

Contact Direct

Entretien avec Eugène Leroy, peintre, en février 1991, à Wasquehal.

Extrait du magazine *Arts Magazine*, avril 1992.

Alain Kirili : La question du modèle, d'une présence dans mon atelier est une réalité importante. Il n'y a pas très longtemps, j'ai eu une curieuse expérience quand j'ai montré mes terres cuites. Le public qui les regardait ne comprenait pas que j'avais utilisé un modèle comme si je pouvais faire ces œuvres sans une présence dans mon atelier. Je voudrais savoir si pour vous aussi cela joue, car j'ai lu récemment que vous disiez avoir peint dans votre cuisine, entouré de votre famille et que cette présence était importante.

Eugène Leroy : Donc, c'est bien la preuve que je ne peux pas vivre sans la présence du modèle et c'est au degré le plus immédiat, et dans la jeunesse, c'était dans le côté un peu Rembranesque. Je suis content de citer Rembrandt pour la première fois, pour bien montrer qu'il ne s'agit pas de style, ni de manière, mais qu'il s'agit simplement du contact avec la vie, la tendresse de la vie et son quotidien humble.

A.K. : Marina représente donc bien dans votre atelier la présence du modèle ?

E.L. : Une présence mais à tout autre niveau, car elle me joue de la flûte, et de la guitare, ou me lit Proust. Pour en revenir à la peinture, si je pense à De Kooning, la Hollande il en est toujours teinté – Rubens, c'est la « grammaire », c'est mon Poussin – Si j'ai une référence hivernale dans une toile, je penserais à *l'Hiver* de Poussin qui est au Louvre, plus qu'au Bruegel. Rubens est avant tout le discours et l'éloquence mais pas d'une manière académique, mais d'une manière vivante.

A.K. : Un hymne à la chair !

E.L. : J'ai eu une jeunesse ingrate qui n'était pas de mon fait, j'ai perdu mon père tôt, et je fus élevé par quelqu'un qui disons avait des intentions intégristes. Pour quelqu'un qui ne sait pas encore qu'il est artiste mais qui en a déjà les défauts, j'avais vu à quinze ans un fils d'instituteur qui avait fait des dessins chez lui, six semaines après, il y en avait autant à la maison, des aquarelles. Et en même temps, j'ai trouvé un livre sur Victor Hugo, avec un Rembrandt noir et blanc. Ma vie a été changée à ce moment là.

A.K. : C'est une question de lumière chez Rembrandt !

E.L. : Non, l'humanité. C'est la même chose que François Villon, mais en dehors de tout pittoresque, l'écriture, la gourmandise de l'écriture et la violence du mot, c'est la même chose chez Rembrandt. Je suis rentré chez Picasso, lentement dans les années 50, un homme qui me paraissait violent, pour ne pas dire tapageur et qui était en fait un tendre. Récemment en visitant sans le

savoir, le Musée Picasso par la fin, ses dernière toiles m'ont fait découvrir l'artiste, m'ont permis d'avoir un barème de qualité des toiles qui n'a plus aucun rapport avec ce qui se faisait par rapport à l'histoire de sa création, par rapport aux autres.

A.K. : Est ce que vous avez eu des modèles qui posaient nus ?

E.L. : J'ai des dessins , de ma femme nue, et Marina bien souvent quand elle pose, c'est nue. Mais c'est de moins en moins un besoin. Mais je rêve d'une toile de 120 figures. Je voudrais un nu de haut en bas, et ça je ne sais pas. J'ai essayé il y a quelques années. Elle est à Berlin, je l'ai appelée *la Sorcière*. Je voudrais faire un nu comme la tête des Pelerins d'Emmaüs. Je m'excuse de ne pas parler de moi et de parler encore d'un autre, ce n'est pas pour le copier. Quand je dis la tête , ce n'est pas de l'expressionisme, ce n'est pas de la religiosité du tout. Je ne veux pas faire un nu qui soit pieux. Je veux faire un nu qui soit un objet plus grand dans une toile, qu'un petit objet qui arrive à remplir la toile. J'appelle objet la tête de ce Christ. Et je crois que devoir faire ça, d'une forme oblongue qui aura tout de même aux environs d'un mètre soixante, je vais avoir de la misère. Je vais avoir de la misère, et c'est là qu'il y a un rapport avec une sensualité immédiate du modèle.

