Tableaux - Dessins - Sculptures
1880-1920

Mathieu Néouze

Tableaux – Dessins – Sculptures

Octobre 2015

Mathieu Néouze
Tableaux – Dessins - Sculptures

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

Jean Carriès
(Lyon, 1855 – Paris, 1894)

1. *Alfred Grévin*

Plâtre patiné
43 x 36 x 1,5 cm
Signé et annoté au verso : *Grévin /par / Jean Carriès*

Œuvres en rapport :
L'Homme à la cigarette, plâtre patiné, don de Sir J.Duveen, Musée du Petit Palais, Paris.

Né à Lyon dans une famille très modeste, Jean Carriès rejoint l'atelier de Dumont à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris, qu'il fréquente de façon irrégulière jusqu'en 1879. Il débute au Salon en 1875, mais c'est véritablement à partir de 1881 que ses œuvres sont remarquées et les critiques élogieuses. Carriès expose alors en France et à l'étranger. En 1886, il est invité au Cercle d'art des XX à Bruxelles, et l'année suivante trois de ses bustes sont exposés à New-York dans les magasins Finlay. En avril 1888, une grande exposition des œuvres du sculpteur se tient dans l'hôtel particulier de ses amis et mécènes, Monsieur et Madame Ménard Dorian. Aboutissement du travail sur le buste que Carriès mène depuis de nombreuses années avec ses *Désolés*, figures naturalistes teintées d'une certaine étrangeté, l'exposition est un succès suivi de nombreux achats de l'Etat.
1888 est pourtant aussi une année de changements fondamentaux dans les intentions de carrière de l'artiste. Fortement marqué par la découverte de la céramique japonaise lors de l'Exposition Universelle de 1878, Carriès opère une mutation artistique radicale, après cependant dix années de maturation. L'artiste se plonge dès lors dans la sculpture céramique et le grès en particulier. Sur les conseils de son ami Jean Limet – qui deviendra par la suite le patineur d'Auguste Rodin – Carriès, à la recherche d'un endroit pour installer son atelier de céramique, s'établit à Saint-Amand-en-Puisaye, au château de Montriveau, où il se fait construire un four. Il crée alors des pots décoratifs, traduit en grès des œuvres qu'il avait déjà exécutées en plâtre ou en bronze, ou modèle de nouveaux sujets destinés à être traduits en céramique. Le Salon de 1892 consacre officiellement Carriès céramiste.

La princesse de Scey Montbéliard lui commande alors une porte monumentale en grès pour abriter la partition manuscrite du *Parsifal* de Wagner. Ce projet colossal devient l'œuvre ultime de Carriès, qui s'y consacre de manière exclusive jusqu'à sa mort en 1894.

Notre bas-relief en plâtre date des premières années d'activité de Carriès. Jeune artiste, il cherche des modèles autres que ceux que lui a fourni sa formation académique. Fasciné par l'idée de donner une véritable peau à ses sculptures, il trouve dans la cire un matériau souple et raffiné qui le séduit moins pour ses capacités illusionnistes, très en vogue à l'époque, que pour sa malléabilité et sa texture qui lui permettent de réduire les intermédiaires entre le travail en atelier et l'œuvre finie. On peut alors facilement imaginer l'intérêt que peut avoir le jeune Carriès pour ce personnage singulier qu'est Alfred Grévin. Caricaturiste au service du journal *Le Gaulois*, du *Petit journal pour rire* et du *Charivari*, costumier et écrivain pour le théâtre populaire, Grévin est surtout connu en tant que sculpteur pour le musée qui porte son nom et qui ouvre ses portes en 1882. Créé avec Arthur Meyer, directeur du *Gaulois*, le musée a pour objectif de présenter les personnalités qui « font la une » de l'actualité sous la forme de mannequins de cire parfaitement ressemblants.
Artiste hétéroclite et figure singulière du monde artistique et intellectuel, Grévin et son œuvre en dehors des sentiers battus ont dû fasciner le jeune sculpteur. Il lui rend hommage avec notre bas-relief qui donne déjà à voir le talent de Carriès dans le rendu du modelé d'un visage.

Albert-Charles Tissandier
(Anglure, 1839 – Jurançon, 1906)

2. *Dirigeable à hélice, deuxième ascension au-dessus de Paris, 1884*

Encre brune, lavis brun et rehauts de gouache blanche sur papier
41,5 x 31 cm
Signé en bas à droite : *Albert Tissandier*

Fils de Paul Emmanuel Tissandier, conseiller général de la Marne, et de Caroline Decan de Chatouville, Albert Tissander étudie l'architecture à l'École des Beaux-Arts de Paris, sous la direction de M. André. Architecte et dessinateur de talent, il entretient avec son frère Gaston, jeune chimiste adepte de la méthode expérimentale, une relation privilégiée. Passionnés d'aéronautique, les deux frères deviennent de fidèles compagnons et des collaborateurs assidus de recherches, fermement convaincus de l'intérêt des ballons pour les observations scientifiques. Albert effectue sa première ascension le 8 novembre 1868, par une tempête de neige entre Melun et Paris, quelques mois seulement après la première ascension de son frère Gaston. À partir de ce moment, les deux frères deviennent d'inséparables compagnons de navigation aérienne, cherchant à réaliser une ambition aussi ancienne que l'humanité, voler. Albert et Gaston Tissandier réaliseront, en une trentaine d'années, près de cinquante ascensions en prenant tous les risques qu'ils jugent nécessaires à l'avancée de la science, sans oublier sa contribution à la vie économique et sociale du pays. Alors que Gaston réalise en 1875 une ascension en haute altitude, au-delà de 8000 mètres, où décèdent ses deux compagnons Crocé-Spinelli et Sivel, Albert Tissandier conduit, pendant le siège de Paris de 1870, un ballon monté au gaz hautement inflammable, avec deux voyageurs confiés à ses soins ainsi que quarante kilogrammes de dépêches. Sa conduite vaillante lui vaut la Médaille militaire.
Collaborateurs d'entreprises scientifiques mais aussi éditoriales, les frères Tissandier partagent un idéal démocratique qui doit accompagner le progrès scientifique. Ils veulent contribuer à l'éducation du plus grand nombre en mettent la science à la portée du grand public. Dans cet esprit Gaston Tissandier fonde en 1873 la revue *La Nature, Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, journal de vulgarisation scientifique de haut niveau. Albert est un des illustrateurs attitrés de *La Nature* pendant près de vingt ans et continue de superviser l'élaboration de la publication même après la mort de son frère en 1899.

Pour les frères Tissandier, le ballon n'est pas seulement un procédé d'observation scientifique, il doit pouvoir devenir un moyen de locomotion. Ils cherchent à en perfectionner la maniabilité et inventent un aérostat dirigeable électrique à hélice qu'ils expérimentent au-dessus de Paris en 1883 et 1884. Notre dessin documente la deuxième ascension, qui a eu lieu le 26 septembre 1884. À bord, Gaston Tissandier s'occupe à faire le point et surveille le fonctionnement du moteur, Albert s'occupe des jeux de lest et M. Lecomte manœuvre les drisses du gouvernail.
Servant à documenter une expérience scientifique, notre dessin est réalisé avec une technique d'une grande précision qui n'amoindrit pas la dimension poétique et suggestive du moment. Albert Tissandier représente le dirigeable au-dessus d'une mer de nuages, transformant ainsi l'observation objective de cette tentative de vol en une représentation onirique d'une des plus anciennes ambitions de l'homme. Vingt ans après la publication du roman *Cinq semaines en ballon* de Jules Verne, les frères Tissandier tentent de rendre le rêve « dirigeable » et donc concrètement utilisable, mais ne renoncent cependant pas à sublimer la science en lui conférant une dimension mystérieuse et extraordinaire.

Amédée Lynen

(Saint-Josse-ten-Noode, 1852 – Bruxelles, 1938)

3. *La Messe de Minuit, 1885*

Fusain sur papier beige
30,7 x 23,3 cm
Signé en bas à droite : *Am. Lynen 1885*
Annoté au verso : *ancienne église de Lethem / dessin illustrant « la Messe de Minuit » / de Th. Hannon. / Am. Lynen*

Amédée Lynen est peintre, dessinateur, aquarelliste, lithographe, illustrateur et écrivain. Créateur à la production protéiforme, il fait partie de ces artistes qui ne se limitent pas à un seul domaine mais qui tentent, à travers leur œuvre, d'établir un lien entre différentes disciplines.
Lynen suit les cours à l'Académie de Bruxelles dans l'atelier de Paul Lauters et de Joseph Stallaert. Il exerce également la typographie, la gravure sur pierre, mais aussi la peinture d'enseignes et la copie. Il entre ensuite au service du décorateur et marchand Janlet. Surnommé par le poète Théodore Hannon le « chantre délicat de l'Escaut », il n'aspire qu'à voyager et pour se consacrer à la peinture de marines. Ce n'est que plus tard que nait son intérêt pour l'illustration, souvent des petits croquis au crayon ou à la plume rehaussés à l'aquarelle, qui marquent la prédilection de l'artiste pour les recoins populaires et pittoresques de Bruxelles. Il crée également des affiches et des programmes pour des revues, des théâtres de marionnettes ou d'ombres et des opérettes. Il illustre, entre autres, *Les Flamandes* d'Émile Verhaeren, *Les vertus bourgeoises* et la *Cité ardente* de Henry Carton de Wiart, ainsi que la *Messe de Minuit*, le *Pays de Manneken-Pis* et *Noëls fin-de-siècle*, de Théo Hannon. Il publie, en tant qu'auteur et illustrateur, la *Vie de Benjamin Rozes*, *Une œuvre de Maîtrise*, *La Flèche d'or*, *Le Jacquart de la Tour du Pré rouge*, et autres récits inspirés par la vie populaire de Bruxelles et de ses environs.
En 1880, Lynen est co-fondateur du cercle artistique *L'Essor*, puis de son successeur *Pour l'Art* en 1892.
Il fait également partie des peintres qui ont contribué à renouveler la décoration de la Scène de la Monnaie à Bruxelles, qui présente pendant plus de quarante ans les opéras wagnériens, s'imposant comme un haut lieu de la culture symboliste. Il fonde en 1895 la *Compagnie du Diable-au-corps*, une association artistique qui organise des lectures de poésie et des représentations théâtrales et fait partie du *Cercle des aquarellistes et aquafortistes*. En 1897, il est appelé à illustrer le catalogue pour l'Exposition congolaise et réalise à cette occasion huit tableaux synthétiques de la vie congolaise qui font l'objet d'une édition imprimée et d'un commentaire anonyme paru chez l'éditeur Lebègue sous le titre *Texte explicatif des Tableaux intuitifs du Congo imprimés en couleur, d'après les aquarelles originales de M. Lynen*.
En 1930, une rétrospective de son travail est organisée par le Cercle Artistique et Littéraire à la salle du Vauxhall de Bruxelles.

