

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

www.mathieu-neouze.fr

Mars 2016

Nous remercions Antoine Béchet, Ambroise Duchemin, Julie Ducher, Stéphane Ferrand, Anna Gabrielli, Virginia Gamna, Eric Gillis, Jean-David Jumeau-Lafond, Julia Labet, Sébastien Le Mitouard, Corinne Letessier, Jean-Dominique Lot, Monique Marmatcheva, Ian Millman, Dominique Vitart 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.

Textes : Virginia Gamna et Mathieu Néouze.

Photographies : Piotr Dzumala, Thierry Jacob et le studio Art Go.

Catalogue

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

Jean Béraud

(Saint-Pétersbourg, 1849 – Paris, 1935)

1. *L'Écrivain fou*, 1885

Fusain sur papier

46,5 x 27,5 cm

Signé et daté en bas à droite : *Jean Béraud / 1885*

Œuvre en rapport :

Les Fous, huile sur toile, 112 x 142 cm, exposé au Salon de 1885, localisation actuelle inconnue.

Publication :

F. G. Dumas (sous la direction de), *Catalogue illustré du Salon*, Paris, 1885, p. 211.

Jean Béraud naît à Saint-Pétersbourg où son père, sculpteur, travaille à la décoration de la cathédrale Saint Isaac. La mort prématurée du père oblige la famille à retourner à Paris, où Béraud devient l'élève de Léon Bonnat à l'École des Beaux-Arts. Il débute au Salon de 1872 mais connaît son premier véritable succès en 1876 avec *Le Retour de l'enterrement*. Dès lors, il est le peintre de la vie quotidienne parisienne. La critique salue sa technique raffinée qui réjouit aussi bien les partisans de la tradition que ceux de la modernité. En effet, Béraud n'est pas resté imperméable aux évolutions impressionnistes et, si ses thèmes et ses compositions se situent dans la lignée traditionnelle de la peinture de Salon, sa technique moderne lui attribue une place bien particulière dans le contexte artistique et intellectuel de l'époque. Il affectionne les scènes des grands boulevards, l'ambiance des cafés, les fêtes bourgeoises, mais ne manque pas de montrer également le quotidien des petits métiers. La figure de la femme occupe toujours une place de premier plan, qu'elle soit de modeste origine ou aristocrate, qu'elle soit en proie au désespoir causé par un adultère (*Après la faute*, 1885-1890), ou qu'elle se rende à un bal de la haute société.

Les tableaux de Béraud se fondent sur une observation précise de la vie réelle, de ses drames, ses mythes et ses rencontres sociales. À partir de la seconde moitié des années 1880, il délaisse les sujets de la vie élégante qui ont fait sa renommée pour se concentrer sur des thèmes plus moralisateurs, sans pourtant abandonner sa capacité à raconter son époque à travers la peinture. L'artiste peint des scènes contemporaines en y introduisant des personnages bibliques, comme dans le tableau *La Madeleine chez le Pharisien* (1891) où chaque

personnage est figuré par les traits d'une personnalité du monde politique ou littéraire.

Notre dessin est préparatoire pour *Les Fous*, tableau exposé au Salon de 1885. Béraud choisit alors un sujet difficile. L'acuité de son sens de l'observation et son intérêt pour les populations marginales le conduit vers l'étude de différentes formes de démence dans un asile d'aliénés, probablement l'hôpital Saint-Maurice près de Paris.

Dans la composition, les personnages choisis par Béraud représentent une vision douloureuse de l'état de la raison humaine : l'un marche en gesticulant et en déclamant, un autre se prosterne au sol, peut-être en proie à des visions, un troisième, inventeur dément, dessine des plans dans le sable tandis qu'un personnage à l'arrière-plan vagabonde avec un brouette vide. Un dernier personnage complète l'ironie désolante de la scène. Il se situe au tout premier plan du tableau sur la gauche et se trouve ici isolé dans notre dessin préparatoire. Il s'agit d'un « écrivain aux poches emplies de manuscrits, au regard égaré, aux vêtements en désordre »¹. Il est l'observateur critique d'une situation qu'il paraît déplorer et de laquelle il semble s'exclure. Il est pourtant certain que notre personnage est tout aussi dément que ses congénères.

En choisissant la figure de l'écrivain fou, Béraud contribue de manière personnelle au débat qui anime son siècle : la modernisation de la civilisation influence-t-elle sur le développement de la folie ? Surprenant au premier abord, notre dessin s'inscrit dans la suite logique de l'œuvre de l'artiste et marque une étape importante de son évolution sociale et morale.

¹ E. La Royenne, « Salon de 1885 », *L'Artiste*, 1885, T. CXXI, vol. I, p. 439-440).



Félix-Joseph Barrias

(Paris, 1822 – 1907)

2. *Le Colleur d'affiche, 1885*

Fusain sur papier

25,6 x 24,5 cm

Signé et dédicacé en bas à droite : *Félix Barrias / a mes amis Lecreux*

Né en 1822 à Paris, Félix Joseph Barrias est le fils d'un peintre sur porcelaine et le frère du sculpteur Louis-Ernest Barrias, de presque vingt ans son cadet. Félix apprend le métier de son père avec une telle facilité qu'il est capable de pratiquer cette activité de manière indépendante à seize ans à peine. Il choisit alors d'entrer à l'École des Beaux-Arts de Paris et fréquente l'atelier de Léon Cogniet. Il se spécialise dans le portrait et présente quelques tableaux au Salon de 1840 mais sans succès critique.

Cette déception le conduit vers la peinture historique et religieuse, une voie qui lui convient certainement mieux. Il remporte le prix de Rome en 1844 avec *Cincinnatus recevant les ambassadeurs au Sénat*, exécuté dans la pure tradition néo-classique. De 1845 à 1849 il découvre Rome et son patrimoine artistique en séjournant à la Villa Médicis. *Les Exilés de Tibère*, réalisé à l'Académie de France à Rome, est récompensé au Salon de 1851 avec une médaille de première classe. Sa position de premier plan dans le milieu artistique de l'époque est désormais confirmée. Il remporte une médaille de 2^{ème} classe à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855 pour *Le Jubilé de 1300*, et obtient une médaille d'or à l'Exposition universelle de Paris de 1889. Il est élevé au grade d'officier de la Légion d'honneur en 1897.

L'œuvre de Barrias s'inscrit dans les canons de l'art académique officiel. On lui doit plusieurs plafonds peints pour l'Opéra Garnier, *La Musique champêtre* et *La Musique amoureuse*, *La Musique dramatique* et *La Glorification de l'Harmonie* réalisés entre 1866 et 1874. Autres œuvres de très grand format, *La foule priant devant le tombeau de sainte Geneviève* et *Sainte Geneviève distribuant des vivres* (1877) sont conservées à l'Église de la Sainte Trinité à Paris. Des fresques de l'artiste sont également visibles à l'Église Saint-Eustache à Paris. La renommée de l'artiste le conduit jusqu'à Londres, où il expose en 1862 un tableau

représentant *Le débarquement de l'armée française à Old Port en Crimée le 14 septembre 1854*. Il peint ensuite le plafond du Draper's Hall en 1868 puis participe à la décoration du Mercer's Hall dans les années 1880. Attentif au talent des artistes de la nouvelle génération, il forme de nombreux élèves dans son atelier privé. Edgar Degas, Jean-Georges Vibert, Jean-Jacques Scherrer sont parmi les jeunes peintres auxquels Barrias transmet ses connaissances.

Malgré une retenue classique qui caractérise ses œuvres les plus emblématiques, Barrias profite ici de la technique du fusain pour nous montrer avec spontanéité et humour un moment fort de l'activité artistique annuelle. Un poseur d'affiches en équilibre sur une échelle est occupé à coller sur une pancarte l'annonce du Salon de 1885.

Le caractère officiel et affecté de ces Salons qui décident de la réussite ou de l'échec de la carrière de tout artiste au XIX^{ème} siècle est une excellente cible pour un sarcasme léger comme celui de Barrias. Se rappelant sans doute ses difficultés de jeunesse pour s'imposer à ce Salon annuel où il a désormais une place attitrée, l'artiste témoigne avec une simple efficacité de ce moment, toujours théâtral, où le tout-Paris artistique et mondain se prépare à l'annonce du grand événement.



Felia Barrios

a mis amos Lectores

Jakob Smits

(Rotterdam, 1856 – Achterbos, 1928)

3. *Quatre études de femme, 1889*

Fusain sur papier

38 x 41,5 cm

Signé en bas à droite : *Jakob Smits*

Signé et daté au verso : *Jakob Smits / 1889*

Jakob Smits travaille dans l'entreprise de décoration de son père au moment où il entame sa formation à l'Académie des Beaux-arts de Rotterdam. Il complète ensuite ses études à Bruxelles chez Joseph Stallaert (1873-1876), à Munich (1878-1880), à Vienne et à Rome (1880). Il épouse en 1882 sa cousine Antje Doetje Kramer avec laquelle il a deux filles, Theodora et Annie. Le couple s'installe à Amsterdam, où Smits poursuit son travail de peintre. Il reçoit plusieurs commandes dont la décoration du vestibule de l'ancien Musée Boymans-Van Beuningen, puis dirige l'École Industrielle et de Décoration de Haarlem. Il entretient des rapports d'amitié avec deux professeurs de l'École de La Haye, Anton Mauve et Albert Neuhuys, avec lesquels il visite la Campine. Fasciné par le paysage de cette région secrète et lointaine, Smits décide de s'installer définitivement à Achterbos, hameau de la commune de Mol, en 1888. Ayant divorcé de sa cousine en 1884, il épouse en 1889 Malvina de Deyn, fille d'un avocat de Bruxelles. Le couple habite une petite ferme baptisée *Mahvinahof*. Ils partagent une vie très simple, vivant dans la pauvreté malgré le travail acharné que Smits poursuit dans la solitude de son atelier.

L'artiste expose en 1897 une série de vues de Munich et Dresde, réalisées à l'aquarelle sur fond doré. Grand dessinateur, sa prédilection pour le clair-obscur l'amène à réaliser d'intenses portraits, parmi lesquels la figure de sa femme Malvina est récurrente. Cette dernière décède en 1899 en même temps qu'un des enfants du couple. Smits se remarie avec Josine Van Cauteren.

Il commence alors à véritablement se consacrer à la peinture à l'huile. Sa première exposition personnelle a lieu en 1901 à Anvers où il obtient un grand soutien de la critique mais ne trouve que très peu d'acquéreurs pour ses tableaux. Il obtient la nationalité belge en 1902 et est élu membre de *Kunst Van Heden* à partir de 1905. Considéré comme un véritable campinois, il est appelé à organiser en

1907, à la demande du conseil communal de Mol, une exposition d'artistes ayant travaillé autour des paysages de la région. Cette exposition qui rassemblait soixante-huit artistes belges, allemands, hollandais et américains donne naissance à « l'école de Mol ». Après la première guerre mondiale, il réalise de grands formats à l'huile, utilisant la lumière comme véritable matière. Le mysticisme est de plus en plus apparent dans son œuvre, il utilise alors des couleurs épaisses, intenses, et se rapproche de l'abstraction par la simplification extrême des formes. Vers la fin de sa vie, la gravure prend une place prépondérante dans son œuvre. En quelques années il réalise plus de quatre-vingt-dix gravures.

Sur sa sépulture, à Mol, se trouve un bronze de *Mère et enfant* de George Minne. La commune de Mol fonde en 1977 un musée qui porte son nom.

Réalisé en 1889, notre dessin date de l'année où Smits s'installe à Achterbos. Peintre du secret et des petites gens, il recherche la noblesse des situations autant que l'intimisme du propos. Les paysages ruraux et arides de la Campine, les us et coutumes de ses habitants sont une source intarissable d'inspiration. Ces choix le situent dans la lignée des peintres naturalistes français tels que Théodule Ribot, Jules Bastien-Lepage et Henri Fantin-Latour. La mélancolie et le silence propres au territoire choisi par l'artiste se retrouvent dans notre dessin représentant l'étude d'un visage de femme visiblement en prière. Fasciné par le rôle des croyances dans ces régions presque oubliées, Smits suggère ici avec beaucoup de finesse un geste religieux qu'il ne représente jamais explicitement. L'intensité poétique de l'expression du modèle suggère l'intention de sa méditation et les gestes qui doivent certainement l'accompagner. Réalisé assez tôt dans sa carrière avant qu'il ne se consacre réellement à la peinture, notre œuvre révèle par la finesse et la précision du trait les grandes capacités de dessinateur de Smits.



Emmanuel Frémiet

(Montrouge, 1824 – Paris, 1910)

4. *L'Araignée*

Plume et encre de Chine, lavis gris sur papier beige
45,8 x 29,5 cm

Provenance :

Descendance de l'artiste.

Emmanuel Frémiet débute comme lithographe scientifique et travaille dans l'atelier des peintres de la morgue. N'ayant pas été formé à l'École des Beaux-Arts de Paris mais à la Petite École comme Rodin et Dalou, il se perfectionne dans l'atelier de son oncle François Rude.

Il débute au Salon de 1843 avec une étude de gazelle. Artiste réservé, il travaille discrètement, à l'écart des grands débats artistiques de l'époque. Il se fait tout de même remarquer par des critiques clairvoyants, dont Baudelaire fait partie. Son intérêt pour la sculpture animalière aurait pu le placer en concurrence avec Antoine-Louis Barye mais, contrairement à celui-ci, Frémiet préfère étudier l'animal dans un environnement domestique, en interaction avec l'homme. Il a de l'animal domestique une connaissance qui dépasse celle de tous ses contemporains et réalise certaines parmi les études les plus abouties des mouvements et attitudes du cheval et du cavalier. Une de ses œuvres les plus connues est sa statue équestre de *Jeanne d'Arc* sur la place des Pyramides à Paris, dont il réalise une première version en 1874.

