LA BOVERIE

L'ESSENTIEL
DES COLLECTIONS

FR

SOMMAIRE

Le bâtiment	3
Plan	4
Le 17e siècle. L'âge d'or de la peinture liégeoise	6
Le 19e siècle. Entre Néoclassicisme et Romantisme	8
L'art et l'industrie	10
La Modernité	12
L'Impressionnisme	14
Le Fauvisme	16
La vente de Lucerne	18
Le Surréalisme	20
Le groupe Cobra	22
Le couple Robert et Sonia Delaunay	23
L'Art abstrait	25
L'Art actuel	28
Les nouvelles acquisitions	30

LE **BÂTIMENT**

Comment imaginer, au début du 19e siècle, que le site de la Boverie serait au cœur du nouveau visage de la Ville de Liège ? A l'époque, ce quartier, situé au centre des Prés Mativa est constitué de prés, d'îles et de houblonnières renommées. C'est en 1853 qu'il se métamorphose avec les travaux de la Dérivation de la Meuse. On y aménage des quais, le parc et les îles verdoyantes disparaissent. L'exposition Universelle de 1905 entraîne également des travaux d'infrastructures qui finissent de modifier son visage. La rectification du tracé de l'Ourthe, la construction des ponts de Fragnée et Hennebique et surtout l'érection du Palais des Beaux-Arts sont les derniers témoignages encore visibles de cette époque faste.

Conçu par les architectes Jean-Laurent Hasse et Charles Soubre, l'édifice du Palais des Beaux-Arts s'inscrit dans un style néoclassique, influencé par l'architecture sous le roi Léopold II. De style Louis XVI aux accents modernistes, le bâtiment, inspiré du Petit Trianon à Versailles, s'organise autour d'une rotonde centrale couverte d'une coupole. Au lendemain de l'exposition Universelle, le site est donné à la Ville de Liège par le comité organisateur. Ainsi, dès 1930, le palais abrite les collections du Musée de l'Art wallon et dès 1950, les collections du Musée d'Art Moderne jusqu'en 2011.

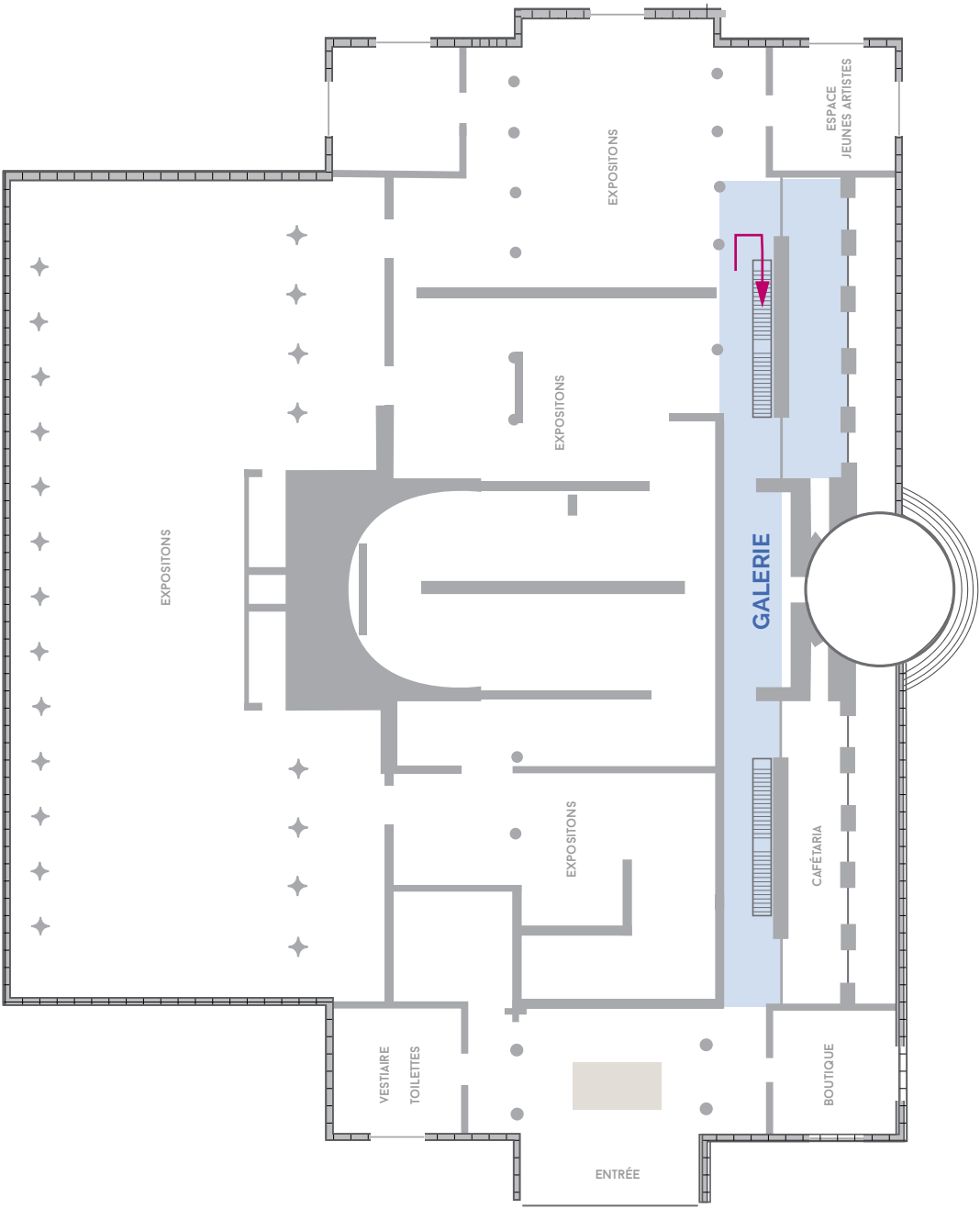
Grâce à des fonds européens et de la Fédération Wallonie-Bruxelles, le bâtiment a été revu par l'association momentanée des architectes Rudy Ricciotti et du cabinet liégeois p. HD. Dans ces aménagements, on retrouve les recettes architecturales qui font de Rudy Ricciotti un nom incontournable de l'architecture du 21e siècle. Puissance de création et culture constructive sont des éléments centraux de la structure en verre et résille de béton qui constitue l'extension du palais des Beaux-Arts. Grande de 1200m² et haute de 7m50, cette nouvelle aile surplombe la berge de la dérivation et complète les 4500 m² d'exposition. De cette intervention mesurée, Ricciotti dit : « ce que je pense de Liège, c'est que la Boverie est un véritable territoire, un territoire extrêmement romantique. Le musée existait et je ne souhaitais pas martyriser ni prendre en otage ce bâtiment. J'ai eu beaucoup de pudeur, comme on respecte un ancêtre ».

Pivot central de l'axe Guillemins – Boverie – Médiacité, cette intervention urbanistique donne un point final aux nouveaux aménagements rythmés par plusieurs grands noms de l'architecture d'aujourd'hui : Santiago Calatrava à la gare et Ron Arad à la galerie commerçante. La nouvelle passerelle cyclopédestre ainsi que la réinstallation de la tour cybernétique de Nicolas Schöffer achèvent de créer des ponts entre le bâtiment et son parc.

