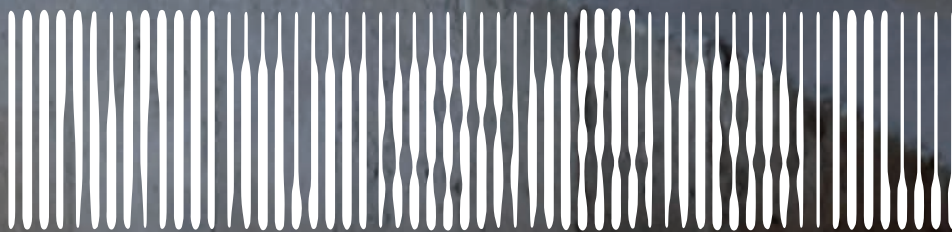




CATALOGUE  
DES PUBLICATIONS



Musée  
universitaire  
de Louvain

### **Informations utiles**

Toutes les publications du Musée L sont en vente au **Coin L**, le café-boutique du musée. Elles peuvent aussi être envoyées par courrier en passant commande via notre **formulaire en ligne** sur le site [www.museel.be](http://www.museel.be).

### **Service expositions et édition**

Contact édition : Laurence Waterkeyn  
+32 (0)10 47 41 77  
[laurence.waterkeyn@uclouvain.be](mailto:laurence.waterkeyn@uclouvain.be)

### **Presse & promotion**

Vous êtes journaliste et vous souhaitez un service de presse de l'un de nos ouvrages ? Vous désirez des visuels, une interview avec un auteur ou tout autre renseignement ? N'hésitez pas à nous contacter.

Contact presse : Marie Baland  
+32 (0)10 47 48 47  
[marie.baland@uclouvain.be](mailto:marie.baland@uclouvain.be)

**CATALOGUE  
DES PUBLICATIONS**



Le Musée L s'inscrit depuis 2017 dans le bâtiment emblématique de Louvain-la-Neuve qu'est l'ancienne Bibliothèque des sciences. C'est une véritable renaissance pour ce projet historique de l'UCLouvain qui déploie ses réserves, ses collections, ses activités muséales et pédagogiques, son expertise comme jamais auparavant. Le musée universitaire s'ouvre encore davantage à tous les publics de sa communauté, de sa région, du monde entier.

Avec des collections permanentes d'une richesse et d'une diversité exceptionnelles, le Musée L propose au visiteur de contempler, de s'étonner, de se questionner, de s'émouvoir et enfin de transmettre l'« expérience Musée L ».

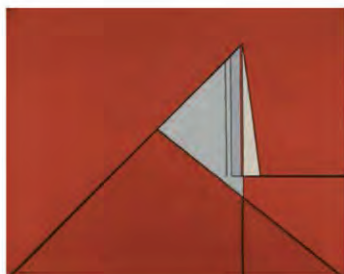
À la fois sésame et fil d'Ariane, ce guide est conçu non seulement pour lui donner des clefs de lecture mais pour l'accompagner de salle en salle, de découverte en émerveillement.

### STRUCTURE ET CLARTÉ

L'exposition regroupe ici des œuvres qui ont en commun d'être abstraites et d'exprimer des qualités universelles de structure et de clarté. Il s'agit d'expérimentations plastiques qui, parfois, allient sûreté et maîtrise des accords de couleurs pures avec les figures élémentaires. Cette abstraction « géométrique » a connu son essor dès les années 1950 et conduira au développement de différentes tendances, comme le montrent les œuvres présentant des systèmes sériels. Il s'agit aussi d'œuvres plus proprement sensorielles, comme celles liées à l'art « optique ».

Beaucoup sont aussi inventives dans la technique mise en œuvre ou par les matériaux utilisés.

1. **Gaston BERTRAND**  
(Wanlock-sur-Oeuvr, 1910 –  
Bruxelles, 1984), *Composition  
rouge*, 1955. Peinture à l'huile  
sur toile, 82 x 99 cm.  
N° inv. AM2089. Donation  
Serge Soyens de Heusch.  
*Gaston Bertrand, « dans sa  
composition par des lignes »  
« il a tout d'une spontanéité  
de couleur de la future et de  
la couleur. Il a également  
plénitude à une impression  
essentielle. Ces images  
sont riches et sensibles  
congrues, selon les lois  
propres à la peinture »*



96



2

2. **Walter LEBLANC**  
(Anvers, 1932 – Sily, 1986),  
*Tensions de l'ordre*, 1974.  
Peinture vinylique sur toile,  
100 x 80 cm.  
N° inv. AM1489.  
Legs R. Van Doteghem.  
*Walter Leblanc, pour être  
sacré, dans l'ordre de l'art  
de l'art, comme est de  
l'art optique. Dans la partie  
« l'œuvre est structurée  
selon des lignes et des points  
qui forment un ordre de  
l'art, mais l'œuvre est faite  
selon le sens de l'œuvre et  
l'œuvre est faite de l'œuvre  
selon le sens de l'œuvre »*

3. **Dan VAN SEVEREN**  
(Lokeren, 1927 – Gand,  
2003). Sans titre, date  
inconnue. Fusain sur papier.  
76 x 84,5 x 3 cm.  
N° inv. AM1435.  
Fondation Meets.



3

4. **Bram BOGART** (Delft,  
1921 – Saint-Trond, 2012),  
*Witplaatzwart*, 1966. Plâtre  
peint, 53 x 57,5 cm.  
N° inv. AM1478.  
Legs R. Van Doteghem.



4

97

Nombre de pages  
236

Format  
14,8 x 21 cm

Finition  
Couverture souple à rabats

Prix de vente  
20 €

Musée L/PUL, 2017

FR ISBN 978-2-87558-608-7  
NL ISBN 978-2-87558-609-4  
EN ISBN 978-2-87558-610-0

## Le corps drapé

L'agencement des plis ainsi que la posture d'une sculpture sont caractéristiques d'une époque et parfois d'un artiste en particulier. Le drapé gothique, d'abord rigide et autonome, devient plus fluide et dépendant du corps à partir du 16<sup>e</sup> siècle. Son traitement se décline en plis plus ou moins saillants, rythmés ou schématiques, qui témoignent d'une réalisation régionale ou savante. L'anatomie du corps est d'abord idéalisée et se fait ensuite plus réaliste. Le contrapposto du 16<sup>e</sup> siècle succède au déhanchement gothique et se poursuit par la ligne serpentine à l'époque baroque.



**1. E. PALMER, Microscope,** 1830-1850, Londres. Verre, laiton, bois et textile, Ø x 27,5 x 15 cm. N° inv. D243. UCL - Dépôt de la donation P. A. Roussou.  
*Petit bijou de technologie pour l'époque, ce microscope s'adapte aux besoins de l'observateur sur le terrain ou en laboratoire. De microscope simple (l'oculaire et l'objectif ne font qu'un), il peut se monter en microscope composé, grâce aux cinq objectifs qui l'accompagnent.*

**2. Œuf électrique,** provenance inconnue, 19<sup>e</sup> s. Verre, laiton et bois. 80 x 25 (diam) cm. N° inv. D266. UCL - École de physique.  
*Cet instrument permettait l'observation d'une décharge électrique dans l'air raréfié. On pouvait ainsi mettre en évidence les propriétés du fluide électrique.*



**3. WATSON & SONS, Microscope Van Heurck Grand modèle,** Londres, fin 19<sup>e</sup>-début 20<sup>e</sup> s. Laiton et verre. 37 x 28 x 25 cm. N° inv. D253. UCL - Dépôt de la donation P. A. Roussou.  
*Ce microscope porte le nom de Henri Ferdinand Van Heurck (1838-1909), industriel belge, botaniste, distillateur et collectionneur de renoms. Plus connu à l'étranger qu'en Belgique, ce spécialiste en microscopie et en microtechnique a travaillé entre autres avec Watson pour mettre au point des microscopes performants.*

**4. B. M. Microscope tambour,** provenance inconnue, 1<sup>re</sup> moitié du 20<sup>e</sup> s., Laiton, verre, bois, ivoire et textile. 10,5 x 27,5 x 14 cm. N° inv. D260. UCL - Dépôt de la donation P. A. Roussou.



## Éclat et fragilité

Les verres antiques et islamiques du Musée L

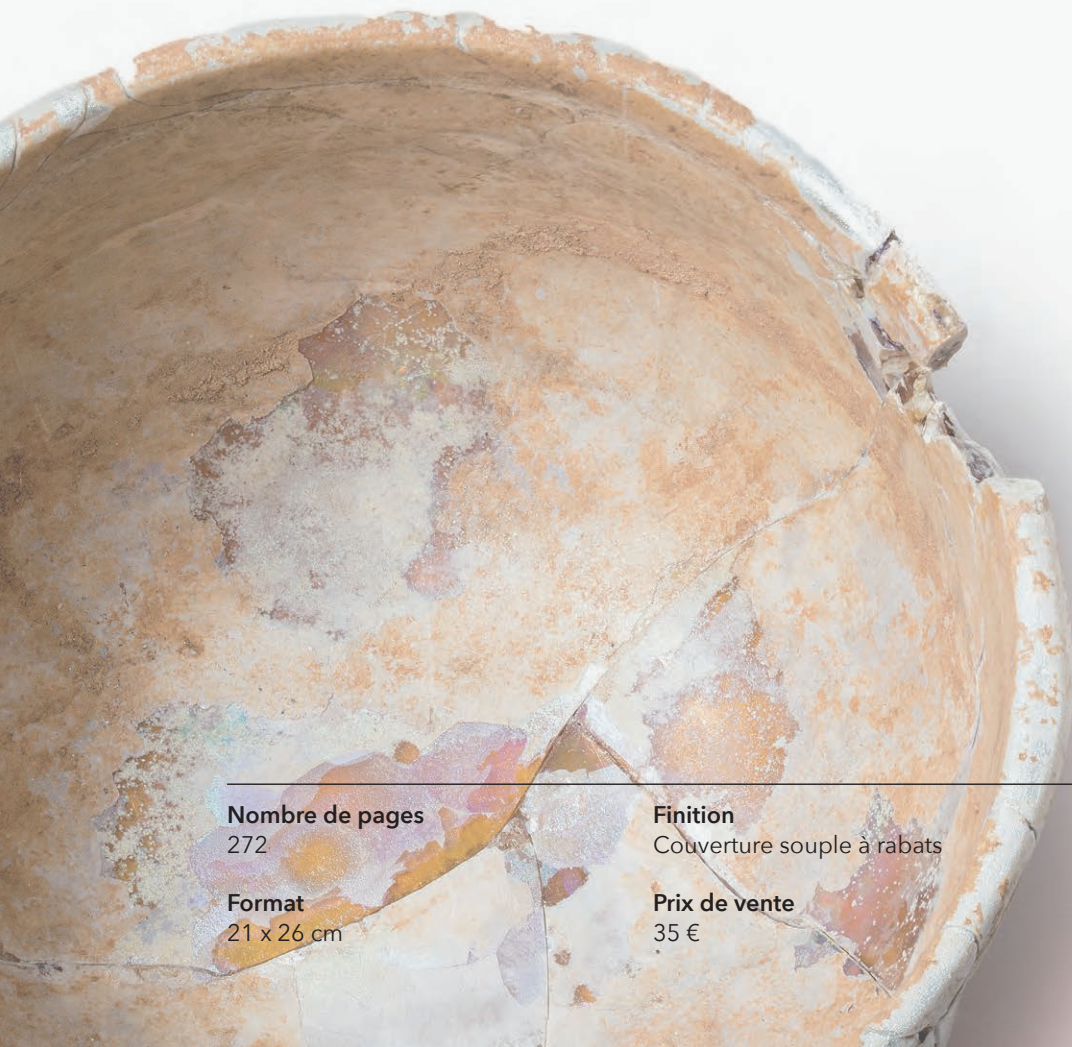


**CHANTAL FONTAINE-HODIAMONT, TIPHAINÉ KINS,  
ELISA DE JACQUIER, CONCHITA ORTIGOSA  
PRÉFACE DE TASSOS ANTONARAS**

Coupes, flacons, cruches, balsamares, contenants à khôl, cruches-pendentifs... La collection des verres antiques et islamiques du Musée L se caractérise par la diversité de ses formes et offre un magnifique aperçu des techniques mises en œuvre par les artisans du passé.

Cet ouvrage, fruit d'une recherche approfondie, présente une centaine de pièces produites sur un vaste espace géographique, de l'Occident au Proche et Moyen-Orient, sur une période allant du premier siècle avant J.-C. au début de l'époque islamique.

Richement illustré, ce catalogue vise avant tout à faire découvrir la particularité du verre creux et à partager un émerveillement. Il décrit également le travail remarquable de restauration de la collection : la remise en forme et en éclat des verres du Musée L a mis en lumière des formes insoupçonnées, qui méritaient d'être connues tant du grand public que des spécialistes.



**Nombre de pages**  
272

**Format**  
21 x 26 cm

**Finition**  
Couverture souple à rabats

**Prix de vente**  
35 €

Musée L, 2024 (à paraître)

FR ISBN 978-94-601-0343-4

98. FLACON

Époque islamique (après le milieu ou la fin du <sup>vi</sup> s. / début du <sup>vii</sup> s. apr. J.-C.)  
Aire de production: Proche-Orient  
Provenance inconnue  
N° inv. ACC36  
Fonds ancien de l'Université

Verre translucide bicolore, vert émeraude et rouge rubis. Très bulbeux sur la panse. Fiancées tournoyant sur toute la surface. Incomplètement dans la panse et éclat sur la lèvre. Remonté à partir de soixante-deux fragments. Deux petits raccords en résine synthétique incolore sécurisent les espaces lacunaires. À l'extérieur, porte généralement de l'épidémie et inscriptions sur la partie supérieure. Surface interne mieux conservée, avec des zones encore brillantes.  
H.: 6 cm; Ø lèvre: 3,1 cm; Ø max. panse: 5,9 cm; Ø base: 3 cm; poids: 20,8 g

Description

Réceptif à embouchure évasée et lèvre coupée puis adoucie au feu. Col cylindrique, très légèrement enté en son milieu et marqué par un petit resserrament à la base. Panse globulaire un peu tassée, de même hauteur que le col. Amorce arrondie de la base et fond concave bombé. Cassure du pontil.  
Technique: soufflage à la volée.  
Type: apparenté à De Tommaso 12.