Lynen réalise notre dessin, qui représente l'ancienne église de Laethem, pour illustrer la *Messe de Minuit*. Il s'agit d'un poème fantastique de Théodore Hannon, poète belge dont les premiers essais poétiques, notamment les *Rimes de joie* (1881), attirent l'attention et l'admiration du monde littéraire. Huysmans voit en lui un disciple de Charles Baudelaire, et lui fait un portrait élogieux dans *À rebours*, avant qu'il ne cède à la facilité des parodies littéraires et des pièces de théâtre de boulevard. Il reprend enfin, à partir de la fin des années 1980, ses premiers thèmes et formes d'écriture et publie *Une Messe de Minuit* (1888), *Au clair de la dune* (1909), *La Toison de Phryné* (1913).
La *Messe de Minuit*, comportant douze illustrations lithographiques réalisées par Lynen, est publié à Bruxelles par Charles Vos et tiré à 150 exemplaires en 1888. L'éditeur précise, dans son avertissement au lecteur, qu'en publiant cette série de planches 'macabres' l'intention des auteurs était celle de ridiculiser aimablement le romantisme défunt face au naturalisme omniprésent. Lynen fait appel à l'inspiration funèbre pour faire la satire de l'épouvantable. Notre dessin représente une scène mystérieuse au crépuscule, une envolée de corbeaux qui dessinent leur parcours dans le ciel gris et semblent annoncer un sinistre présage. Le cadrage laisse très peu apparaître du contexte. Des toits de l'architecture traditionnelle belge qu'il affectionne particulièrement, Lynen ne retient ici que la forme géométrique et presque abstraite, pointue et menaçante, qui révèle la proximité de l'artiste avec le milieu symboliste.

Constantin Meunier
(Etterbeek, 1831 – Ixelles, 1905)

4. *La Douleur, 1888*

Bronze patiné
27,5 x 12,5 cm
Signé sur la base à droite : *C. Meunier*
Marque du fondeur à l'arrière de la base : *Atelier / 59 rue de l'abbaye*

Après une formation auprès de son frère ainé, 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 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*[1], exposé en 1860.
En 1878, l'artiste voyage à travers le Borinage en compagnie de Xavier Mellery (cat. n°7), Félicien Rops et Camille Lemonnier. La rencontre avec cette région minière et le monde ouvrier est déterminante pour l'art de Constantin Meunier. Avec une forte conscience sociale, il va s'attacher à dépeindre cette vie de labeur. L'ouvrier, le mineur, la hiercheuse deviennent alors autant de figures héroïques.
Après un voyage en Espagne en 1882 – 1883 à la demande de l'Etat belge, Meunier délaisse peu à peu la peinture pour se consacrer à nouveau à la sculpture. Il expose ses premières sculptures en 1885 à la deuxième exposition des XX à Bruxelles. En 1886, Meunier présente la grande version en plâtre du *Marteleur* au Salon des Artistes Français à Paris, unanimement saluée par la critique.
Les images puissantes et réalistes de l'artiste connaissent un succès grandissant et lui accordent une reconnaissance internationale. En 1890, la petite version en bronze du *Marteleur* est ainsi acquise par l'Etat français pour le musée du Luxembourg. Meunier est le premier sculpteur étranger jugé digne d'un tel honneur. En 1896, la galerie l'Art Nouveau de Siegfried Bing organise à Paris la première exposition monographique de l'œuvre de l'artiste. Meunier est alors considéré comme le plus grand sculpteur belge de son temps, l'égal de Rodin.

La Douleur, étude pour le grand groupe *Le Grisou* réalisé en 1889, est sans doute l'une des œuvres les plus poignantes de Meunier. Témoignage direct de sa fréquentation du monde de la mine, le groupe naît d'un événement tragique auquel le sculpteur a assisté. Le 4 mars 1887, un coup de grisou tue cent treize mineurs au puits de la Boule à Quaregnon. Meunier arrive aussitôt et rejoint son ami le docteur Van Hassel dans la salle funèbre où il reste toute la nuit, faisant croquis sur croquis. Il est particulièrement ému par une mère cherchant le corps de son fils. Il en fait un dessin au fusain[2], puis, de retour à Bruxelles, commence à modeler sa figure. Après avoir réalisé la figure douloureuse de la mère, Meunier y adjoint le corps du fils qui repose allongé à ses pieds.
Le plâtre original du *Grisou*, l'une des œuvres fondamentales de l'artiste, est exposé pour la première fois à Paris en 1889 lors de l'Exposition Universelle et vaut à Meunier la médaille d'honneur. L'État belge l'acquiert en 1890 et en fait réaliser un bronze[3] par la compagnie des bronzes de Bruxelles.
Devant le succès de son groupe monumental, Meunier décide d'exposer par la suite *La Douleur*, créée pourtant préalablement, mais jamais encore présentée au public. La critique découvre ainsi l'étude après le groupe définitif au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de Paris en 1893. La figure de la mère seule, désormais détachée de toute anecdote, prend une dimension véritablement universelle.

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

2 Ixelles, musée Constantin Meunier.

3 Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts.

Eugène Delaplanche
(Belleville, 1836 – Paris, 1891)

5. *Ève avant le péché, 1889*

Cire patinée sur plâtre, base en bois
35 x 15,5 x 14,6 cm
Signé sur le côté droit : *E Delaplanche*

Œuvres en rapport :
Ève avant le péché, modèle en plâtre, Ny Carslberg Glyptotek, Copenhague.
Ève avant le péché, esquisse en cire, Ny Carslberg Glyptotek, Copenhague.
Ève avant le péché, statue en marbre, Musée d'Orsay, Paris.

Eugène Delaplanche se forme à l'École des Beaux-Arts de Paris auprès de Francisque-Joseph Duret et d'Auguste-Louis Deligand. Il obtient le prix de Rome en 1864 avec la ronde-bosse en plâtre *Ulysse bandant l'arc que les prétendants n'ont pu ployer*. Il devient pensionnaire de la Villa Médicis à Rome de 1864 à 1867.
À son retour à Paris, Delaplanche expose au Salon de Paris, où il avait débuté alors qu'il était encore étudiant et où il exposera jusqu'à la fin de sa vie. Il reçoit des commandes pour le Louvre, un *Fronton* et deux bas-reliefs intitulés *Fleuves* qu'il achève en 1866. Il exécutera également, en 1878, un *Groupe* pour le Pavillon de Marsan, côté rue de Rivoli. Pour l'Opéra Garnier, il sculpte *La Charpente* (1875), *La Musique* (1878) et le buste de *Servandoni* (1883). Il reçoit également des commandes pour les églises Saint-Eustache et Saint Joseph à Paris, et réalise l'*Afrique* (1878) aujourd'hui visible sur le parvis du Musée d'Orsay, ainsi que la *Vierge au Lys*[1] (1878), deux parmi se œuvres les plus appréciées. Il est nommé chevalier de Légion d'Honneur en 1876, puis officier en 1886.
Avec Alexandre Falguière, Antonin Mercié, Paul Dubois, Chapu et Allar, Delaplanche fait partie du Groupe des Florentins, jeune génération de sculpteurs qui revendiquent ouvertement leur filiation au Quattrocento. Proches de Clésinger, Carpeaux et Carrier-Belleuse, très appréciés aux Salons où ils se distinguent par de nombreux prix et médailles, ils restent pourtant légèrement en retrait dans le milieu officiel de l'époque et recherchent, pour nombre d'entre eux, de nouvelles sources d'inspiration souvent choisies parmi les exemples de la Renaissance florentine.

Ève avant le péché, ainsi que son pendant de jeunesse *Ève après le péché*, sont parmi les œuvres les plus reconnues de Delaplanche. Le titre de ces sculptures suggère une chronologie qui est pourtant inverse par rapport au temps réel de la création des œuvres. En effet, Delaplanche exécute à Rome à la Villa Médicis le plâtre d'*Ève après le péché* et le présente, en tant qu'envoi de dernière année, au Salon de 1869. Le marbre, aujourd'hui conservé au Musée d'Orsay[2], est exposé au Salon de l'année suivante.
À la fin de sa carrière, Delaplanche modèle *Ève avant le péché* d'après sa propre œuvre de jeunesse. Le modèle en plâtre d'*Ève avant le péché* a été exposé au Salon de 1890 (n°3763). La statue en marbre, achetée par le Musée du Luxembourg et se trouvant aujourd'hui au Musée d'Orsay [3]a figuré au Salon de 1891 (n°2442) après la mort de l'artiste. La glyptothèque de Copenhague conserve le modèle original en plâtre exposé au Salon en 1890, ainsi que la petite esquisse en cire.
Pour *Ève avant le péché*, Delaplanche abandonne l'influence de Michel-Ange, encore présente dans la première figure d'Ève. Notre Ève paraît plus jeune, l'artiste recherche des formes qui évoquent la jeunesse et l'innocence. La pose est naturelle, la composition calme et harmonieuse, d'influence classique. La position introvertie et silencieuse suggère l'idée qu'Ève doit encore commettre le péché qui va la transformer en femme mature. Le serpent est pourtant déjà enroulé autour de la base et elle tient dans la main la pomme non encore mordue, qu'elle semble observer d'un air songeur.