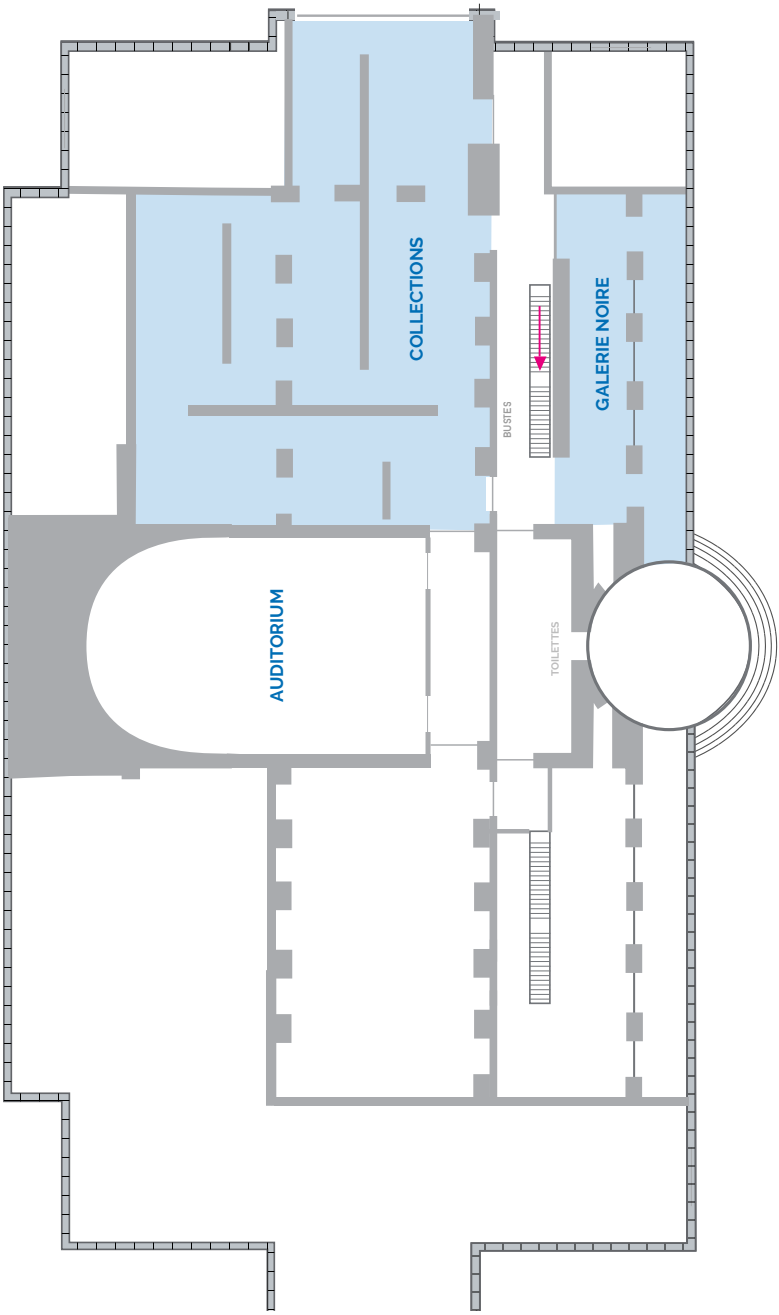
Palais des Beaux-Arts – La Boverie, 1903-1905

La Boverie, Extension contemporaine par Rudy RICCIOTTI, 2010-2015

NIVEAU SUPÉRIEUR



NIVEAU INFÉRIEUR



LE 17e SIÈCLE. L'ÂGE D'OR DE LA PEINTURE LIÉGEOISE

Au milieu du 16e siècle, en Allemagne, Luther lance les bases de la Réforme protestante. Dénonçant l'idolâtrie, la Réforme est une révolte contre l'autorité de l'Eglise catholique. L'iconoclasme se répand alors en Europe, détruisant une partie des images chrétiennes.

En réaction à ce mouvement, l'Eglise catholique se réorganise lors du Concile de Trente (1563) et affirme l'importance des images religieuses, outils de promotion et d'enseignement à l'attention des fidèles. C'est dans ce contexte de Réforme catholique que nait le style baroque.

Souvent nommé le Siècle d'or, le 17e siècle en Europe se caractérise par le déclin du protestantisme et de « Grands royaumes ». À Liège, plus d'une centaine d'artistes constituent un foyer artistique important qui, dans le contexte de la Réforme catholique, produisent essentiellement des scènes religieuses ou mythologiques qualifiées de « peinture d'histoire » mais aussi des portraits. Beaucoup d'entre eux travaillent au service des Princes-évêques qui cherchent à dynamiser la Principauté sur le plan culturel et artistique. Ces peintres sont actifs dans le cadre d'un régime corporatif fort strict, soumis à un règlement rigoureux et au protectionnisme.

Pourtant, c'est au 17e siècle que naissent les premières tentatives pour ces artistes de s'émanciper de leur condition d'artisan. Ils demandent à être exemptés de l'inscription obligatoire à une corporation pour exercer leur art. Formant une « école liégeoise », quatre générations d'artistes se succèdent et assimilent des influences tant françaises qu'italiennes. L'initiateur de ce mouvement serait le peintre Gérard Douffet (1594-1660). Formé dans l'atelier de Pierre-Paul Rubens, il complète son apprentissage au cours d'un séjour de 10 ans à Rome, alors carrefour artistique de l'Europe et passage incontournable de nombre d'artistes étrangers.

LE **BAROQUE**

A l'origine, le terme « baroque » (« barocco » en portugais) désigne des perles irrégulières et imparfaites. Ce style se développe au 17e siècle en Italie dans le contexte de la Réforme catholique, d'abord en architecture puis en peinture et en sculpture. C'est par sa manière théâtrale et imposante, favorisant les effets de mouvements, les asymétries et les déséquilibres que l'art baroque cherche à imposer les concepts religieux de la Réforme catholique.

LE **CLASSICISME**

Mouvement culturel et artistique, le Classicisme nait en France vers 1660. Son esthétique recherche la perfection et l'équilibre, à l'image des artistes de l'Antiquité, en prenant appui sur le principe de la *Raison*. Par cette caractéristique, ce courant s'oppose aux mouvements de l'art Baroque et aux excès du Maniérisme. C'est l'artiste de la Renaissance italienne Raphaël qui constitue le modèle à suivre vers un idéal de beauté, à travers des sujets nobles principalement issus de la mythologie gréco-romaine.

GÉRARD DE LAIRESSE, *JUDITH*, 1687

À l'échelle internationale, Gérard de Lairesse se distingue comme le plus grand peintre wallon depuis le 15e siècle. Actif à Liège de 1660 à 1664, il est forcé de s'expatrier définitivement à Amsterdam à la suite d'un drame sentimental. Ses compositions se font alors de plus en plus classiques, privilégiant les sujets allégoriques et mythologiques. Si peu de Liégeois notables réussissent à bénéficier de ses services après son exil, Léopold Bonhome, futur bourgmestre de Liège, lui commande ce tableau de format circulaire en 1687, peu avant que l'artiste soit atteint de cécité. L'œuvre met en scène l'épisode de « Judith et Holopherne », tiré de l'Ancien Testament et thème fréquent dans la peinture occidentale du 17e siècle. Général assyrien envoyé en campagne par le roi Nabuchodonosor, Holopherne a pour mission de punir les peuples qui ont refusé de soutenir le roi dans sa campagne contre la Perse. Alors qu'il assiège la ville juive de Béthulie, l'eau vient à manquer et ses habitants sont sur le point de se rendre. La jeune Judith, d'une extraordinaire beauté, décide de sauver sa ville. Accompagnée de sa servante, elle entre dans le campement d'Holopherne avec des cruches de vin. Sous le charme de la jeune femme, il organise en son honneur un grand banquet à la fin duquel se retirent les domestiques en vue de laisser seuls Holopherne et Judith. Après l'avoir enivré, alors qu'il est incapable de se défendre, Judith le décapite, rapportant sa tête à Bethulie. Quand les hommes d'Holopherne découvrent son corps, pris de panique, ils s'enfuient. Galvanisés par son geste, les Hébreux mettent en déroute les troupes restantes de Nabuchodonosor. Contrairement à l'usage, la version de de Lairesse ne met pas l'accent sur le meurtre d'Holopherne, mais sur Judith, couronnée de laurier par un angelot, qui dans l'autre main tient une palme, symbole de victoire. La tête d'Holopherne, maintenue à la ceinture de la jeune femme, se distingue à peine, tandis que Judith, à la carnation blanche nacrée, se détache de l'obscurité qui teinte l'ensemble de la composition. Cet effet de clair-obscur et l'expressivité accusée des personnages sont proches de la manière du célèbre peintre italien Le Caravage (1571-1610), dont la technique appelée « le caravagisme » influencera de nombreux peintres du 17e siècle et après.

