

Tableaux, Dessins
&
Sculptures

1870 - 1920

Mathieu Néouze
Tableaux – Dessins - Sculptures

16, rue de la Grange-Batelière
Dans la cour à gauche - 75009 Paris
00 33 (0)1 53 34 84 89 - mathieu.neouze@wanadoo.fr

Exposition du 5 au 20 avril 2013

Nous remercions Jean-Yves Baudouy, Xavier Chardeau, Allan Chinn, Julie Ducher, Simon Edsor, Jacques Fischer, Audrey Gay-Mazuel, Sabrina et Gilles Genty, Eunice Lipton, Etienne Malleville, Marie-Claire Masencal, Nathalie Motte-Masselink, Pierre Sanchez ainsi que le service de documentation du musée d'Orsay pour l'aide qu'ils nous ont apportée dans la conception et la rédaction de ce catalogue.

Les photographies ont été réalisées par Thierry Jacob.

Catalogue

Les dimensions sont exprimées en centimètres,
la hauteur précédant la largeur, puis la profondeur pour les sculptures.

Evariste de Valernes

(Avignon, 1816 – Carpentras, 1896)

1. *La Mort*, 1869

Huile sur toile

57,5 x 24 cm

Signé et daté en bas à gauche : *Valernes 69*

Originaire d'Avignon, Evariste de Valernes part pour Paris en 1839 et étudie pendant deux ans dans l'atelier d'Eugène Delacroix. Il gagne difficilement sa vie en réalisant des copies commandées par le ministère. Vers 1855, il rencontre Edgar Degas au Louvre. Cette rencontre est déterminante pour les deux artistes, qui resteront indéfectiblement liés malgré une différence d'âge de vingt ans.

Degas partage en effet la passion de Valernes pour Delacroix, et n'a de cesse de soutenir son ami dans ses tentatives pour percer au Salon. Cette amitié qui dure jusqu'à la mort de Valernes en 1896 est consacrée par le double portrait réalisé par Degas en 1865 (fig. 1).

Dans les années 1860, Evariste de Valernes, persuadé que la peinture doit témoigner de son temps, adhère au courant naturaliste théorisé par Edmond Duranty. Il expose au Salon de 1868 *La Convalescente*¹, remarquée par Emile Zola. L'écrivain en fait une critique élogieuse : « Le sujet n'est rien, mais ce qui m'a surpris, ce sont les qualités d'ensemble de cette œuvre. C'est véritablement là un intérieur, une chambre pleine de l'air qui lui est propre. On voit que l'artiste a une entente particulière du côté moderne, qu'il cherche à rendre le milieu réel avec les personnages réels »². La critique ne partage pourtant pas l'enthousiasme de Zola, et Valernes ne parvient plus à faire accepter ses toiles au Salon.

Entre 1868 et 1870, l'artiste travaille à une composition ambitieuse, *Le Restaurant à 32 sols*, inachevée sans doute, ou disparue, pour laquelle il reçoit l'aide et les encouragements de Degas. Les nombreuses études conservées à la Bibliothèque Imguibertine de Carpentras montrent en effet que Degas a posé pour plusieurs personnages du tableau, et qu'il a même repris les dessins

de Valernes pour les améliorer³. Pourtant, cette composition ne semble pas voir le jour. Marqué par les échecs, l'artiste se retire alors à Carpentras où il meurt en 1896.

Rare témoignage de l'art d'Evariste de Valernes, notre tableau est une esquisse pour une composition que nous n'avons pas retrouvée, malgré les recherches effectuées dans le fonds de la Bibliothèque Imguibertine de Carpentras, qui conserve l'essentiel de l'œuvre de l'artiste. Valernes s'éloigne ici du réalisme de la vie quotidienne pour créer une figure inquiétante, *memento mori* traduisant les affres de l'artiste qui peine à rencontrer le succès.



Figure 1

Edgar Degas (1834 – 1917)
Autoportrait avec Evariste de Valernes
Huile sur toile
116 x 89 cm
Musée d'Orsay, Paris, inv. n° RF3586

¹ Huile sur toile, 118 x 91 cm, Carpentras, Musée Comtadin-Duplessis.

² E. Zola, « Quelques bonnes toiles », *L'Événement illustré*, 9 juin 1968.

³ H. Loyrette, « Degas pour son ami Valernes », *Revue de l'art*, n° 86, 1989, p. 82-83.



Augustin Théodule Ribot

(Saint-Nicolas-d'Attez, 1823 – Colombes, 1891)

2. *La Conversation*, 1872

Plume et encre noire, lavis noir et gris sur papier

14,7 x 18 cm

Signé et daté en haut à gauche : *t. Ribot / 1872*

Provenance :

Baronne Eugène de Rothschild.

Expositions :

1874, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n° 2509.

1900, Paris, Exposition centennale de l'Art français (hors catalogue).

Après une première formation à l'École des Arts et Métiers de Châlons, Ribot arrive à Paris où il trouve un emploi chez un décorateur de stores. Ses débuts sont difficiles. Il parvient à rentrer dans l'atelier d'Auguste Barthélémy Glaize, mais ne subsiste qu'en réalisant des copies et des pastiches de tableaux de Boucher et de Watteau, destinés à une clientèle américaine.

Plusieurs fois refusé au Salon, il doit sa première exposition à son ami François Bonvin qui accueille ses œuvres dans son atelier en 1859, avec celles de Whistler, Fantin-Latour et Alphonse Legros, figurant eux aussi parmi les jeunes refusés.

Ribot parvient enfin à exposer au Salon en 1861, et ses œuvres, des intérieurs de cuisine, le font connaître du grand public. Il peut alors aborder des sujets plus ambitieux. Fréquentant assidument la galerie espagnole de Louis-Philippe au musée du Louvre, Ribot est marqué par la peinture espagnole du siècle d'or. Son *Saint Sébastien Martyr* exposé au Salon de 1865, aussitôt acquis par l'État, est ainsi imprégné du ténébrisme de Ribera.

Ribot ne se tourne jamais vers la peinture de plein air et, même si la critique lui reproche parfois sa palette sombre, il privilégie les intérieurs où il peut exprimer au mieux sa maîtrise du clair-obscur et l'analyse psychologique de ses modèles.

Son succès ne faiblit pas, et les œuvres sont

régulièrement achetées par le musée du Luxembourg et les grands musées de province. Ribot est même fait officier de la Légion d'Honneur en 1887, et expose quatre œuvres à l'Exposition Universelle de 1889, deux ans avant sa mort.

Exposé au Salon de 1874, *La Conversation* fait partie des œuvres intimistes de l'artiste, dans lesquelles il recherche avant tout l'analyse psychologique. S'il puise à nouveau son inspiration dans l'art du XVIIe siècle, Ribot évoque plus ici la Hollande, et Rembrandt en particulier, que l'Espagne de Ribera. Par l'utilisation parfaitement maîtrisée du lavis, l'artiste joue des rapports de lumière et attire l'œil sur les visages et les mains des modèles, qui semblent surgir de l'ombre dans un cadrage serré. Le personnage masculin, situé à l'arrière-plan, fixe le spectateur et l'invite ainsi à prendre part à cette conversation feutrée qui anime les deux femmes. L'intrigue se noue dans les regards, et face à cette scène d'intérieur, le spectateur en devient aussitôt le quatrième personnage.



Frederic Leighton

(Scarborough, 1830 – Londres, 1896)

3. *Etude pour l’Athlète combattant un python, 1874*

Plâtre patiné

24,5 x 13 x 15 cm

Inscrit sous la base : *given by Lord Leighton to C E Perugini and given by K Perugini to Gladys Storey, 1928*

Provenance :

Charles Edward Perugini (1839 – 1918), élève et protégé de Leighton.

Kate Perugini (1839 – 1929), femme de Charles Edward Perugini et fille de Charles Dickens.

Gladys Storey (1898 – 1964), écrivain et biographe de Dickens.

The Fine Art Society, Londres (acheté le 21 novembre 1968 aux héritiers de Gladys Storey).

Christopher Lennox-Boyd (1941 – 2012), Londres (acheté à The Fine Art Society en décembre 1968).

Œuvre en rapport :

Athlète combattant un python, 1877, bronze, 174,6 x 98,4 x 109,9 cm, Tate Gallery, Londres (fig. 1).

Issu d’une famille aisée, Frederic Leighton se forme en Europe après des études académiques à l’University College School de Londres. Il est tout d’abord l’élève d’Eduard Von Steinle à Francfort, puis étudie à Bruxelles et à Rome. Il commence sa carrière en 1852 à Rome où il demeure trois ans. Sa première œuvre majeure, *La Procession de la Madone de Cimabue à travers Florence*¹, exposée à la Royal Academy en 1855, est aussitôt acquise par la reine Victoria. Agé de vingt-quatre ans à peine, Leighton est déjà couronné de succès. Après trois années passées à Paris où l’artiste rencontre Ingres et Delacroix, il s’établit définitivement à Londres en 1859, qu’il quitte pourtant fréquemment pour de nombreux voyages à l’étranger.

Leighton se rapproche alors du mouvement préraphaélite, sans toutefois en faire réellement partie. Puisant ses sujets dans la mythologie grecque et romaine, Leighton délaisse la narration pour s’attacher au rendu d’une atmosphère et à la recherche d’une beauté idéale.

Membre de la Royal Academy depuis 1868, Leighton en est élu Président en 1878. Au fait de sa renommée, il devient l’artiste le plus influent de l’époque victorienne. Leighton fait alors entreprendre d’importants travaux d’agrandissement de sa demeure de Holland Park, Leighton House. L’architecte George Aitchison y conçoit un hall arabe sur le modèle d’un palais du XII^e siècle

situé à Palerme, en Sicile. Cette maison, qui lui sert également d’atelier, abrite les nombreux objets d’art rapportés de ses voyages en Orient. Leighton y reçoit également ses clients et commanditaires.

Devenue une personnalité incontournable du monde des arts et de la culture, Leighton, anobli en 1878, est le premier peintre à accéder à la pairie juste avant sa mort, en 1896.

Si Frederic Leighton est peintre avant tout, c’est paradoxalement dans le domaine de la sculpture que son apport à l’art anglais de la seconde moitié du XIX^e siècle est fondamental. Présenté en 1877 à la Royal Academy, le bronze monumental de *l’Athlète combattant un python*, marque une rupture dans la tradition de la sculpture anglaise encore empreinte de néoclassicisme. Le dynamisme, la représentation réaliste du corps humain et l’impression de vitalité qui se dégage du groupe sont autant de nouveautés qui marquent profondément la critique. L’œuvre est aussitôt achetée par le Chantrey Bequest pour la Tate Gallery.

La genèse de cette œuvre ainsi que l’irruption fracassante de Leighton dans le domaine de la sculpture sont bien documentées. En effet, Leighton en donne lui-même le récit dans la revue *The Studio* en 1893². Lorsqu’il travaille en 1874 à son grand tableau la *Daphnephoria*³, Leighton exécute

¹ Huile sur toile, 222 x 521 cm, Londres, National Gallery.

² “Frederic Leighton as a modeller in clay”, *The Studio*, vol. 1, avril 1893.

³ Huile sur toile, 226 x 518 cm, Liverpool, Lady Lever Art Gallery.



plusieurs petites figures en terre représentant des personnages de son tableau. Il peut ainsi les manipuler, et choisir l'angle qu'il estime le plus approprié pour les fixer sur la toile. En marge des figures de la *Daphnephoria*, Leighton modèle l'esquisse de l'*Athlète combattant un python*. Parmi les proches de l'artiste, nombreux sont ceux qui sont impressionnés par la force et la monumentalité de cette petite sculpture qui n'excède pas trente centimètres de hauteur. Le sculpteur français Jules Dalou, qui réside alors à Londres, persuade Leighton d'en réaliser une version grandeur nature. L'artiste suit les conseils de son ami et expose la grande version en bronze en 1877.

Pour mettre en place sa composition, Leighton s'est à la fois inspiré de la sculpture antique, qu'il a pu admirer à Rome, et de la sculpture néoclassique étudiée lors de son séjour à Paris. En effet, l'*Athlète combattant un python* se réfère à la fois au *Laocoon*¹ et à l'*Hercule combattant Achéloüs*² de François-Joseph Bosio. A partir d'un sujet assez simple, un homme nu combattant un serpent, Leighton parvient à produire une œuvre nouvelle, qui exprime parfaitement ce que doit être le propre de la sculpture aux yeux de l'artiste. Jusqu'alors, les artistes concevaient fréquemment leurs œuvres en trois dimensions en privilégiant un point de vue unique, à partir duquel le spectateur aurait la meilleure compréhension de l'œuvre. Pour Leighton au contraire, une œuvre sculptée ne peut, ne doit se percevoir d'un coup d'œil. Il faut tourner autour, multiplier les points de vue afin d'en comprendre toute la complexité. C'est le propre de la sculpture par rapport à la peinture. Le serpent qui ondule autour du corps de l'athlète empêche une vision unique de l'œuvre, et oblige le spectateur à en faire le tour, renforçant ainsi son dynamisme.

