

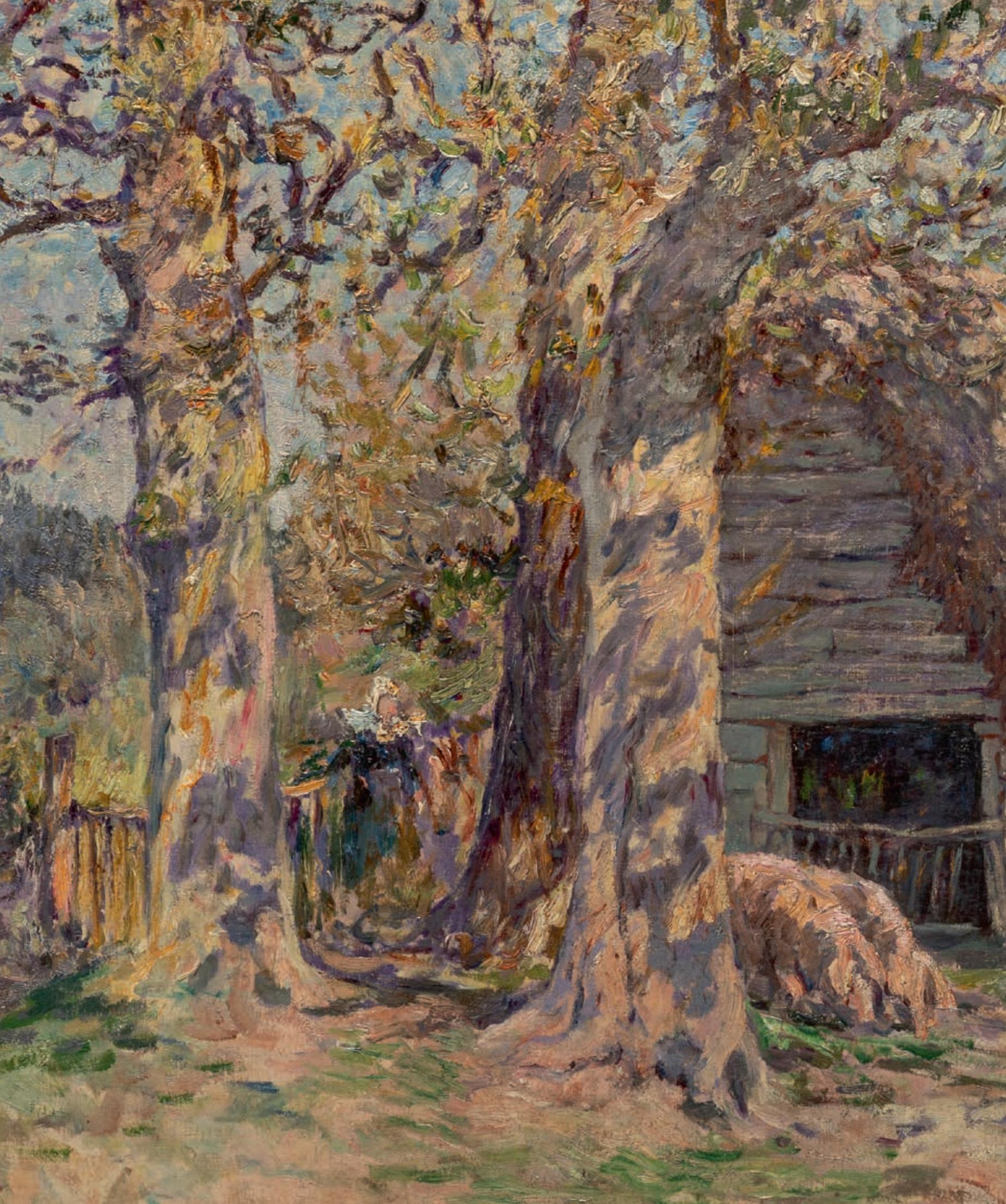
Anna Boch

Un voyage impressionniste

HANNIBAL

- 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

Sophie Kervran

Conservatrice en chef,
directrice du Musée de
Pont-Aven

Pour le Musée de Pont-Aven, c'est une véritable chance que de pouvoir s'associer avec le Mu.ZEE d'Ostende. Partager, par-delà les frontières, nos pratiques, nos points de vue et nos compétences est une nécessité pour le dynamisme et l'ouverture d'esprit de nos établissements culturels. Je tiens donc à remercier chaleureusement l'équipe d'Ostende dont l'adaptabilité et le professionnalisme ont rendu aisée et agréable l'itinérance de cette exposition.

Rien n'aurait été possible sans Virginie Devillez, commissaire scientifique, qui m'a contactée début 2022 pour me proposer ce projet. Elle a brillamment mis en exergue les liens étroits qui pouvaient se tisser entre cette artiste belge, Anna Boch, l'histoire artistique de la Bretagne et les enjeux que nous défendons dans notre musée citoyen.

En effet, comme le décrit Mireille de Lassus dans un essai du présent catalogue, Anna Boch est parvenue, dans ses peintures, à capter l'essence des côtes de cette Bretagne qu'elle découvre avec son frère au tout début du XX^e siècle, déployant « un sentiment parfait des valeurs, de la solidité dans les masses, des finesses exquises dans le ciel et dans les vagues mourantes et je ne sais quoi d'aérien, d'enveloppé, qui est toute la poésie de cette contrée fière¹ ».

Mais c'est l'Anna Boch mécène qui a également suscité notre intérêt, celle qui acquiert notamment des tableaux de l'école de Pont-Aven. En effet, au salon des XX de 1889, parmi les six œuvres bretonnes de Gauguin, elle porte son choix, malgré le « ricanelement de la foule », sur *Conversation. Bretagne* peint à Pont-Aven en 1888 : sans doute la *Vision après le sermon*, également exposée, est-elle encore jugée trop radicale (Gauguin ne l'exposera d'ailleurs pas au café Volpini en 1889) alors qu'aujourd'hui, la toile est considérée comme un jalon essentiel de la modernité picturale qui est née, comme j'aime à le répéter, dans notre petite cité des peintres de moins de 3000 âmes. C'est au-dessus du tableau du maître de Pont-Aven qu'Anna Boch accroche en 1895 *Falaise, Ouessant* d'Henry Moret. Je pourrais également citer la commande d'un paravent à motifs bretons à Émile Bernard, l'autre inventeur du synthétisme...

1 Pierre Verhaegen au sujet de l'huile sur toile *Côte de Bretagne* présentée par Anna Boch au salon de La Libre Esthétique de 1902, cité dans Bruxelles 1993, p. 183.

Au cours des années précédentes, de nombreuses recherches ont été consacrées aux artistes femmes, tant celles déjà renommées (Berthe Morisot, Joan Mitchell...) que celles méconnues du monde académique et du grand public. Ces dernières étaient peu étudiées car déjà ignorées par la critique de leur temps au profit de leurs homologues masculins, et/ou car continuaient de prévaloir les idées préconçues sur la femme-artiste davantage dilettante que professionnelle. Cette (re)découverte de ces créatrices bénéficie également du courant historiographique actuel de réévaluation des avant-gardes dont la prépondérance avait eu pour effet d'occulter la réalité d'une scène artistique souvent plus mixte et hétéroclite.

