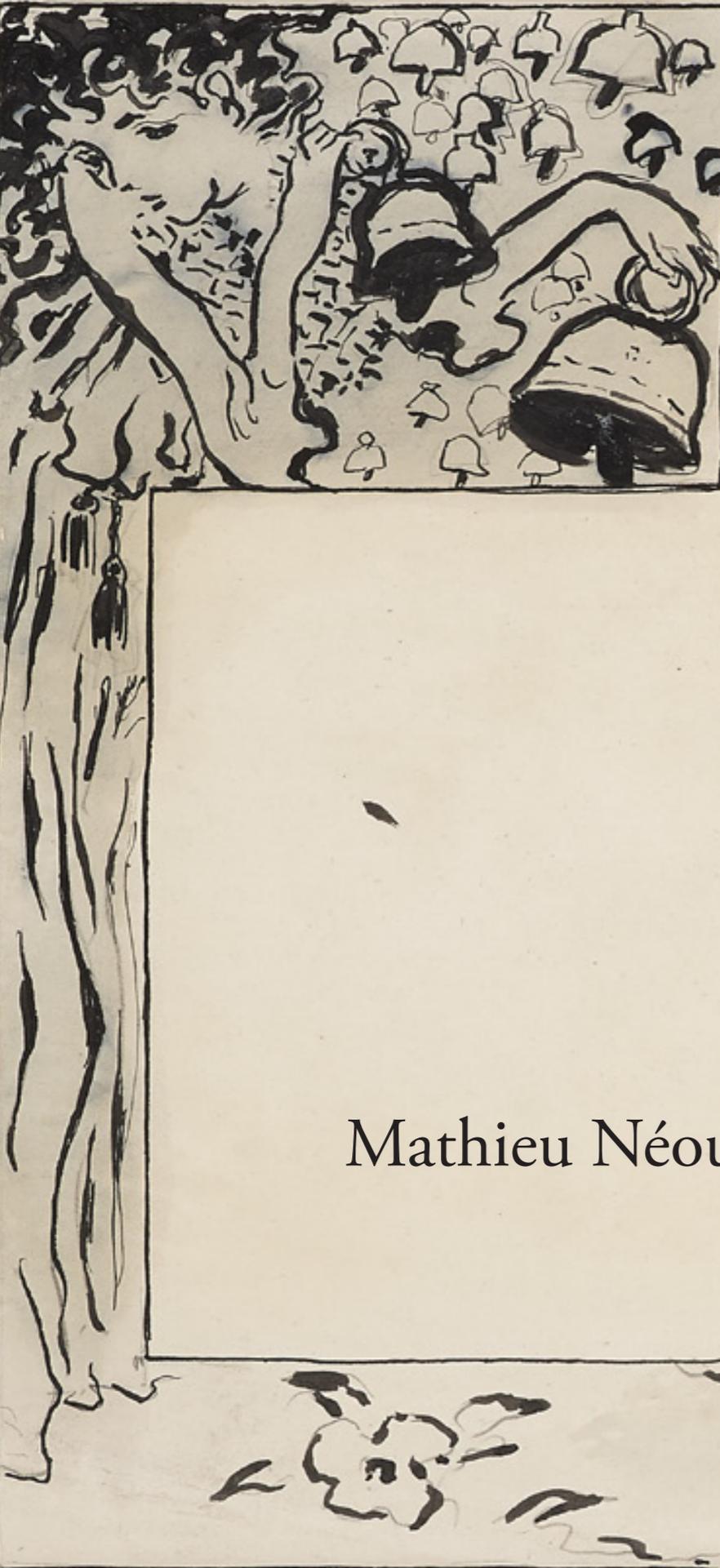




*Œuvres sur papier*  
1880 – 1930



Mathieu Néouze



*Œuvres sur papier*

*1880 - 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](mailto:mathieu.neouze@gmail.com)

[www.mathieu-neouze.fr](http://www.mathieu-neouze.fr)

# *Mars 2015*

Nous remercions Jean-Baptiste Allo, Antoine Béchet, Julie Ducher, Anna Gabrielli, Virginia Gamna, Eric Gillis, Jean-David Jumeau-Lafond, Julia Labet, Corinne Letessier, Philippe Loisel, Gisèle Ollinger-Zinque 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.

# Catalogue

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

## Gustave Doré

(Strasbourg, 1832 – Paris, 1883)

### 1. Oiseaux exotiques

Mine de plomb et aquarelle sur papier fort  
40,7 x 20,3 cm  
Cachet de l'atelier en bas à gauche (L. 681a)

Provenance :  
Vente de l'atelier de l'artiste, Paris, 10 – 15 avril 1885.

Œuvre en rapport :  
*Cacatoès et autres oiseaux exotiques*, crayon et aquarelle sur papier, 167 x 74,3 cm, collection particulière.

Lecteur passionné depuis son plus jeune âge, Gustave Doré ne tarde pas à mettre son talent précoce au service d'une imagination fertile, nourrie par des modèles qui vont de la mythologie aux caricatures de Grandville. Il ne tarde pas à se faire remarquer par l'éditeur parisien Charles Philipon et s'installe dans la capitale en 1847. C'est ainsi que l'éditeur du *Charivari* et de *La Caricature* engage Doré pour une première collaboration dans *Le Journal pour Rire*. Il propose au jeune artiste un contrat d'exclusivité de trois ans avec sa maison d'édition *Aubert et Cie*.

Parallèlement, Doré commence à exposer au Salon. À vingt-trois ans, après avoir connu le succès grâce à la publication de *l'Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie* (1854), *Contes drôlatiques* (1855), et *Œuvres de Rabelais* (1854), il peut abandonner la caricature pour se consacrer entièrement à l'illustration, au dessin et à la peinture.

Personnage complexe, Gustave Doré suscite des réactions extrêmes parmi ses contemporains. Fidèle à l'école romantique qui a marqué son apprentissage, les critiques réalistes s'acharnent sur son œuvre. Vulgaire et grotesque pour certains, météore brillant mais sans futur pour d'autres, ses détracteurs lui reprochent son excentricité, son imagination démesurée, son esprit et « la facilité de la main » qui le tient « trop loin de la nature »<sup>1</sup>. Zola, qui admire son œuvre bien qu'il ne puisse l'admettre, affirme dans *Mes Haines* que « il gagnera en génie ce qu'il aura gagné en réalité ». Si Doré a « l'illogisme de la passion » selon Théophile Gautier, René Delorme déclare que « dans la décadence actuelle, un homme surnage... Il croit que l'art est libre, sans domaine, sans limite »<sup>2</sup>.

Gustave Doré doit se confronter, toute sa vie durant, aux limites qui séparent l'illustration des « Beaux-Arts », et divise ses journées entre deux ateliers, l'un consacré au travail avec les éditeurs, l'autre dédié au dessin, à la peinture et à la sculpture. « J'illustre aujourd'hui pour payer mes couleurs et mes pinceaux, mais mon cœur a toujours été à la peinture » confie Gustave Doré à Blanche Roosevelt<sup>3</sup>, l'une de ses biographes, en 1873. Malgré ses tentatives constantes et ses envois réguliers au Salon, ses œuvres peintes sont toujours reçues de manière négative aussi bien par les artistes que par les critiques. C'est ainsi que Doré accepte, à partir de 1868, de s'installer quelques mois par an à Londres. Il expose à la *German Gallery*, avant de transférer ses œuvres dans la célèbre *Doré Gallery*, qui allait lui permettre de montrer pendant les quinze dernières années de sa vie, ses grandes compositions allégoriques et religieuses.

Notre dessin, qui date des premières années 1880, est une étude préparatoire pour *Cacatoès et autres oiseaux exotiques*, une aquarelle de grandes dimensions ayant appartenu à Herbert Ward, sculpteur anglais et explorateur du continent africain. Le contour des oiseaux est rapidement croqué au crayon dans les réserves laissées par l'étalement fluide de l'aquarelle bleu claire du fond.

Doré définit le profil des trois perroquets au premier plan en n'utilisant que peu de couleurs, en contraste avec le fond, et décentre la figure principale vers la droite du dessin. Le mouvement de la tête, des ailes et de la queue de l'oiseau renforce encore le dynamisme de la composition, où tout laisse présager un envol imminent et certainement spectaculaire.

1 *Chronique des Arts et de la curiosité*, 1883.

2 *Gustave Doré, peintre, sculpteur, dessinateur*, Paris, 1879, p.5.

3 Blanche Roosevelt, *La Vie et les œuvres de Gustave Doré, d'après les souvenirs de sa famille, de ses amis et de l'auteur*, Paris, 1887.



## Giuseppe De Nittis

(Barletta, 1846 – Saint-Germain-en-Laye, 1884)

### 2. *Le Champs-de-Mars, l'École Militaire et les Invalides*

Pastel sur papier bleu  
30,5 x 47 cm

Né en 1846 dans une famille de riches propriétaires terriens, Giuseppe De Nittis prend dès son plus jeune âge des cours de peinture avec l'artiste napolitain Giambattista Calò, qui l'encourage à poursuivre ses études artistiques. A quinze ans le jeune artiste s'installe à Naples où il fréquente l'Académie des Beaux-Arts, mais jugeant cet enseignement conservateur et conformiste, il ne tarde pas à quitter l'établissement. Il fonde alors, à l'âge de dix-sept ans, l'École de Resina avec ses amis Marco De Gregorio, Federico Rossano et le sculpteur toscan Adriano Cecioni.

À cette même période, il commence à peindre en plein air, habitude qui ne le quittera plus. La nature, constitue son sujet favori et c'est avec des paysages peints d'après nature qu'il participe à la *Promotrice di Belle Arti* de Florence en 1867 et attire l'attention des Macchiaioli. De Nittis quitte alors l'Italie et s'installe à Paris.

L'artiste trouve en France une seconde patrie. Quelques mois seulement après son arrivée, il fait la connaissance du marchand d'art Adolphe Goupil, qui lui achète tout de suite quelques tableaux. S'il retourne régulièrement en Italie jusqu'en 1868, il s'installe ensuite définitivement à Paris où il rencontre sa future épouse, Léontine Gruvelle.

L'année de ses vingt-trois ans, l'artiste expose pour la première fois au Salon. Ses œuvres peu conformistes attirent l'attention des impressionnistes. Introduit par Degas, il est invité à exposer dans la galerie du boulevard des Capucines en 1874. Il accepte, et découvre ainsi également la peinture japonaise : une passion qu'il partage avec Edmond de Goncourt à partir de 1878. Mais le choix d'exposer avec les impressionnistes amène la rupture de son contrat avec Goupil, sans qu'il lui soit jamais permis d'entrer à plein titre dans le groupe.

Déçu par ce double échec, De Nittis quitte Paris pour Londres, où il avait déjà séjourné quelques années plus tôt. Cette période marque le succès définitif du peintre, qui représente la vie des grandes villes : *Place des Pyramides*<sup>1</sup>, *Trafalgar Square*<sup>2</sup> ou *Westminster*<sup>3</sup> font de lui un véritable artiste international.

Entre 1875 et 1880 il retourne régulièrement en Italie. Ces séjours lui permettent de reprendre ses recherches picturales à la source de ce qui les avait premièrement inspirées : le paysage et la nature, dans une synthèse entre impression lumineuse et netteté du dessin. Sa présence à l'exposition Universelle de Paris en 1878 lui vaut enfin la Légion d'Honneur.

Si De Nittis se consacre tardivement au pastel, il conçoit grâce à cette technique certaines de ses œuvres les plus appréciées, réalisées pour la plupart dans les premières années 1880. Il partage cette passion avec Degas, dont il possède trois pastels. Celui-ci l'encourage à poursuivre dans une direction qui lui est de plus en plus personnelle. C'est ainsi qu'il réalise, avec une grande fraîcheur, ses portraits gracieux et subtils ou ses élégantes vues de Paris.

Notre dessin révèle une vue singulière du Champs-de-Mars qui se distingue de l'ensemble des paysages urbains représentés par l'artiste par l'ampleur de la surface vide caractérisant le premier plan. De Nittis a souvent pris plaisir à observer ce quartier de Paris dans son état transitoire, dans les années qui suivent les grands changements urbanistiques de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et précèdent l'aménagement du Champs de Mars. On retrouve ainsi le même cadrage centré sur la désolation des terrains entourant les grands monuments du quartier de la *Place des Invalides*<sup>4</sup>, exécuté en 1880. Face à l'École militaire qui borde l'horizon, De Nittis nous donne à voir l'immensité déserte du Champs-de-Mars avant même le début de la construction de la Tour Eiffel.

*L'authenticité de l'œuvre a été confirmée oralement par Madame Anna Soricaro, de la Fondation de Nittis à Barletta.*



1 Huile sur toile, 92 x 75 cm, Paris, musée d'Orsay.

2 Huile sur toile, 41 x 49 cm, Sacerdoti, Galleria d'Arte.

3 Huile sur toile, 110 x 95 cm, Ravenne, collection particulière.

4 Pastel sur carton, 59 x 72,5 cm, Milan, Galleria d'Arte Moderna.

## Constantin Meunier

(Etterbeek, 1831 – Ixelles, 1905)

### 3. *Le repos des apprentis*

Fusain sur papier beige

39,5 x 50,5 cm

Monogrammé en bas à droite : *CM entrelacés*

Provenance :

Collection C. & M. Verbaet, Anvers.

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

À sa sortie de l'Académie, l'artiste se tourne résolument vers la peinture et expose au Salon de Paris à partir de 1861. Entre 1857 et 1875, il séjourne régulièrement dans le couvent des Pères Trappistes à Westmalle. La vie du monastère l'inspire particulièrement et il y réalise de nombreux dessins et tableaux, comme *l'Enterrement d'un Trappiste*, exposé en 1860<sup>1</sup>. En 1878, l'artiste voyage à travers le Borinage en compagnie de Xavier Mellery, Félicien Rops et Camille Lemonnier. La rencontre avec cette région minière et le monde ouvrier est déterminante pour l'art de Constantin Meunier. Avec une forte conscience sociale, il va s'attacher à dépeindre cette vie de labeur. L'ouvrier, le mineur, la hiercheuse deviennent alors autant de figures héroïques.

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

Les images puissantes et réalistes de l'artiste connaissent un succès grandissant et lui accordent une reconnaissance internationale. En 1890, la petite version en bronze du *Marte-*

*leur* est ainsi acquise par l'État français pour le musée du Luxembourg. Meunier est le premier sculpteur étranger jugé digne d'un tel honneur. En 1896, la galerie l'Art Nouveau de Siegfried Bing organise à Paris la première exposition monographique de l'œuvre de l'artiste. Meunier est alors considéré comme le plus grand sculpteur belge de son temps, l'égal de Rodin. Le sculpteur français, devenu proche de Meunier, est l'un de ses soutiens actifs en France et n'hésite pas à défendre son œuvre.

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

En 1881 – 1882, Meunier expose au cercle artistique de Bruxelles une série de dessins et tableaux réalisés pendant un séjour d'un mois au pays de Liège sous le titre *Voyage au pays de l'Industrie*. La critique compare aussitôt ces représentations des ouvriers pris sur le vif, magnifiés dans leur labeur, aux œuvres de Millet. On se demande alors si « l'artisan des usines n'allait trouver son interprète en Meunier, comme l'artisan des campagnes avait trouvé le sien dans Millet »<sup>3</sup>.

Si l'atmosphère de notre dessin n'est pas sans rappeler les scènes intimistes des réalistes de l'école française, tel François Bonvin, Meunier n'oublie jamais la dimension sociale de son œuvre. En s'attachant à représenter de jeunes enfants harassés après une journée de travail, il incite le spectateur à regarder ce qu'il ne voudrait pas forcément voir.



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

2 *La Justice*, 7 juin 1886.

3 Anon. « Constantin Meunier », *L'Art Moderne*, 8 janvier 1882, p. 12.

## Théo Van Rysselberghe

(Gand, 1862 – Le Lavandou, 1926)

### 4. *Madame Alexandre de Burlet cousant*

Fusain sur papier

22 x 23 cm

Monogrammé en bas à droite : VTR

Théo Van Rysselberghe naît à Gand en 1862 d'une famille issue de la bonne bourgeoisie. En 1880, il suit les cours de dessin de l'Académie de Gand, puis s'inscrit l'année suivante à l'Académie de Bruxelles où il fait la connaissance de Van Gogh et d'Ensor. Il adhère en 1881 au cercle artistique et progressiste l'Essor, puis voyage au Maroc et en Espagne où il fait la connaissance de Constantin Meunier.

De retour à Bruxelles, il expose de nombreuses toiles et esquisses de son voyage. Il rencontre alors Émile Verhaeren, avec qui il se lie d'amitié et qui l'introduit dans les cercles d'Edmond Picard et d'Octave Maus, avocat auprès de la Cour d'appel de Bruxelles, organisateur des XX, de la *Libre Esthétique* et secrétaire de *L'Art Moderne*. Van Rysselberghe passe l'été 1883 à Knokke sur la Mer du Nord en compagnie de ces nouvelles connaissances, éminentes personnalités du monde artistique de l'époque. C'est à Knokke que naît le projet de fonder le groupe des XX sous l'initiative de Maus, qui souhaite inviter « les audacieux, les fiers, les insurgés » à une exposition annuelle où chacun pourra présenter six œuvres. Rysselberghe est en charge de découvrir les nouveaux talents. Il parcourt alors la France, la Belgique et la Suisse.

En 1886, Émile Verhaeren l'encourage à venir voir, à Paris, *Un dimanche après-midi sur l'île de la Grande Jatte*<sup>1</sup> de Seurat, tableau manifeste du pointillisme. Van Rysselberghe observe discrètement, mais l'année suivante il invite Seurat à exposer au Salon des XX. S'il contribue par ce geste à faire de la Belgique le second bassin du néo-impressionnisme, lui-même n'adhère pas immédiatement au divisionnisme de Seurat. Van Rysselberghe se rapproche pourtant progressivement de la peinture de Signac, Cross, Dubois-Pillet et Luce.