Gérard de Lairesse, *Judith*, 1687 © Ville de Liège

LE 19e SIÈCLE. ENTRE NÉOCLASSICISME ET ROMANTISME

Dès le milieu du 18e siècle, de nombreux critiques d'art s'opposent aux extravagances et à la frivolité du style Rococo alors en vogue. La rêverie et les sentiments poétiques n'ont plus leur place dans une société où s'épanouit l'ascension sociale de la bourgeoisie et son pouvoir économique.

Parallèlement, un sentiment patriotique fort s'affirme progressivement tant en France qu'en Angleterre et en Allemagne, nécessitant des images facilement compréhensibles au service de la cause qu'elles servent. Ainsi, l'art antique et la notion de « beau idéal » comme définie par le théoricien allemand Johann Joachim Winckelmann, deviennent une référence poursuivant un idéal esthétique à reproduire alliant la beauté des corps et celle de l'esprit. S'il doit être compris de tous, le Néoclassicisme privilégie des mises en scène sans artifice et claires, faisant preuve d'économie de moyens en s'appuyant sur un souci de précision archéologique, sur la connaissance parfaite de l'anatomie et sur la lisibilité du dessin.

C'est durant les premières décennies du 19e siècle que le Néoclassicisme devient le modèle académique, constituant la référence ultime du « Grand genre». À contre-courant de l'art académique, des artistes de toute l'Europe se tournent, dans la première moitié du 19e siècle, vers le Romantisme. En réaction aux canons académiques du Néoclassicisme, ceux-ci cherchent à exprimer leurs sentiments intérieurs. L'imaginaire, le fantastique issu de la littérature populaire, les ambiances mélancoliques et les sentiments nostalgiques d'époques révolues, l'angoisse de la fragilité de l'homme face à une nature menaçante sont des sujets nouveaux traités par les artistes au gré de leur imagination et de leur besoin d'expression.

Les artistes romantiques s'emparent de nouvelles sources iconographiques comme les grands écrivains dramatiques (Dante, Goethe ou encore Byron). Ils illustrent également les grands évènements de leur temps, comme les guerres napoléoniennes ou encore la révolution de 1830, chacun choisissant des épisodes en résonnance avec sa sensibilité.

Jean-Auguste Dominique Ingres, *Napoléon Bonaparte, premier Consul*, 1803 © Ville de Liège

JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, *NAPOLÉON PREMIER CONSUL*, 1803

Élève du peintre néoclassique Jacques-Louis David, Ingres remporte le Prix de Rome en 1801. Ce n'est qu'en 1806 qu'il se rend à Rome pour y parfaire son apprentissage. Il y restera jusqu'en 1824. Son œuvre a longtemps été considérée comme symbolique d'une recherche de perfection en adéquation avec les principes académiques. S'il est fréquemment désigné comme un représentant du dogme Néoclassique, il est aussi, dès 1806, critiqué pour ses expérimentations formelles. Sa manière est partagée entre deux motivations contradictoires : animé de pulsions créatrices personnelles tels que l'élongation du corps féminin et inspiré par des thématiques exotiques qui le rapprochent des préoccupations des romantiques, il est cependant sensible au respect des règles et contraintes académiques qui lui ont été enseignées. En 1803, il reçoit la commande d'un portrait de Napoléon Bonaparte, Premier Consul. Ce portrait officiel, largement inspiré d'un portrait du Premier Consul peint un an plus tôt par Jean-Antoine Gros, est réalisé au retour d'une première visite à Liège, alors chef-lieu du département de l'Ourthe. Tout dans l'iconographie de cette œuvre tient du programme politique. Bonaparte n'apparaît plus comme un général de guerre fougueux mais comme un chef d'Etat portant à la taille une épée d'apparat ornée du fameux diamant de la couronne de France, « Le Régent », qu'il rachète en 1801. Sa pose, la main dans le gilet, si étroitement associée dans l'imaginaire collectif au personnage, est pourtant héritée de la position oratoire du philosophe athénien Eschine dans la sculpture antique. Cette pose sereine est au 19e siècle associée à celle du législateur, homme de pouvoir au tempérament pondéré et clément. Offert à la Ville de Liège en 1804, ce portrait est également pour le futur empereur un vecteur pour affirmer sa présence et son autorité. Si sa première vocation est d'immortaliser la signature d'un décret ordonnant la reconstruction du quartier d'Amercoeur, l'événement reste figuré de manière discrète, par un document relégué au bord du tableau et pointé du doigt par Bonaparte. Par contre, le regard est attiré par le paysage aperçu par la fenêtre. Si la logique voudrait que le quartier d'Amercoeur y soit figuré, c'est pourtant la cathédrale Saint-Lambert, en ruine depuis la Révolution liégeoise, qui s'y dresse. Cette présence anachronique fait clairement référence au Concordat de 1801 qui confie le maintien de l'ordre par l'état français à l'église catholique.

JOHANN JOACHIM **WINCKELMANN**

Archéologue et théoricien de l'art allemand, Winckelmann va jouer un rôle précurseur dans le développement du Néoclassicisme en Europe. Rejetant la nature sensuelle de l'art, manifestation des passions de l'âme, il est un défenseur de l'art grec. Pour lui, ce dernier atteint sa perfection au 5e siècle AEC dans une Grèce libre et « démocratique ». Il y voit les caractéristiques du « beau absolu », esthétique fondée sur l'idéalisation de la beauté. Par son ouvrage *Réflexion sur l'imitation des œuvres des Grecs en peinture et en sculpture*, véritable best-seller traduit dans toute l'Europe, il contribue à diffuser sa théorie du beau idéal.

L'ART ET L'INDUSTRIE

Dès le début du 13e siècle, l'exploitation du charbon est attestée en Wallonie, mais c'est au début du 19e siècle que Liège va connaître un développement industriel précoce au même titre que l'Angleterre. Cette pré-industrialisation concerne principalement la métallurgie et la sidérurgie en raison des richesses géologiques du sol en minerai de fer, calcaire et houille. Ces éléments sont indispensables au fonctionnement des haut-fourneaux.

Sous l'impulsion de John Cockerill, Liège connait un formidable développement industriel dans le bassin serésien, où il installe une des plus vastes usines d'Europe. Les mutations économiques engendrées par cette Révolution industrielle entraînent l'accroissement de la masse ouvrière. Hommes, femmes, enfants travaillent dans des conditions dramatiques. Dans un climat tendu, des graves crises sociales s'installent, revendiquant l'amélioration des conditions de travail, et des mouvements ouvriers se structurent, dont le Parti Ouvrier Belge (P.O.B.) en 1885.

Si le thème du travail est déjà présent dans l'art depuis l'Antiquité, ce sont les bouleversements du Siècle des Lumières qui apportent une autre perception du travail, considéré comme un fait social. Sa représentation devient un genre à part entière, bien que l'effort et la pénibilité de ce dernier ne sont que rarement dépeints.

C'est dans la deuxième moitié du 19e siècle que la thématique devient plus courante, certains artistes faisant du monde industriel et ouvrier leur thème de prédilection. Constantin Meunier, militant actif du P.O.B., fait de sa pratique artistique un instrument de revendication sociale. Il se spécialise dans la représentation de l'homme au travail en milieu industriel, dénonçant les conditions déplorables de travail de la classe ouvrière qu'il élève au rang de héros moderne.

