

Anna Boch

p. 8-17	Préfaces Dominique Savelkoul, Sophie Kervran, Virginie Devillez & Thérèse M. Thomas
p. 20-37	Morisot, Cassatt, Boch et le « cercle de l'art neuf » Sylvie Patry
p. 40-56	« Vingtiste, confettiste, méridionaliste » L'évolution stylistique vue par les critiques d'art Stefan Huygebaert & Wendy Van Hoorde
p. 60-73	Anna Boch et Marguerite Van de Wiele, face à face L'artiste au miroir de l'écrivaine Laurence Brogniez
p. 88-107	La collection comme reflet des affinités électives Virginie Devillez
p. 110-127	Anna et Eugène Boch : parcours croisés d'un frère et d'une sœur artistes Barbara Caspers
p. 130-147	Paysages et lumière En voyage avec Anna Boch Eric Min

p. 150-159	En Bretagne Mireille de Lassus
p. 172-191	À la recherche des maisons perdues Une visite des lieux de vie et de travail Marjan Sterckx & Linda Van Santvoort
p. 192-205	« C'est une fête pour tout le monde » Anna Boch et la musique Dominique Bauer & Stijn Paredis
p. 208-219	La faïencerie Keramis, une présence culturelle à La Louvière Benoît Goffin & Ludovic Recchia
p. 228-235	Biochronologie d'Anna Boch Wendy Van Hoorde
p. 238-256	Catalogue Bibliographie À propos des auteurs Index Colophon



C'est avec beaucoup de fierté et de joie que nous présentons ce catalogue comme l'aboutissement de l'exposition *Anna Boch : un voyage impressionniste*. Pour la première fois depuis près d'un quart de siècle, cette fascinante femme artiste obtient toute l'attention qu'elle mérite. Pour Mu.ZEE à Ostende, l'octroi de cette attention à Anna Boch allait de soi. Le point de départ concret est son tableau pointilliste intrigant *Pendant l'élévation*, qui représente la petite église de Mariakerke près d'Ostende – tant aimée de James Ensor, Willy Finch et bien d'autres – et que nous, à Mu.ZEE, chérissons particulièrement. Mais il y a plus important encore que cette œuvre dans notre collection : le fait que, vers 1900, Anna Boch était la femme artiste la plus en vue de Belgique. Or, cette période du tournant du XIX^e siècle et de la Belle Époque est le point de départ chronologique des activités de Mu.ZEE. Comme musée de l'art belge de 1880 à nos jours, Mu.ZEE est l'endroit idéal pour accueillir Anna Boch.

Anna Boch a mené une vie riche, dans différentes acceptions du terme. Héritière privilégiée de riches industriels de la céramique, elle a joui d'une indépendance financière qui lui a permis de donner libre cours à ses passions et à ses talents : les voyages, la musique, la décoration d'intérieur, la collection d'œuvres d'art et la création artistique. En outre, elle a surmonté les obstacles inhérents à son statut de femme célibataire à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, pour devenir une brillante pleinairiste et néo-impressionniste, qui a développé son propre style à partir de contacts avec des *compagnons de route* comme Isidore Verheyden et Théo van Rysselberghe, et de confrontations avec des contemporains captivants au sein des groupes artistiques Les XX et La Libre Esthétique, dont elle a été la seule femme à pouvoir se dire membre. Elle a également rencontré James Ensor, sans doute l'un des artistes parmi les plus mieux représentés dans les collections de Mu.ZEE.

Comme le montre la contribution de Virginie Devillez, la réputée commissaire invitée de cette exposition, Anna Boch a constitué son impressionnante collection d'œuvres d'art en optant résolument pour des artistes contemporains. Virginie Devillez et l'équipe de cette exposition ont eu le mérite de transcender ce fait très connu et répété à l'infini à propos d'Anna Boch : elle est la seule à avoir acquis un tableau de Vincent van Gogh du vivant de celui-ci. L'exposition

et cet ouvrage qui l'accompagne la décrivent à la fois comme artiste et collectionneuse, en rappelant son amour de la musique, de l'architecture et des voyages. Comme il se doit pour une inconditionnelle de Wagner – elle a assisté à plusieurs reprises au Festival de Bayreuth – sa vie s'interprète comme une œuvre d'art totale, où divers intérêts et formes d'art s'entremêlent et s'enrichissent mutuellement.

En tant que directrice de Mu.ZEE, je suis donc très émue de pouvoir enfin présenter cette exposition. Et je suis d'autant plus ravie que, comme Anna Boch, cette exposition fasse le voyage de la côte belge à la Bretagne pour y être accueillie par Sophie Kervran et ses collègues du Musée de Pont-Aven. Ce type de collaboration, qui est une première pour Mu.ZEE, traduit mon ambition de contribuer à la mise en valeur internationale de nos artistes, mais aussi de miser davantage sur la coopération – tant en Belgique qu'au-delà de nos frontières. En cette période post-COVID-19, aussi passionnante que stimulante, une réflexion critique sur notre fonctionnement muséal est en effet plus importante que jamais. Les défis écologiques, économiques, sociaux et politiques sont de toutes les époques et ne peuvent en aucun cas excuser l'enlèvement. Nous devons oser repenser le rôle de Mu.ZEE. En jetant des ponts innovants, en agissant.

Je tiens à remercier Virginie Devillez, toute l'équipe de Mu.ZEE – en particulier Stefan Huygebaert et Joost Declercq – et aussi Sophie Kervran pour cette belle collaboration, nos subventionneurs et sponsors qui nous ont permis de réaliser ce rêve fou, et nos nombreux prêteurs publics et privés, parmi lesquels les membres de la famille d'Anna Boch, pour avoir accepté de confier leurs œuvres à nos deux institutions pendant de longs mois. Et je vous invite à faire plus ample connaissance avec Anna Boch en notre compagnie.

Bienvenue à toutes et tous !



