

Citation style

Thill, Edmond: review of: Luciano Pagliarini / Laura Caregari, Eugène Mousset. *Le maître d'Esch, 1877-1941 / Eugène Mousset. Der Escher Meister, 1877-1941*, Esch-sur-Alzette: Editions Schortgen, 2017, in: *Hémecht*, 2019, 3, p. 370-373, DOI: 10.15463/rec.846054823

First published: *Hémecht*, 2019, 3



copyright

This article may be downloaded and/or used within the private copying exemption. Any further use without permission of the rights owner shall be subject to legal licences (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

Die Editionsarbeit ist vorbildlich. Sie erschließt erstmals eine Auswahl archivalischer Bestände aus der Trierer Stadtbibliothek und dem Stadtarchiv. Die Gliederung der Dokumente in 16 Hauptkategorien, die jeweils mit einem Sachkommentar eingeleitet werden, reicht von Geographie und Stadtbild, Bevölkerungs- und Sozialfragen, Verwaltung, Justiz und Repräsentation, Schulbildung u.a. bis Vormärz, Revolution und Restauration. Damit wird auch der Zeitabschnitt begründet: von der „Franzosenzeit“ bis 1848.

Die Anthologie der präsentierten Quellen soll dem Leser ein Gefühl für die Epoche vermitteln. Das ist eindrucklich gelungen, denn die Edition kann auch wie ein Lesebuch konsumiert werden: Es macht einfach Spaß, das Buch zu durchblättern, um an beliebiger Stelle „hineinzulesen“ – für den Laien wie den Profi-Historiker gleichermaßen. Dieser „eher deskriptiv als normativ wirkende Ansatz trägt die Möglichkeit in sich, ein wirklichkeitsnahes Bild der Trierer Verhältnisse zu zeichnen, ohne dabei in eine künstlich erzeugte Hierarchie des historisch Überlieferungswürdigen zu verfallen“ (Geleitwort, S. 9).

Die besondere Relevanz für Luxemburg scheint in der „Entdeckung“ einer anderen, aber zeitgleichen „Besatzungsmacht und Fremdherrschaft“ in einer Stadt vergleichbarer Größe und Bedeutung zu liegen. 1845 standen in Trier 16 219 Zivilangehörigen 2 749 preußische Militärangehörige samt Familie gegenüber (S. 213). Mit dem Ende des Trierer Kurstaats wurden ihre Bewohner, zusammen mit den anderen Rheinländern, zu „Beute- und Musspreußen“, so das durch die regionale Geschichtsschreibung überhöhte Opfernarrativ, welches zu einem kritischen Vergleich mit der Luxemburger Geschichte und ihrer Darstellung als Garnisonsstadt einlädt – und nicht nur dazu!

Thomas Kolnberger

Luciano PAGLIARINI & Laura CAREGARI, Eugène Mousset, Le maître d'Esch 1877-1941, Esch-sur-Alzette : Éditions Schortgen, 2017, 176 pages ; ISBN 978-99959-36-54-9 ; 55 €.

Si le livre que Luciano Pagliarini et Laura Caregari ont consacré au peintre luxembourgeois Eugène Mousset a au moins un mérite, c'est celui de nous rappeler l'existence de cet artiste dont il n'existait jusqu'à présent aucune publication résumant l'essentiel de son travail créatif. Le soin apporté par les Éditions Schortgen à la réalisation de l'ouvrage (171 illustrations, la grande majorité des planches en couleurs pleine page) fait de celui-ci un beau livre d'art, qui a d'ailleurs gagné le « Lëtzebuurger Buchpräis » dans la catégorie « non-fiction » (Sachbuch) en novembre 2018.