JOHN **COCKERILL**

Fils d'un ingénieur en mécanique anglais exilé en Belgique et qui fait fortune dans les machines à filer et à carder, John hérite de l'entreprise familiale à l'âge de 20 ans. Très vite, il comprend l'intérêt économique de maitriser toutes les étapes de fabrication des machines à vapeur qu'il produit, depuis la matière première jusqu'au produit fini. En 1817, grâce au bas prix proposé par Guillaume d'Orange, Cockerill achète l'ancienne résidence d'été des princes-évêques à Seraing. Il y exploite des mines et fait construire des haut-fourneaux. A sa mort, l'entreprise devient une société anonyme qui investit dans la construction navale, les chemins de fer et les productions militaires. Si l'entreprise connait au début du 20e siècle un beau rayonnement international, la deuxième moitié du siècle s'avère moins faste, jalonnée de fusions et de crises économiques. En 2003, l'industriel indien Lakshmi Mittal reprend l'entreprise, devenant Arcelor Mittal. La crise de 2008 entraine la fermeture de la phase à chaud à Seraing. La trace visible de cette fermeture a été le dynamitage du haut-fourneau n°6 en décembre 2016.

CONSTANTIN MEUNIER, *LA COULÉE À SERAING*, VERS 1880

En 1878, Constantin Meunier visite l'usine Cockerill de Seraing et y observe la coulée de l'acier. Il est marqué par la « beauté tragique et farouche » de l'usine qu'il illustre dans de nombreux croquis préparatoires. Un an plus tard, Camille Lemonnier, écrivain belge naturaliste, lui demande d'illustrer son ouvrage La Belgique. Meunier profite de cette opportunité pour exploiter ses dessins. Ainsi, il peint La coulée à Ougrée en 1880. L'œuvre se fait le témoin des avancées technologiques dans le domaine de l'acier. En 1863, l'usine Cockerill s'équipe du procédé « Bessemer » pour transformer la fonte en acier. Ce système permet de produire à moindre frais une quantité importante d'acier par injection d'air dans la cornue contenant le métal en fusion. L'acier obtenu est coulé dans des moules en forme de lingots. C'est cette étape qu'illustre La coulée à Seraing: deux ouvriers libèrent la soupape de la cornue pour laisser couler l'acier dans le moule, alors qu'à droite un autre ouvrier refroidit l'ensemble en l'arrosant. La palette de couleurs que l'artiste emploie évoque l'atmosphère étouffante de l'usine. Le grand format et les contrastes lumineux en clair-obscur contribuent à mettre en avant les muscles tendus des corps et la rudesse du travail. Cette œuvre reflète l'engagement social de l'artiste, sensible à la condition ouvrière. Le travailleur y est élevé en héros de la modernité.

Constantin Meunier, *La coulée à Seraing*, vers 1880 © Ville de Liège

LA **MODERNITÉ**

Au début du 19e siècle, le Néoclassicisme et le Romantisme dominent la scène artistique européenne. Les Salons officiels et les normes académiques guident le goût esthétique. Les incertitudes sociales, l'expansion démographique, la Révolution industrielle, les avancées scientifiques ou encore les conflits mondiaux vont entrainer de nouvelles réflexions et préoccupations dans la pratique des arts.

Dans ce contexte de modernité, l'émergence de la photographie en 1827 suscite une remise en question de l'art pictural, bousculant la conception des images rendues par les artistes. Cet instrument mécanique de reproduction du réel incite, en réaction, de nombreux artistes à orienter leur travail vers la recherche de langages plastiques novateurs. Pour se distinguer de la photographie, qui rend une image nette et visuellement objective du monde, ils se détachent de leur préoccupation d'antan en privilégiant la figuration du mouvement, d'un moment, d'une ambiance, d'une atmosphère, d'une texture pour finalement abandonner la figuration au début des années 1920, et se tourner vers une peinture abstraite.

1863. **LE SALON DES REFUSÉS**

En 1863, le jury du Salon (événement annuel parisien sous l'égide de l'Académie des Beaux-Arts) refuse plus de 3000 œuvres sur les 5000 proposées. À l'époque, le Salon est un des seuls vecteurs pour un artiste d'acquérir une réputation, d'obtenir des commandes publiques et une clientèle privée. Face à cette débâcle, le Salon est vigoureusement contesté par les exclus. L'empereur Napoléon III décide qu'une exposition des refusés sera organisée. Contestée par l'Académie, cette exposition est toutefois un échec et ne sera pas reconduite les années suivantes. C'est en 1884 que le Salon des artistes indépendants est créé, permettant à tous les artistes de présenter librement leurs œuvres sans l'approbation préalable d'un jury.

Henri Evenepoel, *La promenade du dimanche au Bois de Boulogne*, 1899. © Ville de Liège

HENRI EVENEPOEL, *LA PROMENADE DU DIMANCHE AU BOIS DE BOULOGNE*, 1899

Né à Nice en 1872, l'artiste belge Henri Evenepoel met en scène dans sa peinture les sujets de son temps, reflet du climat de modernité qui règne en cette fin de siècle à Paris. Il entreprend « La promenade du dimanche au Bois de Boulogne » en 1899 sur les encouragements d'Octave Maus. Cette œuvre de grand format représente un des lieux de balade très apprécié des Parisiens : le Bois de Boulogne. Nouvel aménagement urbain du Second Empire, le Bois de Boulogne s'étend sur 800 hectares face à la Tour Eiffel. Il s'intègre dans les mutations urbanistiques modernisant la Ville Lumière sous la coordination du Baron Haussmann entre 1852 et 1870. À une époque d'accélération industrielle, ces aménagements visent à la fois une meilleure circulation des hommes et des marchandises et donnent à la ville un nouveau visage fait de grandes avenues et de boulevards tout en perspective. Ce choix thématique éminemment moderne permet à l'artiste d'étudier les attitudes et les gestes de la foule, dont il tente de rendre l'instantanéité. Pour y arriver, il réalise des dizaines d'études préparatoires. Avec le développement de la technique photographique, les artistes renoncent à l'illusionnisme au profit de la traduction en image des mouvements et des atmosphères lumineuses. Evenepoel transpose ces impressions de mouvements par différents moyens plastiques comme des contours flous, des zones de coups de pinceaux empâtés, des jeux visuels sur la profondeur de champ et le « hors-cadre », respectant la règle compositionnelle des tiers empruntés à la photographie. En capturant cette scène du quotidien, Henri Evenepoel actualise la tradition de la scène de genre.

L'IMPRESSIONNISME

En 1874, Claude Monet expose avec trente autres artistes dans l'atelier parisien du photographe Félix Tournanchon. Le critique du journal *Le Charivari*, Louis Le Roy, ironise sur ces artistes qui se détournent de la manière académique et intitule son article *L'exposition Les impressionnistes* d'après le titre d'un tableau de Claude Monet *Impression soleil levant* peint en 1872.

Ce courant remet en question les principes artistiques du 19e siècle, recherchant à capturer en image un instant lumineux. Les impressionnistes se distinguent ainsi par une nouvelle technique picturale consistant à peindre la nature sur le vif. Leurs recherches portent sur le rendu de l'aspect changeant de la lumière grâce à une touche de peinture fragmentée, sans dessin préalable, permettant de rendre les éléments naturels avec toutes leurs nuances. Ils s'attachent à transposer la fugacité des effets atmosphériques d'un ciel, à rendre les reflets miroitant de la lumière sur l'eau, ou encore à traduire la chaleur d'une lumière de fin d'après-midi d'été sur une façade de bâtiment.

Ces explorations de la peinture basées sur les recherches optiques connaissent un véritable succès entre 1887 et 1910. Naturellement, les artistes impressionnistes vont privilégier des paysages (les vues urbaines et les marines), thème jusqu'alors au bas de la hiérarchie des genres académiques. Afin de peindre l'instant, les impressionnistes travaillent en plein air, pour capter les variations de la lumière naturelle. Ce travail en extérieur est nouvellement possible au 19e siècle grâce à l'invention des premiers tubes de peinture à l'huile.