Morisot, Cassatt, Boch et le « cercle de l'art neuf »

À l'issue de leur étude de référence sur la place des femmes dans le mouvement des XX et de La Libre Esthétique, Laurence Brogniez et Vanessa Gemis concluaient à « la multiplicité et la complexité des rapports qui se tissent entre les femmes et l'avant-garde artistique à l'orée du XX^e siècle¹ ». Elles y sont à la fois présentes comme exposantes, collectionneuses, organisatrices et visiteuses, acceptées et parfois favorablement accueillies par la critique et les amateurs. À ce titre, les expositions indépendantes en marge des circuits officiels semblent avoir été favorables aux femmes. À ceci près, soulignent encore Laurence Brogniez et Vanessa Gemis, qu'elles n'ont que très exceptionnellement occupé les premiers rangs pour être au final « invisibilisées » dans le grand récit de l'art moderne jusque récemment.

Anna Boch n'a pas échappé à un schéma que l'on aimerait mettre ici en perspective avec l'exemple de ses contemporaines, en premier lieu les impressionnistes actives en France et de la même génération qu'elle, en particulier Berthe Morisot et Mary Cassatt. L'artiste belge n'a pas entretenu à notre connaissance de relations directes avec ses deux aînées. Elles ont cependant fait toutes trois un choix de carrière commun, contribuant ainsi à ce phénomène essentiel qu'est l'affirmation des mouvements impressionniste et post impressionniste composant, selon le terme d'Émile Verhaeren, ce « cercle de l'art neuf² » à la fin du siècle en Europe, préambule au foisonnement des avant-gardes du début du XX^e siècle.

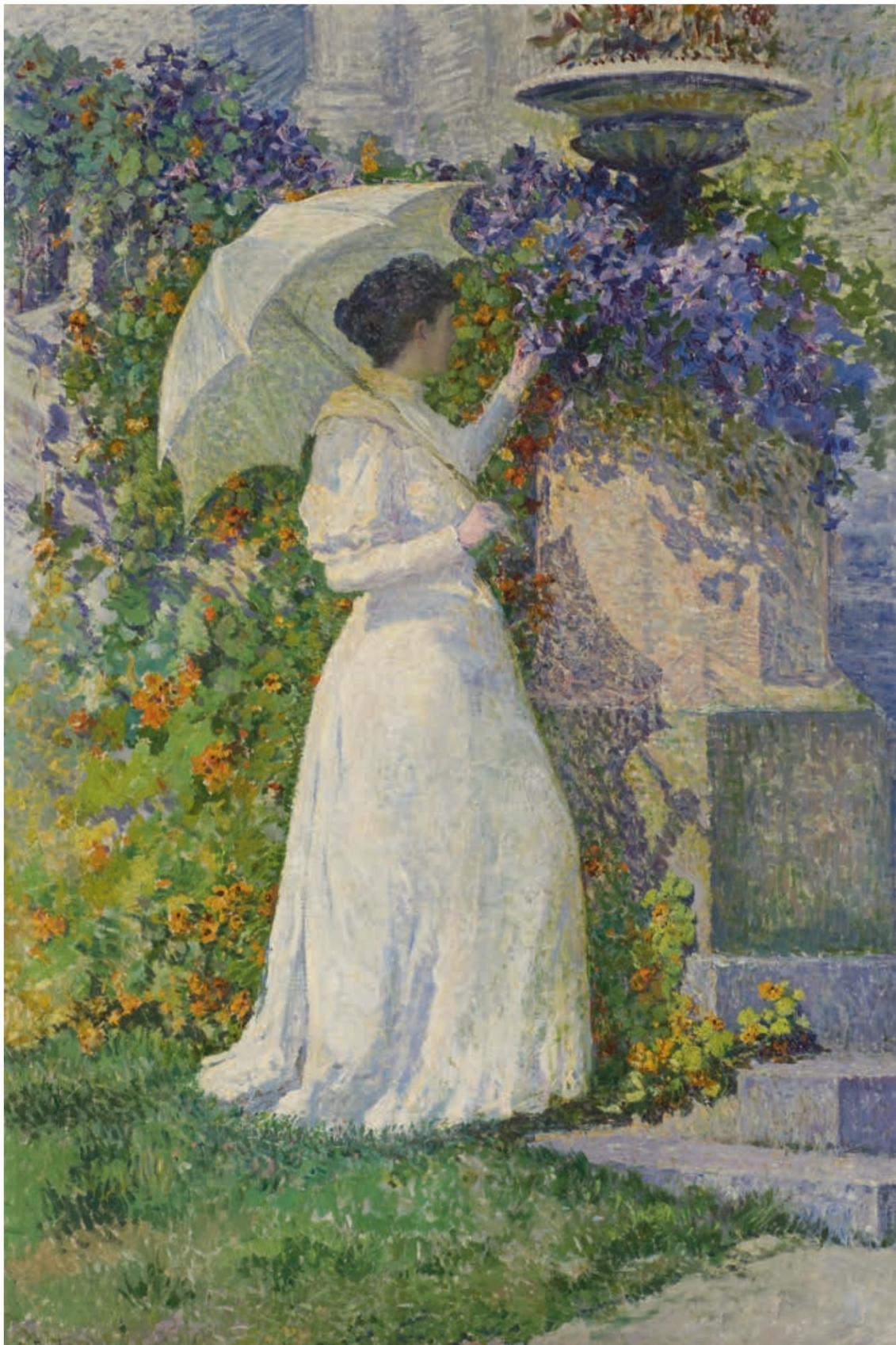
À première vue, la notoriété de Morisot et de Cassatt contraste avec la relative confidentialité où se tient encore Anna Boch hors de son pays : on pourrait même aller jusqu'à dire que Cassatt et Morisot sont un peu les arbres qui cachent la forêt et en ont éclipsé bien d'autres en France comme en Europe, ainsi qu'a pu le montrer Charlotte Foucher-Zarmanian dans son étude sur les « femmes artistes en France dans les milieux symbolistes³ ». L'impressionnisme apparaît même comme une nouvelle « parenthèse enchantée⁴ » pour les femmes aspirant à faire œuvre et carrière professionnelle. Il est intéressant alors de se demander si Anna Boch

et les XX ont contribué à étendre cette parenthèse en Belgique et au-delà de l'impressionnisme.

Des vingtistes parisiennes ?

