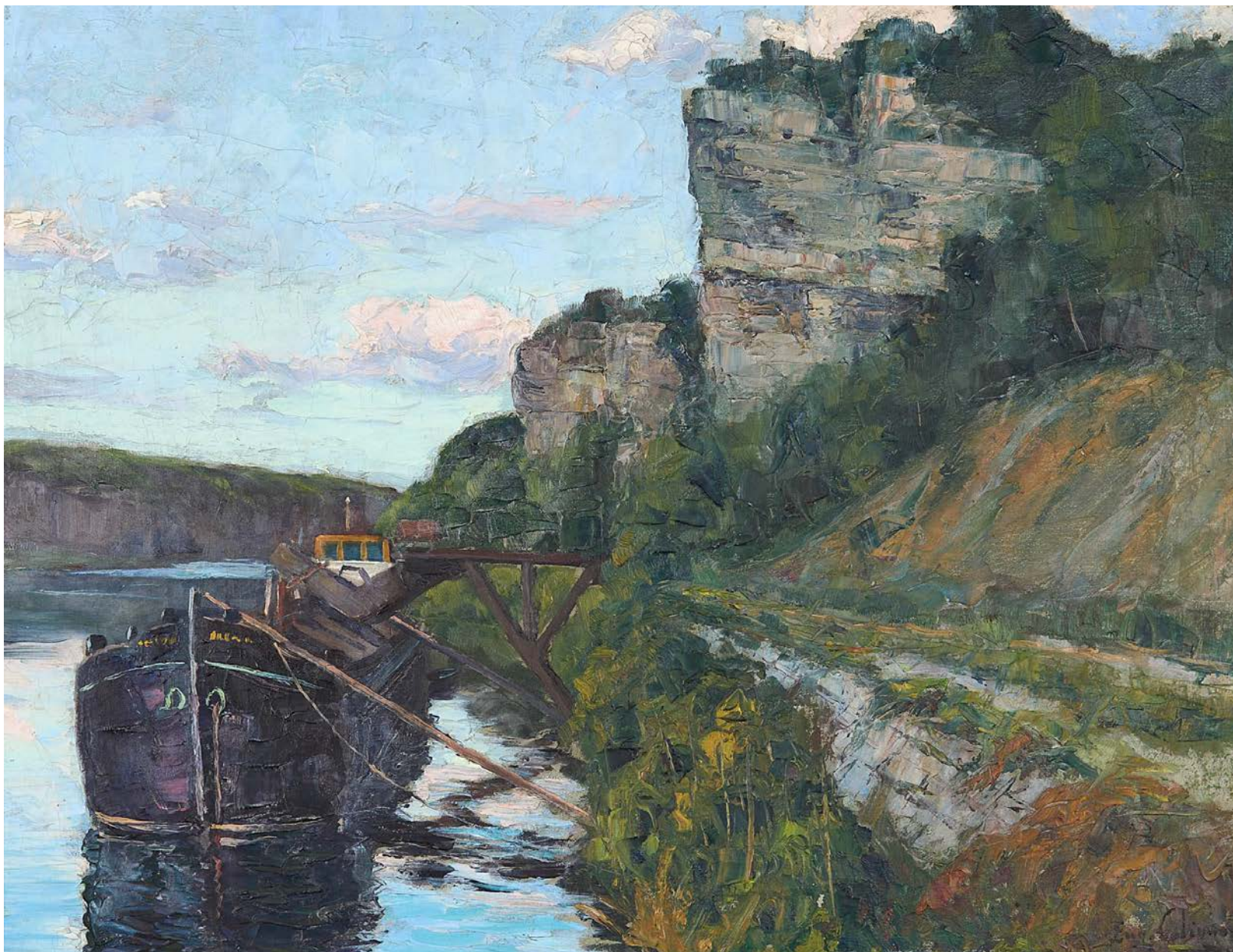
L'académie de Namur perpétue une tradition paysagiste d'abord romantique, ensuite réaliste, sous l'impulsion de ses directeurs et de ses professeurs. Ils tracèrent une voie à laquelle plusieurs générations d'artistes demeureront fidèles. Des habitudes qui perdureront jusqu'à la moitié du 20e siècle, l'enseignement délivré par Merny étant peu ouvert, voire conservateur, face aux nouveautés.

Parmi les élèves de Merny se trouve le Namurois **Eugène Colignon** (1876-1961). Colignon suit des cours à l'Académie des Beaux-Arts de Namur mais également à celle de Bruxelles et cette double fréquentation lui sera fort enrichissante. La formation à Namur explique en partie son attachement à la vallée mosane, les vues qu'elle donne à voir et à peindre. Tout au long de sa carrière, il restera fidèle, dans une certaine mesure, à l'approche réaliste reçue. A Bruxelles par contre, vers 1900, il suit les cours dispensés par Isidore Verheyden (1846-1905), qui fut membre du Groupe des XX, un cercle artistique qui joua un rôle essentiel dans la diffusion de l'art moderne en Belgique à la fin du 19e siècle. Cet enseignement marquera durablement le Namurois et aiguïsa sa curiosité et son intérêt pour l'art moderne, en particulier l'Impressionnisme et le néo-impressionnisme dans la relation lumière-couleur que ces courants peuvent lui apporter. Ces approches nourriront sa conception des paysages.

Sa curiosité artistique le poussera à voyager une bonne partie de sa vie. En 1905, il commence par la Bretagne et la Normandie, où il sillonne les sites peints par les impressionnistes et post-impressionnistes. Après la lumière du Nord, Colignon complète son pèlerinage des hauts lieux de l'art moderne en effectuant un séjour en Provence, en 1918. Il y capte la lumière chaude, la mer azur et les couleurs éclatantes du Sud. Le fil de ses découvertes le mène jusqu'en Algérie, attiré par la palette lumineuse et les couleurs vives de la peinture orientaliste. Mais il ne perd cependant pas de vue les paysages valonnés, voire montagneux, effectuant aussi plusieurs séjours en Allemagne, notamment dans la vallée du Rhin. A la cinquantaine bien installée, le peintre cesse ses voyages, devient à son tour enseignant à l'Académie de Namur (de 1930 à 1946) et exerce la profession d'artiste peintre. En 1952 il est membre adhérent de l'Association des Artistes professionnels de Belgique. Il se rend régulièrement aux vernissages et expositions d'autres peintres, dont des jeunes talents qu'il encourage et soutient.

Désiré MERNY, *Paysage*, Huile sur toile, 40 x 30 cm, sans date.
(Coll. Ville de Namur)





Paule Bisman (1897-1973) est une artiste namuroise qui a su se faire une place tant dans le milieu artistique professionnel que grand public. Inscrite à 20 ans à l'Académie des Beaux-Arts de Namur, elle a pour professeur Désiré Merny. Six ans plus tard, elle suit des cours de peinture et de sculpture à l'Académie de Bruxelles où elle développe le goût des formes précises et des couleurs chaudes. Elle s'y distingue en obtenant quatre médailles d'or et une distinction au Prix de Rome en 1927 pour la sculpture.