Il est l'auteur de compositions ambitieuses, de caractère souvent allégorique et décoratif, qui jouent un rôle de premier plan dans le développement de la statuaire décorative associée à l'architecture. Sa connaissance approfondie des études de son temps sur les sciences de la nature lui permet de représenter l'homme et l'animal dans des scènes de fantaisie où les caractères scientifique, naturaliste et théâtral sont mêlés avec habileté. Inspiré par un fait divers de l'époque qui rapporte l'enlèvement d'une femme et la destruction partielle d'un village gabonais par un gorille en furie, Frémiet développe une série de sculptures qui traitent de l'affrontement entre l'Homme et la Bête. Il reçoit une médaille d'honneur au Salon de 1887 pour la deuxième version de *Gorille enlevant une femme*, la première version ayant été refusée au Salon de 1859. Cette œuvre acquiert rapidement une très grande célébrité, sans doute

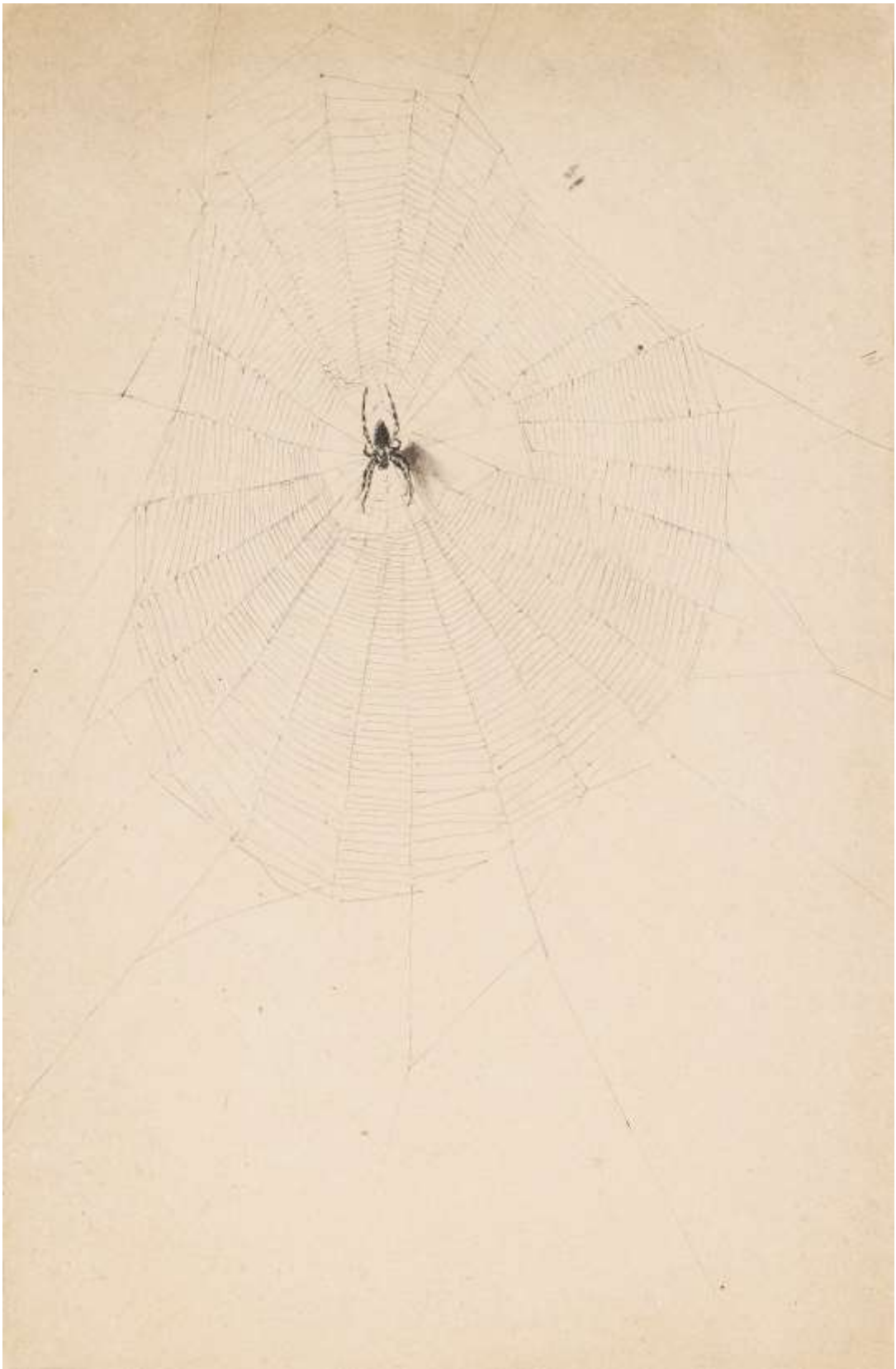
aussi grâce à son caractère scandaleux. Le succès conduit Frémiet à réaliser une nouvelle œuvre du même type, où il met en scène un *Orang-Outang étrangeant un sauvage du Bornéo*. La maîtrise de l'artiste rend ces groupes si convaincants que le public est véritablement horrifié par des scènes qu'il considère comme potentiellement réalistes.

Élu membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1892, il succède à Barye au Musée d'Histoire naturelle de Paris en tant que professeur de dessin animalier.

Il réalise en 1893 le *Monument à Velázquez* pour le jardin de la Colonnade du palais du Louvre, et en 1897, la statue de *Saint-Michel terrassant le dragon* pour la flèche de l'abbaye du Mont Saint-Michel.

Frémiet choisit un sujet qui lui permet de mettre en valeur ses excellentes capacités de dessinateur et son sens de la mise en scène. Avec des moyens réduits au strict minimum, l'artiste réalise un dessin aussi naturaliste qu'inquiétant. Malgré le calme apparent, il s'agit d'une scène de prédation. Une araignée est occupée à tisser sa toile ou, plus probablement, à attendre sa proie. Aucun autre élément ne détourne l'attention. Le cadrage place le sujet dans la partie supérieure de la feuille et donne l'illusion d'un point de vue en contre-plongée qui confère à l'insecte une monumentalité inhabituelle.

La simplicité du trait à l'encre noire, réduit à l'essentiel, rend très graphique ce dessin où transparait le goût de Frémiet pour la perfection du détail et l'étrangeté du sujet.



Théophile Alexandre Steinlen

(Lausanne, 1859 – Paris, 1923)

5. *Les Chats, études pour un cachet*

Mine de plomb et encre de Chine sur papier
20,3 x 13,6 cm
Cachet de l'atelier en bas à droite (L. 2341b)

Provenance :

Vente de l'atelier de l'artiste, Paris, 29-30 avril 1925.

Depuis ses débuts à Paris, Steinlen a toujours été fasciné par les chats. Tout au long de sa carrière, l'artiste les dessine dans toutes les positions, les représente sur des affiches et des lithographies, les sculpte même parfois. C'est sans doute à Montmartre, lors de sa collaboration régulière avec la revue du *Chat Noir*, qu'est née cette passion. Les affiches réalisées par Steinlen, comme celle 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. Clairement inspiré ici par les cachets japonais et par l'enseigne du cabaret *Le Chat Noir* conçue par Adolphe 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.



*Cat
1/3
Kurt
X*



Emile Antoine Bourdelle

(Montauban, 1861 – Le Vésinet, 1929)

6. *Portrait de Marie Laprade*

Pastel sur papier beige contrecollé sur carton
53 x 37,3 cm

Signé en bas à droite : *E. Bourdelle*

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

Installé dans le voisinage de Dalou, celui-ci présente le jeune sculpteur à Rodin qui l'engage comme praticien. Bourdelle exécute un marbre en 1893 et gagne peu à peu la confiance du maître qui lui confie la surveillance de certains travaux : en janvier 1895, il revoit la fonte du *Monument aux Bourgeois de Calais* qui devait être inauguré quelques mois plus tard. Le soutien de Rodin envers Bourdelle est essentiel au début de sa carrière : grâce à son intervention, il obtient la commande pour le *Monument aux morts de 1870* dans sa ville natale, Montauban. Avec les années, la relation entre les deux hommes devient celle d'une véritable amitié et ils fondent en 1900 une école pour l'enseignement de la sculpture. En 1907, Bourdelle entreprend la rédaction d'une étude complète sur l'œuvre de Rodin.

Bourdelle comprend vite qu'il lui faut trouver une voie personnelle. Tout en restant fidèle aux leçons de son maître Rodin, il en tempère le romantisme et se souvient de son admiration pour Carpeaux avant de s'orienter vers une conception architecturale de la forme, à travers une recherche d'ordre et de sobriété. Il proclame la beauté des formes ébauchées, simplifiées, de gestes puissants. Descendant des tailleurs de pierre des églises romanes, admirateur de l'art grec archaïque, il contribue au renouveau de la sculpture enfermée jusqu'alors dans l'académisme et le néo-classicisme. Son *Héraclès archer*, d'une force moins brutale que

son *Monument aux morts de 1870*, lui vaut au Salon de 1909 les premières louanges officielles. Bâisseur inlassable, il conçoit *La Force*, *La vierge d'Alsace*, *Le général Alvear*, œuvre grâce à laquelle il renoue avec la statuaire équestre, *Le Monument à Mickiewicz* dédié à la Pologne libre.

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

L'amitié de Bourdelle et de Marie Laprade date de la période où le jeune sculpteur habite encore à Montauban. Son talent précoce lui permet de se faire remarquer par les notables de la ville. Il fait alors la connaissance de la famille Moulenq qui le soutient activement et se rapproche surtout de la fille, Marie. Celle-ci est contrainte d'épouser le magistrat Laprade dont le statut social est plus élevé que celui de l'artiste, mais la relation entre Marie et Bourdelle ne s'arrête pas même lorsque le sculpteur s'installe à Paris. Leur correspondance témoigne d'une affection qui se renforce même au moment où la jeune femme devient veuve.

Amour de jeunesse de Bourdelle, Marie Laprade est présente dans de nombreuses œuvres que l'artiste réalise au début de sa carrière. Le musée Bourdelle possède un portrait de la jeune femme représentée avec un air songeur et un grand portrait en pied. Dans les deux cas comme pour notre dessin, Bourdelle choisit la douceur et l'évanescence du pastel pour représenter son amie Marie. Il fait ici un portrait intime de la jeune femme, où l'influence du symbolisme est encore perceptible dans le choix des couleurs et dans l'étrange relation entre les deux figures qui habitent notre dessin.



Charles Guilloux

(Paris, 1866 – Lormes, 1946)

7. Dans la forêt

Lavis d'encre de Chine sur papier

11 x 15,3 cm

Cachet de la signature au verso : 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 »¹.

L'artiste construit son œuvre autour de quelques éléments simples qui structurent ses compositions : arbres, étendues d'eau dans lesquelles se reflète le paysage, nuées qui traversent le ciel. Il privilégie également les heures du soir, crépuscule, ou même lever de lune, propices aux subtils effets de lumière. Les titres choisis par l'artiste, *La Tourmente*, *L'Hyperboloïde* (1892), ou encore *Scherzo lunaire* (1893)

renforcent encore la dimension symboliste de ces paysages.

Cette vision si personnelle et synthétique du paysage le rapproche des Nabis et vaut à l'artiste de figurer dans l'ouvrage de référence *Le Mouvement Idéaliste en Peinture*, publié en 1896 par le critique André Mellerio, qui voit dans les œuvres de Guilloux « une façon nouvelle et particulière d'envisager la nature et d'en concevoir la représentation, tout en lui conservant son impression directe »².

Si l'on connaît aujourd'hui l'artiste par ses œuvres réalisées à la peinture à l'huile, ses lavis à l'encre de Chine sont plus rares et plus confidentiels. L'artiste prépare en effet ses peintures en réalisant de petites études dessinées, indiquant même parfois au verso quelques indications de couleur.

Guilloux élabore son paysage en simplifiant les plans, ramassant les formes, éliminant toute anecdote. Il s'éloigne de toute description réaliste pour chercher à transcrire le mystère et l'étrangeté de ce sous-bois, véritable décor de conte de fées.

L'aspect synthétique du paysage est encore renforcé par l'usage unique de l'encre de Chine appliquée au pinceau. Les subtiles variations de gris, allant du noir profond jusqu'au blanc lumineux des parties laissées en réserve, provoquent une « harmonie donnant l'exquise du rêve »³.

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

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

³ *Ibid.*



Carlos Schwabe

(Altona, 1866 – Avon, 1926)

8. *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'Effort* d'Edmond Haraucourt, 1893, Lausanne, collection particulière.

Sur le chemin de la Vérité, aquarelle, 1894, localisation actuelle inconnue.

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, 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, Baudelaire¹, Maeterlinck ou encore Hérédia et Louÿs. 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.



Armand Rassenfosse

(Liège, 1862 – 1934)

9. *L'Inconnue*, 1894

Fusain et pastel sur papier

49,5 x 31 cm

Signé et daté en haut à droite : A. RASSENFOSSE 1894

Œuvre en rapport :

La Clef de Saint-Pierre, ballet par Hugues Rebell, frontispice par A. Rassenfosse, Paris, 1897.

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

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

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

En 1890, Rassenfosse quitte définitivement le commerce familial pour se consacrer uniquement à son art. Les travaux qu'il réalise pour l'imprimerie Bénard lui procurent une relative aisance financière. En 1896, il participe pour la première fois au Salon de la Libre Esthétique à Bruxelles, et commence à acquérir une certaine renommée. On lui confie alors de nombreuses commandes, dans le domaine de l'édition pour la plupart. C'est alors qu'il réalise son œuvre majeure : l'illustration complète des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire pour l'édition des Cent Bibliophiles.