Les expositions, organisées à Paris à partir de 1874, et la dissidence impressionnistes ont constitué un précédent et une référence pour les fondateurs des XX⁵, même si à Bruxelles, la Société libre des Beaux-Arts, active entre 1869 et 1876, avait ouvert la voie de l'indépendance, ou du moins de la complémentarité avec les Salons triennaux. La Société libre ne comptait qu'une femme parmi ses membres, Marie Collart, très peu visible puisqu'elle n'a pris part à aucune des quatre expositions de la Société. En 1884, année de la première exposition des XX au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, sept expositions dites impressionnistes ont déjà eu lieu à Paris et, si elles ont reçu des échos mitigés, entre soutien et rejet, elles ont imposé ce qui est dès lors perçu en France et à l'étranger comme un groupe, voire une avant-garde.

Dès la première édition de 1874, les envois de Morisot sont largement commentés et plus favorablement que ceux de ses confrères : *Le berceau* (1872, Paris, Musée d'Orsay), en particulier obtient un succès d'estime. Ainsi, Jules-Antoine Castagnary, qui inclut Morisot dans « l'état-major de la nouvelle école », « ne saurait trouver pages plus gracieuses, plus délibérément et délicatement touchées que le Berceau et Cache-Cache [collection particulière], et j'ajouterais qu'ici l'exécution est en rapport parfait avec l'idée à exprimer⁶. » L'éloge est sexiste mais il n'en reste pas moins une reconnaissance de la place pionnière et centrale de Morisot venant d'un critique éminent. La dernière manifestation dite impressionniste a lieu en 1886. Elle réunit, outre quelques impressionnistes historiques, la nouvelle garde symboliste et néo-impressionniste avec Gauguin, Redon, Seurat et Signac. La manifestation est aussi la plus féminine avec celle de 1880 : sur cinq exposantes dans l'histoire du groupe impressionniste, les trois à y avoir exposé sous leur nom, Morisot, Cassatt et Marie Bracquemond y participent.



Anna Boch
En juin, 1894
Huile sur toile, 139 × 92 cm
Collection de l'État belge, mis en dépôt par la Communauté française de Belgique
au Musée des Beaux-Arts de Charleroi, inv. 1028

Malgré le décalage de dix ans entre la création des deux groupes, les relations entre les impressionnistes et les Belges ont été nombreuses : à partir de 1886 précisément, les impressionnistes français sont régulièrement conviés par les XX à montrer leurs œuvres à Bruxelles, à tel point que le journal bruxellois *L'Art moderne* désigne les impressionnistes invités comme les « vingtistes parisiens ». Il établit ainsi entre les deux mouvements une équivalence dont il faut d'ailleurs souligner la perspective étonnamment décentralisatrice, à rebours du rapport traditionnel centre/périphérie. Il n'est guère fait état d'une quelconque antériorité ou prééminence de Paris (« là-bas ») sur Bruxelles (« ici »). « Impressionnistes » et « Vingtistes » sont deux néologismes qui désignent un « commun affranchissement de l'art à l'égard des formules établies ; expression sincère d'une émotion ressentie⁷. »

Dans ces échanges, les femmes semblent avoir occupé une place de choix : la première invitation de 1886 est, pourrait-on dire, paritaire car sur quatre impressionnistes approchés, deux, Cassatt et Morisot, sont des femmes. Seuls Monet et Pissarro figurent cette année-là au catalogue même si Morisot a peut-être envoyé des tableaux. En 1887, cette dernière participe avec cinq œuvres (comme Renoir) quand Cassatt décline à nouveau au motif que ses œuvres disponibles sont à New York et qu'elle a vendu celles qu'elle avait à Paris. Un refus qui s'explique par le succès. Une nouvelle invitation parvient à Morisot en 1891, mais elle ne pourra l'honorer pour des raisons de santé⁸. Ainsi, Morisot a été sollicitée autant de fois que Monet ou Renoir, et davantage que Degas, Cézanne ou Sisley par exemple. Les circonstances surtout semblent expliquer que moins d'une dizaine d'œuvres de Morisot et Cassatt aient été exposées aux XX alors que Monet, Renoir et Pissarro ont été plus largement représentés à Bruxelles (en 1886, onze œuvres de Monet y sont exposées).

« Ouvrir le jour » ; « Mettre une figure en plein air⁹ »

Tout se passe comme si la réception belge de l'impressionnisme français prenait acte de la contribution des femmes, et tout particulièrement de Morisot, au mouvement. Cette visibilité, qui ne s'explique pas par des liens personnels particuliers avec les vingtistes, veut-elle refléter le rôle cardinal de l'artiste dans le groupe ? Dès avant la première exposition dite impressionniste au printemps 1874 à Paris, Morisot participe activement aux échanges artistiques qui préludent pendant la seconde moitié des années 1860 à l'émergence de ce qu'on appelle parfois aussi « la Nouvelle Peinture ». C'est en

effet le titre d'un texte que le critique et romancier Edmond Duranty fait paraître en 1876, date de la deuxième exposition des impressionnistes. Il y expose quelques préceptes esthétiques du mouvement. Duranty met en avant une génération d'artistes nés, comme Morisot, autour de 1840, désireuse de contester une organisation du système des Beaux-Arts en France et de rénover profondément la peinture de son temps. Ce renouveau consiste, selon la belle formule de Duranty, à « enlever la cloison qui sépare l'atelier de la vie commune ou d'y ouvrir ce jour sur la rue¹⁰ », c'est-à-dire, peindre le plein air et le « vrai soleil¹¹ », représenter la « vie moderne » et non des reconstitutions d'atelier.

