Œuvres sur papier

1860 - 1930

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@gmail.com
www.mathieu-neouze.fr

Les œuvres seront exposées du 26 au 31 mars 2014

Au Salon du Dessin
Palais Brongniart
Place de la Bourse
75002 Paris

Puis à la galerie du 1er au 11 avril 2014

Nous remercions Antoine Béchet, Xavier Chardeau, Danuta Cichocka-Renoux, Robert Doré, Julie Ducher, Anna Gabrielli, Jean-David Jumeau-Lafond, Julia Labet, Vincent Lécuyer, Corinne Letessier, Thierry Mercier, Philippe Sorel, 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 Piotr Dzumala et le studio Art Go.

Catalogue

Les dimensions sont exprimées en centimètres,
la hauteur précédant la largeur.

Rodolphe Bresdin
(Montrelais, 1822 – Sèvres, 1885)

1. Intérieur moldave, 1859

Plume et encre de chine sur calque contrecollé sur papier
16 x 11,2 cm

Provenance :
Collection Louis Godefroy.

Œuvres en rapport :
Intérieur Moldave, plume et encre de chine sur calque, ancienne collection Louis Godefroy.
Intérieur Moldave, 1859, eau-forte (deux états connus ainsi qu'un report lithographique).

À l'âge de dix-sept ans environ, Rodolphe Bresdin quitte la maison familiale pour s'installer à Paris où il publie ses premières eaux-fortes. N'ayant jamais reçu de formation artistique, c'est en autodidacte qu'il dessine à l'encre de chine ses compositions inspirées des maîtres anciens, Rembrandt et Van Ostade en particulier, ainsi que de certains de ses contemporains tels Isabey ou Hervier, dont il trouve les estampes chez les bouquinistes.
Il fréquente alors pendant une dizaine d'années la bohème artistique de la capitale, et son caractère singulier associé à un mode frugal inspire à Champfleury la nouvelle *Chien-Caillou*, surnom désormais irrémédiablement associé à l'artiste. Bresdin vit alors dans la misère, et malgré les encouragements de Baudelaire, Gautier ou encore Hugo, n'arrive pas à vendre ses œuvres.
Après la Révolution de 1848, Bresdin, sans cesse attiré par un ailleurs souvent rêvé, entame une vie d'errance qui le mène en Corrèze, à Toulouse puis à Bordeaux. Son style s'affermit alors et il publie ses meilleures compositions, parmi lesquelles *Le Bon Samaritain*, imprimé en 1861 par Lemercier. La planche est exposée au Salon avec cinq autres dessins, et Baudelaire recommande l'artiste à son ami Théophile Gautier qui fait partie de la rédaction de la nouvelle *Revue fantaisiste*.
De retour à Paris en 1869, Bresdin, malade et accablé par les difficultés financières, ne parvient pas à travailler. Il décide alors, en 1873, de partir pour le Canada. Il en revient quatre ans plus tard, encore plus pauvre qu'à son départ. Il passe les dernières années de sa vie à Sèvres, occupant un grenier, et meurt d'une congestion en 1885.

En 1908, Odilon Redon, qui a suivi l'enseignement de Bresdin pendant l'année 1865 à Bordeaux et qui le considère comme son seul maître, rédige l'hommage accompagnant l'exposition rétrospective de l'artiste organisée au Salon d'Automne.

Dans les années 1850, alors qu'il vit à Toulouse dans une cabane de torchis au milieu d'un jardin de maraîcher, Bresdin compose une série d'intérieurs paysans, où, si l'on retrouve l'influence des maîtres flamands du XVII[e] siècle, il donne libre cours son imagination foisonnante.
Notre dessin, préparatoire pour l'*Intérieur moldave* publié en 1859, met en place avec minutie la composition dans tous ses détails. Cette pièce, qui ouvre sur un paysage fantastique, est en effet à mi-chemin entre une taverne et une Arche de Noé ! À l'aide de hachures, Bresdin commence également à ombrer çà et là son esquisse, afin d'approcher en partie le rendu de l'eau-forte.
Comme à son habitude pour ses œuvres préparatoires, l'artiste travaille sur un papier calque, qui lui permet parfois de reprendre certains détails exécutés sur d'autres feuilles, et dont la texture très lisse n'arrête pas la plume.
Comme l'affirmait Odilon Redon dans son hommage à l'artiste à l'occasion du Salon d'Automne de 1908[1], l'art de Bresdin « est le fruit d'une vie précaire, de déboires, de souffrances d'un être pur, illusionné, brisé par les duretés du sort ». Ainsi, ces intérieurs surchargés, où se côtoient enfants, animaux, vaisselle rustique et victuailles, donnent sans doute un aperçu du mode de vie de l'artiste, les victuailles en moins…

[1] Réédité in O. Redon, *Critiques d'art*, Bordeaux, 1987.

Jean-Pierre Dantan, dit Dantan Jeune

(Paris, 1800 – Bade, 1869)

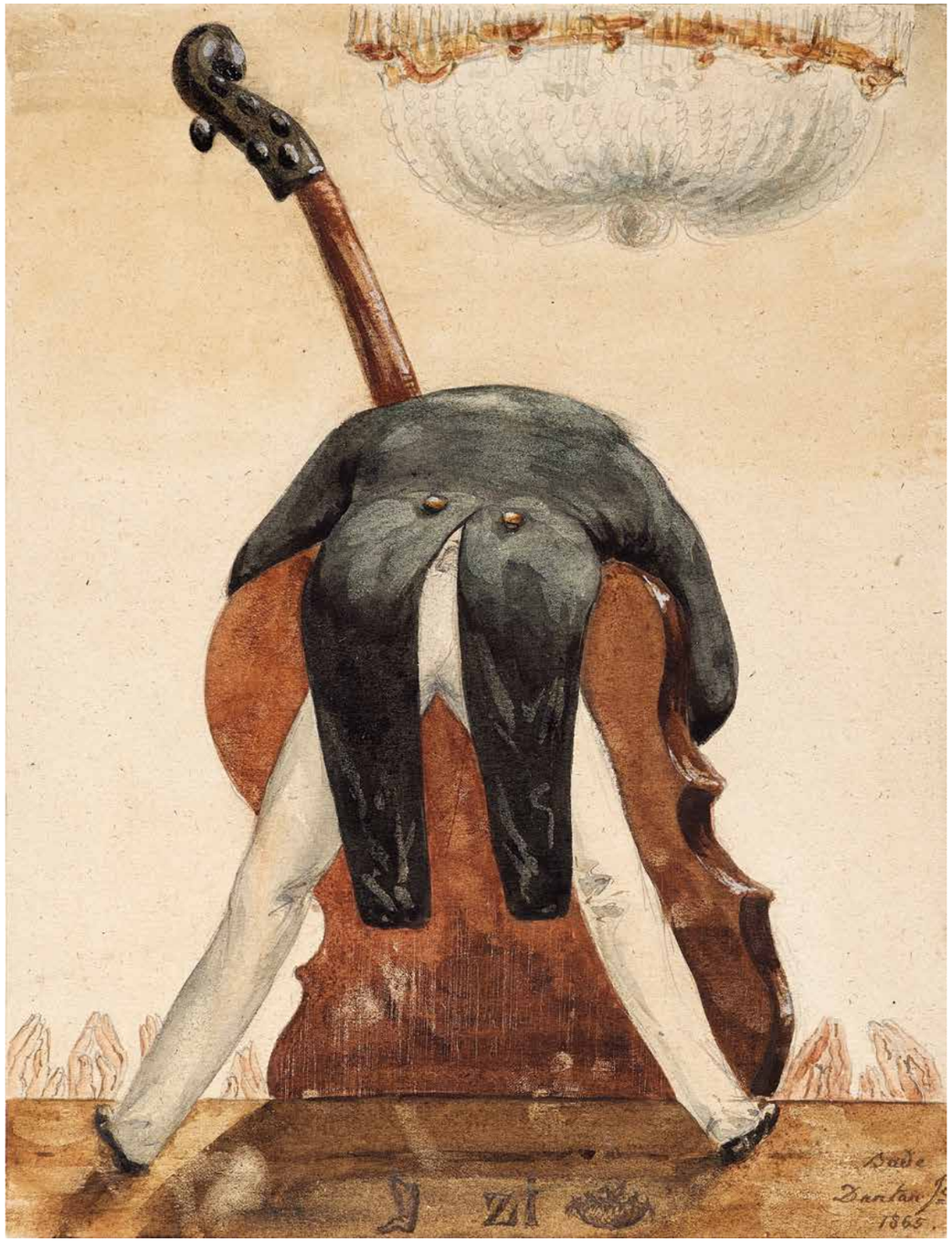
2. Portrait charge de Giovanni Bottesini, 1865

Mine de plomb, aquarelle et encre brune sur papier
30,8 x 23,5 cm
Titré par un rébus en bas au centre : *Botte / ZI / nid*
Situé, signé et daté en bas à droite : *Bade / Dantan Je / 1865*

Né à Paris en 1800, Jean-Pierre Dantan commence très jeune l'apprentissage de la sculpture dans l'atelier de son père, sculpteur ornemaniste sur bois. Il entre en 1825 à l'Ecole des Beaux-Arts dans l'atelier de Bosio, où il peut élargir sa formation de sculpteur. Dans le milieu de l'École des Beaux-Arts, Dantan commence à cultiver le goût de la caricature et réalise sa première charge, celle du peintre Ducornet[1], « né sans bras ». Il expose au Salon à partir de 1827 et son buste de l'Indien Osage *Esprit Noir*[2] est aussitôt remarqué.
En 1829, Dantan accompagne son frère aîné, lauréat du Prix de Rome, et séjourne en Italie jusqu'en 1830. A la villa Médicis, il se lie avec les Vernet et réalise la charge de Carle et d'Horace. Par l'intermédiaire des Vernet, il est introduit chez le peintre Cicéri et, dès son retour en France, fréquente ses « dimanches ».
Dans ce salon libéral où se côtoient artistes, musiciens et gens du monde, l'artiste se fait rapidement apprécier. Ses charges sculptées, qui représentent une nouveauté dans un cercle qui pratique pourtant avec assiduité la caricature dessinée – Cicéri tient lui-même un « cahier des charges » où les invités se caricaturent mutuellement – remportent un vif succès.
Devant l'enthousiasme suscité par ses œuvres, Dantan, à la recherche d'un public plus large, ne tarde pas à confier à un éditeur la reproduction de ses petites statuettes, que les parisiens peuvent désormais admirer dans les vitrines des passages. Afin d'en assurer une diffusion plus large encore, l'artiste reproduit ses œuvres en lithographies, que l'éditeur Neuhaus publie sous le titre *Dantanorama*.
Si les charges de Dantan peuvent être acerbes, elles épargnent pourtant les personnalités politiques. Dantan puise en effet ses modèles chez les célébrités du jour, avec une prédilection pour le monde du théâtre et de l'Opéra.
L'artiste poursuit également une carrière « sérieuse », expose au Salon et se voit confier de nombreuses commandes par le gouvernement de Louis-Philippe. Désormais prospère, Dantan peut installer ses œuvres et ses collections dans sa nouvelle demeure du square d'Orléans, où il reçoit en 1838 la visite des princes d'Orléans, d'Aumale et de Montpensier qui achètent plusieurs de ses sculptures.
A partir de 1840, Dantan produit moins et voyage beaucoup. Il est en Belgique en 1842, en Algérie en 1844 et en Égypte en 1848. Il séjourne régulièrement à Bade, où il meurt en 1869.

Si l'on connaît bien les charges sculptées de Dantan, ses caricatures à l'aquarelle sont beaucoup plus rares. A Bade, l'artiste est un spectateur assidu des concerts donnés alors par les plus grands interprètes. Grand ami de Verdi, Giovanni Bottesini (1821 – 1889), le modèle de notre charge, est surnommé dès son époque le « Paganini de la contrebasse ». Dantan, auteur de la mémorable charge du violoniste, ne peut qu'être inspiré par le musicien.
L'artiste réutilise certains traits qui ont fait le succès de ses caricatures sculptées : Bottesini est représenté de dos, comme dans la charge sculptée de Franz Liszt et l'instrument semble disproportionné. L'identité du modèle est malicieusement révélée une fois de plus par un rébus en bas de la composition.
Quatre avant sa mort, Dantan sculpte beaucoup moins, mais n'a rien perdu de sa verve. L'aquarelle lui permet alors d'immortaliser les nouvelles « stars » du moment, comme il modelait alors les célébrités de l'époque romantique.

[1] Plâtre, 19,5 cm de haut, Paris, musée Carnavalet.
[2] Plâtre, 72 cm de haut, Paris, musée Carnavalet.



Léon Bonnat
(Bayonne, 1833 – Monchy-Saint-Eloi, 1922)

3. Descente de lit

Plume et encre brune, aquarelle sur papier
7 x 21,5 cm
Signé en bas à droite : *L. Bonnat*

Provenance :
Collection du peintre Hector Leroux (1829 – 1900), puis par descendance.

Né à Bayonne en 1833, Léon Bonnat s'installe avec sa famille à l'âge de quatorze ans à Madrid où son père fonde une librairie. Il découvre au Prado la peinture espagnole et entre à la Real Academia de las Bellas Artes dans l'atelier de Federico Madrazo où il reçoit sa première formation artistique. À la mort de son père en 1853, il regagne Bayonne et poursuit son apprentissage à l'école de dessin. Grâce à une bourse de la ville, Bonnat peut achever sa formation à Paris à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier de Léon Cogniet.

En 1857, Bonnat expose pour la première fois au Salon et concourt pour le Prix de Rome. Reçu second, il ne peut prétendre au séjour à la Villa Médicis. Mais, grâce à une nouvelle aide de sa ville natale, il parvient à partir en Italie où il séjourne trois ans. Ses envois au Salon, bien accueillis par la critique, sont alors fortement influencés par sa découverte de la peinture italienne et de Michel-Ange en particulier.

Son goût du voyage le mène en Orient en 1868, où il accompagne le peintre Gérôme dans son voyage en Égypte et à Jérusalem. De retour en France, Bonnat expose quelques sujets orientaux qui ne rencontrent guère la faveur du public. C'est en effet comme portraitiste que le peintre assoit sa renommée. Le portrait d'Adolphe Thiers[1] exposé au Salon de 1877 lui vaut un triomphe, et toutes les grandes figures du temps posent devant le chevalet du peintre.

L'artiste se voit accorder les plus grands honneurs : Élu membre de l'Institut en 1881, il est fait Grand Croix de la Légion d'Honneur en 1900. En 1905, Bonnat, professeur à l'École des Beaux-Arts depuis 1888, en est nommé directeur. Il joue alors le rôle d'un ministre des Beaux-Arts et préside le Conseil Supérieur des Musées.

L'activité de portraitiste de Bonnat lui apporte une véritable aisance financière qu'il peut consacrer à l'enrichissement de sa collection. Amateur passionné, l'artiste rassemble en effet un ensemble exceptionnel et varié de peintures, dessins et sculptures. En reconnaissance de l'aide que lui avait apportée la ville de Bayonne dans sa jeunesse, il se sépare dès 1901 d'une partie de sa collection au profit du nouveau musée de la ville. À sa mort en 1922, il lègue à la ville la majeure partie des objets qu'il détient encore, à l'exception d'un choix de dessins majeurs qu'il réserve pour le musée du Louvre.

Lorsque l'on évoque l'art de Bonnat, on pense immédiatement à ses portraits parfois austères et à ses grandes compositions destinées au Salon. Pourtant, comme le montre notre aquarelle, l'artiste sait parfois se faire plus léger. C'est avec un certain humour qu'il représente ce tigre, autrefois féroce, désormais transformé en descente de lit, destiné à apporter une touche d'exotisme aux intérieurs bourgeois de la Troisième République. Si la bête a pu être sanguinaire, le liseré rouge qui l'entoure ne provient plus du sang de sa proie, mais du velours qui double désormais sa peau.

Cadeau de l'artiste destiné au *liber amicorum* de son ami le peintre Hector Leroux, notre aquarelle révèle une touche plus sensible et sans doute plus personnelle de l'art de Bonnat, rare témoignage intime au milieu de sa production officielle.

[1] Huile sur toile, 126 x 95 cm, musée du Louvre, Paris

Jean-Joseph Constant, dit Benjamin-Constant
(Paris, 1845 – 1902)

4. Tête de femme orientale

Lavis d'encre de chine et rehauts de gouache blanche sur papier
37,8 x 28,2 cm
Cachet des initiales à l'encre rouge en bas à gauche

Verso : Paysage fantastique au lavis d'encre de chine

Après la mort de sa mère alors qu'il n'a que deux ans, Benjamin-Constant part vivre chez ses tantes à Toulouse. Il y débute sa formation à l'École des Beaux-Arts de la ville. En 1867, grâce à un prix municipal, l'artiste peut poursuivre sa formation à Paris où il rentre à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier d'Alexandre Cabanel.

Benjamin-Constant expose pour la première fois au Salon de 1869, mais la guerre de 1870, à laquelle il prend part, interrompt ses études qu'il ne reprendra pas. Il part alors en Espagne où il fait la connaissance de Mariano Fortuny et découvre Madrid, Tolède et Grenade. Cette découverte de la lumière du sud le pousse à accompagner au Maroc en 1872 l'ambassade du ministre Charles Tissot, en compagnie de Georges Clairin. Benjamin-Constant séjourne presque deux ans au Maroc, et ses tableaux orientalistes, influencés par Delacroix et Marilhat rencontrent un vif succès lors de leur présentation au Salon.

L'artiste revient en France chargé d'une solide documentation sur la monarchie chérifienne, et son atelier se charge d'armes et de tissus orientaux dont il se sert pour ses compositions. L'érotisme de ses scènes de harem[1] offre au public cette vision d'un Orient fantasmé et largement théâtral qui lui plaît tant. Grâce aux clichés réalisés par la maison Goupil, qui s'occupe également de la diffusion des reproductions des œuvres de Gérôme, les œuvres de Benjamin-Constant connaissent un véritable succès populaire jusqu'aux États-Unis.