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

Une jeune femme mystérieuse semble observer le spectateur d'un air de défi. Son corsage ouvert dévoile sa poitrine et ses épaules, sa coiffure savamment composée exalte l'intensité du regard et la nudité de sa peau. Derrière elle, une forêt et la figure évanescence d'une femme évoquent un fond narratif qui ne semble pas appartenir à la même dimension que l'avant-plan. Comme Rops, Rassenfosse tire souvent son inspiration de thèmes littéraires et la silhouette sur la droite de la composition, que l'on trouve ailleurs dans l'œuvre de l'artiste, en est une claire référence. En effet, celle-ci apparaît accompagnée du Diable dans le frontispice de *La Clef de Saint-Pierre*, un ballet de 1897 composé par Hugues Rebell, écrivain décadent de cette fin-de-siècle, très proche du milieu artistique franco-belge de l'époque au point qu'en 1895 il est très près d'épouser Claire, la fille de Rops. Rebell est un amoureux de l'art qui place son idéal de beauté au cœur du principe absolu de Nature. Rassenfosse semble s'en inspirer dans le traitement naturaliste du buste de la jeune femme où le trait au fusain définit les contours du corps tandis que le velouté du pastel restitue la délicatesse de la peau et rend presque réelle la sensation du toucher. La présence des arbres peut alors rappeler ces lignes issues d'un poème de Rebell : « Quand le soleil tombe et que les pelouses ont des veloutements si doux, si intimes, peut-être c'est la fille à l'orée du bois qui rit à un inconnu, la chevelure coiffée de rayons, les dents et les yeux illuminés, offrant son ventre et son corsage. »¹

¹ *Chants de la Pluie et du Soleil*, chapitre IV, p.8, Librairie Charles, 1894, Paris.



Georges de Feure

(Paris, 1868 – 1943)

10. *Le Rendez-vous, 1894*

Aquarelle, gouache et rehauts de dorure sur papier

37,5 x 37,3 cm

Signé en bas à droite : *DE FEURE*

Titré en bas à gauche : *LE RENDEZ-VOUS*

Œuvre en rapport :

Dernier Amant !, 1894, lithographie au crayon et crachis.

Georges de Feure, né van Sluÿters, est le fils d'un architecte hollandais de renom. L'enfance du jeune artiste se déroule dans l'aisance matérielle et ses parents lui transmettent très tôt le goût des arts. Il fréquente le pensionnat de Hilversum jusqu'à l'âge de quinze ans puis rejoint sa famille à Amsterdam. Les difficultés financières rencontrées par son père obligent alors le jeune homme à exercer divers métiers parmi lesquels accessoiriste et acteur de théâtre. Il travaille dans le commerce de livres à La Haye et découvre le symbolisme. À dix-huit ans il est admis à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Amsterdam où il ne passe que très peu de temps, convaincu du fait que l'enseignement académique ne peut pas lui apporter les connaissances qu'il aspire à acquérir. Il visite Bruxelles, puis s'installe à Paris en 1889. Il fréquente la bohème montmartroise, devient l'élève de Jules Chéret et dessine des affiches pour le Salon des Cent et Loïe Fuller. Il expose pour la première fois à la Société Nationale des Beaux-Arts en 1894, participe aux Salons de la Rose+Croix de 1893 et 1894 et à la Sécession de Munich de 1896. Il produit des caricatures pour les journaux, des illustrations de livres mais aussi des aquarelles symbolistes. Son œuvre, inspirée par les poèmes de Baudelaire, les romans de Rodenbach ainsi que par les œuvres de Steinlen et Forain s'oriente dès 1894 vers des domaines aussi divers que la reliure, la tapisserie et le mobilier. Sa rencontre en 1899 avec Siegfried Bing le conduit définitivement vers les arts décoratifs. Bing recherche depuis plusieurs années des artistes dont l'œuvre éclectique puisse correspondre à la récente évolution des formes et des styles. Il confie à De Feure la décoration de la façade et de deux intérieurs du Pavillon de l'Art Nouveau à l'Exposition Universelle de 1900. Le style décoratif de De Feure se situe dans la continuité de sa production graphique. Ses chaises et fauteuils sont

ornés des mêmes motifs floraux délicats et linéaires qui entourent ses figures de femmes fatales et établissent sa renommée d'artiste Art Nouveau. Pendant les années 1910 il crée décors et costumes de théâtre avec Henri-Gabriel Ibels, puis imagine la décoration de la maison de couture de Madeleine Vionnet, avant de tomber dans l'oubli au cours des années 1930.

De Feure développe dès ses premières années parisiennes un regard personnel sur les thèmes décadents de l'art de cette fin du siècle. La figure de la femme fatale, élégamment vêtue, la chevelure abondante, la silhouette élancée et la gestuelle raffinée, reste présente tout au long de sa carrière. Triomphante et distante, sa « perversité inconsciente » emprunte au concept baudelairien mais la femme de De Feure n'est certainement pas réduite à une figure de séductrice sans pitié. Elle est aussi le type à la mode, la femme nouvelle et indépendante.

Influencée par le japonisme, l'œuvre de De Feure fait dialoguer l'Art Nouveau décoratif avec l'onirisme symboliste en donnant une grande importance au dessin qui structure la composition, la couleur intervenant ensuite. La partie centrale de notre dessin représente une figure de femme typique chez l'artiste. Vêtue d'une robe à manches bouffantes, coiffée d'un chapeau décoré d'un grand nœud, une écharpe en fourrure autour du cou, elle attend. Son air assuré contraste avec le paysage sombre et mystérieux. Un plan d'eau, l'ombre des arbres et d'un château traités à l'aquarelle dans un camaïeu de gris-bruns souligne le choix des couleurs acides que De Feure utilise pour la chemise de la jeune femme et pour le motif décoratif de fleurs qui encadre la scène.



Charles Doudelet

(Lille, 1861 – Gand, 1938)

11. *La Peur*

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

25 x 35,3 cm

Signé en bas à droite : *Charles Doudelet*

Titré au verso : *La Peur*

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 Emile Van Ermengem. Doudelet reproduit en de microscopiques dessins les découvertes du professeur. Il expose ses dessins à Paris en 1884 puis à Bordeaux 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, élu 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 l'artiste. Maeterlinck en particulier, dont Doudelet admire depuis longtemps les écrits, lui fournit une source d'inspiration inépuisable. Il découvre chez l'écrivain un esprit parent. Il illustre les *Douze Chansons* en 1896¹, *Pelléas et Mélisande* en 1893, *Serres chaudes* 1889.

Il adhère au groupe des XX et en 1894 il participe à l'exposition de la branche belge du Groupe indépendant d'études ésotériques avec Jean Delville, Auguste Donnay, Auguste Leveque, Léon Frédéric, Constant Montald, Fernand Knopff et Carlos

Schwabe. A 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* du 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*.

Dans notre dessin intitulé *La Peur*, Doudelet représente la mort comme une figure spectrale survolant la scène. Elle semble poursuivre un groupe de sept hommes qui tentent de s'échapper et courent vers un précipice qui les conduira inévitablement dans les bras de celle qu'ils tentaient de fuir.

L'insurmontable séparation entre la vie et la mort est un thème cher à Maeterlinck que Doudelet illustre ici en faisant appel à certains éléments récurrents dans son art. Une étrange forme blanche à la droite de la composition apporte une énigme supplémentaire : s'agit-il d'un élément du paysage ou d'un personnage voilé, témoin secret de la scène ? Des tourbillons de vapeur ou de poussière, un motif souvent présent dans l'œuvre de Doudelet, soulignent une végétation de cactus aux contours évanescents. L'artiste joue avec les niveaux de transparence de la gouache qui donne un aspect fantomatique à l'arrière-plan froidement éclairé par un double soleil perçant à travers un épais brouillard. La lumière qu'il émane ne semble souligner que les contours des quatre hommes à l'avant de la scène, ceux-là qui ont déjà abandonné la vie pour se jeter dans l'abîme, comme si leur renoncement leur donnait enfin une consistance réelle.

¹ M. Maeterlinck/ Ch. Doudelet, *Douze Chansons*, Paris 1896. Éditeur P.-V. Stock, Palais-Royal, Paris. Imprimeur : Louis Van Melle, Gand. 1896.



Xavier Mellery

(Laeken, 1845 – 1921)

12. Femme dans un intérieur

Fusain sur papier

16,8 x 26 cm

Monogrammé en bas à gauche : XM

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. À partir de 1882, il crée ainsi une série de quarante-huit projets pour les petites statues du Sablon à Bruxelles.

Si Mellery expose peu, il participe toutefois en 1892 à la fondation du groupe *Pour l'Art* avec Jean Delville. Il est également membre des XX, puis de la Libre Esthétique dès sa première exposition en 1894.

Xavier Mellery peut être considéré comme l'un des précurseurs du Symbolisme en Belgique, et son influence s'étend sur toute une génération de jeunes artistes parmi lesquels Fernand Khnopff et William Degouve de Nuncques.

À la recherche d'un monde de silence et de recueillement, Mellery puise naturellement ses sujets dans la simplicité des occupations de la vie quotidienne. Cette jeune femme retirée du monde, absorbée par la méditation engage une quête parallèle à celle de l'artiste. Il s'agit, comme l'affirme l'écrivain symboliste Georges Rodenbach en 1888 dans ses *Notes sur le pessimisme*, de « pratiquer le renoncement ; au lieu de jouir des choses, s'en détacher, et, figé dans l'inaction, attendre comme une promesse suprême la grande paix du néant ! »¹

L'intérieur de ce salon, jusque dans ses éléments d'ameublement et de décoration, est minutieusement décrit au fusain par l'artiste qui cherche à transcrire le mystère de ces maisonnettes silencieuses. Dès 1890, Mellery expose en effet au Salon des XX à Bruxelles une série de sept dessins intitulée *La vie des choses*. En décrivant ces intérieurs vides, il cherche à animer l'inanimé.

Pour Mellery en effet, « tout est vivant, même ce qui ne bouge pas ; une chaise, une plante, un mur sont autant d'organes composant la vie commune, réelle et profonde, des hommes et des choses où nous découvrirons (...) un art insoupçonné »².

L'artiste travaille avec une grande économie de moyens et n'utilise que le fusain et la réserve du papier. Le cadrage photographique utilisé par l'artiste, ainsi que l'équilibre délicat entre les ombres noires et les tonalités grises plus claires nimbent la scène d'un intense mystère et d'un profond recueillement.

¹ G. Rodenbach, « Notes sur le pessimisme », *Evocations*, Paris, 1924, p. 208.

² X. Mellery, « L'Art Moderne », *L'Art Moderne*, 1909, n°51, p. 400.



Charles Milcendeau

(Soullans, 1872 – 1919)

13. *Les Joueurs de cartes, 1896*

Fusain sur papier beige

24,7 x 30 cm

Signé et daté en haut à droite : *Ch. milcendeau / 1896*

Né à Soullans d'un père aubergiste, Charles Milcendeau fait partie d'une fratrie de quatre enfants. Dessinateur précoce, il griffonne sur les murs de la maison familiale au point que sa grand-mère Marie-Rose est sans cesse obligée de nettoyer après son passage. Il étudie à La Roche-sur-Yon puis à l'institution Livet de Nantes où il suit des cours de modelage. Installé à Paris à partir de 1891, il fréquente l'Académie Julian et prépare le concours de l'École des Beaux-Arts. Elève de Moreau, il fréquente Henri Evenepoel, Rouault, Matisse, les frères Martel, Piot et Marquet. Invité par Evenepoel, il voyage en Belgique et Hollande, visite les musées et observe les œuvres des maîtres hollandais tels que Van Goyen, Van Ostade ou Brouwer dont les scènes d'intérieur deviennent pour l'artiste une grande source d'inspiration. Il réside alors à Paris mais passe toujours l'été en Vendée où il commence à s'intéresser à la figure du paysan. Il tente de convaincre Moreau de l'intérêt pour lui de passer plus de temps dans sa région natale pour approfondir les sujets ruraux et il y parvient lorsqu'il gagne, en 1896, le deuxième prix d'atelier. Moreau décide alors de le soutenir et lui permet de passer cinq mois de l'année dans sa campagne d'origine. Il participe dès l'année suivante au Salon de la Rose+Croix et séjourne en Bretagne, puis il expose en 1898 chez Durand-Ruel avec un catalogue préfacé par Roger-Marx qui souligne sa filiation avec les frères Le Nain, Clouet et les peintres flamands. Le musée du Luxembourg lui achète de nombreuses œuvres mais la mort de Moreau, puis celle d'Evenepoel représentent des moments particulièrement difficiles dans cette période de succès retentissant.

Après avoir obtenu une médaille de bronze à l'Exposition Universelle de 1900, Milcendeau découvre l'Espagne : Tolède, Madrid, Séville, Ledesma. Il expose ensuite à Londres et Brighton, se rend en Corse et enfin en Italie en 1910. Son état de santé commence pourtant à décliner et il se voit contraint de mettre un terme à ses voyages. Il retourne s'installer en Vendée et commence à

peindre à l'huile, alors qu'il s'était jusque-là consacré presque exclusivement au dessin et au pastel. En 1914, la galerie Druet lui consacre une exposition avec un catalogue dont la préface est rédigée par Arsène Alexandre. La guerre raréfie les commandes et les possibilités de déplacement, Milcendeau essaye alors de développer des liens avec la ville de Nantes. Le succès tarde à arriver et les conditions de santé de l'artiste empirent. Alors que la fin de la guerre marque la reprise de l'activité, Milcendeau, épuisé, meurt le 1^{er} avril 1919.

L'année 1896 marque un tournant pour Milcendeau. Il commence à s'approprier les thèmes ruraux qui l'amènent au succès, participe pour la première fois au salon de la Société Nationale des Beaux-Arts et l'État lui achète un dessin intitulé *Paysans vendéens*. L'artiste observe longuement les us et coutumes de la vie de campagne. Fin observateur, il réalise des portraits de paysans et de petites gens et dépeint les activités quotidiennes avec la poésie et l'étrangeté propres à son vocabulaire personnel.

Milcendeau s'adonne ici à la scène de genre en illustrant un moment de détente de deux hommes qui jouent aux cartes dans un café vendéen. Inspiré par un thème qui a parcouru toute l'histoire de l'art avec Caravage, Vermeer, Georges de La Tour jusqu'aux célèbres *Joueurs de cartes* de Cézanne, il restitue l'ambiance enfumée d'une taverne, carrefour social, lieu de détente et scène publique de la vie rurale. Il installe deux joueurs à une table qui occupe le bas de la composition et sur laquelle est posée une bouteille de vin. La pipe, la cigarette et les chapeaux des deux personnages complètent la scène. Les deux figures se distinguent du fond noir par la clarté et la précision de la technique avec laquelle leurs visages sont rendus. Le jeu subtil de regards permet de facilement comprendre la situation : l'homme à la pipe examine son jeu d'un air aussi concentré qu'affligé tandis que l'homme de gauche l'observe d'un regard amusé et attentif qui indique déjà clairement lequel des deux sera le gagnant.