En 1887, il accompagne Edmond Picard, rédacteur fondateur de *L'Art Moderne* et vice-président du *Cercle Artistique*, en visite officielle au Maroc. Il réalise une série de dessins pour illustrer *El Moghreb-al-Aksa*, le récit que Picard fait du voyage. À Bruxelles, il commence une série de peintures véritablement divisionnistes, parmi lesquelles un très grand nombre de portraits.

En 1889 Van Rysselberghe épouse Maria Monnom, fille de l'éditeur Monnom responsable de publications telles que *L'Art Moderne*, *Le Jeune Belgique*, *La Société Nouvelle* et des catalogues des XX et de *La Libre Esthétique*, renforçant ainsi les liens qui le liaient déjà au cercle de Verhaeren, Maus et Picard. Profondément marqué dans son engagement artistique par la mort prématurée de Seurat en 1891, l'artiste développe une approche plus personnelle et moins dogmatique du pointillisme.

Van Rysselberghe réalise notre dessin dans la première moitié des années 1880, avant sa rencontre avec Seurat. En faisant la connaissance de Verhaeren en 1883, il côtoie Maus, Picard et un troisième avocat, Alexandre de Burlet, responsable comme les deux précédents du *Journal des Tribunaux de Belgique* et actif dans le milieu artistique belge.

Notre dessin, qui représente Madame Alexandre de Burlet occupée à son ouvrage, dans un contexte domestique, n'a rien d'un portrait officiel ou mondain. En effet, Van Rysselberghe aimait représenter ses proches dans des œuvres intimistes qu'il offrait ensuite en signe de son affection.

Madame de Burlet semble avoir joué un rôle important dans le milieu artistique franco-belge de l'époque. Ainsi, Odilon Redon, qui illustre en 1887 de ses lithographies *Le Juré*, *Monodrame en cinq actes* d'Edmond Picard, lui en dédicace un exemplaire.



1 Huile sur toile, 207 x 308 cm, Chicago, Art Institute.

## Fernand Khnopff

(Grembergen-lez-Termonde, 1858 – Bruxelles, 1921)

### 5. *Portrait présumé d'Ernest Van den Broeck, 1882*

Fusain et sanguine sur papier

32 x 24 cm

Signé vers le milieu à gauche : *FERNAND /KHNOFF*

Dans son montage d'origine

Bibliographie :

R. L. Delevoye, C. de Croës, G. Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff, catalogue de l'œuvre*, Bruxelles, 1987, p. 216, n°44 (non localisé).

Fernand Khnopff naît au château de Grembergen-lez-Termonde, dans une famille de la haute bourgeoisie flamande. En 1859, la famille s'installe à Bruges, « réelle ville morte », que Khnopff considèrera pendant toute sa vie comme le premier lieu qui ait véritablement marqué son œuvre.

Il s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles en 1876, après être passé pendant quelques mois par l'atelier de Xavier Mellery. Il y rencontre Jean Delville et James Ensor mais, à l'inverse de celui-ci, Khnopff ne rejette pas l'enseignement académique reçu et fait la synthèse des traditions mythologiques liées au néo-classicisme et à leur relecture par le réalisme alors très présent en Belgique.

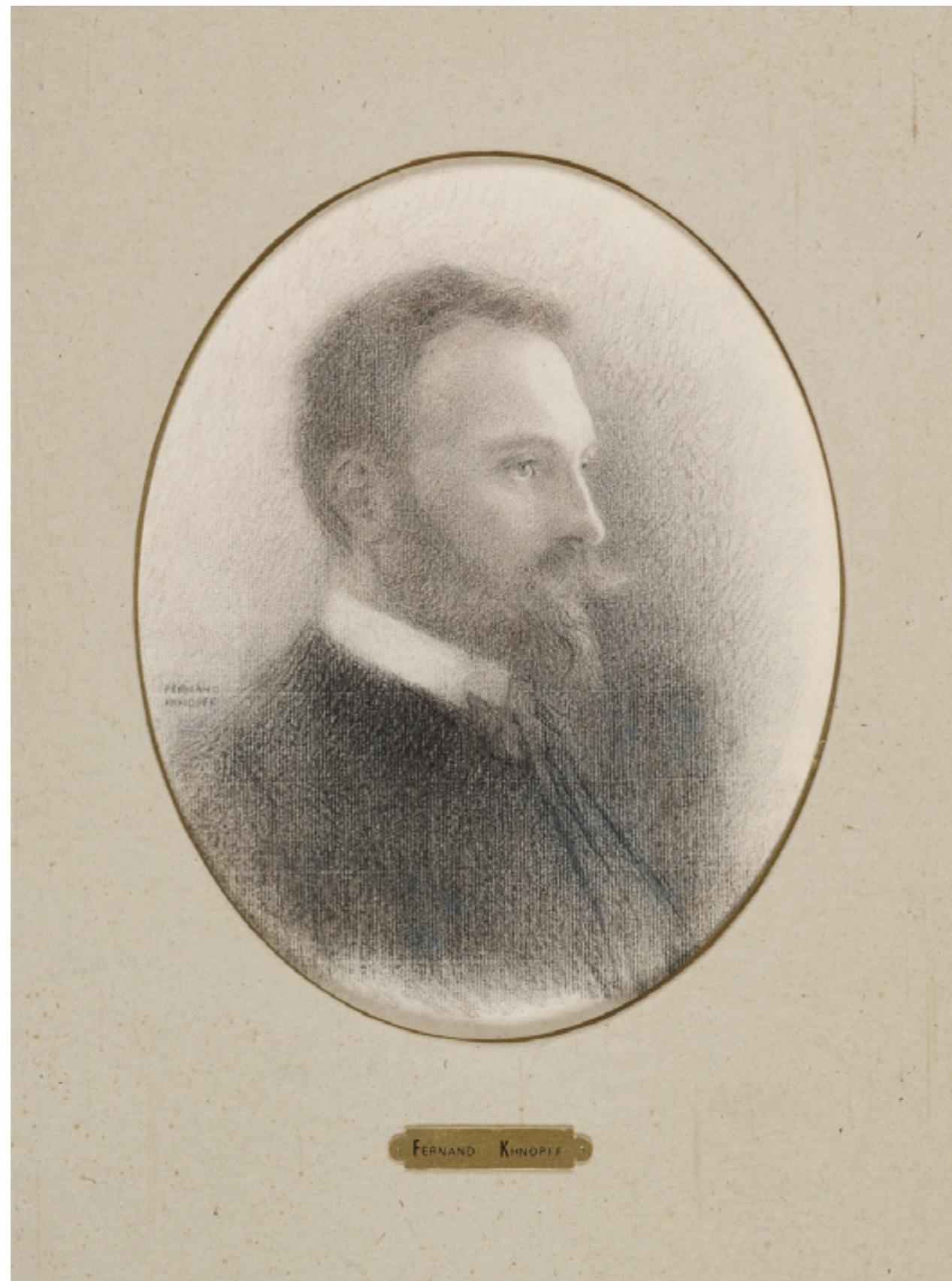
L'artiste effectue de fréquents séjours à Paris à partir de 1877 et découvre Ingres, Delacroix, Moreau, Véronèse, Giorgione, Titien, Rembrandt, Rubens. En juillet 1879 il s'installe à Passy. Il fréquente le cours libre de Jules Lefebvre, l'Académie Julian et copie les œuvres des maîtres au musée du Luxembourg. De retour en Belgique en 1880, il devient membre du groupe L'Essor, pour lequel il présente un ensemble de sept œuvres très remarquées par Verhaeren. Celui-ci lui consacre, en 1886, une série d'articles dans *L'Art Moderne*. Il contribue à la création du groupe des XX en 1884 et fort de ses succès et d'une réputation sans cesse croissante, il réalise des portraits d'enfants de la bourgeoisie bruxelloise.

Khnopff noue ses premiers contacts avec Péladan dès 1885 et figure au catalogue du premier Salon de la Rose + Croix en 1892, aux côtés de Schwabe, Delville et Séon. Il expose également à la galerie Gorges Petit en 1888, à la Galerie Bing en 1895-1896, puis à l'Exposition Universelle de Paris de 1889 et 1900. Il se fait aussi connaître à Londres dès 1890 avec une exposition à la Grosvenor Art Gallery, puis en 1900 à la galerie Keller und Reiner à Berlin et aux VIIème et VIIIème éditions de la Sécession viennoise.

Au début des années 1880, Khnopff est de retour en Belgique après son séjour parisien. Sa période de formation achevée, il cherche à s'insérer dans le milieu intellectuel bruxellois. En compagnie de son frère Georges, traducteur du *Journal* de Wagner, il fréquente les salons littéraires où, sans doute, il fait la rencontre du modèle de notre dessin, le géologue-hydrologue Ernest Van den Broeck (1851-1932). Personnage célèbre de l'époque, Van den Broeck est conservateur du Musée Royal d'Histoire Naturelle et un pionnier de l'hydrologie karstique.

Khnopff réalise en 1882 ce portrait intime, très délicat, au fusain et à la sanguine. Dans ses carnets de l'époque, nous retrouvons des portraits et autoportraits qui témoignent de ses premières recherches véritablement personnelles concernant une représentation psychologique du visage. Inspiré par Whistler, à travers la pensée duquel il voit un moyen de se dégager de l'emprise de la tradition réaliste, Khnopff met en place les bases d'une pratique symboliste du portrait pour en faire un lieu de déchiffrement de l'être. Passionné par les portraits d'Holbein et la grâce aérienne de Botticelli, il trouve dans la peinture des primitifs flamands une perfection du dessin qui enrichit sa lecture de l'œuvre d'Alfred Stevens ou de Burne-Jones. Le réel devient le lieu d'inscription d'une pensée visant à situer le sens au-delà du visible. Dans notre dessin, le regard lointain du modèle le place dans une dimension introspective qui deviendra la signature du portrait khnopffien.

*Nous remercions Madame Gisèle Ollinger-Zinque de nous avoir suggéré l'identification du modèle grâce à une photographie représentant le géologue Van den Broeck lors de l'une de ses expéditions scientifiques.*



## Charles Guilloux

(Paris, 1866 – Lormes, 1946)

### 6. Paysage aux arbres bleus

Aquarelle sur papier

20,7 x 30,8 cm

Signé à l'encre en bas à droite : C. Guilloux

Provenance :

Descendance de l'artiste.

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 »<sup>1</sup>.

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 »<sup>2</sup>.

Si l'on connaît aujourd'hui l'artiste par ses œuvres réalisées à la peinture à l'huile, ses aquarelles de la période 1892/1894 sont bien plus confidentielles. Guilloux dessine en effet sur le motif au lavis ou à l'aquarelle, avant de reprendre dans l'atelier ses compositions à l'huile.

Notre aquarelle fait pourtant partie des rares œuvres sur papier de la période signées par l'artiste. En effet, celui-ci la considérerait comme une œuvre en tant que telle, et non comme une étude destinée à la réalisation ultérieure d'un tableau à l'huile.

Guilloux élabore son paysage en simplifiant les plans, ramassant les formes, éliminant la moindre anecdote. Il s'éloigne de toute description réaliste pour chercher à transcrire la mélancolie teintée de mystère qui émane de ce ciel de fin de journée, dans lequel se fondent les variations de bleus, de gris et de roses.



1 G. Geoffroy, « Les Indépendants », *La Vie Artistique*, 1893, p. 373.

2 A. Mellerio, *Le Mouvement Idéaliste en Peinture*, Paris, 1896, p. 43.

## Pierre Bonnard

(Fontenay-aux-Roses, 1867 – Le Cannet, 1947)

### 7. Intervalles, étude pour *Le Petit Solfège illustré*

Mine de plomb et encre de Chine sur papier

19,5 x 27 cm

Publication :

C. Terrasse (auteur) et P. Bonnard (illustrateur), *Le Petit Solfège Illustré*, Paris, 1893, p. 10 (fig.1).

Dès l'enfance, Pierre Bonnard développe un goût prononcé pour le dessin. Il n'entreprend pourtant des études artistiques qu'à partir de 1889, après avoir obtenu une licence en droit. Il entre alors à l'École des Beaux-Arts, échoue au Concours de Rome et commence à fréquenter l'Académie Julian qui sera son véritable lieu de formation. Il y rencontre ses amis de toute une vie : Édouard Vuillard, Ker Xavier Roussel, Maurice Denis et Paul Ranson, Félix Vallotton, Henri Ibels, Paul Sérusier.

Seule exception à une indépendance artistique qui le distinguera pendant toute sa vie de nombre de ses contemporains, il participe activement à la formation du groupe des Nabis, qui se constitue à partir de 1888 autour de Paul Sérusier.

Celui-ci, de retour de Pont-Aven, montre à ses camarades le *Paysage du Bois d'Amour*<sup>1</sup>, exécuté sous la direction de Gauguin : un minuscule tableau réalisé sur le couvercle d'une boîte à cigares, qui sera le *Talisman* des « Nabis » tels que les baptise le poète Henri Cazalis. Cette petite peinture devient leur manifeste pour le développement d'une esthétique nouvelle : des formes synthétiques, des couleurs pures et une surface plane pour une peinture libérée de la contrainte imitative.

À l'inverse de Maurice Denis, le théoricien du groupe qui vise un renouveau de l'art sacré, Bonnard est fasciné par la vie moderne. Il est passionné par la photographie qu'il pratique lui-même et par l'art japonais qu'il découvre en 1890, lors de l'exposition organisée par Samuel Bing à l'École des Beaux-Arts. Baptisé « le Nabi japonard » par le critique d'art Félix Fénéon, Bonnard adopte des principes de composition qui traduisent son intérêt pour l'art décoratif. En effet, inspiré par le mouvement anglais des *Arts and Crafts*, il choisit de ne pas se cantonner à la peinture sur toile mais s'intéresse aux domaines où l'art se mêle à la vie quotidienne. De ces années datent décors de théâtre, vitraux, mobilier, paravents et peintures murales ou encore ses premières affiches et illus-

trations de livres et de revues. *France-Champagne*, l'une de ses premières affiches lithographiques, réalisée en 1891, est aussitôt remarquée par Toulouse-Lautrec qui ne tarde pas à vouloir faire la rencontre de l'auteur de cette image dansante et dorée.

Bonnard est loin de considérer la part graphique de son œuvre comme secondaire et cherche à développer, selon ses propres mots, une production populaire et d'application usuelle. Cette même année, il participe pour la première fois au Salon des Indépendants et décide de se consacrer définitivement à la peinture. À partir de ce moment-là, aucune circonstance ne pourra le détourner de l'acte de peindre. Il mène une vie simple où le calme et la poésie des vues d'intérieur inspirent une œuvre intime, reflet d'un univers personnel. Il réalise des tableaux représentant des scènes familiales en intérieur ou extérieur, des portraits de ses amis, des paysages. Il aborde dès le début de cette dernière décennie du XIX<sup>ème</sup> siècle le thème de la figure féminine représentée par Marthe, qui le projette au cœur de son style nabi et annonce l'évolution chromatique de son œuvre future, faite de tons chauds et éclatants.

Bonnard, fin observateur de la vie domestique, mène une existence éloignée des mondanités. La fréquentation d'amis proches et des membres de sa famille donne la mesure de sa production artistique, lui fournissant des sujets pour ses tableaux mais aussi des occasions de collaborations fructueuses comme celle qu'il prépare à partir de 1891 avec son ami et beau-frère Claude Terrasse. Organiste et professeur d'opérette, celui-ci est le camarade de régiment du peintre avant de devenir son beau-frère le 25 septembre 1890, après avoir épousé Andrée Bonnard. Thadée Natanson, l'un des fondateurs de *La Revue Blanche*, décrit ainsi le musicien : « Terrasse, abondamment chevelu, non moins abondamment barbu, sonore, plein de projets et dont les chansons et les ensembles retentissent à remplir la maison de musique ». Nous pouvons imaginer comment les personnalités des



1 Huile sur panneau, 27 x 21 cm, Paris, musée d'Orsay.

deux hommes, l'un silencieux et discret, l'autre exubérant et communicatif, ont pu parfaitement se rencontrer sur la base d'un projet commun mêlant musique et dessin. L'élaboration du Petit solfège illustré, proposée par Terrasse à Bonnard, a sans doute été l'occasion d'une étroite collaboration, où les textes de l'un se trouvent en regard des illustrations de l'autre. C'est en 1891 à Arcachon, où Terrasse est alors professeur de musique, que Bonnard commence ses illustrations. Il les termine deux ans plus tard au Grand-Lemps, dans la propriété familiale du Dauphiné où il séjourne chaque année. Cet ouvrage est le premier livre illustré de l'artiste et comporte, outre les deux plats de la couverture, trente compositions encadrant chacune une page de texte. Les dessins de Pierre Bonnard pour *Le Petit Solfège* illustré sont caractéristiques de la valeur que les Nabis prêtaient au livre illustré et de l'intérêt de Bonnard pour la réalisation d'une œuvre graphique qui soit le pendant de son œuvre peinte. Avant le Solfège, Bonnard avait déjà réalisé des couvertures de chansons qui avaient pourtant été refusées par les éditeurs.

François Chapon, dans *Le peintre et le livre*, loue l'habileté de Bonnard à adapter ses dessins aux blancs et aux marges laissées par la musique : « Cette modulation, si particulière à

son tracé, qui suscite une atmosphère autour du moindre croquis; ces déformations où se révèle encore le nabi japonais; et surtout cette aptitude à l'aménagement décoratif d'une surface, s'étaient exercées [...] sur les pages du Petit solfège illustré»<sup>1</sup>. En s'inspirant de l'art japonais, Bonnard varie la mise en page et le ton de ses illustrations qui s'adaptent à un public enfantin et se font parfois naïves, délicates ou cocasses. La gamme, la portée, les intervalles, le mouvement sont personnifiés et apparaissent sous la forme de scénettes comiques et tendres.