Commentaire

De forme simple et intertemporelle, attestée depuis le <sup>vi</sup> s. apr. J.-C., ce petit flacon interpellé par l'association tout à fait atypique de ses couleurs. Au niveau de la panse et du fond, la tonalité générale est verte, d'un vert profond à éclatant, évoquant l'émeraude. Par contre, la majorité du col est rouge-brun à rouge sang, de type rubis. Ce rouge qui prend naissance au niveau de la lèvre s'insère au vert, de façon irrégulière et aléatoire, tant au niveau de l'intensité que de la dispersion. Sur la haut du col, le rouge est le plus intense, puis il se diffuse dans le vert en bandes et lignes parallèles qui tournent sur la panse. Celles-ci s'interrompent ou se poursuivent en s'affaissant jusqu'à l'arrondi de la base.

Afin d'identifier la nature de ce curieux verre, une analyse de composition a été réalisée<sup>1</sup>. Elle a révélé la présence d'un verre sodique produit à partir de cendres de plantes halophytes. Les principaux éléments constitutifs du verre permettent de le rapprocher des productions islamiques<sup>2</sup>. Selon des études récentes, la production de verres de ce type semble rattachée au Proche-Orient entre le milieu ou la fin du <sup>vi</sup> s. et le début du <sup>vii</sup> s. apr. J.-C.<sup>3</sup> Si, sur la base de sa composition, le flacon ne peut être antérieur à cette fourchette chronologique, il pourrait lui être largement postérieur (r. <sup>vii</sup> s. n° 8, 7, voire plus récent). L'analyse ne permet pas de le préciser.

Pour ce flacon, les couleurs verte et rouge sont dues à la présence du cuivre (CuO: de 0,80 à 2,23 %), sous la forme oxydée (Cu<sup>2+</sup>) pour la couleur verte et sous la forme réduite (Cu<sup>+</sup>, présence de minuscules cristaux métalliques) pour la couleur rouge. Toutefois, l'analyse ne permet pas de mettre en évidence le caractère intentionnel ou accidentel

<sup>1</sup> Voir Dr. Traverso 1990, p. 96, n° 12.

<sup>2</sup> Analyse par spectrométrie de masse à plasma avec couplage par ablation laser (LA-ICP-MS), réalisée par Bernard Gaillet, directeur de recherches, IRMAAT Centre de Basson (UMR 5060, CNRS / UMR / Orléans).

<sup>3</sup> Voir l'étude consacrée à ce petit réceptif: Fournier-Héroux et Goussier 2017.

<sup>4</sup> Ibid., p. 8. En effet, des verres d'époque mycénienne présentent déjà ce même type de composition. Voir par exemple les perles mycénennes du Musée du sein de Châtigny-Froville et de Villers-sur-Orne (vers 1400-1200 av. J.-C.).



de la bichromie, les couleurs verte et rouge ayant la même composition de base. Deux hypothèses sont en présence. Soit la bichromie résulte de l'emploi de deux verres de couleurs différentes mais de même composition de base, soufflés selon la technique du chirk gaffring<sup>4</sup>. Cette dernière consiste à souffler à partir d'éclats de verre ramolli (et déjà colorés). Soit la variation de couleur s'explique par l'emploi d'un seul verre au sein duquel le mélange de la matière colorante est imparfait, avec un développement aléatoire des couleurs en fonction des caractéristiques oxydo-réductrices de l'atmosphère qui régnait au sein du four.

Choix de parallèles

- Lucas 1961, p. 26; fig. 9 (Iran et Irak, <sup>vi</sup> s. apr. J.-C.).

Dans la plupart des cas, les surfaces altérées par les dépôts et les inscriptions ont été fixées et consolidées à l'aide de résine acrylique Paraloid B72<sup>®</sup> appliquée au pinceau et diluée, selon les nécessités, tantôt à 7 ou 14 %, dans un mélange d'acétone/isocétane (en proportion 4/6), tantôt à 5, 10 ou même 20 % dans l'acétone ou l'éthanol. Ce n'est qu'exceptionnellement, afin de récupérer un peu de transparence, que les inscriptions ou les détails de surface ont été traités à l'aide de résine époxy très fluide Araldite 2020<sup>®</sup> dite «optique», homogénéisée avec un papier absorbant (fig. 10). Par ailleurs, les anciennes colles, toutes sensibles à l'acétone, ont facilement été ramollies et dissoutes dans un bain de solvant. Cela a notamment été le cas du petit balaïsme 32 (40 fragments) (fig. 11).



<sup>1</sup> Ce traitement colloïdal a été réservé aux verres 8, 17, 73, 91 et 98.

Fig. 7 Flacon 4 avant et après nettoyage (H.: 6,6 cm).

Fig. 8 Tasse au niveau de remplissage à moyenne consistance lors du nettoyage du balaïsme 32 (H.: 14,7 cm).

Fig. 9 Flacon 20 à gauche, avant traitement; au milieu, après démontage et nettoyage des fragments, avec la résine précuite; à droite, après collage (H.: 12,4 cm).



Fig. 10 Goutte de flacon 91 à gauche, avant traitement; à droite, après nettoyage et traitement de la surface altérée (H.: 8,1 cm).



Fig. 11 Balaïsme 32 à gauche, fragmenté avec du solvant; collage; au milieu, dans un bain d'acétone et après démontage, nettoyage et séchage de la surface; à droite, après traitement (H.: 14,7 cm).

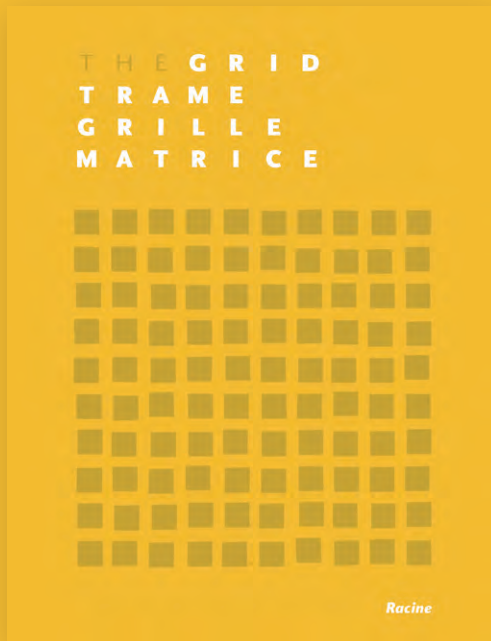
Collage

Les nouveaux collages, tantôt simples, tantôt complexes, ont été dans la grande majorité des cas réalisés par infiltration dans les joints de résine époxy Araldite 2020<sup>®</sup>, après un précollage (remontage à blanc) à l'aide de fines bandes de papier collant. Bien adapté aux fragments fins et légers, le précollage a dû être renforcé par des agrafes métalliques pour des fragments lourds ou des ensembles de fragments. C'est la procédure qui a été suivie par exemple pour le remontage de la coupe obélée 3 (3 fragments) (fig. 12). Par sa fluidité, l'Araldite 2020<sup>®</sup> présente l'avantage de pénétrer très facilement dans les interstices. Après polymérisation, la résine est durcie et le collage reste discret, sans épaisseur visible. De plus, cette colle est quasi incolore et son indice de réfraction très proche de celui du verre. Quelquefois, les collages de ce type ont permis de restaurer des formes inattendues ou curieuses, comme le très haut balaïsme «chandelier» 60, à la panse excessivement renflée (52 fragments) (fig. 13), le petit flacon bicolore émeraude-rubis 98 (87 fragments) (fig. 14) ou encore le flacon compte-gouttes 73 (111 fragments) (fig. 15).

Toutefois, la résine époxy n'est pas toujours la panacée. Pour certains remontages mettant en œuvre des fragments plus délicats ou fort altérés en surface ou sur la tranche, c'est au Paraloid B72<sup>®</sup> plus à 40 % dans l'acétone qu'il a fallu recourir. Cette résine acrylique reste plus souple que la résine époxy. Le collage est un peu plus épais, plus visible, moins résistant mais, en contrepartie, plus facilement réversible. Le bol 2 notamment a repris forme grâce à cette résine (14 fragments). Sa surface interne devenue brunitée par contamination de la terre a été estimée trop fragile pour être nettoyée et a simplement été consolidée (fig. 1 et 16).

## The Grid

Trame. Grille. Matrice



ALEXANDER STREITBERGER (DIR.), OLIVIA ARDUI,  
CÉLIA ÁRIAS Y SOTO, ELÉA DECLERCQ,  
ELISA DE JACQUIER, VALENTINA PERAZZINI

*The Grid* examine les multiples usages de la grille dans l'art contemporain. Trame textile, quadrillage graphique, support matériel, système typologique, cadre spatio-temporel, matrice informatique, dispositif narratif et documentaire : la grille se révèle comme une structure complexe et ambiguë qui évoque l'ordre rationnel de la science tout en ouvrant des espaces insoupçonnés vers l'imagination, l'intuition et la créativité.

Cet ouvrage présente des œuvres de l'art concret, du minimalisme, de l'art optique, de l'art conceptuel, de l'art narratif, de la performance et de l'art numérique et offre un focus spécifique sur l'art contemporain brésilien.

« Chaque grille a sa propre texture, son caractère unique, ses qualités spécifiques, ses capacités d'application créative et ses relations avec d'autres grilles, tout comme chaque personne combine et utilise une grille selon ses propres intérêts. »

Hannah B. Higgins



**Nombre de pages**  
160

**Format**  
19 x 25 cm

**Finition**  
Couverture souple à rabats

**Prix de vente**  
27,50 €

Musée L/Racine, 2023

**FR** ISBN 978-2-39025-252-8  
**EN** ISBN 978-2-39025-253-5



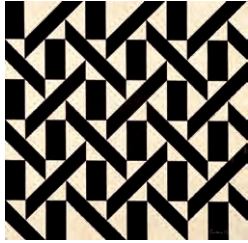


Fig. 1  
**Waldemar Cordeiro**  
 Sem Título, 1958  
 Essai sur passer de pavés, 52,3 x 52,2 cm  
 Collection de Nicolás et Sergio Fidal

lignes, de modules et de motifs géométriques répétés – mouvement qui pourrait donc parfaitement s’insérer dans la généalogie formaliste de la grille proposée par Krauss<sup>6</sup>.

Le manifeste de la poésie concrète introduit, quelques années plus tard, une superposition entre recherches formelles et pensée programmatique urbanistique, entre espaces graphique et géopolitique. *Plano-piloto para poesia concreta* (Plan pilote pour la poésie concrète) a été publié en mars 1958 dans le numéro 4 de la revue *Noigandres* – du nom du groupe formé par Décio Pignatari et les frères Augusto et Haroldo de Campos. Les auteurs y formulent leur parti-pris esthétique prônant une poésie expérimentale explorant les qualités rythmiques et sonores des mots ainsi que l’importance de leur composition et de leur mise en page. Cette nouvelle « syntaxe spatiale ou visuelle », où « l’espace graphique [est l’]agent structurel »<sup>7</sup>, résonne au-delà des limites de la page blanche. En effet, « *plano-piloto* » (plan pilote) du titre fait référence au projet d’urbanisme de Lúcio Costa pour Brasília. Sélectionné lors d’un concours national remporté l’année précédente, le plan de Costa prévoyait une structuration schématisée de la ville, qui serait implantée dans le centre géographique du pays, articulée autour de deux axes monumentaux orthogonaux et divisée en secteurs d’activités regroupés par zones (secteurs résidentiels, de loisirs

6 Effectivement, le développement de ces courants concrétilistes a souvent été mis en relation avec le développement des avant-gardes européennes et notamment avec le travail de Piet Mondrian et de Theo van Doesburg, mais aussi avec le concrétisme de l’école d’Ulm en Suisse orientale autour de la figure de Max Bill. Nolasco et Sica, *Paulo Cordeiro. A vocação construtiva na arte S&P americana. Os concretos Mineiros e os concretos paulistas*. São Paulo, Editora UNESP, 2012 ; Barro, Ronaldo, « Fluid Geometry », dans Ronaldo Brito, Guilherme Bueno et Santo Salgado (éds), *Art in Brazil. 1950-2011*, cat. exp. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 12 octobre 2011-15 janvier 2012, Amers, Ludlow, 2011, p. 17-26.

7 Du Canto, Augusto, *Prosa: Décio et os Campos, Haroldo*, « *Plano-piloto para poesia concreta* » (1958), dans Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry: A World View*, Bloomington, Indiana University Press, 1970, p. 71-72 ; Kozicki, Cindy, « *Noigandres e invenção. Revista portuguesa de Poesia Concreta* », *Facom*, n° 16, 2006, p. 26. [en ligne], [http://www.facom.br/revista\\_facom/revista\\_facom/facom\\_16/omar.pdf](http://www.facom.br/revista_facom/revista_facom/facom_16/omar.pdf), consulté le 28 mars 2023.

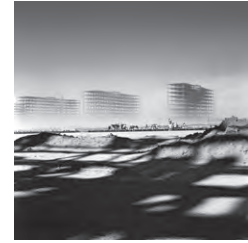


Fig. 2  
**Marcel Gautherot**  
*The Mirrored Eclipse under construction*, c. 1958  
 Épreuve gélatino-argentique  
 Instituto Moreira Salles  
 © Marcel Gautherot / Instituto Moreira Salles

ou de travail). En proposant ce rapprochement entre projections urbaine et artistique, les ambitions de Noigandres sont mises sur papier : être porteur de cette modernité ou même titre que l’utopie monumentale et cartésienne de la nouvelle capitale.

La construction de Brasília (fig. 2) est le point culminant, et peut-être le plus ambitieux, d’une phase de croissance économique, d’urbanisation et d’industrialisation accélérée du pays depuis les années 1940. Ces années sont marquées par un grand optimisme, une prospérité et une aspiration à positionner le pays en tant qu’agent actif sur l’échiquier international. En parallèle, un projet culturel de grande ampleur célèbre l’abstraction et le formalisme géométrique comme signes de ce développement qui sera rapidement assimilé et promu par l’État, mais également amplement soutenu par des fonds privés<sup>8</sup>. Dans ce contexte, d’importantes institutions ont été créées et ont progressivement pris pour siège de nouveaux édifices conçus par des architectes modernistes tels qu’Oscar Niemeyer. Ces nouveaux lieux d’exposition deviendront d’importants vecteurs de rayonnement du concrétisme : les musées d’Art moderne de Rio de Janeiro et São Paulo en 1948, le musée d’Art de São Paulo en 1949 et, bien sûr, la Biennale de São Paulo en 1951 – exemple le plus représentatif de cette récupération politique d’une visibilité abstraite en Amérique latine<sup>9</sup>. D’ailleurs,

8 Sazonov, Megan A., *op. cit.*, p. 15.  
 9 Ibid.

**Action Transfert**  
 1973

Deux photographies couleur, 151,5 x 246 cm  
 Collection des Abartans, Musée – FRAC Occitanie Toulouse,  
 inv. 0.3995.1.04  
 © Sabon Belgium 2023. Photo Grand Rend Production



## Système – Hasard – Programme

Donation Guillaume Wunsch – Monique Van Kerckhove



En 2021, Guillaume Wunsch et Monique Van Kerckhove font don au Musée L d'une importante collection d'art construit, développée avec passion au fil de lectures, de visites d'expositions, de rencontres avec des artistes et de contacts auprès de galeries spécialisées. Cette donation de plus de 370 pièces se compose essentiellement d'œuvres sur papier (sérigraphies, lithographies, dessins...), d'objets ainsi que d'ouvrages documentant ce mouvement. En offrant un panorama de l'art construit, elle vient enrichir les collections d'art moderne avec des artistes comme Max Bill, Richard Paul Lohse, Vera Molnár, François Morellet ou encore Manfred Mohr. Cet art géométrique, dont le rythme rappelle le goût du couple pour la musique, est le fil rouge qui a guidé leurs choix, sans oublier la rigueur scientifique inhérente à l'enseignement de Guillaume Wunsch, professeur émérite de démographie à l'UCLouvain, qui a également dû exercer une influence.