A.K. : Donc un rapport presque érotique comme la musique peut être.

E.L. : Comme la musique peut l'être ? Je ne vois pas ce que vous voulez dire. Je voudrais bien comprendre le mot érotique, il s'agit d'amour.

A.K. : Quelque chose qui éveille, de l'ordre de l'éveil.

E.L. : Oui, c'est possible. Je ne vous suis pas très bien, mais je devine ce qu'il peut y avoir là-dedans, quelque chose qui doit être vrai.

A.K. : Qui tient en éveil.

E.L. : Ah ! Oui parce qu'il est évident que c'est le nu que je veux faire, je ne veux pas faire un nu tête de Christ. C'est un nu au contraire, et un nu de Rembrandt, bien fait, on a envie de le toucher. Mais de préférence, ne pas être victime d'une sensualité de la couleur ou du modèle.

Et le première chose que j'ai fait avec Marina était de cet ordre là.

Entre 1933 et 1950, grosso modo, je n'ai peint surtout qu'avec ma femme, nue, habillée dans des geste familiers d'abord, dans la cuisine ou ailleurs, mais exactement comme si j'allais au paysage, ce n'était pas pour faire des paysages, mais c'était aller au paysage.

Aller à la nature, la toucher d'une certaine manière. J'y allais en vélo, je n'avais pas de voiture et c'est marrant, le jour où j'ai eu une voiture je n'ai plus été au paysage donc ce n'était pas une commodité, mais il s'agissait d'une action.

Ensuite quand j'ai commencé à avoir non pas une teinture d'esthétique, je me suis plus posé des problèmes par rapport aux autres, voyez, j'ai d'ailleurs un exemple, il y a une toile avec son cadre doré, ce n'est pas moi qui l'est mis, mais l'or reste important par rapport à la fenêtre car ce matériau est une pierre de touche dans la manière dont il peint de la lumière.

En feuilletant l'autre jour une reproduction de photos dans un journal, j'ai trouvé la photo d'une famille nue : papa, maman, et le petit garçon, je me suis inspiré de cette photo et la représentation nue était aussi libre qu'un homme qui va au paysage, qui ne copie pas, qui ne veut pas faire du paysage, mais des études.

A.K. : D'ailleurs, les touches de jaune qui surgissent comme une lumière dans vos tableaux transgressent ce format.

E.L. : Peut-être, ce n'est pas volontaire.

A.K. : Vous aviez dit une fois, que la peinture était ce qu'une homme et une femme laissaient dans leur lit. C'est bien cela ?

E.L. : C'est Gnoli qui m'a montré cela, un lit de Gnoli où l'homme et la femme ne sont plus, mais où il y a si vous voulez le fripé des draps, pour ne pas dire la salissure, qui indiquent leur présence.

A.K. : Ce qui est un rapport à la peinture ?

E.L. : C'est la peinture même. Autre contact intéressant, il y a trois ans je vois une reproduction de Mondrian, puis plus tard il y a 5 ans à la Haye, je vois le musée en déplacement dans une maison particulière. J'étais très heureux parce que c'est une toile que j'ai tellement vue, que je finissais par ne plus la voir, au même endroit. En feuilletant un catalogue de Mondrian, et parmi des œuvres faites entre 1921 et 1925, une me toucha, et ce Mondrian me rappelle l'Homère. Plus tard, le bleu de Mondrian me revient à l'esprit comme étant une couleur d'une grande perfection. Intéressé par l'œuvre de Mondrian, je vis un bouquin de Michel Seuphor à son sujet et lentement je suis rentré dans cette œuvre qui se sature simplement au début par une espèce de puritanisme, d'exigence de la valeur, une solidité de la tâche, une imprégnation d'un paysage qui n'obéit pas aux lumières du jour, mais à un état général de la lumière et puis petit à petit il va simplifier les thèmes.

