

Tableaux - Dessins - Sculptures

Mathieu Néouze

Ludovic Alleaume

Tableaux – Dessins – Sculptures

Octobre 2014

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

Jean-Baptiste Carpeaux

(Valenciennes 1827 – Courbevoie 1875)

1. Portrait d’Alphonse Roussel

Bronze
19,2 x 15,6 x 3,4 cm
Signé et annoté en bas à droite : *Au cher ami Roussel / Carpeaux*

Œuvres en rapport :
Alphonse Roussel, Musée d’Orsay, médaillon en plâtre patiné, 1859, 20 x 17,4 x 4 cm.
Portrait d’Alphonse Roussel, Los Angeles County Museum of Art, galvanoplastie, 1869, 18.42 x 14.92 cm.

Valenciennois d’origine, Carpeaux arrive à Paris à l’âge de quinze ans. Il commence à fréquenter la Petite Ecole où il apprend à dessiner et modeler d’après l’ornement et l’anatomie. Il y sera, quelques années plus tard, répétiteur chargé du cours d’anatomie et d’une classe de dessin animalier où il aura pour élèves Dalou et Rodin. Il poursuit ses études à l’Ecole des Beaux-Arts dans l’atelier d’Abel de Pujol. Il expose au Salon à partir de 1852 et continue à préparer le Prix de Rome. Il obtient le Second Grand Prix avec *Philoctète à Lemnos* mais, déçu, tente encore l’année suivante avec *L’Empereur reçoit Abd-El-Kader au Palais de Saint-Cloud*. Après dix ans d’Ecole et après être passé par l’atelier de Pujol, de Rude puis de Duret, Carpeaux obtient enfin le Prix de Rome en 1854 avec *Hector implorant les Dieux en faveur de son fils Astyanax*. Il est cependant retenu à Paris par des commandes officielles et doit attendre 1856 avant de pouvoir se rendre à l’Académie de France à Rome. Son arrivée retardée de treize mois par rapport aux autres pensionnaires, et son refus d’exécuter une copie de l’antique d’après les règles académiques rendent son arrivée à Rome plus difficile que prévu. Il passe plus de temps à découvrir la ville et son spectacle populaire qu’à étudier les modèles antiques. Epuisé par le climat de son séjour à Rome, il se rend à Naples mais tombe malade et doit rentrer en France. De retour à Rome, en février 1857, il est rétabli mais découragé par les difficultés et n’envoie aucun travail à Paris. Refusant toujours les modèles dogmatiques de l’Académie, il découvre cependant Michel-Ange et la Renaissance italienne: « Exécution de l’antique, c’est de tradition et mon esprit refuse cet héritage. De hardis génies germés à l’époque de la Renaissance avaient cependant brisé le lien d’esclavage sous leurs ciseaux... ».

Le peintre Alphonse Roussel, installé alors à Rome, initie Carpeaux aux œuvres de la chapelle Sixtine. La rencontre

de Carpeaux avec Michel-Ange ne suit pas les chemins de l’enseignement officiel et se construit en grande partie à travers les anecdotes et explications de son ami Roussel qui joue également un rôle dans l’apprentissage des techniques de la peinture par Carpeaux. Celui-ci aurait en effet souhaité être aussi bien peintre que sculpteur en suivant le modèle de Michel-Ange, mais connaissait la difficulté de cette entreprise. La Sixtine a donc été sa véritable école de peinture, et Michel-Ange, par le biais de Roussel, a été la condition de sa réconciliation avec une ville où il avait jusqu’alors vécu plus de frustrations que de plaisirs. Les artistes de la Renaissance deviennent alors pour Carpeaux les seuls véritables modèles.

L’amitié de Carpeaux et de Roussel se poursuit jusqu’à la mort du peintre en 1869. C’est d’ailleurs Carpeaux qui se charge de présenter une dernière toile de son ami au Salon de cette année, choisissant expressément une œuvre réalisée à Rome.

Notre médaillon témoigne, comme l’indique la dédicace, de l’amitié qui liait les deux artistes. Carpeaux ne souhaite pas réaliser une effigie officielle, mais cherche à transcrire rapidement dans le bronze la vivacité des traits de son compagnon.

Si le musée d’Orsay possède un exemplaire en plâtre du portrait de Roussel, ce dernier ne reproduisant que les traits du visage du peintre, le col et l’habit étant absents, il semble toutefois que les fontes en bronze de ce sujet soient particulièrement rares.



Louis-Guillaume Grootaers

(Nantes 1816 – Montaigu 1882)

2. *Tête de Christ, souvenir de Toscane, 1861*

Marbre

63 x 53 x 23 cm

Signé sur le côté : *G. GROOTAERS*

Exposition :

1861, Nantes, Exposition Nationale des Beaux-Arts.

Né à Nantes en 1816, Guillaume Grootaers appartient à une famille d'artistes renommés originaire de Malines. Représentant la troisième génération de sculpteurs, il se forme dans sa première jeunesse auprès de son père Louis Grootaers, qui s'était lui-même formé auprès du grand-père de notre artiste. Si Louis Grootaers avait déjà fait une carrière partiellement française, son fils Louis-Guillaume établit définitivement en France le nom Grootaers.

Louis-Guillaume entre en 1835 à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris où il étudie dans les ateliers de David d'Angers et de Pradier. Naturalisé français le 21 août 1837, il concourt sans succès pour le Prix de Rome en 1841. Il quitte alors l'Ecole et voyage en Italie. Après un rapide passage à Paris chez Duret il s'établit à Nantes et se marie en 1851.

Dans sa ville natale il réalise de nombreux travaux de sculpture notamment pour les églises Saint-Nicolas et Saint-Clément ou pour le portail de Notre-Dame de Nantes. Pour le passage Pommeraye, il conçoit avec le sculpteur parisien Jean Debay une série de huit médaillons représentant des célébrités de la région : le général bonapartiste Pierre Dumoustier, les philosophes Pierre Abélard et Éon Le Royer, les marins Jacques Cassard et du Charles Louis du Couëdic, le préfet et pair de France Louis Rousseau de Saint-Aignan, le capitaine Delaville et le connétable Olivier V. de Clisson, ainsi que François Rabelais.

Il réalise également les huit génies pour la fontaine de la place Royale, ainsi que le fronton de la Bibliothèque Municipale et celui du Muséum d'Histoire Naturelle. A propos de cette œuvre majeure de Grootaers, où une allégorie de la Science éclairant le monde entre le règne animal et le règne végétal est figurée par une femme vêtue à l'antique et brandissant un flambeau, la Gazette des Beaux-Arts publie en 1873 une critique qui révèle la reconnaissance que l'artiste avait réussi à gagner dans sa ville natale : « M. Grootaers, dont on voit (...) au fronton même du palais, une œuvre tout à fait digne d'éloges. Remarquable, dans son ensemble

et dans ses détails, par sa conception et son exécution, nous en publions la partie centrale : c'est assez dire l'estime que nous faisons de ce grand et beau travail ».