Le livre, tiré à 2000 exemplaires suivant l'usage de l'époque, ne paraît qu'en 1893, ce qui permet à Bonnard de préparer ses compositions pendant presque deux ans. De nombreuses aquarelles d'étude témoignent de l'importance qu'il attribuait à ce projet. Notre dessin, préparatoire pour la planche Intervalles, représente une scène familiale qui occupe en bas à gauche la marge encadrant le texte à venir. Le reste de la composition est habité par une multitude de cloches, qui donnent à voir le rythme d'une douceur de vivre révélatrice de l'art de Bonnard.

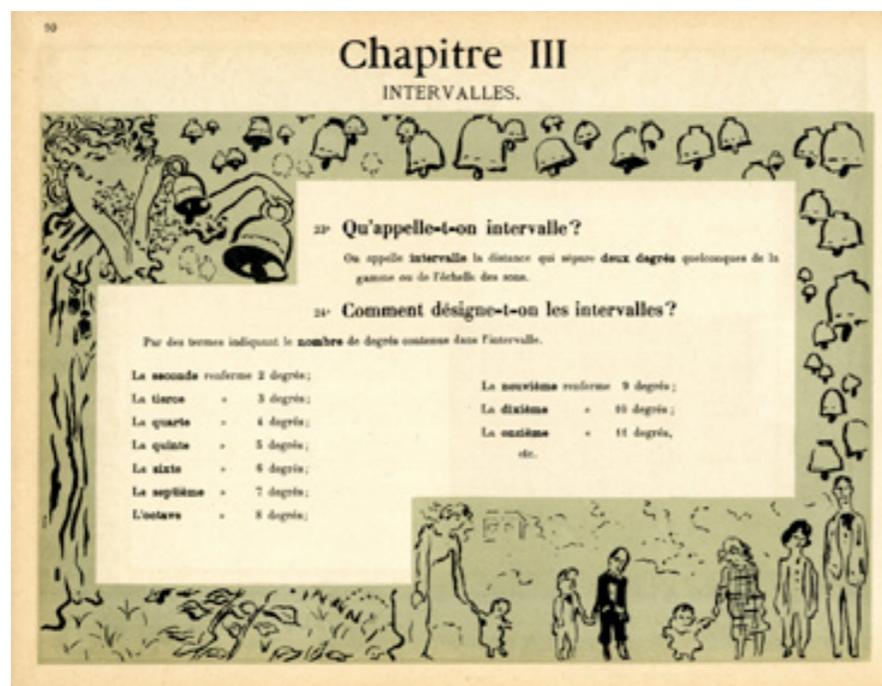


Figure 1

1 François Chapon, *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*. Paris, Flammarion, 1987, p.65.



## Henri-Edmond Cross

(Douai, 1856 – Le Lavandou, 1910)

### 8. *Paysage montagneux*

Crayon Conté et estompe sur papier

22,5 x 17 cm

Cachet de l'atelier au verso (L. 1305a)

Henri-Edmond Joseph Delacroix naît à Douai en 1856. Il anglicise son nom à partir de 1883 et se fait appeler Cross, en référence à ses origines anglaises et pour éviter toute confusion avec le peintre Eugène Delacroix. Le jeune Cross manifeste très jeune un goût inné pour le dessin et la peinture. Il suit les cours de Carolus Duran à Lille à partir de 1866, puis devient l'élève d'Alphonse Colas aux Écoles Académiques de Dessin et d'Architecture de Lille. Il quitte la ville en 1878 pour s'installer à Paris où il fréquente l'atelier d'Émile Dupont-Zipcy ainsi que François Bonvin, ami de sa famille.

Fidèle aux enseignements de l'École de Lille, l'artiste demeure proche du naturalisme de Bastien-Lepage. Sa palette est sage et traditionnelle pendant ses premières années parisiennes. Il est principalement l'auteur de portraits et de natures mortes. C'est à partir de 1884 que son engagement dans le milieu artistique parisien s'intensifie : il prend part, dès sa création, au Salon des Indépendants, auquel il exposera jusqu'à sa mort en 1910. Si ce salon est créé pour révéler des artistes encore inconnus du public, il a surtout pour effet de mettre en relation des peintres qui ne se connaissent pas encore. Dès l'exposition inaugurale, Cross côtoie Seurat, Signac, Angrand et Dubois-Pillet. La nécessité de constituer une société organisée, qui se réunisse régulièrement, renforce les liens amicaux entre ces artistes dont la proximité esthétique va mener à la création du groupe des néo-impressionnistes.

Cross adopte vite une palette claire et vive. Il se rapproche des recherches de Monet et de Camille Pissarro, mais il faudra attendre 1891 avant qu'il ne commence à pratiquer la technique divisionniste dans des toiles aux harmonies délicates influencées par l'estampe japonaise. Il contribue à développer la technique inventée par Seurat dite du chromo-luminarisme (ou pointillisme). Les natures mortes et les portraits de ses débuts cèdent le pas aux paysages. Il cherche de nouveaux moyens de rendre les jeux d'ombre et de lumière sur le sol, les vibrations de l'air, les arbres, les reliefs, les personnages dans des scènes de plein air.

Cross s'installe définitivement dans le Midi en 1891, à Cabasson dans le Var puis à Saint-Clair où il se fait construire une maison. Il envoie des lettres enthousiastes à ses collègues

parisiens, qui ne tardent pas à faire le voyage pour lui rendre visite. Signac découvre Saint-Tropez et Van Rysselberghe se fait bâtir une maison à côté de celle de Cross à Saint-Clair. Cross trouve dans le midi la lumière et le calme nécessaire à ses recherches artistiques, mais s'il vit loin de Paris dix mois par an, il continue à envoyer régulièrement ses toiles aux différents salons de la capitale.

Ayant assisté à la naissance du néo-impressionnisme, Cross a pu observer les recherches de chacun : il a notamment étudié les toiles maîtresses de Seurat, et suivi l'évolution de Signac. Comme eux, il choisit des sujets dépouillés, ici un paysage en pente, pour concentrer ses efforts sur le rendu de la lumière et de la couleur. Le rapprochement de l'artiste avec le mouvement néo-impressionniste permet de placer un dessin comme celui-ci dans la continuité de la technique mise au point par Seurat à partir de 1882, fondée sur le contraste du noir et du blanc. Cross, qui a vraisemblablement réalisé ce dessin entre la seconde moitié des années 1880 et le début des années 1890, choisit un papier vergé épais à la surface irrégulière. Il utilise un crayon noir dont les frottements légers accrochent les aspérités du papier et laissent apparaître le blanc de la feuille dans les creux, pour esquisser les formes et moduler les effets d'ombre et de lumière. La surface semble piquetée de petits points de densité différente, de sorte que le noir n'est jamais noir ni le blanc tout à fait blanc.



## Henry Cros

(Narbonne, 1840 – Sèvres, 1907)

### 9. Étude de jeune femme nue

Fusain, aquarelle et rehauts de gouache blanche sur papier beige

30 x 22,6 cm

Cachet

Dans son cadre d'origine

Provenance :

Frère du poète Charles Cros, Henry Cros est sans doute l'un des sculpteurs les plus singuliers de sa génération. Après une formation à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier du sculpteur Antoine Etex et dans celui du peintre Jules Valadon, il expose pour la première fois au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1864. Très vite, il oriente ses recherches sur la polychromie dans la sculpture, qui devient sa principale préoccupation tout au long de sa carrière.

Jusqu'à la fin des années 1870, la cire est le matériau de prédilection d'Henry Cros. Travaillant avec des cires teintées dans la masse, il produit des petits groupes très précieux, bas-reliefs ou rondes-bosses d'inspiration souvent médiévale, comme *Le Prix du Tournoi*<sup>1</sup>, présenté au Salon de 1873, acquis par l'État, ou encore *Isabeau de Bavière*<sup>2</sup>, créée en 1874 et offerte à la femme du poète José Maria de Heredia, intime du sculpteur. À partir du début des années 1880, Cros délaisse la cire et explore les possibilités offertes par la pâte de verre, remettant à l'honneur un procédé qu'il annonce « restitué de l'Antiquité ». Cros se passionne en effet pour les techniques picturales anciennes et publie même en 1884, en collaboration avec Charles Henri, un ouvrage intitulé *L'Encaustique et autres procédés de peinture chez les Anciens*, Histoire et technique. Sa première œuvre en pâte de verre est un médaillon exposé au Salon de 1883. Cros assemble de la poudre de verre de plusieurs couleurs dans un moule réfractaire, qui est ensuite chauffé pour amalgamer les couleurs. Ses réalisations, masques et bas-reliefs, s'inspirent toujours de l'Antiquité.

À partir du début des années 1890, Cros obtient le soutien de la Direction des Beaux-Arts qui lui octroie un atelier indépendant sur le site de la manufacture de Sèvres. Il peut alors s'atteler à la production d'œuvres de très grand format, comme la fontaine murale, *L'Histoire de l'Eau*, créée en 1893

et conservée aujourd'hui au musée d'Orsay. Après sa mort, son fils, Jean Cros, perpétue la technique si particulière apprise de son père et transcrit en pâte de verre des œuvres d'Auguste Rodin et d'Antoine Bourdelle.

Sculpteur sans cesse à la recherche de nouvelles expérimentations techniques, Henry Cros est également un infatigable dessinateur. En effet, toutes ses œuvres sculptées sont précédées de nombreuses études réalisées sur papier dans lesquelles l'artiste recherche la forme parfaite qu'il pourra transcrire en trois dimensions.

Notre feuille, particulièrement travaillée, dévoile ainsi le processus de création de l'artiste. Il cherche la posture idéale de son modèle, étudiant au fusain son déhanché sur la droite de la composition et reprenant jusqu'à trois fois la position de chaque bras.

L'artiste utilise ensuite l'aquarelle pour cerner sa figure, qu'il rehausse de gouache, lui donnant ainsi cet aspect laiteux qui se détache du fond rouge vif, et suggère la sculpture en pâte de verre polychrome encore en devenir.



1 Paris, musée d'Orsay, inv. RF 3661.

2 Paris, musée d'Orsay, inv. RF 4311.

## **Théophile Alexandre Steinlen**

(Lausanne, 1859 – Paris, 1923)

### *10. La Blanchisseuse*

Fusain, pastel et grattage sur carton

66 x 29 cm

Signé et dédié en bas à gauche : *Steinlen / à son vieil ami*

Exposition :

1970, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, *Exposition rétrospective de l'œuvre de Steinlen*, n°134.

Né à Lausanne en 1859, Steinlen étudie d'abord la théologie à l'Université de la ville avant de débiter 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<sup>ème</sup> siècle.

Si Steinlen expose à partir de 1893 au salon des Indépendants, puis au salon des 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*.

Proche de Toulouse-Lautrec, Steinlen partage certaines de ses préoccupations artistiques. Les deux artistes, habitués des cabarets et des maisons closes, cherchent à transcrire dans leur peinture une réalité sociale jusque-là restée en marge de la représentation picturale.

Notre dessin, réalisé dans la dernière décennie du XIX<sup>ème</sup> siècle, montre le respect de Steinlen pour ses contemporains, Toulouse-Lautrec et Degas en particulier, qui l'inspirent dans le choix des sujets et de la technique. Ici, le fusain et le pastel sont appliqués en traits hachurés directement sur le carton, gratté par endroits. Ce procédé, qui permet d'inclure les variations de ton dans la matière du support, indique aussi bien les liens de l'artiste avec Lautrec qu'une liberté technique toute personnelle. Le sujet, une femme debout, vue de face, évacue toute narration et rappelle les repasseuses de Degas, ou la série des blanchisseuses exécutée par Steinlen lui-même quelques années auparavant, tout en restant fidèle à la représentation d'un peuple parisien dont l'image a fait la réputation de l'artiste.



## Louis Legrand

(Dijon, 1863 – Livry-Gargan, 1951)

### 11. Jeune fille au chapeau

Fusain et pastel sur papier

62 x 48,5 cm

Signé vers le bas vers le milieu : *Louis Legrand*

D'origine modeste, le jeune Legrand travaille comme employé de banque tout en fréquentant les cours du soir à l'École des Beaux-Arts de Dijon. Il obtient le prix Desvosges en 1883 et s'installe à Paris, où Félicien Rops l'initie aux techniques de la gravure à l'eau-forte et à l'aquatinte. Élève brillant soutenu par son maître, ses débuts sont malgré tout difficiles. Il gagne sa vie en réalisant des illustrations pour enfants, tout en achevant sa formation en dessin et gravure.

C'est grâce à la gravure qu'il acquiert progressivement la notoriété, lorsqu'il commence à collaborer avec le *Courrier Français* pour lequel il croque, chaque semaine, des scènes de la vie parisienne, des danses et des fêtes montmartroises. Il s'impose vite à l'attention du public par l'originalité de son coup de crayon et par l'audace, parfois provocatrice, de ses compositions. L'une de ses planches, *Prostitution*, lui vaut d'être poursuivi en justice pour atteinte aux « bonnes mœurs » : après avoir purgé une courte peine de prison, Legrand abandonne l'illustration satirique. Il commence alors une collaboration avec le *Gil Blas* en 1891, où il illustre un reportage sur les danseuses de cancan, écrit par son collectionneur et ami Erastène Ramiro. Vendu à 6000 exemplaires, ce numéro permet à Legrand de se faire connaître au-delà de la capitale. A partir de ces dessins, l'éditeur Dentu publie en 1892 dans *Le Cour de Danse, Fin de Siècle*, une sélection d'eaux-fortes qui révèlent les exercices professionnels quotidiens des danseuses.

Après le cancan, Legrand s'intéresse au monde de l'Opéra, avec ses ballerines dont il rend compte de l'effort, de la souffrance et de la fatigue. En effet, si l'influence fondamentale de Degas lui permet de s'éloigner du monde trop controversé de la satire de ses débuts, Legrand ne cède pas totalement à la beauté du spectacle mis en scène, mais s'attache surtout à représenter les conditions de travail de ces jeunes filles, que ce soit pendant l'échauffement, au repos ou pendant l'habillage. Plus critique que Degas, moins allégorique que Rops, Legrand se livre aussi très habilement à l'évocation de la vie parisienne libertine, l'un de ses sujets favoris. Proche de Toulouse-Lautrec, il s'en distingue et souvent le précède

dans la représentation de la nuit dans la capitale, avec ses bars, ses maisons closes et ses cabarets peuplés de danseuses de cancan et de demi-mondaines. Ses peintures inspirées de sujets parisiens, mais aussi des natures mortes et des paysages, sont exposées au Salon des Beaux-Arts à partir de 1902. Il obtient une Médaille d'Argent à l'Exposition Universelle de 1900 et est décoré de la Légion d'Honneur en 1906 après que son œuvre eut fait l'objet d'expositions en 1896 à la Galerie Samuel Bing et en 1904 à la Galerie George Petit. Une rétrospective lui est consacrée en 1911 à la Galerie Durand-Ruel.

Oscillant toujours entre réalisme et étrangeté, Legrand se montre très attentif à la vie intérieure des personnages qu'il dépeint. Cette jeune fille tient d'une main ses cheveux vaporeux. Elle sourit vaguement en dirigeant son regard, que l'on devine à travers la fente de ses yeux mi-clos, vers la droite. Son expression maniérée et un peu tendue, ainsi que l'auréole noire de son chapeau qui se dilate et s'estompe vers la droite du dessin, confèrent à ce portrait un mystère qui reflète parfaitement les préoccupations de l'artiste. Le foulard orange et la robe dont le contour est uniquement défini par un trait de pastel bleu clair, jouent du contraste avec le visage, le corps et les cheveux du modèle, rendus uniquement au fusain. L'opposition entre les deux teintes presque complémentaires et la monochromie du reste du dessin complète cette image troublante, qui permet de situer l'intérêt de Legrand pour le portrait dans un subtil équilibre entre proximité et distance avec son modèle.



## Charles Maurin

(Le Puy-en-Velay, 1856 – Grasse, 1914)

### 12. *Fillette endormie dans les bras de sa mère*

Pastel sur papier

42,5 x 31 cm

Signé en bas à droite : *Maurin*

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

Maurin entre ainsi à l'École des Beaux-Arts en 1876, tout en fréquentant les cours de l'Académie Julian. Ses premiers tableaux exposés au Salon à partir de 1882 sont essentiellement des portraits. Maurin noue alors ses premières amitiés dans le monde artistique. Il rencontre Félix Vallotton à l'Académie Julian, dont il devient très proche. Par l'intermédiaire d'Aristide Bruant, l'un de ses amis montmartrois, l'artiste fait la connaissance d'Henri de Toulouse-Lautrec. Maurin fréquente également le sculpteur Rupert Carabin qui devient l'un de ses intimes. Carabin pose à plusieurs reprises pour Maurin, comme modèle principal<sup>1</sup> ou pour servir de figure dans un tableau comportant plusieurs personnages<sup>2</sup>.

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

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

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

Maurin est fasciné par le monde de l'enfance, seul âge qui, à ses yeux, n'est pas encore dénaturé par la société. Dans le courant des années 1890, le thème de la Maternité devient ainsi l'un de ses sujets de prédilection, qui lui permet d'explorer les sentiments profonds qui unissent la mère et sa fille. Trois suites gravées, *L'Education sentimentale*, *La Nouvelle Education sentimentale*, et *La Petite Classe* témoignent ainsi de l'attention particulière que l'artiste porte au thème. Ces suites décrivent une mère et sa fille, représentées dans l'intimité de leurs gestes quotidiens : mère qui baigne son enfant, l'habille, ou encore lui noue un ruban dans les cheveux.