De nature curieuse et ouverte d'esprit, l'artiste pratique autant la peinture que la sculpture. Elle s'intéresse à des sujets intemporels tels le paysage, le portrait, la nature morte (essentiellement des bouquets de fleurs). Mais elle peint aussi des scènes plus intimistes d'intérieurs, voire intimes dans ses représentations de nu, et de tendresse quand elle représente des enfants. Contrairement à ses homologues cités plus haut, elle fait preuve d'une grande diversité dans les sujets choisis, le paysage est un thème parmi d'autres et, bien qu'elle l'exerce avec un certain talent, ce n'est pas dans ce domaine qu'elle se distinguera et se fera reconnaître.

Personnalité volontaire et entreprenante, elle mène sa carrière en véritable femme d'affaires. Exposant à Bruxelles, Anvers, Gand, Paris, ..., les critiques d'art, les pouvoirs publics et les collectionneurs la suivent de près. Elle recevra plusieurs distinctions honorifiques au cours de sa vie.

Ses voyages dans de grandes villes d'art comme Paris, Amsterdam, La Haye, lui permettent d'étudier les grands maîtres tels Rembrandt, Frans Hals, Vélasquez, Michel-Ange, Rodin. Que ce soit par la touche grasse, les volumes statuaires, le modelé intense et vivant, tous l'inspirent et l'influencent. L'artiste travaille également en direct d'après nature, . Dans les années 1950-60, elle voyage beaucoup dans les pays méditerranéens, dont elle puise les couleurs vives et éclatantes.

Ses sculptures – marbre, terre cuite ou bronze – sont expressives et pleines de vigueur. Elle lèguera à sa mort une trentaine de toiles et trois bronzes à la Ville de Namur.



Page de gauche : Eugène COLIGNON, *Bord de Meuse avec péniche amarrée*, Huile sur toile, 39,5 x 55 cm, sans date. (Coll. Ville de Namur, dépôt du CPAS de Namur)

En haut : Paule BISMAN, *Paysage de rivière*, Huile sur toile, 80 x 100 cm, sans date. (Coll. Ville de Namur)



D'après nature

Représenter le paysage 250 ans après John Constable

Simon DELNEUVILLE

Artiste et commissaire d'exposition

John Constable, *L'écluse et le moulin de Dedham*,
huile sur toile, 53,7 x 76,2 cm, 1820,
Victoria and Albert Museum

1. Constable, une révolution symbolique

C'est un amour de l'acte de dessiner et des questions qu'il suppose, plus qu'un intérêt pour l'art, qui m'a entraîné il y a un peu plus de quinze ans dans mon parcours artistique. En fait, je n'ai pas le souvenir d'être entré dans un musée ou une galerie d'art durant mon enfance. En entamant mes études, j'ai vite été confronté à la faiblesse de ma culture des arts plastiques. Au début des années 2010, je me suis rendu dans les grandes capitales facilement accessibles depuis Bruxelles dans le but d'y combler ces lacunes. J'essayais d'y voir autant de choses que je pouvais et j'ai visité toutes les expositions d'art ancien ou contemporain à ma portée. C'est dans cette optique que je me suis rendu pour la première fois à Londres en 2011.

Je me souviens très bien de ma découverte des œuvres de John Constable. J'ai eu le sentiment de comprendre très intimement cette peinture. De savoir pourquoi elle était meilleure que les innombrables représentations de paysages ruraux que j'avais croisées dans mes pérégrinations. Peut-être parce que le paysage représenté ressemblait vaguement à celui dans lequel j'avais grandi, peut-être parce qu'à travers son souci de réalisme, sa capacité à allier exactitude et empathie, Constable avait réussi à créer une peinture aussi puissante émotionnellement que dépourvue d'affectation, j'ai eu le sentiment d'en saisir, pour reprendre la très belle formule de Proust, la pertinence des questions et l'évidence des réponses. J'y ai perçu une voie qui me semblait encore utile pour parler du monde contemporain que je souhaitais creuser.

Des années plus tard, mes grands-parents sont décédés et j'ai aidé mon père à vider leur maison. En ouvrant les armoires, je suis tombé sur la vaisselle dans laquelle mes grands-parents mangeaient ou prenaient le thé et avec laquelle ils m'accueillaient lorsque je me rendais chez eux enfant. J'ai constaté avec surprise que ce service, que j'avais enfoui dans ma mémoire, avait été édité à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Constable et était décoré de reproductions des œuvres les plus célèbres de l'artiste. Sans connaître Constable, je le fréquentais déjà.

J'ai retrouvé des anecdotes de ce type chez d'autres commentateurs de son œuvre. Sur un papier peint, sur une boîte de thé, nombreux sont ceux qui, sans jamais avoir vu une peinture originale, ont vu les échos de l'œuvre



Vaisselle produite par Broadhurst Fronstone à l'occasion du bicentenaire de John Constable

de John Constable même en dehors de l'Angleterre. Terriblement soucieux de créer une voie originale et méprisant les effets de mode de son temps autant que les formules toutes faites, Constable a fini par forger à son tour des images archétypales qui continuent à informer notre façon de voir le monde. Ces images, et toutes celles qu'elles ont inspirées, font tellement partie de notre culture collective que nous peinons aujourd'hui à imaginer le rejet qu'elles ont suscité chez les contemporains de Constable – rejet d'indifférence plutôt que de scandale. Constable n'avait pas l'intention de créer une rupture avec l'art du passé ni de s'opposer aux structures sociales et économiques dans lesquelles l'art de son époque se déployait. Pourtant, je pense qu'à l'instar de Manet, il a accompli ce que Bourdieu a appelé une révolution symbolique, c'est-à-dire un bouleversement de nos structures cognitives, une transformation du regard que nous portons sur le monde. Or, « *Si les révolutions symboliques sont particulièrement difficiles à comprendre, surtout lorsqu'elles sont réussies, c'est parce que le plus difficile est de comprendre ce qui semble aller de soi, dans la mesure où la révolution symbolique produit les structures à travers lesquelles nous les percevons.*¹ »

Étudier cette révolution impliquerait d'apprendre à voir les peintures de Constable par les yeux de ses contemporains. Je ne peux pas me lancer dans ce travail mais je souhaite donner ici quelques clés de lecture. C'est en artiste que j'ai conçu ce texte et cette exposition. Constable a ouvert une nouvelle voie dans l'art. Cette voie a été une grande inspiration au moment de définir le cadre de ma propre recherche artistique. Plus encore, je crois qu'elle est perceptible chez d'autres artistes actuels même lorsque ceux-ci n'y font pas explicitement référence. Les quelques pages qui suivent exposent ce qui me pousse, artiste du 21^e siècle, inscrivant son travail dans le champ de l'art contemporain, à prendre pour argument d'une exposition le 250^e anniversaire de la naissance d'un peintre romantique anglais.

1 P. Bourdieu (2013), *Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000)*, Seuil, Raisons d'agir, Paris, p.13.

How to draw an owl

1.



2.