LE GROUPE DES XX

Créé en 1884, ce cercle artistique se compose dans un premier temps de vingt fondateurs issus du monde artistique bruxellois ; on retrouve entre autres Théo van Rysselberghe, Fernand Khnopff, James Ensor mais aussi quelques journalistes, écrivains et critiques d'art influents. Le Groupe des XX s'est constitué suite à un refus de participation de deux ou trois peintres au Salon de Bruxelles de 1884. « Qu'ils exposent chez eux !», avait dit un des membres du jury. Ce fut chose faite. Le Groupe des XX organise sa propre exposition, prônant avant tout une égalité entre les artistes. Il n'y a plus de jury de sélection et chaque artiste participant peut exposer 6 toiles. D'un point de vue stylistique, ce groupe réagit essentiellement contre l'Académisme et se fonde sur le visible en s'intéressant à la nature et à la réalité sociale qu'ils n'idéalisent pas. Une dizaine d'années après, la dissolution du groupe a lieu mais la relève est assurée par la Libre Esthétique, en 1894.

Claude Monet, *Le bassin du commerce, Le Havre*, 1874
© Ville de Liège

EMILE CLAUS, *LE VIEUX JARDINIER*, VERS 1886

Né dans un petit village flamand sur les bords de la Lys en 1849, Emile Claus se destine très vite à la peinture. Après un voyage en Afrique du Nord en compagnie du peintre Théo Van Rysselberghe, il fait de la lumière le sujet de prédilection de ses œuvres. En 1882, il s'installe à Astene, un village voisin de Laethem-Saint-Martin et appelle sa villa Zonneschijn (rayon de soleil). C'est le seuil de cette villa que parait franchir ce vieux jardinier. À l'arrière-plan, on y reconnait le jardin, agrémenté de massifs fleuris et d'herbes folles, qui a servi de cadre à de nombreuses compositions de l'artiste. Ce portrait non conventionnel aux dimensions imposantes, renforce le caractère massif du jardinier. Ses mains et ses pieds robustes ainsi que son visage semblent marqués par le temps et le travail en extérieur. Saisi à contre-jour, le jardin derrière lui est baigné de la lumière d'un soleil au zénith. Inondé de cette lumière vive, les reflets du soleil dans ses cheveux paraissent le nimber et se jouent de transparence dans son tablier. L'artiste utilise une palette qui lui est caractéristique faite de bleus froids, de verts tendres et de blanc étincelant. Sa manière, qui conjugue héritage du réalisme et assimilation de l'Impressionnisme, distingue ainsi le Luminisme.

LE **LUMINISME**

Le Luminisme est un courant pictural belge influencé par l'Impressionnisme et le Néo-impressionnisme français dont la figure de proue est Émile Claus (1849-1924). Le foyer le plus actif est la Flandre, notamment la région du bord de La Lys, dont le village de Laethem-Saint-Martin. Des jeux de contrastes et une palette ensoleillée apposée par petites touches transposent les irradiations les plus claires de la lumière.

Emile Claus, *Le vieux jardinier*, vers 1886
© Ville de Liège

LE **FAUVISME**

En 1905, le Petit Palais à Paris accueille le Salon d'automne. Ce rendez-vous artistique visait à offrir des débouchés aux jeunes artistes et à faire découvrir au grand public les courants modernistes et d'avant-garde. Dans la salle VII, des œuvres de jeunes peintres comme Matisse, Derain ou encore Vlaminck sont présentées. Ces peintures aux couleurs violentes troublent les visiteurs et choquent les critiques. Ces derniers y voient un manque de savoir-faire et de technique. Le journaliste Louis Vauxcelles écrit « C'est Donatello chez les fauves », donnant son nom à ce nouveau courant : le Fauvisme.

Ce courant avant-gardiste est caractérisé par l'audace de ses recherches chromatiques, utilisant de larges aplats de couleurs pures, vives et non objectives par rapport à la réalité visuelle. Ainsi, la couleur, détachée de sa référence à l'objet, accentue l'expressivité du motif. Réaction provocatrice contre la douceur de l'Impressionnisme, les artistes fauvistes n'hésitent pas à puiser leur inspiration dans les arts premiers et exotiques. Ces arts, décriés au début du 19e siècle pour leur supposée laideur, sont remis à l'honneur par Gauguin. Aux alentours de 1910, le groupe se dissout.

FAUVISME BRABANÇON

Entre 1906 et 1923, une version belge et assagie du Fauvisme français se développe. Marqués par le Luminisme, les artistes fauves brabançons veulent échapper au flou donné au motif dans ce courant sans pour autant revenir au Réalisme ou à la prépondérance du dessin. Leurs compositions sont de conception synthétique (formes et plans) privilégiant les couleurs claires et douces, ce qui leur vaudra le surnom de « coloristes bruxellois ». Adeptes des atmosphères intimistes comme la « chaleur domestique », ils en livrent des interprétations personnelles basées sur l'émotion.

RIK WOUTERS, *APRÈS-MIDI À AMSTERDAM*, 1915

Qualifié de « chef de file des coloristes bruxellois » et de « fauve bruxellois », Rik Wouters atteint une belle renommée entre 1912 et 1914. Issu d'une famille de sculpteurs à Malines, il apprend très tôt à tailler le bois dans l'atelier de son père. De cette influence familiale, il conservera dans sa peinture un traitement massif des corps. Après un apprentissage à l'Académie de Malines, puis de Bruxelles, il découvre l'œuvre de deux artistes précurseurs : Van Gogh et Cézanne. Dès cet instant, sa palette se fait plus chatoyante, abandonnant la peinture au couteau pour la brosse. Dans *Après-midi à Amsterdam*, le modèle est Hélène Duerinckx, dite Nel. Compagne de Rik Wouters, elle devient sa muse dès leur rencontre. Leur relation fusionnelle se mesure à la quantité de portraits d'elle relevés dans le corpus du peintre. Wouters capte des instantanés intimistes de la jeune femme, pensive ou encore occupée à des tâches domestiques. Dans ce tableau, Nel est appuyée sur l'accoudoir d'un fauteuil devant une fenêtre regardant le spectateur par-dessus son épaule. Sa silhouette divise la composition en diagonale séparant deux mondes : intérieur et extérieur, calme et agitation. Le paysage par la fenêtre est celui du canal qui borde le Derde Kostverlorenkade où était situé l'appartement du couple. Par l'emploi de tons vifs et de coups de brosses spontanés, ce chef-d'œuvre de Wouters déborde d'énergie et de dynamisme.

Rik Wouters, *Après-midi à Amsterdam*, 1915 © Ville de Liège

LA **VENTE DE LUCERNE**

Dès le début des années 30, les nazis mènent une croisade contre les arts d'avant-garde qu'ils considèrent comme « Art dégénéré ». Les dirigeants nazis sont chargés de réunir les œuvres d'art moderne jugées inacceptables dans les collections publiques et privées. Plus de 700 œuvres sont ainsi rassemblées et montrées dans une grande exposition d'« Art dégénéré » à Munich en 1937.

Cette manifestation devait servir la propagande du Reich et démontrer l'infériorité de ces styles qui allaient pourtant révolutionner le 20e siècle. Entre 16 000 et 20 000 œuvres sont confisquées entre 1933 et 1937. Beaucoup de ces œuvres ont été détruites, mais aussi vendues. En 1939, à Lucerne (Suisse), à la Galerie Fischer, une vente aux enchères réunissant 125 œuvres est organisée. 87 seront adjugées. Cette mythique vente a permis, bien malgré elle, la sauvegarde de chefs-d'œuvre de la peinture occidentale.

Mandaté par Auguste Buisseret, échevin de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts de la Ville de Liège, Jules Bosmant se rend à Lucerne. Il y rencontre les experts des autres pays. Ensemble, ils décident d'un commun accord d'éviter les enchères excessives pour ne pas enrichir les caisses du régime nazi. La Ville de Liège, aidée par l'État et des mécènes privés, achète 9 tableaux d'artistes incontournables du 20e siècle qui constituent aujourd'hui de véritables fleurons des collections du Musée des Beaux-Arts.