Dans les années 1880, l'artiste délaisse peu à peu les sujets orientalistes pour se consacrer aux portraits et aux grands décors. Il devient ainsi l'un des décorateurs les plus en vue. Il travaille au décor de l'Hôtel de Ville de Paris, de la Sorbonne ainsi qu'à celui de l'Opéra-Comique. Le portraitiste est également très demandé. Le duc d'Aumale, mais aussi la reine Victoria font appel à lui, et l'artiste part régulièrement aux États-Unis, en 1887 et 1888, afin de réaliser de nombreux portraits.

En 1883, Benjamin-Constant prend la succession de son maître Cabanel à l'Ecole des Beaux-Arts et devient également, cinq ans plus tard, professeur à l'Académie Julian où il forme de nombreux artistes étrangers. Très en faveur auprès du régime, il est élu membre de l'Institut en 1893.

Notre dessin, qui représente une jeune femme orientale, comme l'indique sa chevelure chargée de bijoux, tranche avec la production orientaliste de Benjamin-Constant. En effet, l'artiste n'est pas à la recherche de l'anecdote ou du pittoresque : les ornements sont réduits au minimum, la couleur est absente. L'artiste traite très librement les cheveux de son modèle pour se concentrer sur l'expression du visage, démontrant ses talents de portraitiste.

Cette figure, qui a peut-être servi à l'artiste pour l'une de ses grandes compositions orientales, n'est pas encore figée dans son décor exotique. Elle n'en est que plus présente et mystérieuse, et annonce d'une certaine façon l'œuvre des artistes symbolistes de la fin du siècle.

[1] *Les Chérifas,* 1884, huile sur toile, 114 x 195 cm, Pau, musée des Beaux-Arts

Luigi Loir
(Göritz, 1845 – Paris, 1916)

5. Un Faubourg au crépuscule

Crayon comté et grattage sur carte à gratter
24,5 x 15 cm
Signé en bas à droite : *LOIR LUIGI*

Né en Autriche de parents français, Luigi Loir passe les premières années de sa vie à Göritz, où sa famille est au service des deux belles-filles de Charles X, Marie Caroline de Bourbon et la duchesse d'Angoulême. En 1847, sa famille quitte l'Autriche pour gagner le duché de Parme, tout juste récupéré par les Bourbon. Loir suit alors les cours de l'Académie des Beaux-Arts de Parme dans la section peinture. L'artiste quitte Parme pour Paris en 1863, afin de rejoindre son père malade. Il poursuit alors sa formation dans l'atelier du peintre décorateur Pastelot.

Luigi Loir expose pour la première fois au Salon en 1865. Si ses premiers tableaux sont encore des vues de Parme, il va rapidement se faire connaître par ses évocations des paysages urbains de la capitale et de ses faubourgs, qu'il présente chaque année jusqu'en 1913. Spectateur d'une société en pleine évolution, l'artiste représente les passants sur les boulevards au crépuscule, les marchés aux puces, aux fleurs, ou encore les cafés et les quais de la Seine. Sa touche rapide ainsi que son sens de l'atmosphère le rapprochent parfois de certains artistes italiens comme Giuseppe De Nittis.

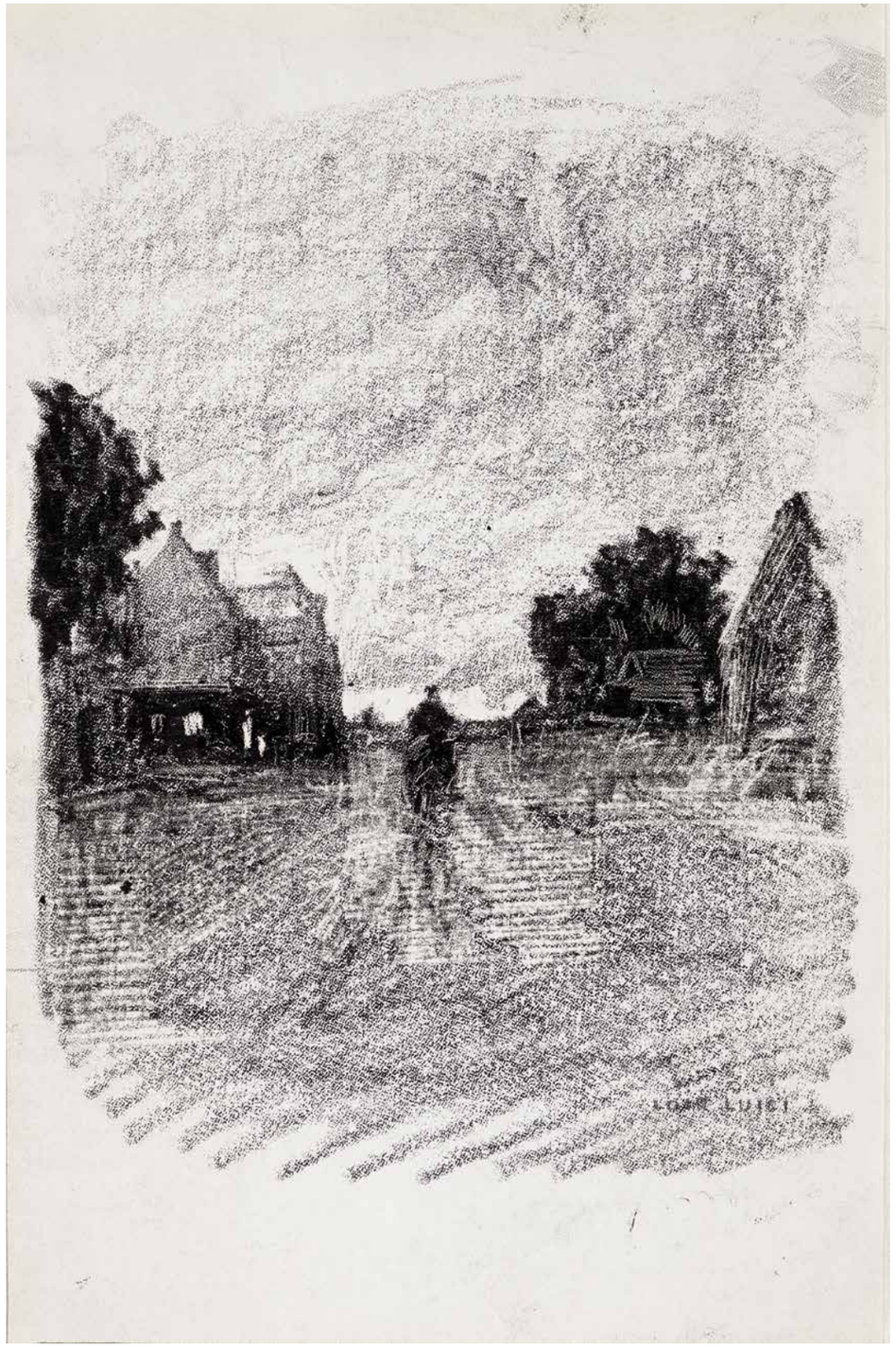
Le peintre, très prolifique, n'hésite pas à travailler pour l'illustration ou la publicité. Il illustre ainsi les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne en 1882, et réalise la couverture du catalogue officielle de *L'Exposition de Paris 1900*. Il dessine également des affiches pour la compagnie des chemins de fer d'Orléans, et travaille régulièrement avec le célèbre fabricant nantais de biscuit Louis Lefèvre-Utile.

L'artiste collabore également avec les éditeurs d'imagerie. Grâce à la chromolithographie, les œuvres de l'artiste peuvent être largement diffusées. Loir fournit les dessins originaux, à la dimension exacte de la chromolithographie, et ses œuvres sont ensuite reproduites sous forme d'éventails, de cartes postales, de boîtes métalliques, supports parfaits pour la « réclame » alors naissante.

L'œuvre de Luigi Loir offre ainsi un témoignage sans égal sur le Paris et les Parisiens de la Belle Époque, leurs occupations et leurs loisirs.

Si l'on identifie souvent l'œuvre de Loir avec les foules grouillantes battant le pavé du boulevard sous le crachin, notre dessin présente un aspect plus rare et méconnu du travail de l'artiste. Pour représenter ce faubourg à la tombée de la nuit, où l'on croit deviner une voiture à cheval qui s'éloigne, Luigi Loir n'utilise que le crayon comté, et utilise la matière de la carte à gratter pour créer les effets d'ombrage. Il n'hésite pas à reprendre son dessin au grattoir, afin d'alléger les noirs par endroit.

Loin des virtuoses images de carte postale qui ont assuré la célébrité de l'artiste, notre dessin donne une vision plus mystérieuse, voire inquiétante, de la ville et de ses faubourgs, que la modernité et ses becs de gazs n'ont pas encore atteints.



Théophile Alexandre Steinlen
(Lausanne, 1859 – Paris, 1923)

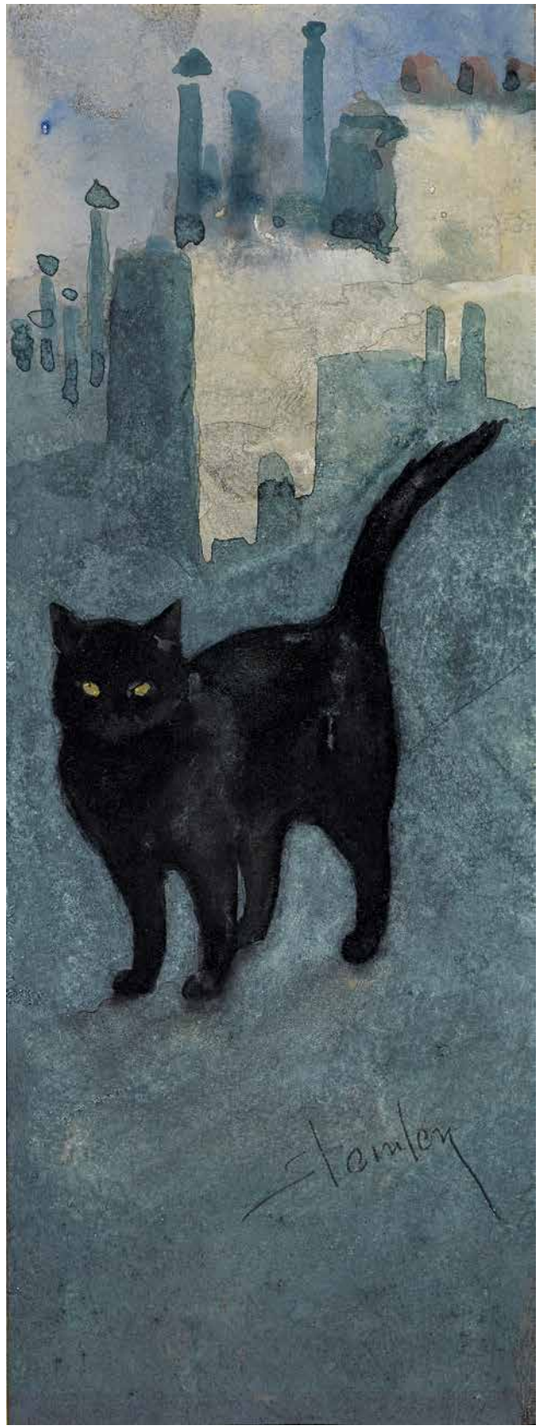
6. Chat noir sur un toit

Aquarelle et gouache sur papier
24,5 x 9,3 cm
Signé vers le bas à droite : *Steinlen*
Dans son cadre d'origine

Né à Lausanne en 1859, Steinlen étudie d'abord la théologie à l'Université de la ville avant de débuter en 1879 son apprentissage artistique à Mulhouse où il se forme au dessin d'ornement industriel auprès de Louis Schoenhaupt.
Installé à Paris à partir de 1881, Steinlen fait la connaissance d'Adolphe Willette qui lui présente Rodolphe Salis et le groupe d'artistes qui se rassemble au nouveau cabaret du Chat noir: Bruant, Lautrec, Léandre, Vallotton, Verlaine, Rivière, Allais et Forain. Steinlen emménage à Montmartre et entame une collaboration régulière avec la revue hebdomadaire du *Chat noir*, lancée par Salis pour promouvoir son cabaret éponyme.
L'activité de Steinlen est alors débordante. Il fournit de nombreux dessins pour différentes revues comme *La Revue illustrée* ou *Le Mirliton*, illustre des romans, et réalise des affiches, notamment pour Aristide Bruant et Yvette Guilbert. Fasciné par le monde de la rue et des cabarets, il sait restituer de son trait vif l'ambiance particulière du Montmartre de la fin du XIX^{e} siècle.
Si Steinlen expose à partir de 1893 au salon des Indépendants, puis au salon de Humoristes, c'est essentiellement dans la rue que ses œuvres sont diffusées, par l'intermédiaire des affiches, publicités et revues qui reproduisent ses dessins. L'artiste joue ainsi un rôle capital dans le renouvellement de l'illustration et inspire des jeunes artistes comme Jean Peské ou Pablo Picasso.
Au tournant du siècle, Steinlen accède à une véritable reconnaissance. Il obtient la nationalité française en 1901, expose cent cinquante œuvres à la Sécession de Berlin en 1903, et, la même année, le musée du Luxembourg cherche à acquérir un de ses tableaux, malheureusement vendu entre temps.
Jusqu'à sa mort, en 1923, l'artiste continue inlassablement à dessiner pour la presse et à illustrer des ouvrages littéraires. Il accorde toujours une place importante à la dimension sociale de son œuvre. Lors de la première guerre mondiale, Steinlen réalise ainsi nombre de lithographies sur la vie au front. Trois cents œuvres sont exposées dès 1917 à la galerie la Boétie sous le titre : *L'œuvre de la guerre*.

Depuis ses débuts à Paris, Steinlen a toujours été fasciné par les chats. Tout au long de sa carrière, l'artiste les dessine dans toutes les positions, les représente sur des affiches et des lithographies, les sculpte même parfois. C'est sans doute à Montmartre, lors de sa collaboration régulière avec la revue du *Chat Noir*, qu'est née cette passion. Les affiches réalisées par Steinlen, comme celle réalisée en 1896 pour la *Tournée du Chat Noir* sont devenues des icônes.
Dès 1885, Steinlen réalise pour le premier étage du cabaret du Chat Noir une toile monumentale représentant *L'Apothéose des chats*[1]. Sur les toits de Montmartre, des milliers de chats se réunissent la nuit, dans une ville qui semble désertée par les hommes, pour adorer une divinité féline : Le chat, ou le roi nocturne de Montmartre…
Notre dessin, sans doute réalisé entre 1885 et 1890, reprend le thème, en le traitant entièrement à l'aquarelle et à la gouache, technique relativement rare dans l'œuvre de l'artiste. Steinlen se souvient sans doute de la lithographie de Manet, le *Rendez-vous des Chats*, qui servit à illustrer en 1868 l'affiche annonçant la parution de l'ouvrage de Champfleury, *Les Chats*. Mais le chat de Steinlen n'est pas, comme chez Manet, dans l'attente d'un rendez-vous galant. Il nous fixe de ses yeux jaunes légèrement menaçants, et semble nous dire qu'à la nuit tombée, c'est ici que commence son territoire.

[1] Huile sur toile, 164,5 x 300 cm,
Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts.



Jan Toorop

(Poerworedjo, Java, 1858 – La Haye, 1928)

7. Etude d'homme torse nu

Plume et encre noire sur papier
44,5 x 30 cm
Feuille découpée aux quatre coins
Signé en bas à droite : *J.T.Toorop*

Né à Java au sein d'une famille hollandaise établie aux Indes depuis le XVIII[e] siècle, Jan Toorop quitte l'ile à l'âge de onze ans pour parfaire son éducation aux Pays-Bas. En 1880, il entre à l'Académie Nationale des Beaux-Arts d'Amsterdam et y développe une aptitude particulière pour le dessin. A partir de 1882, Toorop poursuit son apprentissage à Bruxelles à l'Académie Royale des Beaux-Arts.
Bruxelles est alors un centre artistique très actif, au carrefour de l'Europe, où surgit dans les années 1880 un véritable renouveau dans le domaine de la peinture, mais aussi de la littérature, du théâtre et de la musique. Toorop rejoint alors le groupe des XX, cercle artistique d'avant-garde fondé par Octave Maus qui regroupe, entre autres, James Ensor, Fernand Khnopff ou encore Théo Van Rysselberghe. Toorop est l'un des rares artistes étrangers à être accepté aux XX en 1885, avec les français Paul Signac et Auguste Rodin qui rejoignent le groupe quelques années plus tard.
L'art de Toorop fortement influencé à ses débuts par le réalisme et le néo-impressionnisme, évolue au tournant des années 1890 vers un symbolisme au graphisme très prononcé. Il réalise alors ses œuvres les plus singulières, et, après sa rencontre avec Péladan, expose deux tableaux au premier Salon de la Rose+Croix en 1892. Toorop est également très actif dans le domaine de la gravure et de l'illustration. Il fait ainsi partie des quelques artistes étrangers qui fournissent une planche à Ambroise Vollard pour son premier *Album des Peintres Graveurs* publié en 1896. En parallèle, l'artiste continue à produire des œuvres pointillistes proches du divisionnisme, rendant parfois déconcertante l'approche de son art protéiforme. La renommée de Toorop gagne l'Europe et l'artiste, qui a déjà exposé à Munich en 1893, se voit confier une salle entière lors de l'exposition de la Sécession viennoise en 1902.
Dans la première partie du XX[e] siècle, Toorop, converti au catholicisme en 1905, accorde de plus en plus d'importance aux sujets religieux. Il réalise un vitrail pour l'église Saint Joseph de Nimègue en 1909, et travaille aux quatorze stations du chemin de croix de l'église d'Oosterbeek entre 1916 et 1919. Son art se fait plus géométrique, accordant une importance particulière aux lignes droites qui structurent ses compositions.

Réalisé par Toorop au début de sa carrière, dans doute entre 1880 et 1885, cette étude exécutée d'après le modèle met en évidence son exceptionnel talent de dessinateur. A cette époque, l'artiste travaille encore dans un style très réaliste et sans concession. Utilisant une plume très fine, il dégage les volumes par une succession de traits qui s'entrecroisent, sans aucune reprise, à la manière d'un graveur maniant le burin. Il donne ainsi à ce buste d'homme, qui semble surgir de la feuille, une formidable présence.