Charles Maurin

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

14. *La Cueillette des cerises*

Mine de plomb, estompe et crayon de couleur sur papier

62,5 x 47,5 cm

Signé en bas à droite : *Maurin*

Provenance :

Collection Henri Laurent, n°1443.

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 principal¹ ou pour servir de figure dans un tableau comportant plusieurs personnages².

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

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

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

S'il s'inspire de scènes de la vie quotidienne pour la plupart de ses compositions, Maurin en souligne toujours le caractère étrange et mystérieux. Reprenant ici un thème largement traité, souvent avec une certaine mièvrerie, par la peinture du XVIIIème siècle, Maurin parvient pourtant à nous surprendre.

L'atmosphère onirique, rendue à travers une technique complexe faite de peu de contrastes, de zones estompées qui dialoguent avec des détails minutieusement travaillés et parfois discrètement soulignés par la couleur, rend la scène déconcertante. Les gestes étudiés des mains et les expressions insondables des visages accentuent l'étrangeté de la scène. Dès lors, nous n'assistons plus à une banale et légère scène de cueillette, mais bien à l'accomplissement de ce qui semble être un mystérieux rituel.

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.



William Rothenstein

(Bradford, 1872 – Londres, 1945)

15. *Auguste Rodin, 1897*

Plume et encre brune sur papier

17,7 x 13,5 cm

Titre en bas : *Spare the Rod 2 spoil the « din »*

Provenance :

Descendance de l'artiste.

Rothenstein suit des cours à la Slade School de Londres en 1888-1889 avec Alfonse Legros, puis quitte l'Angleterre pour Paris où il fréquente l'Académie Julian. Il fait la connaissance de Toulouse-Lautrec, Louis Anquetin, Émile Bernard, Paul Verlaine et Oscar Wilde qui admire ses pastels. Il expose pour la première fois en 1891 à la galerie Hadrien Thomas avec son ami Charles Conder avec qui il partage un atelier à Montmartre. L'exposition est très remarquée par la critique et par des artistes comme Pissarro et Degas. La personnalité ouverte et chaleureuse de Rothenstein lui permet de vite faire la connaissance du tout-Paris. Grâce à ses contacts, il est sélectionné pour la réalisation d'*Oxford Characters*, une série de portraits lithographiques. Après quatre ans de vie parisienne, il quitte en 1893 la capitale française pour retourner dans son Angleterre natale. À Oxford il fait la connaissance du caricaturiste Max Beerbohm, puis expose avec le New English Art Club. Il épouse l'actrice Alice Knewstub en 1899 et s'installe dans un atelier à Spitafields où il entame une série de huit peintures illustrant les rituels religieux juifs. Il fait alors partie de la direction de l'avant-gardiste Carfax Gallery avec John Fothergill, où il présente le travail de jeunes artistes tels qu'Augustus John.

L'artiste garde précieusement en mémoire les rencontres de sa période de formation et aime soutenir les jeunes artistes qui lui demandent conseil. Il se lie d'amitié avec Jacob Epstein et Mark Gertler, puis devient le directeur du Royal College of Art entre 1920 et 1935. Il influence alors de jeunes étudiants de talent comme Henry Moore et Barbara Hepworth. Lorsque la Première Guerre mondiale éclate la famille Rothenstein souffre de discrimination pour ses origines allemandes. Les frères de William anglicisent leur nom en Rutherton mais l'artiste tient à défendre son identité. Il propose ses services de peintre au War Propaganda Bureau qui commence par refuser, mais

se laisse finalement convaincre par la détermination de l'artiste. Rothenstein devient, pendant les deux guerres mondiales, artiste officiel chargé d'enregistrer les dévastations causées par la guerre. Trop âgé pour partir au front pendant la seconde guerre mondiale, il fait preuve encore une fois de son grand talent de portraitiste et travaille pour la Royal Air Force en réalisant des portraits des aviateurs installés sur les bases anglaises.

Rothenstein rencontre Rodin en 1897. Il est alors surpris par la simplicité du grand maître qui approche le jeune peintre de manière très amicale. L'année suivante, lorsqu'il fonde la Carfax Gallery, Rothenstein désire avant tout révéler des artistes méconnus du public anglais qu'ils soient débutants ou simplement étrangers. Il choisit alors de montrer l'œuvre du sculpteur français, encore largement ignorée en Angleterre.

Le rôle de Rothenstein est essentiel dans le processus de reconnaissance internationale de l'œuvre de Rodin. En parallèle de l'exposition à la Carfax Gallery, il lance une souscription pour encourager l'acquisition d'un *Saint Jean Baptiste* par une collection publique anglaise. L'œuvre se trouve aujourd'hui dans les collections du Victoria & Albert Museum. Le dîner pour célébrer l'achat a lieu au Café Royal et marque l'entrée du sculpteur dans la Société anglaise. Le succès est grand, les commandes se suivent nombreuses et la renommée de Rodin est définitivement établie.

« Spare the Rod and spoil the Din » est un jeu de mots qui reprend « spare the rod and spoil the child » qui signifie « qui aime bien châtie bien ». Rothenstein réalise certainement ce portrait de Rodin lors d'un moment d'échange informel entre les deux artistes. Portraitiste extrêmement talentueux, Rothenstein esquisse en quelques traits réduits à l'essentiel le profil très reconnaissable du sculpteur.



spare the Prod & spoil the "dine"

Hugo Steiner-Prag

(Prague, 1880 – New-York, 1945)

16. *A la rencontre de la Mort, 1903*

Lavis d'encre de Chine, aquarelle et gouache sur papier

22,5 x 20 cm

Daté et monogrammé en bas à droite : 03 SP

Provenance :

The Piccadilly Gallery, Londres, décembre 1975.

Publication :

C. Andersen, H. Steiner-Prag (ill.), *Ausgewählte Märchen*, Vienne, Leipzig, New-York, Deutscher Verlag (s.d.).

Hugo Steiner naît à Prague d'un père libraire et d'une mère qui se réclame de la descendance du grand rabbin Juda Loew ben Bezalel. Après ses études secondaires, il rejoint le groupe *Jung-Prag*, une société de jeunes artistes regroupés autour d'un intérêt commun pour les sciences occultes et les pratiques mystiques. En 1897 il entre à l'Académie de Prague, puis à celle de Munich trois ans plus tard. C'est à ce moment-là qu'il ajoute à son nom de naissance la dernière partie, Prag, correspondant à l'orthographe allemande de sa ville de naissance. Il fréquente l'institut d'enseignement et de recherches de Munich, puis y enseigne. Une de ses étudiantes, Paula Bergmann, devient sa femme en 1905. Le couple s'installe alors à Barmen dans la région du Rhin, où Steiner-Prag est engagé en tant que professeur à l'École d'Arts Appliqués.

À cette époque, il illustre des livres tels que *Die Elixiere des Teufels* d'Ernst T. A. Hoffmann dont il expose les dessins préparatoires à Leipzig. Sa réputation s'établit et un poste de professeur à l'*Académie Royale d'arts graphiques et du livre* de Leipzig lui est offert. C'est une période de grande créativité où l'artiste réalise des illustrations pour des maisons d'édition reconnues, où il écrit pour des journaux et revues et crée des décorations de théâtre. Il invente également sa propre police typographique : la *Hugo-Steiner-Prag-Schrift*. En 1916 il illustre la nouvelle de Gustav Meyrink, *Der Golem*, travail qui sera considéré comme son chef d'œuvre. Il est directeur artistique de la maison d'édition berlinoise *Propyläen* et organise de nombreux salons du livre en Allemagne, notamment celui de Leipzig en 1927. De retour de Paris en 1933, il découvre que les nazis lui ont retiré sa charge de professeur. Il retourne alors à Prague avec Eleanor Feisenberg, juive également, avec laquelle il a une relation depuis

1930. Dans sa ville natale il fonde l'*Officina Pragensis*, une école privée d'arts graphiques et d'industrie du livre. Quelques années plus tard, en 1937, il reçoit l'opportunité d'ouvrir une école sur le même modèle en Suède. La situation politique devenant de plus en plus dramatique à Prague, Steiner-Prag accepte l'offre. Eleanor ne souhaite cependant pas rester à Stockholm et immigre aux États-Unis, où il la rejoint en 1941. Professeur à la New York University, il écrit de nombreux articles, se consacre à son autobiographie et publie des dessins avec de grandes maisons telles que Random House, Roy Publishers, Book of the Month Club. Il expose en 1943 à la New York Public Library. À sa mort en 1945 il laisse un grand nombre d'œuvres inachevées.

Illustration pour le conte *Histoire d'une mère* de Hans Christian Andersen, notre dessin date des premières années d'activité de Steiner-Prag. Réalisé lorsqu'il était à Munich, cette œuvre révèle la passion de l'artiste pour l'étrange. En effet, parmi les contes d'Andersen, Steiner-Prag choisit certainement l'un des plus singuliers. L'épisode qu'il nous montre ici est teinté d'une dimension aussi surnaturelle qu'inquiétante. Une mère assiste son enfant malade, lorsqu'un pauvre vieil homme couvert d'une épaisse couverture frappe à la porte. Il s'agit en fait de la Mort, qui emmène l'enfant alors que la jeune mère épuisée s'assoupit un instant. Lorsqu'elle se réveille elle se lance à la poursuite du vieillard, dans l'espoir qu'il lui rende l'enfant. La Nuit lui indique alors la forêt où elle court sans hésiter à la poursuite de la Mort. Un certain nombre d'épreuves la conduiront au lieu où la Mort emmène ses proies qu'elle ne rend jamais.



Gustav Adolf Mossa

(Nice, 1883 – 1971)

17. *Madone, 1907*

Mine de plomb, aquarelle, encre et gouache sur papier

46,5 x 32,5 cm

Signé et daté en bas à droite : *GUSTAV ADOLF MOSSA / NICIENSIS PINSIT / MCMVII*

Titré en bas à gauche : *MADONE*

Expositions :

1909, Nice, L'Artistique, *Exposition d'œuvres d'Alexis et de Gustav-Adolf Mossa*, n°80.

1911, Paris, Galerie Georges Petit, *Exposition d'œuvres de G. A. Mossa*, n°19.

1978, Nice, musée des Beaux-Arts, *Gustav Adolf Mossa et les symboles, 1883 – 1971*, n°149.

Bibliographie :

J.R. Soubiran, *Les aquarelles symbolistes et la création plastique de G.A. Mossa*, 1978, n°574, p. 551-552.

S. Lombart, J.R. Soubiran, *G.A. Mossa, catalogue raisonné des œuvres symbolistes*, Paris, 2010, n°A182, p. 253-254.

Gustav Adolf Mossa commence à dessiner très jeune, influencé par l'enseignement de son père, un célèbre imagier du Carnaval niçois. Il étudie à l'École des Arts Décoratifs jusqu'à son voyage à Paris en 1900 où il visite l'Exposition Universelle : une découverte qui agit en véritable déclencheur de son œuvre symboliste. 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. Lors de ses voyages en Italie, il est marqué par la peinture du Quattrocento et son obsession du détail le rapproche de Cosmé Tura et de Carlo Crivelli. L'artiste réinterprète des mythes où les femmes séductrices 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, puis par Beardsley et Wilde dans ses œuvres reliées aux mythes bibliques, il s'intéresse aussi à la figure de Sapho, un classique du décadentisme de la Belle Époque. Entre les années 1906 et 1908 le thème de la mort devient omniprésent : *Valse Macabre*, *Les mortes*, puis il se détache du macabre pour aller vers le domaine du grotesque, sans doute inspiré par son activité d'imagier du Carnaval qu'il mène en parallèle de son œuvre symboliste.

En 1911, la galerie Georges Petit organise une exposition de ses œuvres symbolistes. Il séjourne en Belgique, où il découvre la peinture flamande du XV^{ème} siècle qui le marque profondément. Son tableau *Bruges la Morte* est une référence directe au roman de Georges Rodenbach. Mobilisé en 1914, il réalise une série 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 son œuvre symboliste est redécouverte dans les réserves de son atelier.

Avec cette représentation inhabituelle de la scène de l'Annonciation, Mossa fusionne références religieuses et symbolistes et s'inscrit encore pleinement dans le mouvement *fin-de-siècle*. La Vierge Marie, les mains croisées sur la poitrine en signe d'humilité, reçoit le message de l'ange. La silhouette de l'enfant non encore né se détache sur le fond d'une croix stylisée, à l'intérieur d'une auréole circulaire portant l'inscription *Alleluia Alleluia*. De nombreux symboles révèlent l'érudition de l'artiste qui dessine des gerbes de blé sur la cape de la Madone faisant ainsi référence au pain de l'Eucharistie, tandis que l'Esprit Saint est représenté par trois colombes auxquelles Mossa ajoute quelques plumes noires.



Max Jacob

(Quimper, 1876 – Drancy, 1944)

18. *Le Parapluie*, 1910

Mine de plomb, encre de Chine et aquarelle sur papier

21 x 30 cm

Signé et daté en bas à gauche : *Max 1910 !*

Signé en haut à droite : *max + / max + / max max +*

Originaire d'une famille juive allemande non pratiquante, Max Jacob Alexander naît à Quimper. Il débute ses études au lycée de la ville et accumule les succès scolaires. Il lit beaucoup, découvre la peinture, la musique, le théâtre. En 1894, il remporte le Prix d'Honneur de Français au concours général. Le jeune étudiant est longuement acclamé et sa famille rêve pour lui d'un avenir glorieux. Max choisit l'Ecole Coloniale. Les années suivantes sont pourtant jalonnées de nombreuses déceptions. Il vit de petits métiers, est tour à tour à tour clerc d'avoué, précepteur, employé, critique d'art et vit entre Quimper et Paris.