Au cours de cette année 2023, les étudiant-es du séminaire « Histoire de l'art des avant-gardes à l'art actuel » ont eu l'opportunité de se confronter aux œuvres de cette collection, de participer au processus de création de l'exposition *The Grid* et de travailler à sa médiation en rédigeant des notices sur les œuvres et les artistes présentés dans l'exposition. Les dix-huit notices de la présente publication sont le fruit de la rencontre entre ces étudiant-es et une collection. En tant que musée universitaire – dont les missions principales sont l'enseignement, la recherche et le service à la société –, le Musée L ne peut que se réjouir de ce partenariat enrichissant avec l'Université.

Elisa de Jacquier de Rosée  
Directrice a.i. du Musée L

**Nombre de pages**  
48

**Format**  
14,8 x 21 cm

**Finition**  
Couverture souple

**Épuisé** : uniquement disponible  
au format PDF

Musée L, 2023

**FR** ISBN 978-2-9601034-4-1  
**NL** ISBN 978-2-9601034-5-8  
**EN** ISBN 978-2-9601034-6-5



**Jo Delahaut**  
**Sans titre**  
1969

Séigraphie  
70 x 70 cm  
Inv. 2021.300  
© Sebom Sépium 2023

Gene Davis et Larry Zox aux USA et Michel Carrade en France. Notons enfin que certains artistes finissent par quitter la mouvance construite en faveur de l'abstraction lyrique américaine (Zox) ou du mouvement écologique (Hermon de Vries).

L'un ou l'autre groupe important apparaît après la guerre. Il en est ainsi du groupe suisse des Zürcher Konkreten, avec le polyvalent Max Bill, ancien élève du Bauhaus, architecte, peintre, sculpteur et designer, membre associé de l'Académie royale flamande de Belgique (KVAB), mais aussi Richard Paul Lohse, Camille Graeser et Verena Loewensberg, auxquels on peut adjoindre Fritz Glarner, bien que ce dernier soit devenu citoyen américain en 1944. Lohse, surtout, est proche de l'esprit du Stijl, ses œuvres étant construites sur la base d'une structure modulaire, souvent rotative, de rectangles en couleur et organisés fréquemment en série. Cette approche est particulièrement claire dans ses dessins préparatoires<sup>6</sup>. Par exemple, une des œuvres de la collection est intitulée 4 thèmes modulaires et une autre 15 séries systématiques de couleurs à condensations verticales.

<sup>6</sup> Voir l'ouvrage d'E. Gommier et al. « Richard Paul Lohse. Modulaire und Serielle Zeichnungen » Cologne, DuMont Verlag, 1973.

Il faut citer aussi le rôle important joué par quelques galeries d'art pour diffuser l'art construit d'après-guerre, telles que les galeries Lucy Milton en Angleterre et Sincron en Italie. Deux autres galeries sont à épinglez plus particulièrement. En France, on doit relever avant tout la galerie Denise René à Paris, qui représente les artistes suisses nommés ci-dessus, mais aussi une multitude d'autres artistes construits (Baerfling, Fruhtrunk, Morelet, etc.) ou fort proches de l'art construit tels que les artistes cinématiques ou op art (Agam, Cruz-Diez, Soto, Vasarely, etc.). En Belgique, à Bruxelles, il faut signaler l'action de la galerie Le Disque rouge<sup>7</sup> en faveur de l'art construit, défendant – malgré ses faibles moyens – des artistes comme Arena, Böhm, Cordier, Delahaut et Albert Rubens, parmi bien d'autres.

**Caractéristiques de l'art construit**

**Ordre**

L'art construit privilégie l'ordre, en opposition notamment aux extravagances du surréalisme mais aussi à l'abstraction lyrique européenne, comme la « Nouvelle École de Paris » d'après-guerre avec Manessier, Le Moal, Bazaine, Estève, Singier. Cet ordre doit être réalisé avec un minimum de moyens, comme on l'a vu chez Mondrian ou chez Malevitch. Quelques lignes seulement suffisent pour Ad Dekkers ou pour Jo Delahaut, par exemple. L'économie de moyens est primordiale chez la plupart des artistes construits. Selon Jo Delahaut<sup>8</sup>, « la simplicité des moyens exclut les équivoques. Plus les moyens sont simples, plus le langage est clair, plus la chose exprimée prend force et relief. La complication engendre brouillard et confusion ».

**Équilibre**

À l'origine, chez Mondrian, l'équilibre est atteint par le jeu des verticales et des horizontales et par la distribution d'un nombre limité de couleurs, qui réalisent l'accord harmonieux des champs chromatique (teintes, saturations), lumineux (valeurs) et spatial (configurations)<sup>9</sup>. La structure horizontale-verticale a été et est encore utilisée par beaucoup d'artistes construits comme Richard Paul Lohse, Camille Graeser, Ilya Bolotowsky, Günter Fruhtrunk, etc. Dans d'autres cas, l'artiste sature toute la surface d'éléments simples, assurant de ce fait l'équilibre général, comme François Morelet dans les 40 000 carrés, Jan Schoonhoven avec le tachisme ou André Lambotte avec la répétition des multiples traits aux crayons

<sup>7</sup> À ne pas confondre avec le nightclub bruxellois de même nom.  
<sup>8</sup> Cité dans L. Néve et D. Lasseur, *Abstractions géométriques belges de 1945 à nos jours*, Mars, Pando et BAM, 2014.  
<sup>9</sup> On consultera à ce sujet les mémoires de « Études sur Mondrian » de Jean Durand parues en 1976 dans la revue *la Part de l'Œil*, n° 2, p. 33-56.

**Mark Verstocket**

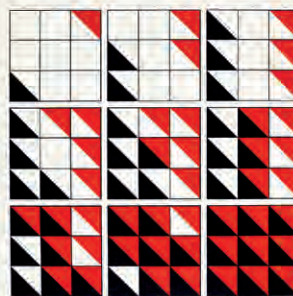
Lokeren, 1930 – Amers, 2014

Mark Verstocket est un artiste belge représentant du constructivisme et du minimalisme. Dès les années 1950, ses œuvres s'inscrivent dans le mouvement des Nouvelles Tendances. Au début de sa carrière, il conçoit plutôt des formes organiques et cosmiques, et c'est vers le milieu des années 1960 qu'il développe un langage visuel géométrique, qu'il continuera d'exploiter jusqu'à la fin de sa vie à travers des dessins, des œuvres graphiques, des peintures et des sculptures. Artiste mais aussi théoricien, il écrit *The Genesis of Form, from Chaos to Geometry* (1982), dans lequel il aborde et explore la persistance des formes géométriques essentielles (le carré, le cercle et le triangle) dans l'art figuratif et non figuratif.

Dès les années 1970, les formes essentielles deviennent des figures récurrentes dans ses œuvres. Il explique qu'il ressent le besoin d'aller vers ces formes primaires géométriques et qu'il a pour cela progressivement banni tout autre sujet de son travail. Le carré en particulier l'obsède pour ses propriétés géométriques qui lui confèrent une stabilité caractéristique : quatre côtés de mesures identiques, des angles droits, des côtés opposés parallèles et des diagonales se coupant à la perpendiculaire. Le carré serait ainsi supérieur au cercle. Verstocket explique que le carré est « plus constructif que le cercle [...] on l'emploie pour faire des réseaux et des structures qui font disparaître l'élément de base [...] cette forme de base devient rythme et harmonie : une sorte de vibration optique ».

Sans titre de Verstocket s'inscrit dans sa production artistique des années 1970, période durant laquelle il utilise de plus en plus fréquemment des multiples pour ses sériographies, comme c'est le cas ici. L'œuvre présente neuf carrés organisés en une grille de 3 x 3. Suivant une lecture de gauche à droite et de haut en bas, les neuf carrés semblent voir leur champ grillagé progressivement se colorier de triangles rouges et noirs, le premier ne présentant qu'un triangle noir et un triangle rouge dans une matrice blanche, alors que le dernier carré est entièrement composé d'une alternance de triangles rouges et noirs. L'artiste semble mettre en place une composition basée sur le principe de l'accumulation à partir d'éléments primaires. Les formes essentielles sont utilisées pour leurs propriétés constructives : les carrés et les triangles divisent la surface avec répétition, créant de nouvelles structures et des diagonales. Célia Arias y Solo

Yvesema, David, Mark Verstocket, Amers, Collesant, Volskopendael Gallery, 2011.



**Sans titre**  
1974

Sériographie sur papier glacé, 70 x 70 cm  
Inv. 2021.432  
© Katoenica Verstocket 2023

## Staged Bodies

Mise en scène du corps  
dans la photographie postmoderniste



### STAGED BODIES

Mise en scène  
du corps dans  
la photographie  
postmoderniste

ALEXANDER STREITBERGER (DIR.), CLÉMENTINE ROCHE,  
LIESBETH DECAN, ANNE QUERINJEAN

Publié à l'occasion de l'exposition « Staged Bodies. Mise en scène du corps dans la photographie postmoderniste », *Staged Bodies* envisage les nombreuses façons dont le corps est mis en scène dans la photographie artistique depuis 1970. L'ouverture de la culture postmoderne aux domaines de la fiction, de l'hybridation et du simulacre a provoqué de nombreux bouleversements dans le traitement du corps. Le corps n'est plus un fait biologique inchangeable mais une construction sociale, compréhensible uniquement à travers le prisme de ses multiples mises en scène dans des contextes historiques et culturels particuliers. À ce passage d'un corps naturel et permanent vers un corps idéologiquement déterminé et remodelable correspond, en termes de photographie, l'abandon d'une approche documentaire en faveur d'une *staged photography*, une photographie qui, au lieu de prétendre à la reproduction du réel, le théâtralise et le fictionnalise.

#### Shirin Neshat Birthmark

1995

Photographie, rétroviseur  
à l'encre noire  
Inv. 9505, Collection MC  
Villeneuve-la-Vieille-Alpes  
photo © Gail/Proton  
© Shirin Neshat, photo : Balabala  
Photo Quersier, Courtesy  
the artist and Gladstone Gallery,  
New York and Brussels

Artiste vidéaste et photographe irano-américaine, Shirin Neshat aborde, à travers ses œuvres, différents aspects sociaux, politiques et psychologiques de la vie des femmes dans les sociétés islamiques contemporaines. C'est durant un séjour en Iran, en 1990, que lui vient l'idée de la série photographique *Women of Allah*, dont sont tirées les œuvres *Birthmark* et *Him*. Cette série naît du choc culturel ressenti par l'artiste lors de son retour dans son pays natal qu'elle avait quitté seize ans auparavant afin de suivre des études d'art plastique en Californie. La révolution et la guerre contre l'Irak ont transformé le pays à tel point que Shirin Neshat ne le reconnaît plus ; elle se sent exclue du fait de ne pas avoir vécu les événements subis par ses proches. Une expérience qu'elle décrit comme « le déchirement de son identité ».

À travers la série *Women of Allah*, Neshat explore la complexité des forces intellectuelles, religieuses et sociales qui façonnent le rôle des femmes au sein de la communauté musulmane dans le monde. En ce sens, le portrait intitulé *Birthmark* met en lumière le fait que les femmes sont, dès la naissance, prédestinées à correspondre à un modèle strict, imposé par la religion et la société. Se mettant elle-même en scène dans cette œuvre, la photographe fait de son corps le support de son expression. Elle fait le choix de porter le voile, symbole physique riche en significations. La qualité tactile de son buste est dissimulée sous l'étoffe, seuls ses yeux sont visibles. Le cadrage serré du cliché et le contraste clair-obscur accentuent la frontalité du regard et du corps. En posant sa main sur sa bouche, l'artiste évoque le silence auquel sont réduites les femmes iraniennes. En réponse à cette injonction, elle s'imprime d'une forme d'expression alternative, l'écriture, et se recouvre la main et le bras de calligraphies et de motifs décoratifs.

La photographie *Him*, met en scène un homme en buste dont le visage est recouvert d'écritures perses inscrites à l'encre. Shirin Neshat reprend le texte *Face à face avec Dieu* de la poétesse iranienne Forough Farrokhzod, poème narratif l'histoire d'une femme demandant à Dieu d'être libérée du péché, du désir et de la corruption, et l'oppose par le biais d'un montage photographique sur le visage de l'homme.

« (...) Le cœur que tu m'as donné, ce n'est pas un cœur  
Battant par le sang ; l'obéir-le, ou  
Garde-le des désirs charnels.

« Ou obtiens-le de tendresse et de fidélité (...) ».

En choisissant ces quelques vers, l'artiste interroge les rapports entre hommes et femmes au sein de la religion musulmane en Iran, notamment les désirs charnels féminins constamment contraints. En effet, la gente féminine est tenue de cacher son corps, d'effacer tout signe d'individualité ou de sexualité dès lors qu'elle se trouve dans l'espace public. Le désir féminin n'a sa place que dans un contexte privé et domestique. Tandis que les hommes ont la liberté d'exprimer leur singularité à travers leur vêtement aussi bien dans un espace public que privé.

Le titre *Him*, renforce l'impact visuel et symbolique du message véhiculé par cette photographie. De fait, en appliquant sur le visage d'un homme la supplication d'une femme adressée à Dieu, Shirin Neshat met en lumière les injonctions patriarcales faites aux femmes du sein de la communauté musulmane et brise le silence qui leur est imposé.

Louise Smets

Texte traduit de l'anglais vers  
le français par Frédéric A. El  
Contemporain, Villeneuve, 2005,  
d'après une traduction anglaise  
du poème de For. Shirin Neshat  
Turin, Marco Nones Editore, 1997.