1. Draw some circles

2. Draw the rest of the fucking owl

Dessin satirique, auteur inconnu, autour des années 2010

2. Observer pour renouveler son langage

Sur un ton parodique, l'illustration ci-dessus exprime un problème lié à la création artistique. Tout « truc et astuce » se trouve rapidement limité. Il conduit, au mieux, à la reproduction du même, au pire, à la création d'une « manière ». Aucune règle ne peut garantir la réussite d'une œuvre et l'expérience de l'artiste seule peut aboutir à une œuvre originale.

Tout au long de l'histoire de l'art occidental, des artistes, confrontés aux règles et aux limites de l'art de leur temps, se sont tournés vers une expérience directe du monde pour renouveler leur langage. Le réalisme cru de Caravage est une réaction au maniérisme. L'analyse de la perception des impressionnistes est l'invention d'une grammaire nouvelle opposée à celle de l'Académie. Plus proche de nous, dans les années 1970, de nombreux peintres engagés dans le modernisme font le même constat : en France, Sam Szafran abandonne ses expérimentations abstraites pour se tourner vers le dessin figuratif. L'artiste anglo-américain Rackstraw Downes témoigne d'un



John Constable, *L'écluse de Flatford*, huile sur papier, 37 x 37 cm, 1810-11, Yale Center for British Art

sentiment d'ennui au moment d'entamer une nouvelle toile abstraite, et de comment l'observation et la description fidèle d'objets réels viennent lui offrir une solution². Le peintre franco-israélien Avigdor Arikha déclare, à propos de la crise qui le pousse à abandonner l'abstraction « C'est quand je me suis rendu compte que je faisais de la peinture d'après la peinture, que c'était du maniérisme, que la crise a commencé...³ » Pendant huit ans, il ne produit plus que des dessins d'observation. Il écrit un important article au sujet de cette discipline.

Alors étudiant et confronté à un art contemporain dont les règles me semblaient arbitraires et dogmatiques, j'ai fait de ces artistes mes héros. Ce sont eux qui ont guidé mon appétit pour le dessin et la peinture d'après nature. Parmi eux, John Constable tenait une place importante. L'artiste, qui ne put jamais se plier aux règles établies de l'académisme, poussa la pratique

2 Betty Cuninghame Gallery (2012), *Rackstraw Downes*, [vidéo] <https://www.youtube.com/watch?v=0QUKNql814k>.

3 B. Rose (1978), Entretien avec Avigdor Arikha in collectif (1985), Arikha, Herman, Paris, p. 92.



John Constable,
*Atelier de construction de
bateau près de Flatford*,
huile sur toile,
53,7 x 76,2 cm,
1815,
Victoria and Albert Museum

d'études en plein air à un degré encore jamais atteint. Il fut un des premiers artistes à réaliser des œuvres finies de cette façon. *Boat building near Flatford Mill* (p. 76) est, selon son biographe C.R. Leslie, sa première œuvre « finie » réalisée entièrement en plein-air⁴.

Constable déclare :

« Dans les anciens âges des beaux-arts, les œuvres étaient plus émouvantes et plus élevées car les artistes, n'ayant pas de modèles créés par les hommes, étaient forcés d'avoir recours à la nature ; plus tard, à l'époque de Raphaël et de Claude Lorrain, les œuvres furent plus parfaites, moins gauches, parce que les artistes pouvaient alors profiter de l'expérience de ceux qui étaient avant eux, mais ils ne les prirent pas au mot ni comme les principaux sujets à imiter. Si vous pouviez voir les folies et les ruines exposées à la Galerie Anglaise, vous deviendriez fou. On rend Vandervelde, Gaspard Poussin et Titien les procréateurs de multitude d'avortons : et pourquoi jette-t-on cette honte sur les grands maîtres ? Uniquement pour servir les intérêts de la vente.⁵ »

Si l'œuvre de John Constable me touche autant, c'est qu'elle témoigne d'une connaissance empirique intime et profonde de ses sujets. Cette connaissance est nourrie par sa pratique du dessin d'observation. Voir un objet est très différent de voir ce même objet un crayon à la main. Le dessin implique une attention particulière faite de déductions et d'analyse des logiques propres à l'objet observé. Il en révèle le fonctionnement, l'histoire, la construction. « Nous ne voyons rien véritablement avant de l'avoir compris⁶ » déclarait Constable et le dessin est un outil puissant pour arriver à cette compréhension. Abram, le jeune frère de Constable témoigne : « Quand je regarde un moulin peint par John, je vois qu'il tournera, ce qui n'est pas toujours le cas pour ceux des autres artistes⁷ ».

Dans ma pratique, le dessin d'observation et la peinture de plein air offrent une source d'intérêt supplémentaire : celui de la variété. Essayer de voir

une chose, et plus encore une étendue d'espace avec tous les éléments qui la remplissent et qui s'y meuvent, c'est me confronter à une infinité de formes, plus variées que tout ce que je pourrais imaginer. Nous ne nous rendons plus compte à quel point nos habitudes discriminent et organisent nos sensations visuelles pour nous donner une image intelligible de notre expérience sensible. Trouver des moyens, par le dessin et la peinture, de passer outre ces automatismes – ne serait-ce qu'un tout petit peu – pour revenir aux sensations, c'est se confronter à un chaos infini. Plus je regarde et plus je vois. Ainsi, le monde se révèle dans son foisonnement de singularités. Je découvre qu'il n'y a pas de limites – de cadre ou de détails – où arrêter mon investigation. J'ai parfois le sentiment de me dissoudre dans ces sensations. Je dois pourtant me sortir de ce chaos pour recréer une image qui en conserve quelques traces.

La peinture de Constable va bouleverser de jeunes peintres français qui la découvrent lors du salon parisien de 1824. Son exemple inspire le mouvement romantique français (Delacroix, Géricault). Mais plus encore que les grands romantiques, c'est une nouvelle voie en germe que l'empirisme de Constable va aider à éclore en France. Le critique Paul Mantz écrit :

« Je tiens de Paul Huet (peintre français 1803-1869) que ces tableaux de Constable, si colorés et si puissants, le jetèrent, lui et ses amis, dans un trouble profond. Dès ce jour, la cause du paysage académique fut perdue sans retour.⁸ »

Et Léon Bazalgette :

« La recherche ardente, imprécise, d'un art nouveau occupait un petit groupe de jeune gens. (...) Constable n'a été que le minime accident providentiel qui toujours surgit, dans les périodes de crise, d'inquiétude et d'espérance, pour communiquer l'élan final et décisif. (...) Il fut comme l'étincelle fatale qui met le feu au tas.⁹ »

4 C.R. Leslie (1905), *John Constable d'après les souvenirs recueillis par C.R. Leslie*, Floury, Paris, trad. L. Bazalgette, p. 59.

5 C.R. Leslie (1905), p. 98.

6 C.R. Leslie (1905), p. 353.

7 C.R. Leslie (1905), p. 6.

8 L. Bazalgette (1905), *Constable et les paysagistes de 1830* in C.R. Leslie (1905), p. XXXIII.

9 L. Bazalgette (1905), p. XXXIV.

Les jeunes artistes dont il est question sont Théodore Rousseau, Camille Corot, Jean-François Millet et quelques autres qui vont se lancer avec enthousiasme dans la peinture d'après nature, créer des communautés d'artistes comme Barbizon et ouvrir la voie à l'impressionnisme.