Par ses innovations, Leighton ouvre la voie à un groupe de jeunes sculpteurs tels Alfred Gilbert, George Frampton ou encore Edward Onslow Ford, que le critique Edmund Gosse rassemble sous le nom de *New Sculpture*. Ces artistes qui renouvellent la sculpture anglaise à la fin du XIX^{ème} siècle citent tous en effet l'*Athlète combattant un python* comme étant le point de départ de leur évolution.

Notre esquisse fait partie du petit nombre de tirages en plâtre qui ont été exécutés par Leighton à partir du groupe modelé en terre de 1874, aujourd'hui disparu. Devant le succès de l'œuvre auprès de ses amis, il semble que l'artiste ait réalisé quelques

tirages destinés à servir de cadeau. En effet, tous les autres exemplaires connus de l'esquisse en plâtre proviennent des proches de Leighton. Ainsi, l'exemplaire conservé au Victoria & Albert Museum provient du peintre George Frederic Watts, et celui de la Tate Britain du peintre et sculpteur français naturalisé anglais Alphonse Legros. L'exemplaire que nous présentons a été donné par Leighton à l'un de ses protégés, Charles Edward Perugini. Après avoir été l'assistant de Leighton dans son atelier, Perugini poursuit sa propre carrière. Il épouse en 1874 la plus jeune fille du romancier Charles Dickens, Kate Perugini, peintre également. A la mort de son mari en 1918, son épouse conserve l'esquisse de Leighton. En 1928, un an avant sa mort, elle en fait cadeau à l'une de ses proches, l'actrice et écrivain Gladys Storey, qui prépare alors un ouvrage sur les relations entre Charles Dickens et sa fille Kate.



Figure 1

Athlète combattant un python, 1877
Bronze
174,6 x 98,4 x 109,9 cm
Londres, Tate Gallery

¹ Marbre, Vatican, musée Pio Clementino.

² Bronze, 2,6 x 2,1 x 0,95 m, Paris, musée du Louvre.



Hans Thoma

(Bernau, 1839 – Karlsruhe, 1924)

4. *Tête de Méduse*, 1877

Huile sur papier

34 x 26 cm

Monogrammé et daté en bas à droite : *HTH* (entrelacés), 1877

Hans Thoma débute sa formation en 1853 à Bâle en apprenant la lithographie, avant de se tourner vers la peinture. Après un passage rapide chez un peintre en cadrans d'horloge qui lui enseigne la technique de la peinture à l'huile, Hans Thoma est admis en 1859 à l'Académie des Beaux-Arts de Karlsruhe et étudie sous la direction de Johann Wilhelm Schirmer.

Thoma quitte l'Académie de Karlsruhe en 1866 et entreprend un voyage à Paris en 1868. Fortement marqué par les œuvres de Courbet qu'il a pu admirer en France, il se spécialise à son retour en Allemagne dans les paysages réalistes et les portraits.

Les années 1870 sont déterminantes pour l'évolution de l'art d'Hans Thoma. En effet, désormais établi à Munich, il se lie d'amitié avec Arnold Böcklin, qui le pousse à puiser également ses sujets dans la mythologie. Cette nouvelle source d'inspiration est renforcée par le premier voyage à Rome effectué par l'artiste en 1874. Il y découvre les œuvres de la Renaissance italienne et rencontre le peintre Hans von Marée, dont il devient très proche. Installé à Francfort à partir de 1876, Hans Thoma reçoit ses premières commandes importantes. En 1882, l'architecte Simon Ravenstein lui confie le décor de sa maison, inspiré des opéras de Wagner.

En 1890, la Kunstverein de Munich organise une grande exposition monographique des œuvres de l'artiste, qui établit définitivement sa renommée. Il rejoint alors la Sécession munichoise et est considéré comme l'un des plus importants peintres allemands de la période. Les honneurs se multiplient à la fin du siècle. Thoma est nommé professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Karlsruhe en 1899, et, en 1909, pour son soixante-dixième anniversaire, un musée Hans Thoma est ouvert en annexe du Musée des Beaux-Arts de Karlsruhe.

La *Tête de Méduse* est un jalon important dans l'art d'Hans Thoma, et éclaire les rapports de l'artiste avec son ami Arnold Böcklin. Thoma a en effet été fortement influencé par l'art de son aîné, comme l'atteste son *Autoportrait avec l'Amour et la Mort* réalisé en 1875¹, réponse évidente au fameux *Autoportrait avec la Mort jouant du violon* de Böcklin de 1872². Les deux artistes dialoguent ensemble à travers leurs tableaux, et Thoma, sous les conseils de Böcklin, évolue progressivement vers un art plus symboliste.

Thoma réinterprète ainsi cette figure de la mythologie, et s'inspire de l'art de l'Antiquité – et notamment des masques du théâtre antique – pour en donner une image plus sombre.

Utilisant une huile très chargée en pigments et peu diluée, Thoma crée un masque effrayant, qui se détache comme en relief sur le fond laissé nu. Seuls les serpents tournoyant animent encore cette tête sans vie, préservant son aspect menaçant.

À son tour cette fois-ci, Arnold Böcklin se souvient très certainement de l'œuvre de Thoma lorsqu'il crée, dix ans plus tard, en 1887, son *Bouclier avec le visage de Méduse*³ en plâtre peint. L'œuvre est devenue sculpture, mais les principaux éléments stylistiques et iconographiques figurent déjà dans la *Tête de Méduse* de Hans Thoma.

¹ Huile sur toile, 72,5 x 58,5 cm, Karlsruhe, Kunsthalle.

² Huile sur toile, 75 x 61 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie.

³ Papier mâché peint, 61 cm de diamètre, Paris, musée d'Orsay.



Constantin Meunier
(Etterbeek, 1831 – Ixelles, 1905)

5. *La Douleur*, 1888

Bronze patiné
85 x 32 x 48 cm

Signé sur la terrasse à droite : C. Meunier

Signé sur la droite par le fondeur : B. VERBEYST / BRUXELLES

Provenance :

Collection du peintre Léon Lhermitte, puis par descendance.

Œuvres en rapport :

Le Grisou, fusain sur papier, Musée Constantin Meunier, Ixelles.

Le Grisou, plâtre original, 1888 - 1889, Musée des Beaux-Arts de Louvain, inv. C/252 (fig. 1).

Le Grisou, 1890, bronze, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, inv. 3200.

Expositions :

1893, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n°93.

1894, Bruxelles, Première Exposition de La Libre Esthétique, n°312.

1896, Paris, Salon de l'Art Nouveau (Galerie S. Bing), *Exposition Constantin Meunier*, n°4.

1899, Vienne, Troisième Exposition de la Sécession, n°10.

Après une formation auprès de son frère aîné, Constantin Meunier est admis à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles en 1845 dans l'atelier de Louis Jehotte. Pendant ses neuf années d'études à l'Académie, Meunier fréquente également, à partir des années 1849 – 1850, l'atelier du sculpteur Charles Fraikin, ainsi que l'atelier libre de Saint-Luc en compagnie de son ami Charles De Groux.

A sa sortie de l'Académie, l'artiste se tourne résolument vers la peinture et expose au Salon de Paris à partir de 1861. Entre 1857 et 1875, il séjourne régulièrement dans le couvent des Pères Trappistes à Westmalle. La vie du monastère l'inspire particulièrement et il y réalise de nombreux dessins et tableaux, comme *l'Enterrement d'un Trappiste*, exposé en 1860¹.

En 1878, l'artiste voyage à travers le Borinage en compagnie de Xavier Mellery (cat. n°7), Félicien Rops et Camille Lemonnier. La rencontre avec cette région minière et le monde ouvrier est déterminante pour l'art de Constantin Meunier. Avec une forte conscience sociale, il va s'attacher à dépeindre cette vie de labeur. L'ouvrier, le mineur, la hiercheuse deviennent alors autant de figures héroïques.

Après un voyage en Espagne en 1882 – 1883 à la demande de l'Etat belge, Meunier délaisse peu à peu la peinture pour se consacrer à nouveau à la sculpture. Il expose ses premières sculptures en 1885 à la deuxième exposition des XX à Bruxelles. En 1886, Meunier présente la grande version en plâtre du *Marteleur* au Salon des Artistes Français à Paris, unanimement saluée par la critique. Gustave Geoffroy affirme alors que « l'artiste qui a sculpté ce *Marteleur* est bien près d'avoir réalisé le rêve d'une représentation moderne du travail »².

Les images puissantes et réalistes de l'artiste connaissent un succès grandissant et lui accordent une reconnaissance internationale. En 1890, la petite version en bronze du *Marteleur* est ainsi acquise par l'Etat français pour le musée du Luxembourg. Meunier est le premier sculpteur étranger jugé digne d'un tel honneur. En 1896, la galerie l'Art Nouveau de Siegfried Bing organise à Paris la première exposition monographique de l'œuvre de l'artiste. Meunier est alors considéré comme le plus grand sculpteur belge de son temps, l'égal de Rodin. Celui-ci, devenu proche de Meunier, est l'un de ses soutiens actifs en France et n'hésite pas à défendre son œuvre.

¹ Huile sur toile, Courtrai, musée des Beaux-Art.

² *La Justice*, 7 juin 1886.



Au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1904, un an avant la mort de Meunier, deux chefs-d'œuvres se font face, rassemblant une fois de plus les sculpteurs belge et français : *Le Penseur* de Rodin, et *Le Mineur* de Meunier, dernière figure exécutée par l'artiste pour le *Monument au Travail*, acquis par l'Etat belge, et érigé après la mort de l'auteur.

La Douleur, étude pour le grand groupe *Le Grisou* réalisé en 1889, est sans doute l'une des œuvres les plus poignantes de Meunier. Témoignage direct de sa fréquentation du monde de la mine, le groupe naît d'un événement tragique auquel le sculpteur a assisté. Le 4 mars 1887, un coup de grisou tue cent treize mineurs au puits de la Boule à Quaregnon. Meunier arrive aussitôt et rejoint son ami le docteur Van Hassel dans la salle funèbre où il reste toute la nuit, faisant croquis sur croquis. Il est particulièrement ému par une mère cherchant le corps de son fils. Il en fait un dessin au fusain¹, puis, de retour à Bruxelles, commence à modeler sa figure. Après avoir réalisé la figure douloureuse de la mère, Meunier y adjoint le corps du fils qui repose allongé à ses pieds.

Le plâtre original du *Grisou*, l'une des œuvres fondamentales de l'artiste, est exposé pour la première fois à Paris en 1889 lors de l'Exposition Universelle et vaut à Meunier la médaille d'honneur. L'Etat belge l'acquiert en 1890 et en fait réaliser un bronze² par la compagnie des bronzes de Bruxelles. Devant le succès de son groupe monumental, Meunier décide d'exposer par la suite *La Douleur*, créée pourtant préalablement, mais jamais encore présentée au public. La critique découvre ainsi l'étude après le groupe définitif au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de Paris en 1893. La figure de la mère seule, désormais détachée de toute anecdote, prend aussitôt une dimension universelle, comme le souligne Octave Mirbeau dans son compte-rendu du Salon : « Meunier arrive ainsi par le simple, sans composition apparente, à la totalité d'expression dont est capable une œuvre d'art, et qui assure à ses chefs d'œuvres une survie éternelle. Cette observation me frappe plus encore, peut-être, dans *La Douleur*, étude de femme de mineur, détachée du fameux groupe : *Le Grisou*. (...) L'Homme, cette fois, n'y est pas ; il n'y a plus que la femme. Elle ne fait aucun geste, elle ne s'arrache pas les cheveux, elle ne renverse pas les reins. Non,

elle est là, simplement, le buste penché vers la terre, les bras immobiles et pendants. L'œil morne, dans l'immobile stupeur causée par l'événement. Rien n'est plus poignant, et cela dit tout »³.

La Douleur n'a été tirée qu'en un très petit nombre d'exemplaires du vivant de Meunier. En effet, outre notre sculpture, on ne connaît que trois autres exemplaires du groupe, conservés aux musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, à la Kunsthalle de Hambourg et au musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.

Notre exemplaire, fondu par Verbeyst, l'un des fondeurs favoris de Meunier, a été acquis du vivant de l'artiste par le peintre français Léon Lhermitte. Ce dernier, couronné de succès à la fin du XIX^{ème} siècle, est en effet un grand collectionneur de sculptures. Le peintre est proche de Camille Claudel, qui réalise son portrait en 1889, mais aussi d'Auguste Rodin dont il possède plusieurs bronzes. A-t-il rencontré Meunier à Paris par l'intermédiaire de Rodin ? Si l'on ne connaît exactement les circonstances de la rencontre entre Meunier et Lhermitte, le peintre a forcément vu les œuvres du sculpteur exposées au Salon, puis chez Bing en 1896. Reconnaisant le talent du sculpteur, il acquiert ainsi l'une de ses œuvres les plus fortes et les plus personnelles, *La Douleur*, dont il ne se sépare pas et qui demeure dans sa descendance jusqu'à ce jour.