Entre 1845 et 1882 il expose au Salon de nombreux bustes, en particulier en 1849 un bronze commandé par le ministre de l'Intérieur représentant le Général de Bréa, un personnage pour lequel il semble avoir marqué une certaine prédilection. Parmi ses œuvres qui lui valent une grande reconnaissance du public et de la critique figure *Les Derniers moments de Sapho* (Angers, musée des Beaux-Arts), dont le modèle en plâtre est exposé au Salon de 1849 et dont la version en marbre lui vaut une mention honorable à l'Exposition Universelle de 1855.

Grootaers réalise notre *Tête de Christ* une vingtaine d'années après son voyage en Italie. Après ses succès aux Salons de Nantes et surtout à l'Exposition Universelle, Grootaers revient sur les étapes de sa formation de jeunesse qui ont influencé l'évolution de ses goûts artistiques.

Au-delà des bustes qu'il présente régulièrement au public, il cherche probablement d'autres directions pour l'évolution de son œuvre, à une période où il obtient diverses commandes prestigieuses pour l'autel de l'église nantaise de St-Clément ainsi que pour les frontons de l'église St-Croix, de la Bibliothèque et du Muséum d'Histoire Naturelle. Présentée à l'Exposition Nationale des Beaux-Arts de la ville de Nantes en août 1861, notre *Tête de Christ* annonce les œuvres en haut et bas-relief que Grootaers réalise dans ses années de maturité. Le visage, traité en larges plans, prend ainsi une dimension universelle d'une grande modernité, détachée de toute anecdote.



Jules Franceschi

(Bar-sur-Aube 1825 – Paris 1893)

3. La Foi, 1864

Marbre
64,5 x 30 x 16,5 cm
Signé sur la terrasse : J. FRANCESCHI

Œuvre en rapport :
La Foi, modèle en plâtre, présenté au Salon de 1864, 89 x 198 cm, Musée Saint Loup, Troyes.

Né d’un père italien mouleur et figuriste actif à Besançon, Jules Franceschi étudie d’abord dans sa région natale puis s’installe à Paris où il poursuit sa formation dans l’atelier de François Rude dès 1845. Sa détermination à réussir – « J’y arriverai ou je crèverai » disait-il – l’amène à exposer pour la première fois au Salon de 1848, où il entre en tant que sculpteur d’histoire. Il obtient rapidement un grand nombre de commandes officielles pour des monuments parisiens, parmi lesquels la Gare du Nord, le Palais du Louvre, l’église Saint Sulpice, le Palais Royal ou encore l’Opéra et l’Hôtel de Ville. Au Salon, il présente des œuvres ambitieuses comme *Le Réveil*, ou *Andromède*, qu’il taille de ses mains faute de pouvoir rémunérer des praticiens. Présentée en 1859, cette dernière est très appréciée par Baudelaire qui qualifie Franceschi d’« auteur moderne ». Une autre œuvre consacrée par la critique de l’époque contribue à établir la notoriété de l’artiste, de plus en plus sollicité pour des commandes publiques et privées. Il s’agit de la statue funéraire de Kamienski, jeune soldat d’origine polonaise tué à la bataille de Magenta, encore aujourd’hui visible au cimetière de Montmartre. Viennent couronner sa carrière de sculpteur officiel les médailles obtenues en 1861, 1864 et 1869. Il est enfin nommé chevalier de la Légion d’honneur en 1874. Il abandonne alors progressivement la sculpture d’histoire pour se consacrer principalement au portrait à partir de 1870. Bien introduit dans la société mondaine et artistique de l’époque, le sculpteur prend pour modèle les membres de son entourage prestigieux, comme le peintre Edouard Dubufe, l’écrivain Henri de Régnier, ou le musicien Charles Gounod. Ses œuvres sont conservées dans de nombreux musées dont ceux d’Amiens, Besançon, Nîmes, Paris (Comédie Française), Reims et notamment à Troyes, dans sa région d’origine.

Jules Franceschi réalise le modèle en plâtre de notre sculpture, *La Foi*, pour le monument de la famille Michel Tyszkiewicz,

en Pologne. Michel Tyszkiewicz était un des plus grands collectionneurs de la seconde moitié du 19ème siècle. Il s’est fait connaître en France et dans le monde entier lors de sa donation de cent quatre-vingt seize antiquités égyptiennes au Musée du Louvre au retour de son voyage en Nubie en 1862. Il s’installe entre la France et l’Italie à partir de cette année là et mène des fouilles en Egypte et aux alentours de Rome. Homme respecté et internationalement reconnu pour sa générosité, il est considéré comme « l’acheteur le plus passionné et le plus prodigue d’objets antiques »¹ et d’art de son époque, ce qui l’a très probablement amené à faire la connaissance de Franceschi. Le plâtre pour le monument, exposé au Salon de 1864 et à l’Exposition Universelle de 1867, est acquis par le ministre de la Maison de l’Empereur et des Beaux-Arts, puis est accordé en 1868 au Musée de Troyes où il se trouve encore aujourd’hui. Notre sculpture date de la période de production la plus intense de l’artiste. C’est le moment où il réalise ses compositions les plus ambitieuses et où son succès est récompensé par de nombreuses médailles. Le modèle en plâtre de *La Foi* est sûrement l’une de ses œuvres les plus reconnues et appréciées. La version présentée au Salon mesurait presque deux mètres de long, nous pouvons donc facilement imaginer la commande privée qu’aurait reçu l’artiste pour notre modèle de taille réduite, en marbre. La croix que porte la version du Salon est ici remplacée par une palme, probablement à la demande du commanditaire qui devait préférer la subtilité de ce symbole, plus adapté à la décoration d’un intérieur que le précédent. Par ailleurs, nous ne savons pas si le monument pour la famille Tyszkiewicz a finalement été réalisé, il est donc également possible que le commanditaire ait demandé une version réduite et modifiée de la sculpture originale pour sa collection privée.

1 Wilhelm Froehner, Préface au catalogue de la vente de la Collection Tyszkiewicz, Paris 1898.



Tomás Júlio Leal da Câmara

(Panjim 1876 – Rinchoa, Portugal 1948)

4. Femme à l'éventail

Crayon de couleur, aquarelle, encre de Chine
51,8 x 42,9 cm

Tomás Júlio Leal da Câmara, fils d'un officier de l'armée, naît à Panjim en Inde Portugaise, le 30 novembre 1876. En 1880, son père est rappelé en métropole et s'installe à Lisbonne avec sa famille. Dans la capitale le jeune Leal da Câmara fréquente le Lycée de Lisbonne où il publie ses premiers travaux dans le journal du lycée, *O Lyceu Illustrado*, en 1887. Cette expérience lui apparaît comme une première révélation artistique et il collabore, cette même année, avec les journaux *O Pucha*, *A Comédia* et *O Castanheiro*. Il commence pourtant des études de médecine, puis s'inscrit à l'Institut d'Agronomie.