Emile Claus
(Vive-Saint-Eloi, 1849 – Astene, 1924)

8. Ernestine

Sanguine et lavis de sanguine sur papier
47,2 x 31 cm
Signé en bas à droite : *Emile Claus*
Titré au milieu à droite : *Ernestine*
Dédicacé en bas à gauche à l'encre noire : *Pour mon très cher ami José ENGEL*

Né en Flandres occidentale dans une famille de petits commerçants ruraux, Emile Claus manifeste dès l'adolescence une disposition particulière pour le dessin. En 1869, malgré l'opposition de ses parents, il s'inscrit à l'académie des Beaux-Arts d'Anvers où il se forme dans l'atelier du peintre d'histoire Nicaise De Keyser. Ses études achevées, Claus enseigne le dessin dans les familles bourgeoises d'Anvers et commence à exposer ses propres œuvres, au Salon de Gand tout d'abord, en 1874, puis à Bruxelles en 1875 et à Anvers en 1876.
En 1882, Emile Claus découvre le village d'Astene, situé au bord de la Lys, entre Gand et Deinze. Il y peint sur le motif et s'y installe définitivement en 1886. Ses premières œuvres importantes, *Le Combat de coqs*[1] et le *Vieux jardinier*[2] reçoivent un accueil favorable de la critique, et Emile Verhaeren publie les premiers commentaires sur son œuvre. L'artiste se passionne alors pour le monde rural qu'il dépeint avec un réalisme proche de celui de Bastien-Lepage.
Dès le milieu des années 1880, le succès de l'artiste se confirme par la vente de plusieurs œuvres importantes, au musée d'Anvers et à la famille royale de Belgique. A partir de 1888, Claus passe les hivers à Paris où il subit l'influence des peintres impressionnistes. Le réalisme de ses premières toiles s'atténue quelque peu, et l'artiste accorde désormais une importance particulière au traitement de la lumière. La dernière décennie du XIX[e] siècle est particulièrement féconde pour l'artiste. Il peint et expose à un rythme très soutenu et réalise certains de ses chefs-d'œuvre. Il est présent à la Libre Esthétique à Bruxelles, aux Salons de Paris, Bruxelles, Gand, Liège, Anvers, ainsi qu'à la Sécession de Munich. Une médaille d'or à l'Exposition Universelle de Paris en 1900 consacre l'artiste, désormais à l'abri de tout souci financier grâce à la vente de ses œuvres.
En 1904, Emile Claus compte parmi les fondateurs du Cercle Vie et Lumière, qui rassemble à Bruxelles des artistes comme Georges Lemmen, Georges Morren, William Degouve de Nuncques, James Ensor ou encore Anna Boch. Il expose dans l'Europe entière jusqu'à la première guerre mondiale qui l'oblige à s'exiler à Londres. Il y réalise alors des vues de la Tamise qui comptent peut-être parmi ses toiles les plus impressionnistes.

Sans doute exécuté dans les années 1880, notre dessin appartient à la veine réaliste de l'artiste. Installé à Astene, à la campagne, Emile Claus peint les paysans qui l'entourent dans leurs occupations quotidiennes. Les adultes sont aux champs, sarclent le lin, moissonnent, tandis que les enfants jouent au bord de la Lys.
En revanche, il est plus rare que l'artiste fasse poser une jeune paysanne – comme l'indique sa blouse sur laquelle est noué un tablier – pour en faire un véritable portrait. Cette jeune fille, dont nous n'avons pas pu retrouver l'identité, semble un peu gauche, et n'est sans doute pas habituée à se tenir face à un chevalet. Concentrée, elle se tient droite, sans aucune afféterie, elle attend que l'artiste achève son œuvre. Claus met en place le vêtement en quelques traits, et se concentre sur le traitement du visage, délicatement modelé à la sanguine, renforçant ainsi la présence particulière et presque dérangeante de cette jeune fille.

[1] Huile sur toile, 1882, 275 x 200 cm, collection particulière.
[2] Huile sur toile, 1885, 214 x 138 cm, Liège, musée d'Art moderne et contemporain.

Leon Fréderic
(Bruxelles, 1856 – 1940)

9. Portrait de Marie Poncelet, 1890

Fusain sur papier beige
39,5 x 31 cm
Cachet de la signature en bas à droite : *Léon Frédéric*
Attestation n°V.45 au verso établie par le fils de l'artiste en août 1942

Provenance :
Collection Georges Frédéric, fils de l'artiste (cachet au verso).
Collection des établissements L.A. Legrand, Vilvorde.

Bibliographie :
Georges Frédéric, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Léon Frédéric*, s.d., document dactylographié, n°219.

Après une formation à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, puis dans l'atelier libre de Joseph Portaels, Léon Frédéric découvre l'art italien lors d'un séjour de deux ans dans la péninsule, entre 1876 et 1878. Exposant à Bruxelles dès son retour en 1878, ses premières œuvres sont alors influencées par un naturalisme proche de l'art de Bastien-Lepage. *Les marchands de craie*[1], triptyque dont la partie centrale est exposée au Salon d'Anvers en 1882, constitue son premier succès important.
En 1883, lors d'un séjour dans les Ardennes belges, l'artiste découvre le village de Nafraiture dans lequel il reviendra fréquemment. La nature et le monde rural deviennent de plus en plus présents dans son œuvre, chargés d'une dimension symbolique. *Les Ages du paysan*[2], suite de cinq tableaux exposés au salon de Bruxelles de 1887 marquent cette évolution.
À partir de 1890, l'art de Frédéric se tourne résolument vers le symbolisme. Il expose dans l'Europe entière, en Belgique bien sûr, mais aussi à Paris, où il remporte une médaille d'or à l'Exposition Universelle de 1900, à Munich et à Berlin. Il se rapproche également de Jean Delville et expose au premier Salon d'Art Idéaliste en 1896. Ses œuvres foisonnantes, même lorsqu'elles représentent des sujets à caractère social comme *Les Âges de l'Ouvrier*[3], acquis par l'État français lors du salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1898, contiennent une forte charge allégorique. Il est alors considéré comme l'un des peintres les plus importants du courant symboliste belge.
Lors de ses séjours à Nafraiture, Léon Frédéric découvre le monde rural qui lui inspire une grande partie de ses œuvres pendant les années 1880. Il y passe la belle saison, « faisant peu à peu entrer dans ses tableaux toute la population du village, peignant, dessinant, partageant la vie de ses amis les paysans »[4].
C'est donc tout naturellement que la jeune Marie Poncelet, fille de la voisine du peintre à Nafraiture, pose ainsi pour l'artiste. Dans son portrait, Léon Frédéric ne cherche pas à traduire la douceur et l'innocence du monde de l'enfance. Travaillant exclusivement au fusain, adoptant un cadrage serré, il souligne le mystère et l'étrangeté presque dérangeante de ce visage, dont les yeux perçants semblent nous interroger.

[1] Huile sur toile, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts.
[2] Huiles sur toile, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts.
[3] Huile sur toile, Paris, musée d'Orsay.
[4] M. Sulberger, préface du catalogue de l'*Exposition rétrospective Léon Frédéric*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1948. .

Xavier Mellery
(Laeken, 1845 – Laeken, 1921)

10. Couloir au Béguinage

Fusain sur papier
20 x 13 cm
Monogrammé en bas à droite : *XM* entrelacés
Dans son cadre et son montage d'origine

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. À 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 *Vingt*, 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.

À la recherche d'un monde de silence et de recueillement, Mellery puise naturellement ses sujets dans la vie contemplative du béguinage de Bruges. La nonne, dans son retrait volontaire du monde pour se rapprocher du mystère divin, engage une quête parallèle à celle de l'artiste. Il s'agit, comme l'affirme l'écrivain symboliste Georges Rodenbach en 1888 dans ses *Notes sur le pessimisme*, de « pratiquer le renoncement ; au lieu de jouir des choses, s'en détacher, et, figé dans l'inaction, attendre comme une promesse suprême la grande paix du néant ! »[1]
Les intérieurs, vestibules, couloirs, volées d'escaliers, parfois parcourus par une béguine voilée, à la présence fantomatique, sont minutieusement décrits au fusain par l'artiste, qui cherche à transcrire le mystère de ces maisonnées silencieuses.
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 »[2].
L'artiste travaille avec une grande économie de moyens et n'utilise que le fusain et la réserve du papier. Le cadrage photographique utilisé par l'artiste, ainsi que l'équilibre délicat entre les ombres profondes et les rais de lumière qui percent à travers le couloir, en renforcent la profondeur et nous invitent à le parcourir silencieusement.

[1] G. Rodenbach, « Notes sur le pessimisme », *Evocations*, Paris, 1924, p. 208.
[2] X. Mellery, « L'Art Moderne », *L'Art Moderne*, 1909, n° 51, p. 400.

Armand Point
(Alger, 1860 – Naples, 1932)

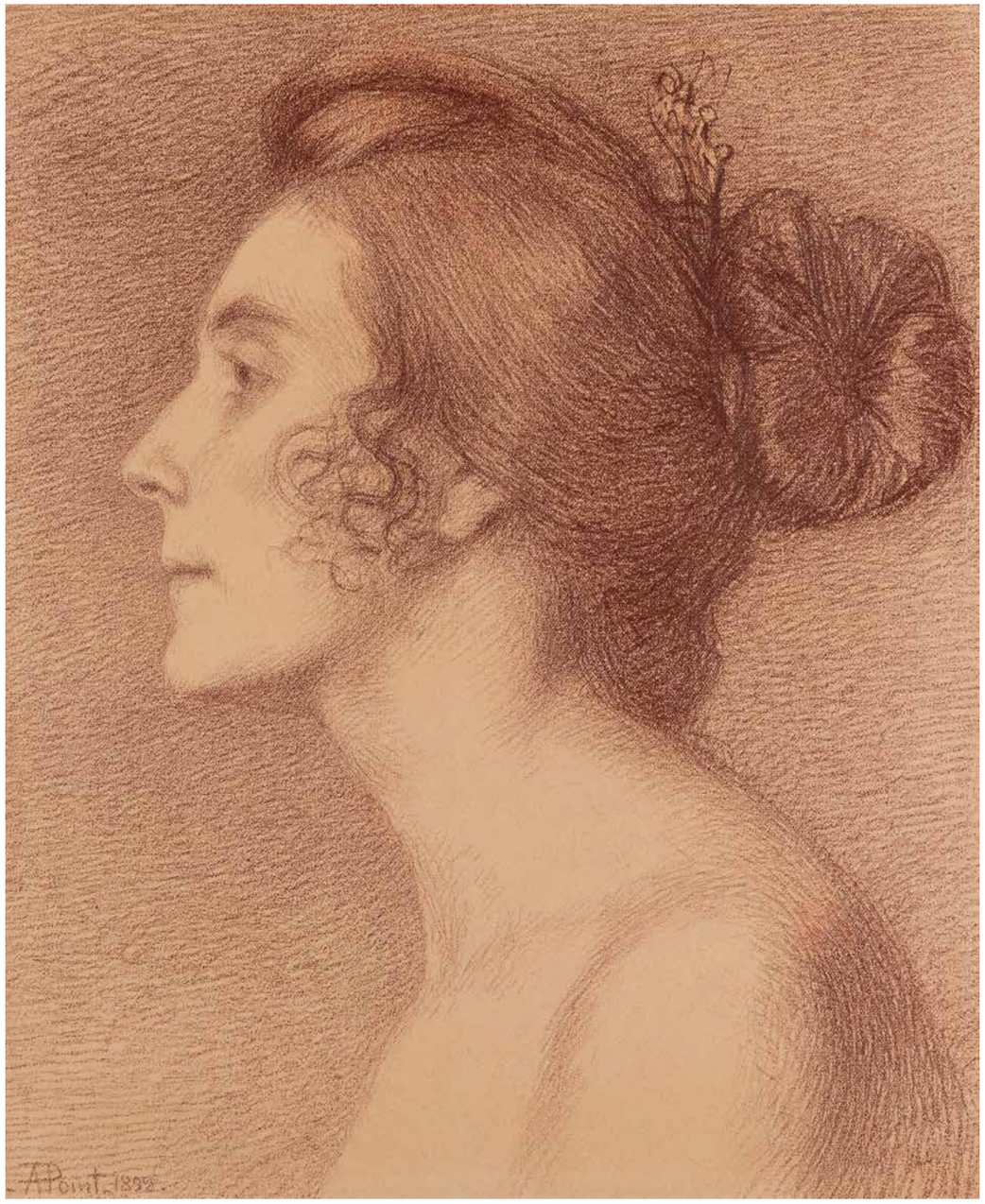
11. Profil, 1892

Sanguine sur papier
29,3 x 23,8 cm
Signé et daté en bas à gauche : *APoint* – 1892

Œuvre en rapport :
Profil, sanguine sur papier, 1892, exposé en 1893 au *Second Salon de la Rose + Croix*.

Né à Alger en 1861, Armand Point étudie à Paris au Collège Rollin, avant de revenir s'installer en Algérie où il commence à peindre des scènes orientalistes sous la direction d'Hippolyte Lazerges.
De retour à Paris en 1888, il entre dans l'atelier de Cormon et de Herst à l'Ecole des Beaux-Arts, et continue à exposer au Salon. Dès décembre 1889, la galerie Georges Petit organise la première exposition personnelle de l'artiste. Il rencontre alors les figures marquantes du Symbolisme et son art évolue, se rapprochant, sous l'influence de Joséphin Péladan, grand Maître de l'ordre de la Rose+Croix, du mouvement idéaliste. Point est ainsi invité à exposer au 1er Salon de la Rose+Croix en 1892.
Ce tournant radical est confirmé par le séjour de l'artiste en Italie, en 1893-1894, en compagnie de sa compagne Hélène Linder, muse et modèle de Point durant toute la dernière décennie du XIXe siècle. La découverte des Primitifs italiens et des grands artistes de la Renaissance bouleverse le peintre, qui étudie les techniques anciennes et place désormais son art sous les auspices de la Tradition.
De retour en France, ses envois au Salon, et l'achat par l'État de certains d'entre eux, déclenchent une polémique entre les partisans du Réalisme et les tenants d'un art inspiré des Anciens qui prône la recherche de la beauté idéale. Point arrête progressivement d'exposer au Salon et, installé à Marlotte, près de Fontainebleau, rassemble autour de lui artistes et artisans sous le nom trouvé en 1896 par Elémir Bourges d'*Atelier de Haute-Claire*. Sous sa direction, et sous l'influence de William Morris, l'atelier produit alors parmi les plus belles réalisations de l'Art décoratif français de la fin du XIXe siècle. Coffrets émaillés, meubles en bois sculptés, bijoux sont réalisés d'après les dessins de Point. La maison de Marlotte devient l'un des lieux de rendez-vous du cénacle symboliste, fréquentée par Oscar Wilde, Stéphane Mallarmé ou encore Odilon Redon.
L'Atelier de Haute-Claire cesse d'être actif vers 1911, à la suite du départ progressif de plusieurs de ses membres. Jusqu'à sa mort à Naples en 1932, Point reste fidèle à son idéal classique, rejetant violemment toute avant-garde, ignorant les critiques qui lui reprochent son passéisme.

Daté 1892, notre dessin est une œuvre charnière dans la carrière d'Armand Point. Il expose alors au premier Salon de la Rose-Croix, et ses œuvres traduisent ses aspirations nouvelles.
Si ce dessin est bien un portrait d'Hélène Linder, rencontrée peu de temps auparavant, l'artiste ne cherche pas à transcrire les particularités d'un visage mais à mettre en valeur une beauté idéale. Il respecte en cela les règles esthétiques du Salon édictées par Joséphin Péladan, qui entre autres proscrivent la peinture d'histoire, la peinture de genre, et « le portrait - sauf comme honneur iconique »[1]. En revanche, « la tête d'expression noble à la Léonard, à la Michel-Ange »[2] fait partie des sujets accueillis par l'Ordre.
À la veille de son premier voyage en Italie, qui ne fait que renforcer l'artiste dans ses convictions esthétiques, Point a déjà mis en place l'un des fondements de son art : la quête d'une beauté idéale servie par une exécution technique parfaite à la sanguine, à l'image des plus grands dessinateurs de la Renaissance.



[1] Sâr Péladan, *Règle du Salon annuel de la Rose+Croix*, 1893, p. 43.
[2] *Ibid*, p. 43.

Charles Guilloux
(Paris, 1866 – Lormes, 1946)

12. L'Inondation

Encre de chine sur papier
14,2 x 19,5 cm
Cachet de la signature au verso : *C. Guilloux*

Provenance :
Descendance de l'artiste.

Œuvre en rapport :
L'Inondation, vers 1892-94, huile sur papier marouflé sur carton, 24 x 33 cm, collection particulière.

Peintre autodidacte, employé à la Bibliothèque Nationale, Charles Guilloux expose pour la première fois en 1891 une série de paysages au Salon des Indépendants, aussitôt remarqués par le critique Claude Roger-Marx. A partir de 1892, il participe à toutes les *Expositions des Peintres Impressionnistes et Symbolistes* organisées par la galerie Le Barc de Boutteville, qui lui consacre même, en 1896, une exposition monographique.
Guilloux se consacre exclusivement au paysage et souhaite transcrire les émotions qui s'en dégagent. À l'opposé de la peinture impressionniste qui, selon lui, se concentre trop sur l'effet, l'artiste recherche la synthèse de la forme, qu'il associe à l'utilisation de couleurs contrastées, suivant la théorie du contraste simultané des couleurs énoncée par Ernest Chevreul en 1839. Lors de son exposition monographique chez Le Barc de Boutteville, certaines de ses œuvres sont ainsi présentées dans le catalogue comme des « maquettes synthétiques ». Dès 1892, Guilloux séduit la critique et les collectionneurs. Les huit tableaux exposés cette année-là au Salon des Indépendants sont aussitôt vendus. Gustave Geoffroy loue le « paysagiste (qui) s'essaye à faire parler aux choses un langage nouveau (...) par les eaux et les ciels qui se répondent, les solitudes où les choses ont une attitude mystérieuse »[1].
L'artiste construit son œuvre autour de quelques éléments simples qui structurent ses compositions : Arbres, étendues d'eau dans lesquelles se reflète le paysage, nuées qui traversent le ciel. Il privilégie également les heures du soir, crépuscule, ou même lever de lune, propices aux subtils effets de lumière.