Nombre de pages  
144

Format  
19 x 25 cm

Finition  
Couverture souple à rabats

Prix de vente  
24 €

Musée L/Snoeck, 2020

FR ISBN 978-94-6161-634-0  
NL ISBN 978-94-6161-591-6

**Nan Goldin**  
**Marlene at home**  
**with Venus de Milo**  
 1973

Épreuve galatino-argentique  
 Inv. C.F. 2009-020, Collection  
 Musée des Arts Contemporains  
 du Grand-Hornu, propriété de  
 la Fédération Wallonie-Bruxelles  
 Courtesy of the artist and Marlon  
 Goodman Gallery © Nan Goldin

70-07

Marlene at home with Venus de Milo présente une drag-queen dans un intérieur, assise sur un coffre, nue, cachant son sexe par ses mains. Elle a le torse bombé et soutient le regard de l'objectif. Masquille et coiffure, la drag-queen a posé ses vêtements à côté d'elle, laissant le spectateur dans le doute. Est-elle en train de s'habiller ou de se déshabiller ? À cette époque intime s'ajoute une dimension culturelle qui ancre cette forme de travestissement dans l'histoire de l'art occidental. Ainsi, la sculpture de la Venus de Milo établit un parallélisme entre le corps nu de la drag-queen et l'idéal de beauté de l'antiquité. Cette volonté de hisser les drag-queens au rang d'icônes féminines pour leur rendre justice face à la discrimination sociale qu'elles subissent se manifeste aussi dans la photographie Lolo modeling as Marilyn (1972). L'image montre une amie de l'artiste qui assimile ses traits, son comportement et ses poses à ceux de la célèbre actrice Marilyn Monroe. En imitant son icône hollywoodienne, Lolo prend une nouvelle identité prouvant par ce travestissement que le genre n'est pas un fait naturel, mais une construction sociale et culturelle, un cliché qui repose sur des images déjà vues et des poses déjà connues. Dans les deux cas, l'identification de ces drag-queens à des icônes féminines de l'imaginaire culturel collectif accentue le caractère ambivalent et performant de leur corps qui se transforme en surface de projection.

Catherine Richard et Alexander Strelberger

BIBLIODRAPHIE  
 G. Costa, Nan Goldin,  
 Londres, Phaidon, 2016.  
 N. Goldin, The Queen,  
 Roggstrand, Londres,  
 Phaidon, 2023.



**Lili Dujourie**  
**Red Nude**  
 1984

Photographie couleur encadrée  
 Collection privée © Lili Dujourie

70-08

Née en 1941 en Belgique, Lili Dujourie est une artiste pluridisciplinaire travaillant aussi bien la sculpture que la photographie, la vidéo ou le collage. Dans ses œuvres, Dujourie s'intéresse à la mise en scène et aux effets et artifices de la représentation. Elle s'attache à questionner les frontières, que ce soit entre les disciplines artistiques ou entre les genres en se préoccupant de thématiques liées à l'identité et à la sexualité.

Avec cette œuvre, Red nude (1984), tirée d'un ensemble plus conséquent, Dujourie nous offre une mise en scène résolument théâtrale qui rejoue les codes empruntés à la peinture traditionnelle. Ce nu représente un corps de femme allongé dans une position faisant directement référence aux poses académiques des modèles vivants. Le fond, constitué d'un enchevêtrement de drapés et de velours rouges, remplit le reste du cadre et rappelle l'esthétique des textiles utilisés par les Primitifs flamands (pensons aux robes des Vierges à l'Enfant de Jan van Eyck) et les peintres baroques.

Ce monochrome rouge, couleur de la sensualité, isole et fait ressortir le corps allongé, référence à la thématique picturale récurrente de la femme nue couchée ayant inspiré le travail de nombreux peintres comme Titien, Courbet ou encore Modigliani.

Cette œuvre nous renvoie également à l'histoire même de la photographie et plus précisément aux études de femmes nues, dites érotiques, réalisées par des photographes du XIX<sup>e</sup> siècle, comme Eugène Durieu. Ces photographies, étaient souvent réalisées dans le but de servir de modèles aux peintres comme ce fut le cas d'Eugène Delacroix. Ici, l'artiste inverse cette relation : c'est maintenant la peinture qui sert de modèle à la photographie.

Mais Dujourie décide d'apporter plus loin ces références à l'histoire de l'art et plus particulièrement à la peinture en proposant un niveau de lecture supplémentaire. Ainsi, l'artiste choisit de transposer ces photographies sur toile avant de les encadrer dans de riches cadres dorés. Par le support, elle leur donne alors un nouveau statut, accentuant stylistiquement et techniquement l'apparence et le rendu d'une œuvre peinte.

Dans les années 1980, Jean-François Chevrier théorise le passage d'une « photographie conceptuelle » au concept de « tableau photographique » ou photo-tableau. Ce terme, qui exprime l'autonomie d'une œuvre photographique conçue et construite pour être présentée frontalement et exister dans une forme stable, tel un tableau, fait particulièrement écho au travail de Lili Dujourie.

Par la dimension qui prend cette œuvre : une peinture qui se trouve être une photographie, citant elle-même la tradition de la peinture, les deux pratiques se mêlent et se confondent, questionnant le regardeur sur l'objet de son attention.

Clémentine Roche et Louise Ancloux

BIBLIODRAPHIE  
 L. Dujourie, Conceptual Surrealist,  
 Pictorial Photo-based Art in  
 Belgium (1960s-1990s),  
 Louvain, Louvain University Press,  
 2017 (Lewen Gewebert series, 22).



## Art & Rite

Le pouvoir des objets

CEDRIC BYL, PHILIPPE CORNU, RALPH DEKONINCK,  
INGRID FALQUE, CAROLINE HEERING, ARNAUD JOIN-LAMBERT,  
CHARLOTTE LANGOHR, FREDERIC LAUGRAND,  
MATTHIEU SOMON, JULIEN VOLPER,  
ANNE-MARIE VUILLEMENOT, MYRIAM WATTHEE

Que nous disent les textiles, sculptures, parures, masques, amulettes, instruments de musique, encensoirs ou missels de nos musées ? Comment percevoir aujourd'hui les usages et la densité de vie dont ces objets, déracinés de leur contexte d'origine et magnifiés dans des dispositifs muséographiques élaborés, sont porteurs ? Passant d'objets culturels à objets culturels, tous ont pourtant en commun d'avoir participé à un moment de leur histoire à une pratique rituelle accompagnée de croyances, de gestes, de paroles, de sons, d'odeurs. Toutes ces composantes s'inscrivent dans un ensemble d'actions qui donnent sens aux objets au sein d'un espace et d'un temps déterminés, dans une société particulière.

*Art & Rite* dévoile la beauté et l'étrangeté de ces objets témoins de la créativité rituelle et artistique de l'homme. Nouant un dialogue entre cultures, ces objets content l'histoire des pratiques rituelles de l'humanité. Mais l'ouvrage interroge aussi la perte de sens qu'engendre leur « embaumement » dans un musée, et observe dès lors un nouveau phénomène de ritualisation ou de « re-sacralisation » des objets à travers leur recontextualisation en milieu muséal.



Nombre de pages  
120

Format  
21 x 26 cm

Finition  
Couverture souple à rabats

Prix de vente  
29,50 €

Musée L/PUL, 2021

FR ISBN 978-2-39061-121-9  
EN ISBN 978-2-39061-134-9

Ce traitement exceptionnel place ces objets dans la sphère de l'extraordinaire, le caractère éprouvé et parfois festif du rite participant pleinement de l'expérience de la merveille, de la révélation, voire du miracle (compris dans son sens premier de ce qui est merveilleux à l'œil).



**Yaka**  
**Masque**  
Région de l'Émirat du Congo, 19<sup>e</sup> s.  
Bois et paille  
66 x 69 x 40 cm  
Musée L, N° inv. A564

Nombre d'objets rituels étaient destinés à être détruits après la performance rituelle selon un principe propre à ce régime de l'excès que constitue la fête, et ce à travers de nombreuses cultures. Pour exemple, les masques africains *Ndembu* portés lors des danses de conclusion du mariage, les rituels de puberté et de circoncision *Suku* et *Yaka* (voir page 87), étaient destinés à être brûlés ou vendus après la fête. Les formes et les couleurs du masque renvoient symboliquement à la fertilité de la terre et les cycles du soleil et de la lune. Le coiffe portait dans sa partie centrale un nombre de disques indiquant la position hiérarchique du jeune au sein de la classe des initiés. Au cours de ces fêtes de virilité qui vantaient la supériorité masculine, seuls les initiés les plus doués pour la danse étaient autorisés à porter un masque.

Ces objets nous rappellent les pouvoirs de transformation de la parure, manifestés par son décor. Mais la parure ne rend pas seulement visible un autre état ou un autre ordre, elle le rend aussi affectif, elle le crée en transformant les relations sociales nouées au sein du rite.



Ce qui vaut pour le corps vaut également pour les images et les objets, eux aussi rehaussés par l'ornement. C'est ce qu'illustrent le reliquaire à papérolles et l'image de la Vierge décorée d'une parure aux reflets métalliques, écho à la pratique qui consistait à recouvrir les icônes byzantines du Moyen Âge d'une parure en or ou en argent. L'ornement embellit, rehausse et honore ; il crée une enveloppe ou un écran pour l'image et pour les fragments de reliques. Indispensable, la prolifération de l'ornement tend même dans ces deux exemples à devenir principale. Mais c'est bien de ce processus de renversement entre ornant et orné – de cet excès – que provient toute la puissance expressive de ces objets. La profusion ornementale anime les objets matériels, elle attire le regard et contribue à une surcharge de sens : elle augmente la valeur de l'forme, produit un « accroissement d'être » (Gadamer) et un effet de sacrilité. Sans son décor, la relique ne serait qu'un morceau d'os. L'ornement active le pouvoir de l'objet. Cette abondance ornementale est ici réalisée avec une extrême économie de moyens, économie qui correspond pleinement à l'idéal de pauvreté des couvents où était réalisé ce type d'ouvrages (voir page 43). C'est du travail manuel, investi de dévotion, qui décode l'impression de richesse et de précision de ces œuvres qui imitent l'orfèvrerie à partir de morceaux de papier.



**Tableau-reliquaire à papérolles avec saint Sébastien**  
S. 15-16  
Bois, verre et papier  
26 x 21 x 3,5 cm  
Musée L, N° inv. B3423  
Donation Boyadjian

**Vierge à l'Enfant avec parure**  
Caucases, S. 17  
44,2 x 26,6 x 7,4 cm  
Musée L, 01  
Donation Boyadjian

Masque



**Mwomong (Kuba)**  
**Masque Ngadya a Mwash**  
République démocratique du Congo  
20<sup>e</sup> s.  
Bois, pigments, perles, cauris et fibres  
52 x 20 x 55 cm  
Musée L, N° inv. E1301  
Collection Clère et Robert Stokholm

D'après certains récits historico-mythiques kuba, l'origine du masque *Ngadya a Mwash* serait en relation avec la reine *Ngadya*, mère du souverain *Mwomong a-Lyeeng* qui régna au 17<sup>e</sup> siècle.

*Ngadya* souhaitait dit-on donner une place plus importante aux femmes, notamment au travers de la danse. Toutefois, comme la souveraine n'excellait elle-même pas dans cette expression corporelle, elle aurait demandé à un bon danseur de se travestir en personne du sexe opposé. Ainsi serait né *Ngadya a Mwash*, un masque qui évoque un personnage féminin mais qui est toujours dansé par un homme.

*Ngadya* connut une fin tragique. Découverte pour avoir eu ses règles au moment d'une réunion de l'assemblée des notables, elle fut enterrée vive. Par la suite, *Mwomong a-Lyeeng* vengea sa mère en fracassant le crâne du principal instigateur de la condamnation.

Pour en revenir à *Ngadya a Mwash*, nous pouvons dire que ce masque féminin intervenait notamment au moment des funérailles des hommes initiés en compagnie d'un masque masculin comme *Bwomong*. Sa danse était plutôt définie comme sensuelle et très fluide dans le mouvement du corps comme dans celui des membres. La visibilité qu'offre le masque étant assez mauvaise, voire inexistante, on observe parfois au cou du danseur un collier en fibres de palmier qu'un aide pouvait saisir afin de guider *Ngadya a Mwash*.

On peut définir l'art et l'artisanat kuba comme parfaitement à même d'illustrer le concept d'*horror vacui*. Qu'il s'agisse de boîtes à *twool* (pigment rouge), de coupes à vin de palme ou de masques, les artefacts kuba se caractérisent par une abondance de motifs gravés ou peints aux noms souvent très poétiques tels que *lalyang lantshetsh* (la gloire de la foudre), *mish angil* (le dos du singe noir) ou bien encore *byoosh oy* (les larmes). Ce dernier motif affecte la forme de lignes parallèles partant de la paupière inférieure des *Ngadya a Mwash*. En Europe l'art kuba fut apprécié des Européens dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Ainsi, lors de l'exposition Bruxelles-Tervuren de 1907, les magnifiques textiles kuba, les vêtements du Kasai, furent particulièrement mis à l'honneur et considérés par la critique comme à même de rivaliser avec les productions des décorateurs de l'Art Nouveau!

Avec le renforcement de la présence belge au Congo, de nombreux artisans kuba se tournèrent vers une production d'objets dérivés des exemplaires traditionnels qui était destinée à cette nouvelle clientèle étrangère. Il pouvait s'agir de pilces faites pour être vendues comme « souvenirs du Congo » ou bien devant tenir lieu de cadeaux que le *nyim* (souverain) ou quelque important notable pouvait offrir à des visiteurs européens de marque.

Parmi ces objets d'exportation se trouvaient des masques... qui après avoir été achetés par un colon qui appréciait leurs motifs bizarres finirent même parfois dans des musées.

Pour la petite anecdote, nous avons eu connaissance d'un de ces masques kuba de type touristique possédé par une famille belge qui y tenait sentimentalement. Lors des collectes ethnographiques, cet objet avait été gagné comme prix d'un « bal travesti » organisé en 1927 à Ilebo au Congo. Si aucun rite kuba n'avait fait vivre ce masque, il n'empêche cependant qu'il participa à « un rite européen » bien singulier durant lequel un vit notamment un gouverneur habillé en détective et un commissaire de district vêtus en mandarin se livra à un concours pour espérer le gagner.



Photo: AFP/AGF, 1948

**Masque féminin dansant (twool)**  
République démocratique du Congo, Mwomong (Kuba), 1900-1910  
Autrefois, on fabriquait des masques en bois et en cuir, mais on utilise maintenant du papier et du tissu.