Pendant cette période, il reste très proche du milieu des Beaux-Arts et se consacre à l'illustration. Mais ce n'est qu'à la mort de son père en 1895 qu'il s'engage contre la monarchie et pour la République. Il commence à collaborer avec des périodiques comme *O Inferno* (1896), la revue *Branco e Negro* (1896-98) et *Os Ridículos* (1894-1984). A la fin de l'année 1897, en partenariat avec João Chagas, il lance *A Marselhesa*: suplemento de caricaturas (1897-1898). L'efficacité de *A Marselhesa* en tant qu'arme politique est soulignée par l'extrême attention que la censure porte à l'activité de Leal da Câmara et à ses publications. Une véritable persécution est mise en place contre l'artiste. Avec *A Corja*, la parution de chaque numéro est systématiquement accompagnée d'une querelle. Leal da Câmara est menacé d'arrestation et d'expulsion en octobre 1898. Il s'enfuit à Madrid et rejoint le milieu artistique espagnol. Ses caricatures deviennent rapidement à la mode dans la société madrilène de l'époque. Cependant, la plupart des portraits lui sont commandés par des intellectuels dont les moyens limités ne lui permettent pas de subvenir à ses besoins. L'artiste quitte alors l'Espagne pour Paris à la recherche de meilleures conditions de vie.

Il arrive dans la capitale française à la fin de l'année 1900 et commence à dessiner pour le journal *Le Rire*. S'ensuivent des collaborations avec *L'Assiette au Beurre*, *L'Indiscret*, *La Caricature* qui établissent sa renommée et font de lui une des figures de premier plan du journalisme satirique à Paris. Préférant ne pas s'attaquer directement à la politique française et à ses protagonistes, il devient vite le plus grand expert en France de satire internationale. Il passe ensuite par l'Angle-

terre, la Hollande et la Belgique et collabore avec des revues telles que *La Vida Literária*, *El Mundo Cómico*, *Revista Cómica Y Taurina*, *Le Rire Belge*. Après l'avènement de la République, Leal da Câmara rentre au Portugal où il prend part au mouvement moderniste qui esquisse ses premiers mouvements. Œuvrant pour une révolution dans le domaine des arts et des lettres, il dirige *O Miaou* (1912), un projet qui représente la nouvelle génération de dessinateurs orientés vers la caricature sociale. Il retourne à Paris entre 1913 et 1915, puis voyage au Brésil en 1922 et à Madrid en 1945. Il meurt le 21 Juillet 1948 dans sa maison de Rinchoa, qui est aujourd'hui la Casa-Museo Leal da Câmara.

Notre dessin a probablement été réalisé pendant le premier séjour parisien de Leal da Camara. Proche dans le style d'une caricature représentant la danseuse Cléo de Mérode, il prolonge sans doute la mode des caricatures mondaines lancée par l'artiste en Espagne.

Une femme vue de trois-quarts prend la pose en tenant un éventail décoré d'un masque japonisant. Les formes cerclées d'une ligne d'encre noire rappellent l'influence du japonisme et tournent en dérision une mode singulière qui avait alors atteint tous les domaines des arts, des lettres et des arts décoratifs. L'engouement pour la culture japonaise entraînait à l'époque des résultats des plus contrastés : si elle participait à la véritable révolution du regard en Europe dans la seconde moitié du 19ème et jusqu'au début du 20ème siècle, elle produisait néanmoins toutes sortes de « japonaiseries » du plus mauvais goût. Le geste précieux de la main du modèle, les perles, le chignon et le regard dirigé vers le haut dans un mélange de dédain et de rêverie sont autant de détails exprimant la moquerie de l'artiste qui a dû découvrir avec surprise et amusement une mode qui avait alors dépassé en France toutes les limites du raisonnable.



Antoon Van Welie

(Druten 1866 – La Haye 1956)

5. *Echo, 1908*

Fusain, pastel noir et gouache sur papier

73,5 x 50,5 cm

Signé et daté en bas à gauche : *Antoon van Welieft 1908*

Exposition :

1908, La Haye, Boussod Valadon & Co, *Exposition de peintures et dessins d'Antoon Van Welie*.

Après avoir accompli ses premières études à Anvers, Van Welie poursuit sa formation en Belgique. Grand voyageur, il visite Rome, Paris, Londres, mais aussi la Grèce et l'Allemagne. Au Pays-Bas, il établit son atelier à La Haye, mais continue de vivre entre sa terre d'origine et le reste de l'Europe, développant une vaste culture qui influence largement ses choix artistiques.

Van Welie est un homme de son temps, d'une curiosité insatiable, qui parcourt avec une passion singulière la vie des pays qui l'accueillent et le forment en tant que peintre et homme de culture. Il est sans aucun doute nécessaire de prendre la mesure de l'étendue et de l'éclectisme de ses références visuelles et littéraires pour comprendre comment s'articule son œuvre, si originale par la diversité des productions qui la constituent.

Capable d'emprunter ses sujets tour à tour à un poème de Henri Heine (*La Princesse et le Page*), à un drame de Maeterlinck (les deux dessins d'*Aglavaine et Sélysette* et de *Sélysette seule*), à Wagner (*Tristan*), à Dante (*Paolo e Francesca di Rimini*), à Shakespeare (*Ophélie*) ou à une légende de la campagne romaine (*Panasia*), Van Welie est un passionné de littérature. Il parcourt avec aisance la géographie littéraire de ses voyages européens au souvenir de poèmes, de mythes, de drames légendaires qui nourrissent sa peinture et lui fournissent des modèles intemporels. Paysages mystérieux, eaux tranquilles, silhouettes d'arbres calmes ou châteaux silencieux dans les brumes crépusculaires entourent ses personnages dans un mélange singulier de mysticisme du décor et de réalisme de l'expression humaine. Son goût pour la recherche du caractère individuel ramène à la vie ces héros qui sans cela ne resteraient que des personnages de théâtre. C'est pourquoi Van Welie fait une si large place au portrait dans son œuvre. Si le critique Arsène Alexandre le qualifie de « préraphaélite » et Jean Lorrain, pour lequel l'artiste illustre la couverture de ses deux derniers romans, le définit comme

« le dernier et le plus nostalgique des peintres légendaires », l'œuvre de Van Welie oscille constamment entre un monde imaginaire emprunté à des mythes éternels, probablement inspiré en partie par ses études en Belgique à la fin du 19^{ème} siècle, et la réalité de la société qui l'entoure. Il se rattache donc à la lignée des peintres hollandais par un sens de l'observation qui ancre son œuvre dans l'actualité du milieu dans lequel il évolue en tant que figure témoin d'un cercle mondain, intellectuel et aristocratique qu'il connaît de près et peint dans toutes les manifestations de la vie quotidienne.

Ces deux aspects de l'œuvre de Van Welie, peintre social et symboliste, peuvent paraître antinomiques. Ils se complètent pourtant parfaitement et font la singularité de l'œuvre de l'artiste, comme l'exprime si bien Jean Lorrain dans *Nice Littéraire* d'avril 1906 : « Le symbole l'attire en toutes choses. Il le flaire et le démêle dans tout visage humain, dans toute physionomie, et voilà pourquoi il devient un si dangereux peintre de portraits. »

Van Welie fait ici référence au mythe d'Echo et Narcisse. Echo, le regard orienté au loin, la pensée qu'on imagine portée vers son amant disparu, tient dans ses mains Narcisse métamorphosé en fleur. A l'arrière plan, le décor évoque le récit d'Ovide. La forêt sombre peuplée de corbeaux, l'image de la mort ayant emporté ou transformé Narcisse retracent l'aspect tragique et plus symboliste du mythe, alors que la figure centrale d'Echo rappelle le talent de Van Welie pour le portrait, et l'intérêt qu'il porte à l'étude psychologique de ses modèles.