A.K. : La nudité de cette femme de Rembrandt qui va au bain, c'est un thème que vous allez vouloir traiter dans une prochaine toile ?

E.L. : Oui oui, mais vous m'en parlez comme si j'étais encore dans les années 50 et comme si j'avais voulu faire ma femme à peu près à cette époque là, or ce n'est pas ce qui se passe. En fait dans les années 50 et à cause un peu des Telem, ces statuettes africaines assez insupportables par leur représentation mais j'essayais de m'en affranchir.

Aimer Rembrandt, depuis l'âge de 15 ans, ce n'est pas tomber dans l'académisme. Et si j'ai eu un certain nombre de Van Gogh dans les mains chez Kröller-Müller près de la Haye, ce n'était pas pour aller faire des paysages dans une ville de province c'est parce que j'avais vu Van Gogh, mais je dis ça sans prétention, c'était une vertu de contact. À ce moment –là, je me suis rendu compte qu'arriver à peindre une bonne femme, je saurais jamais faire en 2 ou 3... Comme les 3 grâces de Calais ayant un effet de mémoire, de souvenir par rapport à un tableau de Rubens. De plus le milieu familial, ainsi que ma femme m'ont facilité les choses.

Et chez les personnes possédant un certain nombre de premiers tableaux, dont Jean Masurel, on retrouve cet intérêt pour la représentation de deux femmes. Disons que je peignais ce qui se passait entre les deux femmes, c'est déjà ce qui me commande beaucoup aujourd'hui. Je peins déjà ce qui se passe entre les deux femmes avant d'arriver à faire une petite tête comme chez le Pelerin d'Emmaüs, trouver sa présence et sa réalité seulement en fonction du format entier de la surface qui doit être oubliée. Son format, sa carrure. Et d'ailleurs c'est la qualité d'un tableau réussi.

Et l'année dernière, j'ai participé à une exposition à Cologne intitulée *Bilder Streit* et j'ai vu *les Chrysanthèmes*, c'est loin d'être du travail alimentaire, on a l'impression au contraire qu'il est au cœur même d'un thème. Et je me dis souvent quand je peins « si tu pouvais faire un chrysanthème ... »

Au départ, il nous l'indique avec la rosace, le feuillage et dieu si c'est le sujet le plus pompier qui soit et petit à petit il devient lourd, fané, il se transforme mais ce ne sont jamais des effets, bien que cela peut-être lu ainsi. C'est une souplesse, un infini de lumière.

A.K. : Ce que vous recherchez tellement ? Et puis il y a une robustesse dans votre œuvre !

E.L. : Oui, je crois que j'ai beaucoup plus parlé du modèle qu'il n'y paraît, mais comme ça. Jusqu'à ce que les choses évoluent avec Marina en fonction d'un présent que j'essaie de vivre, il est un fait qu'à un moment donné quand j'ai retrouvé le thème « la femme seule » après avoir essayé de la bâtir debout avec une frontalité mais pas toute seule, car ce serait tomber dans l'académisme, c'est à dire la femme debout dans l'atelier. Quand ma première femme tomba malade, j'ai travaillé de mémoire ou avec une petite figure sculptée de Madagascar qui me servait de substitut, ou bien je travaillais avec des groupes de modèles. Tout en travaillant, je remarquais que la modèle avait une géographie corporelle, un valonnement. Aller de A à B, c'est aller des yeux, ou des cheveux au sexe, c'est un phénomène concentré.