Ce masque féminin est une œuvre remarquable de l'art kuba. Il est fabriqué en bois et en cuir, et est utilisé lors des cérémonies de mariage et de funérailles. Le masque est porté par un homme qui se travestit en femme. Le masque est orné de perles et de cauris, et est accompagné d'un collier en fibres de palmier.

## Formes du salut

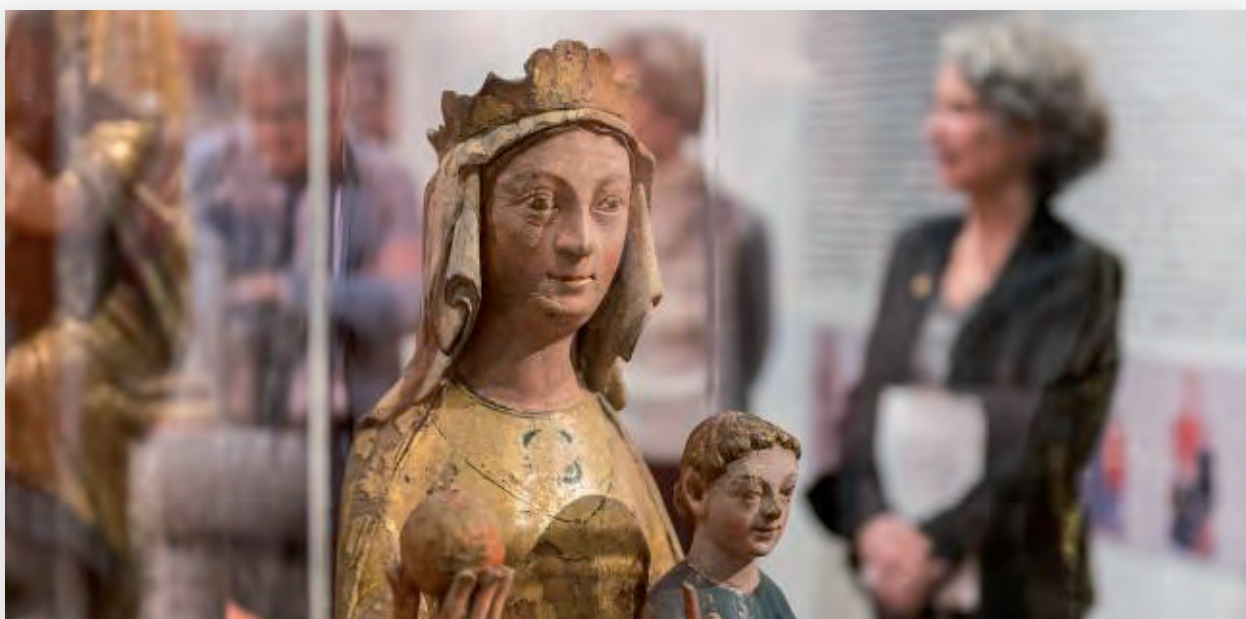


**EMMANUELLE MERCIER, ERIKA RABELO, MATTHIEU SOMON**

*Formes du salut* invite à la découverte de sept sculptures et d'un panneau peint en provenance de l'abbaye de Val Duchesse. Ces œuvres font partie de la collection de l'abbé Mignot, elles ont été léguées à la Donation royale et mises en dépôt au Musée L.

À travers ce livre, le Musée souhaite mettre en valeur le travail de conservation/restauration mené à l'Institut royal du patrimoine artistique (IRPA) grâce au Fonds Baillet Latour. Au-delà de son utilité pratique qui garantit le salut, la pérennité et la transmission de ce patrimoine aux générations futures, cette intervention a permis de renseigner les usages et l'historique des sculptures, souvent remaniées au gré des circonstances de leur exposition. C'est donc aussi la participation de ces œuvres à la vie religieuse et plus précisément leur rôle dans la quête du salut par les fidèles chrétiens qui est au cœur de l'ouvrage.

Emmanuelle Mercier (IRPA), Erika Rabelo (IRPA) et Matthieu Somon (UCLouvain) proposent ici une sorte de pragmatique de l'art religieux et documentent l'inscription des œuvres dans la vie culturelle de l'époque médiévale : les interactions y étaient beaucoup plus vivantes que leur présentation actuelle ne peut le laisser croire !



**Nombre de pages**  
106

**Format**  
21 x 26 cm

**Finition**  
Couverture souple à rabats

**Prix de vente**  
27 €

Musée L/PUL, 2020

FR ISBN 978-2-87558-958-3



Notes

- <sup>1</sup> Danièle Gabrill-Chopin, « Les statues-reliquaires et la renaissance de la virginité », dans *La France au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, Paris, Hazan, 2005, p. 275.
- <sup>2</sup> Frank Fehrenbach, *Die goldene Madonna im Essener Münster. Der Körper der Königin, Goldtarn, Edition Tertium, 1996.*
- <sup>3</sup> Etienne Cattin, « Sédas Sapientia », dans Hubert du Manoir (éd.), *Maria. Études sur la statue Vierge*, 8 vol., vol. 6, Paris, Bouchène, 1981, p. 728. Voir aussi Irene H. Fonyhó, *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 2.
- <sup>4</sup> Etienne Cattin, op. cit., p. 703 et p. 728.
- <sup>5</sup> La Vierge Marie aurait été conçue sans que le péché de chair soit commis. Sujette à de longues controverses entre scolastiques et immaculistes depuis le Moyen Âge, cette doctrine a finalement été érigée en dogme et adoptée par l'Église romaine en 1854 sous le pontificat de Pie IX avec la bulle *Ineffabilis Deus*.
- <sup>6</sup> Voir notamment Clément Dillenwiescher, *Maria au service de notre rédemption: le mérite rédempteur de la nouvelle Eve dans l'économie, rédemption, le fait et son explication théologique*, Haguenau, bureau du spirituel secours, 1947. Pour un aperçu de la résonance de cette thématique dans la peinture italienne, voir Mariellen Lott, « 101 most sacred companions from the Virgin. The Virgin Immaculate comme Nouvelle Eve dans la peinture italienne du XVI<sup>e</sup> siècle », *L'Estaire de l'Centre de recherches historiques* [En ligne], 10 | 2012.
- <sup>7</sup> L'idée que Marie est assise sur le « trône d'or du vrai Salomon » provient de Louis de Bière, *Cristallisation, catalogue 3*, in *Études spirituelles de vincent Louis de Bière*, Tours, 1929, t. 1, p. 49. Quant à l'épithète « illuminée du monde » assignée à Marie, elle se trouve chez Conrad de Saxe et Thomas d'Aquin. Voir Etienne Cattin (op. cit.), pp. 778-782.
- <sup>8</sup> Michael Baxandall, « The Perception of Riemenschneider », pp. 83-97, dans *Tilman Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages*, Washington, The National Gallery of Art, 2000, p. 86.
- <sup>9</sup> L'anneau des Cantiques de Marie montre ainsi les fidèles et saint Germain de Constantinople implorant la Vierge pour qu'elle protège sa ville de l'invasion du sultan avec son mari, ou encore des fidèles remercient la Vierge d'avoir sauvé des mains d'un naufrage les dunes tempêtes. Voir Federico Deilicau, *Prigimes de la Vierge en les œuvres médiévales de l'Espagne*, Madrid, Dirección general de Bellas artes, 1973, pp. 94-98 et p. 98-99.
- <sup>10</sup> Irene H. Fonyhó, op. cit., pp. 31, 39-40, 45, 49, et 54-55.
- <sup>11</sup> Etienne Cattin, op. cit., p. 728 et p. 701.
- <sup>12</sup> Danièle Gabrill-Chopin, « Les statues-reliquaires et la renaissance de la virginité », dans *La France au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, Paris, Hazan, 2005, p. 275.
- <sup>13</sup> Frank Fehrenbach, *Die goldene Madonna im Essener Münster. Der Körper der Königin, Goldtarn, Edition Tertium, 1996.*
- <sup>14</sup> Etienne Cattin, « Sédas Sapientia », in Hubert du Manoir (éd.), *Maria. Études sur la statue Vierge*, 8 vol., vol. 6, Paris, Bouchène, 1981, p. 728. Voir aussi Irene H. Fonyhó, *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 2.
- <sup>15</sup> Etienne Cattin, op. cit., p. 703 and p. 728.
- <sup>16</sup> The Virgin Mary would have been conceived without the sin of the flesh being conceived, subject to long controversies between immaculists and immaculists since the Middle Ages. This doctrine was eventually made dogma and adopted by the Roman Church in 1854 under the pontificate of Pius IX with the *Ineffabilis Deus* papal bull.
- <sup>17</sup> See in particular Clément Dillenwiescher, *Maria au service de notre rédemption: le mérite rédempteur de la nouvelle Eve dans l'économie, rédemption, le fait et son explication théologique*, Haguenau, bureau du spirituel secours, 1947. For an overview of the resonance of the theme in Italian painting, see Mariellen Lott, « 101 most sacred companions from the Virgin. The Virgin Immaculate comme Nouvelle Eve dans la peinture italienne du XVI<sup>e</sup> siècle », *Estaire de l'Centre de recherches historiques* [En ligne], 10 | 2012.
- <sup>18</sup> The idea that Mary is sitting on the 'golden throne of the true Salomon' comes from Louis de Bière, *Cristallisation, catalogue 3*, in *Études spirituelles de vincent Louis de Bière*, Tours, 1929, t. 1, p. 49. The epithet 'illumination of the world' attributed to Mary is in Conrad of Saxony and Thomas of Aquinas. See Etienne Cattin, op. cit., pp. 778-782.
- <sup>19</sup> Michael Baxandall, « The Perception of Riemenschneider », pp. 83-97, in *Tilman Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages*, Washington, The National Gallery of Art, 2000, p. 86.
- <sup>20</sup> The *Annunciation of the Cantiques de Marie* shows the faithful and Saint Germain of Constantinople imploring the Virgin to protect his city against the sultan's invasion with his coat, or the faithful thanking the Virgin for having saved some sailors from a shipwreck in a storm. See Federico Deilicau, *Prigimes de la Vierge en les œuvres médiévales de l'Espagne*, Madrid, Dirección general de Bellas artes, 1973, pp. 94-98 and p. 98-99.
- <sup>21</sup> Irene H. Fonyhó, op. cit., pp. 31, 39-40, 45, 49, and 54-55.
- <sup>22</sup> Etienne Cattin, op. cit., p. 728 and p. 701.

Vierge ancienne



Fig. 1. Sédas sapientia ditto - Vierge ancienne, 12<sup>e</sup> s., Espagne (Vergon?)  
 Deux statues polychromes originelles en résine, assemblées, 12<sup>e</sup> s. 40 x 20 cm  
 N° inv. D165  
 Collection de l'abbé Mignot - Diplôme de la Donatorroyale  
 À gauche: avant traitement - À droite: après traitement à l'ARA

D'après le catalogue rédigé par l'abbé Mignot, cette Vierge en majesté (fig. 1), la plus ancienne de la collection, serait originaire d'Aragon et daterait du 13<sup>e</sup> siècle. La Vierge assise sur un siège bas garni d'un coussin présente l'Enfant en position assise qui tient un coque et bénit de sa main droite. La silhouette étroite et élancée est encore tributaire du volume de la grue de bois

According to the catalogue written by the Abbot Mignot, this Majestic Virgin (fig. 1), the oldest in the collection, originates from Aragon and dates from the 13<sup>th</sup> century. The Virgin sitting on a low seat with a cushion is presenting the Child in a sitting position, who is holding a coque and blessing with his right hand. The slim and willowy silhouette is still influenced by the volume



Fig. 2. Israël van Meidenam, intitulé: Marië Schoonpaer, Dormition de la Vierge (Baruch 52, seconde moitié du 15<sup>e</sup> s. Estampe d'impression, taille, 25 x 17 cm. Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris)



Fig. 3. Albrecht Dürer, Dormition de la Vierge (Baruch 52, 1510. Estampe, 29 x 20,6 cm. Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris)

et d'Albrecht Dürer (1471-1528) (fig. 4), dans un polyptique peint vers 1520 par Bernard van Orley (fig. 5), et un panneau peint la même année par Joos van Cleve et conservé à l'Alte Pinakothek de Munich. Ces artistes figurent jusqu'au goujon utilisé pour bénir et purifier la Vierge dans le cadre de l'extrême onction, et ajoutant parfois des cordons et chaplets de prière ainsi qu'une croix surplombée de Marie allée. En appartenant ainsi la Vierge à une figure contemporaine, ces partis de composition modernistes facilitaient la projection des fidèles dans la scène sculptée et incitaient par là même une implication personnelle des spectateurs et des représentants dans les rites funéraires chrétiens représentés. Marie faisait alors figure d'exemple de préparation à la bonne mort, qu'elle attend en toute sérénité et entourée de ses proches qui veillent à lui administrer les derniers sacrements. La composition centrée s'ordonne autour de son corps allongé: distribués autour de lui, quelques apôtres la désignent du regard ou se absorbent dans la lecture de prières, dix d'entre eux étant répartis dans la partie supérieure du relief, et deux se situant au pied du lit (voir en page 98 la notice de la

Munich Alte Pinakothek. These artists even include the aspergillum used to bless and purify the Virgin as part of the anointment, and sometimes add prayer strings and rosaries as well as a cross by the bedridden Mary. By depicting the Virgin as a contemporary figure, these modernist composition choices helped the faithful project themselves into the sculpted scene and thereby encouraged the viewers' personal involvement in the Christian funerary rites shown. Mary was then an example of the preparation for a good death, which she awaited in total peace: surrounded by those close to her who were administering the last sacraments. The centripetal composition is organised around her lying body: arranged around the bed, a few apostles look at her or are absorbed in prayer reading, with ten of them in the upper part of the relief and two at the foot of the bed. Among them, only Saint John the apostol from the upper left part is recognizable, due to his youthful physiognomy (see the Dormition entry). The position of his right hand on his chest suggests his affliction and recalls the characters of Calverley which only include John and Mary at the foot of Christ on the cross.