Au fil de ses errances, il rencontre le jeune Pablo Picasso lors de sa première exposition chez Ambroise Vollard en juin 1901. Premier ami parisien du jeune artiste, Jacob l'initie à la culture française. Également ami de Braque, de Modigliani, de Matisse, d'Apollinaire, de Van Dongen, Jacob baptise « Bateau-Lavoir » l'immeuble vétuste où se retrouve tout le milieu artistique et intellectuel de Montmartre. Grand animateur des soirées montmartroises, c'est lui qui pose pour *Le Fou* (1905), sculpture que Picasso entreprend un soir en rentrant du cirque avec son ami.

Converti au Catholicisme à la suite d'une vision lui ayant montré le visage du Christ sur un mur de sa chambre, Jacob se fait baptiser à quarante ans le 18 février 1915, avec Picasso pour parrain. Malgré la publication par le marchand Kahnweiler de ses textes illustrés par ses amis artistes, Jacob se sent exclu par un milieu dans lequel il n'arrive pas à réellement s'imposer. En 1921 il se retire à Saint-Benoît-sur-Loire, près de l'abbaye bénédictine qui devient son refuge. Ayant retrouvé le calme nécessaire à l'écriture, Max reprend avec plus d'entrain encore la correspondance avec ses amis : Kahnweiler, Cocteau, Picasso, Michel Leiris, Mendès France... En novembre 1923 la revue belge *Le disque vert* publie un important numéro lui rendant hommage. Il voyage en Italie à l'occasion du Jubilé de 1925, puis à Madrid et Tolède pour des conférences. En 1928 il quitte

Saint-Benoît et s'installe rue Nollet à Paris. Proche des musiciens Henri Sauguet, Francis Poulenc, Georges Auric, Jacob compose, peint, écrit dans un va-et-vient continu d'amis, de poètes et de musiciens qui lui rendent visite. De retour à Saint-Benoît en 1936, il n'interrompt pas pour autant ses relations amicales. Il se lie avec les peintres et poètes de la nouvelle génération comme Michel Manoll, Cadou, Olivier Messiaen, Roger Toulouse, Jean Rousselot, Charles Trenet.

Le 24 février 1944 Jacob est arrêté par la Gestapo d'Orléans et transporté au camp de Drancy. Jean Cocteau, Marie Laurencin, Sacha Guitry tenteront en vain de le faire libérer. Il meurt d'épuisement deux semaines après son arrestation.

Jacob est un artiste aux talents multiples. Si l'écriture est son activité principale, il dessine et peint régulièrement dès ses premières années parisiennes où il côtoie Picasso et les artistes du Bateau-Lavoir. Plus réservé que ses condisciples, la poésie et l'aquarelle deviennent ses moyens d'expression privilégiés. L'année 1910 marque un moment de créativité intense pour Jacob. Résidant la moitié de son temps à Quimper, il lit et écrit avec passion. Il trouve sans doute dans sa ville natale un calme propice à la concentration, loin des activités frénétiques parisiennes.

Notre aquarelle révèle avec finesse l'humour discret de l'artiste. Ayant la réputation de meneur des soirées artistiques parisiennes, il l'était sans doute de manière très subtile. Un parapluie, seul sujet du dessin, semble avoir été oublié sur la chaussée. La présence d'une paire de jambes, dont une presque entièrement hors du cadre, permet de visualiser une scène de rue animée, peut-être dans la pluvieuse Quimper. Avec la spontanéité d'un croquis réalisé en peu de temps et l'efficacité d'une vignette illustrative, Jacob révèle avec un sourire un bref mouvement de son effervescent quotidien.



Georges Dornignac

(Bordeaux, 1879 – Paris, 1925)

19. *Visage de femme*, 1913

Fusain sur papier

40 x 37,7 cm

Signé et daté en haut à droite : *Georges Dornignac 1913*

Dornignac passe son enfance entre le village de campagne de Potels et Bordeaux. À treize ans il s'inscrit à l'École municipale des Beaux-Arts de la ville et, excellent élève, reçoit des récompenses officielles pendant chacune de ses années d'étude. L'enseignement académique, qu'il apprécie, lui donne de rigoureuses bases en dessin. L'élégance du trait, le sens des proportions, la rigueur de la pose du modèle sont les bases de ses recherches plastiques de l'époque.

Peu après avoir obtenu le premier prix de dessin à Bordeaux, Dornignac se rend à Paris pour parfaire son apprentissage. Installé à Montmartre, il fréquente l'École Nationale des Beaux-Arts mais délaisse rapidement les cours de Léon Bonnat et décide de poursuivre seul. Il participe au Salon des Indépendants dès 1901 et expose alors avec les peintres espagnols Regoyos et Nonell y Monturiol, allant jusqu'à signer ses œuvres *Jorge Dornignac*. Il réalise à cette époque des natures mortes avec du gibier, des vues de Paris, des paysages et de surprenants portraits au pastel, puis ses premières maternités à partir de 1904. A partir de 1910, il expose également au Salon d'Automne, puis au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.

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

Victime d'une escroquerie qui le dépouille de quatre ans de son travail, dès son arrivée à La Ruche Dornignac oriente sa recherche dans une direction inédite. Il délaisse la peinture pour privilégier le dessin au fusain ou à la sanguine. Cette technique lui

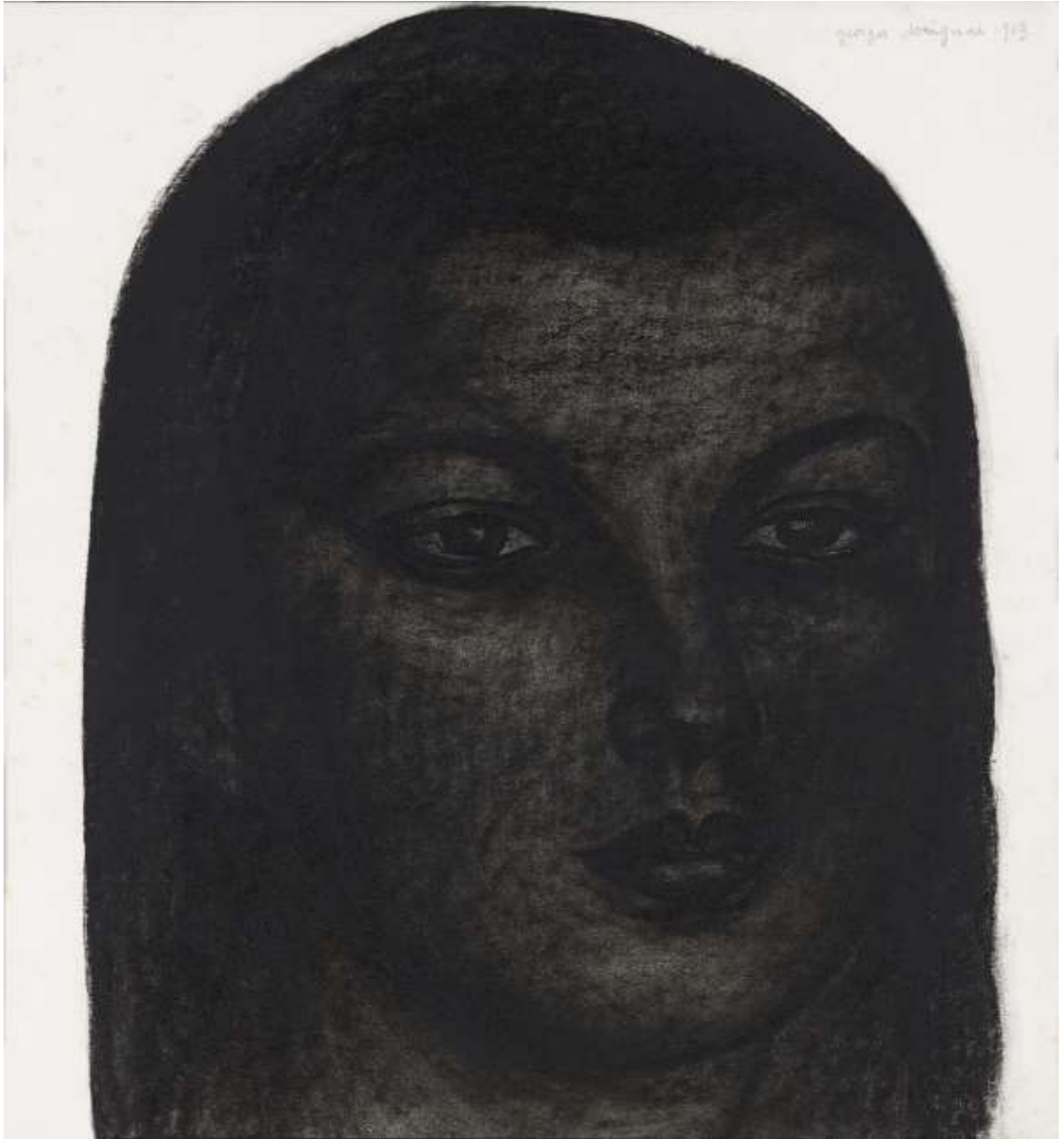
permet en effet d'obtenir la force d'expression qu'il recherche pour ses grandes figures, presque toujours féminines, prises dans l'effort : femmes de mineur, paysannes, ou encore bineuses. Ses dessins sont des œuvres abouties, celles-là même qu'il expose au Salon, et non des travaux préparatoires.

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

Notre dessin est emblématique de la production de Georges Dornignac lorsqu'il travaille à la Ruche, et compte sans doute parmi ses plus grandes réussites. Pendant cette période l'artiste réalise de nombreux portraits, des visions frontales aux volumes compacts enfermés dans l'espace de la feuille.

Ses quatre filles servent souvent de modèles pour la réalisation de ces visages féminins intenses et secrets. En se concentrant sur les visages, Dornignac aboutit progressivement à une certaine stylisation et confère à ses figures, qu'il qualifie lui-même de « masques » lors de leur exposition au Salon des Indépendants de 1913, une réelle intemporalité. L'artiste travaille en effet le fusain comme un sculpteur pétrir sa terre afin de trouver le juste volume. Rodin exalte ses qualités de sculpteur et voit dans ses œuvres une nouvelle manière de représenter les corps et les visages.

Dornignac élimine toute référence à la perspective et laisse ses formes flotter dans un espace-temps indéfini où des détails lumineux contrastent avec la profondeur des noirs. La figure surgit alors comme un bloc sur un fond laissé volontairement nu, et impose ainsi sa présence.



Marguerite Burnat-Provins

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

20. *L'Oreillard*, 1919

Mine de plomb et aquarelle sur carton

37,2 x 30,2 cm

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

Titré, daté, situé et signé au revers : *Ma Ville / L'Oreillard / Celui qui écoute les secrets du monde / Vu à Marseille / hôtel St Pierre avril 1919 / marguerite burnat-provins / n°2 d'une série de 23 vue le même jour, / en suivant.*

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.

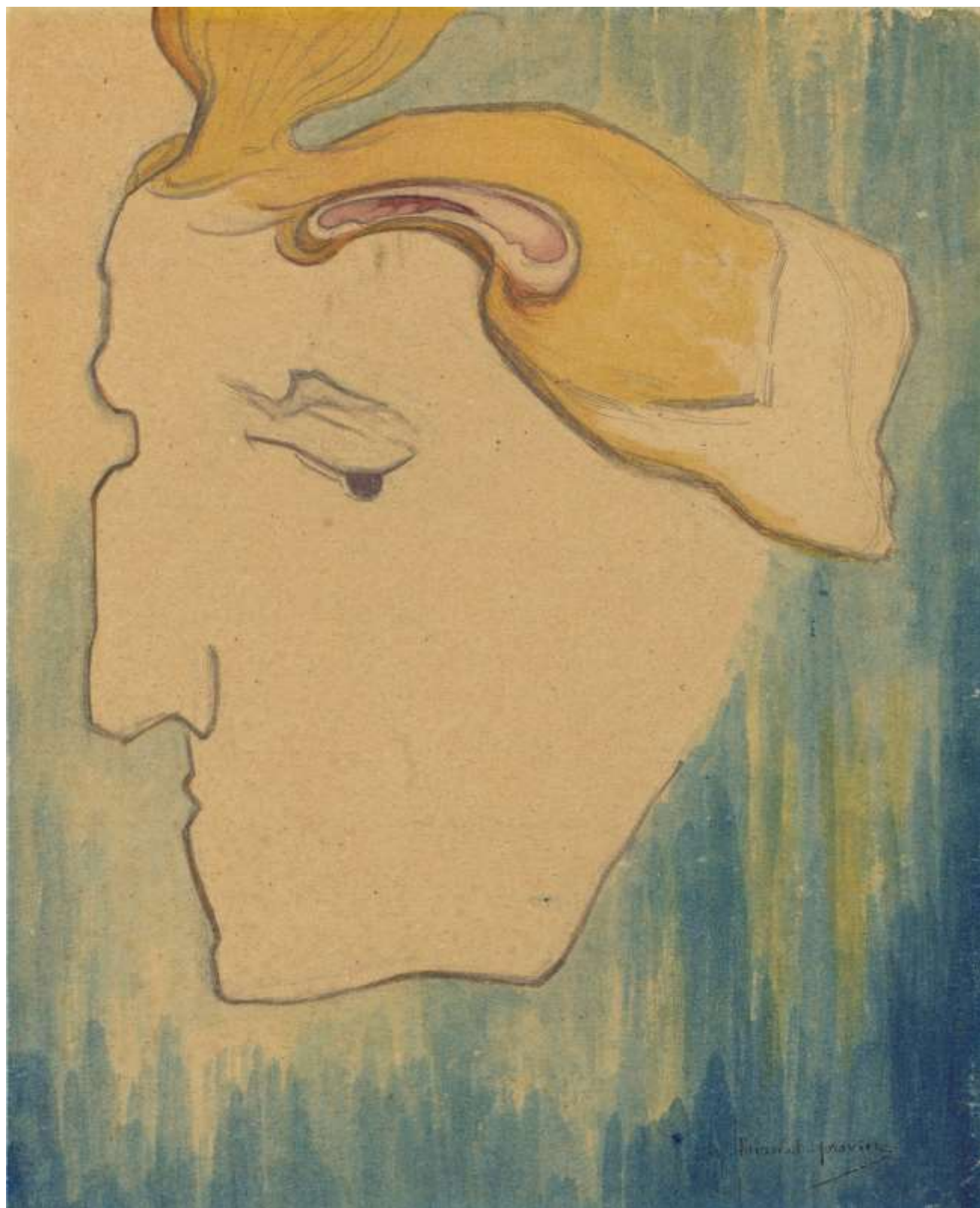
Le déclenchement de la première guerre mondiale provoque un événement majeur dans la vie de l'artiste et influe sur toute sa production à venir. En 1914, à l'écoute du tocsin de la mobilisation, Marguerite Burnat-Provins subit une hallucination. Elle voit des personnages étranges dont elle entend les 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*.