LES **ACHATS DE PARIS**

À la suite des achats réalisés à la Vente de Lucerne, la délégation liégeoise se rend à Paris. Le budget octroyé pour la vente aux enchères de Lucerne n'ayant pas été épuisé, la somme est utilisée pour compléter la collection du musée de Liège. La délégation visite des galeries et des ateliers d'artistes parisiens en quête de toiles modernes. Ainsi, les collections s'enrichissent de 9 toiles. Le choix des tableaux s'inscrit dans une politique culturelle menée depuis plusieurs années par les autorités communales liégeoises qui souhaitent à l'époque mettre en évidence l'Art moderne, depuis les Impressionnistes jusqu'aux maîtres les plus récents, en particulier ceux de l'École de Paris.

L'**EXPRESSIONNISME**

Le mouvement expressionniste prend naissance au début du 20e siècle en Allemagne. L'Expressionnisme touche de nombreux domaines, que ce soit la peinture, la sculpture, la littérature, la musique ou encore le théâtre et le cinéma. La naissance de ce mouvement est une réaction à l'Impressionnisme qui s'attache encore à la représentation de la réalité physique et visuelle. Il est également une réaction à l'Académisme et à la société de l'époque. La peinture expressionniste propose des visions angoissantes qui déforment et stylisent la réalité pour évoquer chez le spectateur une réaction émotionnelle forte. Ils déforment les personnages et les formes, allongent et schématisent les traits pour donner une force puissante à leur peinture qu'ils associent à une palette de couleurs violentes.

JAMES ENSOR, *LA MORT ET LES MASQUES*, 1897

James Ensor grandit dans le décor de la boutique de souvenirs et de curiosités en tous genres que tient la famille de sa mère à Ostende. Souvenirs marins, coquillages et bateaux miniatures, masques et accessoires de carnaval ostendais marquent l'imaginaire du jeune homme. Le carnaval est d'ailleurs le temps fort marquant le début de la saison touristique dans la petite station balnéaire, devenue destination numéro un de la bourgeoisie et de l'aristocratie depuis que le roi Léopold Ier y a établi sa résidence estivale. Dès l'âge de 13 ans, Ensor commence son apprentissage auprès de deux peintres ostendais qu'il considère vite comme trop traditionnels. À cette époque, il réalise principalement des paysages maritimes. En 1877, il quitte le cocon familial pour poursuivre sa formation à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. S'il considère cet enseignement comme essentiel, il ne s'y épanouit guère et ses professeurs critiquent sa production. Parallèlement, il rencontre dans la capitale les jeunes artistes de l'avant-garde ainsi que l'élite intellectuelle et progressiste bruxelloise. Il développe alors un style avant-gardiste et singulier, précurseur de l'Expressionnisme. Univers fantasmagorique, excentrique et sarcastique, le monde d'Ensor est peuplé de masques et de squelettes. Thème obsessionnel depuis 1883, le motif du masque prend peu à peu une signification chargée de critiques envers la société bourgeoise de son temps. Il personnifie l'hypocrisie et les dérives de la société bourgeoise dont il est issu. À la suite du décès de son père, les squelettes deviennent les compagnons réguliers des masques dans ses peintures. Lorsqu'il peint *La mort et les masques* en 1897, il connait alors sa période artistique la plus prolifique. Adepte des couleurs franches et pures, il pose la matière en de lourds empâtements. La mort au sourire caustique est drapée dans son linceul blanc. Dans sa main, elle tient une chandelle à la flamme vacillante, symbole de la fragilité de la vie. Ce squelette est entouré de masques tantôt grimaçants, tantôt grotesques inspirés de la Commedia dell'arte. Sa manière et la puissance visuelle expressive de ses thèmes novateurs inspireront après lui nombre d'artistes expressionnistes.

James Ensor, *La mort et les masques*, 1897 © Ville de Liège

LE **SURRÉALISME**

Dans son « Manifeste du Surréalisme » en 1924, André Breton, fondateur du groupe autour duquel se cristallisent de nombreux peintres et poètes, définit le Surréalisme comme un « automatisme psychique pur par lequel on exprime le fonctionnement réel de la pensée, sans contrôle de la raison et en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». Durant la première moitié du 20e siècle, le Surréalisme est la seule tendance artistique qui ne s'affirme pas à travers un renouvellement de la technique picturale. Il veut proposer des images créées sans les contraintes de la raison, en associant des contraires ou en explorant le hasard. Les recherches prennent appui sur des jeux linguistiques et des associations libres sans articulation logique. La démarche des artistes surréalistes explore l'inconscient, à l'image de la psychanalyse de Freud, et invite le spectateur à pénétrer dans un monde onirique, imaginaire et fantastique.

Paul Delvaux, *La mise au tombeau*, 1953 - Exposition "Liège. Chefs-d'œuvres" à La Boverie © Ville de Liège

PAUL DELVAUX, *LA MISE AU TOMBEAU*, 1953

Né en 1897, à Antheit près de Huy, Paul Delvaux est rapidement séduit par le monde artistique. Alors que sa famille le destinait au métier d'avocat, il s'inscrit en 1916 à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Dans les premières années de sa carrière, il se consacre au paysage et aux vues urbaines et ferroviaires. Favorisant le travail sur des supports de grand format, il introduit progressivement des figures humaines.

C'est dès les années 1930 que se précisent les caractéristiques singulières de sa manière. Influencé par le Surréalisme, groupe dont il ne se revendiquera jamais, et plus particulièrement par De Chirico, il met en scène des places désertes et des personnages isolés, souvent des femmes dénudées sans expression et aveugles aux hommes qui les entourent. L'ensemble est traité de manière mimétique dans les moindres détails. Univers onirique et froid, le monde de Delvaux bouleverse l'ordre établi en déstructurant les repères spatio-temporels et en opérant des rapprochements insolites.

Dès 1943, il intègre à sa galerie de personnages récurrents le squelette. Très différent de celui d'Ensor, il n'a pas chez Delvaux de connotation symbolique. Plus proche du vivant que du mort, il semble animé comme un être de chair et de sang.

À partir de 1949, l'artiste transpose ces squelettes « vivants » dans des épisodes de la Passion du Christ. Il ne peint pas ces scènes avec une intention hagiographique mais avec la volonté de mettre dans ces squelettes le maximum d'expression dramatique. La Mise au Tombeau, dont une version est conservée au musée des Beaux-Arts de Mons, se déroule dans une verrière aux formes géométriques. Sur le sol de tôles ondulées, sept squelettes, dont certains sont voilés, se penchent et se lamentent sur le corps gisant. Delvaux a exécuté plusieurs études préparatoires, à l'huile et à l'aquarelle, sur papier et sur toile, qui montrent les réflexions de l'artiste, notamment autour de la gamme de couleurs. Si l'œuvre définitive est dominée par des tons bleutés, les études présentent quant à elles l'utilisation de tons ocres et bruns.

LE **GROUPE COBRA**

En novembre 1948, Karel Appel, Christian Dotremont, Constant et Corneille se rendent à Paris pour une conférence internationale sur l'art d'avant-garde, organisée par les surréalistes. En désaccord, ils quittent l'assemblée et se retrouvent au café « Le Notre Dame » où ils fondent le groupe CoBrA. Le nom du groupe est un acronyme des trois villes dont sont originaires les membres fondateurs : Bruxelles, Copenhague, Amsterdam. Issu du Surréalisme, le groupe CoBrA tente de se détacher de l'automatisme et de l'exploration de l'inconscient. Réaction à la querelle entre la figuration et l'abstraction qu'ils considèrent comme devenues « académiques », leur art est expérimental et basé sur la collaboration et l'interdisciplinarité. Ses membres prônent la liberté d'expression, la création libre et spontanée. Ils cherchent notamment à s'écarter à tout prix des formes connues « contaminées » par les normes occidentales en trouvant leur inspiration dans l'art des enfants, l'art naïf, l'art oriental, l'art brut ou encore les arts premiers, renouvelant ainsi l'intérêt des avant-gardes historiques pour le primitif.