Les titres choisis par l'artiste, *La Tourmente, L'Hyperboloïde* (1892), ou encore *Scherzo lunaire* (1893) renforcent encore la dimension symboliste de ces paysages.
Cette vision si personnelle et synthétique du paysage le rapproche des Nabis et vaut à l'artiste de figurer dans l'ouvrage de référence *Le Mouvement Idéaliste en Peinture*, publié en 1896 par le critique André Mellerio, qui voit dans les œuvres de Guilloux « une façon nouvelle et particulière d'envisager la nature et d'en concevoir la représentation, tout en lui conservant son impression directe »[2].

Si l'on connaît aujourd'hui l'artiste par ses œuvres réalisées à la peintre à l'huile, ses lavis à l'encre de chine sont bien plus rares et confidentiels. L'artiste prépare en effet ses peintures en réalisant de petites études dessinées, indiquant même parfois au verso quelques notations de couleur.
Guilloux élabore son paysage en simplifiant les plans, ramassant les formes, éliminant toute anecdote. Il s'éloigne de toute description réaliste pour chercher à transcrire la mélancolie teintée de mystère qui émane de ce coucher de soleil.
L'aspect synthétique du paysage est encore renforcé par l'usage unique de l'encre de chine appliquée au pinceau. Les subtiles variations de gris, allant du noir profond au blanc lumineux des parties laissées en réserve provoquent une « harmonie donnant l'exquis du rêve »[3].

1 G. Geoffroy, « Les Indépendants », *La Vie Artistique*, 1893, p. 373.
2 A. Mellerio, *Le Mouvement Idéaliste en Peinture*, Paris, 1896, p. 43.
3 *Ibid*

George Hawley Hallowell
(Boston, 1871 – Arlington, 1926)

13. Autoportrait

Plume et encre de chine, lavis gris sur carton
13,7 x 9,3 cm
Signé en bas à droite : *Geo H Hallowell*

Né à Boston en 1871 dans une famille d'artistes, George Hawley Hallowell débute sa formation dans un cabinet d'architecte, tout en étudiant le dessin et l'histoire de l'art à Harvard. Il poursuit son apprentissage pendant trois ans à l'école du musée des Beaux-Arts de Boston.
Au début des années 1890, Hallowell se consacre principalement à l'illustration de livres ou de journaux et réalise également des affiches. Il reçoit sa première commande importante en 1898. L'architecte Ralph Adams Cram, qui vient d'achever la construction de l'église All Saints à Ashmont, près de Boston, lui confie le décor de l'autel. Cette commande peut surprendre, car Cram avait tout d'abord pensé faire travailler Edward Burnes-Jones, mais la mort de celui-ci en 1898 l'oblige à trouver un autre artiste.
À la fin des années 1890, Hallowell parcourt l'Europe, l'Italie principalement, jusqu'à la côte dalmate, copiant les maîtres et réalisant de nombreuses études de paysage, à l'huile et à l'aquarelle. À son retour aux États-Unis, il commence à exposer ses œuvres, principalement à Boston et à l'Art Institute de Chicago.
A la toute fin du XIX^{e} siècle, l'artiste découvre les White Mountains du New-Hampshire. Dès lors, il y séjourne régulièrement, et transforme même en atelier un petit bâtiment qui jouxte l'hôtel de Jefferson Highlands. Les montagnes, lacs et rivières du nord de la Nouvelle-Angleterre deviennent ses sujets de prédilection. Hallowell représente la nature dans ce qu'elle a de plus spectaculaire, n'hésitant pas à faire largement usage de couleurs que certains critiques qualifient d'irréelles : bleus vifs, roses, violets. Ses tableaux rencontrent un tel succès qu'il se plaint, dans une lettre écrite à son marchand en 1923, de n'avoir pas assez de temps pour peindre afin de répondre à la demande des collectionneurs, séduits par cette vision si personnelle de la nature.
En 1927, un an après la mort précoce de l'artiste, emporté par un cancer, l'exposition monographique organisée en sa mémoire au St. Botolph Club de Boston rassemble soixante-quatre œuvres d'Hallowell, dont huit tableaux appartenant à John Singer Sargent, grand admirateur de l'artiste.

Œuvre de jeunesse, notre dessin compte parmi les rares autoportraits de l'artiste. Hallowell y révèle sa grande maîtrise du lavis qui couvre tout le dessin et modèle, par de légères variations de ton, la figure tracée à la plume. Le jeune peintre n'a pas encore gagné l'assurance de la maturité, et son visage, où point une légère inquiétude, demeure empli de mystère.
Si Hallowell n'a jamais séjourné en France, sa tante, Sarah, est en revanche très active dans le milieu artistique parisien de l'époque. Proche de Mary Cassat, d'Auguste Rodin ou encore de James Whistler, elle encourage les collectionneurs américains à acheter les tableaux des impressionnistes français. C'est également elle qui organise en 1893 l'exposition d'Art français provenant de collections américaines lors de l'exposition internationale de Chicago. Elle s'installe ensuite en France et devient l'agent de l'Art Institute de Chicago. Harriet, la sœur cadette de George, part avec sa tante en 1893 et s'établit définitivement en France.
Notre dessin, de petit format, provenant d'une collection française et réalisé au moment où la jeune sœur d'Hallowell quitte les États-Unis, est peut-être un cadeau offert par l'artiste à cette dernière, afin qu'elle garde une image de son frère resté en Amérique.

Henri Bellery-Desfontaines
(Paris, 1867 – Petites-Dalles, 1909)

14. Esquisse de la partition de Sigurd, 1894

Aquarelle, gouache et crayons de couleur sur papier
53,5 x 47,5 cm
Signé et daté en bas à droite : *h Bellery Desfontaines* 1894
Cartel découpé et calligraphié par l'artiste reprenant des vers de l'opéra *Sigurd* d'Ernest Reyer.

Exposition :
1896, Paris, *Salon des Artistes Français*, n° 2144.

La *Tétralogie* wagnérienne est réputée pour avoir inspiré toute une génération d'artistes à la fin du XIX[e] siècle. Cette admiration pour l'opéra allemand est à cette époque un véritable phénomène qui s'explique en grande partie par l'aspect morbide et fantastique caractéristique de la mythologie germano-scandinave, une atmosphère qui fascine les peintres symbolistes et les créateurs de l'Art Nouveau.
En France, Ernest Reyer lui aussi s'inspire de cette épopée médiévale et compose à son tour un opéra en quatre actes qui se nomme *Sigurd*. Moins célèbre que celle de Wagner, l'œuvre du compositeur français est pourtant couronnée de succès et passionne pour les mêmes raisons les jeunes artistes de cette époque.
Henri Bellery-Desfontaines fait partie de cette génération qui cherche de nouvelles sources d'inspiration. En 1894, il est étudiant à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris, et commence une série d'illustrations sur le thème de la partition de *Sigurd* qui s'achèvera autour de 1900. L'opéra a été présenté pour la première fois à Paris en juin 1885, et on imagine le jeune artiste âgé de 18 ans, ébloui par le lyrisme du spectacle et par son atmosphère inquiétante et baroque.
Ces compositions, en général des aquarelles, sont élaborées sur un même principe : une scène tragique choisie minutieusement par l'artiste à partir d'un extrait du livret dont les vers sont recopiés de façon manuscrite dans un cartouche. Certaines ont été exposées au Salon, mais il semble que ce ne fût pas le cas pour l'intégralité.

Le dessin reproduit ici a été présenté au Salon des Artistes Français de 1896. Il s'inspire des premiers vers de l'opéra de Reyer, juste après le lever de rideau. Hilda, soeur du roi des Burgondes, est promise pour des raisons politiques au redoutable Attila, roi des Huns. Elle ne l'aime pas, et redoute leur union. Secrètement, elle brûle de désir pour Sigurd, héros légendaire et prince guerrier connu pour sa bravoure et ses nombreux exploits.
Les vers dont s'inspire Bellery-Desfontaines, et qui sont retranscrits en bas de la composition par la main même de l'artiste, relatent un dialogue entre Hilda et sa nourrice, Uta. La jeune femme se confie et loue les qualités de l'être aimé :

Sa beauté sévère est celle des dieux, l'éclat de ses yeux
Fait trembler la Terre, du glaive d'airain dont s'arme sa main
Jaillit un feu sombre
Par lui, les guerriers
S'endorment sur leurs boucliers.

Sigurd, Acte 1, scène 1.

La scène s'inspire scrupuleusement de ces vers : on y voit le vigoureux Sigurd, les cheveux rouge feu, virevoltant comme des flammes, qui brandit son épée avec force, le regard pénétré et animé par un mélange de colère, de détermination et d'audace, son corps en partie dissimulé derrière son bouclier. À ses pieds, des corps blafards et enchevêtrés gisent sans vie, sanguinolents, transpercés par des flèches et des lances, baignés par une lumière rougeâtre qui contraste avec les tonalités froides du ciel.
Bellery-Desfontaines a ainsi réussi à restituer l'atmosphère épique et exaltée de cette description de Sigurd, et nous donne une image idéalisée du héros conquérant que l'on rencontre dans toute légende ou mythologie.
Au cours des années suivantes, l'artiste continuera à réaliser et à exposer des compositions tout aussi théâtrales inspirées de l'opéra de Reyer. Par leur rareté, ces dessins sont des œuvres très recherchées aujourd'hui, en particulier par leur symbolisme noir et captivant.

Henri Guérard
(Paris, 1846 – 1897)

15. Sept poussins, éventail, 1895

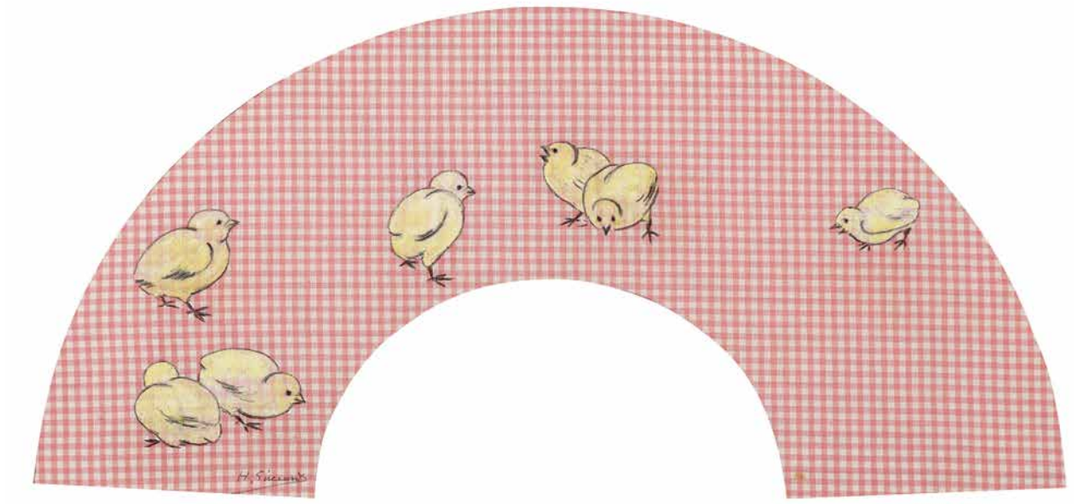
Plume, encre de chine et gouache sur tissu
28,5 x 57 cm
Signé en bas à gauche : *H. Guérard*

Provenance :
Descendance de l'artiste.
Galerie Paul Prouté, catalogue n°62, automne 1975, *Eventails d'Henri Guérard*, n°631.
Collection particulière, Etats-Unis.

Exposition :
1895, Paris, *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, n°256.

Né à Paris en 1846, Henri Guérard entreprend une première formation d'architecte à l'École des Beaux-Arts avant de se tourner vers la peinture et la gravure dans l'atelier de Nicolas Berthon. Si ses premières œuvres exposées au Salon en 1870 sont des peintures, c'est dans le domaine de la gravure que l'artiste va se singulariser, en devenant l'un des aquafortistes les plus atypiques de son temps.
Tout en fournissant à divers éditeurs des estampes de grande qualité d'après les grands maîtres, ou d'après des objets d'art destinés à être reproduits dans des revues comme *La Gazette des Beaux-Arts*, Guérard, pour sa production personnelle, « a dans la tête un bouquet de feu d'artifice qui éclate en mille caprices »[1]. L'artiste multiplie les menus, cartes de visite, éventails, almanachs, croquis parisiens, expérimentant sans cesse des procédés nouveaux.
Ami intime d'Edouard Manet, Guérard se marie en 1879 avec Eva Gonzalès, modèle du peintre et artiste elle-même. Le couple fréquente la Ferme Saint-Siméon, à Honfleur, où ils retrouvent Bracquemond, Buhot, et Goeneutte.
En 1883, Guérard participe à la publication de *L'Art japonais*, de Louis Gonse. La découverte de ce nouveau répertoire de formes a une influence considérable sur l'art de l'artiste. Avec un humour parfois grinçant, il grave une série de masques grimaçants et adopte dans ses estampes une mise en page proche du kakémono. En 1888, la galerie Bernheim Jeune organise une exposition des œuvres de l'artiste, qu'elle présente conjointement à un ensemble d'estampes et d'éventails japonais provenant des collections Bing et Cernuschi.
Avec son ami Bracquemond, Guérard fonde en 1889 la Société des Peintres-Graveurs, qui expose chez Durand-Ruel. L'artiste participe chaque année au salon de la société, tout en continuant à présenter ses œuvres au salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.

Henri Guérard prise particulièrement la forme de l'éventail, empruntée à l'art japonais, sur laquelle il peut donner libre cours à son imagination. Comme le souligne déjà Béraldi en 1888, « quand il a du temps de reste, il s'amuse à peindre des éventails bizarres, dont le succès est depuis longtemps établi : sur des étoffes aux couleurs et aux dessins variés, il jette des clowns, des masques japonais, des lanternes, des roquets, des grelots, des bateaux etc., etc., tout cela avec une fantaisie très singulière et très amusante »[2].
Au Salon de 1895, Guérard expose une série de six éventails qui remporte un grand succès. S'ils ne sont pas tous directement inspirés de sujets japonais, ils comptent tous, par la stylisation des formes et la disposition subtile des éléments décoratifs sur le tissu, parmi les plus grandes réussites du Japonisme en France.



1 H. Béraldi, *Les graveurs du XIX^e siècle*, Paris, 1885 – 1892, p. 263.
2 *Ibid*, p. 265.

Félicien Rops
(Namur, 1833 – Essonnes, 1898)

16. La Centauresse, 1895

Mine de plomb et aquarelle sur papier
39,5 x 28,5 cm
Monogrammé en bas à droite : *FR*
Texte autographe de l'artiste en bas à droite de la composition

Œuvre en rapport :
La Centauresse, 1895, pointe sèche et vernis mou (Rouir 696).

Né à Namur dans une famille d'industriels aisés, Félicien Rops débute son apprentissage à l'Académie des Beaux-Arts de la ville. En 1851, il s'inscrit à l'Université libre de Bruxelles et fréquente les cercles estudiantins. Il fait la connaissance de l'écrivain Charles de Coster avec lequel il fonde en 1856 un journal satirique, *Uylenspiegel*, *Journal des ébats artistiques et littéraires*, dans lequel il publie des lithographies qui sont fort appréciées. Par ailleurs, il achève sa formation artistique dans l'atelier libre Saint-Luc, qui rassemble des artistes d'avant-garde comme le sculpteur Constantin Meunier.
Rops entame alors une carrière d'illustrateur, et contribue à l'édition des œuvres de son ami Charles de Coster. Au début des années 1860, Rops se rend fréquemment à Paris où il perfectionne sa technique de gravure auprès de Félix Bracquemond. Avec l'écrivain et journaliste Alfred Delvau, pour les ouvrages duquel il réalise plusieurs frontispices, l'artiste fréquente les bas-fonds parisiens dont il livre une vision noire et grinçante dans ses eaux-fortes.
Par l'intermédiaire de Delvau, Rops fait la connaissance de l'éditeur Poulet-Malassis, alors en exil à Bruxelles, qui le présente à Charles Baudelaire. L'entente entre l'artiste et l'écrivain est parfaite, Rops ayant fait sienne la conception baudelairienne de la femme et de la chute. Il grave en 1866 un frontispice pour *Les Épaves*, publiées par Poulet-Malassis à Bruxelles avec les pièces censurées des *Fleurs du Mal*.
En 1874, Rops s'installe définitivement à Paris. Il est l'illustrateur le mieux payé de la capitale et travaille pour de nombreux écrivains, parmi lesquels Mallarmé, Péladan, Barbey d'Aurevilly. Cette période particulièrement féconde voit naître de nombreux chefs-d'œuvre, parmi lesquels *Pornokrates* (1878), *Les Sataniques* (1882), ou encore la suite d'illustrations pour *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly.
Rops est alors un artiste reconnu et consacré. Il est invité à exposer au premier Salon des XX en 1884, et rejoint officiellement le groupe en 1886. Il se voit décerner la Légion d'honneur en 1889. A sa mort en 1896, la revue symboliste La Plume lui consacre un numéro spécial, et le salon de la Libre Esthétique organise une rétrospective de son œuvre en 1899.

Au cœur de l'œuvre de Rops, la femme et la sexualité sont presque toujours associées à l'idée de la déchéance et de la mort. Pour retrouver une sexualité heureuse, Rops remonte aux temps anciens, part en voyage au *Pays des Vieux Dieux*, titre de l'une de ses aquarelles érotiques, où, la morale chrétienne étant absente, le caractère explosif des pulsions sexuelles peut se libérer.
Notre aquarelle, préparatoire pour une estampe publiée en 1895, exprime cette joie de la figure mythologique qui communie avec la nature, communion désormais perdue pour Rops, qu'il cherche à faire revivre dans son œuvre, comme il l'écrit lui-même : « (...) courez dans les bois, enivrez-vous de tous les parfums printaniers, n'aspirez pas au ciel comme les poètes lamartiniens, mais aspirez à la terre comme des hommes ; aimez la sous la forme d'une bonne et belle fille (...)[1] ».
Le texte assez savoureux écrit par l'artiste en bas de la composition souligne cette nostalgie d'une sexualité mythique qui n'a pas encore été marquée du sceau de l'infamie. « Les centauresses (...) ont deux sexes différemment bastis (...) qui se peuvent joindre (...) jusqu'à jouissances extra humaines. Ce qui (...) est vraisemblablement le Paradis dessus cette terre ».