Le livre est à ranger dans la catégorie des monographies d'artistes destinées à honorer la mémoire d'un peintre ou sculpteur de l'histoire de l'art locale – ici en l'occurrence un artiste de la capitale du Bassin minier – qui représentent l'essentiel des publications artistiques au Grand-Duché. Le fait que la quasi-totalité des tableaux d'Eugène Mousset se trouvent dans des collections privées et que les quelques toiles appartenant à des collections publiques soient souvent peu accessibles justifie pleinement la mise à disposition d'un ouvrage avec de bonnes reproductions permettant à un public intéressé de se faire une idée de l'œuvre de l'artiste.

La monographie bilingue – tous les textes sont en français et en allemand – comporte une préface de l'éditeur, deux introductions – la première complétée par des « éléments biographiques » – suivies d'une section renfermant les planches en couleurs, elle-même subdivisée en plusieurs parties. Celles-ci sont presque toujours précédées d'une note explicative, celle qui se rapporte aux « Œuvres industrielles » étant un peu plus détaillée que les autres, ce qui s'explique par l'intérêt que les deux auteurs portent dans leurs autres publications à l'histoire du Bassin minier, notamment au travail dans les mines et à l'industrie sidérurgique.

On ignore si, dans chaque rubrique, les tableaux suivent ou non un ordre chronologique, la plupart des toiles n'ayant apparemment pas été datées par l'artiste. Or, ceci n'est pas anodin, notamment quand les auteurs affirment dans leur première introduction que « certaines œuvres de jeunesse sont empreintes d'une audace picturale évidente, tandis que des œuvres plus tardives sont exécutées dans un style plus apaisé, plus "classique". » (p. 11) Au lecteur de s'y retrouver, entreprise d'autant plus délicate que dans un article de Mathias Weber paru dans la revue A-Z (n° 17 du 24/4/1938) et cité plus loin dans le texte, on peut lire le contraire : « Inzwischen ist Eugen Mousset sechzig Jahre alt geworden, aber seine Bilder sind ebenso frisch und so naturbegeistert, wie damals. Manchmal sogar gibt es Ueberraschungen in dem Sinne, daß eine oder die andere der jüngsten Schöpfungen einen Stich ins Verwegene aufweist, den man früher nicht bei ihm fand. » (p. 25) Les auteurs semblent étonnés et ne pas comprendre ce « rétropédalage » – terme employé dans le livre – du peintre vers la fin de sa vie, tandis qu'on trouve pourtant à cette même époque une évolution identique chez d'autres artistes luxembourgeois – notamment chez Jean Noerdinger, Harry Rabinger et Jean Schaack – qui dans leurs œuvres de jeunesse se sont montrés beaucoup plus audacieux que ne l'a jamais été Eugène Mousset.

Par ailleurs, dans la partie illustrée, on est un peu déconcerté devant le peu de rigueur de la part des auteurs pour ce qui est de la rédaction des légendes. En effet, l'usage veut que dans un catalogue de peintures figure d'abord le titre de l'œuvre, suivi de la date (si connue), de la technique (par exemple : huile, aquarelle) et des dimensions, et à la fin le lieu de conservation (musée ou autre institution) ou le propriétaire du tableau (qui reste souvent anonyme dans le cas d'une collection privée). Or, dans le présent ouvrage, la technique n'est jamais indiquée (on devine qu'il s'agit presque toujours d'une peinture à l'huile), les dimensions font souvent défaut, parfois la légende se réduit à la mention « Collection privée » ou bien celle-ci n'est suivie que du seul titre de l'œuvre imprimé en romain, tandis que dans tous les autres cas ce dernier est en italique. Les titres sont d'ailleurs plutôt prosaïques (*Paysage hivernal*, *Arbres enneigés*, *Ruisseau avec pont*, etc.) et font regretter ceux avec une tournure plus poétique qu'on découvre dans les catalogues du C.A.L. : *Féerie d'hiver* (1921) ; *Le printemps dans les prés* (1921) ; *La drève ensoleillée* (1926) ; *Premières teintes d'automne* (1931) ; *Chevreuils dans la neige* (1931) ; *Sous-bois en automne (contre-jour)* (1932) ; *Chaumière en hiver* (1932).