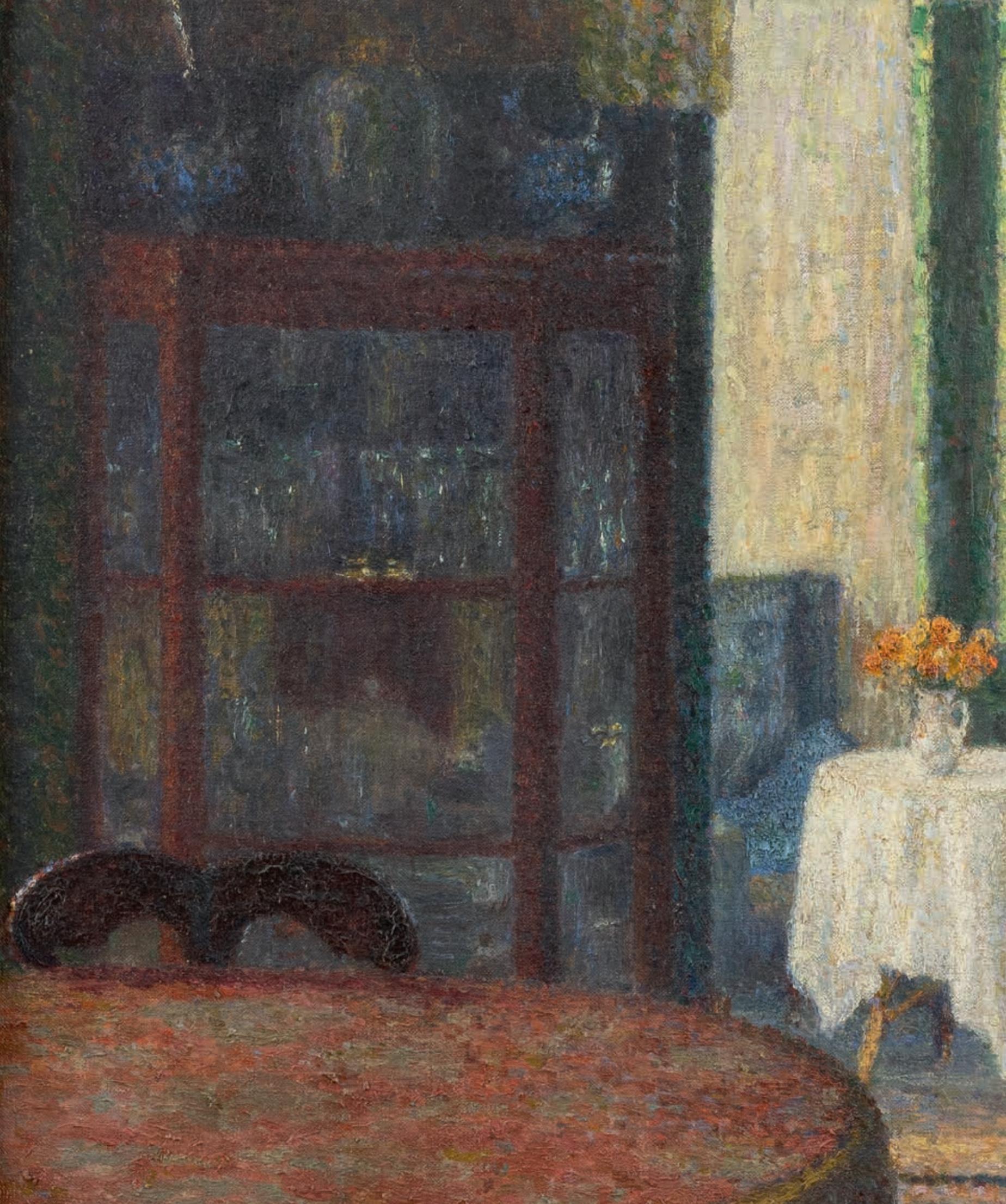
À l'étranger comme en Belgique, la carrière de ces artistes a aussi été longtemps entravée par l'accès à l'Académie et aux Beaux-Arts qui leur était refusé, contrecarrant ainsi fortement leur formation mais aussi la réception de leur travail dès lors considéré comme amateur. Au XIX^e siècle, la disproportion entre le nombre important de ces artistes femmes qui participent aux salons et leur reconnaissance par les instances de légitimation confirme cette pensée dominante. Des études récentes viennent ainsi de remettre dans la lumière des artistes qui avaient alors une vie sociale et artistique bien active, telles Jenny Montigny, Yvonne Serruys, Marguerite Verboeckhoven, Anna De Weert, Marie et Louise Danse.

Pourtant, jusqu'il y a peu, la participation de ces artistes aux salons des avant-gardes du XIX^e siècle se réduisait pour beaucoup à un seul nom : Anna Boch¹. En effet, cette dernière fut la seule artiste femme adhérente des importants cercles des XX et de La Libre Esthétique, animés par son cousin Octave Maus, où elle se positionne d'égale à égale avec ses confrères qui, fait rare pour l'époque, lui rendent la pareille lorsqu'ils se lancent ensemble dans l'aventure du néo-impersonnisme. Elle est aisément reconnue par le groupe pour ses prises de position fortes, comme elle y brillera en tant que mécène, collectionneuse, musicienne et animatrice d'un salon en vue, jouissant d'une position tout à fait privilégiée par rapport à ses consœurs. Ses tableaux sont également acquis très tôt par l'État qui achète *En juin* (1894) dans la foulée du Salon de La Libre Esthétique de 1895.