Faisant écho à ce mouvement dans la région namuroise, des artistes de l'époque, influencés par Barbizon tels que Joseph Quinaux (p. 65), se lancent également dans la peinture en plein air. Ils créent des communautés rurales d'artistes dans la région mosane, entre autre à Anseremme. La génération suivante, représentée dans notre exposition par Eugène Colignon (p. 67), témoigne de l'influence à Namur de l'impressionnisme.

3. Question de goût

Le bon goût n'a pas sa place dans l'œuvre de Constable.¹⁰
Lucian Freud

Alors qu'il est transformé par la révolution industrielle, le paysage du 18^e siècle change également dans l'œil de certaines couches de la société anglaise. Il devient objet de jouissance esthétique. Des ouvrages sont publiés pour éduquer l'œil des amateurs. Ils apprennent à apprécier certaines vues mais également à créer des paysages dignes d'être contemplés. Le plus célèbre auteur de l'époque, le révérend William Gilpin, traverse les régions reculées de l'Angleterre et du pays de Galles. Il publie plusieurs ouvrages illustrés d'observations de ses voyages entre 1782 et 1791. Ces livres sont en quelque sorte les ancêtres de nos guides touristiques contemporains et les images qui les illustrent inspireront nos cartes postales. Le goût du pittoresque est né. Gilpin théorise en 1792 dans « *Trois essais sur le beau pittoresque*¹¹ » les principes qui font qu'un paysage est agréable et digne d'être représenté. Ce sont les versions contemporaines de ces guides qui servent de matière première aux réinterprétations fantastiques d'Anne Marie Finné (p. 22).

10 Collectif (2002), *Constable, le choix de Lucian Freud*, (catalogue d'exposition), Réunion des musées nationaux, Paris, p. 28.

11 W. Gilpin (1982), *Trois essais sur le beau pittoresque*, Editions du Moniteur, Paris.

C'est également l'esthétique de nos cartes postales que détourne Michel Peetz dans « Images d'été » (p. 32).

S'il connaissait très bien ces théories à la mode, John Constable n'y a jamais soumis ses choix de peintre. Il écrit :

« *Mon art limité et particulier se trouve au pied de chaque haie et dans chaque chemin de campagne, là où, par conséquent, personne ne pense qu'il vaut la peine de l'aller ramasser.*¹² »

Il faut rappeler que si, pour un regard actuel, Constable représente des sites agréables et pittoresques, pour un spectateur du 19^e siècle, il en allait tout autrement. Mark Evans, curateur au Victoria and Albert Museum, rappelle que les canaux de Constable semblaient aussi pittoresques aux yeux du 19^e siècle qu'une autoroute pour nos yeux actuels et les péniches semblaient aussi dignes d'attention qu'un camion de marchandises aujourd'hui¹³. À une époque qui jugeait la valeur d'une œuvre au sujet représenté, Constable, qui déclarait n'avoir jamais vu une chose laide de sa vie¹⁴, « fait quelque chose à partir de rien » et établit un autre système de valeurs. Il soumet le choix de ses sujets à un vaste projet de création d'une œuvre dans son ensemble liée à sa biographie affective.

Il existe, aujourd'hui comme au 19^e siècle, une esthétique de la ruine ou de la représentation de ce qui est dépourvu de beauté. L'image, particulièrement en peinture, a le pouvoir de rendre à peu près n'importe quel sujet séduisant. L'urbex, tendance contemporaine à photographier des bâtiments abandonnés, est un exemple de l'utilisation de ce pouvoir de l'image. Comme artiste, cette tendance m'a paru être une impasse : concentrant son attention sur une démarche esthétisante, elle délaisse la grande force qu'ont conférée au genre paysage les artistes du 19^e siècle : la prise en charge du contenu de la peinture d'Histoire par le paysage.

12 C.R. Leslie (1905), p. 212.

13 Radio France (2007), *John Constable (1776-1837), une métaphysique du paysage anglais*, France Culture, Les Maîtres de la peinture occidentale.

14 C.R. Leslie (1905), p. 304.



John Constable, *Colline de Hampstead avec étang et baigneurs*, huile sur bois, 24 x 29 cm, 1821, Kenwood House, Londres

4. L'Histoire

Le première chose que regardaient les amateurs d'art du 19^e siècle dans une peinture était son sujet. La théorie classique des genres hiérarchisait les œuvres selon ce qui y était représenté : tout en haut de cette hiérarchie se trouvait la peinture d'Histoire qui représentait des scènes mythologiques, religieuses ou de bataille. Tout en bas, le paysage et la nature morte accusés de reproduire platement le visible.

Les peintres romantiques s'engagent massivement dans la défense du genre paysage. John Constable donnera une série de conférences à ce sujet. Cette tentative de bouleversement de la théorie des genres n'est pourtant pas un rejet de l'Histoire. L'historien de l'art Pierre Wat montre que la défense du paysage par les peintres romantiques passe par l'incorporation



John Constable, *La plage de Brighton*, huile sur papier, 14,9 x 24,8 cm, 1824, Victoria and Albert Museum, Londres

du contenu de la peinture d'Histoire dans le paysage¹⁵. Par exemple, les scènes de paysages après la bataille montrent les traces des affrontements humains inscrites dans des lieux. Pierre Wat appuie son argumentation sur les représentations d'Old Sarum par Constable (p.81) : ses dessins, aquarelles et gravures sur le sujet représentent à première vue une colline nue. En fait, le véritable sujet est caché : la colline est un tumulus qui recouvre les ruines de l'ancienne cité romaine de Sarum, lieu du premier parlement que l'Angleterre ait connu. C.R. Leslie écrit « *Une ville changée en paysage ne pouvait manquer d'intéresser Constable*.¹⁶ ».

15 P. Wat (2013), *Naissance de l'art romantique*, Flammarion, Champs arts, Paris ;
P. Wat (2002), *Constable*, Hazan, Paris ;
P. Wat (2017), *Périgrinations. Paysages entre nature et histoire*, Hazan, Paris.

16 C.R. Leslie (1905), p. 304.



John Constable, *Le moulin de Flatford*, huile sur toile, 100 x 130 cm, 1816-17, Tate Britain



John Constable, *Old Sarum*, aquarelle sur papier, 30 x 48,7 cm, 1834, Victoria and Albert Museum

Ce rapport est donc double : l'histoire humaine marque le paysage. Le paysage recouvre les traces de l'histoire humaine. Peindre un paysage, c'est témoigner de ce mouvement de balancier. Nous sommes nombreux aujourd'hui à sentir que le mouvement s'accélère : plus que jamais, l'action humaine s'inscrit dans les paysages. Plus que jamais, le paysage devient instable, au risque de réduire à néant les œuvres humaines. Les représentations contemporaines de la mer d'Aral d'Anne Liebhberg racontent un paysage marin changé en désert par l'action des hommes (p.14). Les bunkers du mur de l'Atlantique de Michel Peetz sont les traces d'événements violents anciens, petit à petit avalés par le sable (p.33).