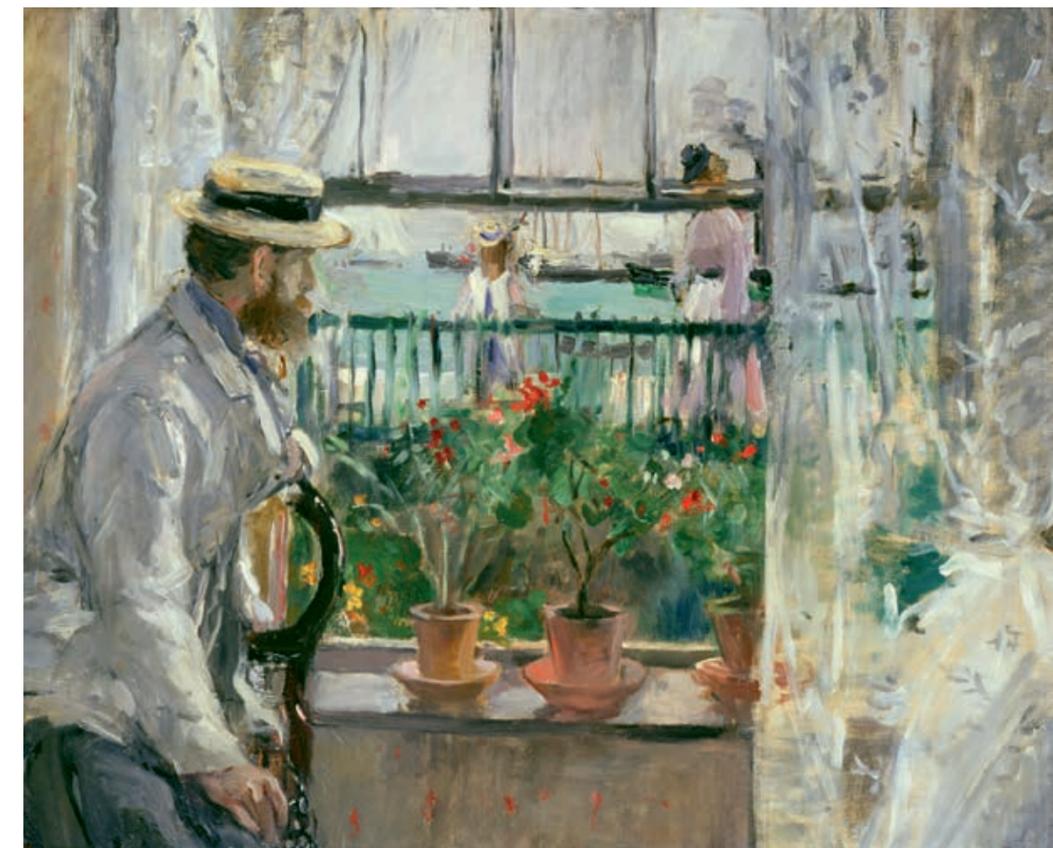
C'est ce à quoi s'emploie Morisot dès ses débuts au milieu des années 1860, avec le soutien de ses parents, indispensable alors à la poursuite d'une carrière artistique pour toute jeune fille issue comme elle de la grande bourgeoisie. Morisot travaille en plein air : ce qui est une pratique acceptée pour les femmes dans le cadre des « arts d'agrément », c'est-à-dire d'une pratique amateur intégrée à leur bonne éducation, est pour elle et, plus généralement dans l'écriture de la modernité, un enjeu central. Très vite, elle affirme son ambition en choisissant (comme Pissarro), Corot, pour maître. Jusqu'à sa mort en 1895, Morisot ne renonce jamais au plein air, indissociable de la lumière qui baigne ses peintures comme de sa touche esquissée, libre et scripturale. Le « vrai soleil » et la révolution chromatique qu'il entraîne, au cœur des modernités de la fin du siècle, sont donc accessibles aux femmes qui contribuent pleinement à l'élaboration de pratiques et de grammaires visuelles nouvelles, et ceci, au-delà de l'impressionnisme. Boch, comme Morisot, Bracquemond ou la néo-impressionniste Lucie Cousturier, mais aussi des artistes scandinaves telle la Norvégienne Kitty Kielland, en font un des axes de recomposition de l'art de leur temps. Chez Boch comme chez Morisot, les sujets de plein air ouvrent à des expérimentations de couleurs et de composition : la distinction traditionnelle entre figure et fond, la construction de la profondeur selon les lois de la perspective, autant de règles traditionnelles du paysage, qui sont ici remises en cause au profit d'un effet de « all over » où femmes et enfants se trouvent comme immergés dans une nature proliférante, enveloppante et couvrante.

La « vie commune » et le récit de soi

« Enlever la cloison entre l'atelier et la vie commune » est à la fois plus simple – ironiquement – et plus complexe pour les femmes. Comme bien des artistes femmes de l'époque, Morisot n'aura



Berthe Morisot
Le berceau, 1872
Huile sur toile, 56 × 46,5 cm
Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 2849



Berthe Morisot
Eugène Manet à l'Île de Wight, 1875
Huile sur toile, 38 × 46 cm
Paris, Musée Marmottan Monet,
legs Annie Rouart 1993, inv. 6029



Anna Boch
Cueillette, 1890
Huile sur toile, 74 x 107 cm
Collection privée



Berthe Morisot
L'enfant à la poupée (ou Intérieur de cottage), 1886
 Huile sur toile, 50 × 61 cm
 Musée d'Ixelles, legs Frits Toussaint 1920, inv. F.T. 104

dizaine d'œuvres, comme on l'a vu, aucune autre sensibilité artistique n'aura été autant représentée aux XX par des femmes que l'impressionnisme français, malgré la proximité encore plus forte des Vingtistes avec les néo-impressionnistes français. Seule la principale peintre, promotrice et historienne du néo-impressionnisme, Lucie Cousturier, fera exception. Il faut pourtant sans doute écarter toute dimension programmatique, tant du point de vue de la définition de l'impressionnisme que de la place des femmes dans les « cercles de l'art neuf ».