1 Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 807

2 Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 196

3 Inv. RF 3963

Xavier Mellery
(Laeken, 1845 – Bruxelles, 1921)

6. *La communiante, ca. 1880*

Huile sur panneau
60 x 31 cm
Signé en bas à gauche : *Mellery*

Provenance :
Descendance de Lucy Mellery

Exposition :
1935, Bruxelles, *Exposition universelle et internationale*, section *Cinq siècles d'art*.

Après un premier apprentissage chez le décorateur Albert Charles, Xavier Mellery rentre à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Il remporte le prix de Rome en 1870, séjourne en Italie, puis revient s'installer dans la maison paternelle à Laeken. S'il subit l'influence des artistes préraphaélites et de Puvis de Chavannes, qu'il admire, il s'en détache peu à peu pour créer une œuvre intime et silencieuse, souvent en noir et blanc. À travers ses vues d'intérieur qu'il multiplie à partir des années 1880, Mellery cherche à exprimer l'âme des choses par une palette de gris et de subtils effets d'ombre.
En marge de cette production sur papier très personnelle, Mellery réalise également de grandes décorations murales représentant des figures allégoriques sur fond doré. A partir de 1882, il crée ainsi une série de quarante-huit projets pour les petites statues du Sablon à Bruxelles.
Si Mellery expose peu, il participe toutefois en 1892 à la fondation du groupe *Pour l'Art* avec Jean Delville. Il est également membre des *Vingt*, puis de la *Libre Esthétique* dès sa première exposition en 1894.
Xavier Mellery peut être considéré comme l'un des précurseurs du Symbolisme en Belgique, et son influence s'étend sur toute une génération de jeunes artistes parmi lesquels Fernand Khnopff et William Degouve de Nuncques.

A l'instar de Jules Bastien-Lepage, d'Eugène Carrière ou encore de Constantin Meunier, Xavier Mellery s'attache à un thème récurrent de la peinture du XIXème siècle : la figure de la Communiante. Ce sujet permet en effet aux artistes de révéler leur virtuosité technique en travaillant les subtils accords de blanc et de gris.
Mellery, tout en s'inscrivant dans ce mouvement, donne au portrait une finalité plus personnelle. Il s'agit en réalité d'un portrait de sa fille Lucy, née en 1867, âgée d'une douzaine d'années.
Œuvre intime immortalisant la cérémonie religieuse du passage de l'enfance à l'âge adulte, ce tableau n'en est pas moins une représentation symboliste de la femme telle que Khnopff l'a souvent dépeinte, en élisant le blanc pur et lumineux comme couleur dominante de ses portraits aux accents oniriques.

Jean-Désiré Ringel d'Illzach
(Illzach, 1849 – Strasbourg, 1916)

7. *Le dernier portrait, 1891*

Bronze à patiner brune
23,1 x 24,6 cm
Signé et daté en haut au centre : *RINGEL D'ILLZACH MEDAILLR . MDCCCCXCI*
Vers le bas à droite : *FONTE DIRECTE PROCEDE RdI.*

Formé dans l'atelier de Falguière à l'École des Beaux-Arts de Paris, Jean-Désiré Ringel d'Illzach expose au Salon à partir de 1879. Intéressé par tous les matériaux de la sculpture, et plus particulièrement par ceux qui lui permettent de créer des œuvres polychromes, il expérimente sans cesse de nouvelles techniques pour parvenir à ses fins. Marbre, grès, pâte de verre, et tout particulièrement cire colorée en surface, lui permettent de produire des effets recherchés, oscillant entre l'hyperréalisme et l'étrangeté.
Sa première œuvre polychrome, exposée au Salon en 1879, mais créée en 1877, *Le Demi-monde*, ou *Perversité*, met le public particulièrement mal à l'aise. Il s'agit d'un nu féminin, grandeur nature, en cire colorée. Cette œuvre déchaîne les passions, non tant par son caractère indécent, que par son réalisme extrême renforcé par la polychromie. Elle aurait alors été détruite durant le Salon. Seul le catalogue édité par la Société National des Beaux-Arts en garde aujourd'hui le souvenir (fig. 1). Dans l'opinion générale, la sculpture devait s'abstenir de toute intention illusionniste pour ne mettre en valeur que le modelé et le matériau, marbre ou bronze.
Après ce premier coup d'éclat, Ringel d'Illzach, continue à exposer au Salon et produit également des œuvres plus conventionnelles, comme la série de médaillons en bronze représentant des personnalités contemporaines du monde des arts, des lettres et des sciences, commandée au début des années 1880 par le directeur de la revue *L'Art*, Paul Leroi.
Il ne délaisse pas pour autant la cire, retrouvant avec bonheur ce matériau dans les années 1890 dans une série d'œuvres étranges : Le masque du poète Rollinat, *La Femme à la voilette*, ou encore *Incrédulité*. Mélomane et musicien, il expose au Salon de 1897 un ensemble de bustes féminins allégoriques représentant les neuf Symphonies de Beethoven. Ces sculptures en cire, bustes et masques, conservées pour la plupart au musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, figurent sans doute parmi les plus grandes réussites de la sculpture symboliste.

Toujours à la recherche de nouveaux moyens de fabrication, Ringel d'Illzach est un véritable expérimentateur. Mécontent du résultat trop lisse qu'obtiennent les fondeurs de son temps, il ne souhaite pas simplement répéter la forme mais créer un objet unique et singulier. Il met au point des techniques alternatives qui requièrent le moins possible d'intermédiaires. Il va jusqu'à tenter de mouler la terre molle ou le tissu, des matières « vivantes » dont il cherche à conserver les qualités.
Pour notre médaillon, Ringel d'Illzach utilise un procédé de fonte directe qu'il a lui-même élaboré. Obtenu sans moulage intermédiaire, le médaillon conserve la vivacité de la terre dans lequel il a premièrement été modelé. Si nous n'avons pas pu retrouver le modèle de ce portrait mortuaire, le sculpteur réussit à nous montrer ce qu'il y a de plus proche d'une image saisie sur le vif, loin des résultats trop figés parfois obtenus dans ce domaine. Il nous révèle également, à travers une matière brute et sensible, un instantané du travail en atelier.

Alexandre Charpentier
(Paris, 1856 – Neuilly, 1909)

8. *Jeune mère allaitant son enfant, 1882*

Broze patiné monté sur bois
33 x 21,6 cm
Monogrammé en bas à droite : *CALM*

Crée en 1882, ce relief est exposé en 1883 au Salon des artistes français. Le succès est immédiat, cette représentation moderne du thème éternel de la maternité fait la célébrité de Charpentier. L'artiste reçoit une mention honorable et l'œuvre est acquise par l'État. Sur l'intervention du sculpteur Ponscarme, l'État commande un marbre qui figure à la SNBA en 1890 sous le titre de Jeune mère allaitant son enfant. Charpentier expose aussi un plâtre à Bruxelles pour sa première participation aux XX. Dès le début des années 1890, le succès du relief est tel que l'artiste en multiplie les répliques, dans toutes sortes de matériaux et de dimensions, des variations n'altèrent pourtant en rien la qualité de l'œuvre.
Contrairement aux attentes, il ne s'agit pas d'un portrait de Madame Charpentier mais d'une représentation de la sœur du beau-frère de l'artiste, Louis Joly, et de son bébé. Charpentier a su donner une portée universelle à l'œuvre, au-delà de son histoire particulière.

9. *Pierre et Jean, 1892*

Bronze patiné
7,7 x 23,9 cm
Signé en bas au centre : *Alexandre Charpentier*

Œuvre intime, cette plaquette d'une grande tendresse représente les deux fils de l'artiste. Charpentier s'inspire très souvent de son entourage familial pour composer ses reliefs. C'est le cas pour la Jeune femme allaitant son enfant, et il n'est pas surprenant de savoir que Charpentier choisit d'associer son oeuvre de plus grand succès avec Pierre et Jean dans deux versions de son meuble à layette.

10. *Les échecs, 1896*

Cuivre sur bois
11,5 x 17,2 x 7,4 cm
Monogrammé en haut à gauche : *CAL*

Présentée en décembre 1896 à la première exposition du groupe l'*Art dans Tout* à la Galerie des Artistes modernes, rue Caumartin, avec son pendant *Les dominos*, la plaquette *Les échecs* est fondue en bronze par la maison Fontaine et exposée l'année suivante à la SNBA. Les deux plaquettes faisaient partie du projet de « serrures pour une salle de jeu ».
Selon son habitude, Charpentier décline ici en cuivre gaufré la plaquette de serrure, utilisée pour décorer le couvercle de notre boîte. Le modelé très fin des cheveux légèrement bouclés, le regard pensif du modèle, l'arabesque du bras et le raccourci de la main révèlent clairement le talent de l'artiste.

Carlos Schwabe
(Altona, 1866 – Avon, 1926)

11. *Sur le chemin de la vérité, 1893*

Gouache et pastel sur papier
19,7 x 11,6 cm
Signé en bas à gauche : *CARLOZ SCHWABE*

Œuvres en rapport :
Sur le chemin de la vérité, illustration pour *L'Immortalité*, troisième partie de *L'Effort* d'Edmond Haraucourt, 1893, 20 x 15,5, Lausanne, collection particulière.
Sur le chemin de la vérité, aquarelle, 94 x 64 cm, 1894, œuvre perdue.