Albert Bartholomé

(Thiverval 1848 – Paris 1928)

6. Jeune fille se coiffant, 1909

Plâtre
55 x 52 x 22 cm
Signé et daté sur le côté droit : *ABartholomé / 1909*

Provenance :
Collection du peintre Gaston La Touche (1854 – 1913), puis par descendance.

Œuvres en rapport :
Jeune fille à sa toilette, 1909, marbre, collection particulière.
Jeune fille à sa toilette, 1917, pierre taillée, Bordeaux, musée des Beaux-Arts.

Exposition :
1909, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n°1670 (marbre).

Après de premières études avec Barthélémy Menn à l'Ecole des Beaux-Arts de Genève, Albert Bartholomé s'installe à Paris et devient l'élève de Jean-Léon Gérôme. De 1879 à 1886 il expose des peintures et des pastels au Salon : nus et portraits, scènes de rue ou de la vie des champs qu'il exécute en plein air dans le goût de Bastien-Lepage. Marié à Prospérie de Fleury dite Périe, Bartholomé forme avec sa femme un couple élégant et mondain. Ils reçoivent régulièrement les principaux représentants du milieu culturel parisien de l'époque, lors de soirées où les discussions sur la musique, la peinture, les livres et la politique animent « une région à part, unique à Paris », d'après le témoignage de Jacques Emile Blanche, habitué du salon des Bartholomé. Degas en particulier est un ami proche du couple et les deux artistes se fréquentent et se conseillent mutuellement. L'année 1886 est décisive pour la vie et la carrière de Bartholomé, qui perd sa jeune épouse Périe et l'enfant qui aurait dû naître d'elle. Sa souffrance est telle que tout travail lui devient impossible, jusqu'à ce que Degas lui conseille de réaliser le monument funéraire de sa femme pour honorer personnellement sa mémoire. C'est ainsi que Bartholomé commence le travail de la terre et du plâtre, qu'il apprend le moulage, le bronze et les patines en autodidacte mais avec un projet précis qui lui tient à cœur de manière certainement unique. Il termine donc la tombe de Prospérine de Fleury un an plus tard, pour le cimetière de Crépy en Valois dans l'Oise. Il se consacre désormais exclusivement à la sculpture et en particulier aux monuments funéraires, un genre très en vogue à l'époque qui le consacre vite en tant que sculpteur monumental. Il réalise notamment le *Monument aux morts* pour le cimetière du Père Lachaise,

auquel il travaille pendant dix ans entre 1889 et 1899. Le monument est inauguré pour la Toussaint 1899 et attire quatre-vingt-dix-huit mille visiteurs ce jour là, témoignage de l'enthousiasme qui entourait ce projet si longtemps attendu. A partir de ce monument sont également édités des bronzes réduits, qui amènent Bartholomé à s'intéresser, au-delà de ses mausolées funéraires, à la production de sculptures aux dimensions plus modestes et aux sujets plus intimistes. Ceux-ci le rapprochent de Puvis de Chavannes, qu'il rencontre à la Société Nationale des Beaux-Arts qu'il préside et où Bartholomé expose à partir de 1891. Bartholomé organisera en 1918 une exposition des cartons préparatoires de Puvis de Chavannes, dans une salle consacrée aux artistes présidents de la Société Nationale des Beaux-Arts, avec des œuvres de son grand ami Degas et de Rodin, rendant ainsi hommage à ses véritables maîtres.

La figure féminine, qui en premier a inspiré Bartholomé à se tourner vers la sculpture, reste son sujet de prédilection et celui qu'il a le plus souvent décliné, variant les matériaux et la présentation des œuvres. Notre *Jeune fille à sa toilette*, exposée dans sa version en marbre au Salon de 1909, est une variante de la *Jeune fille se coiffant* exposée au Salon de 1906. Bartholomé coupe ici la figure à mi-corps dans le sens horizontal et vertical, transformant la statue originale, qui était en position agenouillée, en un haut-relief qui focalise l'attention sur la position de l'épaule, des cheveux et des mains qui cachent presque entièrement le visage de la jeune fille en accentuant ainsi le mystère et la douceur de son geste.



Maurice Denis

(Granville 1870 – Paris 1943)

7. Scène dans un paysage, 1910-12

Gouache sur papier
29,7 x 22,5 cm
Signé vers le milieu à gauche : MAURICE DENIS

Ceuvre en rapport :
Episode de la vie de saint François d'Assise : scène dans un paysage et Christ à la colonne, in recueil factice de dessins préparatoires pour l'illustration de *Fioretti* (Paris Jacques Beltrand,1913) conservé au Musée d'Orsay à Paris.

Publication:
1913, *Fioretti*, Paris, Jacques Beltrand, 1913.

Maurice Denis naît le 25 novembre 1870 à Granville dans la Manche. Il débute en 1882 des études au Lycée Condorcet à Paris, où il rencontre Edouard Vuillard et Ker-Xavier Roussel. A l'âge de 18 ans, il s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts ainsi qu'à l'Académie Julian. Il rencontre Paul Sérusier qui lui offre un tableau, *Le Talisman*, réalisé d'après les indications et conseils de Paul Gauguin, pour qui la peinture doit être libérée de la contrainte imitative: « Comment voyez-vous ces arbres ? Ils sont jaunes. Eh bien, mettez du jaune ; cette ombre, plutôt bleue, peignez-la avec de l'outremer pur ; ces feuilles rouges ? mettez du vermillon ». Avec Puvis de Chavanne, Ingres et Fra Angelico, Gauguin devient une figure tutélaire pour le jeune Denis. Dès lors, il participe avec Sérusier, Bonnard, Vuillard, Roussel, Ranson, et Ibels à la formation du groupe Nabi. Il devient le théoricien du groupe et publie, en 1890 dans la revue *Art et Critique*, sa plus célèbre définition de la peinture : « Se rappeler qu'un tableau - avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote - est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Denis multiplie les tableaux de petit format qui rivalisent d'audace dans l'application de l'esthétique nouvelle: aplats de couleurs éclatantes, simplification radicale des formes, abandon de la perspective, japonisme. Ces œuvres de jeunesse lui valent le surnom de « Nabi aux belles icônes » pour le caractère simplifié et archaïsant de ses images ainsi que son penchant pour les thèmes religieux et l'exaltation de la famille chrétienne. A cette même époque, il participe pour la première fois au Salon et rencontre Marthe Meurier, qui devient son modèle, puis son épouse un an plus tard. Habitué du cercle du peintre Henry Lerolle qui lui commande un plafond, il rencontre chez celui-ci le musicien Ernest Chausson pour lequel il réalise la décoration de son hôtel particulier. La carrière du jeune Denis est lancée

lorsque Lerolle le présente au marchand Paul Durand-Ruel. Il illustre d'imposants panneaux peints (*La Chasse de Saint-Hubert*, 1897), des plafonds et fresques murales (*La Forêt aux jacinthes*, 1900) destinés à décorer des intérieurs. Il réalise également des vitraux (*Le Chemin de la vie*, 1895), illustre des ouvrages (*Sagesse* de Paul Verlaine, *Le Voyage d'Urien* d'André Gide). Il effectue en 1898 un voyage à Rome avec André Gide, qui confirme la voie d'un renouveau classique nourri de l'art de Raphaël et de Cézanne, mais aussi de photographies qu'il prend à ce moment-là à Perros-Guirec, en Bretagne, où il achète la villa *Silencio*. Il revendique la cohérence d'une recherche qui vise à concilier l'ambition décorative avec l'exigence d'un contenu lié aux choix d'une vie spirituelle très présente. Maurice Denis travaille à la définition de nouvelles bases pour un art religieux et s'appuie sur l'exemple de François d'Assise, dans les *Charmes et leçons de l'Italie* (1933) : « J'ai dit que la vraie naïveté qui donne à l'artiste le plus de réceptivité, de simplicité et d'amour vis-à-vis de la nature, avait été longtemps et qu'elle est encore l'instrument de choix de l'art chrétien ».