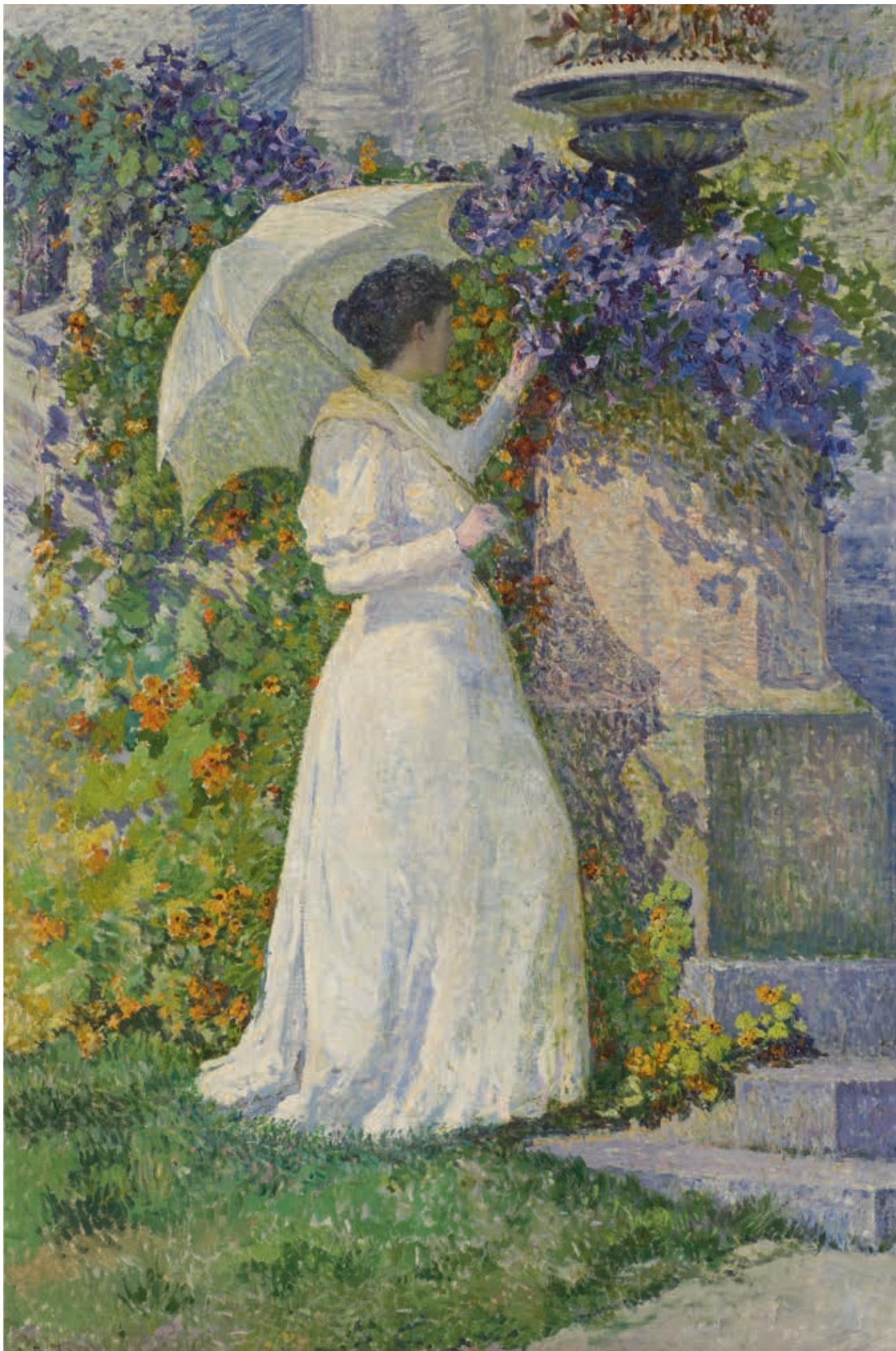
Attachée au Musée royal de Mariemont de 1958 à 1969, je m'impliquai avec enthousiasme dans l'étude de la céramique régionale ; la ville de La Louvière ne doit-elle pas son origine à cette industrie implantée en 1841 par les frères Eugène et Victor Boch, venus du Luxembourg et de Sarre, associés à leur beau-frère J.-B. Nothomb, alors Premier ministre de la jeune Belgique ? La faïencerie Boch allait être répandue dans le monde. Si toute activité s'est terminée dans le Hainaut il y a une vingtaine d'années, l'autre branche de la famille Boch, associée à celle des Villeroy, a continué, voire intensifié sa production, particulièrement en Allemagne.

Les deux frères Boch dessinaient très bien. Et je découvris, vers 1960, qu'Anna Boch, la fille de Victor, avait hérité des dons de son père dans le domaine artistique. Et elle ne m'a plus quittée ! Au cours des années, j'eus la grande chance de rencontrer certains de ses neveux et nièces qui l'avaient bien connue, qui avaient même séjourné chez elle, et je me suis liée d'amitié avec sa filleule, Ida Van Haelewijn, née dans la belle maison d'Anna Boch rue de l'Abbaye à Bruxelles, qui a accompagné l'artiste dans de nombreux voyages et visites d'expositions à Bruxelles et qui était à ses côtés lorsqu'elle est décédée. Ce sont de précieux témoignages qui m'ont aidée à mieux comprendre la personnalité de cette artiste, et de l'apprécier.

Elle était forte, ayant mené une vie indépendante à Bruxelles, tout en gardant un œil attentif sur son père, qui vécut à La Louvière jusqu'à l'âge de 103 ans. Elle avait un esprit de famille très prononcé, protégeant sa fratrie plus jeune, surtout son « petit frère » Eugène, qui était de santé fragile, ce qui ne l'a pas empêché de vivre jusqu'à 86 ans. Mais combien de souci ne s'est-elle pas fait pour lui ! Elle était fidèle en amitié, ce que prouve la correspondance conservée dans la famille et chez les descendants de ses ami·e·s ; même si elle fut assez isolée lors de ses dernières années à cause de sa surdité, le contact épistolaire restait intense. Elle avait une curiosité saine ; elle partait à la découverte de régions inhabituelles pour une femme à cette époque : par exemple, l'Espagne et l'Algérie en 1878 et 1879, avec son frère Eugène, ou la Grèce et la Turquie en 1900 avec sa cousine Madeleine de Saint-Clair. Son envie de découvrir ne lui a-t-elle pas fait acheter une voiture en 1907 ?! Et chez son père, au second étage







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

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'ajouterai 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.



Isidore Verheyden
Anna Boch peignant sur la plage, 1885
Huile sur toile, 32 × 40,5 cm
Villeroy & Boch AG, inv. 19



Berthe Morisot
Enfant dans les roses trémières, 1881
Huile sur toile, 50,5 × 42,5 cm
Cologne, Wallraf Museum, prêt permanent de la Fondation Corboud, FC 614

que rarement un atelier ou « une pièce à soi », que Virginia Woolf affirmait, au même titre qu'une source de revenu, être indispensable à la création. De fait, Morisot peint dans et depuis la « vie commune », car elle travaille dans les espaces de cette vie commune, son appartement, sa maison, son salon ou sa chambre. Ce ne sera pas le cas d'Anna Boch qui est photographiée à plusieurs reprises ou portraiturée dans son atelier. Il n'existe en revanche aucune représentation de Morisot au travail à l'exception d'un portrait d'elle par sa sœur à leurs débuts, encore aujourd'hui en collection privée, et d'un autoportrait où seuls la robe – de travail – et peut-être un pinceau et une palette, très allusivement esquissés, renvoient au métier du modèle. Et encore, ce magnifique autoportrait maintenant considéré comme un chef-d'œuvre de l'artiste, qui n'a jamais été montré par elle de son vivant. Morisot et Boch ont en commun d'avoir posé pour des grands peintres de leur temps (songeons aux douze portraits de Morisot par Manet entre 1869 et 1874), mais seule Boch a été mise en scène comme artiste.