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 Sâr Péladan. Son art mystique et symboliste résonne avec la philosophie ésotérique du fondateur de l'ordre de la Rose+Croix. L'artiste réalise l'affiche pour le premier Salon de la Rose+Croix, qui se tient chez Durand-Ruel en 1892, et les œuvres qu'il y expose, particulièrement remarquées, sont autant de manifestes du symbolisme idéaliste.
La perfection de son dessin et son sens du décor valent à l'artiste de compter parmi les plus importants illustrateurs de la période. Il fournit alors des dessins pour des textes de Mallarmé, Baudelaire[1], Maeterlinck ou encore Hérédia et Loüys. Schwabe est également très proche des cercles musicaux. Il fait 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.

Dans le courant de 1893, Octave Uzanne, bibliophile, journaliste, éditeur et homme de lettres proche du milieu symboliste, demande à Carlos Schwabe d'illustrer *L'Immortalité*, troisième partie du livre *L'Effort* d'Edmond Haraucourt. Dans cet ouvrage qui paraît en 1894, l'auteur emprunte à la forme du conte pour décrire l'illusion de l'orgueil humain et la relativité de la gloire, à travers le récit d'un écrivain auquel l'immortalité révèle la succession des siècles et des civilisations oubliées. Haraucourt décrit la vanité des œuvres, tandis qu'il célèbre la pensée et la conception, sauvées de l'oubli par leur nature immatérielle. Si Haraucourt fait l'apologie d'un effort qui est celui de la confrontation de la mort physique avec la mort de la mémoire, Carlos Schwabe illustre le récit à un moment où il vit le deuil suivant le décès prématuré de son ami le musicien Guillaume Lekeu. Il se questionne alors sur les possibles moyens pour préserver son œuvre d'un oubli précoce.
Notre dessin est certainement préparatoire pour l'illustration de *L'Effort*. Il a ensuite été complété et achevé en 1894 pour former une plus grande composition à l'aquarelle, œuvre aujourd'hui perdue ayant fait partie de l'ancienne collection du Musée du Luxembourg. Schwabe met en scène le vieillard blessé, dont la posture rappelle Le penseur de Rodin que Schwabe fréquentait, qui a désormais parcouru le chemin désolant de la vie et déchire les pages d'un manuscrit, œuvre imparfaite, avant de parvenir au glacier de l'au-delà.

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

Henry de Groux
(Saint-Josse-Ten-Noode, 1866 – 1930)

12. *Le poème passionné*

Fusain sur papier collé sur carton
63,7 x 47,5 cm
Signé en bas à droite au crayon rouge : Henry de Groux
Titré en bas à gauche : *Le poème passionné*

Fils du peintre Charles de Groux, Henry de Groux suit les cours de Portaels à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Il quitte l'école après trois ans, préférant demander directement des conseils à Constantin Meunier, à Félicien Rops, à Xavier Mellery et à Alfred Stevens. Inspiré par les grandes toiles baroques de Rubens, qu'il vénère, mais aussi par Grünewald, Goya et Delacroix, ses œuvres sont toujours d'une grande puissance d'imagination. C'est autour de 1866 qu'il commence à réaliser ses premières compositions importantes. Il expose à l'Essor et, à partir de 1867, est élu au sein des XX. Son tempérament fougueux et fantasque lui vaut pourtant d'en être exclu dès 1890, alors qu'il refuse violemment d'exposer dans la même salle que Van Gogh et Toulouse-Lautrec.

À la mort de sa mère, Henry de Groux partage un atelier avec son ami William Degouve de Nuncques. Pendant cette période de cohabitation il réalise sa fameuse toile *Le christ aux outrages*, qui suscite d'ardentes controverses. Refusée en 1892 par le jury du Salon du Champs-de-Mars en dépit du soutien de Puvis de Chavannes, elle est ensuite présentée dans le cadre de l'Union libérale des Artistes Français, après l'avoir été au Salon Triennal de Bruxelles en 1890. Louée par les uns pour sa force, pour l'effet saisissant de la composition, *Le Christ aux outrages* est condamné par le plus grand nombre, qui reproche à l'artiste l'insuffisance de sa technique et la brutalité de son dessin et de sa palette. L'œuvre attire pourtant des foules de curieux et de gens du monde et établit assez vite la réputation de de Groux.

Entre 1890 et 1913, de Groux s'établit en France mais multiplie les allers et retours entre Paris et la Belgique. La vie et la carrière de l'artiste sont tumultueuses. Il est soutenu par Heredia qui reprend, à son sujet, la citation latine qui était la devise de la Librairie de l'art Indépendant, cénacle symboliste dirigé par l'occultiste Edmond Bailly : « non hic piscis omnium », soit « ce n'est pas le poisson de tout le monde » ce qui signifie sans aucun doute que si le talent étrange de l'artiste ne pouvait pas être compris de tous, il était certainement parmi les plus beaux et rares. Il mêle habilement sujets littéraires, bibliques, historiques et mythologiques à un humanisme habité de préoccupations sociales. Il expose chez Le Barc de Boutteville, au salon La Plume ainsi qu'à La Libre Esthétique de Bruxelles. Les critiques Remy de Gourmont et Camille Mauclair, mais aussi l'écrivain Léon Bloy, ami intime de de Groux, affirment avec force le mérite de son œuvre.

De Groux a établi sa réputation de peintre grâce à des compositions aux sujets terribles traités avec une technique intense par les choix de couleur et de matière. Mais l'obsession apocalyptique n'est pas la seule dimension de l'œuvre de ce personnage aussi passionné que secret. De nature solitaire, de Groux a peu à peu été oublié par un excès de discrétion qui l'amène, à partir de 1913, à s'isoler en Provence. Il expose alors de moins en moins, fuyant les situations mondaines qui risqueraient de le distraire du travail de la peinture qu'il pratique de manière obsessionnelle et compulsive, abandonnant rarement son atelier. Il aime alors s'entourer d'une présence féminine, notamment de sa femme « mystique des Flandres » et de sa fille « à l'aspect de tzigane », d'après le témoignage de l'écrivain Émile Ripert. Indispensables à son équilibre, les femmes qui partagent sa vie quotidienne ou sa rare vie sociale apparaissent souvent dans ses dessins ou tableaux.

De Groux pratique en effet tout au long de sa carrière le nu féminin, et réutilise par la suite ses études dans ses grandes compositions. Ses dessins au fusain constituent un registre à part entière dans l'œuvre de l'artiste. Le trait reste pourtant typique du tempérament passionnel de l'artiste, de son goût pour l'étrange et le baroque en particulier. Les femmes que de Groux dépeint ne se contentent pas de poser, elles suggèrent une dimension affective qui inspire des sentiments enflammés et qui suggère, comme le démontre le titre de notre dessin, une référence littéraire toujours présente dans l'œuvre de de Groux.

Pierre Félix Masseau, dit Fix-Masseau
(Lyon, 1869 – Paris, 1937)

13. Jouissance intime, 1895

Bronze patiné
24,5 x 29,5 x 22 cm
Signé et daté sur le côté droit : *FIX - MASSEAU / 95*
Cachet du fondeur Siot - Decauville sur le côté droit

Expositions :
1895, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n°74.
1895, Paris, Galerie Samuel Bing, *Premier Salon de l'Art Nouveau*, n°348.

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

Après une formation à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et l'obtention d'une bourse de voyage qui lui permet de parcourir la Belgique, les Pays-Bas, et surtout l'Italie, Pierre Fix-Masseau s'impose dès le début des années 1890 comme l'une des principales figures de la sculpture symboliste. Attiré par tous les matériaux, cire colorée, marbre, bronze, plâtre, bois, ivoire ou encore céramique, l'artiste ne se limite pas à la sculpture et travaille dans tous les domaines des arts décoratifs.
Il expose régulièrement au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts à partir de 1893, et produit dans la dernière décennie du dix-neuvième siècle ses œuvres les plus marquantes. *Le Secret*, exposé au Salon de 1894, est aussitôt acheté par l'Etat. Cette étrange figure de femme drapée, taillée directement dans l'acajou, tenant un petit coffret en ivoire, rencontre un succès considérable et sera éditée en bronze et largement diffusée par le fondeur Siot-Decauville. L'année suivante, il expose *L'Emprise*, sculpture en grès réalisée en collaboration avec Edmond Lachenal, qui accroît encore sa renommée et sera retenue pour l'Exposition Universelle de 1900. Il participe la même année au premier Salon de l'Art Nouveau, créé à l'occasion de la l'ouverture de la nouvelle galerie de Siegfried Bing à Paris.
Personnalité excentrique, qui n'hésite pas à se travestir en Christ, Fix-Masseau vit pourtant retiré du monde, et ne fréquente que quelques petits cercles d'avant-garde tels celui du Théâtre de l'Oeuvre. Intime du directeur de théâtre Aurélien Lugné-Poe, il côtoie également les écrivains « décadents » Jean Lorrain et Rachilde.

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

Au milieu des années 1890, qui constituent sans doute la période la plus féconde de l'artiste, Fix-Masseau crée une série de bustes féminins qui dépassent le simple portrait pour atteindre une dimension symbolique, soulignée par leur titre. Cette « beauté infiniment recherchée » apparaît dans des œuvres comme *Jouissance intime*, « qui montre l'habileté toujours croissante de l'artiste, qui se complait aux modelés les plus nuancés, gradue savamment ses attitudes et donne aux cheveux leur vivante souplesse »[1].
Notre œuvre, dont on ne connaît pas d'autre exemplaire, intrigue par son mystère accentué par son titre sibyllin. Cette jeune fille impassible, qui semble pourtant douée d'une intense vie intérieure, ne laisse rien filtrer de son étrangeté.