En 1910, alors qu'il commence à travailler au projet de décoration du théâtre des Champs-Élysées, Maurice Denis fait une excursion à bicyclette en Ombrie, dans le but de préparer l'illustration des *Fioretti* de Saint François qui paraissent en 1913 avec 79 compositions en couleurs. Notre dessin est préparatoire pour l'un des épisodes de la vie de Saint François : une scène de charité dans un paysage et un Christ à la colonne. Un recueil de dessins préparatoires, contenant une autre version de ce même dessin, est actuellement conservé par le musée d'Orsay.



Henri Rivière

(1864 – 1951)

8. *La rue du Mont-Cenis à Montmartre*

Fusain et aquarelle sur papier
25,2 x 18,3 cm
Cachet de l’atelier en bas à gauche
Situé en bas à gauche : *Montmartre*

Henri Rivière naît le 11 mars 1864 à Paris. Pendant la guerre de 1870 sa famille s’installe à Aix-les-Thermes dans les Pyrénées, où il développe un amour de la nature qui ne l’abandonnera plus. Il commence sa formation artistique en 1880 dans l’atelier du peintre d’histoire Emile Bin, où il se lie d’amitié avec le jeune Paul Signac.

A 18 ans il est introduit auprès de Rodolphe Salis, propriétaire du cabaret du *Chat Noir*, qui le met en contact avec le monde artistique de l’époque. Il y débute comme rédacteur, mais s’intéresse très vite au théâtre d’ombres pour lequel il crée une dizaine des quarante-trois spectacles présentés dans ce lieu légendaire du Montmartre de la Belle Epoque, aux côtés de dessinateurs humoristes comme Caran d’Ache, Auriant et Steinlen. Il est également affichiste et illustrateur de journaux satiriques.

La découverte des estampes japonaises change entièrement sa vie : il entre en relation avec les marchands Samuel Bing, Ayashi Tadamasa et découvre Hokusai et Hiroshige pour lesquels il développe une folle admiration. Si Hokusai, « le fou de dessin », est célèbre pour la série des trente-six vues du Mont Fuji de 1831, Henri Rivière, lui, publie en 1902 les *Trente-six vues de la Tour Eiffel*.

L’art japonais devient pour Rivière la première source d’inspiration, mais il ne peut être pris pour un imitateur. Autodidacte, il décide d’apprendre seul avec des couleurs et des techniques occidentales. A force d’expérimentations, il réinvente les secrets de l’estampe polychrome japonaise. Il confectionne lui-même ses couleurs, les applique à la brosse ou au tampon sur du bois évidé au canif. Il tire ensuite ses planches sur du papier japon ancien et enfin, il adopte un monogramme rouge.

Mais au-delà des techniques, le style de Rivière est lui-même empreint de japonisme. Le dessin y est simplifié, les figures soulignées d’un trait. Il privilégie les teintes claires et pures, joue sur les transparences et les nuances, juxtapose des aplats de couleur pour renforcer les contrastes ou procède à de savants dégradés. Cadrages asymétriques qui coupent le

sujet, constructions en diagonale, plans rapprochés, vues plongeantes constituent autant de caractéristiques japonisantes.

A la vie parisienne, intense et animée, correspond la vie calme et austère de ses voyages. C’est à l’initiative de son ami Paul Signac qu’il se rend pour la première fois en Bretagne en 1884, où il rencontre par hasard Renoir peignant comme lui sur le motif. C’est peut-être également Signac qui l’encourage à s’essayer à la technique de l’aquarelle : qu’il s’agisse de rochers, de pins, de vues plongeantes sur la mer, de temps gris ou de soleil radieux, tout devient prétexte à ses belles pages lavées de couleur. Sa vie durant, il cherche la lumière, les saisons, les vues les plus surprenantes. Les aquarelles forment la partie la plus intime de l’œuvre de Rivière, il les montre très peu de son vivant. Une seule exposition, aux Arts décoratifs en 1921, présente au public cette partie inconnue de son œuvre qu’il cache jalousement : « Je n’aimais les montrer qu’aux intimes », disait-il.

L’artiste a une prédilection pour Montmartre, qu’il commence à dessiner très jeune : « J’allais souvent sur les quais de Seine, sur la Butte Montmartre, et j’en revenais avec des études peintes ou au pastel ; je gravais aussi quelques eaux-fortes » .

Notre aquarelle, qui représente la rue du Mont Cenis depuis laquelle on peut apercevoir le Sacré-Coeur, révèle bien le caractère artistique de Rivière, fait de synthétisme, d’harmonies colorées douces et du sentiment nostalgique d’un Paris qui disparaît peu à peu : celui des jardins maraichers et des ruelles étroites ponctuées de linges claquant au vent.



Jean Magrou

(Béziers 1869 – Paris 1945)

9. *Le Message*

Bronze à patine dorée sur socle en bois

27,5 x 29,4 x 18,6 cm

Signé et daté sur le devant : *Jean Magrou / 1912*

Cachet du fondeur : *Siot Decauville / cire perdue*

Jean Magrou naît à Béziers en 1869 dans une famille d'artistes. Il fait de brillantes études au lycée Henri IV en se montrant particulièrement doué pour le latin, le grec et passionné par la mythologie : des goûts de jeunesse qui marqueront toute son œuvre, ponctuée des références constantes à la mythologie et aux lettres.

Ayant manifesté très tôt des dispositions pour la sculpture, il se rend à Paris pour suivre les cours de l'Ecole des Beaux-Arts. Elève de Gabriel Jules Thomas (1824-1905) et de Jean-Antonin Injalbert (1845-1933) dont il subit l'influence, Jean Magrou concourt pour le Prix de Rome et expose au Salon à partir de 1893. Il obtient un second Grand Prix de Sculpture en 1897 pour son bas-relief représentant *Silène et les Bacchantes*. Si il doit renoncer à séjourner à la Villa Médicis réservée aux Premiers Prix, cela ne freine en rien l'ascension de sa carrière. Il reçoit d'importantes commandes de l'Etat, en particulier le *Jubilé de Pasteur* à la Sorbonne, et travaille également à de très nombreux monuments pour Béziers, sa ville de naissance, et pour la région du Languedoc-Roussillon à laquelle il reste très fortement lié et pour laquelle il réalise l'essentiel de sa production de statuaire. Il exécute notamment la statue de l'amiral granvillais Pléville le Pelley, ainsi que la statue équestre du dernier empereur du Brésil Don Pedro II à Rio de Janeiro.