Figure 1

Le Grisou, 1889

Plâtre patiné

151,5 x 212 x 108,5 cm

Louvain, musée des Beaux-Arts

¹ Ixelles, musée Constantin Meunier.

² Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts.

³ Octave Mirbeau, « Ceux du Champs de Mars : La Sculpture », *Le Journal, Supplément illustré*, 12 mai 1893.



René Reinicke

(Strenznaundorf, 1860 – Steingaden, 1926)

6. *Femme dans un intérieur, 1893*

Gouache sur papier

27 x 22 cm

Signé en bas à droite : *RENE REINICKE*

Dédié en bas à droite : *Herrn Dr Paul Lindau /in / Freundschafte Verehrung zugeeignet*

Situé et daté : *München Dez 93*

Après une première formation à l'Académie des Beaux-Arts de Weimar, René Reinicke poursuit son apprentissage dans l'atelier d'Eduart von Gebhardt à Düsseldorf, puis à l'Académie des Beaux-Arts de Munich à partir de 1884.

Après un voyage en Palestine en 1885, l'artiste s'établit à Munich et travaille comme illustrateur pour de nombreuses publications, parmi lesquelles les *Fliegende Blätter* (« les feuilles volantes »). Ce magazine humoristique à parution hebdomadaire, fondé en 1845 à Munich, publie alors les œuvres d'artistes réputés tels Herman Vogel ou encore Carl Spitzweg.

René Reinicke excelle dans la description de la vie munichoise et des mondanités qui rythment la scène bourgeoise : scènes de café, bals, réceptions, concerts. Il se rapproche en cela de son aîné Adolph Menzel. Ses illustrations rencontrent un tel succès que Reinicke est sollicité par la presse étrangère. Ainsi, le *Scribner's Magazine*, mensuel new-yorkais créé en 1887 par Charles Scribner pour concurrencer le *Harper's Monthly*, publie en 1908

Glimpses of Munich Life, article entièrement illustré par René Reinicke.

Notre dessin illustre une facette plus personnelle de l'art de Reinicke. En effet, les descriptions virtuoses des plaisirs munichoises qui ont fait son succès manquent un peu de sensibilité. Dans cette œuvre très intime au caractère mélancolique, l'artiste s'attache à rendre la psychologie de son modèle. Dans un intérieur de collectionneur ou d'artiste, où se côtoient marionnettes japonaises, estampes et tableaux, cette visiteuse venue boire le thé semble absente, perdue dans ses pensées.

Reinicke a porté une attention particulière à cette œuvre offerte à Paul Lindau, comme l'indique la dédicace. Lindau est une figure de la scène théâtrale allemande du dernier quart du XIX^{ème} siècle. Metteur en scène, écrivain, auteur de pièces de théâtre, Lindau est nommé directeur du théâtre de Berlin en 1899. L'amitié entre Reinicke et Lindau ne s'affaiblit pas, et, quatorze ans plus tard, en 1907, le peintre se charge des illustrations des *Histoires tragiques* de l'écrivain.



Herrn
Dr. Paul Sindlau

in
Freundschaft Verehrung zugeeignet

München im Dez. 93.

RENE REINKE

Xavier Mellery

(Laeken, 1845 – Laeken, 1921)

7. *Le Couloir*

Fusain et grattage sur papier

55,5 x 41 cm

Monogrammé en bas à droite : *XM* entrelacés

Signé et situé au verso : *XAVIER / LAEKEN / MELLERY*

Provenance :

Collection H. Pieyns, Belgique (son ex-libris au dos du montage).

Après un premier apprentissage chez le décorateur Albert Charles, Xavier Mellery rentre à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Il remporte le prix de Rome en 1870, séjourne en Italie, puis revient s'installer dans la maison paternelle à Laeken. S'il subit l'influence des artistes préraphaélites et de Puvis de Chavannes, qu'il admire, il s'en détache peu à peu pour créer une œuvre intime et silencieuse, souvent en noir et blanc. A travers ses vues d'intérieur qu'il multiplie à partir des années 1880, Mellery cherche à exprimer l'âme des choses par une palette de gris et de subtils effets d'ombre. En marge de cette production sur papier très personnelle, Mellery réalise également de grandes décorations murales représentant des figures allégoriques sur fond doré. A partir de 1882, il crée ainsi une série de quarante huit projets pour les petites statues du Sablon à Bruxelles.

Si Mellery expose peu, il participe toutefois en 1892 à la fondation du groupe *Pour l'Art* avec Jean Delville. Il est également membre des *XX*, puis de la *Libre Esthétique* dès sa première exposition en 1894. Xavier Mellery peut être considéré comme l'un des précurseurs du Symbolisme en Belgique, et son influence s'étend sur toute une génération de jeunes artistes parmi lesquels Fernand Khnopff et William Degouve de Nuncques.

La maison familiale de Laeken sert de cadre à la production intimiste de Mellery, inspirée par l'art des primitifs flamands. Ces intérieurs, pièces chargées d'objets, vestibules, couloirs, volées d'escaliers, sont minutieusement décrits au fusain par l'artiste, qui cherche à transcrire l'âme des choses. Pour Mellery en effet, « tout est vivant, même ce qui ne bouge pas ; une chaise, une plante, un mur sont autant d'organes composant la vie commune, réelle et profonde, des hommes et des choses où nous découvrirons (...) un art insoupçonné »¹.

Notre dessin, que l'on peut dater du milieu des années 1890, par son trait plus souple que dans la production de Mellery des années 1880, traduit parfaitement ce mystère des maisonnées silencieuses. On devine à peine la figure assise au fond du couloir, qui semble plongée dans une intense contemplation.

L'artiste travaille avec une grande économie de moyens. Il n'utilise que le fusain, même s'il n'hésite pas à gratter sa feuille pour faire surgir un peu plus de lumière du fond de la pièce. Par un subtil jeu de lumière et de clair – obscur, l'artiste nous invite à aller voir de plus près, à nous avancer vers ce personnage qui semble nous attendre.

¹ X. Mellery, « L'Art Moderne », *L'Art Moderne*, 1909, n° 51, p. 400.



Camille Lefèvre

(Issy-les-Moulineaux, 1853 – Paris, 1933)

8. *Orphée*, 1893

Grès émaillé

25 x 50 x 23 cm

Signé sur le côté droit : *Cam. Lefèvre*

Titre sur la terrasse : *ORPHEE*

Expositions :

1893, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n° 80 (plâtre).

1933, Paris, Salon d'Automne, *Exposition rétrospective des œuvres de Camille Lefèvre*, n° 2096.

Bibliographie :

Firmin Javel, *L'Art français*, numéro spécial consacré au Salon, 6 mai 1893, n° 315.

Après un apprentissage auprès d'un sculpteur sur bois, Camille Lefèvre entre en 1872 à l'école des Beaux-Arts dans l'atelier de Jules Cavelier (1814 – 1894). Il y rencontre le peintre Eugène Carrière (cat. n° 22) qui devient l'un de ses plus proches amis. Second grand prix de Rome en 1878, Camille Lefèvre quitte l'école des Beaux-Arts en 1881.

Sans fortune personnelle ni commanditaire privé, il cherche alors à gagner des concours en vue de la réalisation de grandes commandes. Dès 1881, il est ainsi choisi pour réaliser le fronton du Crédit Lyonnais, boulevard des Italiens à Paris. Il n'hésite alors pas à solliciter l'aide de son entourage prestigieux pour l'obtention de commandes publiques. En effet, Lefèvre, sensible aux idées nouvelles et très attaché aux valeurs de la République est très proche des sculpteurs Auguste Rodin, Jules Dalou, Alexandre Charpentier, et des peintres Théophile Steinlen, Adolphe Willette ou encore Maximilien Luce.

Engagé avec Eugène Carrière dans la fondation de la Société nationale des Beaux-Arts en 1890, il y expose régulièrement et ses envois commencent à être remarqués. Il accède ainsi à une véritable notoriété à la fin du siècle, et remporte une médaille d'or à l'Exposition Universelle de 1900. En marge de ses envois au salon, Lefèvre continue à travailler au décor de nombreux édifices publics, parmi lesquels la mairie d'Ivry-sur-Seine (1896), le palais des Champs-Élysées (1900) ou encore la mairie d'Issy-les-Moulineaux. C'est également Lefèvre qui achève, selon le souhait de l'artiste, les deux monuments laissés inachevés à la mort de Jules Dalou en 1902 :

le *Monument à Gambetta* pour la ville de Bordeaux et le *Monument à Levassor* situé Porte Maillot à Paris.

Nommé professeur à l'école des Arts Décoratifs en 1903, il participe la même année à la création du Salon d'Automne dont il devient le vice-président à partir de 1905. S'il n'expose plus au Salon après la première guerre mondiale, il intervient encore sur quelques grands chantiers comme celui de la gare de Rouen en 1928. A sa mort en 1933, le Salon d'Automne organise une rétrospective des œuvres de Camille Lefèvre et, selon la volonté de l'artiste, l'ensemble des œuvres de son atelier est légué au musée de Belfort.

Exposé au Salon de 1893, *Orphée* fait partie des œuvres qui traduisent le plus justement peut-être les aspirations de l'artiste. Lefèvre y exprime sa sensibilité symboliste, par le choix d'un sujet peu fréquent en sculpture, mais qui a régulièrement inspiré les peintres, Gustave Moreau le premier. Le traitement de la figure d'Orphée, simple masque gisant, ainsi que l'utilisation du grès émaillé montrent que Lefèvre est sensible à l'esthétique nouvelle des œuvres de Jean Carrière par exemple, qu'il a pu voir au Salon quelques années auparavant. Mais malgré son titre, le sujet principal de l'œuvre reste la nymphe qui découvre la tête du poète après sa mort. Traitée sans idéalisation aucune, voluptueuse, elle se rapproche des figures féminines qui peuplent l'univers de Rupert Carabin (cat. n° 14) et d'Alexandre Charpentier, ami de Lefèvre.



Alfons Mucha

(Ivancice, 1860 – Prague, 1939)

9. *Princesse orientale*, 1894

Mine de plomb, plume et encre noire, aquarelle sur papier

30,5 x 24 cm

Signé vers le bas à droite : *Mucha*

Publication :

Judith Gautier, *Mémoires d'un éléphant blanc*, Armand Colin, Paris, 1894, p. 103.

Alfons Mucha débute sa carrière comme décorateur de théâtre, en Moravie tout d'abord, puis à Vienne, à partir de 1879, où il travaille pour la plus grande entreprise de décors de la ville. Revenu en Moravie en 1883, il se voit confier le décor du château du comte Khuen-Belasi, le plus gros propriétaire terrien de la région. Ce dernier, impressionné par le talent de Mucha, finance ses études à l'Académie des Arts de Munich à partir de 1885.

L'artiste poursuit sa formation à Paris où il entre à l'Académie Julian en 1887. Il commence alors à réaliser des affiches publicitaires, à illustrer des livres ainsi que des catalogues et des calendriers. Remarqué par la qualité de ses illustrations, Mucha se fait alors embaucher par la plus grande maison d'édition parisienne, Armand Colin.

Mucha rencontre son premier succès en 1894 en réalisant pour l'actrice Sarah Bernhardt l'affiche pour *Gismonda*, joué au théâtre de la Renaissance. S'en suit une collaboration de six ans avec l'actrice, pour laquelle il réalise les affiches de *La Dame aux camélias* (1896) et *Médée* (1898). Ses constructions sophistiquées utilisant souvent des formes et symboles orientaux sont devenues des icônes de l'Art Nouveau décoratif.

Mucha travaille également comme décorateur. En 1901, il conçoit entièrement la bijouterie Fouquet, rue Royale à Paris, dont le décor est

encore visible aujourd'hui au musée Carnavalet. Il publie en 1902 l'ouvrage *Les Documents décoratifs*, qui devient rapidement une référence en matière de dessin ornemental en représentant tout l'éventail complexe du décor Art Nouveau.

Après quatre années passées aux Etats-Unis, entre 1906 et 1910, Mucha retourne s'installer à Prague où il réalise en dix ans ce qu'il considère comme son œuvre majeure : *L'Epopée slave*.

Notre dessin est le projet définitif pour l'une des illustrations des *Mémoires d'un éléphant blanc* de Judith Gautier, la fille de Théophile Gautier. L'ouvrage est édité en 1894, au moment où Mucha connaît ses premiers succès à Paris et débute sa collaboration avec Armand Colin.