Ainsi la première artiste femme conviée par les XX est-elle Louise Breslau en 1885, année où Anna Boch participe aussi pour la première fois. Breslau, née en Allemagne en 1856, élevée à Zurich, est conviée en tant que Suisse mais elle fait, à partir des années 1870, toute sa carrière en France où elle meurt en 1927. Au milieu des années 1880, après des débuts remarquables à Paris, elle réoriente sa peinture vers une palette plus claire et des scènes de plein air, tant et si bien que la critique de l'époque l'associe à l'impressionnisme. Elle est d'ailleurs au début des années 1880 une collaboratrice régulière du journal *La Vie moderne*, dont le titre vaut programme et qui, bien que très éclectique dans ses choix, a défendu et exposé les impressionnistes, grâce notamment à Edmond Renoir, le frère du peintre. L'acception du terme « impressionniste », initialement dérivé en 1874 du titre d'un tableau de Monet, *Impression, soleil levant* (1872, Paris, Musée Marmottan Monet) et employé pour le tourner en dérision ainsi que Cézanne, Degas, Pissarro, Morisot etc. lors de la première exposition de 1874, devient rapidement un label large et assez indéterminé. Le terme en vient dans les années 1880 à désigner des artistes à mi-chemin entre inspiration impressionniste (Breslau est marquée en particulier par Manet et Degas), et naturalisme triomphant dans le sillage d'un Bastien-Lepage ou d'un Jules Breton. Les sujets de Breslau sont modernes, à l'exemple d'une de ses œuvres figurant une artiste peignant en plein air (Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts), les couleurs sont lumineuses, et la touche s'est assouplie, rendant la facture un peu plus vibrante que ne le voudrait une technique plus académique. Le terme impressionniste en vient ainsi souvent vers la fin du XIX^e siècle à désigner par extension une modernité de bon aloi, assagie et acceptable. L'invitation faite à Breslau, artiste renommée et considérée comme moderne, de même plus tard que celle adressée à Marie Cazin, se comprend dans ce contexte. Les XX, comme les impressionnistes, ne sont pas unis par une définition unifiée et partisane de la modernité, ni par la volonté de croiser modernité et affirmation de la place des femmes dans le champ artistique.

Malgré une détermination commune à Morisot, Cassatt et Boch de poursuivre la voie de l'indépendance, les invitations faites aux femmes impressionnistes par une société dont Anna Boch devient un membre important dès 1885, ne créent pas un réseau de femmes entre elles, une sorte d'internationale des peintres modernes et indépendantes. En novembre 1886, Boch se montrait même partisane de « rester entre confrères belges dans notre petit cercle des XX¹⁷ ». Comme à Morisot, l'idée de sororité lui est étrangère. Certes Morisot lit le journal de Marie Bashkirtseff, qui fit grand bruit à sa parution en 1890, et commente le parcours de Nélie Jacquemart, dont la spectaculaire carrière prend fin avec le mariage. Morisot entretient des relations suivies avec Cassatt, issue de la grande bourgeoisie comme elle. Leurs échanges artistiques sont riches et nourris, qu'il s'agisse de thèmes communs comme les femmes et enfants, ou de leur admiration pour l'art du Japon. Les relations avec Marie Bracquemond, troisième artiste femme à avoir pris part aux expositions impressionnistes sous son nom, sont mal connues. Elles semblent avoir été distantes. Leurs œuvres partagent toutefois quelques préoccupations et thématiques, comme la question de la figure en plein air, à ceci près que pour Bracquemond, l'affirmation du dessin et du contour, autant de qualités jugées alors masculines, représentent l'antidote à un « art féminin », qu'elle résume à « peindre des fleurs¹⁸ ». À aucun moment ces trois artistes ne semblent avoir envisagé de former un groupe à part et de déployer une stratégie qui leur serait propre au sein des impressionnistes.

À l'heure où se structurent les premiers mouvements féministes, une autre stratégie était possible, celle du séparatisme et de la solidarité féminine. En 1881, la sculptrice Hélène Bertaux crée l'Union des femmes peintres et sculpteurs, première société d'artistes femmes en France qui sera active jusqu'en 1994. Des initiatives du même type font florès en Europe et aux États-Unis¹⁹. C'est ainsi que Morisot, qui n'a jamais affiché de position ou d'engagement féministe, contrairement à Boch et à Cassatt, a figuré dans une exposition non mixte, celle du Woman's Art Club à New York, créé en 1889 afin d'affirmer le statut professionnel des femmes artistes. En février 1895, la presse remarque *Jeune fille assise* de Morisot (New York, Metropolitan Museum of Art) et *Dans la loge* de Cassatt. La présence de Morisot au Woman's Art Club quelques semaines avant de mourir est certainement due à Cassatt ou à sa galerie Durand-Ruel, qui avait l'œuvre en stock à New York à ce moment-là²⁰. Deux ans auparavant, Morisot n'avait en effet pas participé au « Pavillon des femmes » de l'exposition internationale de Chicago en 1893 : décoré, entre



Anna Boch
Chaumière en Flandre, ca 1891
Huile sur toile, 75,5 × 107 cm
Collection Lucien Arkas



Anna Boch
Paysan au champ, [1905-1910]
Huile sur toile, 60 × 80 cm
Château de Lembeek, Collection Université libre de Bruxelles



Anna Boch
Gerbes et moulin, [1912-1915]
Huile sur toile, 36,5 × 55 cm
Collection privée V. Blondel





Anna Boch dans son salon de la Villa Anna à Ixelles, près de la cheminée Art Nouveau de Victor Horta et Godefroid Devreese ; à gauche, l'un au-dessus de l'autre, les œuvres de Paul Gauguin et Henry Moret, sd [après 1903] Collection privée

Virginie Devillez

La collection comme reflet des affinités électives

De l'élève assidue à la collectionneuse avisée

Anna Boch grandit dans un milieu privilégié ouvert à la musique, aux arts et aux voyages. Elle se déplace fréquemment en famille où chaque membre, muni d'un carnet à croquis, capte selon un bonheur variable, les souvenirs de leurs excursions. Boch compte parmi les plus doués, et aspire très tôt à progresser. Lors d'un séjour au bord de l'Ourthe, elle se retrouve ainsi « devant le plus charmant tableau qu'on puisse y figurer », mais « il est trop beau car mon pinceau n'est pas à la hauteur de ces sortes de choses! »

Durant les années 1870, elle suit divers cours de peinture donnés aux femmes qui n'ont alors pas accès à l'Académie ; elle est ainsi conseillée par Euphrosine Beernaert. Les deux peintres ont en commun qu'elles n'hésitent pas à contacter des artistes dont le travail les interpelle, tissant avec ces créateurs des liens qui s'écartent de la conception traditionnelle de la relation maître/élève². Anna Boch s'intéresse ainsi à la tendance la plus innovante de sa génération, incarnée alors par le pleinairisme qui se développe dans la forêt de Soignes, avec Hippolyte Boulenger et Théodore Baron. Ces affinités électives se reflètent dans les premiers achats de sa collection qui s'ouvre aussi à Louise Héger et Louis Artan de Saint-Martin.