Installé à Paris, il épouse en 1898 Jeanne Rixens, nièce du peintre André Rixens. Il est professeur de modelage et de dessin à la Sorbonne et participe en 1907 à la *Coopérative d'enseignement* créée par Marie Curie. Fidèle à sa passion pour la Grèce dont il suit l'idéal antique dans sa conception de la statuaire, il publie en 1931 *La Sculpture et la Beauté dans la Grèce Antique* et sculpte *Le génie latin*, représentation d'Apollon, et le bas-relief Orphée et Eurydice.

L'attention que Magrou porte à la mythologie grecque n'est qu'une des facettes d'un intérêt plus vaste pour la littérature et l'histoire.

Notre sculpture dont le titre, *Le Message*, reste énigmatique,

peut être rapprochée de *L'Excommunication de Robert Le Pieux*, tableau réalisé en 1875 par Jean-Paul Laurens aujourd'hui conservé au musée d'Orsay à Paris. Jean Magrou s'inspire de la représentation faite par son aîné de l'épisode où Robert II, deuxième roi franc de la dynastie capétienne et fils d'Hugues Capet, reçoit le message du Pape le menaçant d'excommunication à la suite de son mariage avec Berthe de Bourgogne. En effet, Berthe de Bourgogne et Robert II sont cousins au troisième degré, et Robert est parrain de Thibault, un des fils de Berthe et de son précédent mari, Eudes de Blois. Le mariage est donc impossible selon le droit canonique et les deux amants, opposés à l'Eglise, sont menacés d'excommunication.



Louis Bouquet

(Lyon 1885 – Saint-Rambert-l’Île-Barbe 1952)

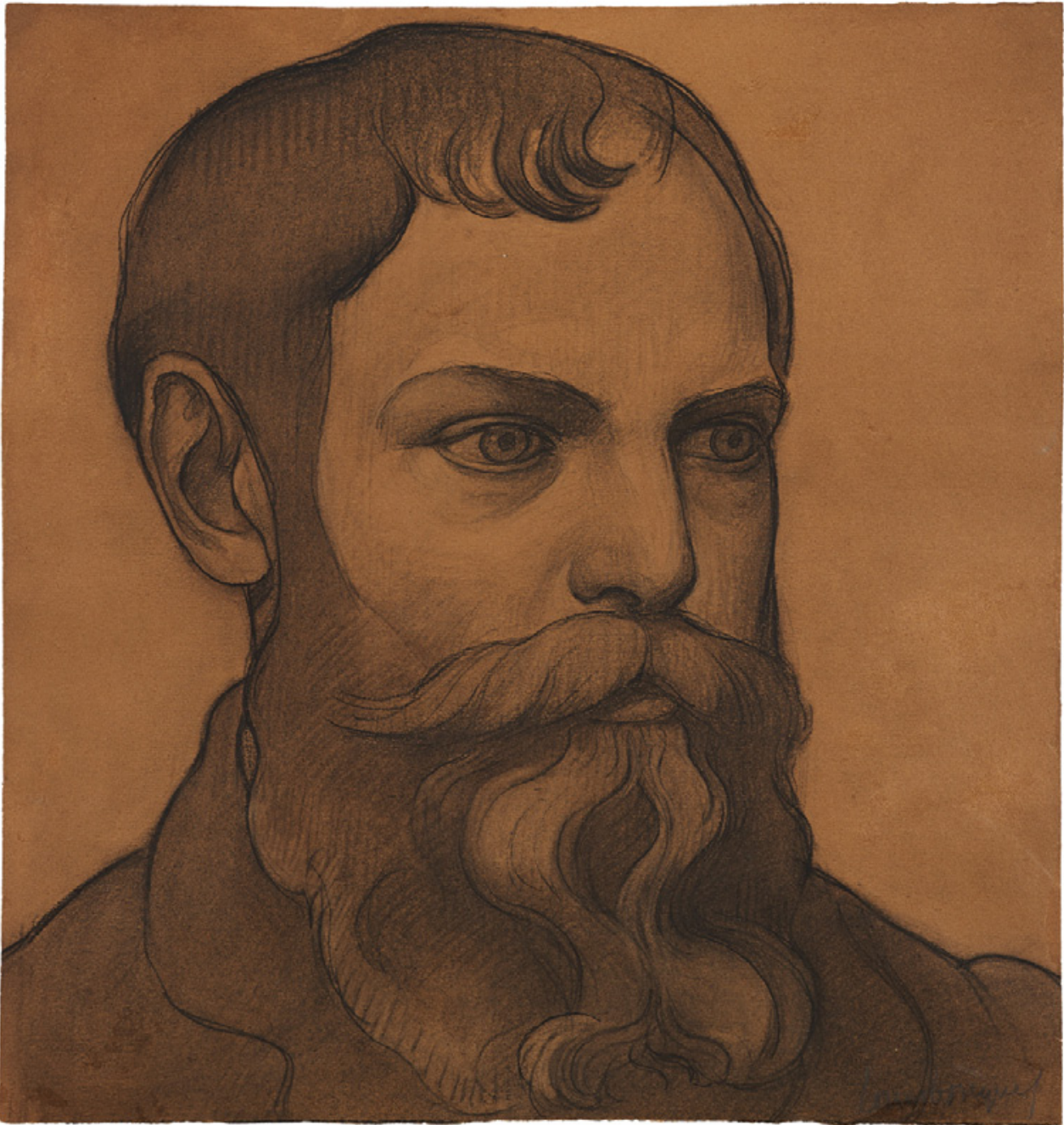
10. Portrait d’homme

Fusain sur papier
30,8 x 33,4 cm
Signé en bas à droite : *Louis Bouquet*

Né à Lyon en 1885, Louis Bouquet entre en 1902 à l’Ecole des Beaux-Arts de sa ville natale où il fait la rencontre de Moïse Arnaud, d’Etienne Morillon et d’Auguste Morisot, qui devient son premier maitre. Très apprécié par ses professeurs, il remporte en 1907 le Prix de Paris qui lui ouvre de nouveaux horizons et lui permet de quitter Lyon pour la capitale à l’âge de vingt-deux ans. Il est alors admis à l’Ecole des Beaux-Arts dans l’atelier de Fernand Cormon, lui-même élève de Puvis de Chavannes dont il poursuit l’enseignement. Très attentif aux développements picturaux contemporains, des nabis au symbolisme jusqu’au cubisme, Bouquet ne cesse de fuir toute ascendance trop envahissante pour rechercher la voie d’un art original. Au cours de ses études dans la capitale, il se lie d’amitié avec Alfred Janniot et Claude Grange. Au début des années 1910, il installe son atelier à proximité de la cité Falguière où il fait la connaissance du sculpteur Joseph Bernard. Une grande amitié et complicité naît entre les deux artistes, et c’est grâce à Bernard que Bouquet rencontre, peu de temps après, le peintre Marcel-Lenoir dont l’influence déterminera profondément les choix de sincérité et de rigueur morale du lyonnais. Loin de se laisser influencer, Bouquet s’engage avec encore plus de conviction dans la justesse spirituelle de ses intentions et recherche la solitude de son atelier ou la compagnie de ses amis proches. Attentif à garder dans son œuvre une unité profonde, il ne se pose pas de limites techniques et s’essaye aussi bien au dessin qu’à l’aquarelle ou à la peinture de chevalet. Très tôt attiré par la peinture murale, il se consacre également au dessin d’ornement et suit l’enseignement de Lenoir qui prône avant toute chose la recherche de l’excellence dans le dessin. Bouquet dessine alors sans cesse : il recherche l’émancipation du trait et la synthèse de la forme, afin que ses œuvres gagnent en concision et émotion. « La ligne est l’âme de l’œuvre d’art. Elle est la voix la plus pure et la plus prenante ; elle est le verbe par excellence »¹ écrit Bouquet pour qui, comme Puvis de Chavanne ou Ingres, la couleur n’a jamais été l’élément maitre. Cela