J'ai longtemps ressassé cette dimension historique du paysage dans mon propre travail, craignant de produire une peinture « à message ». Nourri par le modernisme, j'étais gêné à l'idée qu'une peinture puisse « raconter » quelque chose. Relater un événement, tenir un message me semblait une façon de détourner le spectateur des qualités proprement picturales d'une œuvre – voire d'y suppléer quand ces qualités font défaut. J'ai souvent le sentiment que le message d'une œuvre l'épuise comme un conte dont on me livrerait la morale : je ne ressentirais plus les émotions des personnages mais j'écouterais une démonstration. La peinture se distingue de l'illustration ou de la description parce qu'elle joue sur un registre plus profond et « dire quelque chose » ferme l'accès à ce registre.

Ma série de peintures « *Toute la Nature d'un trait fidèle* » (p. 52) me posait un problème. Elle représente des monocultures d'arbres mises à blanc suite à une attaque de coléoptères dont la multiplication a été favorisée par la sécheresse. L'évènement m'avait submergé. Je découvrais à côté de chez moi des paysages encore jamais représentés en peinture. J'ai pourtant été embarrassé tout au long de la réalisation de ces peintures par le message écologique qu'elles pouvaient porter. Le message est bien là – rappelons qu'au démarrage de cette série, en 2016, le constat de la catastrophe écologique en cours était loin de faire consensus dans de larges pans de la population – mais je ne voulais pas qu'il épuise la peinture. J'ai volontairement refusé de dramatiser mes mises en scène pour m'en tenir à un constat. J'ai toujours craint que le discours écologique épuise le sens de ma peinture.

Je me suis ensuite lancé dans la réalisation de ma série « *Concrete* » (p. 54) car ce sujet me semblait exempt de message. J'y décelais uniquement un

problème pictural : représenter un objet trop grand pour être embrassé par un seul point de vue. J'ai tourné autour plusieurs mois sans trouver de motivation suffisante pour m'y lancer. J'avais un croquis qui me plaisait, la toile était préparée mais je ne démarrais pas. Le 6 juin 2022, je me suis rendu sur place. La Meuse – la rivière qui se jette dans la Meuse à l'avant-plan – était haute, agitée et couleur de chocolat chaud. La veille, de fortes pluies avaient provoqué des inondations en amont de la rivière. Une histoire s'était invitée dans ma peinture. Les nuages déchiquetés dans le ciel bleu et la rivière brune de limon parlaient de précipitations intenses mais également de remembrement et de sols labourés incapables de résister aux effets de l'érosion. J'étais soudain pris du désir de raconter cette histoire. Toutefois, s'il se trouve à l'avant-plan, cet événement n'est qu'un élément dans un ensemble plus vaste. Seul le titre de l'œuvre permet de comprendre de quoi il retourne. Dans le contexte écologique actuel, je ne suis plus en situation de regarder le paysage uniquement pour ses qualités plastiques, je suis obligé de prendre en compte l'évènement qui se déroule sous mes yeux. Je ne me rendais pas compte que je redécouvrais un procédé romantique : le paysage est porteur d'un sens plus large, d'un contenu historique.



John Constable, *Etude de nuage (coucher de soleil orageux)*, huile sur papier, 34,3 x 39,7 cm, 1821, National Gallery of Art, Washington

John Constable, *Etude de nuage*, huile sur papier, 23,8 x 29,2 cm, 1821, Yale Center for British Art

5. L'histoire naturelle

Dans l'anecdote précédente, l'histoire humaine est difficile à distinguer d'une autre dimension qui passionnait Constable : l'histoire naturelle. Le graveur David Lucas, à qui Constable avait commandé une série de gravures d'après ses tableaux, témoigne :

« M. Constable m'expliqua l'histoire naturelle (si je puis employer ce terme) de ce tableau. Parmi ces remarques était celle-ci, que quand l'eau atteint les racines de certaines plantes et de certains arbres, l'action qu'elle exerce sur les extrémités de ces racines est telle qu'ils ne peuvent plus pousser et qu'ils meurent, ce qui explique l'aspect de l'arbre mort au bord de la rivière. Quand au groupe d'arbres principal, le fait d'être exposés aux coups de vent qui souffle sur les prairies et qui frappe continuellement leur troncs leur fait perdre leur droite positive naturelle, ce qui explique qu'ils penchent vers la droite du tableau.¹⁷ »

A côté de l'Histoire humaine, Constable nous raconte donc une autre histoire qu'il est peut-être le premier à peindre avec un tel engagement. Alors que l'Angleterre célèbre Isaac Newton comme une gloire nationale, John Constable ambitionne de donner à la peinture la même reconnaissance que celle qu'ont atteint les sciences naturelles. Il écrit :

¹⁷ C.R. Leslie (1905), p. 77 (Le tableau dont il est question est aujourd'hui connu sous le nom « Les Jeunes Waltoniens » et est conservé à Yale.).

« Dans une époque telle que la nôtre, la peinture devrait être comprise au lieu d'être contemplée avec un émerveillement aveugle, elle ne devrait pas être considérée comme une poétique aspiration mais comme une poursuite légitime, scientifique et mécanique.¹⁸ »

Son attachement pour ses sujets le pousse à tenter d'en comprendre les fonctionnements cachés. A cette fin, il s'appuie sur la science de son temps. Une série d'études est exemplaire sur ce point : soucieux de se rendre maître des problèmes que lui posent la représentation des nuages, il se lance dans la production d'une « histoire naturelle des ciels ». D'une part, il étudie les ouvrages scientifiques sur le sujet, tel que « *Essay on the Modification of Clouds* » de Luke Howard (1803) qui propose une classification des nuages d'inspiration linnéenne. D'autre part, il se lance durant deux années dans la réalisation d'un ensemble de peintures d'études de nuages en plein air. Ces études sont annotées : heure de la journée, direction du vent, météo précédente et suivant immédiatement le moment représenté.

Pierre Wat montre que le rapport à la science des artistes romantiques n'est pas une froide mise à distance des objets observés¹⁹. Bien plus, la science est une « boîte à outil » mise au service de leur points de vues subjectifs. J'ai trouvé des familiarités avec cette approche chez Philippe Tasiaux (p. 42).

¹⁸ C.R. Leslie (1905), p. 297.

¹⁹ P. Wat (2013).



John Constable, *Etude de nuage*,
huile sur papier,
34,3 x 39,7 cm, 1821, Yale Center
for British Art

Cet artiste s'appuie sur des connaissances topographiques, historiques, géologiques ou mathématiques pour construire des représentations très objectives de lieux précis. En représentant un même paysage selon trois angles différents, il nous rappelle que, quelle que soit l'objectivité du regard, il ne peut exister sans un point de vue particulier.