Cette différence de cadre de travail et d'affirmation de soi entre les deux peintres n'efface pas la partition genrée des espaces à laquelle hommes et femmes sont soumis à la fin du XIX^e siècle. Boch, Cassatt et Morisot partagent une iconographie de la « privacy ». Notons cependant que Boch ne s'y limite pas et, à l'instar de Bashkirtseff, de Virginie Demont-Breton, ou encore de Anna Klumpke ou d'Elizabeth Nourse, explore un registre naturaliste qui la mène hors de la sphère domestique et de son milieu social. À cet égard, le naturalisme, les exemples de Bastien-Lepage et surtout de Jules Breton, ont sans doute, au moins autant que l'impressionnisme, offert un espace de liberté picturale aux artistes femmes de la fin du XIX^e siècle.

Aux hommes l'espace public et, du coup, les sujets modernes, tels que les cafés, la rue, la foule ; aux femmes, la sphère domestique et son prolongement en extérieur, le jardin et le parc, et le « home », avec pour modèles, souvent non professionnels, celles qui en sont les principales protagonistes : femmes, enfants et domestiques ont constitué l'essentiel des sujets de Morisot et de bien des femmes artistes du XIX^e siècle. Limitation qui ne permet à Morisot, Cassatt ou Bracquemond de ne contribuer que partiellement à la peinture de la « vie moderne », et qui a participé, par la modestie des sujets, à minorer leur apport et à les marginaliser de l'histoire de la modernité. La peinture de Morisot, de Cassatt ou de Boch apparaît rapidement, dans l'éloge comme dans la critique, comme l'équivalent du journal intime, de l'écriture de soi si abondamment pratiquée par les femmes au XIX^e siècle en amateur : « son œuvre

fait songer à ce que serait le journal d'une femme dont le moyen d'expression serait la couleur et le dessin¹² », écrit ainsi Paul Valéry de Morisot.

Significatif apparaît le tableau que Morisot choisit pour sa participation aux XX en 1887, *Intérieur de cottage*. L'artiste y peint sa propre intimité familiale, ici un moment d'un séjour sur l'île de Jersey. La fillette est son enfant Julie, née en 1878, et son modèle de prédilection. Elle est tournée vers la baie vitrée qui ouvre sur la mer. La composition, soigneusement méditée et précédée d'un pastel préparatoire, offre un subtil emboîtement de cadres successifs, procédé assez fréquent chez l'artiste. Partition entre mur et fenêtre, nouveau découpage introduit par les meneaux de la baie, puis par les jetées à l'arrière-plan. Faut-il y voir la traduction plastique de ce cantonnement des femmes et jeunes filles à l'intérieur, dont le contact avec l'extérieur se fait depuis un seuil (une fenêtre, un balcon)¹³ ? La grille ainsi subtilement mise en place contraste avec la liberté de la touche : les coups de pinceaux ignorent la différence entre rideaux et nappe par exemple. La dominance des blancs et des bleus unifie la composition et lui confère une dimension poétique. Le regard posé par Morisot n'est pas exempt d'ambiguïté. On y savoure un moment heureux, celui d'un déjeuner, dans le cadre très privilégié d'une villégiature familiale à Jersey. Morisot appartient en effet, comme Boch ou Cassatt, à cette grande bourgeoisie de la fin du XIX^e siècle, à laquelle les voyages et une vie de loisirs sont accessibles. Poésie, raffinement de la lumière, tendresse du regard de la mère sur son enfant n'empêchent toutefois pas la mélancolie.

Mélancolie de l'artiste devant le temps qui passe auquel Morisot était particulièrement sensible ? Julie a pris ici la place de son père Eugène Manet (le frère du peintre) qui avait posé pour sa femme dix ans plus tôt devant le bow-window de la maison qu'ils avaient louée sur l'Île de Wight précisément à l'occasion de leur voyage de noces. Morisot y avait renversé, l'air de rien, le rapport traditionnel au XIX^e siècle entre regardeur (l'épouse) et objet regardé (le mari), le travail (Morisot) et l'oisiveté (Eugène Manet), mais aussi entre espace public (une femme et un enfant marchent dehors) et privé (c'est Eugène qui occupe la place traditionnellement dévolue aux femmes dans la peinture : celle du seuil, en retrait, derrière la fenêtre). En réactivant en quelque sorte cette composition dix ans plus tard, Morisot mesure le temps qui passe. Mélancolie du modèle tant Julie semble désœuvrée dans cet *Intérieur de cottage* ? Désœuvrée ou absorbée ? Julie, qui reçoit une éducation artistique de sa mère et sera peintre aussi¹⁴, semble dessiner contre la

fenêtre. Cette scène que l'on retrouve dans l'œuvre de Morisot exalte-t-elle la capacité des enfants à déployer leur imagination, la beauté de leur rêverie, ou traduit-elle une forme d'empêchement et d'ennui qui sont aussi le sort des jeunes filles au XIX^e siècle et que la peintre a souvent suggérés dans sa peinture ? À moins que cette enfant qui dessine au plus près de la lumière du jour ne soit, à l'exemple de certaines œuvres de Chardin que Morisot admirait vivement, une méditation sur l'acte de peindre et de créer, bien au-delà donc du simple et aimable souvenir de famille.

Féminisation et sororité

En considérant Morisot et Cassatt comme des représentantes de l'impressionnisme au même titre que Renoir, Monet ou Sisley par exemple, les XX semblent acter ce qu'on pourrait appeler une féminisation de l'impressionnisme. Féminisation à travers les participantes (trois femmes en 1886) ; féminisation de l'iconographie, avec l'importance donnée à la représentation de la sphère domestique comme composante à part entière de la représentation de la vie moderne et qui n'est bien sûr pas l'apanage des artistes femmes du groupe : « Notre existence se passe dans les chambres ou dans la rue » écrivait Duranty¹⁵. Si les femmes ne peuvent pas aller dans la rue, les artistes masculins s'emparent de la rue mais aussi de la chambre. Songeons à quelques scènes familiales de Monet, mais surtout à Renoir par exemple, pour lequel l'espace public est une source d'inspiration assez ponctuelle et concentrée dans les années 1870 avec les grands manifestes du *Bal du Moulin de la galette* et du *Déjeuner des canotiers*. Au début des années 1880, Renoir expose en priorité des portraits féminins ou des portraits d'enfants, parfois exécutés au pastel, alliant alors un sujet et une technique considérés comme féminins au XIX^e siècle. Féminisation de l'acte même de peindre avec la valorisation de l'émotion, de l'impression et de la sensation, autant de catégories souvent perçues comme féminines au XIX^e siècle : c'est pourquoi Morisot apparaît de plus en plus dans les années 1880 comme l'artiste impressionniste par excellence. Tamar Garb a montré cependant combien cette « féminisation » de l'impressionnisme est ambiguë et pouvait aussi se révéler dépréciative à l'heure de la remise en cause du mouvement par de nouveaux « cercles de l'art neuf » dans les années 1880-1890¹⁶.