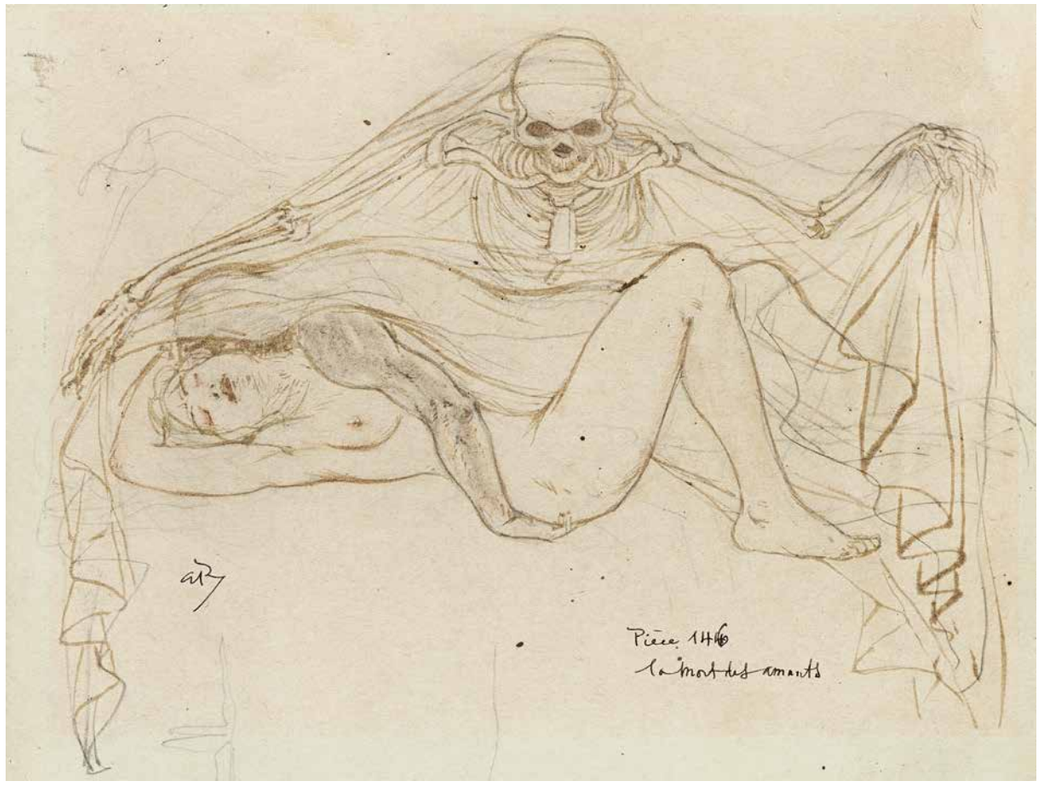
[1] Lettre à Elise, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique.

Armand Rassenfosse
(Liège, 1862 – 1934)

17. La Mort des amants, 1899

Mine de plomb, plume et encre brune, rehauts de sanguine sur papier
25 x 16,5 cm (feuille entière)
Feuille repliée par l'éditeur pour centrer le sujet : 14 x 16,5 cm
Monogrammé en bas à gauche : *aR*
Titré et numéroté en bas à droite : *Pièce 146 / la mort des amants*

Publication :
Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, édition des Cent Bibliophiles, Paris, 1899-1901, p.399.



Destiné à reprendre le commerce familial d'objets d'art, Armand Rassenfosse ne reçoit aucune formation académique et c'est en autodidacte qu'il entame son éducation artistique, dessinant le soir après sa journée de travail au magasin. Auguste Donnay, engagé par le père de Rassenfosse pour effectuer un décor dans une maison, se lie alors d'amitié avec le jeune artiste et le présente à d'autres élèves de l'Académie des Beaux-Arts de Liège. Rassenfosse fait alors la connaissance de Gustave Serrurier et des frères Berchmans.

En 1882, il commence à fournir des dessins au journal satirique *Le Frondeur,* qu'il signe d'un pseudonyme, et s'essaie à la technique de l'eau-forte. Encouragé par Adrien de Witte, alors professeur de dessin à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, Rassenfosse persévère dans son apprentissage de la gravure et travaille, à partir de 1887, pour l'imprimeur Bénard.

Lors d'un voyage à Paris en 1888, l'artiste fait la connaissance de Félicien Rops. Cette rencontre est déterminante pour l'évolution de son art. Une longue amitié se crée entre les deux artistes, qui expérimentent en commun de nouvelles pratiques de gravure. Cette collaboration aboutit à la création d'une technique inédite de vernis mou qu'ils baptisent *ropsenfosse*.

En 1890, Rassenfosse quitte définitivement le commerce familial pour se consacrer uniquement à son art. Les travaux qu'il réalise pour l'imprimerie Bénard lui procurent une relative aisance financière. En 1896, il participe pour la première fois au Salon de la Libre Esthétique à Bruxelles, et commence à acquérir une certaine renommée.

On lui confie alors de nombreuses commandes, dans le domaine de l'édition pour la plupart. C'est alors qu'il réalise son œuvre majeure : l'illustration complète des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire pour l'édition des Cent Bibliophiles.

Au début du XX^{e} siècle, l'artiste travaille de plus en plus à la peinture à l'huile, tout en continuant ses recherches dans le domaine de la gravure. Ses œuvres, plus intimes, sont cependant moins fortes.

Les *Fleurs du Mal*, publiées en 1861, exercent une influence considérable sur une génération entière d'artistes belges à la fin du XIX^{e} siècle. Les poèmes de Baudelaire constituent en effet le reflet littéraire précurseur de tous les thèmes abordés dans la peinture symboliste de la fin du siècle.

En 1899, Rassenfosse se voit confier l'illustration complète du texte de Baudelaire. Cette même année, il expose au Salon de la Libre Esthétique les six frontispices et cent cinquante gravures en deux tons destinés à l'ouvrage édité à Paris. Chaque poème est précédé d'une illustration qui lui est propre.

Notre dessin illustre ainsi le poème intitulé *La Mort des Amants*, qui compte sans doute parmi les plus beaux du recueil. Rassenfosse interprète librement le texte pour le rendre encore plus dramatique, s'inspirant sans doute plus du titre du poème que des vers eux-mêmes. Liant étroitement l'érotisme au macabre, l'artiste affirme que le plaisir des sens aboutit nécessairement à la mort. Les amants sont encore enlacés, mais la Mort plane déjà sur eux, mort de leur amour qui ne peut être que fugitif dans cette vie où tout passe…

George-Daniel de Monfreid
(New-York, 1856 – Corneilla-de-Conflent, 1929)

18. La Couture, 1899

Fusain, pastel et aquarelle sur papier
63 x 47 cm
Signé des initiales et daté en bas à gauche : *G.D.M / 99*

Provenance :
Etienne Devèze (acquis directement auprès de l'artiste), puis par descendance.

Exposition :
1938, Paris, Galerie Charpentier, *Georges-Daniel de Monfreid et son ami Paul Gauguin*, n° 49.

Né à New-York en 1856, George-Daniel de Monfreid décide, après son baccalauréat, de se consacrer à la peinture. Il se forme alors à l'académie Julian puis à l'académie Colarossi et expose pour la première fois au Salon en 1877.

Son mariage avec Amélie Bertrand lui donne un fils en 1879, Henry, futur diplomate et écrivain. Le jeune couple reçoit chaque semaine ses amis artistes, parmi lesquels Paul Verlaine ou encore le sculpteur Aristide Maillol, devenu le meilleur ami de Monfreid. Il fait également la connaissance d'Émile Schuffenecker en 1882.

Par son l'intermédiaire, Monfreid rencontre Paul Gauguin en 1887. Cette rencontre est décisive pour l'artiste, qui va désormais se consacrer à la défense et à la promotion de l'œuvre de son ami. Comme le résume Maurice Denis dans la préface du catalogue de l'exposition rétrospective *Georges-Daniel de Monfreid et son ami Paul Gauguin*, « Un homme a consacré sa vie à l'amitié de Gauguin : un peintre a sacrifié son orgueil d'artiste à la gloire de Gauguin ; passionné de peinture, il a persisté jusqu'à la fin à s'effacer, comme il le disait lui-même, « dans l'ombre du grand bonhomme qui l'éclipsait de tout son génie. » »[1]

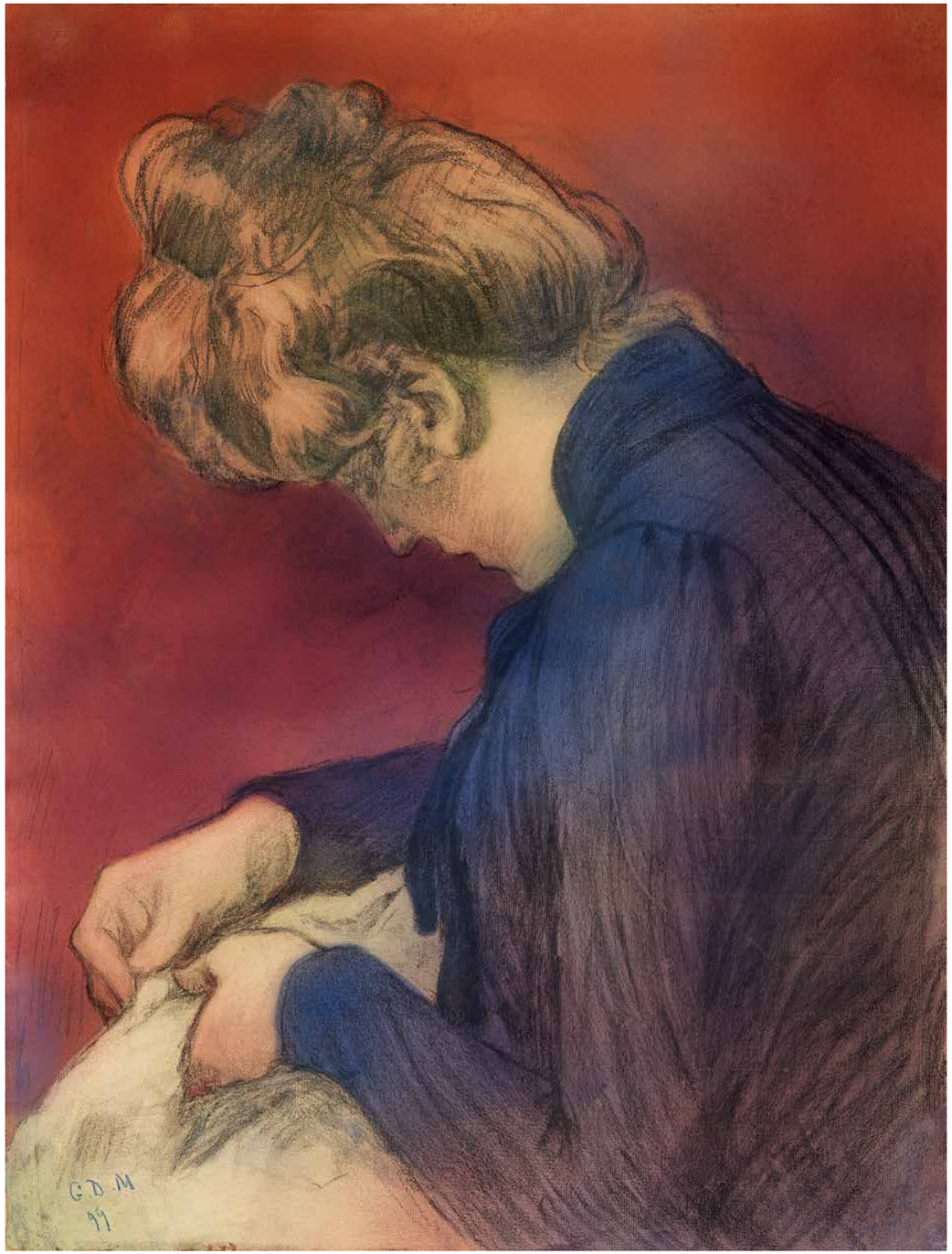
Monfreid consacre en effet le plus clair de son énergie à soutenir financièrement et moralement Gauguin, recevant ses tableaux de Tahiti et prenant contact avec collectionneurs et marchands afin de les vendre. Après la mort de Gauguin en 1903, le ministère des Colonies lui envoie le manuscrit de *Noa-Noa*, journal tenu par Gauguin en Polynésie, dont il dirige l'édition en 1926, l'illustrant de vingt-quatre bois gravés.

Monfreid ne cesse toutefois son activité de peintre et participe, en 1889 au café Volpini, à l'exposition de *Peintures du groupe Impressionniste et Synthétiste* qui rassemble autour de Gauguin Charles Laval, Louis Anquetin, Emile Scheffenecker ou encore Emile Bernard. Il expose fréquemment à Paris chez Durand-Ruel avec les peintres nabis, et à Béziers où le collectionneur Gustave Fayet organise plusieurs expositions en 1900 et 1901. Au Salon d'Automne de 1925, quatre ans avant sa mort, il expose encore un ultime *Hommage à Gauguin*[2], portrait de Monfreid entouré de sa femme et de sa fille, posant devant l'autoportrait de Gauguin. En 1938, la galerie Charpentier organise une grande exposition rétrospective qui rassemble la quasi-totalité des œuvres de l'artiste.

Dans les années 1890, Monfreid multiplie les scènes d'intérieur et les portraits intimistes, dans une esthétique proche de celle des nabis. Il puise ses sujets dans les occupations de la vie familiale quotidienne, comme ici, représentant Annette Belfis, sa seconde femme, en train de coudre. L'artiste cerne au fusain les contours de son modèle et utilise de larges à-plats colorés pour le fond et le vêtement.

Notre pastel a été acquis directement auprès de l'artiste par l'un de ses amis les plus proches, Etienne Devèze. Ce dernier était en effet le parrain d'Agnès, fille de Monfreid et d'Annette Belfis, dont la marraine était Madame Maillol.

[1] Maurice Denis, *Catalogue de l'exposition G. D. de Monfreid et son ami P. Gauguin*, Paris, Galerie Charpentier, 1938, p.3.
[2] Huile sur toile, 81,5 x 100 cm, Perpignan, musée des Beaux-Arts.



Jan Toorop
(Poerworedjo, Java, 1858 – La Haye, 1928)

19. Jeunes filles sur la plage, 1903

Plume, encre de chine et crayons de couleurs sur papier japon contrecollé sur papier
19 x 26 cm
Monogrammé et daté en bas à droite dans la composition : *J T 03*
Daté en bas à gauche sous la composition : *1903*
Signé en bas à droite sous la composition : *JToorop*

À partir de 1897, Toorop, alors installé dans une maison au bord de la plage à Katwijk am See, se rend régulièrement à Domburg, station balnéaire de Zélande où il séjourne de plus en plus. Tant à Katwijk qu'à Domburg, les pêcheurs des environs lui servent de modèles, et l'artiste aime à dépeindre le mouvement des dunes qui tombent dans la mer.
Entre 1899 et 1903, l'artiste réalise une série d'eaux-fortes décrivant les activités des femmes restées sur la terre ferme, qui ramassent du bois, font sécher les filets et les raccommodent. Ces œuvres, qui sont toutes de petites dimensions, reprennent une construction similaire: Les personnages sont dans les dunes, au premier plan, l'horizon est placé très haut, tandis que l'on aperçoit au fond la plage puis la mer.

Notre dessin, s'il n'a finalement pas été gravé, fait partie de cette série. L'inversion des initiales de l'artiste en bas à droite dans la composition montre bien que cette esquisse était destinée à être traduite à l'eau-forte. Toorop reprend un sujet qu'il a déjà traité dans une gravure datée de 1899, en représentant deux jeunes femmes occupées à ramasser du bois dans les dunes. Mais, en ajoutant de la couleur au crayon, répartie çà et là, sur les habits et les cheveux des personnages, les voiles des bateaux et la bande de ciel qui apparaît au loin, l'artiste transforme son étude en œuvre achevée, comme il l'indique lui-même en signant et datant à nouveau son dessin, sous la composition.

Léon Spilliaert
(Ostende, 1881 – Bruxelles, 1946)

20. Femme en buste de profil, 1907

Pinceau et encre de chine sur papier
38,1 x 40,2 cm
Signé en haut à droite : *L. Spilliaert.*

Provenance :
Descendance de l'artiste.

Bibliographie :
Anne Adriaens-Pannier, *Spilliaert, le regard de l'âme*, Bruxelles, 2006, p. 83 (repr.).

Inscrit en octobre 1899 à l'Académie des Beaux-Arts de Bruges, Léon Spilliaert n'y reste que trois mois, délaissant l'enseignement académique pour travailler seul. Il se rapproche alors, vers 1902, de l'éditeur bruxellois Edmond Deman qui l'emploie jusqu'en 1904 et lui fait rencontrer de nombreux poètes et peintres symbolistes. Grand collectionneur, Deman lui fait également connaître les œuvres de James Ensor, Théo Van Rysselberghe et Odilon Redon.
A la demande de Deman, Spilliaert réalise alors les illustrations des œuvres de Verhaeren, ainsi que celles du théâtre complet de Maurice Maeterlinck, achevées en 1903. L'exemplaire de Deman[1], entièrement enluminé par Spilliaert, révèle alors l'univers particulier du jeune artiste. Figures fantomatiques, rivages sombres, pièces vides, tous les motifs développés par Spilliaert dans les années suivantes sont déjà en place.
Profondément solitaire, Spilliaert puise son inspiration dans ses promenades nocturnes dans la ville d'Ostende, et privilégie l'usage du lavis et de l'aquarelle pour fixer ses visions. L'artiste est marqué par le désespoir, comme il l'explique dans une lettre du 6 février 1909 à son ami Jean de Mot : « Jusqu'à présent, ma vie s'est passée, seul et triste, avec un immense froid autour de moi »[2].
Très individualiste, Spilliaert refuse d'appartenir à un groupe d'artistes constitué. Il expose cependant régulièrement à partir de 1908 à Ostende, Bruxelles, mais aussi à Paris où Clovis Sagot présente ses œuvres. Spilliaert tient alors ses véritables amis dans les milieux littéraires de Bruxelles et de Paris. L'artiste est en effet très proche d'Emile Verhaeren, de Fernand Crommelynck ou encore de Stefan Zweig, qui tous achètent ses œuvres.
A partir de 1920, les œuvres de l'artiste rencontrent un véritable succès à Paris, même si Spilliaert déplore que son talent ne soit pas apprécié en Belgique. Les expositions se multiplient pourtant, jusqu'à la grande rétrospective organisée en en 1947 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en hommage à l'artiste mort un an auparavant.