6. Constable romantique ?

En préparant cette exposition, Yves Jeunehomme et moi avons eu une divergence d'opinion. Selon lui, Constable ne devrait pas être considéré comme un peintre romantique mais bien comme le premier peintre « naturaliste ». Ces débats passionnants sont toujours une chance d'approfondir ce qui semble aller de soi. Je pense pour ma part que l'œuvre de Constable est sans aucun doute réaliste mais d'un réalisme particulier : elle nous présente une campagne riche, industrielle et pacifique. Or, il faut bien remarquer que cette description ne correspond pas à ce que l'histoire nous enseigne. Bousculée par les révolutions sociales et industrielles et les guerres avec la France, l'Angleterre de l'époque de Constable est la scène de conflits entre la bourgeoisie industrielle se déployant, l'ancienne noblesse terrienne affirmant ses privilèges, les communautés rurales défendant des coutumes anciennes et la formation d'une classe ouvrière consciente d'elle-même et organisée. Ces conflits débouchent sur des affrontements violents et meurtriers, une législation brutale et des destructions matérielles que Constable n'ignorait pas²⁰. Son « réalisme » est certainement bien autre chose que la description d'un monde qu'il prétend avoir connu mais une réaction au monde qui se déploie sous ses

20 Au sujet du contexte social et politique de l'Angleterre à l'époque de Constable, voir :
E.P. Thompson (2014), *La guerre des forêts. Lutttes sociales dans l'Angleterre du XVIIIe siècle*, La Découverte, Poche, Paris ;
E.P. Thompson (2015), *Les usages de la coutume, Traditions et résistances populaires en Angleterre, XVIIe-XIXe siècle*, EHESS, Gallimard, Seuil, Hautes études, Paris ;
E.P. Thompson (2012), *La formation de la classe ouvrière anglaise*, Points, Histoire, Paris ;
E.P. Thompson (2023), *Les romantiques. L'Angleterre à l'âge des révolutions*, Les éditions sociales, Histoire, Paris.

yeux. Les auteurs Michael Sayre et Robert Löwy proposent de comprendre le romantisme comme une réaction au monde bourgeois moderne, comme une volonté de lui opposer d'autres mondes possibles²¹. D'une sensibilité politique très conservatrice, Constable oppose au monde dans lequel il vit un autre, qu'il prétend avoir connu, celui de son enfance insouciante dans une société rurale paternaliste et apaisée. Comme le souligne John Barrell, son réalisme n'est pas descriptif mais prescriptif²².

Romantique ou réaliste, l'art de Constable n'est pas univoque. La question n'est pas tranchée.

7. Le romantisme au 21^e siècle

Enfin, il m'a semblé que convoquer Constable en 2026 répondait à une actualité. Il y a encore dix ans, l'acte de se lancer dans la peinture de paysage passait pour une incongruité chez un artiste contemporain. Au mieux, l'artiste n'avait rien compris aux règles du jeu, au pire il faisait preuve d'un passéisme nostalgique très embarrassant. Dans l'introduction de sa monographie sur le sujet, « *Landscape painting now* » publiée en 2019, Barry Schwabsky note :

« *Durant la période pendant laquelle je travaillais sur ce livre, j'ai eu de nombreuses occasions de prononcer la phrase « peinture contemporaine de paysage ». Par exemple lorsque quelqu'un, disons lors d'une réception, me demandait sur quoi j'étais en train de travailler. Les réactions à ma réponse étaient constantes : une variation sur le scepticisme. « Y en a-t-il vraiment suffisamment pour faire un livre ? » en était le thème récurrent.*²³ »

21 M. Sayre et R. Löwy (1992), *Révolte et mélancolie. Le Romantisme à contre courant de la modernité*, Payot, Paris
M. Sayre et R. Löwy (2022), *Romantisme anticapitalisme et nature*, Payot, Paris
22 J. Barrell (1980), *The dark side of the landscape. The rural poor in English painting 1730-1840*, Cambridge University Press, Cambridge
23 B. Schwabsky (2019), *Landscape painting now. From Pop Abstraction to New Romanticism*, Distributed Art Publishers, New York, (traduction libre)

Moins de sept années plus tard, il faut constater que la question ne se pose plus tant les représentations de paysages en peinture sont nombreuses.

Je constate également un retour dans la pensée contemporaine de thèmes romantiques. La séparation de l'Humain et de la nature par exemple a été creusée à nouveaux frais par les auteurs dits du « tournant ontologique » (Philippe Descola, Bruno Latour et d'autres). La nature pensée comme un « tout » et non comme une somme d'organismes distincts réapparaît à la fois dans la philosophie et dans les sciences exactes – pensons aux découvertes récentes concernant les interactions et les réseaux de communication entre les différents habitants d'un écosystème. L'intérêt pour des sociétés et des modes de vie non-modernes dans les sciences sociales mais aussi la tentative de créer des modes de vie en marge de la modernité chez des activistes écologiques me semblent faire écho aux idées qui occupaient déjà les intellectuels romantiques.

Enfin, dans le champ de l'art contemporain, j'observe un nouvel intérêt pour des artistes romantiques. Citons, à titre d'exemple, les références à Friedrich dans des œuvres d'Olafur Eliasson²⁴ ou les longs paragraphes consacrés par Estelle Zhong Mengual aux artistes de la Hudson River School, cette école de paysage états-unienne qui peignit les paysages de la wilderness américaine, dans son succès de librairie « Apprendre à voir »²⁵.

Cette triple actualité – du paysage dans l'art, des thèmes romantiques dans la pensée et des artistes du 19^e siècle dans le discours esthétique – n'est pas fortuite. Je pense que les structures sociales et les institutions qui se mettent en place au cours du 18^e siècle et qui triomphent dans la foulée de la Révolution française (le marché, la propriété privée, l'industrie, etc.) sont toujours celles dans lesquelles nous vivons aujourd'hui. Quelles qu'aient pu être les innovations technologiques apparues depuis, le monde de Constable est toujours notre monde. Dans son œuvre, pour la première fois peut-être, sont représentées des scènes d'industrie (moulins, canaux, écluses,...). Les deux personnages qui semblent ramasser de la tourbe au premier plan de « *Stour Valley and Dedham church* » sont peut-être la plus anciennes représentations d'extraction d'énergie fossile.

24 Site de l'artiste : olafureliasson.net/artwork/colour-experiment-no-85-2019

25 E. Zhong Mengual (2021), *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Actes sud, Mondes sauvages, Paris

La destruction du monde, social et naturel, par de « *sombres usines sataniques*²⁶ » à laquelle assistaient, sidérés, les intellectuels romantiques, me semble résonner d'échos très actuels. J'y vois une raison de la résurgence des thèmes romantiques dans la pensée contemporaine.

Plus que jamais, l'histoire humaine bouleverse le paysage et ses rétroactions se font spectaculaires. Le paysage me semble définitivement un objet utile pour penser notre temps, et la figure de John Constable une invitation à porter un regard intelligent, compréhensif et empathique sur le monde dans lequel nous vivons et auquel nous participons.