Notre pastel, réalisé à la même époque, compte sans doute parmi les œuvres les plus abouties et les plus spectaculaires de la série. Maurin parvient en effet à rendre compte avec beaucoup de tendresse et de bienveillance les sentiments à la fois forts et ambivalents qui unissent la mère et sa fille. La fillette endormie dans les bras de sa mère, s'accroche à son cou et s'abandonne en même temps. La mère, quant à elle, semble à la fois concentrée sur l'instant, afin de s'empêcher tout mouvement qui pourrait réveiller l'enfant, et plongée dans ses pensées, sans doute teintées d'une légère mélancolie.



1 *Portrait de Rupert Carabin*, 1892, huile sur toile, 45 x 37 cm, Le Puy-en-Velay, musée Crozatier.

2 *L'Aurore du Rêve*, 1891, huile sur toile, 80 x 100 cm, Saint-Etienne, musée d'Art Moderne.

## Théophile Alexandre Steinlen

(Lausanne, 1859 – Paris, 1923)

### 13. *Les Chats, études pour un cachet*

Mine de plomb et lavis d'encre de Chine sur papier  
21,1 x 13,1 cm (chaque feuille)

Exposition :  
2008, Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, *Steinlen, l'œil de la rue*.

Bibliographie :  
P. Kaenel, *Steinlen, l'œil de la rue*, Lausanne, 2008, p. 38 (repr.).

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 conçue en 1896 pour la *Tournée du Chat Noir*, sont devenues des icônes.

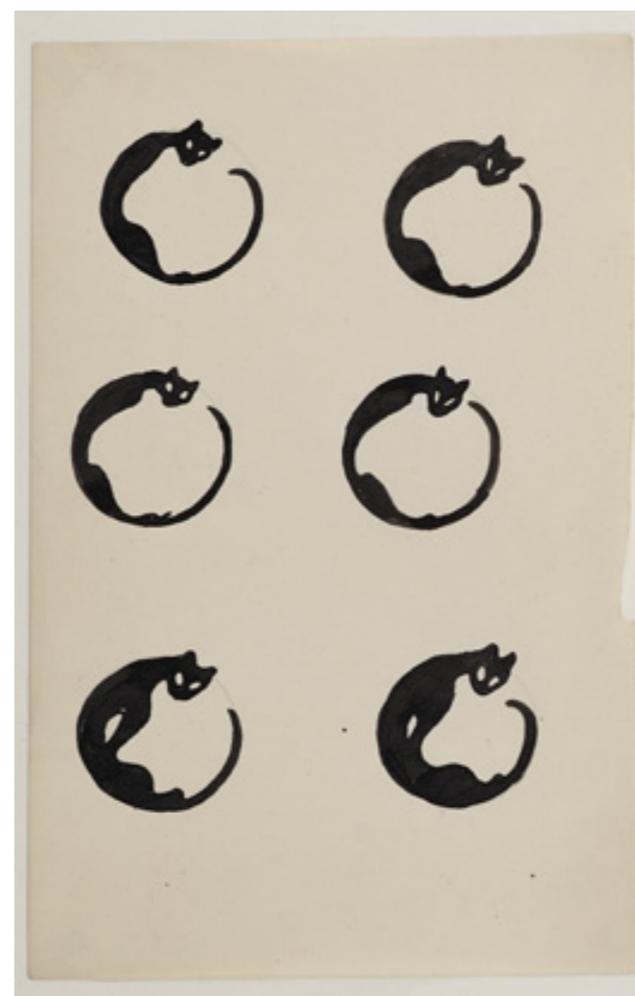
Steinlen développe sa passion pour les félins dans la continuité de Champfleury, qui publie déjà en 1869 *Les Chats : histoire, mœurs, observations, anecdotes*, publié par J. Rothschild et illustré entre autres par des dessins de Delacroix, Viollet-le-Duc, Mérimée, Manet et Hokusai. Cet ouvrage, désormais considéré comme un classique, retrace l'histoire du félin depuis l'Antiquité et en souligne l'influence artistique et poétique.

Champfleury fait du chat l'attribut symbolique de l'artiste en cette fin de siècle de plus en plus urbaine, et Steinlen s'en approprie l'image en la diffusant largement à travers ses illustrations montmartroises. S'il n'ignore sans doute pas les animaux anthropomorphes de J.-J. Granville, il privilégie dans la plupart de ses dessins un chat presque naturel, dont il observe les déambulations urbaines et les poses quotidiennes. Il nourrit alors son amour des félins grâce à une autre lecture, *Les Chats* de Baudelaire, un sonnet paru dans *Les Fleurs du Mal* qui définit l'animal, déjà icône artistique, comme un être voluptueux et amant des ténèbres, noble et fier, mystérieux et parfois mystique.

La vague japoniste qui s'empare de Montmartre et du milieu culturel parisien pendant la seconde partie du siècle ne laisse pas Steinlen sans enthousiasme : il emprunte à Hiroshige l'esprit des chats qui peuplent ses estampes, et se laisse inspirer par les cachets marquant les gravures japonaises pour concevoir une marque qui lui soit absolument personnelle.

En 1894, l'affiche de sa première exposition personnelle à la Bodinière montre un monogramme clairement inspiré par les traits fluides de pinceau de la peinture japonaise. Un S très arrondi dans la partie inférieure entoure les lettres A et T, initiales du nom de l'artiste. Steinlen expérimente ensuite différentes possibilités, à la recherche de celle qui sera la plus représentative : tour à tour iconiques, alphabétiques, japonistes ou graphiques, ses essais témoignent de l'importance que l'artiste accorde à la signature de ses œuvres.

Notre dessin est l'une des nombreuses esquisses rendant compte de la recherche infatigable de l'artiste. Inspiré à la fois par les cachets japonais et par l'enseigne du cabaret *Le Chat Noir* conçue par Alphonse Willette, Steinlen explore différents formats, carrés ou arrondis. Cette version très essentielle en noir et blanc définit la silhouette élancée et souple du chat grâce à un simple trait à l'encre de Chine alors que les yeux, laissés en réserve, semblent émerger de la nuit pour nous observer. La bichromie renforce efficacement la sensation d'une apparition nocturne de l'animal, entre réalité et vision, ainsi que le galbe du dos de la bête qui s'inscrit dans le profil d'un croissant de lune et souligne, une nouvelle fois, le rapport très direct des chats de Steinlen avec la vie culturelle nocturne de Montmartre.



## Alfons Mucha

(Ivancice, 1860 – Prague, 1939)

### 14. *La Pose du modèle, 1898*

Crayon noir sur papier

42,4 x 27 cm

Signé au milieu vers la droite : *Mucha*

Œuvre en rapport :

*Iris*, Lithographie en couleur, 103 x 43,5 cm, 1898 (fig. 1).

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

L'artiste poursuit sa formation à Paris où il entre à l'Académie Julian en 1887. Il commence alors à réaliser des affiches publicitaires, à illustrer des livres ainsi que des catalogues et des calendriers. Remarqué par la qualité de ses illustrations, Mucha se fait embaucher par la plus grande maison d'édition parisienne, Armand Colin. Mucha rencontre son premier succès en 1894 en réalisant pour l'actrice Sarah Bernhardt l'affiche pour *Gismonda*, joué au théâtre de la Renaissance. S'en suit une collaboration de six ans avec l'actrice, pour laquelle il réalise les affiches de *La Dame aux camélias* (1896) et *Médée* (1898). Ses constructions sophistiquées utilisant souvent des formes et symboles orientaux sont devenues des icônes de l'Art Nouveau décoratif.

Mucha travaille également comme décorateur. En 1901, il conçoit entièrement la bijouterie Fouquet, rue Royale à Paris, dont le décor est encore visible aujourd'hui au musée Carnavalet. Il publie en 1902 l'ouvrage *Les Documents décoratifs*, qui devient rapidement une référence en matière de dessin ornemental en représentant tout l'éventail complexe du décor Art Nouveau. Après quatre années passées aux États-Unis, entre 1906 et 1910, Mucha retourne s'installer à Prague où il réalise en dix ans ce qu'il considère comme son œuvre majeure : *L'Épopée slave*.

Afin de réaliser ses grandes compositions décoratives, affiches, lithographies, Mucha crée un répertoire de formes qu'il réutilise ensuite à l'envie. Il dessine d'après le modèle dans son atelier parisien, se concentrant uniquement sur la figure,

à la recherche de la pose idéale qu'il immortalise parfois en la photographiant (fig. 2). On y retrouve la sellette aux chapiteaux ioniques et la baguette qui servent d'appui au modèle, à peine suggérées dans notre dessin.

Si, dès ses premières études, Mucha accentue déjà les lignes qui cernent son modèle et accorde une attention particulière au traitement décoratif de la chevelure, il conserve toutefois un certain naturalisme, qui disparaît totalement dans l'œuvre achevée. En effet, si l'artiste reprend la posture générale de son modèle dans l'une de ses lithographies les plus célèbres, *Iris*, il n'en conserve que l'attitude générale. Le modelé disparaît au profit d'une ligne sinueuse qui cerne la figure, entourée de fleurs, et le dessin de la chevelure est encore simplifié pour aboutir à la création de l'une des images les plus célèbres de l'Art Nouveau décoratif.



Figure 1

*Iris*, 1898  
lithographie en couleur.



Figure 2

Alfons Mucha, le modèle  
dans l'atelier, photographie.



## Lucien-Victor Guirand de Scevola

(Sète, 1871 – Paris, 1950)

### 15. *Jeune princesse de profil, 1899*

Aquarelle et rehauts de gouache sur papier

67 x 52 cm

Signé et daté en haut à droite : *Guirand de Scevola / 1899*

Lucien-Victor Guirand de Scévola naît à Sète en 1871. Après ses études au collège Colbert à Paris, il travaille en tant que commis aux forges de Commentry en Auvergne. Dès l'âge de seize ans, il fréquente le Louvre où il travaille d'après les maîtres anciens. C'est ainsi qu'il parvient à entrer à l'École des Beaux-Arts, en montrant une copie particulièrement réussie réalisée d'après un tableau de Greuze. Après son passage dans les ateliers de Cormon et de Pierre Dupuis, Guirand de Scévola expose à partir de 1889 au Salon des Artistes Français.

Tirant profit de sa formation académique, l'artiste se fait d'abord connaître par ses portraits mondains, exécutés à l'huile. Consacré comme l'un des peintres préférés de la haute société, il exécute notamment le portrait du duc de Massa, de la duchesse d'Uzès et de la duchesse de Brissac.

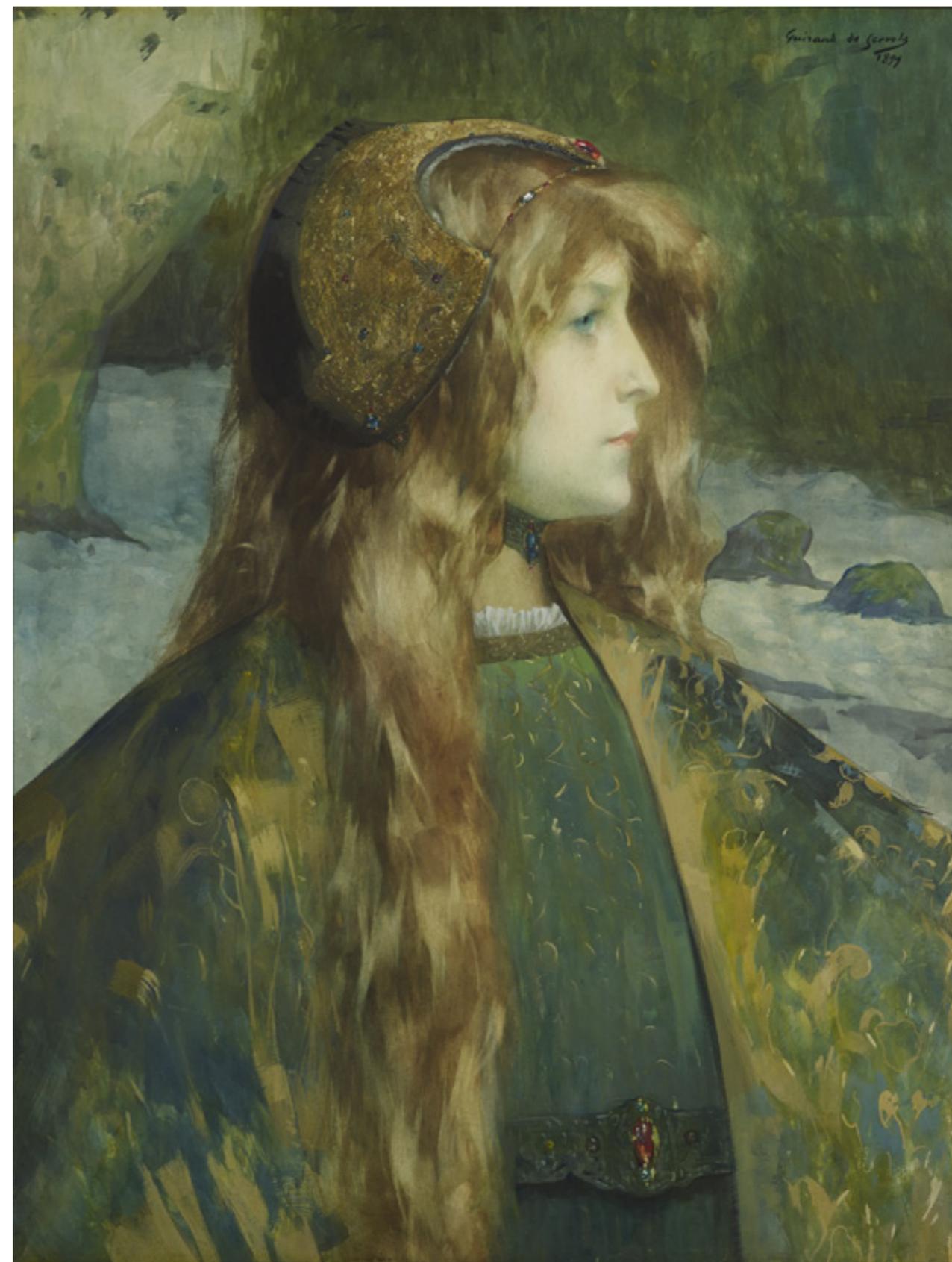
À partir de 1894, le succès remporté par ses portraits élégants ne l'empêche pourtant pas de se tourner vers des thèmes idéalistes. Il se rapproche de l'univers symboliste et ses choix techniques évoluent : il privilégie dès lors l'aquarelle et le pastel, plus propices à une expression diffuse des formes et des couleurs. Il présente trois œuvres symbolistes, *Adoration*, *Sœurs*, *Vierge* à l'Exposition universelle de 1900.

A partir de 1902, l'artiste se consacre à de nouveaux sujets : paysages bretons, puis vues de Versailles ou encore natures mortes de fleurs. La *Goupil Gallery* de Londres lui consacre une exposition personnelle en 1904, puis il devient officier de la Légion d'Honneur en 1914 pour son tableau intitulé *Christiane* présenté à l'exposition de Gand en Belgique. Marié en 1906 à la célèbre comédienne Marie-Thérèse Piérat, il réalise des décors de théâtre et illustre les contes qu'elle publie en 1928 : *La galante aventure du roi Jean XV*. Appelé sur le front à l'automne 1914, il a l'idée, avec son ami décorateur Louis Guignot et le soldat Eugène Corbin, de recouvrir les pièces d'artillerie de toiles peintes aux couleurs du paysage pour éviter qu'elles soient repérées par l'ennemi. Il est aujourd'hui considéré comme l'inventeur du camouflage militaire : une technique qu'il met au point pendant toute la durée de la guerre en utilisant, pour déformer les objets, les principes fondamentaux de la peinture cubiste.

Réalisée en 1899, notre aquarelle fait partie des images emblématiques de la période symboliste de l'artiste, alors à son apogée. Les meilleures œuvres de la période sont en effet des variations autour du thème de la femme idéalisée, souvent médiévale, représentée à mi-corps dans un paysage mystérieux.

Guirand de Scévola met en scène une jeune femme richement vêtue, parée de gemmes précieuses devant un paysage marin, difficilement identifiable. La technique employée lui permet de définir les éléments clé du dessin, notamment la chevelure rousse qui forme un écrin pour la pâleur délicate du visage, tout en enveloppant la figure d'une aura énigmatique propice au rêve.

S'inspirant de la Renaissance italienne et des préraphaélites, Guirand de Scévola emprunte à la mythologie wagnérienne, aux contes et légendes du temps passé où la femme reste le sujet de prédilection. Princesses médiévales et éthérées à la longue chevelure, ornées de parures précieuses aux accents militaires, comme le casque porté par le modèle de notre dessin, forment l'unique sujet de ses compositions idéales dont les détails rappellent parfois celles de Gustave Moreau ou d'Egare Maxence. Ses modèles n'ont pas de personnalité distincte, mais leur regard droit, distant et extatique, renvoie à un univers de visions et de légendes éternelles qui invite à un voyage dans le temps.



## Fernand Khnopff

(Grembergen-lez-Termonde, 1858 – Bruxelles, 1921)

### 16. *Portrait de jeune femme*

Fusain et rehauts de craie blanche sur papier gris

24,2 x 18 cm

Signé en haut à gauche : *FERNAND KHNOPFF*

Bibliographie :

R. L. Delevoye, C. de Croës, G. Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff, catalogue de l'œuvre, Bruxelles, 1987, p. 323, n°350* (repr.).

En 1898, Khnopff participe à un symposium sur la photographie d'art, organisé par *The magazine of Art*. Il y prend part en des termes qui annoncent sa conférence de 1916 à l'Académie Royale de Belgique, et qui ne laissent pas de doutes quant à son point de vue absolument négatif concernant la dimension artistique de la technique photographique. Cette prise de position radicale contraste pourtant de manière surprenante avec la pratique d'atelier de Khnopff, qui ne cesse de se servir de la photographie comme d'un intermédiaire entre la peinture et le réel. Cette exigence photographique s'impose au point de le pousser à faire l'acquisition de tout le matériel nécessaire à la prise de vue. Il exécute lui-même les photographies qu'il utilise comme documents et modèles pour réaliser tableaux et dessins, ou comme supports susceptibles d'être retouchés au crayon, au pastel, à l'aquarelle. Il ne présente jamais ces images telles quelles, sans en avoir auparavant fait des œuvres par le biais de son action directe.