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

Jean-Paul Aubé et Emile Muller et C^ie^, céramiste
(Longwy, 1837 – Capbreton, 1916)

14. L'adieu aux rêves

Grès émaillé
70 x 23 x 20 cm
Titré sur la base à l'avant : *L'ADIEU AUX REVES*
Signature et cachet de la manufacture sur le côté droit de la base : *P. AUBE / E. MULLER*
Cachet de la manufacture à l'intérieur de la base : Emile Muller, Ivry Paris, reproduction interdite

Bibliographie :
Emile Muller et C^ie^ , *Catalogue de l'exécution en grès d'un choix d'oeuvres des maîtres de la sculpture contemporaine*, Paris, 1896, p. 9 et 27

Issu d'une famille aisée, Jean-Paul Aubé est le premier enfant d'un industriel et maître de forges du canton de Longwy. Lorsque la concurrence des fers et minerais venus de Suède s'intensifie, le père de Paul Aubé doit céder ses biens et part à Paris avec sa femme et ses enfants.
Dans ses mémoires, Paul Aubé raconte sa vocation précoce. À l'âge de onze ans, il taillait à même la pierre le balcon familial ! On l'inscrit alors à la Petite École, où enseigne Jean-Baptiste Carpeaux. Aubé y fait la rencontre de Jules Dalou et de Fantin-Latour, avec qui il entre ensuite à l'École des Beaux-Arts. En 1866, il se rend en Italie avec Carpeaux et Falguière pour parfaire ses connaissances en sculpture décorative. À son retour, il profite de la proclamation de la Troisième République pour répondre à des commandes officielles. Il réalise en 1888 un *Monument à Gambetta* pour la place du Carrousel et sculpte pour le Louvre quatre statues dédiées aux gloires de la France et placées à chaque coin de la cour Napoléon. Il obtient une médaille pour son groupe La Sirène qu'il expose au Salon de 1874, puis pour son *Pygmalion* présenté à l'Exposition Universelle de 1878. Il est récompensé d'une médaille d'or à l'Exposition de 1889, et d'un Grand Prix à celle de 1900. Il devient professeur de sculpture à l'École Normale des Beaux-Arts en 1883, puis directeur de l'École Municipale Bernard Palissy en 1896. Il réalise en 1888 un groupe en marbre représentant *Le peintre François Boucher*, en 1893 une statue de Colbert aux Gobelins, en 1910 un *Dante* pour le Collège de France et une *Glorification de la Charité* pour le fronton de l'hôtel de la Charité à Paris.
Aubé épouse en 1866 Louise Guichard, une pianiste de Rouen, avec qui il a trois enfants. La famille Aubé entretient une amitié intime avec Gauguin. Le musée du Petit Palais conserve un pastel[1] de ce dernier daté de 1882. Gauguin représente le sculpteur en train de modeler une figurine tandis que son fils Émile s'applique à ses devoirs. Rodin, Bartholomé, Sauvage et Falguière, qui réalise deux portraits de son ami, font également partie du cercle artistique d'Aubé.

Depuis le milieu des années 1880, les établissements Muller et Cie éditent en grès des œuvres de sculpteurs contemporains. Cette collaboration avec les plus grands artistes de l'époque, initiée par Louis Muller, fils du fondateur de la fabrique, rencontre un grand succès. Ce travail en commun vise aussi bien la diffusion de modèles sculptés existants que la réalisation d'œuvres à quatre mains, fruit de recherches communes entre le sculpteur et l'émailleur. Comme Toulouse-Lautrec, Grasset ou Fix-Masseau, Paul Aubé collabore avec la manufacture d'Émile Muller.
Notre sculpture représente, en céramique émaillée blanche et vert-bleu, une figure féminine drapée, avec la tête penchée vers la gauche, tenant des deux mains sa robe voile et paraissant absorbée par des pensées lointaines. Les couleurs contrastées de l'émail aux tonalités froides soulignent l'étrangeté de la figure qui semble effectivement émerger de la matière évanescente des songes.
Le voile révèle plus qu'il ne couvre la nudité de la peau diaphane, refroidie par un léger émail. La richesse du drapé qui compose la partie basse de la sculpture révèle avec finesse le travail du céramiste.

1 *Le sculpteur Aubé et son fils*, Émile, Paul Gauguin, pastel sur papier collé sur carton, 53,8 x 72,8 x 92 cm, Petit Palais, Paris. Inv. PPD01348. Dédicacé par l'artiste : « «ta main pose l'outil bien qu'au labeur ardente / modelant tour à tour les rires et les pleurs, / elle anime à son gré les femmes et les fleurs / et courbe le damné sous le talon du Dante / pour P.Gauguin / Mette G»

Eugenio Quarti
(Villa D'Almè, 1867 – Milano, 1929)

15. Meuble porte-lettres, 1896

Bois satiné et teinté, laiton, étain, poignée en bronze.
40 x 39,5 x 19 cm

Publication :
Alfredo Melani, *Raccolta di mobili moderni*, Hoepli, Milano, 1913.

Représentant majeur du style Liberty, interprétation italienne de l'Art Nouveau, Eugenio Quarti nait dans une famille d'artisans. À l'âge de quatorze ans, son père l'envoie en apprentissage dans un atelier d'ébénistes à Paris. De retour en Italie en 1888, il travaille pendant quelques mois dans l'atelier de Carlo Bugatti à Milan avant d'ouvrir son propre atelier. Il travaille avec trois ouvriers et réalise alors ses premiers meubles, clairement influencés par les modèles de Bugatti.
Il participe en 1894 à l'Exposition Internationale d'Anvers, puis à l'Exposition Internationale Ouvrière de Milan. Ses meubles sont alors caractérisés par un « style arabe » ou « mauresque». Il est remarqué par le peintre et critique d'art Vittore Grubicy qui le pousse à prendre de la distance par rapport à l'influence de Bugatti et à rechercher de nouvelles formes et son propre style.
Il prend part en 1898 à l'Exposition Nationale de Turin avec un ensemble de meubles de goût moderniste, en bois sombre, d'apparence gracile mais solidement construits et sertis de précieuses décorations en métal, ivoire, écaille de tortue et nacre. Le style Quarti s'affirme, loin de l'exotisme de Bugatti, dans une recherche de formes simples et raffinées. Sa clientèle, venant de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie, s'élargit au point de rendre nécessaire un agrandissement de l'espace de travail. Quarti s'installe alors dans un atelier de cent mètres carrés et engage une cinquantaine d'ouvriers à son service. Il obtient en 1900 le Grand Prix de l'Exposition Internationale de Paris.
S'il avait produit jusqu'alors des pièces isolées pouvant être insérées dans des habitats déjà meublés, Quarti se penche, à partir de 1902, sur la production de pièces de mobilier constituant des ensembles complets. Il réalise une salle à manger simple et moderne en bois gravé, et une chambre à coucher où les veines naturelles du bois deviennent un motif décoratif. Il recherche alors de plus en plus de simplicité dans l'élégance des lignes et produit des meubles moins élitistes, dans le but de séduire une clientèle plus vaste sans renoncer à la qualité de ses productions.
Il participe entre 1900 en 1904 à la décoration de la villa Carlo Pisani Dossi sur le lac de Côme, puis conçoit l'ameublement du Palazzo Castiglioni a Milan, du Grand Hotel de San Pellegrino Terme, de l'Hungaria Palace Hotel au Lido de Venise.
Parfaitement integré dans le milieu culturel milanais, Quarti continue sa recherche de qualité et raffinement tout en restant attentif aux exigences d'une production qui devient, conformément à l'évolution de l'époque et au nombre croissant de commandes, nécessairement industrielle.

Quarti réalise notre porte-documents autour de 1896. Ayant alors terminé son expérience dans l'atelier de Bugatti, il cherche son propre style, qui conservera l'originalité bugattienne tout en mettant l'accent sur l'élégance et l'harmonie des lignes.
Notre meuble, réalisé dans cette riche période de recherche qui correspond pour l'ébéniste aux années de la fin du XIXème siècle, présente une marqueterie à motifs floraux et géométriques en bois satiné, laiton et étain. Le décor, répété sur toute la surface externe du meuble, ainsi que la poignée en bronze en forme de libellule, sont les seuls éléments de fantaisie encore inspirés par Bugatti. Par ailleurs, la sobriété de notre porte-lettres semble ouvrir déjà la voie aux environnements modernes que Quarti conçoit dès le début du nouveau siècle.
Il existe un autre exemplaire de notre meuble, dont une variante du motif décoratif a été réalisé en marqueterie de noyer, nacre, laiton et étain. Notre modèle, créé avec des matériaux aux tonalités moins contrastées, révèle clairement le choix de discrétion de Quarti face à l'exubérance de son maître Bugatti.

Charles Doudelet
(Lille, 1861 – Gand, 1938)

16. Les Abîmes

Encre de Chine, lavis brun et rehauts de gouache blanche sur papier
27 x 37,6 cm
Signé en bas vers la droite : *Charles Doudelet*

Charles Doudelet quitte Lille à la mort de son père en 1877 et s'installe à Gand avec sa mère, d'origine flamande. Âgé de seize ans, il tente de poursuivre ses études mais est contraint de travailler pour subvenir aux besoins de la famille. Il suit les cours du soir à l'Université de Gand, où il rencontre le photographe Edmond Sacré qui lui trouve un emploi au sein de l'Université, auprès de l'éminent bactériologue Émile Van Ermengem. Doudelet reproduit en de microscopiques dessins les découvertes du professeur, puis les expose à Paris en 1884 où il obtient une médaille d'argent, puis à Bordeaux l'année suivante où il est décoré d'une médaille d'or.
La ville de Gand offre au jeune artiste une bourse pour voyager en Italie et à Paris. Doudelet part accompagné de Constant Montald, lauréat du Prix de Rome pour l'année 1897. De retour, il expose des dessins d'étude rendant compte de son voyage italien, puis participe sans succès au Prix de Rome. La compétition, qui se tient à Anvers, lui permet toutefois de rencontrer Constantin Meunier qui lui enseigne le dessin de la figure humaine. En visite au salon de 1892 de Gand, il fait la connaissance de Louis De Busscher, fils d'un éditeur de renom. Celui-ci l'invite à une réunion des jeunes écrivains fondateurs du *Réveil* (1892-1895), qui deviendra l'une des plus importantes revues symbolistes belges. Grégoire Le Roy, Charles Van Leberghe et Maurice Maeterlinck sont parmi les nouvelles connaissances de Doudelet. Maeterlinck en particulier, dont Doudelet admire depuis longtemps les écrits, fournit à l'artiste une source d'inspiration inépuisable. Doudelet trouve dans l'écrivain un esprit parent. Il illustre les *Douze Chansons* en 1896 , *Pélléas et Mélisande* en 1893, *Serres chaudes* 1889.
Il adhère au groupe des XX et participe en 1894 à l'exposition de la branche belge du Groupe indépendant d'études ésotériques avec Jean Delville, Auguste Donnay, Auguste Levêque, Léon Frédéric, Constant Montald, Fernand Knopff et Carlos Schwabe. À Paris, il participe à *L'Estampe moderne* dirigée par Masson et Piazza pour lesquels il réalise la lithographie *La Châtelaine* en 1897. Ayant obtenu une bourse d'études de la ville de Gand, Doudelet part à Florence et participe, en 1904, à l'Exposition Sécessionniste de Palazzo Corsini et collabore avec les revues Leonardo et Hermès. À Livourne, il fréquente le milieu artistique du café Bardi puis il publie, auprès du lithographe Gino Baldi en 1918 *La Guerre et la Paix*, un ensemble dédié à son ami Maeterlinck. Il illustre également, pour l'éditeur Argentieri de Foligno, une édition des *Fioretti di Sancto Francesco*.