Dans ce contexte, quel sens donner aux invitations des XX faites à Morisot et à Cassatt ? Même si les circonstances (œuvres indisponibles, maladie) ont réduit leur participation aux XX à moins d'une



Mary Cassatt
La cueillette des coquelicots, 1875
 Huile sur toile, 26,6 × 34,3 cm
 Collection privée

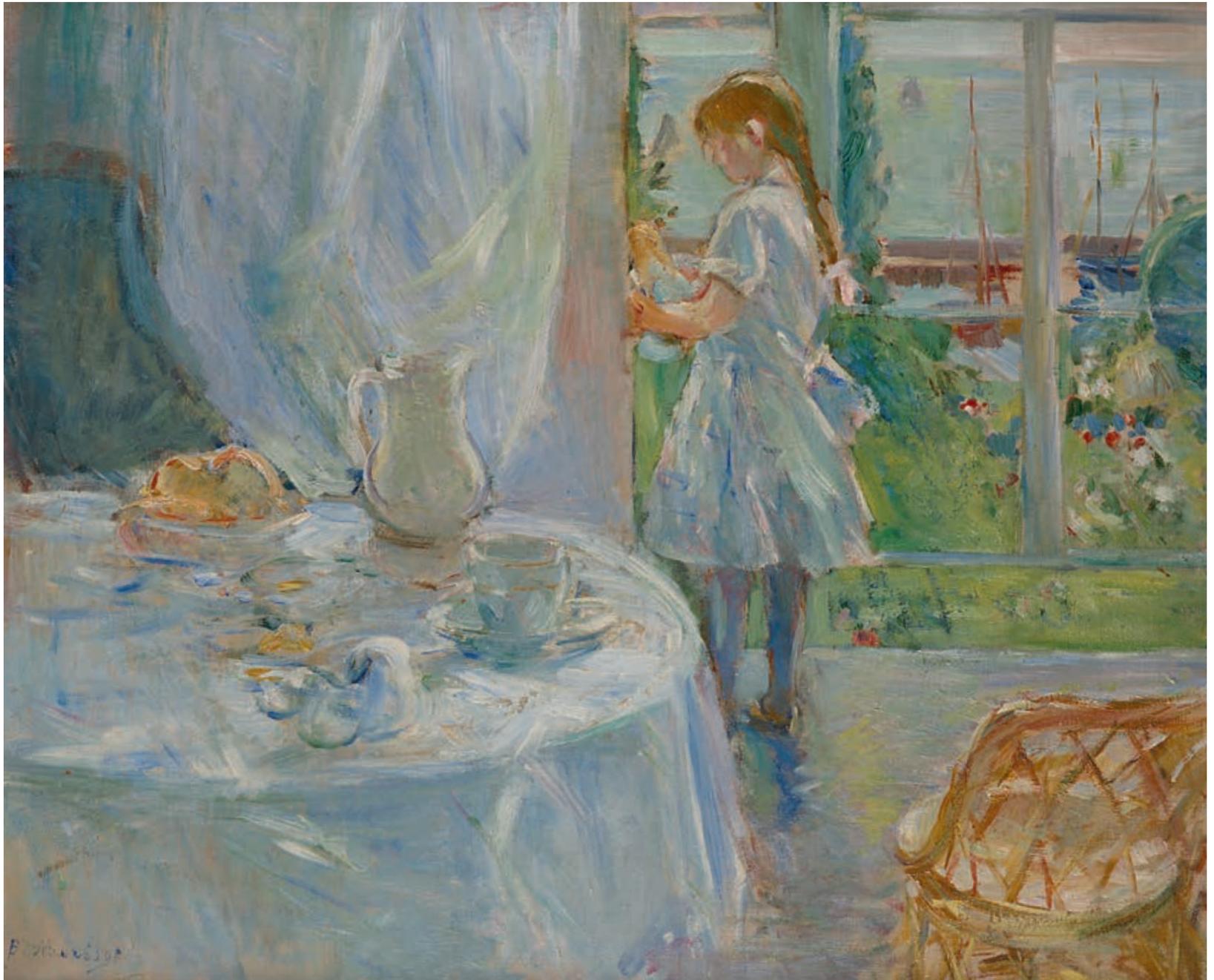


Anna Boch
Intérieur, 1906
Huile sur toile, 70 × 60 cm
Collection privée, Bruxelles



Anna Boch
Cueillette, 1890
Huile sur toile, 74 × 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'acceptation 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

La peintre n'a pourtant pas renoncé à la céramique, en décorant pour son usage personnel, en 1886, le service de table « aux proverbes ». Ce travail n'ayant comme finalité que le plaisir de s'en servir au quotidien, il est peint avec spontanéité et légèreté. Les pièces du service révèlent des différences de traitement dans l'application du bleu de cobalt posé uniquement au pinceau sous émail. Le trait est libre et contraste avec les formes conventionnelles. Le service dit *Villa Anna*, destiné à sa maison de Middelkerke au milieu des années 1880, est plus complexe, plus raffiné, mais moins personnel. Le fond d'émail bleu clair est rehaussé de motifs bleu foncé sous émail et de rehauts blancs sur émail, cette fois, selon la technique dite du *bianco sopra bianco*. Il est possible que ce deuxième service ait été totalement exécuté par des artisans de la faïencerie familiale à la demande d'Anna Boch. Il semble ne jamais avoir eu d'édition par la faïencerie de décors créés par Anna Boch.

Les liens d'Anna Boch avec la céramique et, plus particulièrement, la faïencerie familiale, sont loin d'être les seuls à montrer son rôle dans la vie artistique locale. Dès 1908, la peintre contribue à la fondation et à l'essor du cercle louviérois Les Amis de l'Art, qui se donne pour mission « d'initier la population aux choses de l'esprit et de développer le goût esthétique dans ses différentes manifestations³⁷ ». Anna Boch apporte en effet son concours en patronnant l'association aux côtés de son cadet, le peintre impressionniste et luministe Paul Leduc, lui aussi originaire de la jeune cité. Si elle expose trois toiles lors de l'exposition inaugurale de 1908, sa participation à la vie du cercle semble avant tout de l'ordre de l'appui et de la caution d'un patronyme prestigieux, bien au-delà des cénacles artistiques. En 1929, lors de la vingt-cinquième exposition annuelle des Amis de l'Art, on retrouve une dernière fois Anna Boch parmi les membres d'honneur. Elle y côtoie le même Paul Leduc, Hermann Courtens ou encore Louis Buisseret³⁸.

Un autre nom, celui de Charles Catteau, est indissociable de la faïencerie Keramis ainsi que du cercle Les Amis de l'Art. Bien que l'information soit souvent reprise dans diverses publications, rien ne prouve qu'Anna Boch ait de quelque manière que ce soit amené Catteau à travailler à la faïencerie. C'est plutôt sa formation d'ingénieur céramiste, formé à la prestigieuse École de Sèvres, qui l'amène à La Louvière après un passage dans une manufacture allemande de porcelaine à Dresde.