Pour transcrire sa vision sur le papier, l'artiste privilégie la légèreté de l'aquarelle dont la fluidité lui permet de dessiner rapidement afin de s'affranchir du contrôle de la raison. Ce phénomène s'impose à elle : « je ne désire ni n'appelle ces personnages (...) je les subis, je les sens venir en courbant les épaules et ne peux pas ne pas les dessiner »¹.

Les figures de *Ma Ville* ont particulièrement intéressé Jean Dubuffet dans ses premières prospections en quête d'un Art Brut, « émanant de personnalités obscures de maniaques, relevant d'impulsions spontanées »². Pourtant, Burnat-Provins ne peut s'affranchir totalement de sa formation artistique et ses figures étranges émanent d'un monde où l'esthétique décorative qu'elle a développée autour de 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.



Bernard Boutet de Monvel

(Paris, 1881 – Les Açores, 1949)

21. *Un Mariage à Saint-Sulpice, 1920*

Mine de plomb sur papier

40 x 53,7 cm

Signé en haut à droite : BERNARD / B. DE MONVEL

Dès l'âge de seize ans, Bernard Boutet de Monvel décide de suivre les traces de son père Maurice, illustrateur pour enfants et peintre, et se destine à une carrière artistique. Élève de Luc-Olivier Merson à partir de 1897, il complète sa formation en étudiant la sculpture avec Jean Dampet et l'eau-forte avec Louis Mc Clellan Potter. Ses premières gravures représentent des proches ou des scènes de la vie de Nemours. Le jeune artiste ne tarde pas à maîtriser la technique de l'eau-forte au point d'en devenir le maître incontesté. L'Art Institute de Chicago lui consacre en 1912 une exposition rétrospective de sa production d'estampes. En parallèle, il expose à la Société nationale des Beaux-Arts à partir de 1903, puis au Salon d'Automne, au Salon des Indépendants et au Carnegie Institute de Pittsburgh en Pennsylvanie. Dans *Portrait* (1908), Boutet de Monvel se met en scène dans la campagne de Nemours, flanqué de deux lévriers, une œuvre qui lui vaut d'être nommé sociétaire de SNBA. L'année suivante, lors de son exposition à la galerie Devambez, la règle est le compas semblent être devenus ses instruments de prédilection au même titre que le pinceau. Cette « peinture rectiligne » pose, à travers la figure du dandy, les premières bases de celle qui deviendra la peinture Art Déco. Lui-même considéré comme une icône d'élégance, il contribue au *Journal des Dames et des Modes*, puis à la *Gazette du Bon Ton* où ses illustrations paraissent avec celle de Pierre Brissaud, Georges Lepape, Charles Martin, George Barbier.

Lorsque la guerre éclate, Boutet de Monvel s'illustre dans de nombreux exploits militaires qui lui valent, entre autres reconnaissances, la légion d'honneur. Il s'installe au Maroc en octobre 1917 et reprend ses pinceaux pour peindre les scènes de rue, les paysages et les femmes voilées de blanc sur les terrasses de Fez, Rabat et Marrakech. De retour à Paris en 1918, Boutet de Monvel reprend sa carrière de portraitiste, ainsi que les collaborations avec *Vogue* et *Harper's Bazaar* qui le prend sous contrat d'exclusivité de 1926 à 1933. Il voyage pour la première fois aux États-Unis en 1926 à l'occasion d'une rétrospective

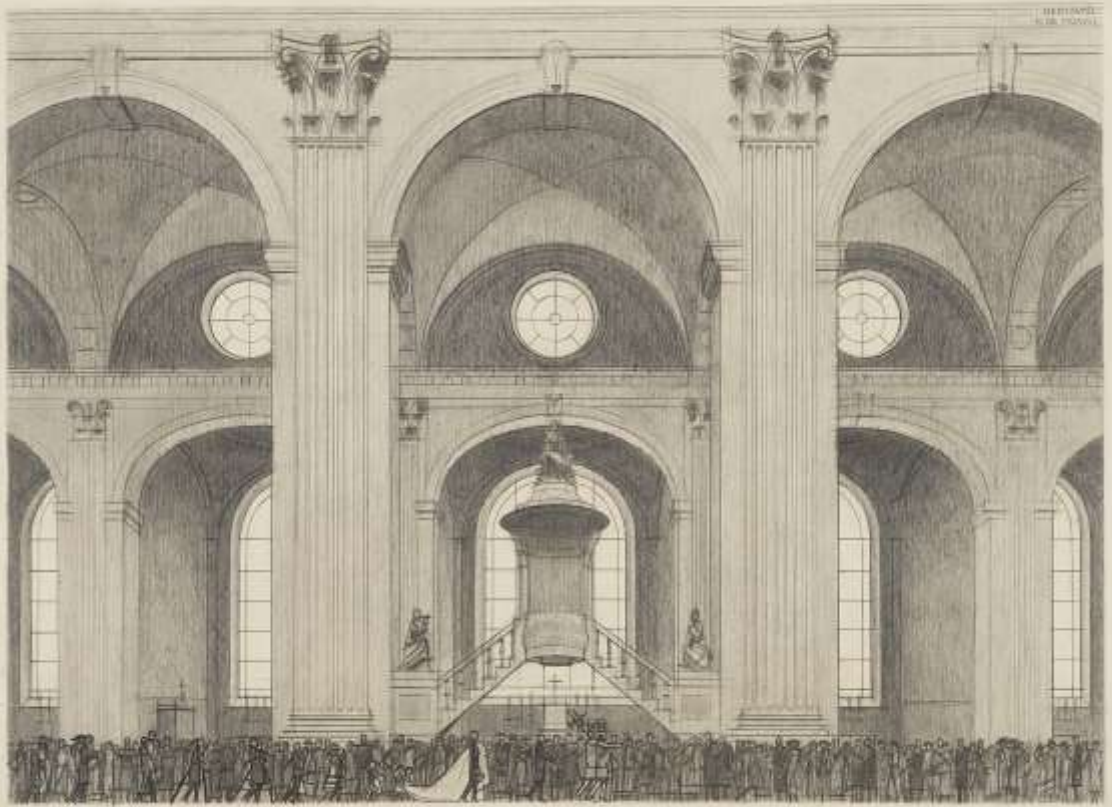
de ses œuvres organisée par les *Anderson Galleries* à New-York. Il peint sur commande pour la haute société américaine, entre les soirées mondaines du New-York des années folles et les villas luxueuses de Long Island. Quand le krach boursier de 1929 marque la fin de l'insouciance et de la prospérité, il s'attache à peindre la ville entre abstraction et réalisme photographique. Il entreprend, en 1936, une série de portraits de profil comme celui de *Lady Charles Mendl* et du *Marquis de Cuevas* et se fait construire, à Palm Beach, un pavillon octogonal appelé *La Folie Monvel*. Établi en France pendant la seconde guerre mondiale, il réalise une série de *Bouquinistes* des quais de Seine, puis expose, en 1946, un ensemble de *Profils* à la galerie Wildenstein. L'un de ses allers-retours entre Paris et New-York lui coûte la vie, en 1949, dans le célèbre crash des Açores.

En 1920, Bernard Boutet de Monvel met en scène son propre enterrement à l'église Saint-Sulpice dans un tableau spectaculaire intitulé *Le Dernier Carrosse*¹. Il y aborde pour la première fois le thème – largement développé par la suite dans ses vues de New-York – d'une architecture démesurée et déshumanisée, qui semble écraser les personnages représentés en toute petite dimension.

Pendant moins sombre de ce tableau, notre dessin met en scène l'architecture intérieure de l'église Saint-Sulpice, décor grandiose et véritable sujet de l'œuvre, qui fait presque disparaître la procession des mariés que l'on n'aperçoit pas immédiatement.

Avant de se tourner vers la modernité des buildings new-yorkais, l'artiste rend un dernier hommage à la majesté et à la démesure de l'architecture néo-classique de Servandoni (1695 – 1766) dans laquelle s'intègre, parfaitement centrée, la chaire dessinée par Charles de Wailly (1730 – 1798).

¹ Huile sur toile, 94 x 94 cm, collection particulière.



Louise Janin

(Durham, 1893 – Meudon, 1997)

22. *Le Tigre entêté*, 1922

Encre de Chine, gouache blanche et gouache dorée sur papier

47,5 x 47 cm

Signé sur le cadre original en bas à droite : *JANIN*

Expositions :

1922, New-York, *Architectural league of New-York, annual exhibition*.

1922, New-York, *works of Louise Janin*, Warren E. Cox Gallery.

1924, Paris, *Louise Janin*, Galerie Bernheim Jeune, n°28.

Publication :

Seymour de Ricci, « La mille et deuxième nuit », in *La Renaissance*, Paris, 1928, repr.

Née en Caroline du nord, Louise Janin est issue d'une famille d'origine française. Son père collectionne l'art d'extrême orient et la jeune Louise se passionne pour la mythologie des civilisations grecque, hindoue et chinoise. Installée à San Francisco avec sa mère après le divorce de ses parents, Louise manifeste des dispositions pour le dessin, le théâtre, l'écriture et la musique dès ses années d'école. Elle fréquente ensuite l'Académie de San Francisco et suit les derniers cours du peintre William Chase. Le voyage qu'elle effectue en 1915 en Chine, au Japon, en Corée, aux Philippines et en Malaisie lui permet d'observer les temples ainsi que les peintures et les sculptures qui les ornent. Elle s'en inspire pour développer son propre langage et, de retour à San Francisco, expose avec succès des œuvres à la fois décoratives, poétiques et philosophiques.

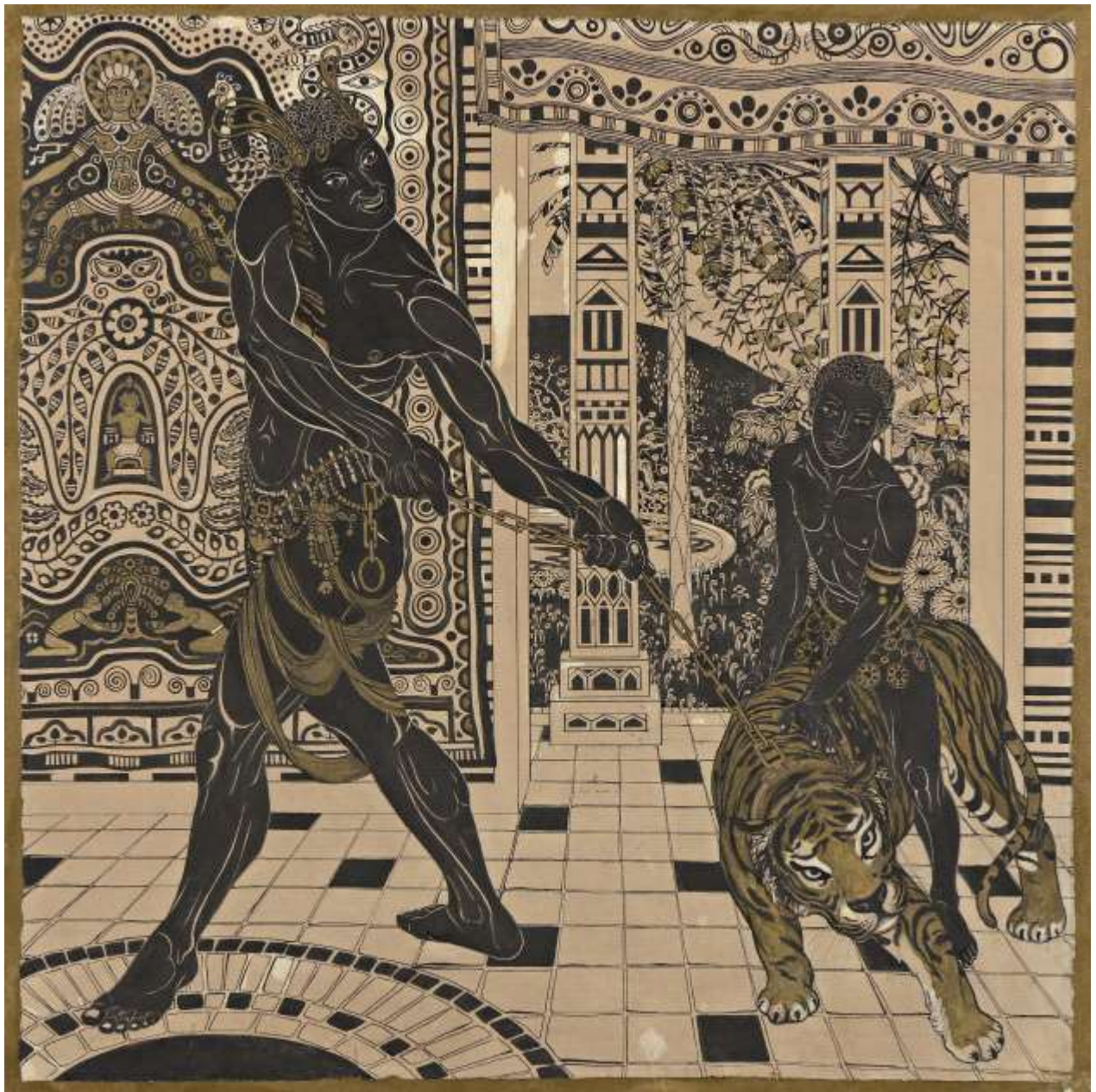
En 1920 Janin s'installe à New York à Greenwich Village. L'année 1922 marque un véritable tournant avec deux expositions importantes à l'Architectural League et à la galerie Warren E. Cox. Son style, toujours inspiré de la métaphysique d'Extrême-Orient, reprend les symboles spirituels de différentes civilisations. Le *New York Times*, le *Century Magazine*, ou encore le *Chicago Tribune* louent le savoir-faire technique et l'audace stylistique de la jeune artiste. L'année suivante, elle entreprend un voyage en Europe et visite l'Italie, Londres, puis s'arrête définitivement à Paris. Elle a trente ans et emporte avec elle quelques-unes de ses toiles réalisées aux États-Unis.