Les deux sources principales auxquelles se réfèrent les auteurs sont l'interview de l'artiste par Mathias Weber dans la revue A-Z citée plus haut – les pages originales illustrées d'un portrait et de quelques tableaux du peintre sont reproduites p. 24 et 25 – et un long texte de Lucien Koenig, alias Siggy vu Lëtzebuerg, paru le 10 mai

1940 – le jour même de l’invasion du Grand-Duché par l’armée allemande – dans le *Luxemburger Wort*. Voilà à peu près les seules références écrites signalées dans l’ouvrage, qui ne comporte ni notes de bas de page, ni bibliographie. Si le peintre n’a jusqu’à présent pas fait l’objet d’études de la part de nos historiens de l’art, un certain nombre d’articles ont toutefois été publiés dans la presse luxembourgeoise, qui auraient mérité d’être signalés. D’autant plus que bon nombre de journaux et de revues peuvent dès à présent être consultés en ligne sur le site de la Bibliothèque nationale de Luxembourg.

Un aspect positif de l’ouvrage est qu’il fait découvrir au lecteur d’autres tableaux que les paysages hivernaux qui ont fait la renommée du peintre au Luxembourg. Un passage de l’interview citée résume assez bien son approche du motif, quand il déclare à propos de la restitution de la texture de la neige par les moyens picturaux que celle-ci « se décline en une infinité de nuances », qu’« elle est constituée d’une multitude de petits cristaux qui réfléchissent les rayons du soleil. Les fins d’après-midi d’hiver, en particulier, laissent entrevoir dans la neige des tonalités allant du violet au bleu foncé... Il faut une longue pratique sur le terrain, savoir jongler avec le facteur temps, très fugace ; les couleurs changent rapidement. » (p. 21-22 ; je reprends la traduction française du texte par les auteurs). Mousset est donc resté pendant toute sa vie un adepte du point de vue adopté par les impressionnistes, bien que dans ses peintures il n’aille pas jusqu’à adopter la technique de la juxtaposition de couleurs pures que ces derniers emploient dans leurs tableaux. Dans le catalogue de l’exposition *150 ans d’art luxembourgeois* (MNHA, 1989), Jean-Luc Koltz avait déjà noté que les peintres Frantz Seimetz, Guido Oppenheim, Pierre Blanc, Eugène Mousset et Jean-Pierre Beckius « pratiquent un impressionnisme peu évolué qui ne fait que reproduire des effets de lumière sans vraiment les analyser. On est tenté de rapprocher cette peinture de celle des préimpressionnistes, malgré l’époque à laquelle travaillent nos artistes » (p. 53). Le ralliement à une interprétation « impressionniste » du motif à un moment où l’impressionnisme subit de violentes critiques de la part des adeptes du « rappel à l’ordre » de l’entre-deux-guerres, comme André Lhote, et où de nouvelles avant-gardes ont fini par prendre le relais a été fatal pour la renommée de Mousset. Un ouvrage récent (*Face à l’impressionnisme : Réception d’un mouvement, 1900-1950*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2019) tente pourtant d’expliquer cet engouement pour l’impressionnisme durant la première moitié du XX^e siècle : « Ces cinquante années, au cours desquelles se jouent des processus essentiels pour la formalisation, l’historicisation et l’institutionnalisation de cette première avant-garde restent étonnamment encore aujourd’hui un trou noir de l’historiographie impressionniste. » (p. 7) Le travail de peintre d’Eugène Mousset et d’un certain nombre de ses contemporains devra probablement un jour être analysé en fonction du résultat de ces études récentes.

