Œuvres sur papier

1850 - 1950

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 2017

Nous remercions Antoine Béchet, Ambroise Duchemin, Julie Ducher, Anna Gabrielli, Virginia Gamna, Christine Génin, Jean-David Jumeau-Lafond, Corinne Letessier, Ian Millman, Rose-Marie Napolitano, Pascal de Sadeleer, Nicole Tamburini, Dominique Vitart, Pascal Zuber 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: Bertrand Hugues et Studio Art Go.

Catalogue

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

George Sand
(Paris, 1804 – Nohant, 1876)

1. *Paysage aux dindons*

Aquarelle sur papier
12,5 x 15,8 cm

George Sand nait Aurore Dupin, fille de Maurice Dupin de Francueil et de Sophie-Victoire Delaborde. Si elle est, du côté de son père, l'arrière petite-fille de Maurice de Saxe, maréchal de France, elle a pour grand-père maternel un maître oiselier. Le père d'Aurore meurt alors qu'elle n'a que quatre ans. L'enfant est alors confiée aux soins de sa grand-mère paternelle, Marie-Aurore de Saxe. Aurore passe la majeure partie de l'année à Nohant dans le Berry. La campagne forme le regard d'Aurore dès l'enfance et son éducation, soignée par sa grand-mère paternelle, lui permet de découvrir Rousseau, Chateaubriand, Montesquieu, Montaigne mais aussi Aristote, Virgile, Dante et Shakespeare. Comme toute jeune fille de bonne famille, Aurore apprend le dessin, la peinture à l'aquarelle et la musique.
A la mort de sa grand-mère, Aurore est brièvement placée sous la tutelle de sa mère avant d'épouser en 1822 le baron François Casimir Dudevant. Mais l'équilibre du couple est précaire et les disputes fréquentes. Aurore multiplie les relations pour échapper à la violence de son mari, jusqu'à leur séparation au cours de l'année 1830. Elle voyage à Paris et, habillée en homme, mène une vie de bohème dans les théâtres, musées et bibliothèques. La pension que lui verse son mari n'est pas suffisante pour subvenir aux besoins de la vie parisienne. Il devient urgent pour Aurore de s'inventer un métier, gage d'indépendance économique et donc de liberté. La traduction et le journalisme constituent une première tentative mais ne la satisfont pas. Elle se tourne alors vers une carrière artistique, grâce au dessin qu'elle pratique depuis toujours. Elle décore des boîtes en bois et les vend avec un certain succès, puis elle prend des cours pour devenir portraitiste professionnelle.
Mais les évènements en décident autrement. Sa rencontre avec Jules Sandeau est déterminante, c'est avec lui qu'elle écrit le roman *Rose et Blanche* publié sous le pseudonyme *J. Sand*. Le roman obtient un certain succès, un deuxième est attendu par l'éditeur. Aurore propose *Indiana*, qu'elle a écrit pendant l'hiver 1831-1832. Pour distinguer cet ouvrage qu'elle a conçu seule du précédent écrit à deux mains elle signe pour la première fois George Sand. *Indiana* paraît et obtient un grand succès, George Sand se consacre désormais pleinement à l'écriture. L'aquarelle devient dès lors une pratique intime, à laquelle elle tient beaucoup et qu'elle n'abandonnera jamais. Elle griffonne papillons et fleurs en compagnie de son fils Maurice et dessine régulièrement à l'aquarelle des souvenirs de visages ou des paysages imaginaires. Au début des années 1860 elle se met à fabriquer des « dendrites », un procédé pictural alliant taches de couleur à la gouache à un pressage avec du carton ou du verre, qui produit des dessins arborescents, rappelant ceux qui figurent à la surface de certaines roches.

Femme aux multiples intérêts et toujours entourée d'artistes, que ceux-ci soient peintres, musiciens, sculpteurs, écrivains, George Sand trouve dans la pratique du dessin une activité complémentaire à l'écriture. Son enfance passée à la campagne a sans aucun doute eu une grande importance dans la formation de sa sensibilité plastique. Curieuse de la structure et de l'histoire géologique du paysage, George Sand a une approche savante de la nature, omniprésente dans son œuvre, qu'elle ne considère jamais comme un simple objet de contemplation. Elle l'observe pour ensuite savoir la reproduire de mémoire ou encore mieux, l'inventer. Malgré la source imaginaire de ces éléments paysagers, elle tente toujours de leur donner une apparence plausible quelle que soit l'importance relative de l'eau, du ciel, du minéral et du végétal.
Les paysages légèrement oniriques comme le nôtre, faits de grandes plaines, de montagnes bleues et lointaines et peuplés d'animaux pour le moins surprenants, constituent une partie très importante de l'œuvre graphique de l'écrivain. George Sand ne recherche ni étrangeté ni symbole, mais elle invente un réel imaginaire. Fidèle à la vision de Jean-Jacques Rousseau dont la lecture a formé sa jeunesse et au climat romantique de son époque, l'idéal artistique de Georges Sand est un écho de la nature et de son harmonie universelle.