Karel Appel, *Mexicain*, 1953 - Exposition «Liège. Chefs-d'œuvres» à La Boverie © Ville de Liège

KAREL APPEL, *MEXICAIN*, 1953

Originaire d'Amsterdam, Karel Appel y fait ses études à l'Académie nationale et se lie d'amitié avec Constant et Corneille. Il s'installe à Paris en 1950 et prend rapidement ses distances avec les velléités politiques des membres de CoBrA, qui se dissout à Liège en 1951. Appel poursuit alors un parcours plus solitaire et voyage aux États-Unis, en Amérique du Sud et au Mexique dont il s'imprègne des richesses culturelles. Sa peinture est empreinte de gestualité expressive, généreuse et spontanée. Mû par une pulsion créatrice, Appel donne naissance à des images qui prennent vie au milieu d'un jeu de matières et de couleurs. Habitée de figures humaines et animales, sa peinture est soutenue par une profusion colorée qui traduit la violence du monde qui l'entoure. En 1962, il déclare : « Je peins comme un barbare à une époque barbare. Je peins la vie telle qu'elle se déroule autour de moi. Dure, vivante, belle, cruelle, formidable ».

LE **COUPLE ROBERT** ET **SONIA DELAUNAY**

C'est en 1908 que Robert Delaunay rencontre Sonia Stern. Ils se marient en 1910. Tous deux articulent leur travail autour de la loi des « Contrastes simultanés » théorisée par le chimiste Eugène Chevreul. Entre 1912 et 1917, leurs peintures se développent avec une réelle complémentarité. Précurseurs de l'Abstraction, le couple s'écarte du mouvement cubiste en mettant au centre de leurs préoccupations esthétiques l'emploi de la couleur, dans une recherche d'harmonie et de mouvement. La couleur est pour eux un support de construction du tableau et un sujet primordial. Se basant sur la théorie de Chevreul, ils créent le rythme et le mouvement par la juxtaposition de couleurs complémentaires : vert-rouge, bleu-orange, jaune-violet. La couleur devient alors la représentation plastique de la lumière. Ce langage lumineux et poétique est appelé « Orphisme » par Guillaume Apollinaire en référence à son poème *Orphée* (1908). Peu à peu, l'Abstraction prend le dessus, laissant place aux formes géométriques et aux plans circulaires. Ainsi, pour Robert Delaunay, le disque devient le modèle fondamental de la simultanéité de la lumière et du mouvement.

Exposition «Liège. Chefs-d'œuvres» à La Boverie © Ville de Liège

LOI DES « CONTRASTES SIMULTANÉS » D'EUGÈNE CHEVREUL

En 1839, le chimiste Michel-Eugène Chevreul rédige De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés (...) où il explique différents phénomènes optiques. Chaque objet possède une couleur qui lui est propre : le ton local. Selon Chevreul, ce ton local n'existe pas en soi, mais dépend du ton local des objets environnants. Ainsi, pour une couleur donnée notre œil exige simultanément (en même temps) sa couleur complémentaire et la produit lui-même si elle ne lui est pas donnée. Par cette théorie, Chevreul démontre que ce sont les tons colorés à proximité d'une couleur qui la modifient optiquement. Il prouve qu'une couleur donne à une couleur avoisinante une nuance complémentaire. Placées côte à côte, les couleurs complémentaires s'éclairent alors que les non-complémentaires semblent plus ternes. Par exemple, bleu et vert vibrent faiblement alors que rouge et vert contrastent plus violemment.

L'ART ABSTRAIT

Né au début du 20e siècle, l'Art abstrait a été initié suite aux recherches neuves des artistes qui refusent de soumettre une œuvre à la seule restitution des apparences. Peu avant la Première Guerre mondiale, quelques artistes de l'avant-garde ne cherchent plus à représenter des sujets ou des objets, mais créent des compositions indépendantes de toute référence au monde réaliste. Ainsi, l'art abstrait prend la forme d'un art non-représentatif, non-figuré, où lignes et couleurs sont à la base de chaque œuvre. En ce début de siècle, il ouvre une voie nouvelle vers une volonté de changement du monde artistique. Le véritable « père » de l'art abstrait est Vassily Kandinsky. Lié à l'Expressionnisme allemand, cet artiste évolue début du siècle vers un langage utilisant la couleur et la géométrie pour exprimer des états d'esprits successifs, comme dans une composition musicale. Au fil du temps, l'Art abstrait prend différentes orientations depuis la tendance géométrique, dite « froide », vers la tendance lyrique et gestuelle, dite « chaude ».

ABSTRACTION **GÉOMÉTRIQUE** / ABSTRACTION **LYRIQUE**

L'Abstraction géométrique recourt à l'utilisation de formes géométriques associées à la rigueur mathématique et à la simplification des formes. Les précurseurs de cette tendance, comme les artistes constructivistes russes, le Bauhaus, Kasimir Malevitch ou encore Piet Mondrian, produisent leurs premières œuvres abstraites entre 1910 et 1920. Ces artistes rejettent l'idée de l'art en tant que représentation et renoncent à l'illusion d'un espace pictural en trois dimensions. Ils refusent également la ligne courbe, le modelage, les textures et les rendus de détails afin de favoriser la ligne droite, les formes géométriques et les couleurs. Ce modèle plastique a pour but de servir le projet social auquel adhèrent ces artistes constructivistes. Ils rêvent de changer le monde et poursuivent un idéal égalitaire et communautaire.

L'Abstraction lyrique se développe à Paris après la Seconde Guerre mondiale, en réaction à l'Abstraction géométrique, mais surtout dans le contexte de reconstruction d'un pays et de son identité après le conflit armé. La France, et en particulier Paris, veut retrouver son rang de capitale des arts d'avant-garde que la ville occupait avant la guerre. Ce désir se confronte à la nouvelle École de New-York, étoile montante de la créativité. En 1947, le terme « Abstraction lyrique » est employé pour la première fois, à Paris, lors de l'exposition « L'imaginaire ». Ce terme désigne toute forme d'Art abstrait qui ne fait pas appel aux formes géométriques, ni aux lois de construction. Le but des œuvres relevant de l'Abstraction lyrique est de rendre perceptible la gestuelle, de susciter des sentiments et de générer des idées telles que les états d'âme de l'artiste, son parcours, sa réaction aux événements sociaux et politiques de son temps. Pour les artistes attachés à l'Abstraction lyrique, le geste et la matière sont les véritables moteurs de l'expression artistique.

JEAN GORIN, *COMPOSITION 47*, 1981

En 1927, Jean Gorin rencontre Piet Mondrian. Ce dernier l'initie à sa réflexion autour des formes et de la couleur et aux principes du groupe hollandais De Stijl. Ceux-ci conçoivent leur peinture comme un travail minutieux, rigoureux et scientifique, basé sur la répétition de masses colorées primaires posées en aplat, dont la disposition est régie par les lois géométriques. Si Jean Gorin applique ce modèle, il s'en démarque dès 1930, en créant des « Reliefs », un genre hybride, à la frontière du projet architectural, de la peinture et de la sculpture, obtenu en introduisant du volume sur les supports peints. Sur les conseils de Mondrian, Gorin considère ces « Reliefs » comme des œuvres architecturales plutôt que comme de la peinture de chevalet. En 1960, grâce au soutien du célèbre collectionneur liégeois Fernand Graindorge et de l'Association pour le Progrès Intellectuel et Artistique en Wallonie (A.P.I.A.W), il bénéficie d'une exposition monographique au Musée de l'Art Wallon. Les collections du Musée des Beaux-Arts conservent aujourd'hui 5 œuvres de cet événement, réalisées entre 1930 et 1960. Celles-ci rendent compte de l'évolution que l'artiste donne à ses « Reliefs ». S'il réalise au départ des assemblages élémentaires, ses œuvres se complexifient au fil du temps, intégrant peu à peu la ligne oblique, ou le cercle. Cependant, il restera fidèle à une palette chromatique restreinte aux couleurs primaires ainsi qu'au blanc, gris et noir.