Inspiré par ce conte indien, Mucha met en place tous les éléments iconographiques et stylistiques développés par la suite dans ses affiches, à l'origine de son immense succès : femme mystérieuse, parure précieuse, inspiration orientale, usage de l'arabesque.

Ce vocabulaire, décliné durant toutes les années 1890, lui permet d'atteindre un raffinement inégalé. Il élabore ainsi une vision décorative de la femme qui sera sans cesse reprise, par la publicité notamment, tout au long du XX^{ème} siècle.



Marc Mouclier
(Aigre, 1866 – Paris, 1948)

10. *La Repriseuse, 1894*

Huile sur panneau
27 x 22 cm
Signé en bas à gauche : *MARC MOUCLIER*
Numéroté à la hampe du pinceau en bas à droite : 117

Exposition :
1937 ou 1938, Paris, Galerie Le Niveau, *Rétrospective de l'œuvre de Marc Mouclier*.

Arrivé à Paris en 1884 après des études au lycée d'Angoulême, Marc Mouclier se forme à l'École des Beaux-Arts auprès de Jules Lefebvre et de Luc-Olivier Merson. Il suit également les cours de l'Académie Julian entre 1885 et 1892. Il y rencontre Edouard Vuillard (1868 – 1940) qui devient un de ses proches et rejoint avec lui le cercle de *La Revue Blanche*. Fondée en 1891 par les frères Alexandre et Thadée Natanson, *La Revue Blanche* rassemble un groupe d'écrivains et d'artistes qui joue un rôle prépondérant dans la défense et la diffusion de la nouvelle peinture. Le groupe des Nabis, qui se crée alors autour de Paul Sérusier, est particulièrement actif au sein de la revue, et Mouclier se lie avec Pierre Bonnard, Maurice Denis, Paul Ranson ou encore Ker-Xavier Roussel.

Ainsi, la période la plus féconde de la carrière de Marc Mouclier se confond avec l'aventure de la Revue Blanche, qui s'achève en 1903. Pendant la dernière décennie du XIX^{ème} siècle, Mouclier délaisse volontiers le Salon pour exposer régulièrement avec les Nabis. Il prend ainsi part au premier *Salon de l'Art Nouveau* organisé par Siegfried Bing en 1895 à l'occasion de l'ouverture de sa nouvelle galerie parisienne.

Comme Denis, Vuillard, Bonnard, mais aussi Roussel ou encore Vallotton, il ne se consacre pas exclusivement à la peinture et produit de nombreuses estampes et affiches. C'est ainsi qu'il réalise l'affiche de la XI^e *Exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes* à laquelle il participe chez Le Barc de Boutteville en 1896.

La même année, Marc Mouclier crée sa propre revue, *L'Omnibus de Corinthe*, qui paraît tous les trimestres d'octobre 1897 à février 1899. Cette revue à caractère satirique, « véhicule illustré des idées générales » comme le précise son sous-titre,

publie alors les œuvres de Louis Valtat, de Pierre Bonnard ou encore d'Henri-Gustave Jossot ainsi que les textes d'Alfred Jarry.

En 1903, lorsque *La Revue Blanche* cesse d'être éditée, Mouclier se retire en Charente. Même s'il revient par la suite en région parisienne, il n'expose quasiment plus. Seules deux rétrospectives de son œuvre sont organisées en 1937 et en 1938 à la galerie Le Niveau, boulevard du Montparnasse à Paris.

Comme son ami Edouard Vuillard, Mouclier puise son inspiration dans l'intimité des scènes de la vie quotidienne. Le thème de la repriseuse est souvent abordé par les Nabis. L'influence réciproque exercée par les artistes du groupe les incite en effet à travailler les mêmes sujets. Vuillard traite le thème dès 1891¹. Mouclier, pour sa part, aborde le motif dans deux estampes en 1894. La première montre deux femmes à l'ouvrage sur le seuil d'une maison, alors que la seconde se concentre uniquement sur le visage et les mains de la repriseuse dans un cadrage plus serré. Cette estampe préfigure sans doute notre tableau, même si ni le modèle ni sa position ne sont les mêmes.

Fidèle à l'esthétique des Nabis, Mouclier privilégie la simplification des formes. La figure féminine, absorbée par son travail, se détache d'un fond traité en à-plats. Les arbres de l'arrière plan, juste évoqués, deviennent ainsi un simple motif décoratif qui met le modèle en valeur, jouant le même rôle que les tissus et les papiers peints dans les œuvres de Vuillard de la même période.

¹ *La Ravaudeuse*, huile sur carton, 27 x 21,5 cm, Musée d'Orsay, Paris, volé en 1985.



Pierre Félix Masseau, dit Fix-Masseau

(Lyon, 1869 – Paris, 1937)

11. *Jouissance intime*, 1895

Bronze patiné

24,5 x 29,5 x 22 cm

Signé et daté sur le côté droit : *FIX - MASSEAU / 95*

Cachet du fondeur Siot - Decauville sur le côté droit

Expositions :

1895, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n°74.

1895, Paris, Galerie Samuel Bing, *Premier Salon de l'Art Nouveau*, n°348.

Bibliographie :

Henri Frantz, « Fix-Masseau Sculpteur », *L'Art Décoratif*, mars 1900, n° 18.

Après une formation à l'École des Beaux-Arts de Paris et l'obtention d'une bourse de voyage qui lui permet de parcourir la Belgique, les Pays-Bas, et surtout l'Italie, Pierre Fix-Masseau s'impose dès le début des années 1890 comme l'une des principales figures de la sculpture symboliste. Attiré par tous les matériaux, cire colorée, marbre, bronze, plâtre, bois, ivoire ou encore céramique, l'artiste ne se limite pas à la sculpture et travaille dans tous les domaines des arts décoratifs.

Il expose régulièrement au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts à partir de 1893, et produit dans la dernière décennie du XIX^{ème} siècle ses œuvres les plus marquantes. *Le Secret*, exposé au Salon de 1894, est aussitôt acheté par l'État. Cette étrange figure de femme drapée, taillée directement dans l'acajou, tenant un petit coffret en ivoire, rencontre un succès considérable et sera éditée en bronze et largement diffusée par le fondeur Siot-Decauville. L'année suivante, il expose *L'Emprise*, sculpture en grès réalisée en collaboration avec Edmond Lachenal, qui accroît encore sa renommée et sera retenue pour l'Exposition Universelle de 1900. Il participe la même année au premier Salon de l'Art Nouveau, créé à l'occasion de la l'ouverture de la nouvelle galerie de Siegfried Bing à Paris.

Personnalité excentrique, qui n'hésite pas à se travestir en Christ, Fix-Masseau vit pourtant retiré du monde, et ne fréquente que quelques petits cercles d'avant-garde tels celui du Théâtre de l'Oeuvre. Intime du directeur de théâtre Aurélien Lugné-Poe, il côtoie également les écrivains « décadents » Jean Lorrain et Rachilde.

Si Pierre Fix-Masseau continue d'exposer au Salon et au Salon d'Automne au début du XX^{ème} siècle, il poursuit par la suite sa carrière en dirigeant l'École des Arts Décoratifs de Limoges jusqu'en 1935, peu avant sa mort en 1937.

Au milieu des années 1890, qui constituent sans doute sa période la plus féconde, Fix-Masseau crée une série de bustes féminins qui dépassent le simple portrait pour atteindre une dimension symbolique, soulignée par leur titre. Cette « beauté infiniment recherchée » apparaît dans des œuvres comme *Jouissance intime*, « qui montre l'habileté toujours croissante de l'artiste, qui se complait aux modelés les plus nuancés, gradue savamment ses attitudes et donne aux cheveux leur vivante souplesse »¹.

Notre œuvre, dont on ne connaît pas d'autre exemplaire, intrigue par son mystère accentué par son titre sibyllin. Cette jeune fille impassible, qui semble pourtant douée d'une intense vie intérieure, ne laisse rien filtrer de son étrangeté.

¹ Henri Frantz, « Fix-Masseau Sculpteur », *L'Art Décoratif*, Mars 1900, n° 18.



Manuel Orazi
(Rome, 1860 – Paris, 1934)

12. *La Sorcière, 1895*

Fusain et pastel sur papier
51,5 x 73 cm
Signé en bas à droite : *MOrazi*

Œuvre en rapport :

Sorcière, Lithographie, in *Calendrier Magique*, Austin de Croze et Manuel Orazi, *L'Art Nouveau*, Paris, 1895.

Né en Italie, Manuel Orazi débute sa carrière en 1892 à Paris où il s'installe définitivement. Mettant ses talents d'illustrateur et d'affichiste au service de diverses revues parisiennes, il collabore régulièrement à *Je sais tout*, au *Figaro illustré* ou encore à *L'Assiette au beurre*.

Sensible aux innovations esthétiques du Symbolisme et de l'Art Nouveau, Orazi est sollicité par Siegfried Bing, qui ouvre sa galerie, *L'Art Nouveau*, à Paris à l'angle de la rue Chauchat et de la rue de Provence en 1895. Orazi illustre alors pour lui un *Calendrier Magique* orienté vers le mysticisme et l'astrologie, thèmes récurrents chez l'artiste.

Lors de l'Exposition Universelle de 1900, Orazi répond à deux commandes sur le thème de la danse. La première est destinée au Palais de la Danse. La seconde, pour le Théâtre de Loïe Fuller, est en partie influencée par l'art japonais. Elle transcrit par le dessin la modernité des spectacles de la danseuse qui fascine aussi bien Toulouse-Lautrec que Rodin. Poursuivant également sa carrière d'illustrateur, Orazi fournit de nombreux dessins pour les œuvres de Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde ou encore Pierre Louÿs.

Dans les années 1920, Orazi se tourne vers le cinéma alors naissant et crée les décors mais aussi que les costumes et les affiches pour des productions de grande ampleur, telle *L'Atlantide*, réalisée en 1921 par Jacques Feyder d'après le roman de Pierre Benoit publié en 1919.

A la fin de l'année 1895, Siegfried Bing édite pour sa galerie *L'Art Nouveau* un étrange calendrier destiné à l'année 1896. Tiré au nombre symbolique de 777 exemplaires, le *Calendrier Magique* se présente sous la forme d'un texte d'Austin de Croze pour chaque mois de l'année, accompagné d'une lithographie de Manuel Orazi.

Malgré les nombreux signes ésotériques qui parsèment les pages du calendrier, l'ouvrage, loin d'être un véritable recueil d'occultisme, présente plutôt les pratiques sataniques sur le mode humoristique. A la dernière page, l'auteur l'annonce lui-même au lecteur : « O toi qui feuilletas ces pages, ayant en ton âme l'espoir malsain de trouver le suprême pouvoir du Mal, sois déçu ! ».

La Sorcière illustre le premier texte du calendrier, consacré aux phases de la lune intitulé *Du faste et Néfaste aux phases de la Lune*, dont la connaissance est indispensable à la préparation du Sabbat. Dans son dessin préparatoire, Orazi ne s'intéresse qu'à la partie haute de l'illustration du calendrier. Alors qu'elle est représentée en hauteur, assise sur un trépied dans la lithographie, *La Sorcière* est ici en buste, feuilletant son grimoire, entourée du pentagramme et de l'étoile de David. Le caractère satirique du dessin en est alors renforcé par l'auteur, qui raille les mœurs d'une époque où il est de bon ton d'afficher son esprit décadent et son attrait pour les pratiques occultes.



Jean Dampt

(Venarey, 1854 – Dijon, 1945)

et Emile Muller et C^{ie}, céramiste

13. *Chat caressant*, 1896

Grès émaillé

32 x 17 x 31 cm

Signé sur le devant de la terrasse : J. DAMPT

Signé par le céramiste sur le côté gauche : E. Muller

Cachet au revers : EMILE MULLER IVRY - PARIS

Expositions :

1896, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n° 236.

1902, Hanoï, Catalogue officiel métropolitain, n° 103.

1904, Saint-Louis, Etats-Unis, Exposition Internationale, section française, n° 17.

Bibliographie :

Emile Müller et Cie, *Catalogue de l'exécution en grès d'un choix d'œuvres des maîtres de la sculpture contemporaine*, Paris, 1896, pp. 10, 25 (repr.).

Après une formation à l'École des Beaux-Arts de Dijon, Jean Dampt s'installe à Paris où il suit l'enseignement de Paul Dubois en 1874 et 1875. Malgré son échec au Prix de Rome en 1876, il effectue un voyage en Italie et s'imprègne de l'œuvre des sculpteurs de la Renaissance qui le marque fortement.

Dampt expose au Salon à partir de 1892, et participe la même année au premier Salon de la Rose+Croix. Ses œuvres s'inspirent des écrits ésotériques de Joséphin Péladan, dont il est très proche. *Au Seuil du mystère*, exposé au Salon de 1892, rend ainsi hommage à la théorie de la beauté androgyne énoncée par Péladan. Les commentaires de ce dernier sur l'artiste sont élogieux : « Dampt doit être considéré comme un des plus nobles artistes de ce temps : à un savoir considérable, il joint une conscience extrême et une véritable volonté de l'idéal ».