Les clichés d'atelier de Khnopff nous révèlent avec précision son procédé de création. Il fait poser les modèles, en particulier sa sœur Marguerite, avant de traduire l'image au dessin ou à l'huile. Loin de s'intéresser à l'aspect réaliste induit par la technique photographique, Khnopff met en scène son modèle grâce à toutes sortes d'accessoires. Il reprend ensuite ces compositions à travers un jeu de transpositions qui lui permet de gommer l'aspect parfois trop théâtral des photographies et de plonger la figure dans un flou onirique.

Notre dessin, exécuté quelques mois après la publication de l'article dans *The Magazine of Art*, apparaît comme la pièce manquante retraçant les liens entre la pratique photographique de Khnopff et ses portraits dessinés ou peints.

En effet, Khnopff s'impose dès 1884 en tant que portraitiste de la haute bourgeoisie progressiste de la capitale. Se dégageant peu à peu du réalisme, il développe une recherche fondée sur la précision du trait. Si les portraits d'hommes ne

sont que des exceptions dans son œuvre, les femmes et les enfants retiennent surtout son attention.

Le choix du noir et blanc, l'absence de mise en scène et la simplicité de la composition de notre dessin rappellent clairement un daguerréotype. Khnopff semble céder une part d'intérêt à l'aspect réaliste de l'image photographique, sans rien en cacher. Il n'abandonne pas le mystère qui caractérise ses images de femmes, mais choisit de représenter son modèle avec un regard directement orienté vers le spectateur ou, pourrait-on dire, vers le photographe. S'il renonce ainsi en partie à l'aspect introspectif habituellement présent dans ses portraits, il continue d'attacher une grande importance à ce que le regard révèle de la psychologie du modèle. La posture élégante et un peu sévère rappelle les longues séances de pose nécessaires aux prises de vue, mais le visage de la comtesse dégage une douceur que les conditions techniques de la photographie alors naissante n'auraient probablement pas pu révéler.



## Carel de Nérée Tot Babberich

(Zevenaar, 1880 – Todtmoos, 1909)

### 17. *Trois femmes*

Mine de plomb sur papier  
39 x 22 cm

Provenance :  
Collection Barry Friedman.

Exposition :  
1982, New-York, Galerie Barry Friedman, *Visions ans reveries : symbolist works on paper*.

Carel de Nérée Tot Babberich, fils d'une famille aristocratique hollandaise, naît dans le château de Babberich dans les environs d'Arnhem. En 1882, après la mort du père, lieutenant de vaisseau, la famille s'installe à La Haye.

La mère de Carel, Constance Van Houten, qui a étudié à l'Académie de La Haye et à Louvain avec Constantin Meunier, oriente son jeune fils vers l'art. Carel de Nérée commence à dessiner à l'âge de dix-sept ans, avant d'entreprendre une formation commerciale à Anvers. Fasciné par la vie nocturne de la grande ville, il poursuit néanmoins avec succès ses études qui lui permettent de présenter en 1898 l'examen consulaire pour entrer aux Affaires Étrangères. Il est promis à une brillante carrière diplomatique, mais n'abandonne pas ses recherches artistiques et réalise cette année-là ses premiers dessins inspirés par la littérature symboliste française et néerlandaise. Carel de Nérée est en effet un passionné de littérature. Bien que ses écrits n'aient jamais été publiés de son vivant, tout comme ses dessins qu'il garde pour lui, ses goûts littéraires donnent la mesure de ses aspirations artistiques. Il privilégie les auteurs « décadents », tels Charles Baudelaire, Paul Verlaine et Gabriele d'Annunzio, tandis que son style graphique est marqué par l'influence de Toorop et de Torn-Prikker, à laquelle s'ajoute celle d'Aubrey Beardsley, de huit ans son aîné.

Affecté à Madrid, de Nérée contracte la tuberculose et doit abandonner ses fonctions diplomatiques dès 1901. Il mène alors une vie mondaine pendant les huit dernières années de sa vie, ponctuée par de fréquents séjours dans les sanatoriums en Suisse, Allemagne ou Italie. La progression de sa maladie lui rend, à partir de 1904, la pratique du dessin de plus en plus difficile. C'est pourtant de cette période que datent ses compositions les plus personnelles, où il se détache de l'influence de Beardsley. Il introduit progressivement de la couleur et des teintes dorées rappelant parfois Klimt ou Moreau, dans la plupart de ses dessins peuplés de femmes fatales

ou de personnages clownesques. Il meurt à Todtmoos en Allemagne en octobre 1909. Il n'aura jamais cherché à faire connaître son œuvre, montrée au public pour la première fois dans une série d'expositions qui rencontrent un grand succès entre 1910 et 1914, tandis que deux de ses poèmes en français sont publiés en 1916 dans la *Revue de Hollande*.

Les œuvres symbolistes de Carel de Nérée sont particulièrement rares. Notre dessin, réalisé dans les années 1899 – 1900, est encore très proche de l'art de Toorop et de Thorn Prikker qui ont fortement influencé l'artiste. Carel de Nérée utilise en effet le même graphisme linéaire, aux traits parallèles, que ces deux derniers.

Pourtant, l'artiste parvient à s'en détacher pour créer son style propre. En laissant vierges de larges surfaces de la feuille, il donne une respiration à ces trois figures mystérieuses. Il dépasse la dimension simplement ornementale et décorative de l'œuvre et renforce ainsi la présence intense et singulière de ces trois femmes.



## Joseph Granié

(Toulouse, 1861 – Paris 1915)

### 18. Jeune femme aux yeux bruns

Mine de plomb, sanguine, aquarelle et rehauts de gouache sur papier beige

30,7 x 27 cm

Signé et dédié en bas vers le centre : à Paul / Granié

Provenance :

The Fine Art Society, Londres, mai 1984.

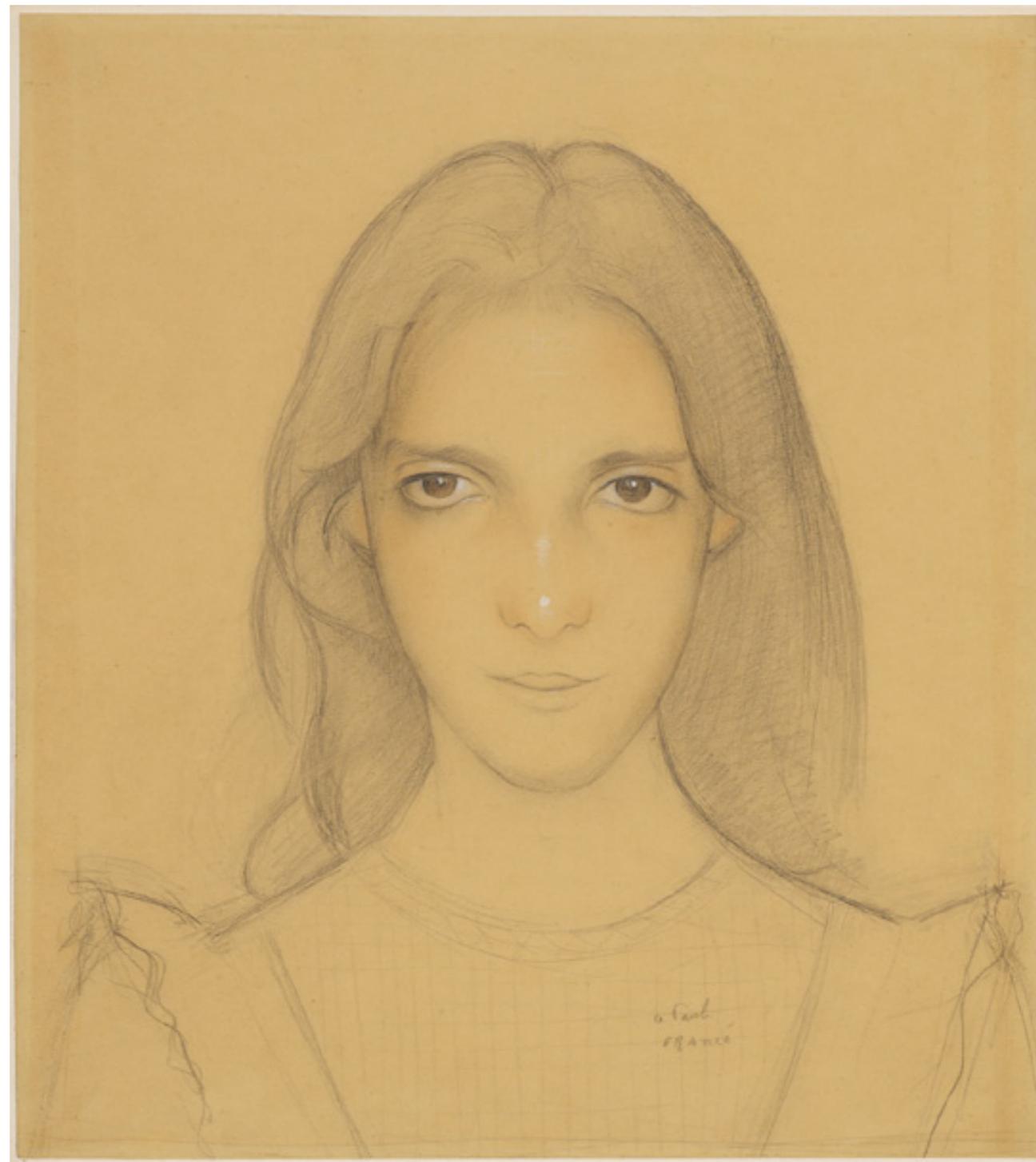
Joseph Granié naît à Toulouse en 1861 dans une famille de tapissiers. Il entre à l'École des Beaux-Arts de la ville puis, après les quelques années d'apprentissage, est admis à l'École des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Gérôme. Élève atypique, il délaisse les cours de nu et préfère exécuter le portrait de ses amis et des vues d'atelier. Perfectionniste mais audacieux, il ne se laisse pas influencer. Il cherche à se différencier de ses jeunes collègues et choisit, en allant contre le règlement de l'École, de ne présenter que des portraits et des études au concours de fin d'année.

Il expose pour la première fois au Salon en 1879, mais le succès se fait attendre. Encouragé par Félix Ziem et passionné par le Moyen-Âge, Granié se tourne vers l'enluminure. Il puise alors son inspiration dans les manuscrits de l'école française du XIV<sup>e</sup> siècle, mais aussi dans ses visites régulières au jardin des plantes qui lui fournissent des modèles végétaux.

Il ne se contente pourtant pas de ces enluminures délicates et raffinées, et poursuit ses recherches en peinture. Parmi ses envois au Salon, quelques portraits, comme celui de Mlle Bergerat pour le Salon du Champs-de-Mars, renouent avec sa passion de jeunesse pour le genre et attirent enfin l'attention sur son œuvre peinte. Granié semble avoir enfin trouvé sa voie et son langage plastique. Dans un article paru en 1899 à l'occasion de l'achat du portrait de *Marguerite Moreno*<sup>1</sup>, actrice de théâtre et égérie du symbolisme, par le Musée National du Luxembourg, Jean Cruppi note que « c'est grâce à la discipline si sévère et si forte de cet art de l'enlumineur que Granié, loin de se spécialiser, a conquis enfin la liberté de son talent, sa conscience définitive de peintre et de dessinateur »<sup>2</sup>. La ligne sobre du profil de Mlle Moreno, ainsi que la blancheur et la délicatesse de ses mains aux doigts effilés unis en un geste étrange et spirituel, témoignent de l'évolu-

tion du style de Granié vers une élégante sobriété teintée de symbolisme. La netteté du trait et les couleurs raffinées concentrent l'attention sur les points clairs du dessin, et rappellent les maîtres allemands du XV<sup>e</sup> siècle qu'il a longtemps observés : Albert Dürer, Hans Holbein, Luca Cranach, mais aussi Ingres ou Léonard de Vinci. Parmi les portraits féminins qui ont fait la réputation de Granié, le *Portrait d'Yvette Guilbert*<sup>3</sup> témoigne de la modernité de l'artiste et de sa participation au milieu culturel, nocturne et théâtral d'une époque qui a notamment inspiré Toulouse-Lautrec et l'entourage montmartrois.

Comme en témoignent les deux portraits de Marguerite Moreno et d'Yvette Guilbert, Granié se distingue par ses mystérieux portraits de femmes aux traits d'une pureté idéale et aux chevelures rendues avec sensualité et élégance. Ses dessins, touchants par leur simplicité, sont pour la plupart réalisés à la mine de plomb sur un papier légèrement coloré, puis rehaussés d'un peu de gouache blanche. C'est le cas de notre dessin, qui représente un visage de jeune fille vu de face, les pupilles intenses teintées à l'aquarelle et les zones d'ombre légèrement soulignées par une sanguine fondue dans la matière du papier. Le regard aux yeux légèrement écartés, la finesse de la bouche et la ligne du nez simplement illuminée d'une touche de gouache claire confèrent à ce portrait un caractère énigmatique qui situe Granié au plus proche de la sphère symboliste tout en reflétant la subtilité très personnelle de son art.



1 Huile sur bois, 56 x 46 cm, Paris, musée d'Orsay.

2 *La Revue de l'art ancien et moderne*, 12 juillet 1899, p.94.

3 Huile sur bois à fond d'or, 41 x 31 cm, Paris, musée d'Orsay.

## Gustav Adolf Mossa

(Nice, 1883 – 1871)

### 19. *Madame Butterfly*, 1902

Pastel sur papier beige

60 x 41,2 cm

Titre en bas à gauche : *MADAME BUTTERFLY*

Signé et daté en bas à gauche : *GUSTAV ADOLF MOSSA / NICIENSIS PINXIT MCMII*

Provenance :

Galerie de Francony, Paris.

Collection N. Manoukian, Paris.

Bibliographie :

J.R. Soubiran, *Les aquarelles symbolistes et la création plastique de G.A. Mossa*, 1978, p. 686, n°4.

S. Lombart, J.R. Soubiran, *G.A. Mossa, Catalogue raisonné des œuvres symbolistes*, Paris, 2010, p. 458, n°P3.

Gustav Adolf Mossa, est l'un des derniers représentants du symbolisme français. Il commence à dessiner très jeune, influencé par l'enseignement de son père, célèbre imagier du Carnaval niçois. Mossa étudie à l'École des Arts Décoratifs jusqu'à son voyage à Paris en 1900, où il visite l'*Exposition Universelle*. Cette découverte est un véritable déclencheur. Converti à l'Art Nouveau, il développe alors dans son œuvre graphique une passion littéraire et symboliste qui le pousse à moderniser les récits chrétiens et antiques.

En 1902 et 1903 il fait de nombreux voyages en Italie. Marqué par la peinture du Quattrocento, son obsession du détail le rapproche de Cosmé Tura et de Carlo Crivelli. Mossa réinterprète des mythes qui font intervenir des femmes séductrices qui entraînent l'homme à la catastrophe : Hélène, Salomé, Dalila, ou des figures mythologiques liées à la mort, Thanatos, les Parques ou les Sirènes.

Influencé par Félicien Rops, Beardsley et Wilde dans ses œuvres aux thèmes bibliques, il s'intéresse également à la figure de la Mort, qui devient omniprésente dans son œuvre entre 1906 et 1908.

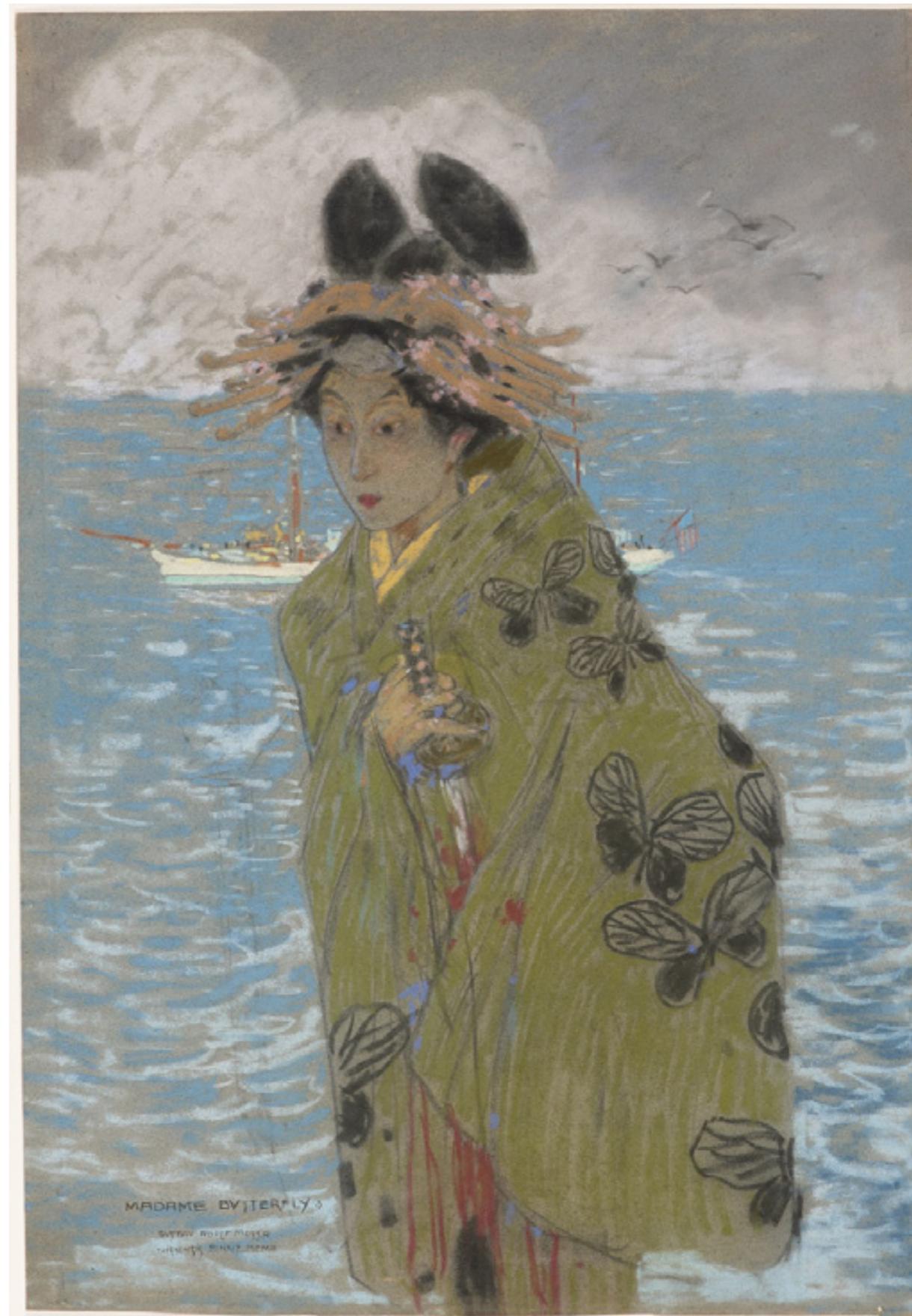
À partir de 1908-1909 il se détache des thèmes macabres et s'oriente vers des sujets grotesques, sans doute inspiré par son activité d'imagier du Carnaval qu'il mène en parallèle de son œuvre symboliste. En effet, pendant toute sa vie Mossa développe deux œuvres parallèles. Il n'abandonne jamais totalement les enseignements reçus par son père et mène également une activité de paysagiste classique. C'est d'ailleurs cette partie de son œuvre qui est la plus appréciée lors de ses expositions niçoises.