Entré à Keramis en 1906, réputé pour l'immense production Art déco de son atelier de fantaisie entre 1920 et 1946, Charles Catteau avait commencé à



Anna Boch
Barques en bord de mer, [1890-1895]
 Faïence fine (Boch Frères) peinte en polychromie, 15 × 15 cm
 Collection privée



Anna Boch
Maisons autour de l'église, [1890-1895]
 Faïence fine (Boch Frères) peinte en polychromie, 15 × 15 cm
 Collection privée

peindre, vers 1910, des décors impressionnistes sur plaques de faïence. Toute sa vie durant, il s'est livré à une activité privée, que l'on pourrait même qualifier d'amateur, de peintre sur toile. Membre fondateur, au même titre qu'Anna Boch, et premier président des Amis de l'Art, Charles Catteau se montre fort actif dans l'exécutif du cercle. En 1925, alors qu'il est professeur de décoration sur céramique et verre à l'Institut provincial des Arts et Métiers, sa production pour la faïencerie triomphe à l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. La même année, à La Louvière, il expose ses peintures en compagnie de ses élèves, de la peintre louviéroise Marguerite Stekke et d'Anna Boch³⁹. La peinture de Charles Catteau était visiblement appréciée par Anna Boch qui l'a exposée chez elle. Cet autre lien artistique avec La Louvière, elle choisit de l'entretenir jusqu'à la fin de sa vie.

Les dispositions testamentaires d'Anna Boch du 10 mai 1935 n'oublent nullement La Louvière. À côté de gestes de générosité envers diverses œuvres religieuses, destinés à soulager le dénuement des plus démunis, Anna Boch lègue 1000 francs à l'hôpital de La Louvière ainsi qu'une somme identique au bureau de bienfaisance de la commune⁴⁰. Peu après le décès de l'artiste, et selon une logique vraisemblable de contre-don, la commune de La Louvière décide d'honorer la mémoire d'Anna Boch en 1937, en choisissant l'appellation « Anna Boch, artiste peintre » pour une rue récemment créée⁴¹. Si sa disparition récente justifie ce geste des autorités locales, la création d'un lotissement en 1935, à l'emplacement même du parc de La Closière, se révèle un contexte particulièrement heureux. Symboliquement, l'artiste revient sur les lieux mêmes du château paternel, là où, aujourd'hui, la rue Anna Boch voisine fort judicieusement avec une rue Willy Finch.

L'odonyme Anna Boch est loin de pérenniser à lui seul la figure d'Anna Boch dans le paysage louviérois. Dès 1947, à la veille du quarantième anniversaire des Amis de l'Art, alors que Victor Decroyère, le président du cercle, tire un bilan élogieux de quatre décennies d'activités, le rôle d'Anna Boch est rappelé, la rattachant à « la vibrante équipe de 1908, potée de fleurs au cœur du jardin sauvage de la région⁴² ». En 1958, la programmation culturelle suscitée par l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles coïncide avec le cinquantième anniversaire des Amis de l'Art, l'occasion d'une première rétrospective à La Louvière⁴³. Intitulée *Anna & Eugène Boch – Artistes hennuyers, amis et contemporains de Vincent van Gogh*, elle associe Anna à son frère Eugène, jusqu'alors absents de la scène culturelle locale autant que de la mémoire louviéroise.

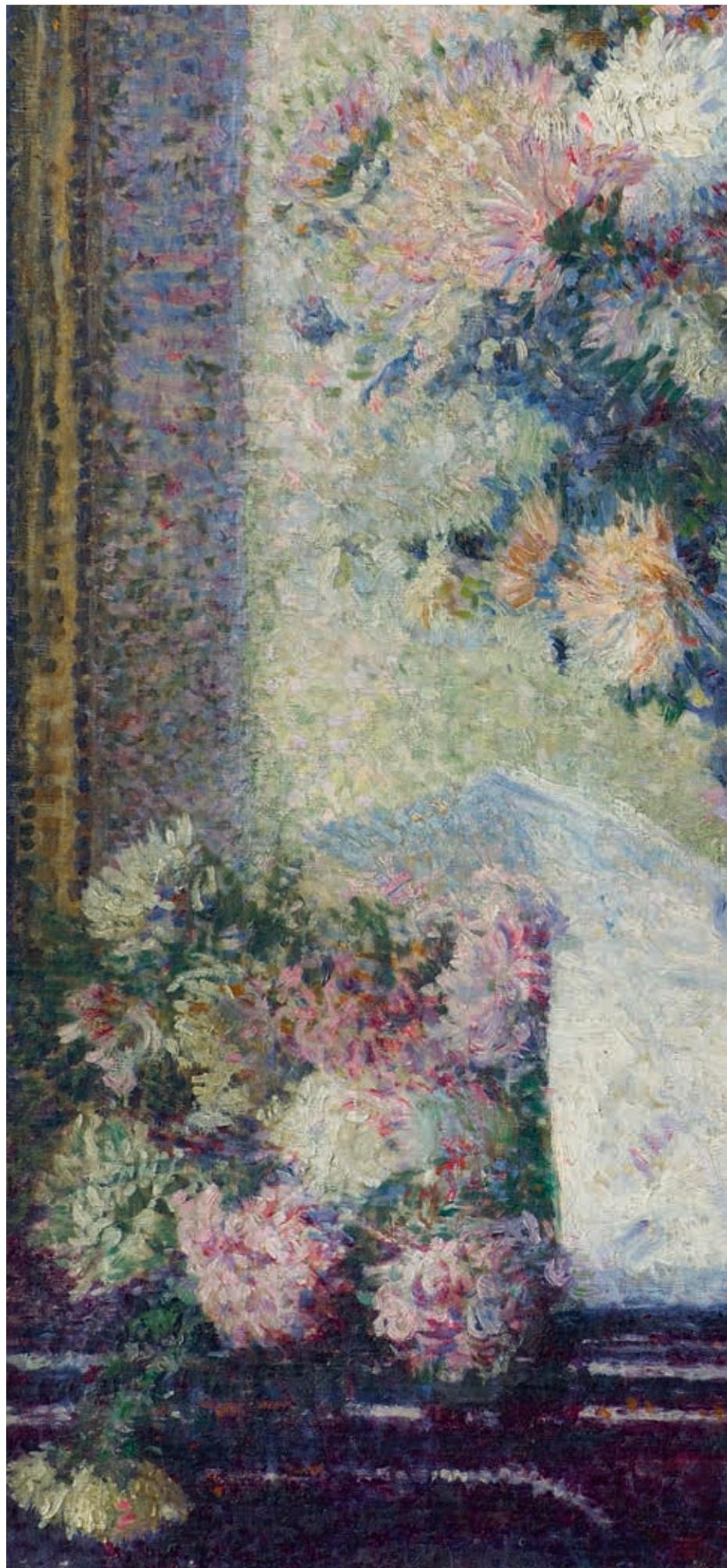
En 1969, à l'occasion des fastueuses festivités du centenaire de La Louvière, le cercle Les Amis de l'Art et l'administration communale organisent de concert une exposition de prestige intitulée *Trois grands peintres louviérois*. Anna Boch y retrouve son frère Eugène ainsi que Paul Leduc, des artistes, comme se plaît à le rappeler un quotidien de l'époque, « qui ont illustré de leur talent la cité qui les a vus naître, et dont les noms ont toujours une place de choix dans le cœur des Louviérois⁴⁴ ». En 2000, alors que les paysages industriels d'Eugène sont exposés au Musée lanchelevici de La Louvière, Anna Boch fait l'objet d'une vaste rétrospective au Musée royal de Mariemont, ancrant largement son nom dans la mémoire collective de la région du Centre.