Cette quête de l'idéal, adossée à une volonté imperturbable – la devise de l'artiste est VOLO – est sans doute ce qui a le plus marqué ses contemporains. « Auprès de lui, j'ai toujours l'impression de m'être approché du vrai sage qui domine la vie sans se laisser dominer par elle jamais, et l'on peut dire que sa clairvoyance méditative plane sur tout de la vie

comme l'âme sur ses bustes et ses statues », écrit le critique suisse William Ritter en décembre 1895¹.

Cette recherche constante de perfection se traduit dans des œuvres très raffinées, mêlant les matériaux précieux, comme *Le Chevalier Raymondin et la Fée Mélusine*, petit groupe en acier, ivoire et or réalisé en 1894, exposé au Salon et acheté par la comtesse de Béarn. Celle-ci lui commande également son buste et la « Salle du Chevalier », décor destiné à son hôtel particulier réalisé entre 1900 et 1906, aujourd'hui conservé au musée d'Orsay. Dampt, est en effet curieux de toutes les matières de l'art décoratif et n'hésite pas à exprimer ses talents de sculpteur dans le domaine des arts appliqués en créant également du mobilier et des objets d'art.

Le *Chat caressant* dévoile un aspect moins connu de l'œuvre de Jean Dampt. L'artiste s'éloigne en effet des portraits et des œuvres à caractère symboliste qui ont fait sa renommée pour décrire ce chat, faisant preuve de finesse d'observation et d'une grande sensibilité. L'utilisation d'un émail mat, relativement rare chez Muller qui privilégie souvent les glaçures plus brillantes, renforce la douceur de l'animal et donne à son pelage un aspect velouté.

¹ W. Ritter, « Jean Dampt », *Arte : revista internacional*, décembre 1895.



François Rupert Carabin

(Saverne, 1862 – Strasbourg, 1932)

14. *Femme nue allongée*

Fusain sur papier

23 x 36 cm

Monogrammé en bas à gauche : RC

Originaire d'Alsace, Rupert Carabin s'installe à Paris avec ses parents à la suite de la guerre de 1870. Travaillant d'abord pour un sculpteur sur camées entre 1878 et 1882, il devient ensuite sculpteur dans un atelier du faubourg Saint-Antoine. Carabin n'a en effet aucune formation académique, et tout son savoir vient de la fréquentation des artisans du faubourg. Il en garde un amour particulier pour la taille directe sur bois.

Au début des années 1880, le sculpteur fréquente la bohème artistique dans les cabarets de Montmartre, comme le *Chat Noir* ou la *Nouvelle Athènes*, et se lie étroitement avec les peintres Charles Maurin (cat. n° 15), Félix Vallotton et Henri de Toulouse-Lautrec. Carabin expose alors ses premières œuvres à partir de 1884 au Salon des Indépendants dont il est l'un des membres fondateurs.

En 1889, le collectionneur et mécène Henry Montandon commande à Carabin une bibliothèque¹ qui assoit durablement la renommée de l'artiste. Cette bibliothèque en noyer sculpté est ornée, dans ses parties hautes et basses, de figures féminines aux formes accentuées, allant du bas-relief à la ronde-bosse. Carabin abolit en effet la frontière entre les arts décoratifs et les Beaux-Arts, et même, pourrait-on dire, entre l'artisanat et l'art, et ce meuble à vocation fonctionnelle est une sculpture à part entière. La bibliothèque est pourtant refusée au Salon des Indépendants, qui n'accepte pas les arts décoratifs. Elle sera enfin exposée au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, qui ouvre une section pour les arts décoratifs en 1891.

Carabin crée dans les années 1890 de nombreux meubles sculptés qui reposent sur les mêmes principes, meubles-sculptures taillés directement dans le bois, desquels émergent des formes féminines. L'artiste rencontre alors un succès considérable.

Après la Première Guerre Mondiale, Carabin retourne s'installer en Alsace et devient Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Strasbourg en 1920, poste qu'il occupe jusqu'à sa mort en 1932.

La figure féminine occupe une place centrale dans l'œuvre de Carabin. Ses meubles en poirier sont surmontés ou soutenus par des femmes nues sculptées en ronde bosse, qui épousent également la forme de ses coloquintes en céramique.

Aussi, avant même de se lancer dans l'élaboration de ses objets et de ses sculptures, Carabin étudie longuement l'anatomie féminine. Il prend de nombreuses photographies de ses modèles, pratique alors relativement nouvelle, et dessine inlassablement au fusain ces corps dans des positions variées.

Notre dessin, réalisé d'après le modèle, montre bien ce processus de travail. Carabin ne s'intéresse qu'au corps de la femme allongée, délaissant les accessoires qui l'entourent et la soutiennent. Le divan est à peine suggéré, l'accoudoir complètement absent.

Dans un dessin sans concession, l'artiste dégage les volumes et pense déjà en trois dimensions : épaules saillantes, hanches larges et généreuses, autant de traits qui caractérisent les figures sculptées de Rupert Carabin.

¹ Paris, musée d'Orsay, inv. OA0872.



Charles Maurin

(Le Puy, 1856 – Grasse, 1914)

15. *Femme nue dans un paysage*

Fusain, pastel et aquarelle sur papier

61,8 x 41,5 cm

Signé en bas à droite : *Maurin*

Après avoir remporté le prix Crozatier en 1875, Charles Maurin part à Paris pour y poursuivre ses études. En effet, ce prix, fondé par Charles Crozatier et attribué par la ville du Puy, permet au lauréat de recevoir une bourse annuelle pendant trois années de formation à Paris.

Maurin entre ainsi à l'École des Beaux-Arts en 1876, tout en fréquentant les cours de l'Académie Julian. Ses premiers tableaux exposés au Salon à partir de 1882 sont essentiellement des portraits. Maurin noue alors ses premières amitiés dans le monde artistique. Il rencontre Félix Vallotton à l'Académie Julian, dont il devient très proche. Par l'intermédiaire d'Aristide Bruant, l'un de ses amis montmartrois, l'artiste fait la connaissance d'Henri de Toulouse-Lautrec. Maurin fréquente également le sculpteur Rupert Carabin (cat. n° 14), devenu l'un de ses intimes. Carabin pose à plusieurs reprises pour Maurin, comme modèle principal¹ ou pour servir de figure dans un tableau comportant plusieurs personnages².

La décennie 1890 est sans doute la plus féconde dans l'œuvre de Maurin. Ses sources d'inspiration sont alors très diverses. L'artiste réalise d'ambitieuses compositions symbolistes, telle *L'Aurore du Rêve*, exposée en 1892 au Salon de la Rose+Croix. Il s'attache également à des sujets plus intimes, décrivant ainsi dans la suite gravée *Nouvelle Education Sentimentale* les gestes quotidiens chargés de tendresse d'une mère envers sa fille. Il décrit également la vie de la capitale, des cabarets et des spectacles de Montmartre. Maurin oscille ainsi en permanence entre le symbolisme et le réalisme.

L'artiste expose alors fréquemment, en 1893 chez Joyant avec Toulouse-Lautrec et en 1895 chez Ambroise Vollard. Il participe également au Salon de la Rose+Croix jusqu'en 1897, et expose à Bruxelles à la Libre Esthétique.

Maurin produit moins à partir du début du vingtième siècle. Tombé malade en 1906, il meurt à Grasse le 8 juin 1914.

La femme occupe une place centrale dans l'œuvre de Charles Maurin. Dans les années 1890, il fait ainsi de nombreux dessins et gravures en couleur représentant une femme nue dans un paysage³.

Notre dessin, que l'on peut dater du milieu des années 1890, s'inscrit dans cette série. Indifférente à la sensualité de sa pose, la femme tourne le dos et regarde au loin.

Dans ces sujets d'inspiration symboliste, la femme se laisse aller à une attitude contemplative, empreinte d'une spiritualité qui la fait apparaître comme l'image d'un certain idéal.

¹ *Portrait de Rupert Carabin*, 1892, Le Puy-en-Velay, musée Crozatier.

² *L'Aurore du Rêve*, 1891, Saint-Etienne, musée d'Art Moderne.

³ *Sortie de bain* et *La Femme à la fleur*, eaux-fortes et aquarelles en couleurs, Le Puy-en-Velay, Bibliothèque municipale.



Emile Muller et C^{ie}

16. *Masque japonisant, 1896*

Grès émaillé

38 x 44,5 x 19 cm

Cachet du céramiste au revers : *EMILE MULLER IVRY – PARIS*

Bibliographie :

Victor Champier, « Quelques maisons modernes à Paris », *Revue des Arts Décoratifs*, Octobre 1896, repr.

Christine Shimizu, « Les masques japonais en France au XIX^{ème} siècle », *Masques de Carpeaux à Picasso*, Paris, 2008, p. 74.

La « Grande Tuilerie » est fondée en 1854 à Ivry-sur-Seine par Emile Muller, architecte de la cité ouvrière de Mulhouse. Elle se spécialise tout d'abord dans les revêtements céramiques destinés à l'architecture et à l'industrie. A partir de 1884, la Tuilerie d'Ivry met au point une technique de grès émaillé particulièrement adaptée à la reproduction d'œuvres artistiques. La fabrique, reprise en 1889 par Louis Muller, le fils d'Emile, édite alors sous le nom *Emile Muller & Cie* des œuvres de l'art ancien ou contemporain.

Cette collaboration avec les plus grands artistes de l'époque rencontre un grand succès. Ce travail en commun vise aussi bien la diffusion de modèles sculptés existants que la réalisation d'œuvres à quatre mains, fruits des recherches communes entre le sculpteur et l'émailleur. Ainsi, des artistes aussi importants qu'Eugène Grasset, Félix Fix-Masseau (cat. n°11), Alexandre Charpentier, ou encore Jean Dampé (cat. n°13) travaillent fréquemment avec *Emile Muller & Cie*. Les œuvres éditées par Muller figurent chaque année au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, mais aussi dans les grandes expositions internationales comme la Libre Esthétique à Bruxelles. En 1900, l'entreprise compte alors cinq fabriques à Ivry, et dispose d'un magasin à Paris, au 3, rue Halévy, afin de présenter et de vendre ses productions.

En 1895, François Emile Morin, directeur du *Bon Marché*, décide d'offrir à sa femme un pavillon qu'il fait construire dans son jardin, au 57 bis de la rue de Babylone, dans le 7^e arrondissement de Paris. Il en confie la réalisation à l'architecte Alexandre Marcel, qui, suivant les vœux du commanditaire, construit une pagode japonaise. En effet, sous l'impulsion de quelques précurseurs, parmi

lesquels le marchand Siegfried Bing, l'art du Japon est devenu extrêmement à la mode en cette fin de XIX^{ème} siècle.

Avec un grand souci d'authenticité, Alexandre Marcel réalise son bâtiment en mélangeant des éléments proprement japonais (la charpente en bois sculpté vient directement du Japon) avec un décor japonisant. Le décor de vitraux et de céramique est ainsi réalisé en France, dans le goût du Japon.

Emile Muller & Cie est chargé de la réalisation de tout le décor en grès émaillé. Il s'agit principalement de reliefs à motifs floraux et animaliers, ainsi que deux masques en très haut-relief, appliqués de part et d'autre d'un entrecolonnement surmonté d'un auvent japonais. Notre masque est un exemplaire de l'un d'entre eux.

Dès son inauguration en 1896, La Pagode est admirée comme l'une des grandes réussites architecturales de l'époque. « C'est Tokio (sic) au possible, mais harmonieux et rendu avec un brio endiablé », peut-on même lire dans *La Construction moderne*, le 24 avril 1897. *La Revue des Arts Décoratifs* consacre également plusieurs pages au bâtiment, et reproduit le décor de Muller¹.

Malgré la séparation du couple Morin en 1896, la Pagode accueille toujours de somptueuses réceptions jusqu'à sa fermeture en 1927. Ouvert à nouveau en 1931, le lieu est encore aujourd'hui un cinéma d'art et d'essai dans les jardins duquel le décor en céramique, toujours en place, peut être admiré au sortir de la dernière séance.

¹ « Quelques maisons modernes à Paris », *Revue des Arts Décoratifs*, Octobre 1896.



Elisabeth Sonrel

(Tours, 1874 – Sceaux, 1953)

17. *Portrait de femme aux yeux verts*

Huile sur toile

61,8 x 41,5 cm

Signé en bas à gauche : *Elisabeth Sonrel*

Artiste précoce, Elisabeth Sonrel commence par se former auprès de son père, le peintre tourangeau Stéphane Sonrel. Elle poursuit son apprentissage dans l'atelier de Jules Lefebvre à l'École des Beaux-Arts de Paris dont elle sort diplômée en 1892.