Sa rencontre avec Isidore Verheyden, d'abord son professeur, va marquer d'un sceau précieux la collection en devenir. De là naît une amitié intense et proluxe dont témoignent des portraits croisés des deux artistes qui peignent ensemble par monts et par vaux :

« Je travaille continuellement avec Verheyden et nous rabattons de la besogne ! J'ai bien à apprendre ! quand je vois ces charmantes études qu'il bâcle en un rien de temps [...]. Verheyden me conseille surtout de ne faire que des morceaux simples, mais bien observer les rapports d'un ton avec l'autre de rendre tout vivant et lumineux³. »

Verheyden réalise en tout cinq portraits d'Anna Boch, dont un des seuls bustes jamais sculptés par

lui : sa collection comptera pas moins de 13 œuvres de son complice.

En dehors de ses excursions avec Verheyden, Anna Boch prend aussi part à la vie artistique bruxelloise en fréquentant entre autres L'Essor, le Salon triennal et le Cercle artistique et littéraire où elle expose et effectue aussi certains de ses achats. Son cousin Octave Maus se targue de lui y avoir fait acheter « un très bon tableau de Baron exposé en ce moment, un paysage de Campine⁴ ». C'est aussi en compagnie de ce cher cousin qu'elle sort en société car il est tout autant qu'elle passionné de peinture et de musique⁵. Rédacteur à *L'Art moderne* depuis 1881, Maus élargit ses relations à la nouvelle génération d'artistes belges dont Théo van Rysselberghe, Fernand Khnopff, Willy Finch, Jef Lambeaux, Frantz Charlet, Constantin Meunier, James Ensor...

C'est donc aux premières loges qu'Anna Boch assiste à la création en octobre 1883 du Cercle des XX dont Octave Maus accepte le poste de secrétaire : « C'est de l'art fier et indépendant qu'on veut faire⁶. » Anna Boch ne compte pas parmi les premiers affiliés, ce qui lui semble sage vu la réputation sulfureuse du nouveau groupe :

« Ici on commence à se calmer au sujet des XX. La société chic ne veut pas les admettre et on critique beaucoup Octave de faire partie d'un tel monde ! Tu croirais vraiment à les entendre que tous ces jeunes gens ne sont pas à toucher avec des pincettes ! Que dira-t-on de moi si j'accepte ce titre infecte [sic] ?⁷ »

Chose faite quelques semaines plus tard, fin mars 1885, en même temps que Félicien Rops.

Anna Boch fréquente les vingtistes assidûment, les réunissant même à La Louvière pour des fêtes où l'on dîne, se promène et joue au billard⁸. D'autres fois elle les invite séparément, en petit comité. Son réseau s'étend et influe sur sa collection avec l'entrée de nouveaux noms : Dario de Regoyos, Périclès Pantazis, Willy Schlobach, Guillaume Van Strydonck, Guillaume Vogels et Rodolphe Wytzman. Elle achète fréquemment durant les Salons des XX, comme en



Anna Boch
Côte rocheuse, [1903-1905]
Huile sur toile, 62 × 84 cm
Collection privée



Anna Boch à bord de sa voiture Minerva, accompagnée de son frère Eugène, de sa dame de compagnie Laure Van Haelewijn et du chauffeur Albert Lepreux lors d'un séjour dans le Midi, ca 1908

épanouissement culturel, nouent des contacts avec des personnes qui partagent leurs valeurs et se construisent consciemment une image susceptible de passer avec brio l'examen de la société. Ils ne voyagent pas seulement pour eux-mêmes, mais aussi pour leurs partisans et pour un public passionné par leurs faits et gestes. Ils publient des journaux de voyage, envoient leurs impressions aux revues ou ramènent dans leurs bagages des croquis et des tableaux réalisés sur place. Dans les stations balnéaires à la mode, les journaux publient des listes d'arrivées et de départs, et la scène sociale englobe les visites, excursions et soirées. L'espace public y est aménagé comme un diorama, avec des promenades et une jetée. Pour Anna Boch, cependant, le tourisme n'est pas toujours le motif principal pour courir le monde. Les Boch, chez qui les voyages sont une tradition familiale, se rendent également en pèlerinage culturel à Bayreuth, lieu sacré du culte de Wagner, et, plus tard, Anna Boch, qui souffre de rhumatismes, fréquentera les stations thermales d'Aix-les-Bains, Saint-Amand-les-Eaux, Kreuznach et Wiesbaden, séjours dont elle ne tirera que peu ou pas d'inspiration artistique.

En fait, vers 1900, la culture bourgeoise du voyage est une version contemporaine du *grand tour*, le parcours d'initiation classique qui a permis à des générations de jeunes bourgeois et d'aristocrates lymphatiques d'Europe septentrionale, ainsi qu'à quelques dames, de s'initier à la grande vie, depuis la Renaissance et surtout au XVIII^e siècle. C'est ainsi qu'ils ont inventé le tourisme – le terme et la pratique. Un siècle plus tard, nous ne pouvons qu'observer cette évolution avec surprise (et peut-être un peu d'envie).

Très souvent, le but du voyage est la chaleur du Midi. Comme l'écrit David Van Reybrouck, la Riviera n'est pas seulement un lieu, mais un rêve¹⁵. Ces personnes de bonne condition aiment y passer l'hiver. Ce n'est pas par hasard qu'un des volumes de la collection des *Guides Joanne* d'Élisée Reclus – la réponse française aux guides de voyage allemands *Baedeker* et britanniques *Murray* et *Bradshaw* – est intitulé *Les Villes d'hiver de la Méditerranée et les Alpes Maritimes*¹⁶. Dans un coin d'un salon de thé de la Promenade des Anglais, ce livre de cinq cents pages, publié en 1864, est le compagnon idéal pour l'hiver.