En 1911, la galerie Georges Petit organise une exposition de ses œuvres symbolistes. Il séjourne ensuite en Belgique, où il découvre Bruges et la peinture flamande du XV<sup>ème</sup> siècle qui le marque profondément.

Mobilisé en 1914, il est grièvement blessé dès le mois de novembre. Après son rétablissement, il réalise une série de compositions consacrée à la guerre, dont le fil conducteur est la légende de Persée. À partir de 1918, Mossa cherche à faire oublier son œuvre antérieure à la guerre. Ce n'est qu'à sa mort en 1971 que sa production symboliste est redécouverte dans les réserves de son atelier.

Présenté pour la première fois en 1904, *Madame Butterfly* est l'un des plus grands succès de Puccini. Mossa représente l'héroïne au moment tragique de son suicide, lorsqu'elle découvre que son mari Pinkerton, dont on aperçoit le navire au deuxième plan, a pris également pour épouse une femme américaine. Elle se donne alors la mort en se poignardant avec le sabre de son père.

Notre dessin est daté de 1902. Si à cette date l'histoire de *Madame Butterfly* était déjà connue grâce à la représentation, en 1900, du spectacle théâtral de David Belasco, il paraît étonnant que Mossa ait réalisé une œuvre sur ce thème encore confidentiel avant le succès de l'opéra de Puccini. Il reste donc une incertitude concernant la justesse de la datation du pastel : il se peut que Mossa ait daté postérieurement son pastel, en se trompant d'année.



## Tomás Júlio Leal da Câmara

(Panjim, 1876 – Rinchoa, Portugal, 1948)

### 20. Cléo de Mérode

Crayons de couleur, aquarelle et encre de Chine sur papier

47,5 x 35,3 cm

Monogrammé en bas à droite : L. C.

Tomás Júlio Leal da Câmara étudie au Lycée de Lisbonne où il publie en 1887 ses premiers travaux dans le journal du lycée, *O Lyceu Illustrado*. Cette expérience lui apparaît comme une révélation artistique et il collabore, cette même année, avec les journaux *O Pucha*, *A Comédia* e *O Castanheiro*. Il commence alors 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 de l'illustration. A partir de 1895 il s'engage contre la monarchie et pour la République, en commençant à collaborer avec des périodiques comme *O Inferno* (1896), *Branco e Negro* (1896-98) et *Os Ridículos* (1894-1984). À la fin de l'année 1897, en partenariat avec João Chagas, il lance *A Marselhesa* (1897-1898), dont chacune des publications est condamnée par la censure. En octobre 1898, menacé d'arrestation et d'expulsion, Leal da Câmara s'enfuit à Madrid.

Introduit dans le milieu artistique espagnol, il réussit à faire de la caricature un véritable genre esthétique à portée sociale. Dans la société madrilène, il devient alors de bon ton de se faire faire sa caricature. Cependant, la plupart des commanditaires de l'artiste sont des intellectuels dont les moyens restent limités.

Leal da Câmara quitte alors l'Espagne pour Paris. Il arrive dans la capitale française à la fin de l'année 1900 et commence à dessiner pour les journaux *Le Rire*, *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 caricaturiste de la politique internationale, mais aussi du monde du théâtre et de la culture qui lui fournissent, comme à Madrid, une source d'inspiration inépuisable.

Après l'avènement de la République, Leal da Câmara rentre au Portugal où il prend part au mouvement moderniste. Œuvrant pour une révolution dans le domaine des arts et des lettres, il dirige *O Miaou* (1912), un projet qui regroupe une 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.

Datant de la première période parisienne de l'artiste, notre dessin représente une icône de la Belle Époque. Issue de la maison belge des Mérode, Cléopâtre Diane dite Cléo cultive une image innocente et virginale qui lui apporte la célébrité bien plus sûrement que sa carrière de danseuse.

Elle représente l'idéal angélique, une beauté naturelle et pure. À l'heure du développement de la photographie, son visage circule sous forme de cartes postales, tirées et diffusées à des milliers d'exemplaires, ou sur des montages photographiques qui servent à vendre de tout : cigarettes, chocolats, parfums, chapeaux.

Élue reine de beauté par les lecteurs de *L'Illustration* en 1896, elle est l'une des premières icônes populaires, mais aussi artistique. En effet, son image canonique a tout pour devenir l'incarnation parfaite de la femme symboliste : Cléo pose la bouche close, le regard mélancolique ou perçant, les longs cheveux soigneusement brossés et maintenus par un délicat bandeau qui accentue ses traits fins et l'étrangeté romantique de son image. Elle pose pour Degas, Boldini et Toulouse-Lautrec, pour les sculpteurs Alexandre Falguière et Luis de Perinat, et pour les photographes Goplo, Paul Nadar, Léopold Reutlinger, Charles-Pierre Ogereau.

Leal da Câmara s'amuse ici des manières innocentes et vertueuses de la danseuse dont la vie privée a, plus d'une fois, suscité la curiosité et fait scandale. Il reprend l'une des poses de prédilection de la jeune Cléo et la représente de profil, discrètement souriante, les yeux clos et le bras droit ramené vers l'avant dans un geste d'élégance affectée.



## Marcia Oakes Woodbury

(South Berwick, 1865 – Ogunquit, 1913)

### 21. *Petite fille hollandaise, 1903*

Aquarelle et rehauts de gouache sur papier

32 x 26 cm

Signé en bas à gauche : Marcia Oakes Woodbury.

Situé et daté en bas à droite : *Volendam. 1903.*

Née en 1865 dans l'Etat du Maine, Marcia Oakes étudie la peinture et le dessin avec le peintre Charles Woodbury à partir de 1888, à la *Boston School Street Studio*. Elle devient sa femme en juin 1890 et en août de cette même année, Marcia et Charles Woodbury partent ensemble en Europe pour compléter leurs études artistiques. Elle s'inscrit à la *Laxar School* à Paris au début des années 1890, pendant que son mari fréquente l'*Académie Julian*. Ils se dirigent ensuite en Hollande, où ils s'intéressent aux techniques de la peinture hollandaise moderne.

Le couple passe régulièrement de longues périodes sur le continent européen. La Hollande en particulier devient pour notre artiste une source d'inspiration inépuisable et sa destination favorite pour la peinture et l'écriture. Elle étudie les œuvres des maîtres anciens et rédige de nombreuses études et commentaires sur la peinture hollandaise.

Elle se fait alors connaître en Europe et aux États-Unis grâce à ses dessins au pastel, ses lavis ou ses huiles représentant des paysages nordiques et des enfants. Pendant les années 1890 elle expose régulièrement dans sa région natale, la Nouvelle Angleterre, des dessins et peintures qu'elle rapporte de ses voyages.

Un an après la mort prématurée de Marcia à l'âge de 48 ans, Charles Woodbury organise au Museum of Fine Arts de Boston une rétrospective, acclamée par la critique, de l'œuvre de sa femme.

Si Marcia Oakes Woodbury a peint, comme son mari, de nombreux paysages d'Europe ou de la Nouvelle Angleterre, son œuvre retient l'attention par les portraits de femmes et d'enfants qu'elle rapporte de ses voyages. Ses dessins et peintures analysent avec délicatesse le monde féminin et domestique, avec une attention particulière portée à l'enfance et aux relations mère-fille. Elle témoigne des activités féminines dans une atmosphère empreinte de calme et de silence, où l'homme ne retient que très rarement l'attention.



## Léon Ernest Drivier

(Grenoble, 1878 – Paris, 1951)

### 22. *Caïn portant le corps d'Abel*

Fusain, aquarelle, pastel et grattage sur papier

41 x 23,5 cm

Signé en bas à gauche : *Drivier*

Titre sur le montage d'origine : *Caïn*

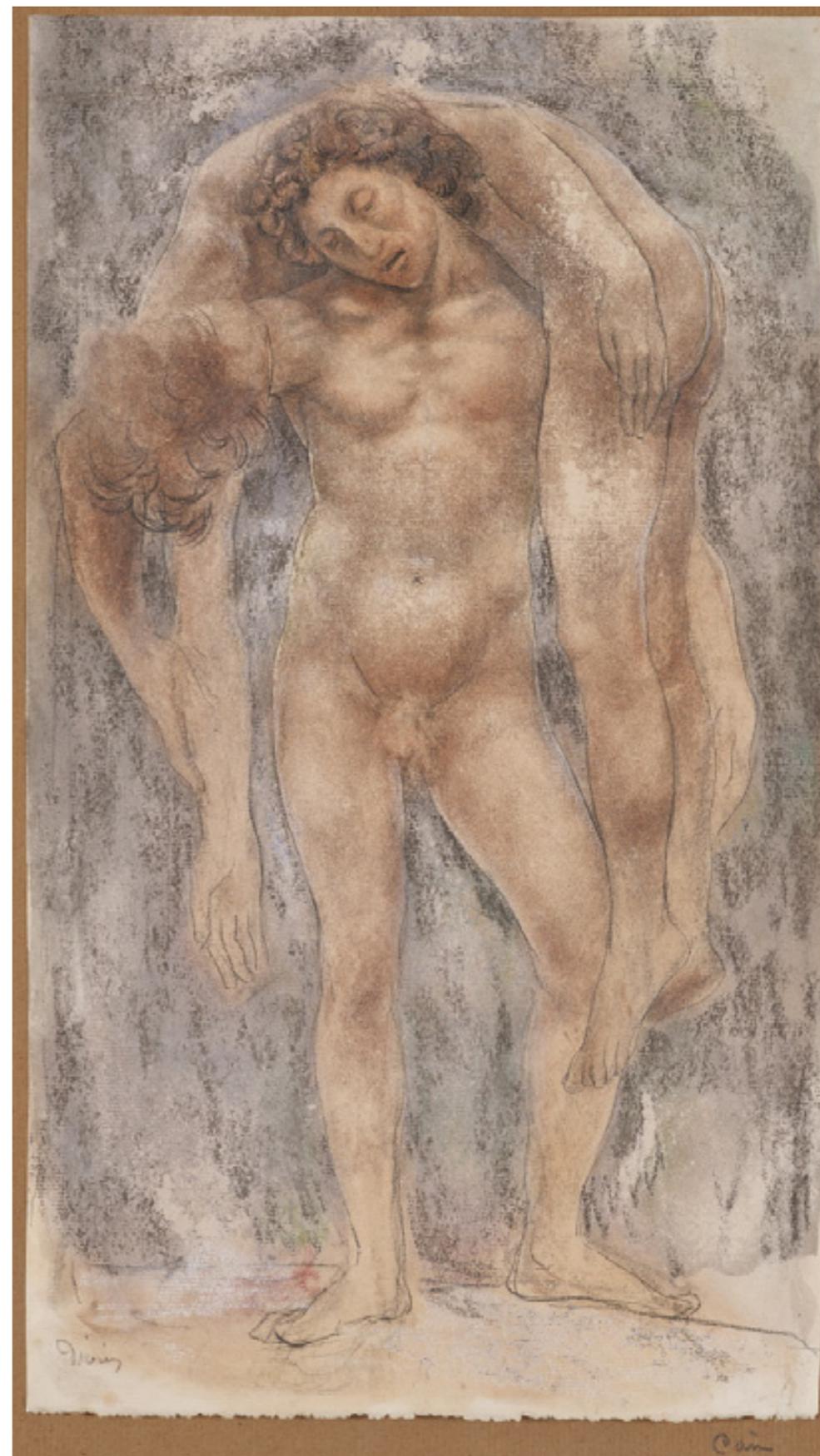
Dans son cadre et son montage d'origine.

Né à Grenoble le 22 octobre 1878, Léon Ernest Drivier développe très tôt un penchant pour la carrière artistique. Soutenu par son père, artisan gantier, et par ses professeurs grenoblois, il obtient une bourse qui lui permet de partir étudier à l'École des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Félix Barrias. Il fréquente également les frères Lucien et Gaston Schnegg, qui réunissent autour d'eux vers 1900 un groupe de jeunes sculpteurs, la « bande à Schnegg », attachés à la figuration moderne. En réaction au style sensible et passionné de Rodin, ces jeunes artistes – Bourdelle, Despiou, Wlérick, Pompon, Malfray, Dejean, Yvonne Serruys et Jane Poupelet – développent une recherche fondée sur des formes synthétiques et pleines, sur la simplification des volumes et la tendance au monumental, inspirée par les figures féminines d'Aristide Maillol.

Par l'intermédiaire des frères Schnegg, Drivier fait la connaissance de Rodin. Il devient son praticien à partir de 1907 et se spécialise dans la taille du marbre aux côtés de Camille Claudel. Cet excellent praticien satisfait l'exigence de Rodin. Artiste aux capacités multiples, il travaille la pierre, le bronze, la terre cuite, le ciment et la céramique. Il parvient ainsi à se dégager des contraintes techniques pour laisser libre cours à sa grande inventivité formelle.

A partir des années 1930, il sculpte des bustes de personnages célèbres, des figures féminines et de nombreuses œuvres monumentales : *La Joie de Vivre*, un groupe pour les bassins du Trocadéro et *Les Muses* pour le parvis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1937), le *Monument aux morts pacifistes de Strasbourg* (1936), le buste de Jacques Cartier à Montréal (1934), le buste de Myron Timothy Herrick sur la Place des États-Unis à Paris (1937). Il est élu en 1943 à l'Académie des Beaux-arts et ses œuvres font l'objet de nombreuses expositions personnelles ou collectives à la Galerie des Artistes Modernes à Paris en 1918, chez Ruhlmann en 1930, au musée Galliera en 1952 et au musée Bourdelle en 1974.

Le thème de Caïn portant le corps d'Abel est assez rare dans l'iconographie de l'époque. Pourtant, Drivier puise son inspiration chez un de ses illustres aînés, également sculpteur. En effet, Alexandre Falguière expose au Salon de 1876 un plâtre de même sujet, repris la même année par l'artiste dans un tableau actuellement conservé au musée des Beaux-Arts de Carcassonne. Le succès de la composition de Falguière lui vaut d'être traduite en gravure et largement diffusée, notamment par *La Revue de l'Art ancien et moderne* en 1902. Réalisé alors que Drivier travaille dans l'atelier de Rodin, notre dessin, par son trait souple et continu qui cerne les figures, rappelle les œuvres sur papier du maître. Pourtant, l'artiste se détache de l'influence de Rodin en utilisant une technique plus personnelle et plus complexe. Une fois ses figures mises en place au fusain et à l'aquarelle, il reprend sa composition au pastel ou au crayon gras jusqu'à couvrir toute la feuille, qu'il gratte ensuite pour lui donner un aspect qui pourrait s'apparenter à celui d'une fresque. Artiste de son temps, Drivier rend ainsi hommage tant aux créations du XIX<sup>ème</sup> siècle qu'aux magistrales œuvres murales de la Renaissance italienne.



## René Reinicke

(Strenznaundorf, 1860 – Steingaden, 1926)

### 23. *Un soir dans l'atelier, 1907*

Fusain et rehauts de gouache blanche sur papier

33,5 x 54,5 cm

Signé et daté en bas à droite : *René / Reinicke 07.*

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

Après un voyage en Palestine en 1885, l'artiste s'établit à Munich et travaille comme illustrateur pour de nombreuses publications, parmi lesquelles les *Fliegende Blätter* (« les feuilles volantes »). Ce magazine humoristique à parution hebdomadaire, fondé en 1845 à Munich, publie alors les œuvres d'artistes réputés tels Herman Vogel ou encore Carl Spitzweg. René Reinicke excelle dans la description de la vie munichoise et des mondanités qui rythment la scène bourgeoise : scènes de café, bals, réceptions, concerts. Il se rapproche en cela de son aîné Adolph Menzel. Ses illustrations rencontrent un tel succès que Reinicke est sollicité par la presse étrangère. Ainsi, le *Scribner's Magazine*, mensuel new-yorkais créé en 1887 par Charles Scribner pour concurrencer le Harper's Monthly, publie en 1908 *Glimpses of Munich Life*, article entièrement illustré par René Reinicke.