Entre 1924 et 1931 elle expose au Salon des Artistes Français, à celui des Orientalistes et au pavillon de l'Hindoustan lors de l'Exposition Coloniale. Sa notoriété parisienne arrive cependant avec les

expositions chez Bernheim-Jeune puis chez Georges-Petit et la critique loue unanimement ses œuvres qui conjuguent beauté formelle et expression d'un idéal à la croisée entre l'art oriental et la modernité occidentale. Poète et critique d'art elle-même, elle écrit tout autant qu'elle peint toute sa vie durant.

En 1926 elle fait la connaissance de František Kupka, puis d'Henri Valensi en 1931. Ces deux rencontres influencent profondément l'évolution de son art. Elle expose avec les Musicalistes et reste fidèle au mouvement jusque dans les années 1960 tandis qu'elle élabore personnellement une nouvelle technique de peinture qui mène à la série des *Cosmogrammes*.

Réalisé à New York, exposé à l'Architectural League, à la galerie Warren E. Cox et enfin à la galerie Bernheim Jeune à Paris, notre dessin est emblématique de la période qui a vu Janin obtenir sa première véritable reconnaissance internationale. *Le Tigre entêté* est un de ces dessins que la jeune femme emporte avec elle depuis New York vers la capitale française, c'est dire l'importance que l'artiste devait accorder à cette image d'un singulier exotisme. La technique choisie confère au dessin une intensité exceptionnelle, la teinte du papier contraste avec l'encre noire qui cerne les silhouettes puissantes des deux personnages et du tigre. Le tracé pur et précis délimite nettement les volumes et aplanit l'espace, de sorte que le carrelage du sol, le décor des tapisseries ou la végétation du jardin à l'arrière-plan se superposent en un seul thème décoratif qui transporte le spectateur vers un Orient imaginaire et sublimé.



Charles – Clos Olsommer

(Neuchâtel, 1883 – Sierre, 1966)

23. *Portrait du fils de l'artiste*

Aquarelle et gouache sur papier contrecollé sur carton

38,3 x 31 cm

Signé en bas à droite : C. C. Olsommer

Fils du photographe Louis Olsommer, Charles-Clos est un peintre suisse d'origine française. Il étudie la peinture à l'École d'art de la Chaux-de-Fonds en 1901-1902, puis à la Kunstgewerbeschule de Munich l'année suivante où il se lie d'amitié avec Jean-Bloé Niestlé. Il termine son parcours à Genève, puis voyage en Bulgarie, dans les Balkans, en Italie, Allemagne et France. Lors de l'un de ses voyages, il rencontre une jeune femme bulgare, Veska Monéva, qui devient son modèle de prédilection et sa femme en 1907.

Membre depuis 1908 de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses, Olsommer s'établit en Valais, à Ardon puis à Veyras, à partir de 1912. Il y construit sa maison, dans un cadre paisible idéal pour se consacrer entièrement au travail de la peinture. Sa fille Lor, qui sera mosaïste, naît cette même année. Très lié avec le peintre Philippe Robert il expose souvent en Suisse, en particulier à Neuchâtel, sa ville de naissance. Ses premières œuvres datant des années 1910 sont exécutées à la détrempe ou à la plume et révèlent sa proximité avec le groupe symboliste de ses années de formation munichoises. Influencé également par le Jugendstil, il s'intéresse aux arts appliqués et réalise quelques tentatives dans ce domaine. La préciosité et la sensualité des matières confirment l'importance de ces premières influences jusque dans l'œuvre de la maturité. Ses modèles privilégiés sont les membres de sa famille, sa femme, ses enfants, sa mère, dans une combinaison de portrait et d'allégorie qui révèle tout le mysticisme de l'œuvre d'Olsommer. Converti au Catholicisme en 1935, ses dessins aux techniques mixtes mêlant pastel, gouache, dessin et aquarelle pour exprimer la dévotion et la spiritualité mais aussi la mélancolie de la vanité. Ses peintures religieuses font aussi référence à un orientalisme raffiné. Il expérimente, à partir des années 1920, une technique avec des papiers mouillés et des coulures, disposées à l'arrière-plan de ses compositions décoratives. Ces

expérimentations deviennent vite des créations autonomes, des paysages correspondant à la vie intérieure de l'artiste.

Après la guerre, Olsommer consolide ses racines valaisannes, jusqu'à sa nomination de bourgeois d'honneur en 1958. En plus de son œuvre aux accents mystiques et symbolistes, Olsommer peint des portraits de gens du pays, des nus, de nombreux autoportraits et des paysages naturalistes du Valais.

La maison et atelier de Veyras, offerte à la commune par les enfants Lor et Claude Olsommer, est aujourd'hui un musée consacré à l'œuvre du peintre.

Olsommer pratique le portrait et l'autoportrait avec constance tout au long de sa vie. Après les figures allégoriques réalisées pendant ses premières années de carrière et inspirées par le symbolisme munichois, il affine son intérêt pour la figure humaine en faisant le choix de sujets le plus souvent issus de son milieu familial. Sa femme Veska et ses cinq enfants Fridolin, Lor, Bojen, Claude et Carlo sont parmi ses modèles de prédilection. Il s'intéresse aussi bien à l'état d'âme de ses modèles qu'à un détail anecdotique mais expressif permettant d'individualiser le portrait. Il représente ici l'un de ses fils, probablement Bojen ou Claude, habillé d'une veste avec un col en astrakan et d'un bonnet à la forme allongée qui fait référence au costume bulgare, hommage à l'origine nationale de Veska.

Dessinateur et coloriste de grand talent avec une prédilection pour les supports papier, il élabore un savoir-faire personnel et novateur. Notre dessin rend bien l'idée des expérimentations techniques auxquelles se livre l'artiste. Le fond est travaillé selon la technique des papiers mouillés et des coulures qu'on retrouve également sur le chapeau de l'enfant, tandis que le visage et le vêtement sont réalisés avec plus de précision grâce à une matière plus opaque.



Jan Toorop

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

24. L'Offrande, 1927

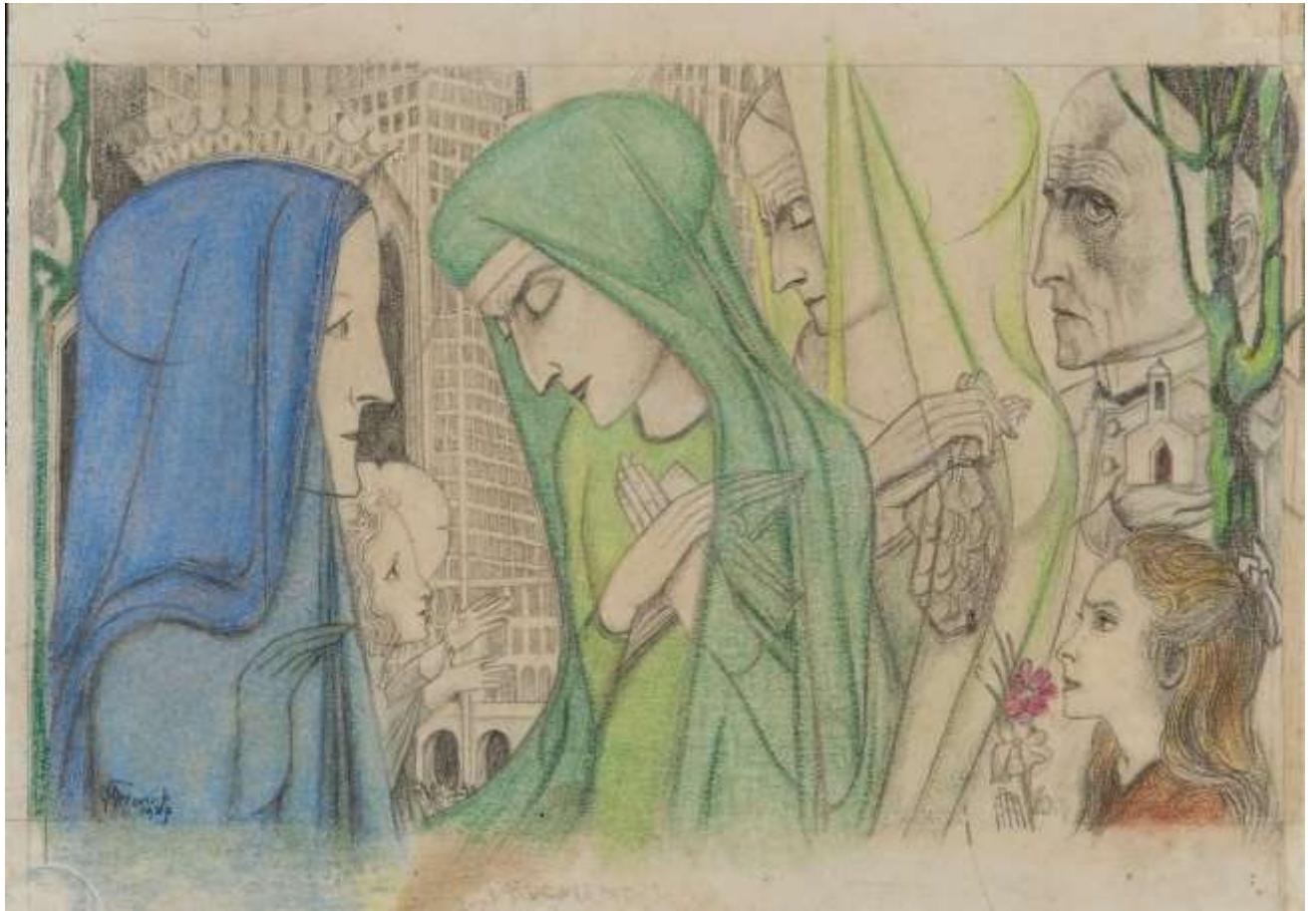
Série complète des six dessins préparatoires pour la lithographie
Mine de plomb et crayons de couleur sur papier

Œuvre en rapport :

L'Offrande (*Het Offer*), 1927, Lithographie, 12 x 90 cm.

1. *La Vierge et l'enfant recevant les offrandes de deux femmes, du Cardinal Manning (1808 – 1892) et de la petite fille de Toorop, Annie Fernhout (1916 – 1956)*
24 x 30,7 cm
Signé et daté en bas à gauche : JTToorop / 1927
Annoté en bas au centre dans la marge : FRAGMENT I
2. *Mussolini (1883 – 1945), Sainte Thérèse de Lisieux (1873 – 1897) et Jan Toorop (1858 – 1928)*
23,5 x 22 cm
Annoté en bas au centre dans la marge : FRAGMENT II
3. *Sœur Anne Westermann, Supérieure de la Congrégation des Femmes de Béthanie*
23,5 x 11,5 cm
Daté et titré en bas à gauche : 1927 / Moeder Agnes WESTERMANN
4. *Père Valentinus (1828 – 1905), dit Heilige Paterke*
23,5 x 18 cm
Titre en haut à gauche : Heil. Paterke / Van Hasselt
Annoté en bas à gauche : Paulus / Thess : 4 1-7.
Signé et daté en bas à droite : JTToorop / 1927
Annoté en bas à droite, dans la marge : FR
5. *Le Reinildabuis d'Amsterdam*
23 x 20 cm
Daté et annoté en bas à droite : ReinildaHuis Amsterdam
Annoté en bas à gauche : AGMENT III
6. *Trois enfants chantant des psaumes*
22 x 40 cm
Daté et signé en bas à droite : 1927 / JToorop
Annoté en bas au centre dans la marge : FRAGMENT IV





Né à Java au sein d'une famille hollandaise établie aux Indes depuis le XVIII^{ème} 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 est fortement influencé à ses débuts par le réalisme et le néo-impressionnisme, évolue au tournant des années 1890 vers un symbolisme au graphisme très prononcé. Il réalise alors ses œuvres les plus singulières, et, après sa rencontre avec Péladan, expose deux tableaux au premier Salon de la Rose+Croix en 1892. Toorop est également très actif dans le domaine de la gravure et de l'illustration. Il fait ainsi partie des quelques artistes étrangers qui fournissent une planche à Ambroise Vollard pour son premier *Album des Peintres Graveurs* publié en 1896. En parallèle, l'artiste continue à produire des œuvres pointillistes proches du divisionnisme, rendant parfois déconcertante l'approche de son art protéiforme. La renommée de Toorop gagne l'Europe et l'artiste, qui a déjà exposé à Munich en 1893, se voit confier une salle entière lors de l'exposition de la Sécession viennoise en 1902.

Dans la première partie du XX^{ème} 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.

Jusqu'à la fin de sa vie, Toorop ne cesse de dessiner. Les compositions des dernières années surprennent encore par leur puissance qui témoigne de l'aboutissement de son talent de dessinateur. Notre ensemble, une œuvre ambitieuse réalisée l'année précédant sa mort, est empreint du mysticisme très personnel de l'artiste. Les six dessins qui le composent sont préparatoires pour la lithographie *Het Offer*, une composition complexe où de nombreuses références religieuses parmi lesquelles des acteurs importants de la vie catholique de l'époque cohabitent avec des personnages liés à la vie personnelle de l'artiste.