Fig. 6. Bernard van Orley, La Dormition de la Vierge (pennons centraux), vers 1520, Bruxelles, Musée du CPAS (7001)

Dormition). Parmi eux, seul saint Jean (le deuxième en partant de la partie supérieure gauche) est reconnaissable, en raison de sa physionomie juvénile. La disposition de sa main sur la poie suggère son affliction et rappelle les personnages de Calverley qui réussissent ensemble. Jean et Marie au pied du Christ mis en croix. Peut-être inspirés des mystères, ce rassemblement et cette focalisation des figures des reliés de la Dormition sur la Vierge allée, unique élément horizontal, mettent vraisemblablement aussi en valeur sa dimension d'exemple et sa fonction d'intercesseur tout en participant à la vaine paternelle de l'épave. La tendance au lamento se trouve néanmoins tempérée par les gestes liturgiques (encensement, aspersion d'eau bénite, récitation de prières et absolution) qu'accomplissent les apôtres plus âgés, occupés à prier et à bénir le corps de Marie. Ce rituel accompli autour de la Vierge visait, selon la formule de Philippe Ariès, à « approcher la mort », soit à matérialiser les espoirs des fidèles dans l'attente du Jugement dernier. Sa représentation sous forme sculptée pouvait agir sur ses spectateurs comme un édicant *memento mori*, MS

Pennans inspired by the mysteries<sup>18</sup>, this closeness and focus of the figures of Dormition relate on the bedridden Virgin, the only horizontal element, were also likely to highlight her dimension as a model and her role as an intercessor, while making the episode so pathetic. The tendency towards lament is however tempered by the liturgical gestures (incensing, sprinkling of holy water, recital of prayers and absolution) made by the older apostles, who are praying and blessing Mary's body. This ritual carried out around the Virgin aimed, according to Philippe Ariès's formula to 'bring death', to substantiate the hopes of the faithful while awaiting the Last Judgement. Its depiction as a sculpture could affect its viewers like an edifying *memento mori*. MS

## La collection des moulages de l'UCLouvain

**BERNARD VAN DEN DRIESCHE**



L'ouverture au public en octobre 2019 de la Galerie des moulages, désormais accessible dans les réserves du Musée L, est le double aboutissement d'une histoire tourmentée et de volontés passionnées... L'impressionnante collection des moulages d'archéologie et d'histoire de l'art a enfin gagné la place de choix qui lui revient tant pour son intérêt didactique, esthétique et historique que pour son ouverture à l'interdisciplinarité et pour les questionnements qu'elle induit, notamment autour du concept d'authenticité.

*La collection des moulages de l'UCLouvain* dresse un historique méticuleux de la formation progressive de cette collection, constituée par une lente maturation grâce au travail persévérant de plusieurs personnalités et suite aux conséquences des histoires universelle et particulière (guerres mondiales, scission de l'Université et déménagements successifs). Pour permettre de mieux en appréhender la complexité, l'auteur met à profit les nombreuses années dédiées à cette collection en tant qu'administrateur du Musée de Louvain-la-Neuve puis comme responsable des archives du Musée. Engagé depuis toujours dans la protection et la valorisation des moulages, il a consacré une importante partie de sa carrière à cette collection, à Leuven puis à Louvain-la-Neuve. Cet ouvrage définit à juste titre la collection des moulages d'archéologie et d'histoire de l'art comme un jalon constitutif de l'histoire du Musée L et de l'histoire commune de l'UCLouvain et de la KULeuven.

**Nombre de pages**  
100

**Format**  
21 x 25 cm

**Finition**  
Couverture souple à rabats

**Prix de vente**  
27 €

Musée L/PUL, 2019

FR ISBN 978-2-87558-877-7

## Une passion pour l'art belge !

Donation Serge Goyens de Heusch



**FRANÇOIS DEGOUYS, SERGE GOYENS DE HEUSCH**

Catalogue publié à l'occasion de l'exposition « Une passion pour l'art belge ! ».

La collection rassemblée par Serge Goyens de Heusch est le fruit d'un enthousiasme, d'une passion et aussi la conséquence d'un long travail. Elle est profondément rattachée à la vie de celui qui mena sa carrière sur plusieurs plans : collectionneur, organisateur d'expositions, professeur, conférencier et auteur de nombreux livres sur les artistes belges.

Cet ouvrage présente la quatrième donation par Serge Goyens de 68 œuvres au Musée L. Il s'agit d'artistes belges abstraits d'après-guerre : Jo Delahaut, Walter Leblanc, Luc Peire, Gaston Bertrand, Jules Lismonde... ou figuratifs, comme Jos Albert et Camille de Taeye, mais aussi étrangers, tels que Hans Hartung, Marc Tobey et André Lansky.



Nombre de pages  
100

Format  
21 x 26 cm

Finition  
Couverture souple à rabats

Prix de vente  
13 €

Musée L, 2018

FR ISBN 978-2-9601034-1-0



## Regarder une œuvre d'art ? Un jeu d'enfant !

PAULINE BALTIERI, RAPHAËL CHAUFFOUREAUX,  
SYLVIE DE DRYVER, FLORE D'ANSEMBOURG, LEÏLA FARNADA,  
ISABELLE MARON, MARIE RESSELER

Vous êtes-vous déjà sentis enthousiasmés, perdus ou dégoûtés face à une œuvre d'art ? Comment parler avec les enfants d'une œuvre qui nous enchante, nous choque ou ne nous procure aucune émotion ? Comment accompagner le regard des enfants confrontés à une œuvre d'art et répondre à leurs propos spontanés et authentiques ? Comment l'utiliser comme point de départ pour une activité créative ? Comment exploiter l'observation d'œuvres d'art pour enrichir l'enseignement de certaines de vos matières ?

*Regarder une œuvre d'art ? Un jeu d'enfant !* a pour mission de fournir aux enseignant-es de 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> primaires les outils nécessaires pour apprendre à décoder et à parler d'une œuvre d'art, quelle que soit la thématique qu'elle met en lumière, la technique utilisée ou encore son origine. Cet ouvrage s'adresse aussi aux parents désireux d'accompagner leur enfant dans cette initiation artistique.

L'approche en quatre regards (description, interprétation, personnalisation et création) proposée par le service éducatif du Musée L permet aux enfants de dépasser leurs préjugés tout favorisant un regard plus éclairé et autonome.

**Nombre de pages**  
88

**Format**  
22 x 27 cm

**Finition**  
Couverture souple à rabats

**Prix de vente**  
8 €

Musée L, 2021

FR 978-2-9601034-2-7



### Questions pour aller plus loin

**Une œuvre figurative et une œuvre abstraite se décrivent-elles de la même manière ?**  
 Il peut sembler plus difficile de décrire une œuvre abstraite, puisqu'elle n'a pas de sujet identifiable... Pourtant, les éléments à observer et à décrire sont sensiblement identiques à ceux d'une œuvre figurative ! Regardez les dimensions, les matériaux, la surface de l'œuvre ou encore la manière dont la lumière intervient, ainsi que la composition, les formes, les couleurs, les volumes... autant d'éléments sur lesquels vous attarder, peu importe que l'œuvre soit abstraite ou non.

**Si le regard description fonctionne pour une œuvre d'art, est-il possible de l'appliquer à n'importe quel objet ou image ?**  
 Oui, ce regard vous permet d'appréhender, de manière objective, tout type d'objet, animé ou inanimé. Faites le test avec une couverture de magazine, un jeu vidéo, une calculatrice ou votre main : cela fonctionne !

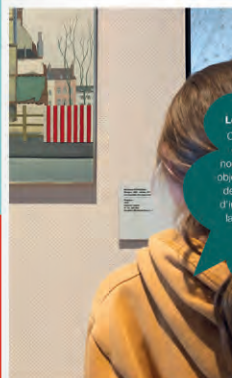
**Dessiner une œuvre nous permet-il de mieux la regarder ?**  
 En effet ! La plupart du temps, nous regardons l'œuvre de manière globale. Le fait de la dessiner nous oblige à la regarder avec une plus grande attention et permet souvent de découvrir des éléments passés inaperçus. Il est donc important de développer l'acuité du regard et l'agilité de la main. De plus, si dessiner permet de mieux regarder, cela permet aussi de mieux se souvenir...

### Est-il possible de découvrir une œuvre depuis plusieurs points de vue ?

Une sculpture ou un dessin ne se décrivent pas de la même manière. L'œuvre tridimensionnelle se découvre, en effet, dans toutes ses dimensions. Ainsi, si vous faites l'exercice de décrire une sculpture, n'oubliez pas de la regarder sous toutes les coutures. Et si vous êtes en classe, essayez de rassembler des vues de l'œuvre sous différents angles.

 = Kaléidoscope =

 = Sous toutes les coutures =



### Le cartel, la carte d'identité de l'œuvre

Cette petite étiquette placée à proximité de l'œuvre est sa carte d'identité : elle nous permet de découvrir des informations objectives (nom de l'artiste, date de création de l'œuvre, matériaux, technique, numéro d'inventaire...). Attention toutefois à ce que la lecture du cartel ne soit pas le premier réflexe dans la découverte de l'œuvre !

### Nestoris à figures rouges

La forme générale du vase ainsi que le motif en relief décorant ses anses sont caractéristiques d'un type de céramique antique nommée *nestoris*. Elle provient des colonies grecques de l'Italie du Sud.

Le décor à figures rouges est laissé en terre naturelle alors que le contour est enduit d'une argile diluée qui noircit à la cuisson.

Reconnaisable à sa massue et à sa peau de lion (ses deux principaux attributs), Hercule orne cette face de la céramique. Il est l'un des plus importants héros de la mythologie gréco-romaine.

Ces céramiques, finement décorées, pouvaient être employées à l'occasion de banquets (cérémonies rituelles, à la fois conviviales et religieuses). Elles servaient alors à mélanger le vin, très alcoolisé, avec de l'eau.



Nestoris à figures rouges, face B (Hercule nu, supportant sur une massue).  
 Musée du Sud, Louvre (D), 403-375 av. J.-C.  
 République, 43, 42, 2, 18ème étage  
 N° inv. AC1748, Direction René Mignot.

### Regard personnalisation



## États des lieux



**JEAN-MARC BODSON**

Le musée ne serait qu'une réserve d'objets hétéroclites s'il ne proposait pas de mettre ceux-ci en perspective. Tout comme la photographie ne serait qu'un enregistrement technique du monde si elle n'en proposait pas des lectures. Le déménagement du Musée de Louvain-la-Neuve dans le bâtiment libéré par la Bibliothèque des sciences et technologies a laissé apparaître cette illisibilité des œuvres sorties de leur contexte. Durant deux années, hors de leurs rayonnages ou de leurs vitrines, entre papier bulle et caisses en carton, les objets ont semblé prendre une autonomie vis-à-vis de l'histoire qu'on leur fait habituellement raconter. D'où l'idée de donner à voir par la photographie cette succession d'états des lieux comme autant de « *ready-made* ». D'où l'idée de produire dans le temps de cette transhumance un musée de substitution à partir des seules perspectives de la photographie. Il prend ici la forme d'un livre dont la succession des images, choisies parmi les 268 qui rejoindront les archives du Musée L, redonne un sens à ce qui n'était plus qu'un fatras de chantier. Dans ce livre, l'enregistrement de la photographie documentaire a servi de base à la construction d'un récit certes lié aux faits et aux lieux, mais dont les images en séries prennent le pas sur la réalité enregistrée.

**Nombre de pages**  
96

**Format**  
23,5 x 25,5 cm

**Finition**  
Couverture cartonnée toilée

**Prix de vente**  
29 €

Musée L/ARP2 Éditions, 2017

FR ISBN 978-2-930115-49-8









## Le Musée de Louvain-la-Neuve

Florilège



À l'occasion de son trentième anniversaire, le Musée de Louvain-la-Neuve publiait un ouvrage exceptionnel, présentant pour la première fois une vue d'ensemble de ses collections. Joël Roucloux (directeur du musée) y présente le processus collectif de réflexion qui a été mis en place pour réaliser une sélection de 75 pièces représentatives des collections, ainsi que l'histoire des acquisitions, des origines du Musée jusqu'à aujourd'hui. Il met également en perspective le principe d'exposition original, dit du « dialogue ». Différents auteurs (principalement des membres du personnel du Musée) ont établi les textes présentant les 75 pièces choisies.



Nombre de pages  
240

Format  
21 x 26 cm

Finition  
Couverture cartonnée

Prix de vente  
25 €

Musée de LLN, 2010

FR ISBN 978-2-9601034-0-3  
NL ISBN 978-2-9601034-1-0

## Martin Schongauer

### Première vierge sage

1480 - 1485

Martin Schongauer  
(Colmar, vers 1450 -  
Brisach, 1491).  
Première vierge sage,  
1480-1485. Berlin,  
12,1 x 8,5 cm.  
Inv. n° 4284.  
Fonds S. Lenoir

Personnage clef de la transition de l'art du Moyen Âge à la Renaissance, Martin Schongauer (c.1450-1491) était considéré par ses contemporains comme un artiste de renom. Il a influencé le jeune Dürer et ses œuvres étaient aussi très prisées en Italie. On connaît 160 (ou 112) gravures de lui. Il s'agit probablement de la totalité de sa production puisque elles existent toutes en plusieurs tirages à la différence d'autres maîtres de la même époque dont une grande partie de l'œuvre n'est connue qu'à tirage unique ou quasi unique. La meilleure préservation des œuvres de Schongauer est sans doute due au fait qu'une technique améliorée a permis de tirer un plus grand nombre de planches. Mais plus important est le fait que ses gravures étaient tenues en grande estime sur le marché de l'art du vivant de l'artiste et qu'elles ont gardé une valeur chez les collectionneurs des deux ou trois générations suivantes. Un siècle plus tard, on a pu considérer que sa gravure *La Mort de la Vierge* a été « l'une des meilleures œuvres d'art à sortir d'Allemagne ».

En partant du style accompli de la dernière période du Maître ES, il a poussé la technique plus loin pour atteindre le sommet de l'œuvre gravée. Celui-ci innove en inaugurant une dimension véritablement picturale en travaillant à la manière d'un coloriste. Les aspects sculpturaux et monumentaux ainsi que la profusion des détails de sa première période démontrent une connaissance de la tradition de la peinture des Pays-Bas.

Très copié, il a eu de nombreux imitateurs : Israhel van Meckenem (1503) a repris pas moins de cinquante-huit de ses gravures. Il ne s'agissait pas tant de mettre en circulation des copies d'œuvres difficiles à trouver qu'à propager un style de gravure qui faisait l'admiration des contemporains.

Son œuvre connaît une période de transition de 1480 à 1485 marquée par un changement de style. Les scènes deviennent épurées, dépouillées, et les paysages ne sont plus que suggérés par l'un ou l'autre élément mineur. Les détails foisonnants font place à des personnages isolés qui occupent toute l'image. C'est comme si l'aboutissement de la maîtrise technique obtenue par tant de détails l'avait ramené à l'essentiel de la gravure : la ligne noire sur la feuille blanche. La gravure présentée ici est de cette dernière époque ; elle fait partie de la série des Vierges sages et des Vierges folles qui permettent à l'artiste de faire des études essentiellement axées sur le drapé. (D. P.)