Notre dessin illustre une facette plus personnelle de l'art de Reinicke, En effet, s'il excelle dans les représentations des événements mondains de la vie munichoise, ces œuvres virtuoses qui ont fait son succès manquent parfois de sensibilité.

Pour une fois, le peintre s'éloigne des plaisirs bourgeois pour représenter une scène de la bohème artistique et rendre l'atmosphère si particulière d'un atelier d'artiste au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle. A la nuit tombée, dans la pénombre de l'ate-

lier éclairé à la bougie, le sculpteur délaisse son œuvre en cours de modelage sur la sellette, recouverte d'un linge pour qu'elle ne sèche pas, et rassemble ses amis pour un concert improvisé. Si chacun garde son manteau – la verrière qui laisse passer la lumière dans la journée ne protège pas la pièce du froid – tous semblent complètement absorbés par le récital du sculpteur.

Reinicke privilégie habituellement l'usage de la gouache pour ses œuvres destinées à l'illustration. En revanche, afin de donner plus d'intensité à notre dessin, l'artiste le traite entièrement au fusain, usant de hachures vigoureuses, et le rehausse çà et là de gouache blanche, apportant ainsi quelques touches de lumière qui éclairent, de façon presque dramatique, cette scène nocturne.



## Marguerite Burnat-Provins

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

### 24. *Orbélice la Dévôte*, 1914

Plume et encre de couleur, aquarelle sur papier gris

32,2 x 26 cm

Signé et daté en bas à droite : *m. burnat-provins 1914*

Titré, daté et situé et signé au revers : *Orbélice la Dévôte / Villa Bellevue Bayonne / 1914. / burnat-provins*

Née à Arras en 1872, Marguerite Provins s'installe à 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 de son séjour 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 séparée 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.

Réalisé en 1914, *Orbélice la Dévôte* fait partie des tout premiers dessins, si ce n'est le premier, nés des hallucinations de Marguerite Burnat-Provins. Ils représentent la plupart du temps une figure humaine traitée en gros plan, à laquelle se mêle une figure animale, représentée ici encore timidement par l'oiseau qui se détache du vitrail.

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 »<sup>1</sup>.

Les figures de *Ma Ville* 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 »<sup>2</sup>. 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 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.



## Jules Schmalzigaug

(Anvers, 1882 – La Haye, 1917)

### 25. *Le Violoniste*

Crayons de couleur sur papier  
13,5 x 11 cm  
Cachet des initiales en bas à droite

Né à Anvers en 1882, Jules Schmalzigaug suit une formation artistique traditionnelle en Allemagne et Belgique. Il voyage en Italie puis, en 1909, retourne dans sa ville natale et devient secrétaire adjoint du cercle *L'Art Contemporain*. Il séjourne à Bruges et à Lissewege entre 1910 et 1911 et réalise des dessins d'intérieurs, des vues de villes empreintes d'un certain réalisme, ou encore des paysages.

En février 1912, il se rend à Paris. Après s'être intéressé au pointillisme, au fauvisme, à l'expressionnisme et au cubisme, il assiste à la conférence de Filippo Tommaso Marinetti à l'occasion de l'exposition *Les Peintres futuristes italiens* à la galerie Bernheim-Jeune. Cette exposition est une véritable révélation : il quitte l'Europe du nord et part pour l'Italie, souhaitant se rapprocher du cœur du mouvement. Il s'installe à Venise, qu'il avait eu l'occasion de découvrir lors d'un précédent voyage, et noue des contacts avec l'avant-garde locale. Depuis son atelier vénitien, il s'approprie le langage plastique futuriste et fait la connaissance de plusieurs acteurs majeurs du mouvement, Giacomo Balla et Umberto Boccioni. L'invitation à participer à l'*Esposizione libera futurista internazionale* à Rome au printemps 1914 est le signe de la réception positive de son œuvre par ses nouveaux amis, figures-clés du futurisme italien et international. Il y présente six tableaux majeurs, qui affirment son interprétation personnelle des codes du mouvement.

Passionné par les théories scientifiques et techniques de la couleur qui visent à faire évoluer l'art vers une expression affranchie de la contrainte mimétique, Schmalzigaug met au point en 1916 un traité sur *La Panchromie*. Dans son manuscrit, il distingue les couleurs-lumière des couleurs-feutre qui, respectivement, renvoient et absorbent la lumière. Nourri par les idées de Georges Seurat, par le « simultanisme » à la Française des Delaunay, par les théories du peintre Jacob Smits et du physicien américain Ogden Roods, il élabore un langage chromatique personnel tout en cherchant à rendre compte de la sensation du mouvement et de la vitesse. La touche fragmentée, l'image éclatée ne s'opposent pas à une impression d'équilibre et annoncent Kandinsky et l'abstraction.

L'aventure italienne de Schmalzigaug est pourtant trop tôt

interrompue par le début de la première guerre mondiale, qui l'oblige à quitter Venise pour s'exiler à La Haye en terrain neutre. Il poursuit son activité en lien étroit avec le futurisme, dirige une école d'artisanat, entretient des liens d'amitié avec Francis Delbeke (dont le portrait par Schmalzigaug est conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique) ainsi qu'avec Rik Wouters, Willem Paerels et Frans Smeers. À l'hiver 1916, il prend part à l'*Exposition d'Art belge* au Stedelijk Museum d'Amsterdam et représente seul le mouvement futuriste. Cependant, nostalgique de la période vénitienne, isolé par la guerre, troublé par des soucis de santé, Schmalzigaug met fin à ses jours au mois de mai 1917.

Artiste d'une grande originalité au sein du mouvement futuriste, Schmalzigaug est longtemps resté méconnu. Après avoir traversé différents courants artistiques, il s'éloigne de sa formation académique pour se concentrer uniquement sur une production d'avant-garde.

De sa pratique de jeunesse, il garde l'habitude de saisir sur le vif des scènes de sa vie quotidienne. Le format réduit de notre dessin et la gamme limitée des couleurs utilisées laisse penser qu'il a été réalisé sur le motif, probablement dans un carnet, lors d'un concert auquel Schmalzigaug aurait assisté. La vibration du trait qui caractérise notre œuvre révèle l'intérêt de l'artiste pour le rendu du mouvement dynamique en peinture, l'un des principaux buts recherchés par le courant futuriste.



## Kees van Dongen

(Delfshaven, 1877 – Monaco, 1968)

### 26. *Le Peintre, autoportrait en sultan, 1918*

Plume et encre de Chine sur papier

32,5 x 25 cm

Signé en bas à gauche : *Van Dongen*

Titré en bas au centre : *LE PEINTRE*

Dans son cadre et son montage d'origine

Œuvre en rapport :

*Hassan Badreddine El-Bass Raoui, conte des Mille et une nuits*, trad. J.C. Mardrus, Paris, 1918

Kees Van Dongen naît en 1877 dans la banlieue de Rotterdam. Il s'inscrit à l'Académie Royale de Peinture en 1892, mais abandonne très tôt ses études et se déclare autodidacte. Il fréquente le quartier rouge portuaire et peint des scènes de matelots et de prostituées, ainsi que quelques paysages hollandais. Mais ce sont ses dessins à l'encre de Chine rehaussés à l'aquarelle qui le font connaître et l'amènent à collaborer avec des journaux tels que *Groene* et le *Rotterdamsche Nieuwsblad*. En 1895 il illustre avec Jan Krulder l'édition hollandaise de *L'Anarchie* de Pierre Kropotkine.

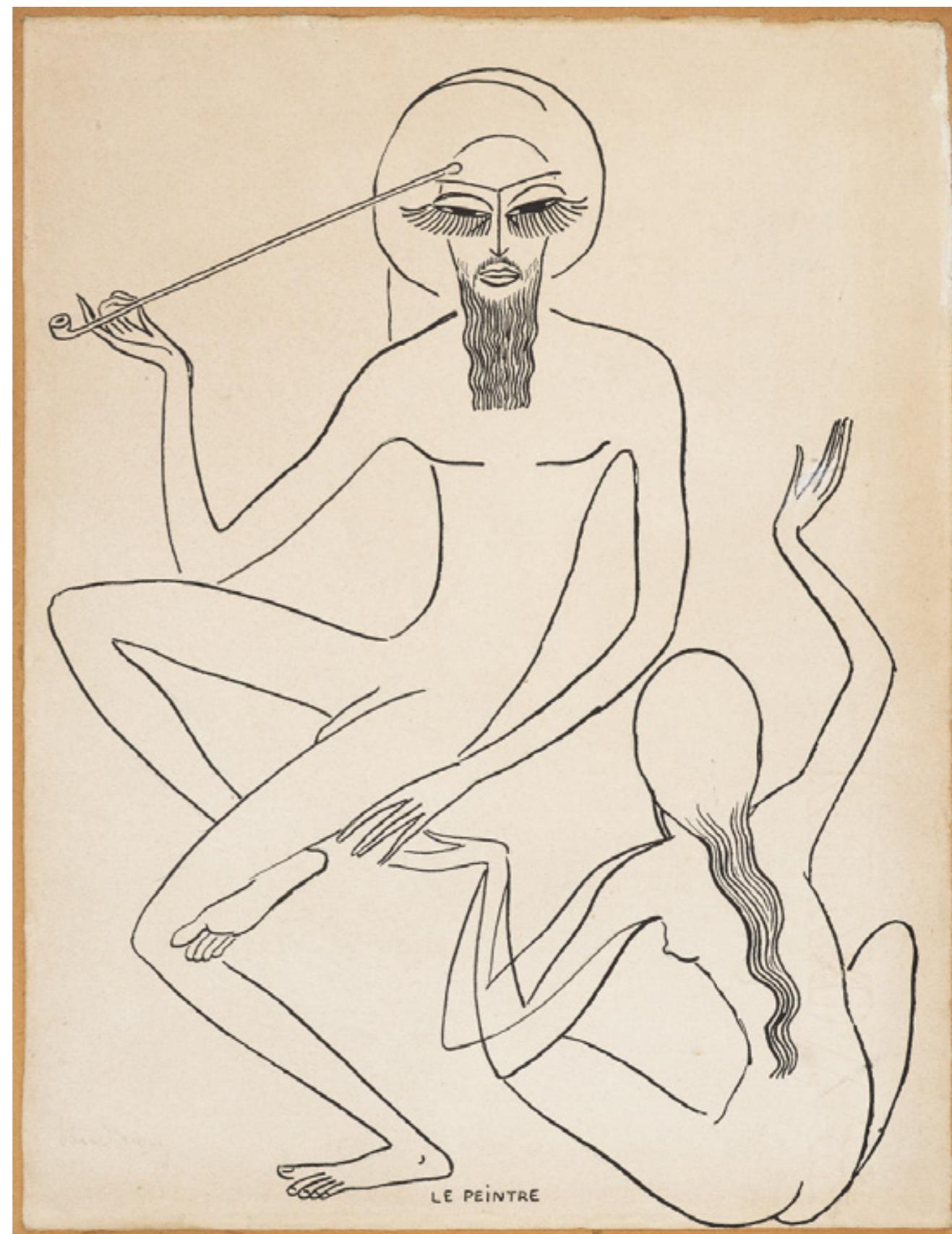
En juillet 1897, Van Dongen part pour Paris. Pour quelques sous, il croque les enfants et leurs mères dans les squares et vit de petits métiers. Il fréquente les milieux anarchistes de la capitale et, alors qu'il peint peu pendant cette période difficile, se fait remarquer par Félix Fénéon. Contraint de repartir quelques mois en Hollande, il retourne s'installer à Paris en décembre 1899 pour rejoindre Augusta Preitinger dite Guus, qui devient sa femme le 11 juillet 1901. Installé à Montmartre, il fréquente le Bateau Lavoir, Picasso et toute la bohème parisienne. Il collabore avec *L'Assiette au Beurre* et illustre le numéro du 26 octobre 1901, *Petite histoire pour petits et grands nenfants*, consacré à la vie des prostituées, un thème dont il partage l'intérêt avec Toulouse-Lautrec. Il dessine aussi pour *Le Rire*, *L'Indiscret*, *le Gil Blas*. À partir de 1904 il participe au Salon des Indépendants, où il rencontre Maurice de Vlaminck et Henri Matisse avec qui il expose, au Salon d'Automne de 1905, des toiles aux couleurs intenses et contrastées qui marquent la naissance du fauvisme. Van Dongen conserve néanmoins des affinités avec les expressionnistes allemands et devient membre de *Die Brücke* en 1908, puis expose à la Nouvelle Sécession de Munich en 1910.

Il s'impose, peu avant la première guerre mondiale, en tant que nouveau portraitiste du milieu mondain. Selon Vlaminck, « il a été l'historiographe de tout le dévergondage cynique d'après la victoire... portraits de girls, de misses, de

mondaines hystériques, d'étrangères insatisfaites, d'exotiques désaxées ». La haute société s'enthousiasme pour ses portraits de célébrités et de personnalités parisiennes, où il rompt avec la tradition du portrait flatteur et force le trait jusqu'à transformer les visages en masques artificiels.

Notre dessin est une étude préparatoire pour le frontispice d'un conte des *Mille et une Nuits*, dont l'intégralité a été traduite, pour la première fois, par l'orientaliste Joseph-Charles Mardrus. Leur publication, encouragée par Mallarmé, a été suivie par d'autres ouvrages illustrés par les artistes les plus célèbres, de Léon Carré à Antoine Bourdelle, Jacques Touchet, Carlegle, Picart Le Doux. En effet, vu le succès inattendu des *Nuits*, Mardrus a vite l'idée de séparer les contes, afin de les voir publiés dans des éditions de luxe que s'arrachent les bibliophiles : c'est ainsi que Van Dongen illustre en 1918 *Hassan Badreddin el-Bass Raoui* pour les Éditions de La Sirène. Sincèrement passionné par la civilisation arabe, Van Dongen se plie avec habileté à l'ambiance des contes. En 1913, il voyage en Égypte pour enrichir son œuvre de couleurs et lignes nouvelles, qu'il développe dans ses illustrations pour les *Nuits*. Imprégné de la fièvre orientaliste de la Belle Époque, ses aquarelles révèlent un goût très personnel de l'exotisme.

Van Dongen reprend ici la technique qui a fait ses premiers succès et qui l'a suivi tout au long de sa carrière, le dessin à l'encre de Chine rehaussé à l'aquarelle. Notre version est réduite à l'essentiel : un trait noir à l'encre définit les contours des deux figures sur le fond blanc du papier. Shéhérazade est vue de dos, absorbée par la narration, alors que la figure masculine, Van Dongen lui-même, apparaît frontale et hiératique, adossée à un siège imaginaire.



## Carlos Schwabe

(Altona, 1866 – Avon, 1926)

### 27. L'Art vainqueur, 1919

Sanguine sur papier

116 x 76,5 cm

Signé et daté en bas à gauche : CARLOS SCHWAB / 1919

Œuvre en rapport :

Affiche de la Société Coopérative des Auteurs dramatiques français, 1920.

Exposition :

1920, Genève, Galerie Moos, *Carlos Schwab*, n°41.

Bibliographie :

Mathias Morhardt, « *Carlos Schwab* », in cat. exp. *Carlos Schwab*, Galerie Moos, Genève, 1920, pp. 7-8.

Jean-David Jumeau-Lafond, *Carlos Schwabe, peintre symboliste, essai et catalogue*, thèse de doctorat, 1994, vol. II, n°282.

Jean-David Jumeau-Lafond, *Carlos Schwabe, symboliste et visionnaire*, Courbevoie, ACR, 1994, p. 206 (repr.).

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'École 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<sup>1</sup>, Maeterlinck ou encore Hérédia et Loüys. Schwabe est également très proche des cercles musicaux. Il fait en effet la connaissance de Vincent d'Indy et de Gabriel Ysaye, ainsi que du compositeur belge Guillaume Lekeu. Il réalise l'affiche pour l'audition d'œuvres de Guillaume Lekeu

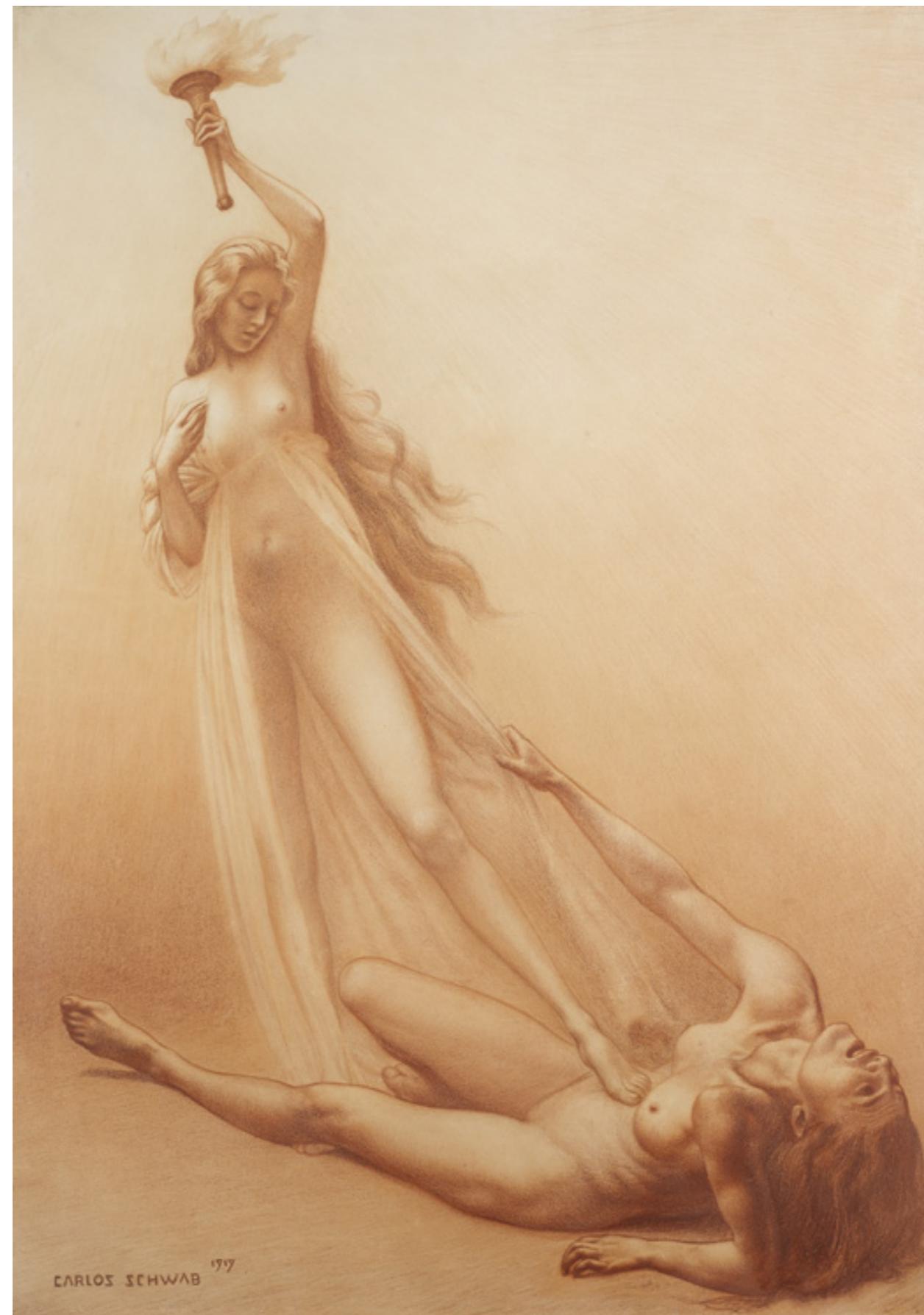
en 1894, ainsi que celle de Feerval, drame lyrique de Vincent d'Indy, en 1898.