conduit Bouquet à prendre conscience de la finalité hautement décorative de la peinture et il se consacre sérieusement à sa vocation de peintre monumental. Sa formation se fait sur les chantiers de Maurice Denis, où les deux artistes collaborent pour le décor de l’escalier de l’hôtel du prince de Wagram à Paris (1911), puis pour le plafond du théâtre des Champs Elysées (1912). Ses grands décors, exécutés pour le salon de l’Afrique du Musée des Colonies (1931), pour le nouvel hôtel de ville de Puteaux (1931-1934) ainsi que pour la Grande Poste de Lyon (1937-1940) font la renommée de l’artiste de son vivant.

Le travail d’atelier de Bouquet reste aujourd’hui plus confidentiel et ses portraits peints ou dessinés, étonnamment liés à son œuvre monumentale, ne font pas exception. Observateur des passions humaines, Bouquet atteint grâce au dessin une étonnante concision formelle qui reflète ses priorités en peinture. Pour l’artiste, le dessin constitue le fondement même de l’art, le moyen par lequel la sensibilité s’élève avant de se traduire plastiquement. Notre portrait date très probablement des années qui précèdent la première guerre mondiale, entre 1910 et 1913. En 1912, Bouquet exécute le portrait de Joseph Bernard alors que celui-ci travaille à la frise de *La Danse*. L’esquisse préparatoire du tableau a été réalisée au fusain, dont le noir profond encadre les traits de Bernard. Un autoportrait, également au fusain, date de ces années où il se tourne vers la peinture murale, ainsi qu’un portrait de Moïse Arnaud réalisé avec la même technique. Si la pratique quotidienne du dessin a sûrement permis à Bouquet d’atteindre la liberté nécessaire pour lui permettre de passer à une échelle monumentale, nous pouvons retrouver dans ses portraits toute l’intensité dramatique et poétique de son œuvre peint. Grace au cadrage serré qui focalise l’intérêt sur le visage, aux traits appuyés qui en soulignent le caractère, au contraste entre le fond et la figure, Bouquet met en valeur la profondeur psychologique du modèle.



1 Louis Bouquet, *La ligne dans l’oeuvre d’art*, Les lectures, Lyon, Octobre 1918.

Emile-Antoine Bourdelle

(Montauban 1861 – Paris 1829)

11. *Tête de femme*

Plâtre

27 x 16,5 x 9 cm

Signé et annoté sur le socle : *A Madame de Lyrot en témoignage de sympathie / Bourdelle*

Emile Antoine Bourdelle quitte l'école à l'âge de treize ans pour travailler dans l'atelier de menuiserie et ébénisterie de son père à Montauban. Il suit les cours de l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse puis de Paris à partir de 1884 où il rejoint l'atelier de Falguière. Supportant mal l'enseignement d'un art trop académique, Bourdelle quitte l'Ecole des Beaux-Arts et s'installe impasse du Maine. Dès 1887, l'artiste, fasciné tout autant par la musique que par le visage expressif et tragique de Beethoven, entame une série de portraits et de bustes du musicien.

Installé dans le voisinage de Dalou, celui-ci présente le jeune sculpteur à Rodin qui l'engage comme praticien. Bourdelle exécute un marbre en 1893 et gagne peu à peu la confiance du maître qui lui confie la surveillance de certains travaux: en janvier 1895, il revoit la fonte des *Bourgeois de Calais* qui devait être inauguré quelques mois plus tard. Le soutien de Rodin envers Bourdelle est essentiel au début de sa carrière : grâce à son intervention, Bourdelle obtient la commande pour le *Monument aux morts de 1870* dans sa ville natale, Montauban. Avec les années, la relation entre les deux hommes devient celle d'une véritable amitié et les deux artistes fondent en 1900 une école pour l'enseignement de la sculpture. En 1907, Bourdelle entreprend la rédaction d'une étude complète sur l'œuvre de Rodin. Egaleme nt grand admirateur de Carpeaux, Bourdelle comprend vite qu'il lui faut trouver une voie personnelle. Tout en restant fidèle aux leçons de ses maîtres, il tempère le romantisme de Rodin et s'oriente vers une conception architecturale de la forme à travers une recherche d'ordre et de sobriété. Il proclame la beauté de formes ébauchées, simplifiées, de gestes puissants. Descendant des tailleurs de pierre des églises romanes, admirateur de l'art grec archaïque, il contribue au renouveau de la sculpture enfermée jusqu'alors dans l'académisme et le néo-classicisme. Son *Héraclès archer*, d'une force moins brutale que son *Monument aux morts de 1870*, lui vaut au Salon de 1909 les premières louanges officielles. Bâtitseur inlassable, il conçoit *La Force*, *La vierge d'Alsace*, *Le général Alvear*, œuvre grâce à laquelle il renoue avec la statuaire équestre, *Le Monument à Mickiewicz* dédié à La Pologne libre.

André Suarès, qui rend visite à Bourdelle malade dans ses derniers mois de vie, dit de lui : « Sa puissance est celle de l'artiste qui conçoit tout en monument, qui en calcule l'économie dans l'espace et qui soumet tous les détails à l'ensemble pour dresser enfin sur le sol cette matière animée par l'esprit, en harmonie avec la terre, le ciel et la lumière ».

Au-delà de sa production monumentale, Bourdelle réalise dans son atelier de l'impasse du Maine une production considérable mais plus intime, ainsi que des esquisses en terre et en plâtre destinées à préparer des œuvres plus complètes ou de plus grandes dimensions.

Bourdelle traite à plusieurs reprises le thème du visage féminin au début du XXème siècle. Le caractère synthétique de notre sculpture, proche du masque, permet de la dater de la deuxième décennie du XXème siècle. Les traits idéalisés font en effet moins penser à un portrait qu'à une étude de visage, peut-être destinée à être intégrée dans un ensemble ou simplement réalisée en tant qu'esquisse de recherche.

Le caractère intime de cette sculpture est souligné par la dédicace de l'artiste. L'œuvre n'est pas destinée à figurer dans un Salon ou une exposition, mais constitue un cadeau de l'artiste à une personne de son entourage, Madame de Lyrot. Il s'agit vraisemblablement d'Emilie de Villahermose, fille de l'homme d'affaires, amateur d'art et collectionneur franco-péruvien Auguste Dreyfus et épouse d'Hervé de Lyrot, banquier et homme politique français. Cependant, la seconde fille d'Auguste Dreyfus ayant épousé le frère d'Hervé de Lyrot, il reste difficile de préciser à laquelle des deux sœurs s'adresse la dédicace de Bourdelle.