26 William Blake (1804), *Preface to Milton*. en.wikisource.org/wiki/The_prophetic_books_of_William_Blake,_Milton/Milton,_preface

John Constable, *La vallée de la Stour avec l'église de Dedham*, huile sur toile, 55 x 78 cm, 1815, Museum of Fine Arts, Boston





Biographie de John Constable

John Constable est né le 11 juin 1776 dans un petit village de la vallée de la rivière Stour dans le Suffolk. Golding, son père, possédait plusieurs moulins et le jeune John était destiné à reprendre l'affaire familiale. Désireux de mener une carrière de peintre, John mis du temps à convaincre son père de laisser l'emploi à son frère et ce n'est qu'à l'âge de 20 ans qu'il entame ses études à la Royal Academy. A l'époque, J.M.W. Turner, son aîné d'un an tout juste, y expose déjà ses premières toiles.

À l'époque des ses études, Constable se passionne pour les peintures des maîtres hollandais (Ruysdael, Hobbema,...), pour les paysages de Nicolas Poussin, de Gaspard Dughet (également appelé Gaspard Poussin), de Pierre Paul Rubens et de Claude Lorrain. Parmi ses compatriotes, il admire Thomas Gainsborough. Bien qu'il cherche ardemment à entrer en contact avec les œuvres de ces artistes afin de les étudier et d'en réaliser des copies, il regrettera que la formation des artistes se concentre sur l'étude de peintures anciennes plutôt que sur l'étude de la nature, « source primitive de l'art ».

Très attaché à sa région natale, il y retourne dès ses études terminées. Désireux d'embrasser une carrière lucrative, il réalise de nombreux portraits pour la gentry locale mais abandonne rapidement cette voie pour se consacrer à la peinture de paysage. Ses œuvres allient un souci de réalisme à un rapport émotionnel très fort à ses sujets. Concentrés autour de quelques zones géographiques précises, les sujets en question font partie de l'histoire intime de Constable : la vallée de la Stour, où il a grandi et dont il écrira « ce paysage a fait de moi un peintre », Salisbury et sa cathédrale où son ami le révérend John Fisher officie, Hampstead, petit hameau au nord de Londres où la mauvaise santé de sa femme l'incite à s'installer définitivement en 1817 et Brighton, station balnéaire où il se rend avec sa famille.

Comme ses contemporains Turner ou Friedrich, Constable s'engage dans la défense du genre paysage. Plus qu'aucun artiste avant lui, il défend le travail en plein air pour la réalisation d'études mais également d'œuvres finies. Il donne une série de conférences sur l'histoire du paysage en peinture.

Ce n'est que via le détour par la France où ses œuvres font forte impression et suscitent l'enthousiasme d'artistes tels que Géricault et Delacroix lors du Salon de 1824, que Constable atteint enfin la reconnaissance. Il est élu membre de la Royal Academy of Art en 1829.

La biographie de Constable est frappante pour le peu d'événements qui la composent. Le peintre n'a jamais quitté l'Angleterre, son seul voyage notable a lieu dans le Lake District dont il ramène de nombreux croquis et aquarelles mais aucune œuvre aboutie. Son mariage avec Maria Bicknell, longtemps repoussé car la belle famille juge que le peintre n'est pas un parti suffisant, puis le décès prématuré de celle-ci en 1828 semblent en être les événements privés les plus notables.

Constable décède en 1837 à Hampstead, conscient d'avoir ouvert une nouvelle voie dans l'art. Son influence se fera sentir sur les paysagistes français de la génération suivante ainsi que sur l'école américaine de paysage. C'est son premier biographe C.R. Leslie, contemporain et ami du peintre, qui œuvrera à son succès posthume.

John Constable, *Le cheval blanc*, huile sur toile, 131,4 x 188,3 cm, 1819, Frick collection, New-York



Anne Liebhaberg

Anne Liebhaberg est sculptrice. Elle a appris la taille de la pierre chez David Jacobs et la céramique à l'école « Le 75 ». Pour la sculpture monumentale, elle a obtenu le diplôme de l'Enseignement supérieur artistique à l'Académie de Dessin et des Arts décoratifs de Molenbeek-Saint-Jean.

Elle est présente dans des expositions collectives depuis 1977 ; elle a présenté des expositions, individuelles ou en duo, à partir de 2001, à Bruxelles et en Wallonie principalement, mais également en Flandre, en France, aux Pays-Bas et en Italie. Notons, parmi tant d'autres :

- 2024 : Espace 001, Louvain-La-Neuve, « Creuser/Grimper » ;
- 2023 : Galerie Espace-D, Etterbeek, « Sommets » ;
- 2023 : Kamer Negen, Rixensart, exposition collective avec Chris Delville, Pol Mareschal et Céline Prestavoine ;
- 2021-2022 : Archives de l'État à Namur, « Instants cadrés », avec Anne Marie Finné, Philippe Remy et Pauline Caplet, quatre artistes réunis autour de Luc Stokart ;
- 2019 : Galerie ABC&Design, Verviers.

Le travail de l'artiste a été reconnu par le premier prix du concours Trait-Couleur-Volume, ainsi que par des bourses et aides publiques à la création.

Anne Liebhaberg a fondé le CEC¹ « l'Atelier Sorcier ASBL », elle l'a dirigé et elle y a été animatrice. Elle vit en Hesbaye namuroise.



Anne Marie Finné

Anne Marie Finné est diplômée en dessin à l'ENSAV² La Cambre (1986) et en gravure à l'Académie Constantin Meunier à Etterbeek (1991).

Elle participe depuis 1985 à des expositions collectives ; elle présente des expositions personnelles depuis 1990. Elle apprécie tout spécialement les lieux anciens, hors du temps, comme la Maison des Arts à Schaerbeek (2013), la Maison Lismonde à Linkebeek (2022) ; elle y crée un espace intime, un cocon de sérénité, déployant petits et grands formats. Son travail a été montré aussi dans les lieux suivants, parmi vraiment beaucoup d'autres :

- 2026 : In-Gate Gallery, Bruxelles ;
- 2025 : Odradek XL, Ixelles
- 2024 : Dorotheum, Bruxelles ;
- 2024 : Spoken, Bruxelles ;
- 2023 : Kamer Negen, Rixensart.

L'artiste est lauréate de plusieurs prix, notamment, en 2019, le prix Jos Albert attribué par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. Elle a par ailleurs participé à plusieurs livres :

- Romain Billard, dessins Anne Marie Finné, « La Maison des nôtres », Éditions Esperluète, 2024 ;
- Véronique Daine, dessins d'Anne Marie Finné, « Amoureusement la gueule », Éditions L'herbe qui tremble, 2019 ;
- Laurent Georjin, mis en images par Anne Marie Finné, « Portraits en forme de nuage qui passe », Éditions Esperluète, 2009.

Anne Marie Finné vit à Bruxelles.

² Ecole nationale des Arts visuels, Bruxelles.

¹ Centre d'Expression et de Créativité.



Michel Peetz

Michel Peetz est diplômé de l'Académie royale des Beaux-Arts de la Ville de Bruxelles, atelier de dessin, auprès des professeurs Dany Vienne et Lucien Massaert. À l'INRACI¹, il a obtenu le diplôme de technicien en photographie.