En marge du courant symboliste français, qu'elle n'a jamais fréquenté, Elisabeth Sonrel, désormais installée à Sceaux, expose au Salon à partir de 1893 de grandes aquarelles ainsi que de des toiles représentant des femmes idéalisées, qui s'approchent de certaines œuvres préraphaélites. L'artiste a en effet été très marquée par la découverte des peintres de la Renaissance italienne, et celle de Botticelli en particulier, lors d'un séjour en Italie où elle visite Rome et Florence.

Ses grandes toiles exposées au Salon, telles *Ames errantes* (1894), *Le Cortège de Flore* (1897) ou encore *Les Esprits de l'abîme* (1899) sont remarquées par la critique. Elle jouit alors d'une véritable reconnaissance au tournant du siècle, et est choisie pour participer à l'Exposition Universelle de 1900, où elle expose *Le Sommeil de la Vierge* (1895).

L'artiste poursuit sa carrière jusqu'au début des années 1940, exposant principalement des portraits et des paysages bretons.

D'une inspiration proche de celles des peintres Edgar Maxence ou Lucien-Victor Guirand de Scevola, l'art de Sonrel dans les dernières années du XIX^{ème} siècle excelle dans la représentation de figures féminines mystérieuses.

Notre tableau est caractéristique de ces œuvres représentant des femmes en buste, richement parées, princesses de légende de royaumes oubliés. L'artiste accorde un soin particulier au traitement de la chevelure, des riches habits et des bijoux avec un sens du détail très poussé. Velours, pierreries et métaux précieux mettent ainsi en valeur la blancheur du visage de cette jeune femme, dont les yeux d'un vert irréel soulignent encore l'étrangeté.



Elisabeth Sonrel

Gustave Serrurier-Bovy

(Liège, 1858 – Anvers, 1910)

18. *Paravent à trois feuilles*

Acajou, verre blanc, verre jaspé, et verre peint, tissu
147,5 x 189 x 3 cm

Œuvre en rapport :

Paravent à trois feuilles, musée d'Orsay, Paris, inv. OAO1352.

Fils d'un entrepreneur de menuiserie, Gustave Serrurier-Bovy fait des études secondaires à l'Athénée à Liège, avant de rejoindre l'École des Beaux-Arts de la ville. Il fonde en 1884, après son mariage, la firme *Serrurier-Bovy*, qui se spécialise tout d'abord dans l'importation et la vente de mobilier. Serrurier-Bovy voyage fréquemment en Angleterre et s'intéresse tout particulièrement au mouvement *Art & Craft*. Il commence ainsi par importer ces meubles fonctionnels aux lignes sobres.

A partir de 1893, l'artiste décide de créer ses propres meubles. Il délaisse les produits d'importation pour se concentrer sur sa propre production. En 1894, il expose un cabinet de travail au Salon de la Libre Esthétique à Bruxelles (n°394). L'année suivante, il présente une chambre d'artisan (n°558) qui remporte un succès immédiat.

Serrurier-Bovy recherche la simplicité dans le décor. Ses meubles en acajou, d'une esthétique nouvelle qui accorde une grande importance à la ligne s'intègrent parfaitement dans les intérieurs modernes.

Afin de diffuser ses créations, Serrurier-Bovy ouvre une succursale à Bruxelles d'abord, puis à Paris en 1899. Soutenu par son collègue français René Dulong, l'artiste ouvre à Paris la boutique *L'Art dans l'habitation*. Il y reprend le même principe que dans ses magasins de Liège et de Bruxelles dans lesquels le client potentiel est placé dans des espaces aménagés comme autant de différentes pièces d'une habitation privée.

Lors de l'Exposition Universelle de 1900, Serrurier-Bovy réalise un restaurant en collaboration avec René Dulong, *Le Pavillon bleu*. Le décor exubérant contraste alors avec la sobriété du mobilier laqué blanc de l'artiste.

A partir de 1902, Serrurier-Bovy cherche à étendre sa production et se détourne pour cela de la fabrication artisanale devenue trop chère. Il fonde alors, toujours avec René Dulong, la société *Serrurier et Cie*. La maison connaît ses plus belles réalisations entre 1903 et 1907. Une des dernières réalisations de l'artiste montre une nouvelle fois son engagement en faveur de l'Art pour tous. Ainsi, en 1905, dans le cadre de l'Exposition universelle de Liège, il expose un ensemble mobilier destiné aux habitations ouvrières.

Lors de l'ouverture en 1899 de son magasin parisien, *L'Art dans l'habitation*, Serrurier-Bovy expose un mobilier de chambre à coucher comprenant un paravent, un lit et une psyché. Au sein de cet ensemble aujourd'hui réuni au musée d'Orsay, le paravent est sans doute la pièce la plus aboutie, et la plus poétique.

Notre paravent comporte quelques différences avec celui qui a été exposé en 1899 : les deux panneaux extérieurs sont en effets symétriques et la partie basse n'a pas de traverse courbe. Il s'agit sans doute d'une variante réalisée alors. La partie basse conserve encore son tissu d'origine, que le client pouvait choisir en fonction de la garniture du lit ou des murs de sa chambre.

La partie haute reprend, avec des variantes dans le dessin, l'idée du vitrail autour du thème des papillons et de la libellule. L'artiste choisit de nouveau l'usage de verres de couleurs et de textures différentes, formule qui a fait le succès du paravent présenté en 1899.



Georges Hoentschel

(Paris, 1855 – Paris, 1915)

19. Vase monumental

Grès émaillé

94 x 56 x 40 cm

Monogrammé sur la base à droite : *gh* dans un cercle

Après une formation de tapissier, Georges Hoentschel travaille avec son oncle, Robert Leys, et dirige avec lui un important atelier de décoration à Paris. Il conçoit ainsi de nombreux décors à Paris, pour Robert de Montesquiou, le duc de Gramont ou encore la comtesse de Ganay, mais aussi en Angleterre au château de Luton Hoo, dans le Devonshire.

En 1900, il réalise le Pavillon de l'Union Centrale des Arts décoratifs pour l'Exposition Universelle. Cette construction sobre, seule réalisation architecturale de Hoentschel, est conçue comme une œuvre d'art totale. Elle abrite quatre salons autour du thème des matières. Les boiseries du Salon du bois, exposées ensuite en 1904 à l'Exposition Internationale de Saint-Louis, aux Etats-Unis, sont réinstallées par l'artiste en 1905 pour l'ouverture du musée des Arts Décoratifs, où elles sont toujours visibles aujourd'hui.

Grand amateur d'art, Hoentschel constitue également une très importante collection d'art français du XVIII^{ème} siècle. Il cède par la suite sa collection à son ami John Pierpont Morgan, et elle constitue aujourd'hui le fonds du département du dix-huitième siècle du Metropolitan Museum de New-York.

L'artiste est également un important mécène, dans le domaine de la céramique notamment. Il n'a de cesse d'encourager son ami Jean Carriès dans son travail de redécouverte du grès émaillé. En 1894, Carriès meurt précocement des suites d'une pleurésie chez Hoentschel, cité du Retiro à Paris. Hoentschel rachète alors les droits d'héritage aux frères Carriès, dettes comprises. Dix ans plus tard, il fait don à la Ville de Paris d'une partie de l'atelier de Carriès, qui constitue aujourd'hui le fonds Carriès du musée du Petit-Palais.

Hoentschel rachète également le bail permettant l'exploitation des fours de Carriès à Montriveau. Aidé des praticiens de Carriès, il remet les fours en marche et se lance dans la production de pièces en grès qu'il intègre dans ses propres décors. Au début du vingtième siècle, il abandonne les fours de Montriveau et sollicite désormais le céramiste Emile Grittel pour cuire ses créations dans son atelier de Clichy-la-Garenne.

Méconnu pendant de nombreuses années, le travail de céramiste de Georges Hoentschel est désormais bien identifié. Après s'être inspiré des créations japonaises à la fin du XIX^{ème} siècle, Hoentschel s'oriente vers un vocabulaire plus naturaliste et symboliste au tournant du XX^{ème} siècle. Ainsi, il expose, dans le salon du grès du Pavillon de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, à l'Exposition Universelle de 1900, deux grands vases monumentaux à décor aquatique, qui semblent envahir pas les algues parmi lesquelles on peut apercevoir poissons et coquillages.

Notre vase, dont la forme générale est similaire, peut être daté de la même époque. Adoptant l'un des principes de l'Art Nouveau, Hoentschel s'inspire une fois encore de la nature. En revanche, il adopte cette fois-ci un décor issu du monde végétal. Ce ne sont plus les algues mais la mousse, les branchages et les racines qui envahissent désormais notre vase.



Henri Bellery-Desfontaines

(Paris, 1867 – Pont-aux-Dames, 1909)

20. *Naiade*, 1903

Fusain et rehauts de craie blanche sur papier gris

56,5 x 35 cm

Signé en bas à gauche : *h. Bellery-DesFontaines*

Œuvre en rapport :

Naiade, panneau en cuir repoussé exécuté par Henri Rapin pour le décor d'une porte de l'hôtel Sihol à Marseille.

Bibliographie :

Robert de Souza, « Un intérieur de Bellery-Desfontaines », *L'Art Décoratif*, novembre 1905, p. 168 – 172.

Xavier Chardeau, « L'Hôtel du docteur Jacques Silhol », www.bellerydesfontaines.com.

Henri Bellery-Desfontaines débute sa formation dans l'atelier particulier de Pierre-Victor Galland avant d'être admis en 1890 à l'École des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Jean-Paul Laurens. Élève doué, Bellery-Desfontaines se voit alors confier, avec quatre autres élèves de Laurens, la conception du décor de la salle de garde de l'hôpital de la Charité, pour laquelle il réalise *La Contre-visite de l'interne*, exposé au Salon des Artistes français de 1892.

L'artiste ne veut pas se limiter à l'enseignement de l'École des Beaux-Arts. Il suit donc parallèlement, à partir de 1892, les cours de l'Académie Julian sous la direction de Laurens toujours, mais aussi de William Bouguereau, dans les sections peinture, illustration et gravure.

Diplômé de l'École des Beaux-Arts en 1895, Bellery-Desfontaines s'oriente de plus en plus vers les Arts Décoratifs. Artiste complet aux intérêts multiples, il illustre de nombreux ouvrages, crée des tapisseries, des cadres pour ses propres œuvres ou celles de ses amis, et conçoit ses premiers meubles en 1897, tout en continuant à exposer ses tableaux au Salon. La démarche de l'artiste peut en effet se rapprocher de celle des membres du groupe *l'Art dans tout*, qui entreprennent une réflexion sur l'aménagement intérieur qui prend en compte non seulement l'ameublement, mais aussi la décoration murale ainsi que les objets utilitaires.

Avec ses premières commandes privées, l'artiste a enfin l'occasion de mettre en œuvre sa vision d'un art total. Il conçoit ainsi le mobilier de salon du docteur Henri Tissier, qui est exposé en 1900 à Paris lors de l'Exposition Universelle. Pendant la première

décennie du XX^{ème} siècle, l'artiste multiplie les projets : affiches, illustrations, billets de banque, décorations murales, mobilier. Mais la carrière de l'artiste s'interrompt brutalement en 1909. Il meurt d'une fièvre typhoïde à l'âge de quarante-deux ans.

En 1903, Bellery-Desfontaines entreprend le décor de l'hôtel du docteur Jacques Silhol à Marseille. Cet ensemble, dont les projets sont exposés au Salon d'Automne en 1903 (n°954), est constitué d'une rampe d'escalier en bois sculpté et en cuivre, menant au hall d'entrée décoré de lambris encadrant une série de portes ornées de panneaux figuratifs en cuir repoussé. L'ensemble est complété par un vitrail surplombant le hall, et par une toile monumentale représentant des personnages dans un paysage arcadien.

Fidèle à sa vision d'un art total, l'artiste conçoit l'ensemble des éléments et s'entoure de la maison d'ébénisterie Enard frères, du décorateur Henri Rapin, et des peintres verrier Socard et Du Basty pour la réalisation de cet ensemble, toujours en place actuellement. Notre dessin est ainsi préparatoire à l'un des panneaux en cuir repoussé exécutés par Henri Rapin pour orner les portes du hall.

Bellery-Desfontaines choisit pour chaque double porte un thème iconographique adapté à la fonction de la pièce desservie. Ainsi, la porte sur laquelle se trouve notre *Naiade* ouvre sur une salle d'eau.



Manuel Orazi
(Rome, 1860 – Paris, 1934)

21. *Théodora, Impératrice de Byzance, 1904*

Quarante neuf gouaches sur papier contrecollées sur un feuillet cartonné
255 x 187 mm
Signées pour la plupart
Série complète des projets définitifs d'illustration à destination de l'éditeur réunis dans un emboîtement.