Doudelet souhaite traduire les poèmes de Maeterlinck avec la plus grande simplicité : peu de meubles dans les intérieurs, rien d'inutile dans les paysages. L'artiste choisi peu d'éléments, mais c'est alors qu'ils deviennent importants. Le cadre et la mise en scène sont essentiels pour approcher le sens de la composition, encore plus que l'action qui souvent reste indéchiffrable.
Dans notre dessin, le décor occupe toute la feuille. Une caverne, espace organique aux formes arrondies, devient la scène où cherchent leur voie entre les stalagmites des personnages solitaires vêtus de blanc, figures religieuses à l'occupation énigmatique.
La grotte aux formes organiques est présente dans d'autres illustrations, exécutées en gravure sur bois, que Doudelet réalise pour les *Douze Chansons* de Maeterlinck. Si le bois traduit de manière plus graphique les formes de la grotte, Doudelet fait ici le choix de la fluidité de l'encre. La liberté avec laquelle il réalise les grands aplats aquarellés du décor aux contours esquissés contraste avec les figures humaines, réalisées avec minutie.

Charles Doudelet
(Lille, 1861 – Gand, 1938)

17. Convulsions et Sérénité

Gouache, aquarelle, encre de Chine et huile sur papier
36 x 24,5 cm
Signé en bas au centre : *Charles Doudelet*
Titré au revers : *Convulsions et Sérénité*

Les dessins de Doudelet sont toujours difficilement déchiffrables. Leurs multiples références égarent le spectateur, comme si l'auteur essayait de flouter les pistes qui permettraient d'identifier trop clairement la source de son inspiration. Les corps en apesanteur qui peuplent notre dessin et semblent soutenus par des fils invisibles, peuvent, une fois de plus, rappeler les relations entre l'œuvre de Doudelet et celle de Maeterlinck.
Doudelet choisit souvent pour ses compositions des décors surréels ou invraisemblables – ici une plage tropicale bordée de palmiers – où se côtoient des personnages qui paraissent toujours vivre dans une solitude totale malgré leur proximité physique. La raideur de leurs gestes, l'irréalité de leurs mouvements évoquent un théâtre fictif où des pantins se côtoient sans jamais vraiment se rencontrer.

En cela Doudelet reste proche des préoccupations de son ami Maeterlinck, qui compose à partir de 1894, année proche de celle où a été créé notre dessin, « trois petits drames pour marionnettes », *Alladine et Palomides*, *La Mort de Tintagiles* et *Intérieur*. Ici, les corps contorsionnés et presque nus appartiennent à des individus aux visages étrangement sereins. À l'arrière plan se tient un groupe de religieuses en prière, élément récurrent dans les dessins de Doudelet. À l'avant plan, la figure sombre du diable accompagne le groupe d'hommes en lutte vers l'abîme des océans. Sa présence semble interroger la relation parfois discordante entre corps et esprit, thème symboliste par excellence.

Marie-Joseph Clavel dit Iwill
(Paris, 1850 – 1923)

18. Guéthary, 1898

Huile sur toile
55,5 x 33 cm
Signé en bas à droite : *Iwill*
Annoté en bas à gauche : *Guéthary 98*

Fils du secrétaire général de l'Assemblée Nationale, Léon Clavel reçoit une formation classique au Lycée Bonaparte de Paris et effectue plusieurs missions pour le gouvernement français à l'étranger, notamment en Algérie en 1872. Engagé dans l'armée nationale et nommé sergent dès les débuts de la guerre de 1870, il est fait prisonnier en Suisse. Frappé par la grandeur et la beauté de la nature, il se tourne vers la peinture et, contre la volonté de son père, devient l'élève du peintre de la Marine Jugelet. Il présente pour la première fois au Salon des Artistes français un tableau intitulé *Effet de neige à Suresnes* un jour d'hiver. Il adopte le pseudonyme Iwill (*je veux* en anglais) pour affirmer l'intensité de son engagement artistique. Le succès ne se fait pas attendre. L'artiste devient sociétaire des Artistes Français et reçoit de nombreuses distinctions : une mention honorable en 1884, une médaille d'argent à l'Exposition Universelle de 1889, il est fait chevalier de la Légion d'Honneur en 1894 et reçoit une médaille de bronze en 1900. À partir de 1890, il délaisse peu à peu le Salon des Artistes Français pour la Société Nationale des Beaux-Arts. La qualité de sa peinture et de ses pastels est également reconnue par l'État qui lui achète de nombreuses œuvres notamment pour les musées d'Ajaccio, Lisieux et Sens.
Comme en témoignent les titres de ses œuvres, Iwill trouve son inspiration de paysagiste aux environs de Paris ainsi qu'en Bretagne, Normandie, Hollande et Angleterre. Sa prédilection pour les lumières changeantes du ciel, reflété par une mer tourmentée, le conduit vers les paysages du nord et les rivages de l'océan. Sa peinture, que la critique situe entre impressionnisme et réalisme, se caractérise par de nombreux effets d'orage et de brume, par des éclairages souvent hivernaux ou crépusculaires.

À partir de 1893 apparaît dans l'œuvre de l'artiste le motif vénitien. Les vues de la lagune, sans devenir exclusives, prennent une importance croissante. Il joue des reflets du ciel et des nuages sur l'étendue calme des canaux, comme il l'avait fait pour les vues du lac d'Annecy (1885) ou de la Meuse à Dordrecht (Salon de 1892).

Les ciels mouvants, les camaïeux de bleus et de teintes chaudes parfois contrastées, parfois plus tendres comme dans notre tableau, sont parmi les principales sources d'inspiration de Iwill. Si sa prise de conscience artistique a eu lieu dans les montagnes Suisses, ce sont les atmosphères embrumées et vaporeuses des paysages océaniques du nord qui retiennent passionnément son attention. Sa première fascination pour le paysage devient alors séduction par la couleur, qu'il organise sur la toile de manière à rendre l'impression atmosphérique plus encore que la consistance réelle du sujet.
L'union quasiment monochrome du ciel et de la mer à travers une douce brume place notre tableau parmi les sujets les plus représentatifs de la production de l'artiste. L'originalité du tableau est ici donnée par l'absence totale de structure que représente parfois la présence, au loin, de quelque architecture ou de la bordure du littoral.

Jean Barnabé Amy
(Tarascon, 1839 – Paris, 1907)

19. Masque d'Arnaud Daubasse, 1899

Bronze à patine brune
22,5 x 16 cm
Signature sous le menton : *AMY*

Fils d'une famille de paysans des environs de Tarascon, Jean Barnabé Amy commence dès l'enfance à sculpter dans le bois d'olivier tout en gardant les brebis. Ayant obtenu une bourse, il débute sa formation artistique à l'École des Beaux-Arts de Marseille à partir de 1859. Il entre ensuite en 1864 à l'École des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Bonnassieux et de Dumont. Débutant au Salon de 1868, il remporte sa première médaille pour la *Muse de Ponsard*, bas-relief qu'il offre à la ville de Tarascon. Jusqu'à la fin de sa vie, il expose régulièrement au Salon de nombreuses œuvres parmi lesquelles *Le Remord, La Béatitude, Les Trois Félibres, Lamartine,* des groupes allégoriques et plus de deux cent masques représentant des sujets mythologiques ou légendaires.
Fidèle à sa Provence natale, le sculpteur perpétue ses mythes et notamment celui de *La Tarasque* dont un exemplaire en étain polychrome est conservé au musée des Beaux-Arts de Marseille[1]. Proche des membres du *Félibrige*, il les portraiture à de nombreuses reprises. Il exécute pour le Salon de 1872 un médaillon en marbre représentant Frédéric Mistral, et pour le Salon de 1875 un bas-relief en marbre représentant une nouvelle fois Mistral accompagné de Joseph Roumanille et de Théodore Aubanel, fondateurs du Félibrige en 1854. S'il réalise quelques ouvrages monumentaux comme le fronton du château d'eau de Tarascon (1869, détruit), le *Monument à l'abbé Saboly*, poète provençal (1876, Monteux), la statue de l'historien *Thou* pour la façade de l'hôtel de ville de Paris (1881) et celle du peintre *Vien* pour la façade du musée Fabre à Montpellier (1882), son œuvre se compose essentiellement de masques littéraires (*Don Quichotte, Mireille, Tartarin de Tarascon*…), allégoriques (*L'Agriculture, La Tentation, La Rose et le Papillon*…) ou grotesques (*La Servitude, L'Intempérance, Lou Ramaniau, La Tarasque*…). Après sa mort, en 1909, son fils Marius donne à la Ville de Marseille plus d'une centaine d'œuvres. Ses œuvres sont visibles également aux musées d'Aix-en-Provence (*Frédéric Mistral,* bas-relief bronze, 1881, musée du Vieil Aix) et d'Avignon (*Joseph Roumanille*, bas-relief plâtre, 1872 ; *Marc Bonnefoy*, buste bronze, 1890, musée Calvet).