La figure féminine occupe une place importante dans l'œuvre de Spilliaert. Dès 1901, puisant son inspiration dans les textes de Lautréamont et de Maeterlinck, l'artiste représente des femmes incarnant la solitude, voire la menace lorsqu'il les transforme en oiseau de proie ou en harpie. Ses figures, alors stylisées, sont encore imprégnées d'un symbolisme finissant.
A partir de 1907, date à laquelle a été réalisé notre dessin, le style de Spilliaert évolue et se dégage du carcan littéraire pour s'assouplir et gagner en liberté. Notre *Buste de femme*, entièrement traité au pinceau et à l'encre de chine plus ou moins diluée, est caractéristique de cette évolution dans laquelle l'artiste trouve son style propre, et aboutit à la réalisation de ses plus grands chefs-d'œuvre. L'épaule et la poitrine de la femme sont mises en place d'un seul coup de pinceau, comme calligraphiés.
Pour autant, si cette femme semble plus incarnée que les figures féminines dessinées par l'artiste dans les premières années du siècle, elle n'en acquiert pas pour autant grâce et douceur et demeure mystérieuse et inquiétante.

[1] Collection particulière, Belgique.
[2] AACB, Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

Franz Waldraff
(Tuttlingen, 1878 – Nice, 1961)

21. Isadora Duncan dansant

Mine de plomb et aquarelle sur papier
29,2 x 22,7 cm
Signé en bas à gauche : *F. WALDRAFF*

Œuvre en rapport :
Danse, 1912, lavis sur papier, 29 x 22,5 cm, Paris musée national d'Art Moderne.

Exposition :
1988, Troyes, musée d'Art Moderne, *Isadora Duncan : La femme, la mode et la danse.*

Après une formation à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, Franz Waldraff s'installe à Paris en 1902. Dès son arrivée en France, il fait la connaissance de Clément Mère et les deux artistes entament une longue collaboration. Avant tout décorateur, Waldraff crée un grand nombre de motifs destinés à être reproduits sur des supports variés. Il fournit ainsi les dessins des reliures et autres objets d'art dont Mère se réserve l'exécution technique.
Les deux artistes exposent leurs réalisations au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts à partir de 1903. Peu à peu, leur production ne se limite plus aux simples reliures décorées. Elle s'élargit à toute une gamme d'objets variés : maroquinerie, mobilier, et même étoffes. Waldraff dessine en effet des cartons de soieries pour les maisons de couture parisiennes. On retrouve dans ses œuvres « une conception de l'élégance qui est très sobre, très disciplinée, et que n'influence aucune réminiscence des japonais ou des persans ; le sens de la grâce, marié au sens de l'équilibre, (...) qui ne se contente pas d'effet facile, (...) mais qui doit tout à une véritable distinction d'esprit »[1].
Mère et Waldraff conçoivent également l'ameublement de la demeure du sculpteur animalier Jacques Froment-Meurice, située aux environs de Paris. Ils réalisent alors une série de petits meubles précieux, bureaux, étagères et sièges, souvent ornés d'ivoires gravés d'après des dessins de Waldraff. Le raffinement de ce mobilier leur apporte un succès immédiat. L'Etat aussi bien que la Ville de Paris font ainsi l'acquisition de plusieurs œuvres des deux artistes.

Entre 1910 et 1912, Franz Waldraff réalise une série d'aquarelles inspirées des danses d'Isadora Duncan. Cette suite, « très significative, (...) prouve qu'il est sensible à la poésie des attitudes autant qu'à celle des lignes et de la couleur »[2].
Arrivée en Europe en 1900, Isadora Duncan se fait rapidement remarquer dans les salons artistiques de Londres et de Paris. Soutenue par Loïe Fuller, elle refuse l'enseignement académique de la danse pour promouvoir un art plus spontané. Ses chorégraphies hellénisantes cherchent à renouer avec une tradition ancienne, qui libère le corps et le rapproche de la nature.
Comme Loïe Fuller et ses voiles à la fin du XIX^{e} siècle, les danses d'Isadora inspirent les artistes français ou de passage à Paris dans la première décennie du XX^{e} siècle. Les sculpteurs Antoine Bourdelle et Auguste Rodin, parmi d'autres, multiplient ainsi les études représentant la danseuse.
Waldraff saisit Isadora Duncan en plein mouvement. La figure de la danseuse, soulignée par le trait souple de l'artiste, se détache du fond coloré qui apporte une grande fraicheur au dessin. Le décor disparaît dans ce fond indistinct. Seule demeure la joie manifeste exprimée par la danseuse sur la scène.

[1] E. Seyden, « Clément Mère et Franz Waldraff », *Art et Décoration*, tome XXIII, 2ème semestre 1912, p. 165.
[2] *Ibid*, p. 171.

Carlos Schwabe
(Altona, 1866 – Avon, 1926)

22. Paysage, 1912

Gouache sur papier
20 x 16,2 cm, 11 cm de diamètre pour la composition
Monogrammé et daté en bas à droite : *1912 / CS entrelacés*
Dédicacé au verso du montage : *A Madame la Princesse Gagarine / hommage profondément / reconnaissant / Carlos Schwab / 14 janvier 1913.*
Dans son cadre et son montage d'origine

Né en Allemagne, Carlos Schwabe vit tout d'abord en Suisse, dont il obtiendra la nationalité en 1888, avant de s'installer définitivement à Paris en 1884. Autodidacte, il ne suit aucun cursus académique. Sa seule formation artistique lui est dispensée par Joseph Mettey à l'Ecole des arts industriels de Genève jusqu'en 1884. Il y développe son goût pour la nature en apprenant à dessiner les plantes, et pour la stylisation du décor.
Schwabe expose pour la première fois au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1891. Bien que solitaire, il se lie avec les cercles littéraires et artistiques parisiens et devient proche du Sar Péladan. Son art mystique et symboliste résonne avec la philosophie ésotérique du fondateur de l'ordre de la Rose+Croix. L'artiste réalise l'affiche pour le premier Salon de la Rose+Croix, qui se tient chez Durand-Ruel en 1892, et les œuvres qu'il y expose, particulièrement remarquées, sont autant de manifestes du symbolisme idéaliste.
La perfection de son dessin et son sens du décor valent à l'artiste de compter parmi les plus importants illustrateurs de la période. Il fournit alors des dessins pour des textes de Mallarmé, Baudelaire[1], Maeterlinck ou encore Hérédia et Loüys. Schwabe est également très proche des cercles musicaux. Il fait ainsi la connaissance de Vincent d'Indy et de Gabriel Ysaye, ainsi que du compositeur belge Guillaume Lekeu. Il réalise ainsi l'affiche pour l'*audition d'œuvres de Guillaume Lekeu* en 1894, ainsi que celle de *Feerval*, drame lyrique de Vincent d'Indy, en 1898.

S'il est très actif en France, Schwabe expose également régulièrement en Europe. Ses œuvres sont présentées à la Sécession de Munich en 1893, à Bruxelles, à Genève, et l'artiste devient membre de la Sécession viennoise en 1897.
Jusqu'à sa mort en 1926, l'artiste reste fidèle à son idéal, même s'il est désormais incompris de la nouvelle génération qui assiste aux bouleversements provoqués par la naissance de l'art moderne.

Notre gouache, réalisée en 1912, est un témoignage sensible de l'attention portée par Schwabe au paysage et à la nature. Si ses tableaux de la période traduisent une approche plus naturaliste, l'artiste conserve son goût pour les illustrations délicates et stylisées dans ses œuvres sur papier. Il utilise un pinceau très fin et traite avec une minutie particulière ce petit tondo, dans lequel baigne une atmosphère irréelle, presque fantastique.
Schwabe a offert cette œuvre en 1913 à la princesse Gagarine, dont il a fait le portrait l'année précédente. Anina Gagarine-Stourdza, épouse du sculpteur Denys Puech, est peintre elle-même, et très active dans les milieux artistiques. Si l'on ne connaît pas avec exactitude la nature des liens entre Schwabe et la princesse Gagarine, on sait toutefois qu'il a également réalisé les portraits des petites grandes-duchesses Marie et Kyra de Russie, et qu'il espérait être appelé à la cour de Saint-Pétersbourg. Mais, malgré un bref voyage en Russie, Schwabe ne travaillera jamais pour la famille impériale.

1 Schwabe illustre l'édition des *Fleurs du Mal* de Charles Meunier en 1900.

Edgard Maxence
(Nantes, 1871 – La Bernerie-en-Retz, 1954)

23. Jeune bretonne en méditation

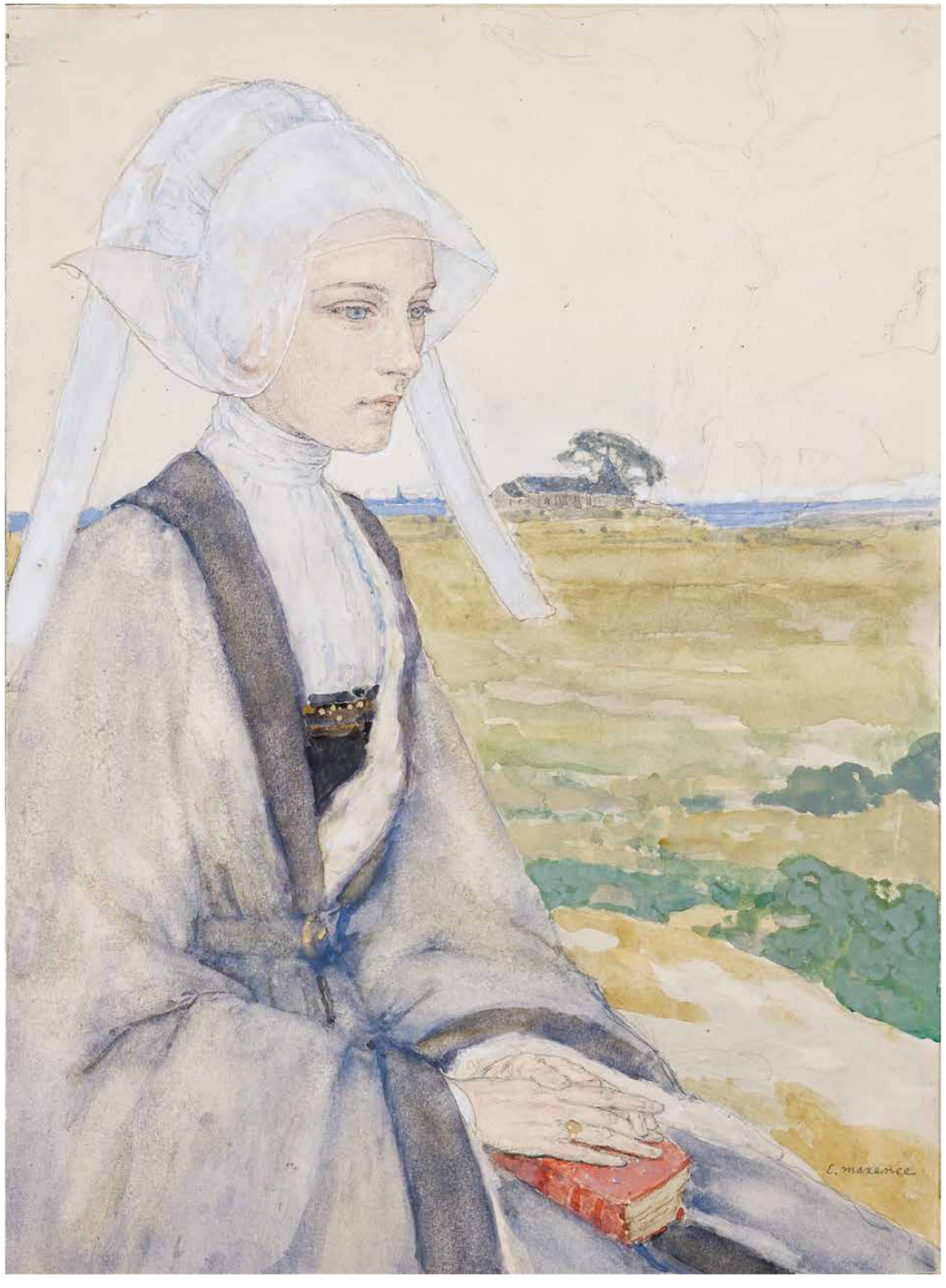
Mine de plomb, aquarelle et gouache sur papier
33 x 24 cm
Signé en bas à droite : *E. maxence*

Provenance :
Collection Neumann, Suisse.

Né à Nantes dans une famille aisée, rien ne destine Egdard Maxence à une vocation artistique. Sa scolarité achevée, il s'inscrit pourtant à l'école des Beaux-Arts de la ville dans l'atelier d'Alexandre Chantron. En 1891, l'artiste est reçu au concours de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et rejoint l'atelier du nantais Jules-Elie Delaunay. A la mort de Delaunay, quelques mois plus tard, il rentre dans l'atelier de Gustave Moreau. La rencontre avec Moreau est décisive pour le jeune artiste. Dans la correspondance qu'il entretient avec son maître jusqu'à la mort de ce dernier, Maxence sollicite ses conseils, parfois son aide, et Moreau, en retour, l'encourage et le félicite pour ses succès au Salon.
L'artiste expose pour la première fois au Salon des Artistes Français en 1894, et reste fidèle à l'institution en y participant chaque année ou presque jusqu'à sa mort. Si les premières œuvres présentées au Salon sont essentiellement des portraits, Maxence montre également son goût pour les scènes médiévales allégoriques. Il est alors invité à participer aux trois derniers salons de la Rose+Croix en 1895, 1896 et 1897. Maxence développe une technique picturale assez complexe, utilisant à fois la tempera, les fonds d'or, ou encore la cire mélangée à l'huile. Mais malgré cette proximité de thème et de style, Maxence reste toujours en marge des milieux symbolistes.
Au tournant du siècle, l'artiste est au faîte de sa gloire. L'État achète *L'Âme de la forêt*[1], exposé au Salon de 1898. Œuvre majeure, ce tableau est un concentré de l'art de Maxence : sujet d'inspiration médiévale et celtique, goût pour l'allégorie, richesse des vêtements, souci accordé à l'expression des visages qui sont de véritables portraits, atmosphère mystérieuse… Reprenant ces mêmes sources d'inspiration, l'artiste obtient une médaille d'or à l'Exposition décennale de 1900 avec *Les Fleurs du lac*[2].
Si l'artiste doit sa renommée à ses visions allégoriques et légendaires, il est également un excellent portraitiste. Comme le remarque le critique Roger Grand, « Maxence est avant tout portraitiste. Même dans ses plus grands tableaux, la partie la plus importante est toujours la tête et ses compositions ne sont guère que d'habiles et ingénieux groupements de portraits »[3].
Jusqu'à sa mort en 1954, l'artiste multiplie ces images intemporelles, insensible aux critiques et à l'évolution de l'art moderne.

Le sujet de notre dessin est cher à Maxence. Il le reprend en effet à plusieurs reprises avec quelques variations au début du XX^{e} siècle. Dans un paysage familier – la campagne de la Bernerie-en-Retz avec, au loin, la chapelle de Prigny – une jeune femme impassible se recueille, les mains jointes sur son missel. Outre le paysage, on retrouve plusieurs éléments récurrents dans l'œuvre de l'artiste : le missel apparaît dans *Le Recueillement*[4], la coiffe dans *Les Oraisons*[5]. Pour réaliser son dessin, Maxence fait poser sa fille Juliette, née en 1898, parée d'habits médiévaux et d'une coiffe bretonne, dont il fait un véritable portrait.
Mais, malgré tous ces éléments issus de la réalité, le peintre crée une image hors du temps. Cette figure presque absente incarne le recueillement et la contemplation, et devient en quelque sorte le symbole immuable de l'artiste retiré à l'écart de l'évolution du monde contemporain.

[1] Tempera et feuille d'or sur bois, 85 x 80 cm, Nantes, musée des Beaux-Arts.
[2] Tempera sur panneau, 84 x 164 cm, collection particulière.
[3] R. Grand, « Un peintre nantais », *La revue nantaise*, 1er avril 1898.
[4] Pastel sur papier, 104 x 76 cm, Paris, Galerie Steinitz.
[5] Pastel et aquarelle sur carton, 54 x 57 cm, Nantes, musée des Beaux-Arts.