Côté biographie, basée selon l’éditeur sur « plusieurs années de recherches passionnantes » (p. 4), le lecteur aurait pu s’attendre à des informations allant au-delà de ce qui se trouve déjà dans les textes de Mathias Weber et de Lucien Koenig. Relevons deux exemples : en 1903, Mousset est « engagé provisoirement pour assurer les cours de dessin » à l’École Industrielle et Commerciale d’Esch-sur-Alzette, avant d’être « nommé officiellement chargé de cours » en 1905 et « professeur » en 1925

(p. 33). Les auteurs auraient pu ajouter qu'en 1910 – un an avant Dominique Lang – il sera également chargé du cours de dessin au nouveau Lycée de jeunes filles à Esch-sur-Alzette (*L'Indépendance luxembourgeoise* du 13 septembre 1910), créé à la même époque que celui de la capitale qui avait dû faire face à l'adversité des milieux catholiques conservateurs. Les enseignants qui acceptaient de faire cours dans un de ces deux établissements devaient être plus réceptifs à une certaine modernité que bon nombre de leurs collègues.

On est de même surpris que les auteurs n'évoquent à aucun moment les rapports d'Eugène Mousset avec le Cercle Artistique de Luxembourg. Cette première association d'artistes luxembourgeoise n'est d'ailleurs mentionnée nulle part dans l'ouvrage. En 1900, le peintre figure sur la liste des membres du C.A.L. À partir de 1902, il expose régulièrement au Salon jusqu'en 1921. En 1916, il est lauréat du Prix Grand-Duc Adolphe. De 1922 à 1925, puis de 1927 à 1930, et enfin à partir de 1933 jusqu'à la fin de sa vie – à l'exception de l'année 1937 – il boude le Salon. En 1931 et 1932, il y retourne brièvement et devient adjoint au comité pour les fonctions du jury. Si l'on ne connaît pas les raisons de ses absences répétées, on peut néanmoins les deviner. Elles correspondent chaque fois à des périodes de tensions au sein du C.A.L. En 1922, une première crise est signalée dans la presse écrite, qui constate que certains jeunes, mais aussi quelques-uns parmi les meilleurs artistes du grand-duché n'exposent plus au Salon (*Luxemburger Wort* du 29 juillet 1922). La période qui va de 1927 à 1930 correspond à celle de la Sécession des jeunes, et si Mousset n'a peut-être pas été un révolutionnaire invétéré, il semble néanmoins ne pas avoir hésité à faire connaître publiquement son désaccord quand il le jugeait opportun, sans aller jusqu'à rallier le mouvement sécessionniste !

L'ouvrage de Luciano Pagliarini et Laura Caregari nous fait redécouvrir un peintre longtemps délaissé par nos historiens de l'art et réjouira tous les amateurs de livres d'art illustrés de belles reproductions en couleurs. Il ne remplit certes pas toutes les conditions d'un ouvrage scientifique – tel celui publié en 2014 sur le sculpteur Claus Cito – mais constitue néanmoins un bon point de départ pour une étude plus approfondie de ce peintre qui a travaillé pendant la première moitié du XX^e siècle, une des périodes parmi les plus mouvementées et les plus fructueuses de l'histoire de l'art au Grand-Duché.

Edmond Thill

Toute la noblesse de sa nature. Recueil des écrits publiés par Aline Mayrisch-de Saint-Hubert réunis par Cornel MEDER avec postfaces des professeurs Frank WILHELM et Hans Manfred BOCK et une chronologie, Luxembourg : Cercle des Amis de Colpach, 2014 ; 495 p. ; ISBN 978-99959-613-1-2 ; 34 €.

Le volume anthologique publié sous l'égide de feu Cornel Meder, spécialiste s'il en est d'Aline Mayrisch-de Saint-Hubert, avantageusement augmenté par les contributions scientifiques des professeurs émérites Frank Wilhelm (« Une 'noblesse' qui n'ose pas dire son nom. À propos du statut littéraire des textes d'Aline Mayrisch-de Saint-Hubert ») et Hans Manfred (« Colpach als transnationale Netzwerk ») qui éclairent et contextualisent la production littéraire de la Dame de Colpach, se