Charles Diehl et Manuel Orazi

Théodora, Impératrice de Byzance, 1904

Paris, Editions d'Art H. Piazza, 1904
In-8° (228 x 161 mm), orné de quarante neuf illustrations en couleur au pochoir par Manuel Orazi (dont onze pleines pages), tirage limité à 300 exemplaires, numéroté 157.
Rehliure d'époque en maroquin janséniste par Henri Nouilhac (1866 – 1931), signée, couverture illustrée originale conservée.

Charles Diehl
(Strasbourg, 1859 – Paris, 1944)

Manuscrit original de Théodora, Impératrice de Byzance

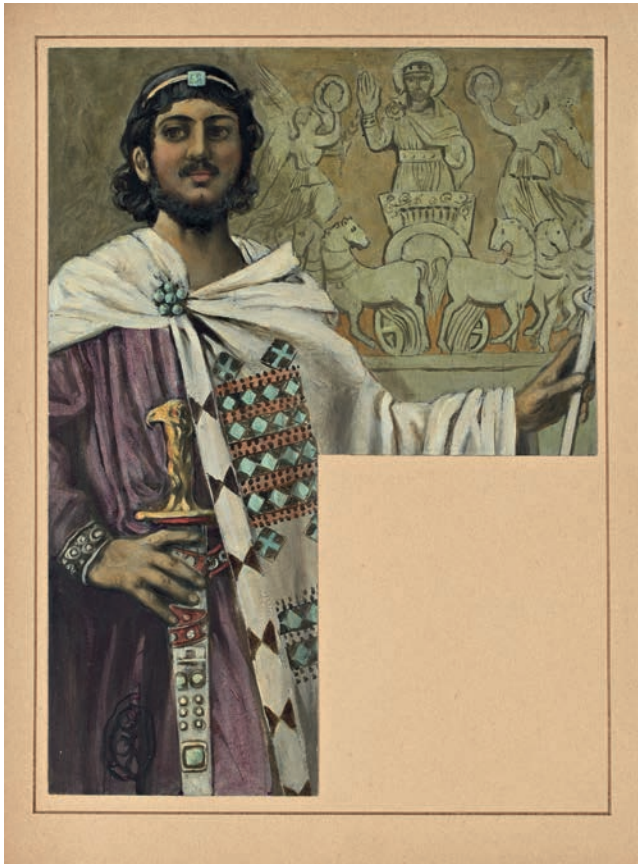
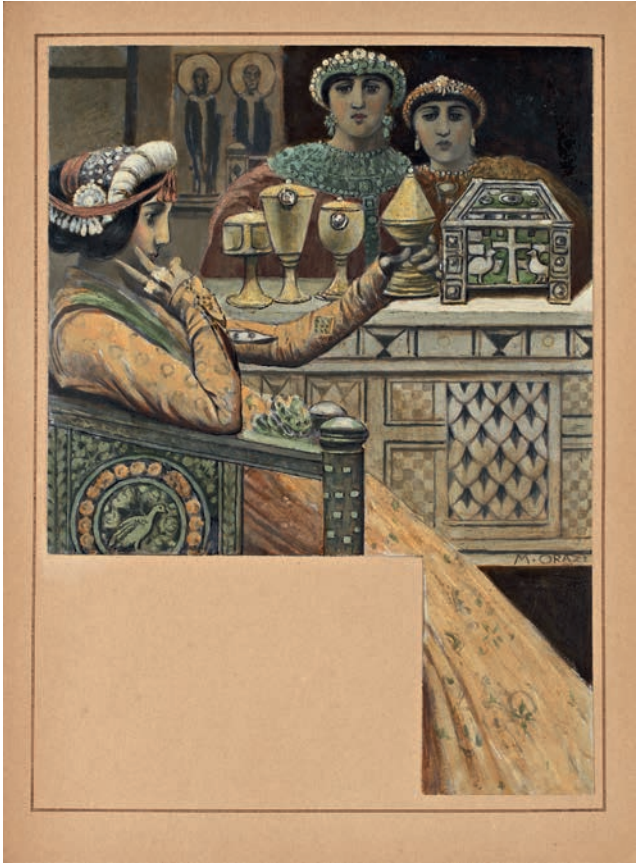
319 feuillets recto, 225 x 180 mm, comportant de nombreuses reprises et modifications à destination de l'éditeur, répartis en trois cahiers et réunis dans un emboîtement cartonné.

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, membre de l'École française de Rome et de l'École française d'Athènes, Charles Diehl est un spécialiste réputé d'histoire byzantine, qu'il enseigne à la Sorbonne. Parmi ses nombreuses publications sur l'histoire et l'art de Byzance, *Théodora* tient une place particulière. Laissant délibérément les recherches d'érudition abordées dans d'autres ouvrages, l'auteur cherche à attirer un public moins connaisseur que son habituel lectorat de spécialistes.

Avec *Théodora*, il retrace avec passion la vie ardente de l'épouse de Justinien 1er, devenue, de danseuse fort libertine, l'*Augusta* et la très pieuse Théodora.

Manuel Orazi ne peut qu'être enthousiasmé par un tel projet. Il fournit quarante neuf projets à la gouache pour illustrer l'ouvrage : onze pleines pages, et d'autres compositions plus petites destinées à être insérées dans le texte. Portant une attention particulière aux motifs ornementaux, bijoux, vêtements, mosaïques et bas-reliefs, Orazi illustre le faste d'une Byzance rêvée.

L'ensemble que nous présentons est exceptionnel dans la mesure où il réunit l'ensemble complet des gouaches de Manuel Orazi, l'édition originale de l'ouvrage de Diehl, ainsi que son manuscrit. Toutes les étapes de la conception de l'ouvrage sont conservées.



Eugène Carrière

(Gournay, 1849 – Paris, 1906)

22. *Mère et enfant*

Huile sur toile

46 x 38 cm

Cachet de l'atelier en bas à droite : *Eugène Carrière*

Provenance :

Famille de Limburg Stirum, Belgique.

Bibliographie :

R. Rapetti, V. Nora-Milin, *Eugène Carrière, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 2008, p. 390 (repr.).

Eugène Carrière passe sa jeunesse à Strasbourg où il est placé en apprentissage chez un maître lithographe dès l'âge de quinze ans. Il poursuit sa formation à Paris à partir de 1869, dans l'atelier d'Alexandre Cabanel à l'École des Beaux-Arts. La guerre de 1870 interrompt sa scolarité : l'artiste, engagé volontaire, est fait prisonnier et interné à Dresde. Diplômé en 1876, il expose pour la première fois au Salon de 1879 une *Maternité* remarquée par la critique.

Tout en restant à l'écart du petit monde de l'art et de la critique, Carrière noue dans les années 1880 des amitiés très fortes avec le milieu intellectuel de l'époque. Il est ainsi proche des frères Goncourt, d'Alphonse Daudet, de Paul Verlaine, de Pierre Puvis de Chavannes, de Paul Gauguin ou encore d'Auguste Rodin. Les nombreux portraits de ces illustres modèles attestent des liens étroits qui les unissent avec l'artiste.

Carrière, qui puise son inspiration dans les scènes de l'intimité familiale, se voit pourtant confier de grandes commandes à partir de 1889. Il réalise ainsi de grands cycles décoratifs pour l'Hôtel de Ville de Paris (1889), la mairie du XII^{ème} arrondissement (1897) ou encore la Sorbonne (1898). L'artiste est aussi engagé socialement et politiquement. Comme son ami Georges Clémenceau, il soutient le capitaine Dreyfus, et agit en faveur de l'éducation artistique populaire.

Membre fondateur de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1890 avec Auguste Rodin et Pierre Puvis de Chavannes, l'artiste y expose régulièrement. Il participe également à de nombreuses expositions à l'étranger, comme celle de la Libre Esthétique à Bruxelles ou de la Secession à Vienne. En 1904, deux ans avant sa mort, un banquet en son honneur est organisé par le sculpteur Antoine Bourdelle, sous la présidence d'Auguste Rodin.

Proche des artistes du mouvement symboliste, Eugène Carrière s'en éloigne pourtant par ses sources d'inspiration. Il ne cherche pas ses sujets dans le mythe ou dans un passé rêvé, mais décrit sans cesse des moments intimes de la vie familiale, dont la mère et l'enfant occupent la place centrale. L'artiste n'a pas besoin de symbole ni d'allégorie. Il cherche, par sa palette monochrome d'où seuls les visages surgissent, à exprimer la force et l'universalité du lien affectif qui unissent les deux êtres.

L'artiste se passe de toute anecdote pour se concentrer sur ses figures fluides aux contours flous, que l'on a parfois du mal à déceler au premier coup d'œil. Grâce à une réelle économie de moyen, Carrière est sans doute le peintre qui décrit avec le plus de justesse la profondeur des sentiments.



Paul Victor Grandhomme
(Paris, 1851 – Saint-Briac-sur-mer, 1944)

23. *La Vérité*, 1908

Email et bronze doré
21 x 13,5 x 1,5 cm
Signé en bas à gauche de l'émail : P. Grandhomme

Œuvre en rapport :
Etude pour un émail, huile sur toile, 25,5 x 19 cm, Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. CD 1885 (fig. 1).

Exposition :
1908, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, partie du n° 2453.

Après un début de carrière comme bijoutier, Paul Grandhomme, réfugié à Epernay pendant la Commune, découvre l'art de l'émail en se plongeant dans l'ouvrage de Claudius Popelin, *l'Email des peintres*, paru en 1866. Il apprend alors les techniques d'émaillage auprès de Gagneré, puis auprès du peintre et bijoutier Mollard. Il étudie également dans l'atelier de Puvis de Chavannes, où il rencontre Jules Elie Delaunay et Raphaël Collin.

Grandhomme expose pour la première fois au Salon de 1874. Il collabore alors avec Alfred Meyer et travaille avec les plus grands ateliers parisiens d'orfèvrerie tels Bapst et Falize.

En 1877, il fait la rencontre d'Alfred Garnier et se consacre pleinement à la peinture sur émail. Il s'associe avec Garnier en 1888 et leurs œuvres communes rencontrent un véritable succès. Inventeurs d'une technique qui permet de garder au cuivre son aspect métallique en le recouvrant de couches d'émail translucides, ils réinterprètent les grandes œuvres de la peinture ancienne ou contemporaine. Leur plus grande réussite tient sans doute dans la traduction en émail des aquarelles de Gustave Moreau. Vingt cinq émaux sont réalisés d'après les œuvres du peintre symboliste, parmi lesquels *Les Voix*, qui leur vaut une médaille d'or à l'Exposition Universelle de 1889 et est acquis par le musée des Arts Décoratifs¹.

Grandhomme cesse sa collaboration avec Garnier après l'Exposition Universelle de 1900. Il se retire alors dans sa propriété de Saint-Briac-sur-mer, mais continue à exposer au Salon et à produire jusqu'à sa mort en 1944.

Notre miroir appartient à une série de trois miroirs présentée au Salon de 1908. S'ils ont tous pour sujet *La Vérité*, thème particulièrement adapté à la fonction de l'objet, tous trois diffèrent par leur montage et leur composition. L'un par exemple se suspend avec une chaînette², alors que le nôtre est un face à main monté en bronze doré.

Grandhomme ne travaille pas d'après une œuvre préexistante d'un autre artiste, mais compose lui-même son sujet, comme le montre l'étude conservée au musée des Arts Décoratifs (fig. 1), qui révèle l'influence de son ami Jules-Elie Delaunay.

Cet objet précieux dévoile ainsi tout le savoir-faire de l'artiste, aussi bien dans le domaine de l'émail que dans celui de l'orfèvrerie.



Figure 1

Etude pour un émail
Huile sur toile fine
25,5 x 19 cm

Paris, musée des Arts Décoratifs

¹ Inv. n° 4911

² Gros Delettrez, Paris, hôtel Drouot, 19 avril 2002, n° 19.



SERRMONE IMMORTALIA MORTALI

Georges Dorignac
(Bordeaux, 1879 – Paris, 1925)

24. *Paysanne au fichu*, 1913

Fusain et sanguine sur papier
45,5 x 59,5 cm

Signé et daté à l'encre en haut à droite : *Georges Dorignac 1913*

Exposition :

1913, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n° 1426 ou 1428.

Elève à l'école des Beaux-Arts de Bordeaux jusqu'en 1899, Georges Dorignac se rend à Paris pour parfaire son apprentissage. Il délaisse pourtant rapidement les cours de Léon Bonnat à l'École Nationale des Beaux-Arts et participe au Salon des Indépendants dès 1902. Il expose alors avec les peintres espagnols Regoyos et Nonell y Monturiol, allant jusqu'à signer ses œuvres *Jorge Dorignac*. A partir de 1910, il expose également au Salon d'Automne, puis au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.