André Devambez
(Paris, 1867 – 1943)

24. Sur la plage

Gouache sur papier brun
11 x 14,5 cm
Signé en bas à gauche : *André / Devambez*
Dans son cadre d'origine

Dès son plus jeune âge, André Devambez est initié à la pratique du dessin et de la gravure dans l'atelier de son père, le graveur Edouard Devambez. À l'âge de douze ans, il a déjà écrit et illustré un récit de soixante-quatre pages ainsi que *Roustoubic le brigand*, sa première bande dessinée ! Ses parents l'inscrivent alors dans l'atelier de Gabriel Guay où il poursuit sa formation.
A dix-huit ans, Devambez entre à l'Académie Julian, dans l'atelier de Benjamin Constant, puis dans celui de Jules Lefèbvre. Il franchit alors les étapes du parcours académique. Admis au Salon des Artistes Français en 1889, il remporte le Prix de Rome l'année suivante avec Le *Reniement de Saint Pierre*[1], et séjourne à Rome à la Villa Médicis de 1893 à 1896.
De retour à Paris, Devambez s'écarte de la voie officielle qui semblait pourtant toute tracée. Il délaisse les sujets d'histoire et les grandes compositions pour peindre, souvent dans de petits formats, de savoureuses scènes de la vie moderne. Il illustre le roman de Zola, *La Fête à Coqueville* en 1898, et est aussitôt sollicité par le monde de la presse. *Le Rire*, *L'Illustration*, aussi bien que le *Figaro Illustré* font appel à l'artiste pour illustrer des romans et nouvelles aussi bien que des événements de l'actualité. Devambez dessine également des menus, des en-têtes, des programmes ainsi que des publicités.
Son univers de petits personnages grouillants, souvent vus de haut et croqués avec humour séduit aussitôt les amateurs. Sensibles aux innovations techniques, Devambez n'hésite pas à dépeindre les premiers aéroplanes, les foules compactes dans l'attente du métro ou dans la queue du cinéma.
Ce goût pour la modernité s'exprime dans les douze panneaux décoratifs[2] que le peintre réalise en 1910 pour l'ambassade de France à Vienne. Devambez en choisit lui-même le sujet : *La Vie et les Inventions modernes*.
Si Devambez est attaché à la vie de son temps, il se passionne également pour les contes populaires et les légendes médiévales. Ses « Tout-petits », tableaux aux dimensions très réduites, dévoilent un monde peuplé de chevaliers, princesses, soudards, spadassins et bohémiens souvent grotesques qui enchantent la critique.
Engagé dans la section camouflage durant la première guerre mondiale, Devambez continue à peindre et livre un précieux témoignage sur la vie des soldats durant le conflit. Il revient du front blessé, reprend son activité d'illustrateur, mais reste profondément marqué.

Afin de s'éloigner de l'agitation de la vie parisienne, Devambez fréquente, sans doute après la première guerre mondiale, les stations balnéaires de la côte normande. Il se rend fréquemment à Yport, et, ne quittant jamais sa boîte de couleurs, dessine sur le motif. Comme à son habitude, il adopte un point de vue original, se plaçant derrière le groupe de familles attroupé sur la plage.
Cette petite gouache n'est pas sans rappeler les plages normandes peintes par Eugène Boudin (1824 – 1898) quelques décennies auparavant. On y retrouve un ciel chargé de nuages, une mer délavée, et les touches de couleurs apportées par les personnages. Mais, avec son humour caractéristique, son sens des couleurs et des postures, c'est un Boudin moderne que crée Devambez.

[1] Huile sur toile, 113 x 145 cm, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
[2] Réinstallés in situ.

Maurice Langaskens
(Gand, 1884 – Schaerbeek, 1946)

25. Le Grenadier André Ceulemans au violoncelle, 1917

Fusain et aquarelle sur papier
60 x 46 cm
Titré, signé, situé et daté en haut à droite : *De grenadier / André Ceulemans / van Antwerpen / Maurits. Langaskens. / Göttingen. / 7-Mei-1917*

Né à Gand en 1884 dans une famille d'artisans, Maurice Langaskens s'inscrit en 1901 à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Sous la direction de Constant Montald, il se consacre à la peinture décorative, dans un style encore très influencé par le symbolisme de son maître.
Ses études achevées en 1905, il part en voyage avec son ami le peintre Edgar Tytgat et parcourt la France, étudiant les fresques italiennes et Rubens au Louvre, allant jusqu'à Lyon avant de revenir par Amiens, Lille et Bruges.
A partir de 1909, Langaskens expose régulièrement en Belgique et devient membre du cercle *Pour l'Art* où il expose jusqu'en 1941 et pour lequel il réalise plusieurs affiches. Montald affirme alors que Langaskens « est aujourd'hui le plus remarquable parmi les décorateurs de notre époque ». Ses premiers succès auprès de la critique lui permettent d'obtenir des commandes publiques comme celle de la décoration de l'Hôtel de Ville de Léau en 1912, dont la réalisation sera interrompue par la première guerre mondiale.
Mobilisé en août 1914, Langaskens est aussitôt fait prisonnier par les Allemands et séjourne d'abord au camp de Münsterlager, puis à Göttingen jusqu'en 1918, date à laquelle il est libéré pour invalidité. Durant son emprisonnement, l'artiste ne cesse jamais de dessiner et de peindre, usant pour cela de matériaux de récupération. *In Memoriam*, l'un des tableaux les plus marquants de la période, est ainsi peint sur deux morceaux de toile de jute cousus ensemble.

Après la guerre, une importante exposition personnelle lui est consacrée à Bruxelles, exposant ses œuvres de guerre. Un album de douze lithographies, *Au seuil du camp*, est édité pour l'occasion.
Son style évolue alors et l'artiste délaisse les sujets inspirés du Symbolisme pour s'attacher à dépeindre des scènes de la vie quotidienne et du monde du travail. Il continue à exposer fréquemment en Belgique et réalise, en 1934 – 1935, le décor du foyer du théâtre de Louvain. Langaskens meurt le 23 décembre 1946, et deux expositions rétrospectives présentant l'ensemble de son œuvre sont organisées à Bruxelles en 1949 et à Schaerbeek en 1959.

Langaskens a passé ses quatre années de captivité à dessiner et à peindre ses camarades captifs dans leurs occupations quotidiennes. Il livre un témoignage aussi inattendu qu'émouvant sur la vie du camp. S'il décrit avec force les évènements souvent poignants qui ont lieu à Münsterlager et à Göttingen, il s'attache également à représenter les autres prisonniers en une série de portraits aquarellés traités avec beaucoup d'humanité.
Sans jamais délaisser l'aspect décoratif qu'il exprime par la force de la ligne et des à-plats colorés, l'artiste traduit avec finesse l'ennui de ces jeunes gens qui cherchent à tromper l'attente comme ils peuvent, en lisant, en jouant aux cartes, ou encore en jouant de la musique.

Sidonie Springer
(Buchwaldsdorf, 1878 – Deggendorf, 1968)

26. Prise de conscience douloureuse, 1919 - 1920

Mine de plomb et rehauts d'aquarelle sur papier fort
44,7 x 41,7 cm
Signé et daté vers le bas au milieu : SIDONIE / SPRINGER / 1919 – 1920
Annoté au dos : *I fassung zum Cyclusblattd « Schmerzliches Wiederfinden » von Sidonie Springer*

Publication :
Am meine Mutter, Sidonie Springer, portfolio de 10 planches, Berlin, 1921.

Née en 1878 en Bohème allemande, Sidonie Springer débute son apprentissage artistique à l'École des Arts Appliqués de Gablonz an der Neisse, avant de gagner Prague où elle suit à partir de 1897 les cours de l'École des Arts Décoratifs de la ville. Dès cette année, ses paysages urbains sont remarqués par la critique. Trois de ses vues des toits de Prague sont alors reproduites dans le *International Studio*[1].
Après un court séjour en Suisse, l'artiste s'établit à Vienne où elle enseigne le dessin et fournit des illustrations pour de nombreuses revues. Elle se marie en 1905 avec le peintre Ferdinand Staeger, et tous deux s'établissent à Munich en 1908. Ils fréquentent le milieu artistique en pleine effervescence, et Sidonie Springer collabore à plusieurs reprises avec la revue *Jugend*, qui publie les dessins des meilleurs artistes de la Sécession. Entre 1910 et 1920, elle produit ses œuvres les plus spectaculaires. Ses compositions, au dessin d'un réalisme saisissant et quasi photographique, mettent en scène des figures souvent allégoriques et empreintes de mélancolie. La solitude, la perte de l'amour, l'impuissance humaine face au destin font partie de ses thèmes favoris.
En 1923, l'artiste, désormais séparée de son mari, quitte Munich pour retourner vivre en Bohème. Elle « vit sa vie d'artiste loin de la mode et des programmes imposés »[2], mais rejoint pourtant, par certains aspects de son œuvre, le « réalisme magique » qui se développe en Europe dans les années 1920.

En 1921, Sidonie Springer publie un portfolio de dix planches lithographiées d'après ses dessins. Cet ensemble, intitulé *Am meine Mutter* et dédié à sa mère, comme l'indique son titre, est sans doute l'œuvre la plus personnelle et la plus intime de toute la production de l'artiste. Elle y retrace en dix dessins l'histoire de sa relation avec sa mère, depuis sa propre naissance. Dans ce cycle, véritable témoignage de reconnaissance et d'admiration, la mère de l'artiste, qui surplombe en général chaque composition, est présentée comme le guide qui indique la marche à suivre sur le chemin de la vie.
Le sujet de notre dessin, dont le sens allégorique paraît obscur au premier abord, s'éclaire à la lumière d'un événement de la vie de l'artiste. Springer, à cette époque, est en train de se séparer de son mari qui fréquente déjà une autre femme. Elle se représente à droite de la composition, tandis qu'un homme aux traits de satyre, son mari sans doute, que l'on aperçoit à gauche, est en train de dévorer son cœur. La mère, au centre, tient sa tête dans ses mains, affligée de ce qui arrive à sa fille. L'avait-elle prévenue contre cette union qu'elle n'approuvait pas ? Comme l'indique le titre de l'œuvre, Springer reconnaît elle-même que sa mère avait raison…
La virtuosité technique de l'artiste, qui traite entièrement son dessin en noir et blanc, à l'exception de quelques touches d'aquarelle qui mettent en valeur le cœur et la blessure de la jeune femme, renforce encore l'intensité dramatique de notre dessin.

[1] M. Glaser, « Pictures of old Prague by modern artists », *International Studio*, 1897, pp. 118, 119.
[2] K. Kiss, « Sidonie Springer », *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1918 – 1919, p. 162.

Gustave Miklos
(Budapest, 1888 – Oyonnax, 1967)

27. Le Chien

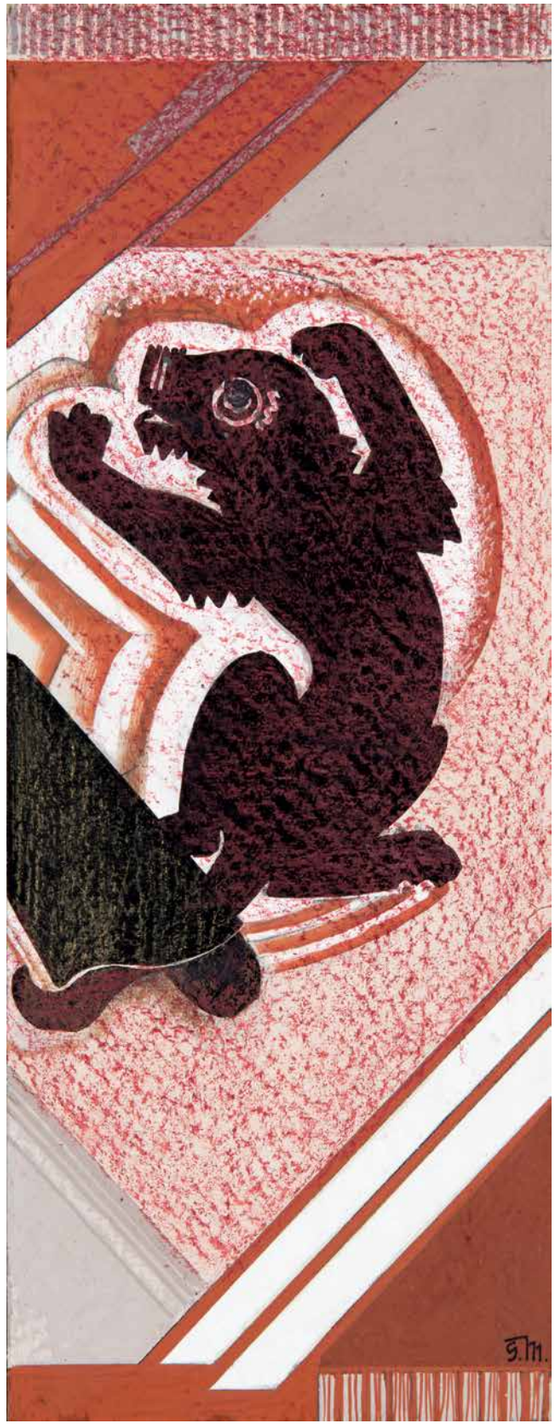
Mine de plomb, gouache et pastel sur papier
21,7 x 8,2 cm
Monogrammé en bas à droite : *gm*

Gustave Miklos débute sa formation en 1904 à l'École Royale des Beaux-Arts de Budapest, où il rencontre Joseph Csaky. Arrivé à Paris en 1909, il s'installe à la ruche et suit les cours d'Henri Le Fauconnier et de Jean Metzinger. Il expose pour la première fois au Salon des Indépendants en 1913.
Pendant la première guerre mondiale, Miklos intègre l'armée d'Orient avec son ami Lambert Rucki. La découverte de l'art byzantin à Salonique va le marquer profondément et influence ses créations à venir.
De retour à Paris en 1919, il s'essaie à plusieurs disciplines, travaille l'émail, le laque dans l'atelier Brugier, et rentre en 1920 dans l'atelier de Jean Dunand pour lequel il réalise des bas-reliefs sur cuivre. Exposant à nouveau au Salon des Indépendants en 1920, Miklos est aussitôt remarqué par le couturier Jacques Doucet. La relation entre Miklos et Doucet dure jusqu'à la mort du mécène en 1929. À sa demande, l'artiste réalise projets de tapis, émaux, et pièces d'orfèvrerie. À partir de 1928, il travaille aux côtés de Pierre Legrain à la décoration du studio du couturier rue Saint-James à Neuilly.
Miklos cesse de peindre en 1923 pour se consacrer à la conception de décors, à l'illustration et à la sculpture. Il collabore alors avec le graveur et éditeur François-Louis Schmied, pour lequel il réalise projets d'illustrations et de reliures. Longtemps resté anonyme, Miklos, comme l'atteste son cahier de comptes, est pourtant l'auteur de nombreuses œuvres passées à la postérité sous le nom de Schmied.
En 1923, la galerie *L'Effort Moderne* de Léonce Rosenberg organise une exposition personnelle de l'artiste, qui rassemble émaux, bas-reliefs et dessins. Cette exposition est suivie, en 1928, par une présentation des sculptures de Miklos à la galerie *La Renaissance*, rue Royale. Jacques Doucet, dans la préface du catalogue, loue l'artiste dont il « a été un des premiers à goûter le charme de (son) modernisme byzantin »[1]. Les sculptures de Miklos, d'inspiration cubiste tendant vers l'abstraction, souvent réalisées en bronze pour être des pièces uniques, remportent un vif succès auprès de grands collectionneurs tels Jeanne Lanvin ou encore la famille Rothschild.
En 1930, Miklos participe à la fondation de l'Union des Artistes Modernes, avec Jan et Joël Martel, et expose à deux expositions du groupe, en 1930 et 1937. Retiré à Oyonnax en 1940, l'artiste se consacre à l'enseignement, n'expose plus, et meurt dans l'oubli en 1967.

Artiste prolifique, Gustave Miklos fut l'un des acteurs majeurs de l'âge d'or des arts décoratifs que constituent les années 1920. Notre gouache fut sans doute réalisée entre 1925 et 1930. En effet, la figure du chien possède les mêmes traits caractéristiques qu'une sculpture[2] réalisée en 1927 et exposée en 1928 à la galerie de La Renaissance : corps trapu de l'animal, gueule « aplatie », motifs dentelés sur les pattes.
Cette œuvre est probablement un projet de tapis, comme semblent l'attester les bords frangés imaginés par l'artiste. Dans un clin d'œil non dénué d'humour, Miklos anime en son centre la composition géométrique. Le chien, qui se fait marcher sur la queue, se débat et semble vouloir bousculer le strict ordonnancement mis en place par l'artiste.

Nous remercions Madame Danuta Renoux, qui a confirmé l'authenticité de cette œuvre, pour l'aide qu'elle nous a apportée dans nos recherches sur l'artiste.

[1] *Catalogue des œuvres de G. Miklos exposées à La Renaissance,* 11, rue Royale, Paris, 4 – 15 mai 1928.
[2] *Le Chien*, bronze, 26 x 35 x 35 cm, 1927.