- 1 Parmi celles-ci, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage qui fait toujours référence sur le sujet : Thomas 1971.
- 2 Debauque, Lefebvre & Thomas 1965, p. 22-23. Les recherches contenues dans ce mélange sont essentielles à la connaissance de la faïencerie louviéroise car leurs auteurs ont été les derniers à avoir accès aux archives de l'entreprise louviéroise avant leur destruction en 1985.
- 3 Le *Zollverein* ou *Deutscher Zollverein* est une sorte de marché commun avant l'heure constitué en 1834 et réunissant d'abord différents états germaniques et le Royaume de Prusse. C'est l'adhésion du Luxembourg à cet espace économique, en 1842, qui aurait clairement posé problème quant à la libre circulation des faïences Villeroy & Boch sur le marché belge.
- 4 Jean-Baptiste Nothomb était l'époux de Wilhelmine Boch, sœur d'Eugène et Victor Boch.
- 5 Royal Boch, dernière appellation du département vaisselle de l'entreprise, a définitivement fermé ses portes en 2011. Un musée et centre d'art, Keramis – Centre de la Céramique de la Fédération Wallonie-Bruxelles, a ensuite ouvert ses portes le 8 mai 2015, en réhabilitant un édifice classé renfermant trois anciens fours au charbon, les derniers exemplaires du genre en Belgique. Des quelque huit hectares occupés par l'ancienne faïencerie, il ne subsiste qu'un édifice classé contenant trois fours monumentaux au charbon, aujourd'hui au cœur de Keramis.
- 6 *La Belgique industrielle : vue des établissements industriels de la Belgique*, 2^e série, 1850-1855.
- 7 Lire à ce propos la contribution de Marjan Sterckx & Linda Van Santvoort dans le présent catalogue.
- 8 Le 27 février 1869, une loi spéciale décrète l'érection de La Louvière comme commune distincte de la commune de Saint-Vaast. Elle est sanctionnée par un arrêté royal du 10 avril 1869.
- 9 « Chronique locale », in *Journal du Centre*, n° 40, 6^e année, 25 septembre 1870.
- 10 « Chronique locale », in *Journal du Centre*, n° 9, 7^e année, 26 février 1871.
- 11 Lettre d'Anna à Eugène Boch, 7 novembre 1883, DP (Lessines).
- 12 Lettre d'Anna à Eugène Boch, 28 mars 1886, DP (Lessines). Plusieurs châteaux de patrons verriers de Charleroi avaient été incendiés. Lire à ce sujet : Caulier-Mathy, Bruwier, Desama & Gérin 1990.
- 13 « Chronique locale », in *L'Indépendance belge*, 1^{er} avril 1886, p. 2.
- 14 Keramis – Centre de la Céramique possède des fonds d'archives attestant de l'organisation sociale au sein de l'entreprise, notamment des dossiers relatifs aux problèmes disciplinaires et à leurs sanctions. La réputation des ouvrières a été mentionnée à l'un des auteurs, en 2011, par Maria Renard, élève de Charles Catteau entre 1935 et 1937, à l'Institut provincial des Arts et Métiers. Consulter également à ce sujet Jacoby & Machiels 2016, p. 24.
- 15 Il s'agit de Maria Gasparoli, Noémi Heurard-Davignon, Eva et Gertrude Maltby, Estelle Marinus, Aline Perrignon de Fresnoy ou encore Herminie Van Immerseel. Il semble qu'aucune d'entre elles ne représentait une entreprise faïencière. Frédéric 1878, p. 143-146.
- 16 « Nous avons trop réclamé, au profit des femmes, l'enseignement des arts industriels, source de profit certain ; surtout des branches qui peuvent s'exercer au foyer domestique ; pour ne pas être heureux de constater que parmi les dix-sept exposants de la classe céramique, la Belgique compte huit peintres appartenant au sexe adroit [...]. Nous sommes heureux de n'avoir qu'à louer sincèrement, et serions au regret de devoir critiquer nos céramistes du sexe que la nature semble avoir appelé à pratiquer la plupart des applications de l'art à l'industrie ». Frédéric 1878, pl. 14.
- 17 Thomas, Lenglez & Duroisin 2005, p. 133-135.
- 18 « Chronique régionale », in *Courrier de l'Escaut*, 29 juillet 1880, p. 2.
- 19 Debauque, Lefebvre & Thomas 1964, p. 119.
- 20 On attribue à Helena Heemskerk une importante production sur une période assez courte. Les registres de population de la commune de La Louvière montrent qu'il était courant que les faïencières arrêtaient de travailler après s'être mariées. Ce fut probablement le cas d'Hélène Heemskerk dans le courant des années 1880.
- 21 Collection de Keramis – Centre de la Céramique, inv. BFK00335.
- 22 Le modèle est cependant repris au catalogue des produits de la manufacture de 1889.
- 23 Thomas, Lenglez & Duroisin 2005, p. 133.
- 24 Alexandre Charpentier était membre du groupe français L'Art dans Tout qui entretenait des rapports avec les XX. Froissart Pezone 2004, p. 70. Anna Boch possédait un relief en terre cuite intitulé *Le violoniste* datant de 1893. Thomas & Dulière, p. 127 et p. 138.
- 25 Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ont consacré à Willy Finch une importante exposition du 17 janvier au 29 mars 1992, dont le catalogue constitue à ce jour l'ouvrage de référence sur l'artiste. Voir Bruxelles 1992.
- 26 *Ibid.*, p. 81.
- 27 *Ibid.*, p. 100.
- 28 Registre du personnel de la faïencerie Boch publié à l'occasion du cinquantenaire de l'entreprise en 1891, AKLL (document non classé). Finch est effectivement inscrit au registre de la population de la commune de La Louvière entre le 24 avril 1890 et le 30 janvier 1893.
- 29 Willy Finch avait pour congénères, au cours de « Dessin d'après la tête antique », à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, Armand et Charles Fumière dont les liens avec Théophile ne sont actuellement pas encore avérés. Bruxelles 1992, p. 80.
- 30 Lefebvre & Thomas 1991, p. 113.
- 31 Georges Lemmen, « A.W. Finch, peintre, graveur, céramiste », in *L'Art décoratif*, septembre 1899, p. 231-234.
- 32 Moins connue que La Maison de l'Art nouveau ouverte en 1895 par Siegfried Bing à Paris, La Maison d'Art bruxelloise est probablement l'inspiratrice de la première. Block 1992, p. 155-159.
- 33 Cité par Aron & Vanderpelen-Diagre 2013, p. 187, note 454.
- 34 Debauque, Lefebvre & Thomas 1964, p. 154-155.
- 35 Thomas 1990, p. 133.
- 36 Thomas, Lenglez & Duroisin 2005, p. 134.
- 37 Catalogue du salon annuel du cercle Les Amis de l'Art, 1908, AVVL, AA, inv. AA/10/01. Voir à propos du cercle Les Amis de l'Art : Delplancq & Goffin 2018, p. 14-41.
- 38 Catalogue du salon annuel du cercle Les Amis de l'Art, 1929, AVVL, AA, inv. AA/10/01.
- 39 Carton d'invitation au vernissage de l'exposition *Anna Boch, Marguerite Stekke, Charles Catteau et ses élèves*, 1925, reproduit dans Thomas, Lenglez & Duroisin 2005, p. 199.
- 40 Mariemont 2000, p. 142.
- 41 Procès-verbal du Collège des bourgmestre et échevins de La Louvière, 22 janvier 1837, Registre des délibérations du Collège des bourgmestre et échevins de La Louvière.
- 42 Catalogue du salon annuel du cercle Les Amis de l'Art, 1947, AVVL, AA, inv. AA/11/01.
- 43 Carton d'invitation au vernissage de l'exposition *Anna & Eugène Boch – Artistes hennuyers, amis et contemporains de Vincent van Gogh*, AVVL, AA, inv. AA/15/03.
- 44 « Trois grands peintres louviérois », in *La Province*, 31 mai 1969, sp.