## Pierre Alechinsky

### Les fameuses couleurs primaires

1973

Pierre Alechinsky  
(Bruxelles, 1927), *Les fameuses couleurs primaires*, 1973. Peinture acrylique sur papier marouflé sur toile.  
114 x 154 cm.  
Inv. n° AM4495.  
Legs R. Van Dorenghem

Pierre Alechinsky rejoint en 1947 la Jeune Peinture Belge (1945-1948) avant de rallier le groupe Cobra auquel il collabore activement. Créé à Paris en 1948, Cobra est l'acronyme de Copenhague, Bruxelles, Amsterdam. La plupart de ses artistes étaient en effet originaires du Danemark (Jorn), de Belgique (Moiret et Dotremont) et des Pays-Bas (Appel, Constant, Corneille). Cobra prônait la liberté, la spontanéité et l'expérimentation. Bien que le groupe ait été éphémère (1948-1951), l'ensemble de l'œuvre d'Alechinsky s'inscrit parfaitement dans sa tradition.

Le tableau *Les fameuses couleurs primaires* montre une forme imposante dessinée d'un tracé typique du peintre. Très expressive, cette « écriture picturale » qui s'alloue et affectionne les volutes s'apparente à la calligraphie orientale, dont la découverte dès les années cinquante fut déterminante pour l'artiste. Le choix de la peinture acrylique et du papier en sont révélateurs : par sa fluidité, l'acrylique glisse sur le papier comme l'encre de la calligraphie. L'écriture « d'Alechinsky ne renvoie cependant ni à sa forme, ni à son usage, mais tend à renouer avec son essence qui réside dans le geste ». Alechinsky travaille par ailleurs à l'orientale, c'est-à-dire le papier posé à même le sol. Cette méthode s'est forgée au contact du peintre chinois Wallace Ting (1909-2001) rencontré en 1954 et qui écrivait lui-même de cette manière : « Ainsi, la main tenant le pinceau est libérée du corps pour laisser la ligne se développer instinctivement sur la surface du papier. La couleur vient ensuite épouser ou recouvrir ce tracé. Elle fit apparaître ici une créature hybride et ambivalente, entre abstraction et figuration. » En peignant, je libère des monstres, mes monstres [...]. On ne choisit pas un contenu, on le subit », note Alechinsky. L'artiste considère par ailleurs que le processus de création fait partie intégrante de l'œuvre. C'est pourquoi, il exhibe les ratures et rajouts que les fines couches de couleurs laissent entrevoir.

La couleur brunâtre qui cerclé ici la forme est issue du mélange des « fameuses couleurs primaires » que désigne le titre : le jaune, le bleu et le rouge ; mis en évidence au centre de la composition. Elles sont les seules couleurs qui suffisent au peintre pour les obtenir toutes. Avec ce tableau, Alechinsky nous rappelle que la magie liée aux mélanges des couleurs – et leurs résultats fortuits – reste un lieu d'expérimentation à la base de la pratique artistique. (F. D.)



## Art belge au XX<sup>e</sup> siècle

Collection de la Fondation pour l'art belge contemporain



### SERGE GOYENS DE HEUSCH

Voici l'un des premiers ouvrages proposant une vision panoramique fort bien documentée de l'art belge au 20<sup>e</sup> siècle. Après une « Petite histoire de l'art belge » qui parcourt tous les mouvements artistiques et évoque les principaux artistes, Serge Goyens de Heusch fait défiler deux cents peintres, sculpteurs et graveurs en une suite de courtes monographies qui présentent, pour chacun d'eux, une brève introduction, une biographie dûment mise à jour, complétée par une liste des institutions muséales et autres possédant leurs œuvres, ainsi qu'une bibliographie les concernant.

L'ouvrage comporte une iconographie exceptionnellement abondante : plus de mille œuvres sont reproduites et illustrent les propos circonstanciés de l'auteur. Il s'agit d'un volume qui ravira les amateurs d'art aussi bien que ceux qui désireraient découvrir la richesse de l'art en Belgique au 20<sup>e</sup> siècle.



Nombre de pages  
536

Format  
25 x 34 cm

Finition  
Couverture cartonnée, jaquette

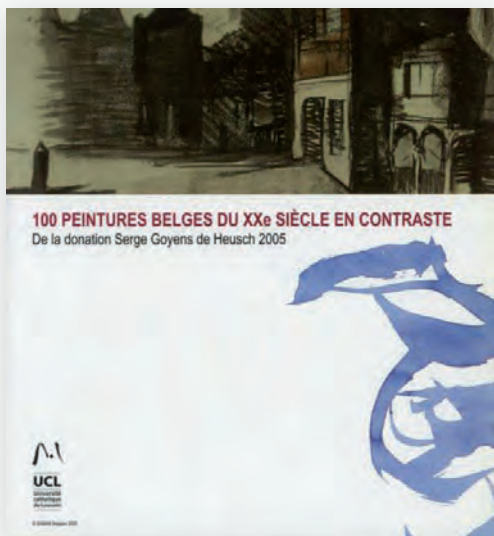
Prix de vente  
50 €

Musée de LLN/Racine, 2006

FR ISBN 978-2-87386-461-3

## 100 peintures belges du XX<sup>e</sup> siècle en contraste

Donation Serge Goyens de Heusch



**JOËL ROUCLoux**

Cet ouvrage offre un aperçu des quelques 518 peintures, dessins, sculptures et 257 gravures de la donation Serge Goyens de Heusch à l'Université catholique de Louvain. Cette donation constitue un moment-clef dans l'histoire du Musée de Louvain-la-Neuve et confirme l'intérêt fondamental de celui-ci pour l'art belge du 20<sup>e</sup> siècle.

**Nombre de pages**

60

**Finition**

Couverture souple

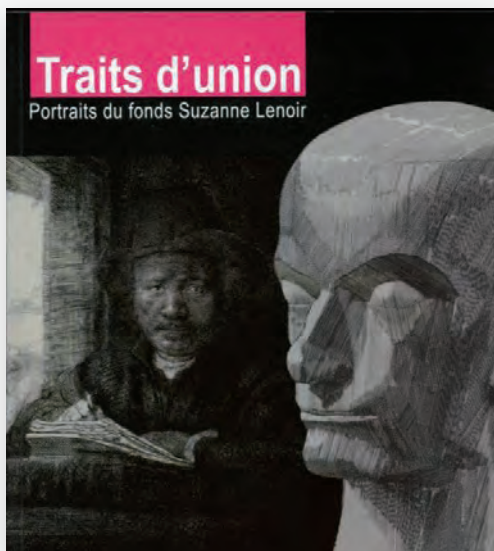
Musée de LLN/PUL, 2005

**Format**

21 x 23 cm

**Prix de vente**

7 €



## Traits d'union

Portraits du fonds Suzanne Lenoir

**RALPH DEKONINCK, CAROLINE HEERING, RAPHAËL PIRENNE, EUGÈNE ROUIR**

Il n'est pas étonnant que ce soit dans le domaine de l'estampe que l'art du portrait s'est particulièrement exprimé et épanoui dès le 16<sup>e</sup> siècle. Comme l'ombre projetée du premier portrait grec ou la face imprimée du premier portrait chrétien, la gravure conserva ce principe de la duplication par contact, capable ainsi de disperser, à moindre coût, la présence d'un individu, plus vite et plus fidèlement que ne pouvait le faire la peinture. Ne dit-on pas encore aujourd'hui se faire tirer le portrait, comme l'on tirait anciennement une gravure?

**Nombre de pages**

64

**Finition**

Couverture souple

Musée de LLN, 2005

**Format**

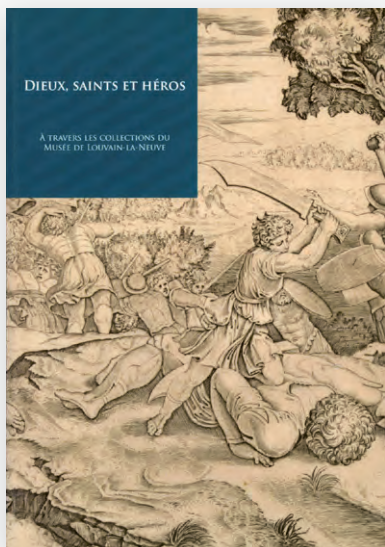
21 x 23 cm

**Prix de vente**

7 €

## Dieux, saints et héros

À travers les collections du Musée de Louvain-la-Neuve



**JOËL ROUCLoux**

Publié à l'occasion de l'exposition *Mythes et récits sacrés*, ce livre propose une sélection de figures et récits issus de diverses civilisations. L'occasion est ainsi donnée au lecteur de se souvenir de qui est Noé, Dionysos ou Brahmâ et de le rappeler à son tour autour de lui.

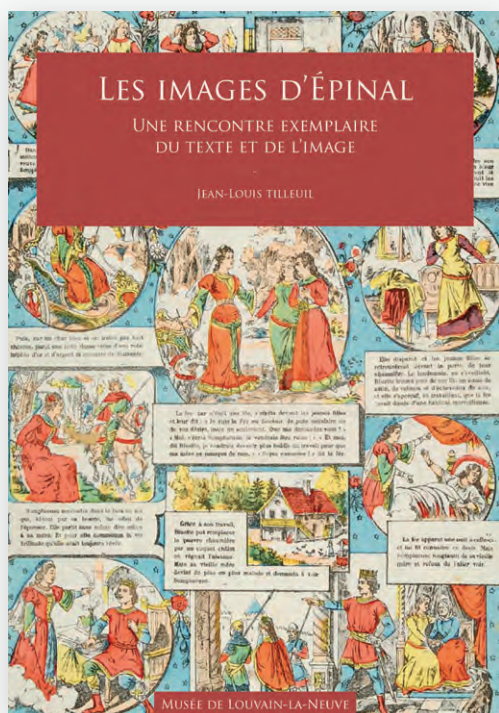
**Nombre de pages**  
146

**Finition**  
Couverture souple

Musée de LLN, 2008

**Format**  
17 x 24 cm

**Prix de vente**  
10 €



## Les images d'Épinal

Une rencontre exemplaire du texte et de l'image

**JEAN-LOUIS TILLEUIL**

Cette étude du professeur Jean-Louis Tilleuil, directeur du Groupe de recherche sur l'image et le texte (GRIT) à l'UCLouvain, porte sur la collection d'images d'Épinal de la donation Noubar et Micheline Boyadjian du Musée de Louvain-la-Neuve. Elle est publiée à l'occasion de l'exposition *Les images Épinal : une préhistoire savoureuse de la bande dessinée* dans le cadre de l'Année de la bande dessinée.

**Nombre de pages**  
36

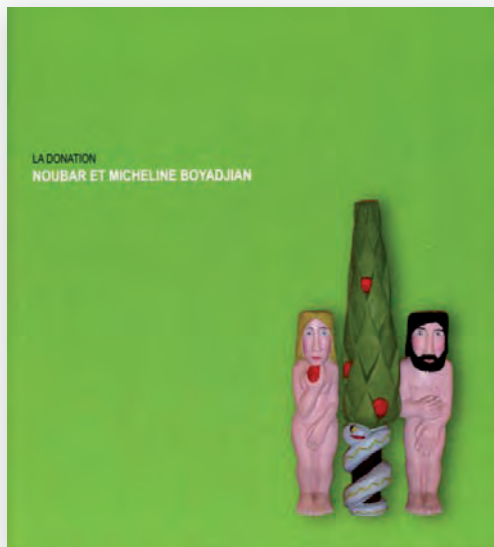
**Finition**  
Couverture souple

Musée de LLN, 2009

**Format**  
17 x 24 cm

**Prix de vente**  
3 €

## La donation Noubar et Micheline Boyadjian



ROGER-PIERRE TURINE, IGNACE VANDEVIVERE

La donation Noubbar et Micheline Boyadjian, dont cet ouvrage offre un aperçu, a étendu les collections du Musée de Louvain-la-Neuve aux objets d'art populaire (boîtes à images, reliquaires, paperoles, ex-voto...), à la peinture naïve (dont Gertrude O'Brady), à la peinture belge moderne (Ed. Tytgat, C. Montald, J. Albert...), ainsi qu'à la peinture de Micheline Boyadjian.

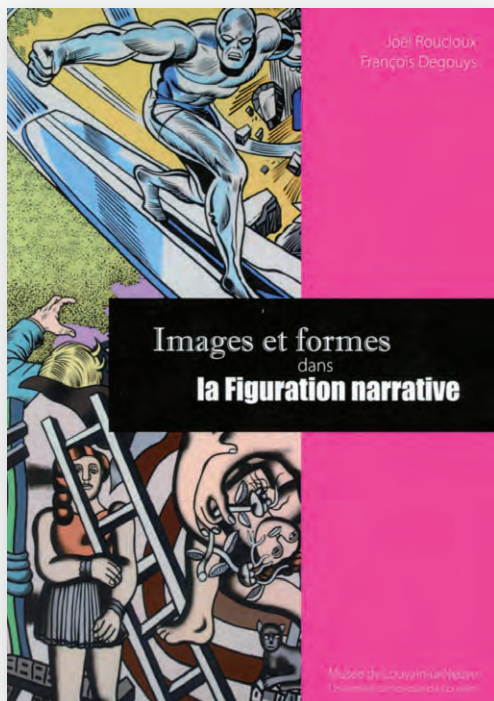
Nombre de pages  
164

Finition  
Couverture souple

Musée de LLN, 2006

Format  
21 x 23 cm

Prix de vente  
10 €



## Images et formes dans la Figuration narrative

FRANÇOIS DEGOUYS, JOËL ROUCloux

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition *La revanche de l'image. Nouvelles figurations 1960-1980*, liée partiellement à l'inauguration du legs Roger van Ooteghem. Le lecteur y trouvera des analyses approfondies des œuvres conservées au Musée de Louvain-la-Neuve (Ed. Arroyo, Erro, P. Klasen, B. rancillac et G. Schlosser), grâce aux notices de François Degouys. De son côté, Joël Roucloux replace le « mouvement » dans une perspective plus large en ouvrant notamment le propos à des artistes présentés dans l'exposition, grâce à des prêts (P. Stämpfli, H. Télémaque, H. Cuelco, etc.).

Nombre de pages  
82

Finition  
Couverture souple

Musée de LLN, 2008

Format  
17 x 24 cm

Prix de vente  
12,50 €

## 25 dialogues au Musée de Louvain-la-Neuve



Ce livre offre un bouquet de 25 dialogues d'œuvres mises ici deux à deux, bout à bout, corps à corps. Et comme la seule image d'une œuvre ne rend pas tout à fait compte des vibrations qui l'entourent, les éditeurs ont convoqué autour d'elles des textes émanant d'amis, d'auteurs célèbres ou d'anonymes. Textes-fées penchés sur la matière féconde, textes-brassées de cadeaux, textes-pluies de mots.