J'ai demandé à Marina si elle pouvait poser plus ou moins vêtue selon le besoin ou la température, pendant qu'elle faisait le ménage. Elle avait déjà posé pour moi mais dans des poses identiques aux modèles qui travaillaient avec moi. Alors que maintenant, j'ai beaucoup de dessins, où elle se

déplace, et ça échappe tout à fait à l'expressionnisme, c'est une manière pour moi tout doucement d'arriver à remplir un rectangle et dans un appareil uniquement linéaire.

A.K. : Donc, elle travaille aux activités domestiques nue, en bougeant, un peu comme les modèles de Rodin, dans votre atelier ?

E.L. : Oui, c'est vrai.

J'ai eu la chance après la mort de ma femme, d'avoir un petit ménage qui a été extrêmement profitable, inspirateur, avec une jeune fille hollandaise.

Et en parlant de Rodin tout à l'heure, j'ai l'impression que j'ai pu dessiner avec elle comme Rodin a pu travailler avec son modèle.

A.K. : Voilà !

E.L. : Mais, une femme qui lave par terre c'est pas pareil, je ne sais pas, dans le getse c'est beaucoup plus...

A.K. : Familier...

E.L. : Positif, pas posé.

A.K. : C'est très joli. Degas avait pris aussi des modèles.

E.L. : Je reconnais que Degas a fait des sculptures fantastiques, mais Toulouse-Lautrec se permet toujours de dire qu'au plan le plus absolu de l'art, c'est à dire faire une figure dans un plan représenté, faire quelque chose à deux ou trois dimensions, et donner l'illusion de la vie, c'est le propre de la peinture. Giotto, Renbrandt, Toulouse-Lautrec sont pour moi les 3 géants. Lautrec trouve le moyen de dresser une figure, vous voyez bien que Degas, c'est plus que du tripotage.

A.K. : Et Watteau ? Et Fragonard ? Qu'est ce que vous en pensez ?

E.L. : J'ai beaucoup aimé Watteau et Fragonard, mais je ne veux plus trop en parler, on tombe là dans un appareil culturel.

A.K. : D'accord. Bon on a parlé du modèle, de votre vie quotidienne. Marina a pris une grande importance dans votre système créatif.

E.L. : Oui, souvent on partage...

A.K. : Elle pose tous les jours ?

E.L. : Tous les matins.

A.K. : À partir de quelle heure ?

E.L. : L'été, l'hiver, c'est selon...il est rare qu'il n'y est pas un matin où elle ne pose pas.

Visiter Eugène Leroy, chez lui, dans le nord de la France, près de Lille, à Wasquehal, c'est redécouvrir l'art de vivre au quotidien d'un grand peintre. Son oeuvre est liée à la qualité de son

rapport avec sa femme, son modèle : leur amour et leurs grandes stimulations réciproques. Entre Eugène et Marina, un artiste enrichit l'autre ; Eugène avec l'expérience de ses 82 ans et Marina, avec la jeunesse de ses 27 ans. Marina joue de la musique et peint. Ses œuvres sont côte à côte avec celles d'Eugène dans leur maison. Ils nous révèlent qu'un couple n'est pas une lutte des sexes mais bien un magnifique univers, un espace pour deux personnalités. Avec Eugène Leroy, la vie est intense à chaque instant. Il disait récemment : « à 81 ans je fais encore un bout de chemin grâce à elle ».

Le jour de mon entretien en février 1991, une très amicale atmosphère était créée entre nous quatre. Ariane était venue aussi pour rencontrer et éventuellement photographier Eugène. Après cet entretien au cours de la visite d'atelier, Eugène nous prépara un agréable déjeuner au cours duquel Marina lui demanda de nous montrer les photographies qu'il fit d'elle, nue dans différentes poses. Devant la belle surprise et l'originalité des photos, ils ont accepté généreusement de me les confier pour illustrer ce texte car l'entretien et les photos me paraissèrent immédiatement complémentaires. Eugène Leroy photographe allait s'inscrire dans l'héritage photographique de Degas et de Bonnard.