Gorin, *Composition 47*, 1981- Exposition «Liège. Chefs-d'œuvres» à La Boverie © Ville de Liège

FERNAND **GRAINDORGE**

Mécène et collectionneur, Fernand Graindorge construit, au tournant des années 50, un réel pôle artistique contemporain à Liège. Il soutient financièrement et stratégiquement de nombreux artistes à la renommée internationale (Magnelli, Arp, Jacobsen, Degottex), faisant ainsi découvrir au public liégeois des précurseurs de l'art dit « moderne ». Les Beaux-Arts de Liège ont d'ailleurs bénéficié de la générosité du collectionneur qui a placé en dépôt plusieurs œuvres de sa collection.

L'**APIAW**

En 1943, dans la clandestinité la plus complète, le Mouvement Wallon prépare l'après-guerre. Quelques jeunes scientifiques proposent la création d'un organisme qui regrouperait des scientifiques et des artistes. Adressée à tous les Wallons, cette association constituerait le pendant culturel du Conseil économique wallon en projet. Dès le lendemain de la guerre, la prestigieuse « Association pour le Progrès Intellectuel et Artistique de la Wallonie » (dite A.P.I.A.W.) se met en action et édite son programme dans la revue « Renaître ». Dans cette publication, l'A.P.I.A.W. fait un bilan sévère de la situation culturelle et scientifique en Wallonie. Comme solution, l'A.P.I.A.W. suggère l'intégration de la Wallonie dans les grands courants internationaux de pensée et de création, ainsi la Wallonie pourra occuper une place de premier plan dans le monde moderne. Le but poursuivi par l'association est de former les élites wallonnes. Fernand Graindorge et Marcel Florkin ont été pendant près de vingt ans l'âme de l'A.P.I.A.W. Dans les années 70, de lourds problèmes financiers réduisent les activités de l'association.

L'ART ACTUEL

Certains critiques placent le début de l'art contemporain en 1945, juste après la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Au sortir du conflit, la ville de Paris perd son statut de capitale mondiale des arts au profit de New-York et des artistes de son école. D'autres situent la naissance de l'art contemporain aux années 60. Durant cette décennie, le groupe FLUXUS joue un rôle primordial dans le bouleversement de l'art en rejetant en bloc les institutions, et plus largement la notion même « d'œuvre d'art ». Ainsi, ils explosent les limites connues de la pratique artistique. Pour d'autres, le père de l'art contemporain est Marcel Duchamp, dont l'apport artistique révolutionne radicalement les arts du 20e siècle. Vers 1910, il invente le principe du « ready-made » qui consiste à considérer un objet trouvé comme une œuvre d'art. Ainsi, il ouvre la voie aux démarches artistiques les plus extrêmes. Après Duchamp, il est possible d'élever au rang d'œuvre d'art un objet quelconque sans même l'avoir transformé. La difficulté de définir l'art actuel vient certainement de la diversité des formes de création. Chaque artiste produit un travail unique, qui ne se rattache pas forcément à un style ou courant particulier. Depuis les années 80, le support, le médium, le non médium, peuvent être au cœur du questionnement des artistes. Les nouvelles technologies ont fait aussi une apparition remarquée dans les arts. D'abord l'art vidéo, puis l'art informatique, l'art numérique, le bio art,...

GILBERT AND GEORGE, *BAD THOUGHTS / N°3*, 1975

Gilbert et George se rencontrent en 1968 sur les bancs de la Saint Martin School (Londres) et s'autoproclament « sculpture vivante ». Utilisant leur corps comme matériel vivant de leurs propositions artistiques, Gilbert et George ont fait de leur quotidien une œuvre d'art en soi. Revendiquant un « Art for All » (art pour tous), les créations de Gilbert & George témoignent de tous les aspects de la condition humaine comme la morale, le sexe, la religion ou encore la politique. Souhaitant faire réfléchir le spectateur, le duo d'artistes met en scène des images qui nous amènent à nous poser des questions sur l'existence. Dans le photomontage *Bad Thoughts* (mauvaises pensées), c'est des souffrances et des perditions de l'Homme dont il est question. Dès 1973, Gilbert & George frôlent dangereusement l'alcoolisme et la dépression. Ils créent ce qu'ils appelleront des *Drinking sculptures*, reflets de leurs vies, ouvrant de nouveaux territoires vers des pensées sombres, vers des mauvaises pensées. Dans les neuf photographies qui composent l'œuvre, le duo apparaît vêtu de son éternel costume strict, chacun esseulé dans le coin d'une pièce, verre et cigarette en main. Les photos sont organisées tel un vitrail selon une forme de croix. Ce motif de croix, référence évidente à la culture judéo-chrétienne et aux martyrs, est un élément neuf dans la production de Gilbert et George. Le tout est rehaussé par la couleur rouge, elle aussi neuve dans le répertoire des artistes. Si cette couleur est clairement liée dans l'imaginaire collectif à la violence, elle est ici en opposition avec le calme des images.

Gilbert and George, *Bad Thoughts / N°3*, 1975- Exposition «Liège. Chefs-d'œuvres» à La Boverie © Ville de Liège

Marthe Wéry, *Montréal 84*, 1984 Exposition «Liège. Chefs-d'œuvres» à La Boverie © Ville de Liège

LES **NOUVELLES ACQUISITIONS**

La collection des Beaux-Arts s'accroit de manière constante au gré des acquisitions et des dons, dont la sélection est guidée par un souci de complémentarité et de légitimité. Ces choix soutiennent les talents repérés lors des prix organisés par les musées comme la Triennale de la Gravure, le Prix Dacos, le Prix de la Création ou encore le Prix Jeunes Artistes. La Ville de Liège bénéficie aussi de l'aide de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de la Fondation Roi Baudouin qui mettent en dépôt dans les musées de la Ville de nouvelles acquisitions majeures. Par ce soutien, des chefs-d'oeuvre comme *La mort et les masques* d'Ensor ou encore *L'homme de la rue* de Delvaux ont bénéficié d'une restauration et d'un nouveau conditionnement. En octobre 2018, la Ville de Liège a conclu une convention de mise en dépôt d'œuvres de renommée internationale provenant d'une collection privée. Ainsi des chefs-d'œuvre de Kasimir Malevitch, Pablo Picasso et Robert Delaunay, pièces maitresses aux qualités esthétiques remarquables, vont intégrer la collection du Musée des Beaux-Arts pour une durée de dix ans.

MARTHE WÉRY, *MONTRÉAL 84*, 1984

Marthe Wéry est une artiste belge autodidacte qui s'ouvre au monde artistique en fréquentant l'atelier de la Grande Chaumière à Paris en 1952. Elle découvre également le travail des artistes abstraits néerlandais et des constructivistes russes. Elle continue de se former dans des ateliers à Bruxelles et à Paris. Sa démarche s'inscrit dans la continuité de l'Abstraction géométrique rigoureuse. En 1972, elle franchit une nouvelle étape dans l'évolution de son travail, basculant vers une abstraction plus minimaliste, optant pour le principe des séries, des variations et des répétitions de couleurs. Les recherches de couleurs deviennent fondamentales dans son travail dès les années 1980. Elle superpose les couches les unes après les autres dans une perspective sérielle. Ses œuvres, jamais identiques, jouent sur la disposition du travail composé de plusieurs panneaux en modifiant la perception spatiale d'un lieu d'exposition. En 1984, elle présente une exposition personnelle au Musée d'Art contemporain de Montréal. Elle y propose des « Installations/compositions » dont l'ensemble est intitulé *Montréal 84*. Ce dernier se compose de sept peintures présentant une variante autour de la couleur bleu. De largeur étroite, chaque toile a une hauteur différente. Wéry imagine un schéma d'installation initial qui prévoit de pouvoir modifier la place de chacun des sept éléments en fonction de l'architecture du lieu d'exposition. Dans cet accrochage à dimension variable, l'intervention d'un autre acteur que l'artiste est indispensable et démontre son envie de désacraliser son œuvre et de la laisser « vivre ».

Ed.Resp. Jean Pierre Hupkens, Féronstrée 92, 4000 Liège - Impression CIM Ville de Liège