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.

En 1919, Mathias Morhardt, critique d'art suisse vivant à Paris, intime d'Auguste Rodin et de Camille Claudel, fonde avec le romancier François de Curel la *Société coopérative des Auteurs dramatiques*. Morhardt demande alors à Carlos Schwabe, son ami depuis les années 1890, de réaliser une affiche pour la première saison des représentations données par la Société.

Si le format exceptionnel de notre dessin démontre bien que la réalisation d'une affiche était prévue, on ne sait si elle a été effectivement imprimée. En revanche, le dessin de Schwabe figure sur la couverture du programme du Théâtre des Arts pour la saison 1920 – 1921 (fig.1).

Dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle, Schwabe délaisse le traitement légèrement archaïque de ses premières œuvres symbolistes, à l'origine de son succès, et recherche une technique qui soit mieux à même de restituer le grain de la peau, les ombres des muscles et la subtilité d'une chevelure.



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

Formidable dessinateur, il exécute ainsi une série de nus féminins, principalement à la sanguine, dans lesquels il cherche à exprimer à la fois la pureté formelle et la sensualité qui se dégagent des corps qu'il représente. L'artiste se détache volontiers des canons académiques. Peu lui importe en effet de restituer la justesse d'une anatomie. La ligne, souvent sinueuse, ainsi que les déformations qu'il fait subir aux corps – la démesure des jambes par exemple – sont toutes soumises à l'expression recherchée par l'artiste. Au sortir de la première guerre mondiale et des ravages qu'elle a causés, le dessin allégorique de Schwabe revêt une dimension singulière.

*L'Art Vainqueur* terrasse la Barbarie, comme le Bien triomphe du Mal. L'artiste, qui a voué sa vie à l'expression de la Beauté, est persuadé qu'elle seule est capable de sauver le monde.

*Nous remercions Monsieur Jean-David Jumeau-Lafond pour l'aide qu'il nous a apportée dans la rédaction de cette notice.*



Figure 1

Programme du *Théâtre des Arts*, 1920  
Paris, collection particulière



## Walter Sauer

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

### 28. *La Femme à la voilette*

Mine de plomb et pastel sur papier ciré  
62 x 48 cm

Monogrammé et signé en bas à droite : *WS / Walter Sauer*

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

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

De santé fragile, Sauer est exempté de tout combat pendant la première guerre mondiale, mais abandonne la peinture vers 1916 pour se consacrer exclusivement au dessin. Il présente plusieurs œuvres au *Salon des peintres et sculpteurs du Nu* organisé en 1917 par Isy Brachot, devenu son marchand. La femme apparaît alors comme la figure centrale de son œuvre. Elle est tour à tour la mère, la femme mystérieuse, libérée ou travailleuse.

Au début des années 1920, Walter Sauer accède à une reconnaissance nationale et internationale. En 1923, l'artiste expose quatre-vingt-deux œuvres au Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles. Il est également l'un des représentants de la Belgique à l'Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes qui se tient à Paris en 1925.

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

L'art de Sauer atteint sans doute son apogée au début des années 1920. Il expose régulièrement en Belgique, mais aussi en Angleterre. Il réalise certaines de ses plus belles œuvres, parmi lesquelles *La Dame en noir*<sup>1</sup>, dont notre dessin est une variante. Sauer s'éloigne quelque peu de la vision idéale et parfois dure de la femme symboliste qui imprégnait jusqu'alors ses compositions. Comme le remarque en 1922 dans *L'Art*

*Belge* le critique Alex Salkin, « Les lignes qu'il trace sont toujours un peu idéales. (...) Ses œuvres dernières sont imprégnées d'une vision plus douce. Autour des femmes qu'il dessine, il étale maintenant des accessoires qui montrent bien qu'elles vivent aussi dans la vie. Quand elles sortent de leur rêve où demeure un peu d'érotisme, elles se servent des objets du monde »<sup>2</sup>.

Pour autant, Sauer ne verse jamais dans la virtuosité parfois vaine du portrait mondain. La simplicité de la ligne et la rigueur de la construction guident toujours sa main. Si la femme représentée par l'artiste se pare désormais des derniers attributs à la mode, un chapeau, une voilette, elle n'en conserve pas moins sa part d'étrangeté et de mystère.



1 Crayon et pastel, 63,2 x 48,3 cm, collection privée, Etats-Unis.

2 A. Salkin, Walter Sauer, in *L'Art Belge*, n°4, 30 avril 1922, pp. 5,7.

## Simon Bussy

(Dole, 1870 - Londres, 1954)

### 29. Le temple de Khonsou à Karnak, 1928

Pastel sur papier  
37 x 27,5 cm  
Signé en bas à droite  
Dans son cadre d'origine

Expositions :  
1930, Paris, Galerie Druet, *Pastels de Simon Bussy*, n° 43.  
1948, Paris, Galerie Charpentier, *Simon Bussy*, n°74.

Publication :  
G. Hanotaux, *Histoire de la Nation Egyptienne*, Paris, 1931, Tome VII, planche I, en frontispice.

Né à Dole dans le Jura, Albert Simon Bussy s'installe à Paris en 1886 où il fréquente l'École des Arts Décoratifs ainsi que l'Académie Julian. Il y fait la connaissance de Sérusier et de Milcendeau. Reçu en 1889 à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier d'Élie Delauney, remplacé dès 1891 par Gustave Moreau, il se lie d'amitié avec Eugène Martel, Henri Evenspoel, Georges Rouault et Henri Matisse.

Si l'esprit de camaraderie qui lie les jeunes artistes de l'atelier Moreau rend ces années de formation très précieuses pour Bussy, il se décide pourtant à quitter Paris en 1896 pour un long voyage dans les Alpes. Il en rapporte un grand nombre de pastels de paysages réalisés sur le motif, qu'il présente en 1897 chez Durand-Ruel, avant de prendre part au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, puis à la *Libre Esthétique* à Bruxelles.

L'année 1898 semble marquer de profonds changements pour Bussy, qui se fait désormais appeler Simon et fréquente l'Académie Carmen fondée par Whistler. Il se rapproche de son camarade d'atelier Auguste Bréal, ami d'André Gide. Bussy fréquente la famille Bréal et fait la connaissance de Lady Strachey, amie proche de la mère d'Auguste, qui l'encourage à exposer en Angleterre.

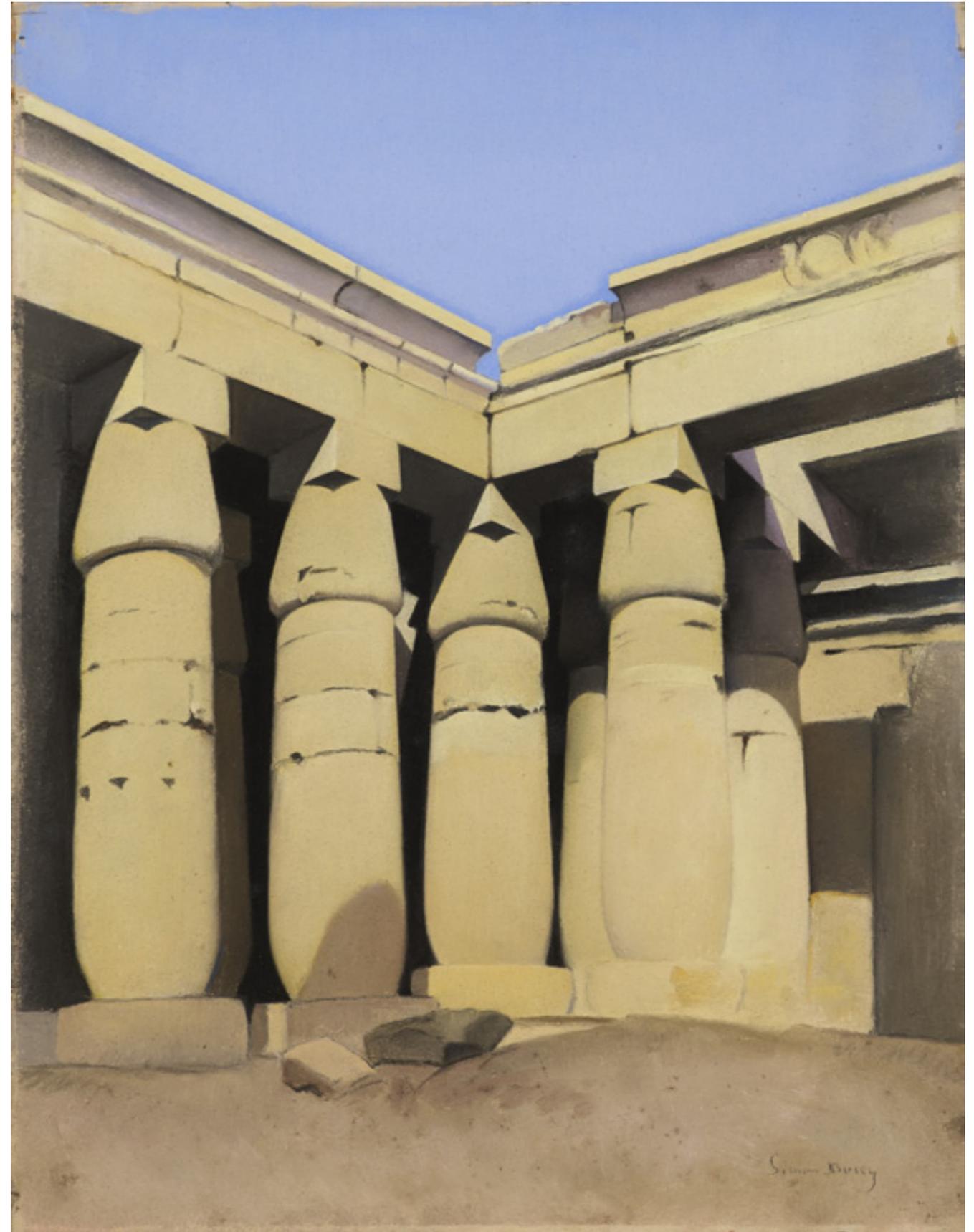
Au cours de l'automne 1901, Bussy s'installe à Londres, où il rencontre la jeune Dorothy Strachey, qu'il épouse en 1903. Après leur mariage, les Bussy quittent l'Angleterre pour s'établir à *La Souco*, une petite villa provençale près de Roquebrune qui ne tarde pas à devenir un haut lieu de création artistique et d'échanges intellectuels. En effet, le couple reçoit les anciens camarades d'atelier de Bussy, Eugène Martel, Auguste Bréal et Matisse, mais aussi Virginia Woolf, André Gide et d'autres membres du *Bloomsbury Group*.

Parmi les voisins de Roquebrune se trouvent les filles du Docteur Marlow, médecin belge et poète symboliste, ainsi que la famille du peintre Jean Vanden Eeckoudt avec laquelle les Bussy entretiennent une véritable relation amicale.

C'est à Roquebrune que Bussy rencontre l'historien Gabriel Hanotaux qui s'intéresse très vite à l'œuvre de Bussy. Il lui achète plusieurs pastels et lui demande de réaliser les illustrations de plusieurs de ses ouvrages, l'*Histoire de la nation française*, l'*Histoire des colonies françaises* et surtout l'*Histoire de la nation Egyptienne*.

Pour travailler aux illustrations de ce dernier, les Bussy partent au Moyen-Orient pendant l'hiver 1928-1929. Ils sont au Caire en novembre, à Louxor en décembre puis à Assouan, Abou-Simbel, avant de remonter le Nil jusqu'au Soudan. Ils visitent Jérusalem, Bethléem, Beyrouth, Palmyre, Alep, Baalbek, Damas, Istanbul et Athènes. Simon Bussy rapporte de ce voyage cinquante pastels, dont vingt-cinq ont servi à illustrer l'*Histoire de la nation Egyptienne*.

Tout en restant fidèle au monument qu'il représente, Bussy parvient à en renouveler la perception en choisissant un point de vue original. L'emploi de couleurs saturées pour rendre la chaleur écrasante du soleil de midi achève de transfigurer ces ruines : le temple s'efface pour devenir un assemblage savant de formes géométriques.



## Toshio Bando

(Dole, 1870 - Londres, 1954)

### 30. *La Poupée*

Pastel sur papier

33 x 40,7 cm

Signé en bas à droite en japonais et en Français : *Bando*

Né dans une famille aisée qui encourage très tôt ses talents artistiques, Toshio Bando quitte sa ville natale en 1913 pour étudier à Tokyo auprès du maître Fujishima, qui a travaillé en France et en Italie. Bando obtient ses premiers succès à la manifestation Bunten, exposition officielle organisée sur le modèle des Salons français à partir de 1907 sous l'autorité du ministère de l'Éducation. Très au fait des mouvements d'avant-garde français grâce à de nombreuses revues, Bando se passionne pour l'art européen, tout en s'intéressant à la peinture japonaise.

C'est tout naturellement que Bando décide de partir pour Paris en 1922, où il rencontre Foujita avec qui il se lie d'amitié. Ce dernier, déjà célèbre dans le milieu artistique, rassemble autour de lui tous les artistes japonais qui le considèrent comme un maître. Bando fréquente par son intermédiaire le tout Montparnasse. Mais rapidement, l'artiste souffre de l'aura de son compatriote. Les critiques n'ont de cesse de rapprocher son art de celui de son aîné sans chercher à en comprendre les différences.

Aussi, en 1924, il quitte Paris pour s'installer à Pierrefitte. Certains ont pourtant déjà décelé sa propre personnalité : à la différence de Foujita, Bando est avant tout un peintre plus qu'un dessinateur. La même année, Bando obtient un contrat avec la galerie Chéron. Ses œuvres obtiennent alors un réel succès commercial.

Après la naissance de sa fille Kimié en 1944, Bando, s'éloigne de la vie parisienne pour se consacrer à l'éducation de cette dernière, tout en continuant à peindre.

L'art de Bando n'a rien de spectaculaire ni de démonstratif. L'artiste représente avec minutie les objets de la vie quotidienne, les animaux qui l'entourent, les personnes de son entourage proche, sur des fonds souvent laissés nus, dans une atmosphère à la fois poétique et mystérieuse.

S'il privilégie la peinture à l'huile, Bando utilise également le pastel dont il apprécie le rendu velouté qui lui permet ici de donner vie à l'étoffe des vêtements de notre Poupée.

L'artiste s'est souvent plu à représenter des poupées, qu'il met en scène dans des attitudes presque humaines. Le premier coup d'œil sur notre Poupée ne distingue en effet qu'une fillette endormie. Puis, le regard plus attentif remarque les bras articulés, le visage impassible, la pose incongrue. S'en dégage aussitôt une impression d'étrangeté, voire de malaise, comme si l'on regrettait de s'être laissé prendre par le tour joué par l'artiste.



## Index

Bando (Toshio)	30
Bonnard (Pierre)	7
Burnat-Provins (Marguerite)	24
Bussy (Simon)	29
Cros (Henry)	9
Cross (Henri Edmond)	8
De Nittis (Giuseppe)	2
Dongen, Van (Kees)	26
Doré (Gustave)	1
Drivier (Léon Ernest)	22
Granié (Joseph)	18
Guilloux (Charles)	6
Guirand de Scévola (Lucien Victor)	15
Khnopff (Fernand)	5, 16
Leal da Camara (Tomà Jùlio)	20
Legrand (Louis)	11
Maurin (Charles)	12
Meunier (Constantin)	3
Mossa (Gustav Adolf)	19
Mucha (Alfons)	14
Nérée Tot Babberich, de (Carel)	17
Reinicke (René)	23
Rysselberghe, Van (Théo)	4
Sauer (Walter)	28
Schmalzigaug (Jules)	25
Schwabe (Carlos)	27
Steinlen (Théophile Alexandre)	10, 13
Woodbury (Marcia Oakes)	