Emblématique de l'intérêt d'Amy pour les masques, ce portrait littéraire était inclus dans un panneau regroupant plusieurs bronzes présenté au Salon de 1899. La même année, Amy expose également un panneau de masques en plâtre, soulignant ainsi l'importance qu'il donnait à ce mode de présentation de ses œuvres. Passionné de littérature provençale, le sculpteur fait ici le portrait de l'un des principaux précurseurs du *Félibrige,* le célèbre poète occitan et maître peignier Arnaud Daubasse.
Né à Moissac dans le Tarn-et-Garonne vers 1660, Arnaud Daubasse est le fils d'un modeste fabricant de peignes à la tête d'une famille nombreuse. Faute de moyens, le jeune Arnaud n'apprend ni à lire ni à écrire. Il épouse une jeune fille de Villeneuve-sur-Lot et s'y établit pour exercer une activité de maître peignier et cabaretier. Artisan de grand succès, son établissement est fréquenté par l'élite de la ville. Le talent poétique de Daubasse se révèle subitement aux alentours de sa trente-cinquième année précisément dans son magasin de peignes, un jour où, importuné par un client impatient, il s'amuse à lui répondre en vers patois. La renommée de Daubasse se répand dès lors à grande vitesse. Le duc de Biron, propriétaire d'un château dans les environs de Villeneuve, se déclare son protecteur et le poète est reçu à la table du comte de Fumel, du marquis de Belzunce, de Madame de Rigoulières. Daubasse excelle dans la satire légère et compose en improvisant. Ses œuvres comprennent des épigrammes, des boutades, des chansons, des petits poèmes et des cantiques.
D'humbles origines et possédant un talent artistique inné comme celui du poète occitan, Amy s'identifie sans doute à Daubasse au moment où il décide d'en réaliser le portrait.

1 inv.538

Leonetto Cappiello
(Livourne 1875 – Cannes 1942)

20. Jeanne Granier, 1899

Plâtre polychrome
35 x 15 x 23 cm
Signé et daté : *L Cappiello / 99*

Leonetto Cappiello nait à Livourne en 1875. Il commence à dessiner très tôt sur ses cahiers d'écolier et exécute ses premières peintures entre 1886 et 1892. Sans fréquenter l'Ecole des Beaux-Arts de sa ville natale, il fait la connaissance de nombreux artistes qui exercent alors en Toscane et expose en 1892 à Florence une toile représentant une femme dans un intérieur. A l'âge de vingt-trois ans, Cappiello rend visite à son frère qui travaille à la Bourse à Paris. Le jeune artiste pense alors profiter de cette présence familiale dans la capitale des Arts pour y séjourner un mois et prendre le pouls de l'activité artistique locale : il y reste cependant trente-cinq ans, encouragé par l'accueil chaleureux qu'il reçoit de la part de ses camarades artistes et fasciné par les parisiennes qu'il dessine en quelques lignes synthétiques. Ce « trait unifié, élargi tour à tour ou sinueux, serpentin ou persifleur, quelque chose comme la grimace expressive d'une figure amusante »[1] d'après les mots de son contemporain Joseph Uzanne, devient alors sa marque de fabrique.
Cappiello s'installe définitivement à Paris en 1898. Il fait la caricature de Puccini, originaire comme lui de Toscane et ami de longue date et commence à collaborer avec des journaux tels que *Le Rire*, puis *Le Sourire*, *L'Assiette au beurre*, *Le Cri de Paris*. Très vite, *La Revue Blanche* lui commande à un album intitulé *Nos actrices*, dont Marcel Prévost écrit la préface, et qui reçoit un accueil enthousiaste de la part de la critique et du public.
Son succès est confirmé par les portraits-charge de Réjane, Otéro, Jeanne Granier, Coquelin Cadet, Cécile Sorel, Yvette Guilbert, grâce auxquels son trait caractéristique et simplifié se fait connaître, en renouvelant l'art de la caricature.

Il publie en 1903 *Le Théâtre de Cappiello* avec trente-trois dessins en couleurs, qui le confirme comme le caricaturiste principal du monde du spectacle parisien.

Comme plusieurs de ses confrères de la presse, Cappiello ne manque pas de s'essayer, très tôt, à la caricature en trois dimensions, suivant l'exemple de ses illustres prédécesseurs Daumier ou Dantan. Notre statuette en plâtre polychrome fait partie d'une série qui représente, avec Jeanne Granier, les deux autres actrices emblématique du théâtre parisien de la fin du siècle : Yvette Guilbert et Réjane. Ces premiers essais de caricature sculptée sont très chaleureusement accueillis par Arsène Alexandre, qui ne tarde pas à les reproduire dans les pages de son journal *Le Rire* : « Ces (…) bibelots charmants, quintessence de féminisme et de parisianisme, (…) peuvent et doivent prendre place dans les collections les plus difficiles comme dans les intérieurs les plus élégants et les plus raffinés ».
Exécutées une première fois en 1899, date qui correspond à la réalisation de notre exemplaire, grâce à leur succès retentissant ces trois statuettes d'actrices ont connu des tirages postérieurs en 1902 et 1909. Il n'en subsiste que très peu de modèles, la plupart ayant disparu ou ayant été détruits. La Musée Carnavalet en possède une série complète.

1 Joseph Uzanne, *Figures contemporaines tirées de l'Album Mariani,* Librairie Henri Floury, Paris, vol VIII, 1903, p. 68.

Maurice Chabas
(Nantes, 1862 – Versailles, 1947)

21. *Paysage d'arbres devant la mer*

Encre de Chine et aquarelle sur papier
47 x 31 cm
Signé et dédicacé en bas au centre : *à Léonce Gilson – Souvenir très cordial / Maurice Chabas*

Maurice Chabas nait à Nantes dans une famille de négociants cultivés. Son père étant lui-même peintre à ses heures de loisir, il encourage la vocation artistique de ses deux plus jeunes fils, Maurice et Paul, qui entrent à l'Académie Julian tandis que leur frère ainé reprend l'affaire familiale. Elève de William Bouguereau, de Tony Robert-Fleury, de Gustave Boulanger et de Jules Lefebvre, Chabas étudie dans les ateliers des grands peintres de la tradition classique. Il expose pour la première fois au Salon des Artistes Français en 1885, où il rencontre Puvis de Chavannes. La grande spiritualité des œuvres du maître influence le jeune peintre. En même temps, il commence à exposer au Salon des Amis des Beaux-Arts de Nantes et à la Société Nationale des Beaux-Arts. Il est également présent aux Expositions Universelles : en 1900, il obtient une médaille de bronze pour un portrait, un panneau décoratif destiné à l'Hôtel de Ville de Vincennes et l'*Art de la Pierre*, pour le Palais des Manufactures Nationales. Peintre de chevalet et d'art monumental, il réalise de nombreux autres décors, notamment pour la mairie de Montrouge en 1884, pour le Buffet de la Gare de Lyon-Perrache et pour la décoration de la salle des mariages du XIVème arrondissement en 1888.
Il prend ensuite part à tous les Salons de Rose-Croix, de 1892 à 1897, un choix qui confirme son orientation artistique et lui accorde le soutien des élites intellectuelles de son temps : la reine Elisabeth de Belgique, Léon Blum, François Mauriac, Camille Flammarion. Sa première exposition personnelle a lieu en 1895 à la Galerie des Arts Réunis à Paris, et rassemble une cinquantaine d'œuvres.
Jouissant d'une certaine renommée et de l'aisance matérielle qui en dérive, Chabas s'installe à partir de 1900 à Neuilly-sur-Seine. Il transforme son atelier en salon, au sein duquel se réunissent régulièrement jusqu'à la première guerre mondiale des personnalités qui perpétuent l'esprit de la Rose-Croix : Joséphin Péladan, mais aussi Léon Bloy, le spirite et prix Nobel Charles Richet, le prêtre dominicain Antonin Sertillanges et même deux yogis hindous ! Ce groupe d'intellectuels cherche à exprimer un nouvel humanisme qui puisse succéder à celui de la Renaissance et de la philosophie des Lumières. L'intérêt se porte sur les théories artistiques, mais aussi sur des sujets tels que la philosophie, l'astronomie, la médecine, toujours observés en rapport avec les croyances chrétiennes de Chabas et de son cercle. Chabas est également mécène, il fonde en 1915 une société philanthropique pour la mise en place d'un statut d'artiste et la défense de la propriété artistique. À partir de 1940, en pleine seconde guerre mondiale, voyant ses forces physiques décliner avec la vieillesse et son confort financier diminuer, Chabas prend véritablement conscience de son impuissance à vaincre les injustices et les désastres qui ravagent le monde et s'isole presque totalement dans sa maison de Versailles, où il meurt en 1947.

Si la facture des premières œuvres symbolistes de Chabas est encore académique, l'intérêt de l'artiste pour le paysage oriente son œuvre vers des techniques néo-impressionnistes permettant de mieux rendre les variations de lumière et d'atmosphère. Il adopte la division de la touche et un chromatisme vif, puis enfin une technique synthétique avec laquelle il cerne de noir de larges aplats de couleur.
À travers le paysage, le lien peut alors être fait entre le peintre et l'humaniste. En effet, la curiosité intellectuelle de Chabas l'amène à voyager souvent et loin, aux États-Unis et surtout au Japon. Chabas fait dès lors partie des artistes inspirés par un Japon qui est certes à la mode, mais que très peu d'artistes ont pu voir en personne. Les grands traits synthétiques à l'encre de Chine cernent les couleurs et animent d'un mouvement dense mais mesuré la silhouette des arbres qui apparaissent au premier plan, devant l'étendue de la mer au crépuscule. Ce paysage aux allures japonisantes représente sans aucun doute une côte de Bretagne, où Chabas avait l'habitude de peindre la nature, entre quête spirituelle et simplification constante de la forme.