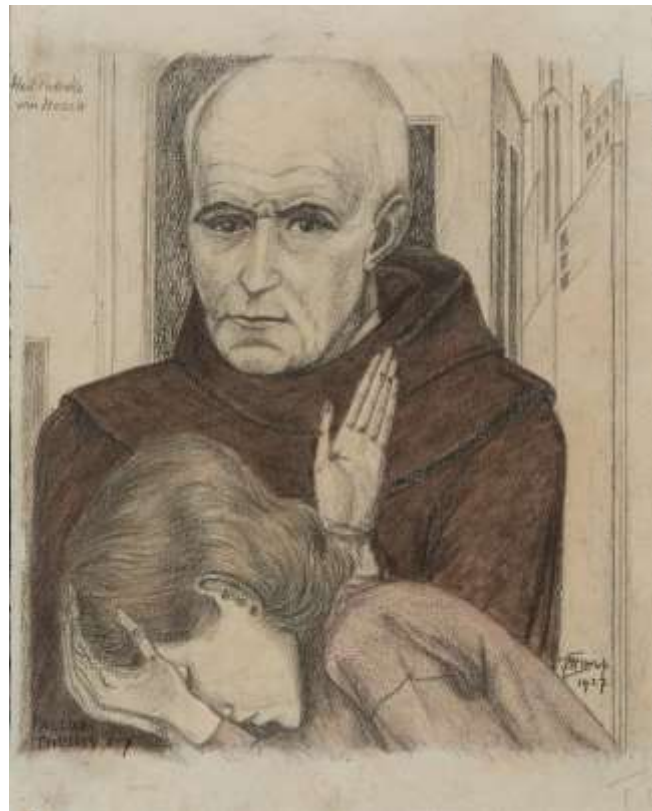
La vierge Marie et l'enfant sont représentés à gauche de la composition en frise. Le Cardinal Manning, un ecclésiastique anglican converti comme Toorop au catholicisme, Annie Fernhout, la petite fille de l'artiste et deux femmes sont occupés à leur présenter une offrande. À leur droite, Mussolini et Sainte Thérèse de Lisieux semblent suivre ce mouvement de dévotion. Toorop lui-même se représente en train de prier entre Sainte Thérèse et Sœur Anne Westermann, la supérieure de la congrégation des femmes de Béthanie. Au centre de la frise, le Père Valentin Paquay surnommé de son vivant *Heilig Paterke* (saint petit Père) est le seul personnage représenté frontalement. La deuxième partie de la frise, à droite du Père Valentinus, montre la Reinildahuis à Amsterdam, une maison d'éducation pour enfants défavorisés, et enfin trois jeunes filles chantant des psaumes parmi lesquelles se trouve une nouvelle fois Annie Fernhout.

Le thème de l'offrande permet à Toorop de faire le portrait de figures religieuses ayant inspiré sa foi catholique et motivé sa quête de nouvelles valeurs spirituelles. La netteté de la ligne typique de la dernière période de l'artiste ainsi que le cadrage serré sur le visage et les mains des personnages souligne l'attention portée par Toorop aux physionomies et aux gestes. Ceux-ci résument le langage symbolique et mystique de l'artiste qui propose une vision particulièrement apte à transmettre concrètement sa croyance. En effet, la lithographie *Het Offer* connaît un grand succès dès sa publication en 1927 et il n'était pas rare d'en trouver des reproductions dans les appartements des croyants catholiques hollandais.





3



4



5



6

Törger Saether

(Suède, 1902 – 1964)

25. *Autoportrait, 1927*

Encre de Chine et aquarelle sur papier

20,5 x 15,7 cm

Signé, situé et daté en bas à droite : *Törger Saether / WIEN 27.*

Annoté au dos (en suédois) : *28/11 – 1927 Mödling bei Wien / Sans le sou – la moitié d'un pain / et rien d'autre à manger.*

Nous savons très peu de choses sur la vie de Törger Saether, artiste suédois ayant travaillé au début du XX^{ème} siècle.

Notre dessin est un aperçu de son voyage en Europe dans la seconde moitié des années 1920. Réalisé en novembre 1927, il s'agit d'un autoportrait de l'artiste en bouffon. Le jeune Saether fait certainement l'expérience d'une situation difficile lors de son voyage en Autriche. Son étape à Mödling dans les

environs de Vienne a dû être éprouvante si on en croit l'annotation au dos du dessin : « Sans le sou, la moitié d'un pain et rien d'autre à manger ».

Réalisé avec une technique très dense et d'une extrême précision, cet autoportrait donne à voir la solitude de l'artiste qui emprunte le costume du clown pour mieux révéler sa détresse.



Eugénie O’Kin

(Yokohama, 1880 – Nice, 1948)

26. *Une Fleur*

Mine de plomb et crayons de couleur sur papier

23,5 x 31 cm

Signé en haut à droite : O’KIN

Eugénie Jubin naît à Yokohama, 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 XX^{ème} 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 tabletrières en France, O’kin travaille selon la tradition du *netsuke*, objet traditionnel japonais servant à maintenir le *sagemono* (petite boîte 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 matérialise 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 aussi à son stand de l’Hôtel du Collectionneur lors de l’Exposition des Arts décoratifs de 1925 à Paris.

La stylisation des formes qu’O’Kin pratique lors de la création de ses petits objets sculptés prend dans ses dessins un aspect surprenant, qui complète sans la répéter sa recherche de simplicité et de délicatesse. Dans notre dessin à la mine de plomb et crayons de couleur, comme dans de nombreuses autres natures mortes de végétaux, fruits, légumes ou fleurs, son style fait référence à ses origines japonaises à travers la simplification des formes et l’attention portée aux détails. Elle souligne au crayon la trame du papier et rappelle ainsi les fonds noirs des laques japonaises. L’accent sourd des couleurs que l’artiste choisit contribue à l’élégance de ce dessin dont les ombres contrastées marquent les volumes plus qu’ils ne créent une véritable ambiance lumineuse.



Jean Peyrissac

(Cahors – 1895 – Paris, 1974)

27. *Etude de nu*

Mine de plomb et rehauts de gouache blanche sur papier

46,5 x 26 cm

Signé en bas à droite : *Peyrissac*

Exposition :

2003, musée des Beaux-Arts de Cahors, *Jean Peyrissac*.

Fils d'un médecin de Cahors, Jean Peyrissac est très tôt initié à la musique, aux sciences et au dessin. Il débute des études de médecine puis s'engage dès 1914 dans un régiment d'artillerie de Toulouse. De retour à Cahors à la fin de la guerre il abandonne définitivement la médecine pour se consacrer à la peinture et à la sculpture.

Il épouse en 1920 Denise Melia, fille d'un fabricant de tabac. Le couple s'installe à Alger et Peyrissac commence son apprentissage en autodidacte. Il fréquente les pensionnaires de la villa Abd-El-Tif comme Simon Mondzain, Albert Marquet et Jean Launois. Pendant sa période orientaliste, il peint de grands paysages des environs d'Alger et dessine des personnages de la casbah. Son premier paysage d'inspiration surréaliste date de l'été 1921, puis il découvre la technique de la pointe d'argent et dessine à partir de 1924 des personnages, cavaliers et chevaux. Cette technique très exigeante devient emblématique de sa recherche de perfection. L'artiste se rend régulièrement à Paris. Il côtoie les artistes de sa génération tels que Picasso, expose en 1926 au Salon d'Automne, se lie d'amitié avec le conservateur du musée des Beaux-Arts de Bruxelles, Paul Fierens et se fait remarquer par le critique Waldemar George, qui préface le catalogue de sa première exposition personnelle à la Galerie des Quatre Chemins (1927). Il se rend au Bauhaus où il fait la connaissance de Paul Klee et de Kandinsky. À cette époque, il construit des assemblages polychromes, peint des compositions géométriques et met en place une forme personnelle de constructivisme. Pendant la seconde guerre mondiale, le marchand Aimé Maeght qui lui commande une série de mobiles pour une exposition qui doit avoir lieu à Paris en 1947. Il adhère en 1951 au groupe Espace, puis participe en 1960 à l'exposition *Cent sculpteurs de Daumier à nos jours* au musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, avec Brancusi, Duchamp Villon et Pevsner. Sa

participation à l'exposition *Malerei des Surrealismus* à la Kunstverein de Hambourg en 1969 consacre son rôle de premier plan dans l'art du début du XX^{ème} siècle.

À partir de 1925, Peyrissac travaille simultanément à trois ensembles d'œuvres : constructivisme, surréalisme et figuratif cohabitent. Notre dessin, malgré son apparente simplicité, concentre les différentes directions de l'œuvre de l'artiste.

Un personnage nu, de dos, paraît s'adresser à un interlocuteur invisible. Il esquisse un geste énigmatique, sans adresse évidente, sur un fond vide qui souligne le raffinement du trait. Pourtant, comme le rappelle Waldemar Georges, « ses œuvres sont les signes apparents d'une pensée en action. Aucun dessin de Peyrissac ne constitue un exercice gratuit de la main ou de la mémoire »¹. Réalisé dans la continuité des séries à la pointe d'argent, la silhouette de cet homme solitaire rappelle aussi bien la production orientaliste des débuts de l'artiste que les œuvres de la Renaissance dont il s'inspire continuellement, notamment pour ses compositions où il mêle des silhouettes masculines à l'allure de statues à des chevaux aux cous infiniment allongés.

L'absence de tout décor confère à ce dessin une étrangeté qui annonce déjà le surréalisme. C'est bien la part de mystère présente dans chacune des œuvres de Peyrissac qui lui permet de concilier les nombreuses références au passé, ici une virtuosité technique qui rappelle le maniérisme du Greco, et la modernité telle qu'il l'a vécue à travers les voyages et les rencontres qui ont ponctué sa vie d'artiste.

¹ *Formes XXXI*-Editions des quatre chemins-n°31-1933- p. 353



Marcel Mouillot

(Paris- 1889 – 1972)

28. *Village méditerranéen*

Gouache sur papier contrecollé sur carton

37 x 29,5 cm

Signé en bas à droite : *marvel / mouillot*

Dès sa jeunesse, Marcel Mouillot se passionne pour le dessin, entraîné dans les musées par son grand-père, maître fondeur en caractères typographiques. Cependant, il ne résiste pas à l'appel de la mer qui l'attire depuis toujours, et décide de devenir capitaine au long cours. Cette activité ne suffit pourtant pas à subvenir à ses besoins. Il décide alors de travailler dans une imprimerie, tout en commençant à peindre en autodidacte.

L'artiste vit alors la plupart du temps en Bretagne, parmi les pêcheurs, et commence à exposer en 1913 dans les salons parisiens. Ses œuvres, aux compositions et à la palette simples, inspirées du cubisme, sont alors remarquées par la critique. Après la première guerre mondiale, Mouillot reçoit le soutien de la marchande Berthe Weill, et s'installe à Paris.

Le goût du voyage ne le quitte pas, et, en mars 1930, il embarque pour un long périple en cargo qui le mène à Madagascar, puis à la Réunion. Son journal de bord¹, publié en 1935, relate les longues traversées et sa découverte des îles françaises de l'océan indien. Sur place, il peint de nombreux paysages dans une palette volontairement réduite, qui met l'accent sur les bleus et les verts. Mouillot rejette en effet toute description pittoresque de la vie locale. Par la peinture, Il cherche à transcrire la poésie qui se dégage de ces sites majestueux.

À son retour en France, il participe à l'exposition coloniale de 1931, exposant, dans la salle consacrée aux Beaux-Arts du Pavillon de la Réunion, *Le Cirque de Cilaos*². Il participe également aux expositions organisées par le musée de la France d'Outre-Mer, en 1935 et 1938. Marius Ary-Leblond, directeur du musée et proche de l'artiste, évoque ainsi « une œuvre picturale dont la contemplation est une méditation »³. De grands collectionneurs, tels Paul

Poiret ou encore Albert Sarraut, ministre des Colonies, acquièrent alors ses œuvres.

Mouillot expose désormais régulièrement en France, à la Galerie de Berri ou encore à la Galerie Zach, mais aussi à l'étranger. Il participe à une exposition de groupe à l'Art Institute de Chicago en 1932, et expose à New-York à la Brummer Gallery. Jusqu'à sa mort en 1972, les tropiques, le voyage et la mer restent ses principales sources d'inspiration.

Une dizaine d'années avant ses grands voyages exotiques, Mouillot s'intéresse aux chemins silencieux du sud de la France. Gravement blessé pendant la première guerre mondiale, il trouve réconfort dans le Var où il s'installe dès 1919 et où il peint des paysages de l'intérieur des terres.

Notre dessin a certainement été réalisé pendant cette période suivant la guerre. Mouillot dépeint avec la simplicité de sa palette habituelle un hameau qui semble presque inhabité. La gamme réduite des couleurs synthétise avec douceur l'impression de silence qui se dégage de cette vue. Les bruns, ocres et rouges aux tonalités sourdes mais toujours chaudes définissent la lumière et l'ambiance de cette ruelle déserte. Le cadrage attire l'attention sur une perspective qui conduit à travers la chromie régulières des murs, des toits et du sol, jusqu'au ciel d'un bleu profond. Seule note colorée ou presque, celui-ci annonce le goût de Mouillot pour la lumière intense des pays lointains qu'il visite quelques années plus tard et rend parfaitement compte de sa capacité à synthétiser un paysage à travers la couleur.

¹ M. Mouillot, *13 000 Milles*, Paris, Presses de France, 1935.

² Huile sur toile, 116 x 148 cm, Paris, musée du Quai Branly.

³ Cité par L. Thornton, *Les Africanistes peintres voyageurs*, Paris, 1998, p. 310.



Index

Barrias (Félix-Joseph)	2
Béraud (Jean)	1
Bourdelle (Emile Antoine)	6
Boutet de Monvel (Bernard)	21
Burnat-Provins (Marguerite)	20
De Feure (Georges)	10
Dorignac (Georges)	19
Doudelet (Charles)	11
Frémiet (Emmanuel)	4
Guilloux (Charles)	7
Jacob (Max)	18
Janin (Louise)	22
Maurin (Charles)	14
Mellery (Xavier)	12
Milcendeau (Charles)	13
Mossa (Gustav Adolf)	17
Mouillot (Marcel)	28
O’Kin (Eugénie)	26
Olsommer (Charles-Clos)	23
Peyrissac (Jean)	27
Rassenfosse (Armand)	9
Rothenstein (William)	15
Saether (Törger)	25
Schwabe (Carlos)	8
Smits (Jakob)	3
Steiner-Prag (Hugo)	16
Steinlen (Théophile Alexandre)	5
Toorop (Jan)	24