Maurice Langaskens

(Gand, 1884 – Schaerbeek, 1946)

12. *Le Camarade R.Lowie, 1915*

Huile sur toile

67 x 51 cm

Titré, signé, situé et daté en bas à droite : *Mimique de mon camarade R.Lowie du Th. des galeries / M. Langaskens Münsterlager 30.09.1915*

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 événements souvent poignants qui ont lieu à Münsterlager et à Göttingen, il s'attache également à représenter les autres prisonniers en une série de portraits 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, en jouant de la musique ou encore, comme dans notre dessin, au théâtre. Ici Langaskens représente son camarade de captivité R.Lowie, adossé contre un mur, la moitié seulement du visage exposée à la lumière. Sa silhouette dramatiquement prolongée et déformée par l'ombre au mur donne la mesure d'une mise en scène aussi puissante qu'inévitablement essentielle.



Ludovic Alleaume

(Angers, 1859 – 1941)

13. Marie Madeleine, 1927

Huile sur toile
114 x 79 cm
Signé en bas à droite : *ludovic alleaume*

Exposition :
1927, Paris, Salon des Artistes Français

Après une formation à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Hébert et de Luc-Olivier Merson, Ludovic Alleaume débute sa carrière au Salon de 1883. En 1890 il voyage en Palestine, d'où il rapporte de nombreuses études qu'il exploite dans ses œuvres à son retour. Peintre de genre aux ambitions décoratives, il reproduit en lithographie ses principales compositions et expose à partir de 1894 à la Société des peintres lithographes où sa facture académique et ses sujets classiques lui permettent de se faire connaître. Mais Ludovic Alleaume est aussi un artiste complet qui s'essaye à de nombreux sujets : portraits et paysages, ou encore grandes compositions décoratives qu'il conçoit pour de nombreuses églises et pour le plafond de la caisse d'épargne de Laval. Il est également réputé comme compositeur de cartons de vitraux, qu'il réalise en collaboration avec son frère Auguste qui dirige un atelier à Laval. Parmi les nombreux vitraux exécutés d'après ses dessins, figurent ceux de la chapelle de Notre Dame du Val d'Or, près de Saint-Cloud.

Il participe également au Salon des humoristes et au Salon d'hiver et collabore à la *Revue de Bretagne et d'Anjou* et à Paris au *Monde illustré*.

Indifférent à toute modernité picturale, l'artiste privilégie volontairement une technique académique dans l'ensemble de sa production. Ses sujets plongent sans scrupule dans le sentimentalisme : *Baisers ardents, Tendres bruissements, Ebats dans la prairie...* Ils dépassent largement les bornes de ce qui paraît admissible à l'époque moderne. Pourtant, cet excès ne revêt-il pas un caractère fascinant ?

Sujets bibliques ou d'observation, allégories et même quelques éléments symbolistes rendent l'œuvre de Ludovic Alleaume aussi variée que surprenante. Le choix de ses sujets témoigne sans aucun doute de fantaisie et d'audace, au point qu'on retrouve l'artiste aussi à l'aise lorsqu'il peint une femme bretonne attendant le retour de son mari parti

en mer (*Espoir de retour*) que lorsqu'il représente une jeune femme nue étendue sur le sol d'une chambre rose, les cheveux épars et la cigarette à la main (*Dans le rose*).

Notre tableau se situe sûrement au croisement des multiples influences et préoccupations de l'artiste. Présenté au Salon de 1927, il représente Marie-Madeleine agenouillée devant un crâne, prenant appui sur ses avant-bras dans une attitude qui est celle du désespoir et de la prière. Son visage est caché entre ses bras et la longue chevelure blonde est répandue au sol : un détail d'une grande sensualité, récurrent dans l'œuvre de l'artiste. L'artiste renouvelle ainsi la représentation d'un thème traité à de nombreuses reprises depuis le XVIème siècle. Les couleurs acides, le tapis, les ronces épineuses confirment la singularité de cette image de Marie-Madeleine nue, dont la blancheur du corps replié s'estompe dans le bleu du fond.



Servando Cabrera Moreno

(La Havane, 1923 – 1981)

14. *Portrait de paysan*

Encre sur papier

37,3 x 47,2 cm

Signé en bas à droite : *Cabrera Moreno*

Servando Cabrera Moreno naît à La Havane en 1923. Il étudie à l'Académie San Alejandro, obtient son diplôme en 1942 et présente sa première exposition personnelle au *Lyceum* de La Havane en 1943. Il continue d'exposer dans les années qui suivent aux salons annuels du *Círculo de Bellas Artes*.

En 1946 il part pour les Etats-Unis pour suivre un cours à l'Art Students League à New York. Pendant cette période, il se rapproche du milieu du théâtre, dessine des costumes et des scénographies, puis découvre Pablo Picasso. Celui-ci devient sa principale influence et motive dans ces années là une première remise en question du milieu académique de sa formation cubaine.

A partir de 1949, Cabrera Moreno voyage en Europe et fréquente la Grande Chaumière à Paris. C'est à partir de 1950-1951 qu'il connaît sa première véritable étape de rupture : il adopte une stylisation géométrique dérivée du cubisme, qui le rapproche vers 1954 de l'abstraction. L'influence de Joan Mirò et de Paul Klee caractérise sa brève période abstraite, dont il expose les résultats en France et en Espagne. Le succès de son exposition à la galerie La Roue à Paris lui fait prendre conscience des mécanismes du marché de l'art. Le rejet de ces règles s'accompagne d'un revirement abrupt dans sa peinture.

Il participe en 1954 au tournage du film *El mégano* avec Julio Garcia Espinosa, qui documente la vie des charbonniers. En Espagne, il exécute au fusain une série de portraits réalistes de figures populaires. A Cuba, il poursuit jusqu'en 1955 dans cette veine qui culmine avec *Los carboneros del Mégano* (*Les charbonniers du Mégano*). L'art populaire, dont il devient un collectionneur enthousiaste, influence une nouvelle évolution stylistique de l'artiste. Après la Révolution, Cabrera Moreno introduit dans sa peinture des thèmes de l'histoire récente de Cuba, et son style de 1961 est parfaitement adapté à cette réalité. Il expose à la fin de l'année 1961 au *Palacio de Bellas Artes* de La Havane. Ce sont les premières œuvres de sa grande série épique des *Hé-*

roes, Jinetes y Parejas, exposée en 1964 à la Galería Habana. Après un nouveau voyage en Europe et la rencontre de Willem de Koonig, il commence en 1965 une période expressionniste. En 1969 il reçoit la première mention au VIIIème concours international de dessin Joan Mirò à Barcelone puis, en 1970, l'expressionnisme fait place à un grand cycle de peinture érotique.

Entre 1940 et 1980 il participe à 109 expositions collectives et 20 personnelles. Il meurt à La Havane en 1981.

Notre dessin correspond à la période réaliste de Cabrera Moreno. Ce *Portrait de Paysan* réalisé à la plume est représentatif du style de l'artiste dans les années 1960. Les traits intensément marqués par les fines hachures d'encre noire communiquent l'expression puissante et résolue du visage du paysan, annonçant ainsi la volonté de Cabrera Moreno de rendre visible à travers son art les évolutions politiques qui marquent son pays lors de la Révolution.