Marguerite Burnat-Provins
(Arras, 1872 – Saint-Cézaire-sur-Siagne, 1952)

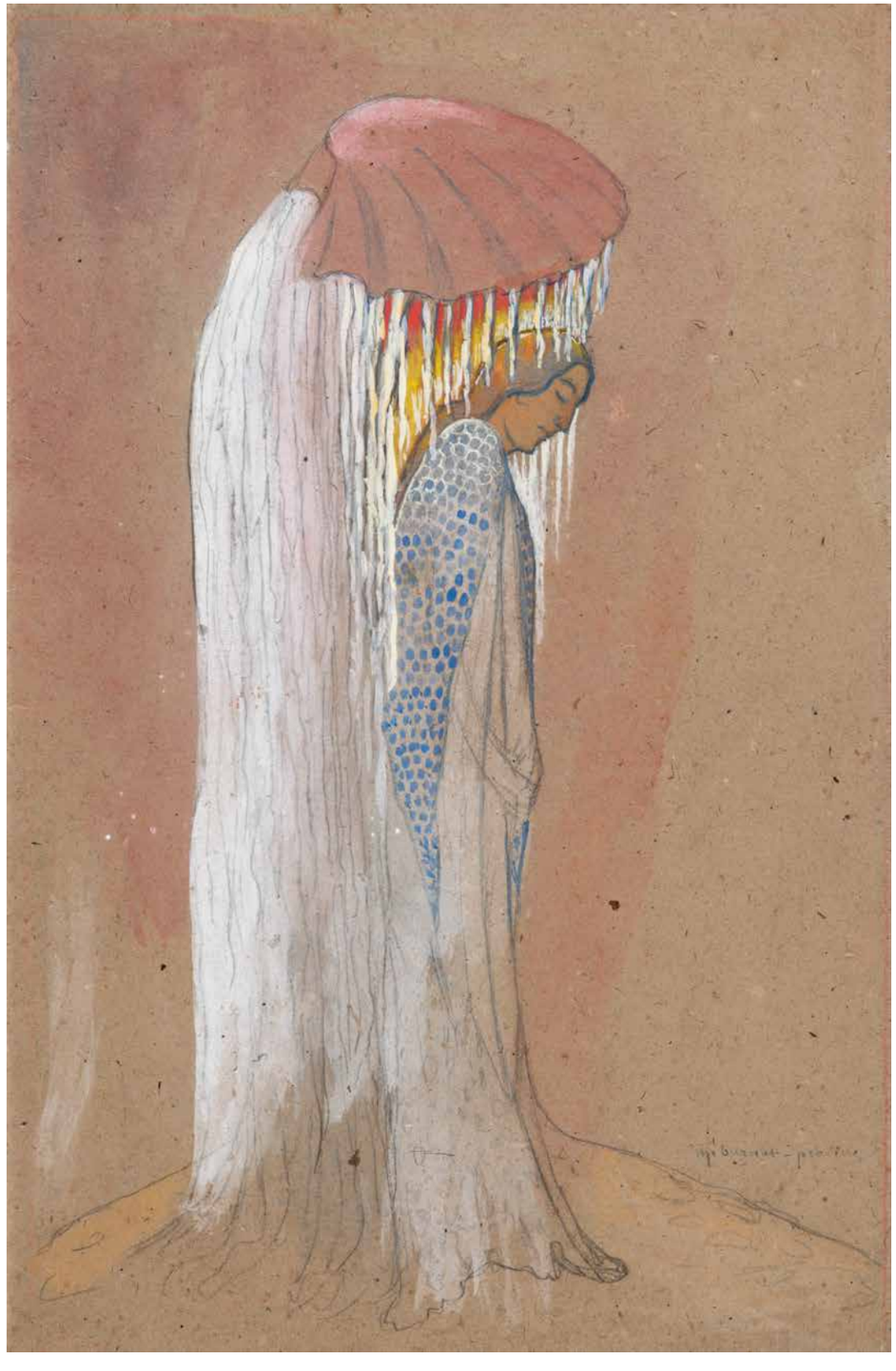
28. Missalarica, 3 décembre 1926

Mine de plomb, aquarelle et gouache sur carton
43 x 28 cm
Signé en bas à droite : *m. burnat-provins*
Au dos : *Vue le 3 décembre 1926 à St Germain – sur la simple / suggestion d'avoir pris du / Peyotl sans l'avoir pris*

Née à Arras en 1872, Marguerite Provins part pour Paris en 1891 afin de suivre les cours de Benjamin-Constant et de Jean-Paul Laurens à l'Académie Julian. Elle y rencontre le peintre suisse Adolphe Burnat. Les deux artistes se marient en 1896 et s'installent à Vevey.
En 1898, par l'intermédiaire du peintre valaisan Ernest Biéler, dont elle est très proche, Marguerite Burnat-Provins découvre le village de Savièse. « L'école de Savièse », qui regroupe autour de Biéler les principaux artistes valaisans, prône un retour aux sources de la nature et de la tradition. Les artistes du groupe représentent ainsi les paysans en costumes, les travaux campagnards et les scènes de la vie familiale.
Jusqu'en 1907, Burnat-Provins séjourne chaque année à Savièse. Durant neuf ans, l'artiste connaît alors une activité artistique et littéraire intense. Elle dessine, peint beaucoup, et écrit six livres, parmi lesquels figurent deux de ses chefs-d'œuvre, *Le Livre pour toi* et *Petits Tableaux valaisans*, qu'elle illustre elle-même de bois gravés en couleurs. Cet ouvrage, récit du séjour de l'artiste dans une région à l'abri de l'influence néfaste du progrès, lui apporte son premier succès.
Loin de se limiter exclusivement à la peinture et à la littérature, l'artiste est également très active dans le domaine des arts décoratifs. Elle crée un mobilier de salle à manger en collaboration avec Biéler, qu'elle présente à l'exposition cantonale vaudoise de Vevey en 1901, réalise des affiches, des broderies ainsi que des pyrogravures. En 1903, Burnat-Provins ouvre un magasin à Vevey, *A la cruche verte*, où elle présente et vend ses réalisations avec une réelle volonté de sensibiliser le public romand aux arts appliqués.
L'artiste quitte Vevey en 1907 et s'installe en Alsace avec Paul de Kalbermatten, avec qui elle vit désormais après s'être séparé de son mari. Après avoir passé deux ans en Egypte, le couple vit à Bayonne à partir de 1912. Burnat-Provins publie régulièrement des ouvrages qu'elle illustre, et continue à produire des modèles de tissus.
Le déclenchement de la première guerre mondiale provoque un événement majeur dans la vie de l'artiste et influe sur toute sa production à venir. En 1914, à l'écoute du tocsin de la mobilisation, Marguerite Burnat-Provins subit une hallucination. Elle voit des personnages étranges dont elle entend les noms qu'elle décide de peindre aussitôt. Ces visions poursuivent l'artiste jusqu'à sa mort, et donnent naissance à plus de trois mille figures aux noms mystérieux qu'elle regroupe sous le nom de *Ma Ville*.

Parfait exemple de la production hallucinatoire de Marguerite Burnat-Provins, notre aquarelle résulte d'une vision survenue le 3 décembre 1926. Ces figures qui surgissent sont souvent prises dans un processus de métamorphose, se confondant avec un animal, ou, comme ici, avec une forme végétale.
Pour transcrire sa vision sur le papier, l'artiste privilégie la légèreté de l'aquarelle dont la fluidité lui permet de dessiner rapidement afin de s'affranchir du contrôle de la raison. Ce phénomène s'impose à elle : « Je ne désire ni n'appelle ces personnages (...) je les subis, je les sens venir en courbant les épaules et ne peux pas ne pas les dessiner »[1].
Les figures de *Ma Ville,* issues d'apparitions quasi médiumniques, ont particulièrement intéressé Jean Dubuffet dans ses premières prospections en quête d'un Art Brut, « émanant de personnalités obscures de maniaques, relevant d'impulsions spontanées »[2].
Pourtant, Burnat-Provins ne peut s'affranchir totalement de sa formation artistique et ses figures étranges émanent d'un monde où l'esthétique décorative qu'elle a développée autour de de 1900 est encore très présente.

[1] E. Osty, « une étrange artiste : Mme Burnat-Provins, peintre de ses visions », *Revue métapsychique*, août 1930.
[2] Lettre de Dubuffet, Paris, 9 août 1945, archives de la collection de l'Art Brut, Lausanne.



Marcel Mouillot
(Paris, 1889 - 1972)

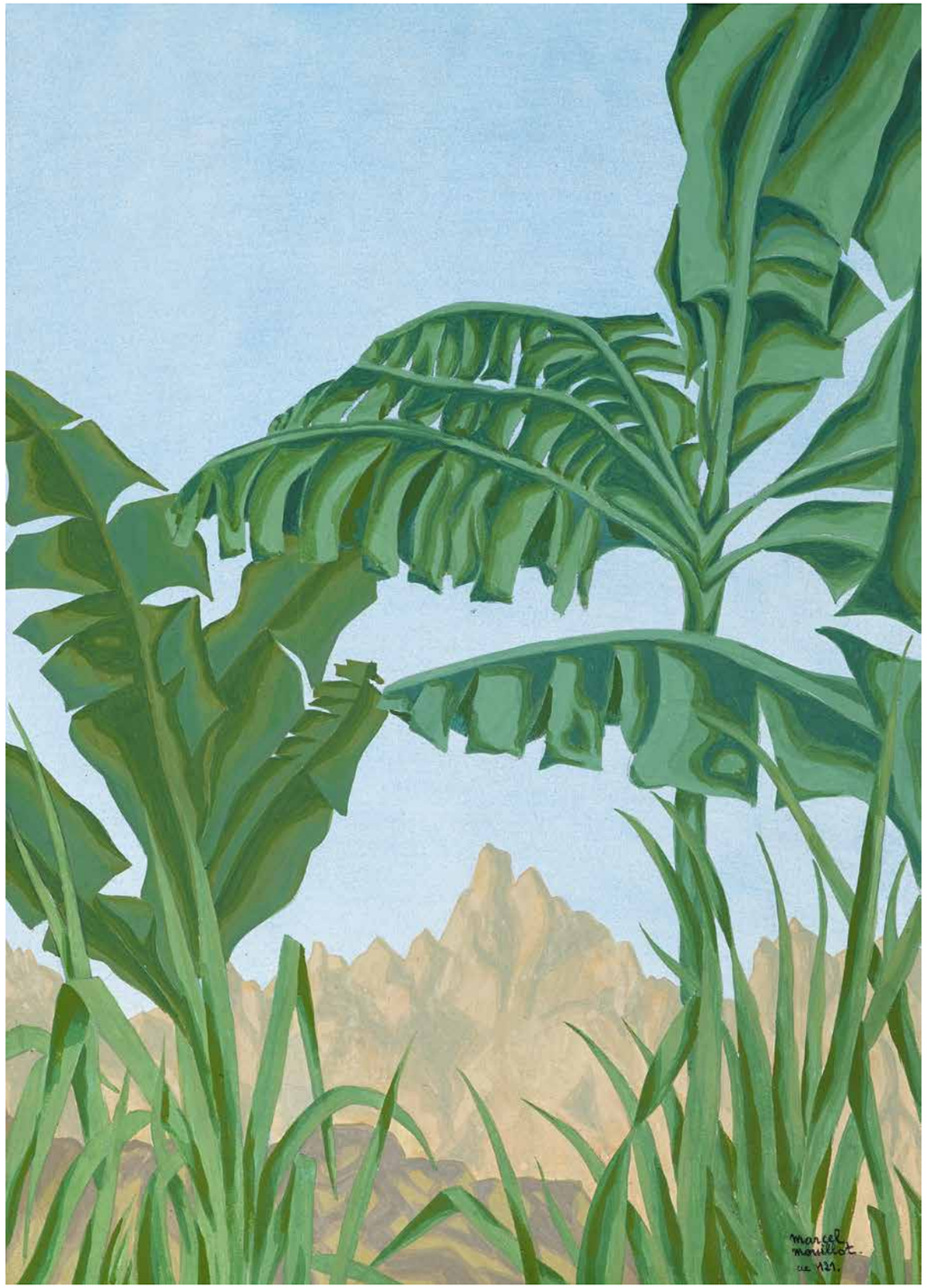
29. Paysage, Madagascar

Aquarelle et gouache sur papier
43 x 31 cm
Signé et numéroté en bas à droite : *marcel / mouillot / ae 121*

Dès sa jeunesse, Marcel Mouillot se passionne pour le dessin, entraîné dans les musées par son grand-père, maître fondeur en caractères typographes. Cependant, il ne résiste pas à l'appel de la mer qui l'attire depuis toujours, et décide de devenir capitaine au long cours. Cette activité ne suffit pourtant pas à subvenir à ses besoins. Il décide alors de travailler dans une imprimerie, tout en commençant à peindre en autodidacte.
L'artiste vit alors la plupart du temps en Bretagne, parmi les pêcheurs, et commence à exposer en 1913 dans les salons parisiens. Ses œuvres, aux compositions et à la palette simples, inspirées du cubisme, sont alors remarquées par la critique. Après la première guerre mondiale, Mouillot reçoit le soutien de la marchande Berthe Weill, et s'installe à Paris.
Le goût du voyage ne le quitte pas, et, en mars 1930, il embarque pour un long périple en cargo qui le mène à Madagascar, puis à la Réunion. Son journal de bord[1], publié en 1935, relate les longues traversées et sa découverte des îles françaises de l'océan indien. Sur place, il peint de nombreux paysages dans une palette volontairement réduite, qui met l'accent sur les bleus et les verts. Mouillot rejette en effet toute description pittoresque de la vie locale. Par la peinture, Il cherche à transcrire la poésie qui se dégage de ces sites majestueux.
À son retour en France, il participe à l'exposition coloniale de 1931, exposant, dans la salle consacrée aux Beaux-Arts du Pavillon de la Réunion, *Le Cirque de Cilaos*[2]. Il participe également aux expositions organisées par le musée de la France d'Outre-Mer, en 1935 et 1938. Marius Ary-Leblond, directeur du musée et proche de l'artiste, évoque ainsi « une œuvre picturale dont la contemplation est une méditation »[3]. De grands collectionneurs, tels Paul Poiret ou encore Albert Sarraut, ministre des Colonies, acquièrent alors ses œuvres.
Mouillot expose désormais régulièrement en France, à la Galerie de Berri ou encore à la Galerie Zach, mais aussi à l'étranger. Il participe à une exposition de groupe à l'Art Institute de Chicago en 1932, et expose à New-York à la Brummer Gallery. Jusqu'à sa mort en 1972, les tropiques, le voyage et la mer restent ses principales sources d'inspiration.

Notre gouache fut sans doute réalisée durant le premier voyage de Mouillot à Madagascar en 1930. Exposées en France au retour de l'artiste, ces œuvres qui offrent une vision nouvelle des îles de l'océan indien marquent les amateurs et les critiques.
Relatant l'exposition sur Madagascar organisée par le musée de la France d'Outre-Mer en 1935, le journaliste de *La Vie* n'hésite pas à écrire : « Marcel Mouillot brille tout de suite par deux toiles qui égalent les plus fidèles Gauguin par la pureté presque cristalline de ces visions synthétiques de la côte malgache »[4].
L'artiste recherche en effet la plus grande synthèse, et utilise pour cela une gamme réduite de couleurs, où chacune est associée à l'élément qu'elle dépeint : vert pour le végétal, bleu pour l'aérien, ocre pour le minéral. Il souligne ainsi la beauté intemporelle de ces paysages, qui semblent même inexplorés.

[1] M. Mouillot, *13 000 Milles*, Paris, Presses de France, 1935.
[2] Huile sur toile, 116 x 148 cm, Paris, musée du Quai Branly.
[3] Cité par L. Thornton, *Les Africanistes peintres voyageurs*, Paris, 1998, p. 310.
[4] « Exposition sur Madagascar », La Vie, 15 mai 1935.



Austin Osman Spare
(Londres, 1886 – 1956)

30. Profil de femme

25,9 x 19 cm
Mine de plomb et aquarelle sur carton
Signé en bas à gauche : *Austin Spare*

Né en 1886 dans un quartier populaire de Londres, Austin Osman Spare se passionne très jeune pour le dessin et s'inscrit dès l'âge de douze ans aux cours du soir de la Lambeth School of Art. En 1900, il quitte l'école pour travailler d'abord chez un dessinateur d'affiches, puis auprès d'un verrier pour lequel il dessine les modèles. La qualité de ses dessins lui permet d'être recommandé auprès du Royal College of Art de South Kensington, où il achève sa formation.
En 1904, alors que Spare n'a encore que dix-sept ans, il participe à la prestigieuse exposition d'été de la Royal Academy. La critique s'intéresse particulièrement au plus jeune exposant de l'année, et le peintre George Frederic Watts aurait même affirmé que « le jeune Spare en a déjà fait assez pour justifier sa réputation »[1]. Les œuvres de l'artiste baignent encore dans l'esprit symboliste de la fin du XIX[e] siècle, fortement influencées par le graphisme d'Aubrey Beardsley.
Malgré son succès précoce, Spare quitte le Royal College of Art avant d'être diplômé et commence à travailler comme illustrateur. Parallèlement, il se plonge dans l'étude des sciences occultes, allant même jusqu'à écrire, à partir de 1905, plusieurs ouvrages ésotériques. Ce goût pour le mysticisme se retrouve dans ses œuvres en lui fournissant de nombreux sujets d'inspiration.
En octobre 1907, la Bruton Gallery organise la première exposition personnelle de l'artiste, intitulée *Dessins en noir et blanc par Austin O Spare*. Cette exposition assoit sa réputation, et *The World* écrit alors : « En parlant de son travail à l'encre et à la plume, il est difficile d'éviter les superlatifs. (...) Son sens de la ligne n'a pas connu d'équivalent depuis l'époque d'Aubrey Beardsley »[2].
En marge de son activité d'illustrateur, Spare continue à écrire des ouvrages ésotériques qu'il publie à compte d'auteur, qui rencontrent un succès mitigé. Il s'investit également dans la publication de revues, comme *Colour*, puis *Form*, qui disparaissent vite après les premières parutions.
Après la première guerre mondiale, les œuvres de l'artiste, encore imprégnées de l'esthétique *Fin de siècle*, ne sont plus au goût du jour. Il faut attendre l'avènement du Surréalisme pour que ses productions suscitent à nouveau l'intérêt, comme l'atteste le succès de ses expositions de 1937 et 1938 dans son atelier de Walworth Road.
A partir de 1947, Spare expose à nouveau à Londres, jusqu'à sa mort en 1956.

En 1930, Spare expose sous le titre *Experiments in Reality* une série de « portraits anamorphiques », visages dont les contours sont déformés comme par une illusion d'optique. Ces portraits, aux contours nets à la mine de plomb, sont tous traités à l'aquarelle et comptent parmi les plus grandes réussites de l'artiste. Notre dessin, qui date de cette période, peut être rapproché de cette série, même s'il n'a pas subi de déformation anamorphique.
Spare montre une fois de plus son sens aigu de la ligne, qui souligne et accentue les traits du modèle, dont le visage est mis en valeur par les larges à-plats à l'aquarelle utilisés par l'artiste pour le traitement du fond, de la chevelure et du vêtement.

[1] Cité par Phil Baker, *Austin Osman Spare*, Londres, 2012, p. 23.
[2] *Ibid*, p. 47.

INDEX

Bellery-Desfontaines (Henri)	14
Benjamin-Constant	4
Bonnat (Léon)	3
Bresdin (Rodolphe)	1
Burnat-Provins (Marguerite)	28
Claus (Emile)	8
Dantan (Jean-Pierre)	2
Devambez (André)	24
Frédéric (Léon)	9
Guérard (Henri)	15
Guilloux (Charles)	12
Hallowell (George Hawley)	13
Langaskens (Maurice)	25
Loir (Luigi)	5
Maxence (Edgard)	23
Mellery (Xavier)	10
Miklos (Gustave)	27
Monfreid, de (George-Daniel)	18
Mouillot (Marcel)	29
Point (Armand)	11
Rassenfosse (Armand)	17
Rops (Félicien)	16
Schwabe (Carlos)	22
Spare (Austin Osman)	30
Spilliaert (Léon)	20
Springer (Sidonie)	26
Steinlen (Théophile Alexandre)	6
Toorop (Jan)	7, 19
Waldraff (Franz)	21

© Mathieu Néouze, 2014
Crédits photographiques : Tous droits réservés.

Réalisation : PAPIER AND CO

Achevé d'imprimer en mars 2014
sur les presses de l'imprimerie STIPA à Montreuil (93).