Anna Boch
Assiette aux fleurs, sd
Faïence fine peinte en polychromie, 39,5 cm
Collection privée

Anna Boch
Reines-marguerites, 1888
Huile sur toile, 61 × 83 cm
Collection privée





CATALOGUE

Concept

Virginie Devillez

Réalisation

Virginie Devillez
Stefan Huygebaert
Wendy Van Hoorde

Textes

Dominique Bauer
Laurence Brogniez
Barbara Caspers
Virginie Devillez
Benoît Goffin
Stefan Huygebaert
Sophie Kervran
Mireille de Lassus
Eric Min
Stijn Paredis
Sylvie Patry
Ludovic Recchia
Dominique Savelkoul
Marjan Sterckx
Thérèse Thomas
Wendy Van Hoorde
Linda Van Santvoort

Éditeur d'images Mu.ZEE

Stefan Huygebaert

Traduction

Marie-Françoise Dispa

Relecture

Anne Deckers

Coordination

Sofie Meert

Mise en page

Jef Cuypers
Chloé D'hauwe

Éditeur

Gautier Platteau

Impression

die Keure, Bruges

Reliure

IBW, Oostkamp



HANNIBAL
BOOKS

ISBN 978 94 6466 636 6
D/2023/11922/24
NUR 642

© Hannibal Books, 2023
www.hannibalbooks.be

Tous droits réservés. Aucun élément de cette publication ne peut être reproduit, introduit dans une banque de données ni publié sous quelque forme que ce soit, soit électronique, soit mécanique ou de toute autre manière, sans l'accord écrit et préalable de l'éditeur.

Tous les efforts ont été faits pour rechercher les sources et/ou ayants droit des images figurant dans ce livre. Les ayants droit qui constateraient que des illustrations ont été reproduites à leur insu sont priés de prendre contact avec l'éditeur.

Couverture

Anna Boch, *Côte de Bretagne*, 1901–1902, huile sur toile, 80 × 100 cm, CR 286, collection privée. Photo : Vincent Everarts.

Crédits photographiques

Alain Breyer : 208, 211, 212.1, 212.2
Anja Van Lerberghe : 183
Anton Brandl : 40
Bibliothèque nationale de France : 200
Catalogue raisonné Maurice Denis, photo Olivier Goulet : 95.1, 95.2
Cedric Verhelst : 43, 45
Collections Musées de Verviers, J. Spitz : 172
Courtauld Institute : 98.1
Famous paintings/Alamy Banque d'Images : 98.2
Florent Chevrot : 120
Galerie St-John, Gand : 93
Hôtel de Ventes Vanderkindere, Bruxelles : 63.1
J. Geleys : 64, 70.2, 99.1, 103, 128-129, 132.1, 192
Jimlop collection/Alamy Banque d'Images : 30
John Polak : 60
© KIK-IRPA, Bruxelles, cliché B142250 : 101.2
© KIK-IRPA, Bruxelles, cliché KNO07441/Olivier De Pauw : 225
© KIK-IRPA, Bruxelles, cliché B203693 : 63.2
Kunstmuseum Den Haag : 92
L'Atelier de l'Imagier : 117.1
Luc Schrobiltgen : 46
Lucien Arkas Collection. Photo par Hadiye Cangokce : 76-77, 168-169
Lukas - Art in Flanders VZW. Dominique Provost, Michel Burez (1936-O) : 130
Musée d'Ixelles : 34, 54.2
Musée des Beaux-Arts, Tournai : 206-207, 224
© Musée Marmottan Monet, Paris : 23.2, 24
Musée royal de Mariemont, P.H.A. 399 : 195
Patrice Maurin Berthier : 101.1, 102, 122, 123
Paul Catoir : 84
Photo d'art Speltdoorn & Fils : 99.2
© Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c011762 : 28.2
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/Adrien Didierjean : 110
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/Michel Urtado : 23.1
Steven Decroos : 20
ULB, Département des Bibliothèques et de l'Information Scientifique : 62
Van Troostenberghe : 176.1
Villerooy & Boch AG : 27, 28.1, 65, 135.2, 157.2, 162, 203.1, 213.1, 213.2, 215
Vincent Everarts : 6-7, 18-19, 25, 26, 31, 32-33, 38-39, 49, 50, 51.1, 51.2, 52.1, 52.2, 54.1, 54.2, 55.1, 55.2, 58-59, 66.1, 66.2, 67, 68, 69, 70.1, 75, 78-79, 80, 81, 82, 83, 88, 105, 108-109, 112.1, 112.2, 113.1, 113.2, 114, 115, 116.1, 116.2, 117.2, 118-119, 124, 125, 132.2, 133, 135.1, 136.1, 136.2, 137.1, 137.2, 138-139, 140, 143.1, 143.2, 144-145, 148-149, 150, 152, 153.1, 153.2, 153.3, 154.1, 154.2, 154.3, 155, 156, 157.1, 161, 163, 164-165, 166.1, 166.2, 167.1, 167.2, 170-171, 174, 175, 176.2, 177, 178, 180*, 181*, 182*, 185.2, 186, 187, 188, 190, 196, 197, 198, 202.1, 202.2, 203.2, 216.1, 216.2, 219, 222, 223, 226-227, 236-237
*© Fondation Jean Delhayé & Musée Horta