Lucien Lévy Dhurmer
(Algers 1865 – Paris 1953)

22. Portrait de Mrs Hamdi Bey

Pastel sur papier
61,5 x 45 cm
Signé en bas à droite : *Lévy Dhurmer*

Né en Algérie, Lucien Lévy commence des études à l'École Communale de Dessin et de Sculpture à Paris en 1879 et envoie, dès 1882, sa première oeuvre au Salon : une petite plaque de porcelaine représentant *La Naissance de Vénus*, d'après M. Cabanel. À ce début tout académique font suite, en 1887, les premiers pastels : une technique dans laquelle il excelle et qu'il utilisera toute sa vie durant. D'une nature discrète et solitaire, Lucien Lévy quitte la capitale et s'installe sur la Côte d'Azur. Il travaille en tant qu'ornemaniste dans une manufacture de faïences d'art à Golfe-Juan. Il présente au Salon des faïences à reflets métalliques signées Lévy Dhurmer à partir de 1896 : un nom qu'il choisit pour se différencier des autres artistes homonymes. Reconnu comme l'un de ceux qui ont contribué à la création de l'Art Nouveau et au renouveau de l'art de la céramique, Lévy Dhurmer n'abandonne pourtant pas son intérêt pour la peinture et complète sa formation en visitant l'Italie, notamment Venise et Florence où se confirment ses affinités avec l'art de la Renaissance, en particulier celui de Vinci. Le voyage marque profondément l'artiste qui se focalise alors définitivement sur ses ambitions picturales : il rentre à Paris en 1895 et se consacre entièrement à la peinture et au dessin.
Il s'installe dans le neuvième arrondissement, à côté de l'atelier de Gustave Moreau qui lui présente George Rodenbach. Lévy-Dhurmer peint un portrait qui immortalise l'écrivain, trois ans après la publication de *Bruges-la-Morte*, en icône du symbolisme littéraire. Cette relation d'amitié semble avoir joué un rôle déterminant dans les débuts de l'artiste à Paris : Rodenbach est à l'origine de l'exposition à la Galerie Georges Petit en 1896. Classé d'emblée dans le groupe des symbolistes, Péladan lui propose aussitôt d'exposer au Salon de la Rose+Croix : une invitation à laquelle Lévy Dhurmer ne donnera pas suite, tenant à garder son indépendance de toute école.

Notre dessin représente Madame Hamdi dite *Naile*, la seconde femme de Osman Hamdi Bey (1842-1910), un important intellectuel, expert d'art et peintre turc. Également archéologue, Osman Hamdi Bey fonde le musée d'Istanbul et est aujourd'hui considéré comme l'un des pionniers de la profession en Turquie. Il voyage en France à partir de 1860 pour perfectionner ses études de droit mais décide de se consacrer à sa première passion, la peinture. Il étudie dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme et de Gustave Boulanger. Il épouse une française nommée Marie en 1864 puis Naile, française elle aussi et âgée de seulement dix-sept ans lorsqu'elle devient la seconde femme de Hamdi Bey en 1873.
Notre dessin date très probablement de 1901, une période à laquelle Lévy Dhurmer voyage beaucoup en Turquie et fréquente Osman et Naile Bey. Artiste original et autonome, Lévy Dhurmer commence à ce moment là à prendre des distances avec le stricte symbolisme qui avait jusqu'alors caractérisé son oeuvre dessiné et à rechercher une plus grande objectivité dans la réalisation de ses portraits. Il conserve néanmoins la volonté d'exprimer la force du tempérament de Mrs Bey à travers le mystère que communique son regard pénétrant. Le geste de sa main droite renforce la subtilité de la pose de Naile qui semble scruter avec curiosité et douceur le peintre, au sein d'une composition où la dissymétrie renforce son caractère fin et vif.

André Devambez
(Paris, 1867 – 1943)

23. Place italienne

Huile sur panneau
11 x 14,5 cm
Signé en bas à gauche : André / Devambez

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

Si Devambez est attaché à la vie de son temps, il se passionne également pour les contes populaires et les légendes médiévales. Ses « Tout-petits », tableaux aux dimensions très réduites, dévoilent un monde peuplé de chevaliers, princesses, soudards, spadassins et bohémiens souvent grotesques qui enchantent la critique.
Engagé dans la section camouflage durant la première guerre mondiale, Devambez continue à peindre et livre un précieux témoignage sur la vie des soldats durant le conflit. Il revient du front blessé, reprend son activité d'illustrateur, mais reste profondément marqué.

Lors de son séjour à la Villa Médicis, André Devambez n'hésite pas à s'éloigner de la capitale pour parcourir la péninsule. Ayant l'habitude de voyager avec sa boîte de couleurs, il dessine sur le motif et réalise de nombreux croquis. Impressionné et charmé par les paysages et l'architecture italienne, il conserve ces dessins qu'il réutilise dans de nombreuses compositions dans les années qui suivent son retour à Paris.
Que Devambez se soit inspiré d'un croquis réalisé pendant ses années d'étude ou qu'il ait refait le voyage quelques années plus tard, notre tableau représente sans doute une place de l'Italie centrale, peut-être Sienne ou une autre localité toscane. Devambez cherche, comme à son habitude, un point de vue original et ne montre pas la place selon une perspective destinée à rendre de manière trop éclatante le charme pittoresque du lieu. Il choisit un angle inattendu, un chemin légèrement écarté du cœur, entre deux escaliers. Au loin apparait une silhouette, minuscule selon l'habitude de notre artiste, qui anime discrètement ce tableau aux couleurs atténuées et au charme doux du printemps ou de l'automne italien.

1 Huile sur toile, 113 x 145 cm, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

2 Réinstallés in situ.

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

24. Enfants endormis

Pierre noire sur papier
21,5 x 36,7 cm
Signé en bas à droite : *J Toorop / 17 januari 1925*

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

Dans la première partie du XXème siècle, Toorop, converti au catholicisme en 1905, accorde de plus en plus d'importance aux sujets religieux. Il réalise un vitrail pour l'église Saint Joseph de Nimègue en 1909, et travaille aux quatorze stations du chemin de croix de l'église d'Oosterbeek entre 1916 et 1919. Son art se fait plus géométrique, accordant une importance particulière aux lignes droites qui structurent ses compositions.

Réalisé par Toorop à la fin de sa carrière, ce dessin représentant trois jeunes enfants endormis met en évidence l'aboutissement de son exceptionnel talent de dessinateur.
Vers les dernières années de sa vie, l'artiste revient parfois à un style plus réaliste pour exécuter des portraits de personnes de son entourage proche, surtout des femmes et des enfants. Œuvre inhabituelle dans la production de Toorop, elle éclaire une facette plus intime de son travail protéiforme.

Eugénie O'Kin
(Yokohama, 1880 – Nice, 1948)

25. Aubergines

Mine de plomb sur papier beige
47 x 32 cm

Eugénie Jubin nait à Yokahama au Japon en 1880. Si son nom suggère des origines françaises, probablement du côté de son père, sa mère était certainement japonaise. Eugénie s'installe en France au début du XXème siècle et adopte un nom aux accents plus exotiques, O'Kin, pour rappeler ses racines non-européennes dont l'influence est clairement visible dans sa production artistique.
Épouse du céramiste Henri Simmen qu'elle rencontre lors d'un des voyages de celui-ci au Japon, O'Kin est spécialisée dans la tabletterie. Elève de Henri Hamm, elle sculpte des petits objets en ivoire, en écaille de tortue, en corne et bois pour réaliser des peignes, des boutons ou des pièces de jeu. Bien que Simmen et O'Kin aient chacun des compétences distinctes et une renommée personnelle bien établie, ils collaborent fréquemment dans la conception et la réalisation d'objets. Une fois la céramique achevée par Simmen, O'Kin complète le travail de son mari. Elle sculpte les bouchons, les prises et les bases de leurs créations communes, dans l'ébène, l'ivoire ou le corail. Les deux artistes privilégient les techniques manuelles et les défendent avec conviction. Ils tiennent à préserver la spécificité de leur travail d'artistes-artisans face à leurs collègues qui dissocient la conception de la réalisation manuelle de l'objet.
Parmi les premières femmes tabletières en France, O'kin travaille selon la tradition du *netsuke*, objet traditionnel japonais servant à maintenir le *sagemono* (petite boite suspendue à la ceinture du *kimono*) et représentant la naissance de la tradition artistique au Japon. Le travail de O'Kin est aujourd'hui connu pour l'élégance et la grande finesse qu'elle arrive à matérialiser en de minuscules objets, tels que des précieux bijoux sculptés dans l'ivoire et cloutés d'or. Elle expose son travail pour la première fois en 1907 aux Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts, à celui de la Société des Artistes français et au Salon d'Automne. Elle collabore également avec le décorateur Émile-Jacques Ruhlmann en fournissant des petits objets pour l'ensemble *Mobilier pour une jeune dame*, présenté dans la boutique d'exposition du décorateur en 1924. Elle participe également à son stand de l'Hôtel du Collectionneur lors de l'Exposition des Arts décoratifs de 1925 à Paris.

La stylisation des formes pratiquée par O'Kin lors de la création de ses petits objets sculptés prend en dessin un aspect surprenant, qui complète sans la répéter sa recherche de simplicité et de délicatesse.
Dans notre dessin à la mine de plomb, comme dans de nombreuses autres natures mortes de fruits et de légumes, elle adopte un style qui s'approche du cubisme et rappelle également, à travers la simplification des formes et le dégradé qui décompose le volume, le dessin japonais. L'aspect des légumes, allongés et arrondis vers la base, rappelle les vases et petites céramiques de Simmen, pour lesquelles O'Kin réalise des bouchons qui peuvent ici être identifiés au pédoncule.