À partir de 1985, il a donné des expositions personnelles et participé à des expositions collectives à Bruxelles, en Wallonie, en France, en Suisse et en République démocratique du Congo. Soulignons les suivantes :

- 2024 : le Delta, Namur, « La carte postale objet de collection, œuvre d'art », exposition collective ;
- 2023 et 2024 : festival « le Relais des Voyageurs », Namur ;
- 2019 et 2023 : « Hors Champs », biennale d'art contemporain, Andenne ;
- 2022 : « 100 ans au Paradis », Ciney, exposition collective ;
- 2020 : « Images d'été », Galerie Détour, Namur

Entre 1990 et 2024, Michel Peetz a exercé dans le secondaire la profession de professeur d'arts plastiques, à l'IATA².

Il vit dans la région de la Basse-Sambre.

1 Institut de Radioélectricité et de Cinématographie, Bruxelles
2 Institut des Arts, Sciences et Techniques artisanales, Namur



Philippe Tasiaux

Philippe Tasiaux a commencé ses études artistiques à l'IATA³ ; il les a continuées à l'ENSAV La Cambre⁴, Bruxelles, dans le cursus « espace urbain ».

L'artiste propose des installations temporaires depuis 1994, et des installations durables, depuis 2014. En voici un résumé :

- 2022 : parcours « Chambre avec vue », Namur ;
- 2016 : Château de Jehay, « The Yellow Star » ;
- 2014 : Fort de Lantin, Juprelle, « Panorama 360 », installation durable ;
- 2007 : Palais provincial de Namur, « Paysages fortifiés ».
- 2000 : Galerie Détour, Namur, « Sur les traces des observateurs » ;
- 1995 : parcours « Eghezée' 95 » ;

À partir de 2010, Philippe Tasiaux s'est formé en analyse paysagère et a fait profession de proposer des outils de lecture du paysage aux associations et pouvoirs locaux : panneaux cibles, panoramas, visioramas, tables d'orientation, etc. De 2011 à 2017, il a enseigné la perspective à l'ENSAV La Cambre. Depuis 2018, il exerce le métier de topographe pour la Province de Namur. Il vit en périphérie de la ville de Namur.

3 Institut des Arts, Sciences et Techniques artisanales, Namur.
4 École nationale des Arts visuels, Bruxelles.



Simon Delneuveille

Simon Delneuveille est diplômé de l'atelier de dessin de l'ENSAV La Cambre¹ en 2015.

À Bruxelles et en Wallonie, il participe à des expositions collectives depuis 2014 et il présente des expositions personnelles depuis 2015. Nous retiendrons :

- 2023 : « Hors Champs », biennale d'art contemporain, Andenne ;
- 2023 : Atelier 3, Gesves, « Toute la Nature d'un trait fidèle » ;
- 2022 : Musée des Bateliers, Namur, « Miroirs aux lumières », exposition collective ;
- 2020 : L'Orangerie, espace d'art contemporain, Bastogne, « Massif continental », exposition collective ;
- 2015 : La Maison des Cultures de Saint-Gilles, « Daily Wilderness » ;

Depuis 2014, il assume également des responsabilités de curateur, seul ou en équipe :

- 2025 : Centre culturel de Namur, « Saynète, exposition de la jeune scène namuroise » ;
- Depuis 2024 : Namur, « Les Théodores », artist-run space ;
- 2022-2024 : le Hang'Art, Namur, « MurMur » ;
- 2014-2017 : différents lieux, Bruxelles, « Friche » ;

Simon Delneuveille vit et travaille depuis une dizaine d'années dans un village du Condroz namurois.

¹ École nationale des Arts visuels, Bruxelles.



Yves Jeunehomme

Yves Jeunehomme a étudié la géographie aux FUNDP² et à l'UCL³. Il aime la randonnée.

Il a découvert les arts dans la maison de sa grand-mère, Marion Hoeven (1914-2013), peintre paysagiste amatrice. Il a bénéficié de longues conversations avec son ami Jean-Louis Morin (1939-2015), professeur à l'ESAD⁴.

Entre 2010 et 2012, son ami Frédéric Clautier et lui ont été les journalistes de l'émission « Jamais trop d'Art », sur RUN⁵. Il a écrit et conté, soit sous son nom, soit sous le pseudonyme d'Yves Brumme.

Yves Jeunehomme vit à Barcelone.

Bibliographie :

- « SolitudeS », avec Daniel Storz, photographe, APP Éditions, 2012 ;
- « Empathicclown - Le clown miroir », avec Denis Bernard, Weyrich Éditions, 2020 ;
- « L'Établissement Gilles en 1870 : un agenda de comptoir », dans Emmanuel Bodart, Anne Roekens et Luc Stokart, dir., « Instants cadrés – Portraits photographiques de la Maison Gilles à Namur (1860-1914) », Éditions Archives photographiques namuroises ASBL, 2021.

² Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix, actuellement Université de Namur.

³ Université catholique de Louvain, actuellement UCLouvain.

⁴ École supérieure d'Art et de Design, Valence, Drôme.

⁵ Radio universitaire namuroise, 88,1 MHz.

Fabrice Giot

Fabrice Giot a obtenu un doctorat en histoire de l'art à l'UCL¹ avec une thèse ayant pour sujet «Stuc et stucateurs dans les Pays-Bas méridionaux (17e-18e siècle). Première approche historique et stylistique». Spécialisé dans les arts décoratifs, il a développé durant 20 ans de collaboration avec l'UCL une seconde spécialité : la médiation pédagogique en histoire de l'art.

Depuis 2013, il occupe les fonctions de directeur du Pôle muséal Les Bateliers et de conservateur du Musée des Arts décoratifs de Namur.

Il est l'auteur de plus d'une trentaine de contributions scientifiques à l'histoire de l'art.

Stéphanie Scieur

Stéphanie Scieur est historienne de l'art. Elle est attachée scientifique au Musée des Arts décoratifs de Namur. Elle a la charge de la gestion des collections communales d'art de la Ville.

Elle est l'auteure de plusieurs ouvrages dont :

- « Le peintre Franz Kegeljan. Votre ami dévoué et mangé des mites », édition Namur Capitale, Les Bateliers aperçu ;
- « Le peintre Eugène Collignon », édition Namur Capitale, Les Bateliers aperçu.

A l'occasion du 250^e anniversaire de la naissance du peintre anglais John Constable (1776-1837), l'exposition « **D'après nature** » explore les traces de la révolution romantique dans la représentation du paysage chez cinq artistes contemporains ainsi que dans les œuvres de l'école paysagiste mosane (19^e et 20^e siècle).



Artistes :

Anne LIEBHABERG
Anne Marie FINNÉ
Michel PEETZ
Philippe TASIAUX
Simon DELNEUVILLE

École mosane :

Joseph QUINAUX
François ROFFIAEN
Eugène COLIGNON
Paule BISMAN
Désiré MERNY

Auteurs :

Yves JEUNEHOMME
Fabrice GIOT
Stéphanie SCIEUR
Simon DELNEUVILLE

Commissariat :

Simon DELNEUVILLE

Catalogue édité par Les Théodores, artist-run space

ISBN : 978-2-9604148-0-6