En 1911, Dorignac est accueilli à la Ruche par le sculpteur Alfred Boucher qui a fondé cette cité d'artistes. Il côtoie alors Chana Orloff et Moïse Kisling, et se lie d'amitié avec Amedeo Modigliani. Ce dernier prend pour modèle la fille cadette de Dorignac, et celle-ci épousera même le frère de Jeanne Hébuterne, compagne du peintre italien.

Depuis son arrivée à la Ruche, Dorignac semble délaisser la peinture pour privilégier le dessin au fusain ou à la sanguine. Cette technique lui permet d'obtenir la force d'expression qu'il recherche pour ses figures. Ses dessins sont en effet des œuvres abouties, celles-là même qu'il expose au Salon, et non des travaux préparatoires.

Après la première guerre mondiale, Dorignac s'oriente vers les arts décoratifs et reçoit plusieurs commandes de l'Etat pour des cartons de tapisserie, des mosaïques et des vitraux. Il collabore alors avec le céramiste André Méthey ainsi qu'avec le dinandier Jean Dunand.

Notre dessin est emblématique de la production de Georges Dorignac lorsqu'il travaille à la Ruche. Travaillant exclusivement à la sanguine ou au fusain, mêlant parfois les deux techniques, l'artiste crée de grandes figures, presque toujours féminines, occupées à leur labeur : femmes de mineur, paysannes, ou encore bineuses.

En se concentrant sur les visages, Dorignac aboutit progressivement à une certaine stylisation et confère à ses figures, qu'il qualifie lui-même de « masques » lors de leur exposition au Salon des Indépendants de 1913, une réelle intemporalité.

L'artiste travaille en effet le fusain et la sanguine comme un sculpteur pétrir sa terre afin de trouver le juste volume. La figure surgit alors comme un bloc sur un fond laissé volontairement nu, et impose ainsi sa présence.

marie dougnac. 1915



Walter Sauer

(Saint-Gilles-les-Bruxelles, 1889 – Alger, 1927)

25. *Femme de profil*

Fusain et aquarelle sur fond à la feuille d'argent

29,3 x 21,5 cm

Monogrammé et signé en haut à gauche : WS / WALTER / SAUER

Agé de quatorze ans à peine, Walter Sauer suit dès 1903 les cours de jour de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles dans la section de peinture décorative. A partir de 1906, il reçoit l'enseignement de Constant Montald, l'une des grande figures du mouvement symboliste, et remporte un premier prix de peinture décorative. Titulaire d'une bourse d'étude en 1911, il parcourt la France et l'Italie.

L'artiste rencontre ses premiers succès en 1914. Il est invité à exposer au Salon de la Libre Esthétique et participe la même année au Salon Triennal de Bruxelles. Il y expose une grande composition décorative, *L'Atlantide*, qui lui vaut le second prix au concours Godecharle.

De santé fragile Sauer est exempté de tout combat pendant la première guerre mondiale, mais abandonne la peinture vers 1916 pour se consacrer exclusivement au dessin. Il présente plusieurs œuvres au *Salon des peintres et sculpteurs du Nu* organisé en 1917 par Isy Brachot, devenu son marchand. La femme apparaît alors comme la figure centrale de son œuvre. Elle est tour à tour la mère, la femme mystérieuse, libérée ou travailleuse. Au début des années 1920, Walter Sauer accède à une reconnaissance nationale et internationale. En 1923, l'artiste expose quatre-vingt-deux œuvres au Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles. Il est également l'un des représentants de la Belgique à l'Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes qui se tient à Paris en 1925.

A la suite d'une importante commande pour le Baron Allard, Sauer part pour l'Algérie en 1927 afin de se documenter. Il y tombe malade et meurt à l'âge de trente huit ans.

En 1907, Walter Sauer fait la connaissance de l'antiquaire japonais Murakami, qui l'initie à l'art extrême oriental et lui fait découvrir les estampes japonaises. Cette rencontre déterminante va influencer toute l'œuvre de l'artiste. A partir du début des années 1920, il développe ainsi une technique de dessin sur fond doré ou argenté, directement inspirée par l'art japonais. Sauer utilise alors deux techniques différentes : soit il recouvre son fond de feuilles d'argent ou d'or, puis découpe son dessin en silhouette et le colle sur la feuille préparée, soit il applique directement son fond de feuilles d'argent autour de l'œuvre préalablement dessinée. Notre dessin a été réalisé avec cette seconde technique.

S'il puise souvent son inspiration dans les thèmes de la peinture symboliste – ses femmes mystérieuses évoquent en effet l'univers de Fernand Khnopff – Sauer renouvelle le genre par l'utilisation de ce procédé issu de l'art extrême-oriental. La silhouette sculpturale semble se détacher du fond, telle une icône d'un culte encore inconnu.



George Grosz
(Berlin, 1893 – Berlin, 1959)

26. *Le Sommeil de Tartarin, 1921*

Encre de chine sur papier
34,5 x 28,5 cm
Signé en bas à droite à la mine de plomb : Grosz

Provenance :
Galerie Schindler, Berne.
Collection privée, Bâle.

Publication :
Die Abenteuer des Herrn Tartarin aus Tarascon von Daudet, Erich Reiss Verlag, Berlin, 1921, p. 65.

Après une première formation à l'Académie royale des arts de Dresde, Georg Gross entre en 1912 à l'école des Beaux-Arts de Berlin dans l'atelier d'Emil Orlik. Volontaire en 1914, il est réformé pour raison de santé en 1915. Ses dessins satiriques commencent à être publiés en 1916. Gross, qui voue une haine viscérale à l'Allemagne et à ses concitoyens (« chaque jour, ma haine des Allemands se renouvelle » écrit-il dans une lettre à son ami Robert Bell vers 1916 / 17), anglicise son nom en 1916. Georg Gross devient alors George Grosz, de la même façon que son ami Helmut Hertzfeld se fait désormais appeler John Heartfield. Puisant son inspiration dans les dessins d'enfants ou les graffitis des pissotières, Grosz caricature de son trait acide les militaires, les industriels, les membres du clergé et les hommes politiques.

Adhérent aux idées communistes, Grosz participe à l'insurrection spartakiste et est arrêté en 1919. Parvenu à s'échapper, il rejoint alors le parti communiste allemand avec John Heartfield.

Les années 1920 constituent sans doute la période la plus productive et la plus originale de l'œuvre de l'artiste. Après avoir participé au lancement du mouvement Dada à Berlin (il organise en 1920 avec Heartfield et Raoul Haussmann la *Première foire internationale Dada*), Grosz publie deux recueils de lithographies (*Gott mit uns* en 1920 et *Ecce Homo* en 1922) qui lui valent à chaque fois une amende pour offense faite à l'armée et atteinte à la morale publique. Tous les travers et les bas-fonds de la République de Weimar y sont en effet exhibés au grand jour dans des dessins caractérisés par l'exagération et la force d'expression.

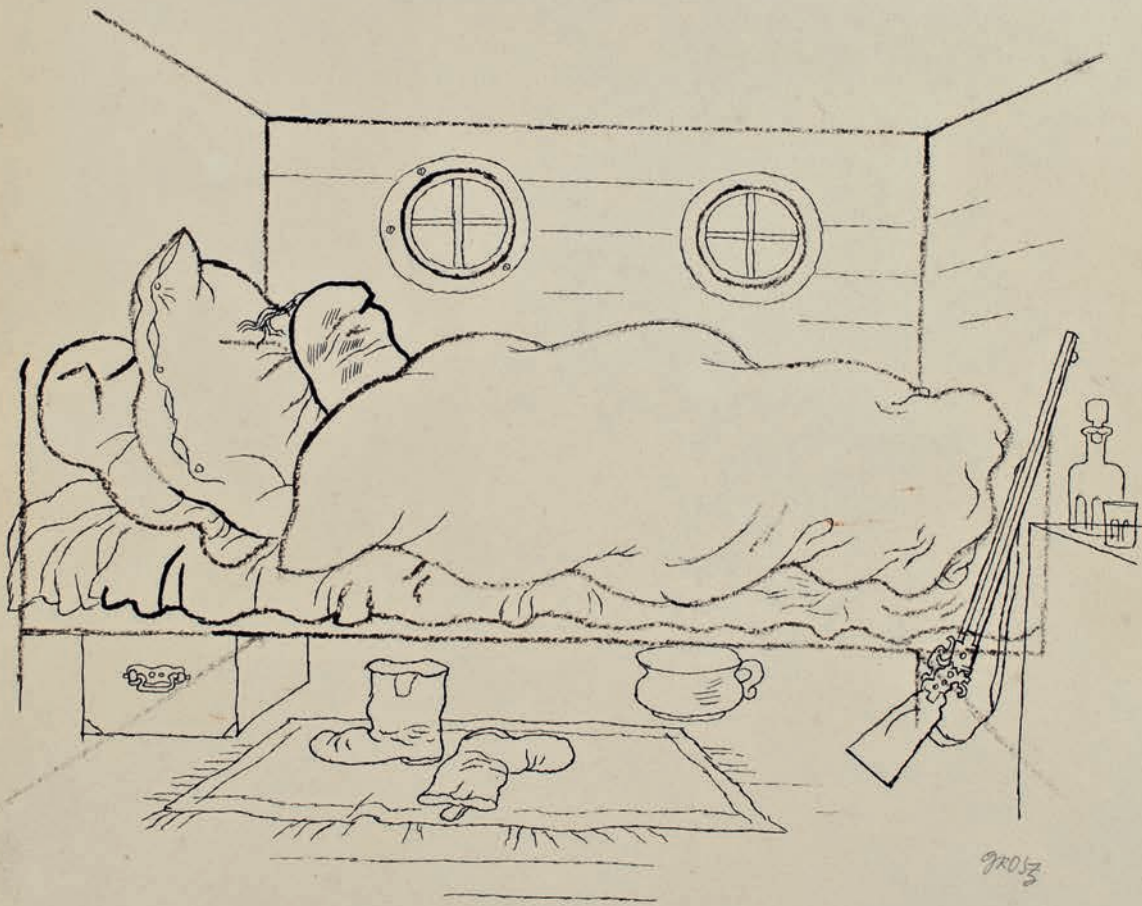
Après un voyage en Union Soviétique en 1922, Grosz prend ses distances avec le parti communiste qu'il quitte en 1923. Il signe alors un contrat avec le marchand Alfred Flechtheim et délaisse peu à peu la satire sociale, résigné par le fait de ne pas avoir réussi à changer le monde avec son art.

Grosz émigre aux Etats-Unis en 1933, quelques jours avant l'arrivée d'Hitler au pouvoir et devient professeur à l'Art Student League de New-York. Si ses œuvres sont bien accueillies en Amérique et exposées dans de nombreux musées, Grosz ne retrouvera jamais la force expressive qui caractérise ses œuvres des années 1920.

Loin d'être un simple travail alimentaire, l'illustration de *Tartarin de Tarascon* en 1921 s'inscrit dans les nombreuses œuvres Dada de George Grosz. En effet, l'ouvrage rassemble les principaux protagonistes berlinois du mouvement. Le livre paraît aux éditions Erich Reiss, qui ont publié une année auparavant l'*Almanach Dada* de Richard Huelsenbeck, première anthologie de l'art Dada. La maquette est l'œuvre de John Heartfield, co-auteur avec Grosz du photomontage *Dadamerika*.

Grosz tire parti du caractère parfois absurde du texte d'Alphonse Daudet, qui comme le mouvement Dada, met en avant l'humour, l'extravagance et l'esprit de dérision. Tartarin devient alors l'incarnation même de cet esprit.

Dans notre dessin, l'aventurier, dans le bateau en partance pour l'Algérie, disparaît sous sa couette. Seul son turban qui dépasse permet de l'identifier. En quelques traits de plume réduits à l'essentiel, Grosz révèle le ridicule de la situation.



INDEX

Bellery-Desfontaines (Henri)	20
Carabin (Rupert)	14
Carrière (Eugène)	22
Dampt (Jean)	13
Dorignac (Georges)	24
Fix-Masseau (Pierre Félix)	11
Grandhomme (Paul)	23
Grosz (George)	26
Hoentschel (Georges)	19
Lefèvre (Camille)	8
Leighton (Frederic)	3
Maurin (Charles)	15
Mellery (Xavier)	7
Meunier (Constantin)	5
Mouclier (Marc)	10
Mucha (Alfons)	9
Muller (Emile)	16
Orazi (Manuel)	12, 21
Reinicke (René)	6
Ribot (Augustin Théodule)	2
Sauer (Walter)	25
Serrurier-Bovy (Gustave)	18
Sonrel (Elisabeth)	17
Thoma (Hans)	4
Valernes (Evariste de)	1

Réalisation : **PAPIER AND CO**

Achévé d'imprimer en mars 2013
sur les presses de l'imprimerie STIPA à Montreuil (93).