**Nombre de pages**

78

**Finition**

Couverture souple

Musée de LLN/PUL, 2004

**Format**

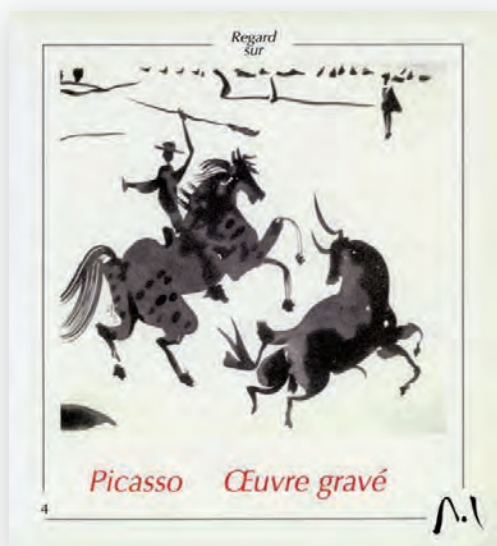
21 x 23 cm

**Prix de vente**

8 €

FR ISBN 978-2-9601034-0-3

COLLECTION « REGARD SUR »



## Pablo Picasso

Œuvre gravé

JOËL ROUCLoux, EUGÈNE ROUIR, IGNACE VANDEVIVÈRE

Ce florilège des dessins et estampes de Picasso qui sont conservés au Musée L (anciennement Musée de Louvain-la-Neuve), dont la série complète de la tauromachie (1959), offre un regard intime sur la carrière de l'artiste.

**Nombre de pages**

60

**Finition**

Couverture souple

Musée de LLN, 2001

**Format**

21 x 23 cm

**Prix de vente**

8 €



## Collections antiques

Florilège



Cet ouvrage présente les principales pièces des collections d'archéologie du Musée de Louvain-la-Neuve, provenant de l'antiquité égyptienne, proche-orientale, grecque, étrusque et romaine.

**Nombre de pages**

152

**Finition**

Couverture souple

Musée de LLN, 2002

**Format**

21 x 23 cm

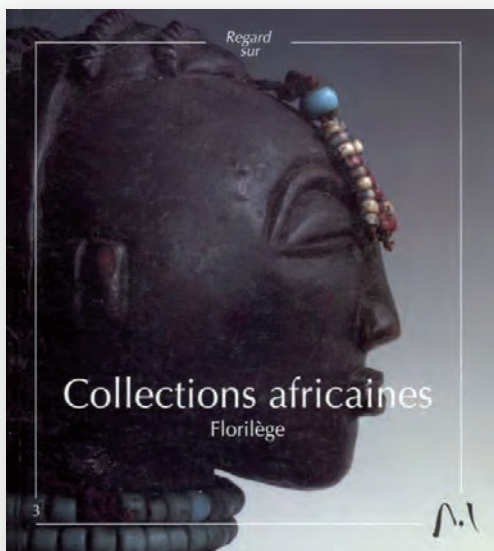
**Prix de vente**

8 €

COLLECTION « REGARD SUR »

## Collections africaines

Florilège



Cet ouvrage rassemble un florilège des collections africaines du Musée, comportant essentiellement des objets en provenance de la République démocratique du Congo. Parmi celles-ci, de nombreuses statuettes Yombe, Kuba, Luba, Hamba, Songye, Yaka, Mangbetu, Kete ; des masques et des objets usuels (armes, récipients, mobilier...) inédits pour la plupart.

**Nombre de pages**

112

**Finition**

Couverture souple

Musée de LLN, 2000

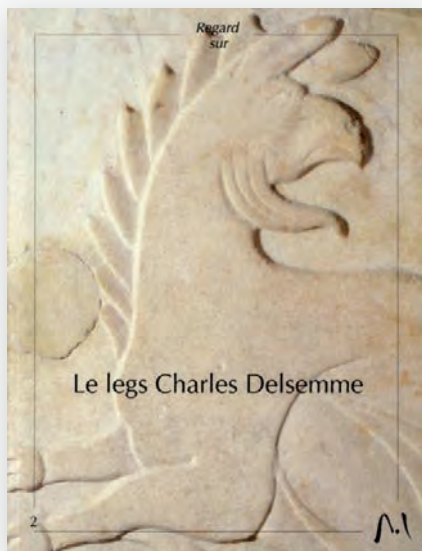
**Format**

21 x 23 cm

**Prix de vente**

5 €

## Le legs Charles Delsemme



**IGNACE VANDEVIVERE**

Cet ouvrage présente un florilège de la collection du Docteur Delsemme, exposée désormais dans son intégralité au sixième étage du Musée L, dans l'espace d'exposition permanente dédié à la « Contemplation ».

**Nombre de pages**  
148

**Finition**  
Couverture souple

Musée de LLN, 1990

**Format**  
21 x 27 cm

**Prix de vente**  
2 €



## Donation Meeùs

Dessins. Artistes belges et contemporains

**IGNACE VANDEVIVERE**

La Fondation Meeùs a été créée en mai 2001 par Eddy Meeùs. En 2002, elle a entamé la constitution progressive d'une collection de dessins d'artistes belges, de 1950 à nos jours, destinée au Musée L (anciennement Musée de Louvain-la-Neuve).

**Nombre de pages**  
160

**Finition**  
Couverture souple

Musée de LLN, 2002

**Format**  
21 x 23 cm

**Prix de vente**  
12,50 €

## Le bestiaire du Musée de Louvain-la-Neuve



PASCALE CORTEN, SYLVIE DE DRYVER, NICOLE LEDENT,  
ISABELLE MARON

Ce bestiaire étonnant fait dialoguer l'animal et l'être humain en promenant le lecteur à travers la faune et l'histoire de l'art. Depuis les parois des grottes préhistoriques, l'histoire de cette relation se manifeste dans l'art de tous les pays et de toutes les époques. Ce livre est destiné à l'enfant... et à ceux qui voudront lui raconter des histoires, d'Âne à Zèbre, entre nature et culture.

**Nombre de pages**  
68

**Finition**  
Couverture souple

Musée de LLN/PUL, 2006

**Format**  
21 x 23 cm

**Prix de vente**  
5 €

FR 978-2-87463-008-X



## Tapta

BERNARD MARCELIS, IGNACE VANDEVIVERE

Maria Wierusz-Kowalski surnommée « Tapta » quitte la Pologne pendant la Seconde Guerre mondiale à l'âge de 18 ans et s'installe à Bruxelles, où elle étudie à l'École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre à partir de 1945. Au terme de ses études, elle passe 10 années au Congo belge où elle expérimentera la création textile avant d'opérer un changement radical en 1980. De retour en Belgique où elle anime un atelier de « sculpture souple » à La Cambre, elle choisit de se confronter à des matériaux industriels, comme le caoutchouc, le béton et la tôle. Ses structures, toujours noires, sont des formes découpées qu'elle agence, explorant la ligne et l'espace.

**Nombre de pages**  
60

**Finition**  
Couverture souple

Musée de LLN, 1988

**Format**  
24 x 32 cm

**Prix de vente**  
5 €

# PÉRIODIQUE

*Le Courrier du Musée L et de ses amis* est un périodique trimestriel consacré à l'actualité du musée, de ses collections, à la vie de ses équipes, des Amis du Musée. Il a été publié jusqu'en 2023.

Les numéros parus depuis 2007 sont disponibles gratuitement en téléchargement sur le site du Musée L [www.museel.be](http://www.museel.be).



## Courrier #60

Septembre 2022 – février 2023

**Sommaire :** Éditorial ; En quelques mots... ; Historique des publications du musée et de ses amis, 1982-2022 ; Rendre accessible et créer du lien ; La donation Walter Vaes ; La donation André Eijberg ; *Fossiles & fictions. Après nous les méduses ?* ; Retour sur une année d'ateliers créatifs Enfanf'art... ; Mais où est donc passé le train ? ; Correspondance pour Kiev ; Les Jeunes Amis du Musée L. Une nouvelle année pleine de de projets ; Agenda ; Conférences ; Escapades



## Courrier #59

Mars 2022 – août 2022

**Sommaire :** Éditorial ; Bienvenue ; En quelques mots... ; *Formes du salut* ; *Mon patrimoine revisité* ; Mig Quinet, peintre libre et audacieuse ; Résultats d'enquête ; Rencontre Intérieur Jour ; Parole d'artiste ; La plus vieille légende de l'humanité ; *En route vers le paysage montagneux* de la collection Delsemme ; Les Jeunes Amis du Musée L plus motivés que jamais ; Agenda ; Conférences ; Escapades



## Courrier #58

Septembre 2021 – février 2022

**Sommaire :** Éditorial ; En quelques mots ; *Magma* ; Acquisitions – Prêts – Dynamisation ; Regarder une œuvre d'art ; Enquête dans la galerie des moulages ; Parole d'artiste ; Des dragons et leurs chasseurs ; Un jeune visiteur passionné ; Une console qui ne laisse pas de marbre ; Agenda ; Conférences ; Escapades



## Courrier #57

Juin 2021 – août 2021

**Sommaire :** Éditorial ; En quelques mots ; *Art & Rite* au Musée L ; Bastet la divine ; Petits chats ou gros tigres ; Parole d'artiste : André Willequet ; L'héritage de Piranèse ; Voyages sonores et immobiles ; Escapades ; Agenda



## Courrier #56

Décembre 2020 – février 2021

**Sommaire :** Musée universitaire, musée laboratoire ; *Staged Bodies* ; La médiation muséale pour adolescents en temps de pandémie ; *La Roue géante* de Piranèse ; *49 boules* de Pol Bury ; *Perle fine* ; L'art aborigène ; À la Fondation Opale ; Parole d'artiste ; La gestion des collections fait peau neuve avec Skinsoft ; Visite guidée : L'art dans la ville ; Agenda



## Courrier #55

Septembre > novembre 2020

**Sommaire :** Des racines et des ailes pour le Musée L ; *Staged Bodies* ; Coups de cœur... scientifiques ! ; *Le jeune sculpteur* et *Ada* ; Parole d'artiste ; *Desired Spaces* ; Hommages, dynamisation et mouvements d'œuvres ; Agenda ; Escapades



## Courrier #54

Juin > août 2020

**Sommaire :** Éditorial ; En quelques mots ; *Formes du salut* ; Une « autrelance », pour éviter un retour à l'anormal ; Le Musée L amoureux ; Quelques souvenirs personnels ; Darwin et les couleurs ; Le graveur ; Les céramiques dauniennes du Musée L ; Parole d'artiste ; *Le mal du voyage au men* ; Le Musée L à la maison ; Agenda ; Escapades



## Courrier #53

Mars > mai 2020

**Sommaire :** Éditorial ; En quelques mots ; Hommage à Eugène Rouir ; Le noir au Musée L ; *Parcours d'archéologues* ; Parole d'artiste ; *Formes du salut* ; Les musées Voltaire ; Un dessin de disparition et d'apparition ; Un microscope énigmatique ; La vie du musée ; Agenda ; Les jeunes amis du Musée L ; Conférences et escapades



## Courrier #52

Décembre 2019 > février 2020

**Sommaire :** Éditorial ; En quelques mots... ; Le noir au Musée L ; Les jeunes amis du Musée L ; Parole d'artiste ; La mythique E.101 du chanoine Lemaître ; Un musée universitaire... étudiant-es bienvenu-es ? ; La médiation au cœur de *Tumulus* ; Histoire d'objets ; Agenda ; Conférences et concert ; Escapades



## Courrier #51

Septembre > novembre 2019

**Sommaire :** Éditorial ; En quelques mots... ; *Tumulus, montagnes d'éternité* ; Les résultats de la *STIC Jam*... - Les jeunes amis du musée L ; Le rouge au Musée L ; La collection de microscopes du Musée L ; Micheline Boyadjian dans les Étoiles ; Un musée profondément orienté vers les publics ; Bilan 2018-2019 ; Ouverture : la galerie des moulages ; Agenda ; Conférences ; Escapades



## Courrier #50

Juin > août 2019

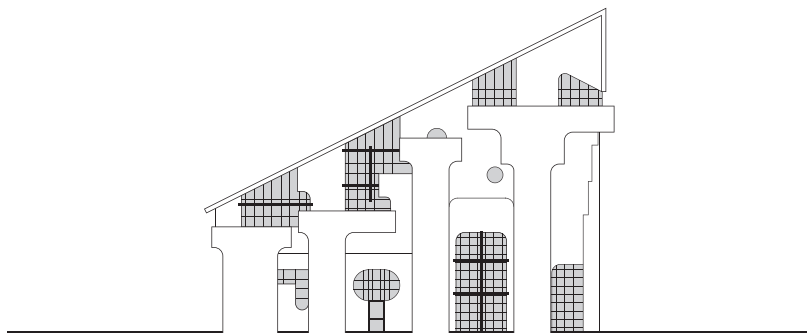
**Sommaire :** Éditorial ; En quelques mots... ; À la découverte du rouge dans le Musée L ; L'art de l'illustration au Japon d'Edo ; Encre, plume, fusain - Donation Fonds Meeùs ; *Les sons du silence* - Le Musée de la communication à Bern ; Une mosaïque arrachée à son environnement architectural... ; La *STIC Jam* débarque au Musée L ; Pensée du lieu ; Un carrefour intermédiaire : la collection d'images populaires du Musée L ; Agenda ; Conférences ; Escapades



## Courrier #49

Mars > mai 2019

**Sommaire :** Éditorial ; En quelques mots... ; Entretien avec Michel Mouffe ; Le musée du capitalisme s'expose au Musée L ; Coup d'œil sur le carnet du voyage au Congo belge d'Arsène Matton ; 20 ans de travail et de passion au Labart ! ; *La danseuse* d'Oscar Jespers ; Nommément ; Réunir des collections et leurs histoires ; Agenda ; Conférences ; Escapades



### **Musée L**

Place des Sciences, 3  
1348 Louvain-la-Neuve - Belgique

-

Tél. +32 (0)10 47 48 41 - [info@museel.be](mailto:info@museel.be)

[www.museel.be](http://www.museel.be)

### **Heures d'ouverture**

Du mardi au vendredi de 9h30 à 17h, le week-end et les jours fériés  
de 11h à 17h.

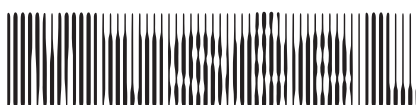
3<sup>e</sup> jeudi du mois, nocturne jusque 22h.



Musée universitaire de Louvain



Musée L



Musée universitaire de Louvain