Le monde comme spectacle

Parallèlement à l'émergence d'une iconographie du tourisme bourgeois, une littérature de voyage se développe dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Des ouvrages qui nous renseignent sur le regard

qu'Anna Boch et ses contemporains portent sur le monde au cours de leurs voyages et sur leur manière de voyager. En 1890, l'écrivaine gantoise Virginie Loveling publie *Een winter in het Zuiderland*, le récit de son voyage de plusieurs mois en Provence, le long de la Côte d'Azur jusqu'à Gênes, puis dans les villes d'art italiennes. Célibataire, Loveling voyage en compagnie d'un couple d'amis. Elle se déplace en train et dans des voitures de location, passe la nuit dans des pensions ou des hôtels et suit les conseils du guide de voyage rouge de Karl Baedeker. Et il en va de même pour Anna Boch, qui ne voyage que rarement seule, préférant se faire accompagner par son frère Eugène, sa gouvernante et dame de compagnie Laure Van Haelewijn, le chauffeur Albert Lepreux et des amis comme le couple Isidore et Julienne Verheyden, la famille Cassiers ou son *cher* Émile Agniez, un violoniste dont nous ne savons pas exactement quel type de relation il entretient avec Anna Boch. Souvent, l'artiste voyage aussi avec des amies fidèles comme Anna Nels et Marie Delcourt-Derscheid¹⁷.

Grâce au journal et à la correspondance d'Anna Boch, nous savons où elle et son escorte ont séjourné en cours de route. Nous avons déjà visité la villa La Bastide à Sanary. En 1926, Anna Boch célèbre les fêtes de fin d'année à la pension Lido à Menton et dans deux petits hôtels de Saint-Jean-Cap-Ferrat. Au printemps de 1928, nous la retrouvons à l'Hôtel de la Colline à Nice et à l'Hôtel Terminus à Marseille – haltes classiques d'une dame distinguée. Deux ans plus tard, avant de prendre le train de nuit pour Hyères, l'Hôtel de Savoy à Paris se révèle à nouveau une excellente adresse.

Au début, Anna Boch et son escorte prennent le train, plus tard l'automobile – j'y reviendrai. Et le *Baedeker* est leur indispensable compagnon de voyage. Dans la brochure *Impressions de Voyage. France et Italie*, écrite par sa nièce Lucy Blondel, après le long voyage qu'elle a fait avec sa tante Anna, sa mère et sa sœur au printemps de 1908, on peut lire que les femmes ont perdu leur « indispensable Beadeker » [sic] au Lavandou et qu'elles tournent en rond depuis lors¹⁸. Le programme du voyage de Blondel est un *grand tour* en soi. « Tante dessine », note Lucy ; quelques croquis d'Anna Boch rehaussent en effet son récit de voyage. Avec *Excursions de Cannes, 1871-1872*, c'est le seul ouvrage de littérature de voyage qui contienne des œuvres d'Anna Boch. Ses *Souvenirs de voyages* remplis de notes et de croquis sont malheureusement restés un secret de famille bien gardé, révélés seulement à l'occasion de la présente exposition. En voyageant à travers son Sud bien-aimé, Anna Boch fait avec de la peinture et un crayon la même

chose que Loveling avec des mots : enregistrer ce qui frappe son regard. Quand l'écrivaine contemple la Méditerranée, c'est comme si elle se trouvait dans un salon d'art, en train d'admirer un tableau :

« [...] bleue, verte, violette, à coups de pinceau puissants ; des mouettes blanches étincelantes la survolent, des rochers dans le lointain. Quelques pêcheurs sont assis sur le mur ou le ressaut du quai, leur ligne dans les profondeurs. À côté d'eux, un panier contient leur pêche, qui scintille de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel¹⁹. »

C'est l'évocation parfaite de la palette si appréciée des néo-impressionnistes. Sur la plage d'Hyères, Loveling est frappée par les nuances bleues, vertes et violettes du paysage :

« [...] la mer et les îles rocheuses et embuées qui la parsèment sont bleu foncé ; peu de vagues, les plus proches balaient la plage, avec un étrange bruissement en passant par-dessus les rochers ; tout près, il n'y a que l'écume²⁰. »

Il existe un autre parallèle frappant entre mesdames Loveling et Boch. À Florence, la première lit « toutes sortes de nouvelles révolutionnaires en provenance de la patrie » : en 1886, en Wallonie, de violents troubles sociaux ont entraîné des pillages et l'incendie du château d'un propriétaire d'usine. Au plus fort des émeutes, la seconde, surexcitée, écrit une lettre à son frère Eugène. À La Louvière, tout semble encore paisible, mais la situation peut dégénérer d'un instant à l'autre :

« On se prépare à la visite des hordes révolutionnaires qui, dit-on, se dirigent vers le centre. À l'usine 1.000 soldats de Mons. Ai fait le sacrifice de tout, même de mon piano. Nous attendre au sort de tant d'autres châteaux aux environs de Charleroi. État qui couve depuis longtemps. Les troupes tirent sur la masse, des morts et blessés. Les femmes marchent en tête. Que verrons-nous encore²¹ ? »

C'est ainsi que l'odeur de brûlé de la politique s'infiltré dans la vie paisible de deux bourgeoises.

Le monde réel – le fracas de la modernité, l'impatience d'une époque qui embrasse la nouveauté et galope dare-dare vers le champ de bataille – s'inscrit également dans un nouveau genre littéraire, dont la carrière est aussi brève qu'impressionnante. On pourrait l'appeler « autoprose », et certains des plus grands écrivains l'ont adoptée. Dans ces récits de voyage enthousiastes, les paysages sont de purs

décors, et les rencontres avec les gens du cru de simples anecdotes. La véritable protagoniste est l'automobile, avec laquelle ils explorent le pays. L'auteur français Octave Mirbeau intitule « le roadmovie de papier » qu'il publie en 1907 *La 628-E8*, d'après la plaque minéralogique de son bolide ; l'introduction est une ode lyrique à l'« automobilisme » comme maladie mentale – une addiction à l'ivresse de la vitesse – et un hommage à Charles Brossette, son chauffeur et mécanicien²². Sous les yeux de Mirbeau, le paysage éclate en taches de couleur, les arbres, les haies et les murs s'étirent jusqu'à disparaître, à la vitesse d'une charge de cavalerie, « comme au cinéma ». Le paysage qu'il perçoit a quelque chose d'un tableau post-impressionniste peint avec sauvagerie. Dès 1904, le futur Prix Nobel de littérature Maurice Maeterlinck, symboliste à temps plein, a consacré un essai à « cette bête merveilleuse », l'automobile qui permet « d'absorber en un jour autant de paysages, de ciels et de spectacles qu'on en absorbait autrefois au cours de toute une vie²³. » Cette créature fabuleuse respire comme un être vivant ; son cœur s'emballe et on sent battre ses veines. Le chauffeur qui conduit la bête et en explique patiemment le fonctionnement au propriétaire est issu du croisement entre un dompteur de lion et un chirurgien. Avec son ami Cyriel Buysse, l'écrivain naturaliste flamand qui s'adonne lui-même volontiers à l'« autoprose », Maeterlinck aime faire de longs voyages en voiture. Buysse lui-même finit par s'en acheter une, ou plutôt deux : une monocylindre en 1908 et deux ans plus tard, une Minerva, véritable pur-sang exceptionnellement confortable, et qui plus est de fabrication belge. Une automobile est un symbole de statut, que seuls les riches et les vedettes peuvent s'offrir. La photo de l'actrice française Réjane posant fièrement sur le marchepied de sa voiture-avec-chauffeur est même diffusée sous forme de carte postale.

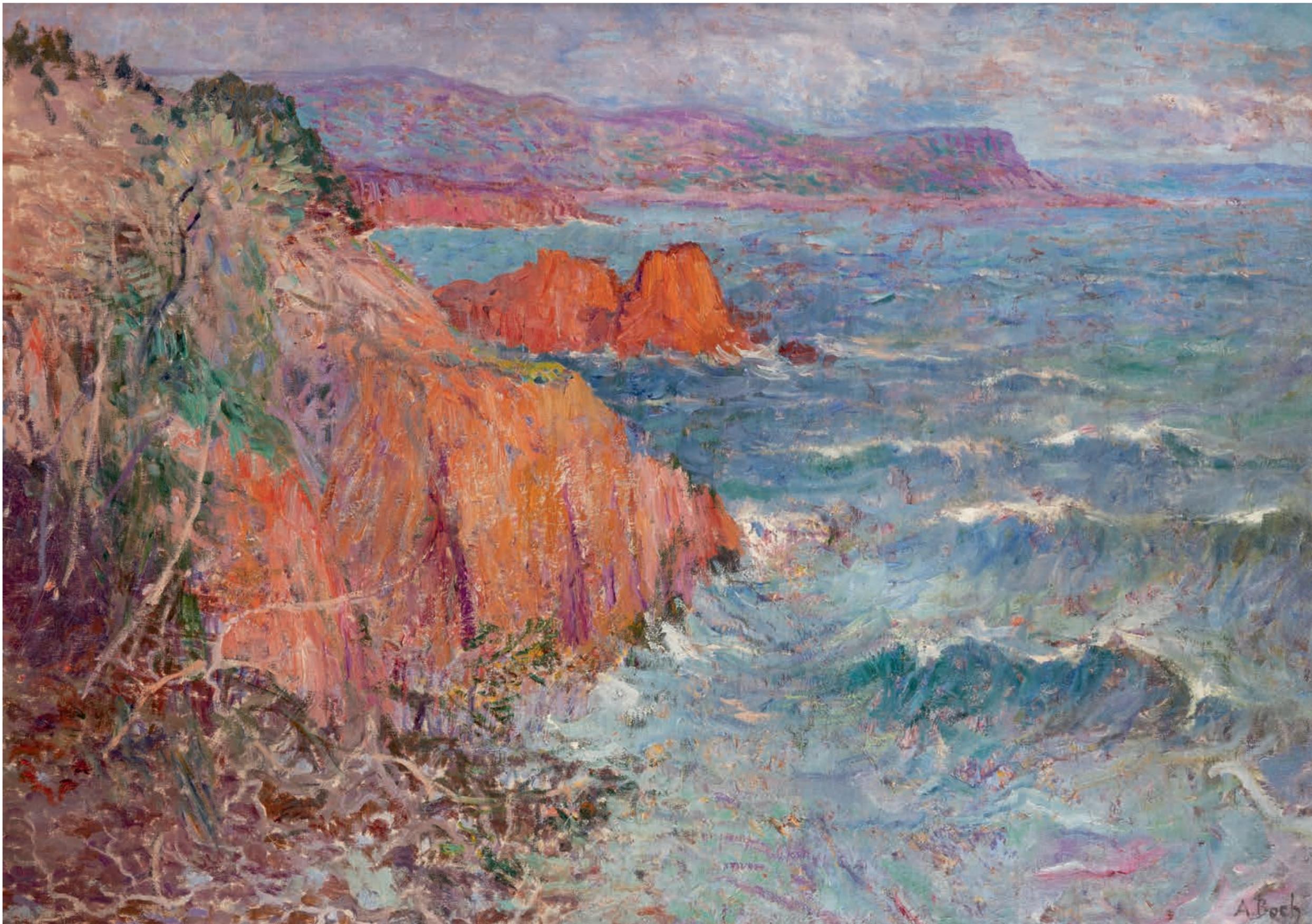
À l'époque de Buysse, il y a un peu moins de six mille voitures immatriculées en Belgique. L'une d'entre elles appartient à Anna Boch, et c'est évidemment une Minerva – l'artiste ne veut que ce qu'il y a de mieux. Une note dans le carnet où l'artiste âgée a consigné les événements importants de sa vie nous apprend qu'elle a acheté sa voiture en décembre 1907, et que sa première escapade avec son nouveau véhicule date du 14 janvier de l'année suivante. Elle l'a revendue le 12 septembre 1913. Pendant ces cinq années, Anna Boch a apprécié ses sorties avec la Minerva, mais elle et ses amis ont également eu recours à la voiture de son frère Eugène, immatriculée 964-Z, ainsi qu'aux services du chauffeur Albert Lepreux. Une photo tirée des archives familiales montre Lepreux posant parmi ses passagers, dans la voiture d'Eugène, sur une



Anna Boch
Albert Lepreux, [ca 1900-1905]
Crayon sur papier papier, 25 × 27 cm
Jos Humblet-Geuens



Anna Boch
Chapelle dans les montagnes de Port-Cros, 1930
Aquarelle, crayon et gouache op papier, 13,5 × 20,2 cm
Collection privée



Anna Boch
Les falaises de l'Estérel, 1910
Huile sur toile, 86 x 120 cm
Collection privée