Adolphe Alcan
(1836 – 1922)

2. *Chimères, 1872*

Aquarelle sur carton fin
12 x 32,5 cm
Signé et daté en bas au centre : *Alcan 1872*

Peintre, miniaturiste et enlumineur, Adolphe Alcan est le descendant d'une famille d'origine juive sépharade convertie au catholicisme, implantée à Metz sous l'Ancien Régime et émigrée à Paris dès le début du XIXème siècle.
Dès le début de sa carrière, Adolphe Alcan se spécialise dans les sujets religieux. C'est ainsi qu'en 1866, Napoléon III, à l'initiative de l'écrivain Galoppe d'Onquaire, commande au jeune artiste une série de peintures à l'huile constituant un chemin de croix. Ces œuvres, destinées à la décoration de l'église du Vésinet, obtiennent un tel succès populaire que l'Empereur en acquière différentes séries auprès de la Maison Alcan, spécialisée dans l'édition d'estampes religieuses, pour les offrir à de nombreuses paroisses dans toute la France.
Egalement passionné par la décoration et l'ornement, Adolphe Alcan décore des objets liturgiques tels des plats, des châsses ou encore des vases. La boutique de la Maison Alcan regorge d'articles religieux en bronze et autres métaux, de médailles, de chapelets, de statuettes en biscuit. Adolphe Alcan collectionne également les petits objets métalliques, en particulier clefs et serrures.
L'artiste est l'un des membres les plus actifs de la Société des Miniaturistes et Enlumineurs de France. Décorateur de livres de messe et de coffrets, s'il fait de l'art religieux sa profession, il réalise tout de même par goût personnel des enluminures aux sujets profanes. Fasciné par la finesse de la dentelle, il recrée la délicatesse des entrelacs des fils grâce à un trait habile et délicat.
Fidèle à sa passion pour l'ornement des objets, Alcan réalise notre dessin dans le but de le placer sur le couvercle d'un coffret en bois ouvragé. Loin des thématiques religieuses, il représente ici un paysage fantastique fait de couleurs éclatantes qui restituent l'ambiance féérique d'un sous-bois. L'aquarelle est d'une extraordinaire subtilité et donne l'aperçu d'un monde chimérique peuplé d'animaux mystérieux, oiseaux, insectes, serpents et d'une créature mi-homme, mi-chien dont la peau aux reflets gris-verts mime la nuance de la mousse sur les parois de la grotte qui l'entoure. Les motifs végétaux d'une extraordinaire variété révèlent le talent du miniaturiste, comme ces lianes délicatement fleuries qui ornent le fond et écartent définitivement la scène de toute vraisemblance.

Albert Lynch
(Gleisweiler, 1860 – Paris, 1932)

3. *Portrait d'homme, 1881*

Fusain sur papier
35,2 x 31 cm
Signé et daté vers le bas à droite : *A. Lynch / 1881*

Les dates ainsi que les lieux de naissance et de mort d'Albert Lynch sont sujets à controverses. Natif de Lima selon ce que le peintre lui-même déclare dans les catalogues des Salons pendant toute sa carrière, il est en réalité né à Gleisweiler en Allemagne, comme l'atteste son certificat de mariage avec Victoria Bacouël daté de 1896. Plusieurs raisons peuvent justifier sa volonté d'entretenir le doute. Les relations difficiles entre France et Allemagne au lendemain de la guerre franco-prussienne n'incitent pas Lynch à révéler son véritable lieu de naissance, de peur sans doute qu'on lui prête une nationalité qui n'est pas la sienne et qui serait difficile à défendre dans ce contexte international. La deuxième raison peut paraître superficielle mais elle prend toute son importance si on considère la personnalité d'artiste que Lynch souhaite se construire. Peintre mondain dont les sujets de prédilection sont des jeunes femmes à la beauté raffinée et délicate, il fait le choix d'entretenir une image légèrement exotique en se présentant comme un artiste péruvien. Le charme de l'étranger opère et son succès amène de nombreux critiques à évoquer un talent prodigieusement précoce qui aurait justifié le grand voyage du peintre jusqu'à Paris, capitale des arts, dès sa première jeunesse.
Albert Lynch étudie dans les ateliers de Jules Noël, d'Henri Lehmann et de Gabriel Ferrier à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Très jeune, il expose au Salon. Ses scènes de genre décoratives, à l'élégance sophistiquée et très fin-de-siècle rappellent les figures féminines de Helleu ou de Stevens. Son style sentimental et nostalgique met en scène de belles jeunes femmes apprêtées selon la mode de l'époque. Ses toiles évoquent bien le goût de la période et il ne tarde pas à recevoir des récompenses officielles, notamment lors des Salons de 1890, de 1892 et de l'Exposition universelle de 1900 où il obtient une médaille d'or.
Il illustre *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils, *Le Père Goriot* de Balzac et *La Parisienne* d'Henry Becque. Ses sujets féminins délicats et sensuels prennent forme grâce à des techniques légères comme le pastel et la gouache. Elles introduisent le spectateur dans un monde bourgeois qui se veut un reflet d'élégance et de sentiments courtois, à l'image d'une époque qui a fait de la grâce féminine son emblème.

Si Lynch est principalement connu pour ses portraits féminins, il réalise au début de sa carrière des portraits dessinés, très finis, qu'il expose au Salon. Elève de Lehmann, celui-ci donne au jeune artiste de solides bases de dessin et l'oriente vers le portrait. Lynch au début de sa carrière reste proche de l'enseignement du maître, il a vingt-et-un ans lorsqu'il réalise notre dessin.
Ce portrait d'homme fait partie d'une série de portraits masculins, dessinés au fusain, que le jeune homme réalise au début de sa carrière et qu'il expose aux premiers Salons auxquels il prend part. Il expose en effet un *Portrait d'homme* dans la section Dessins du Salon de 1881, date de notre dessin, ainsi qu'un second portrait en 1882. Malheureusement, l'intitulé du catalogue du Salon, trop succinct, ne permet pas de vérifier l'identité du modèle et d'affirmer avec certitude que notre dessin fut l'une des deux œuvres exposées en 1881 ou en 1882, bien que cela paraisse fort probable.
Le trait y est déjà précis et le goût pour la posture élégante et le détail narratif, ici la cigarette que le modèle tient à la main, annoncent déjà les choix des années à venir.

A. Lynch
. 1881 .

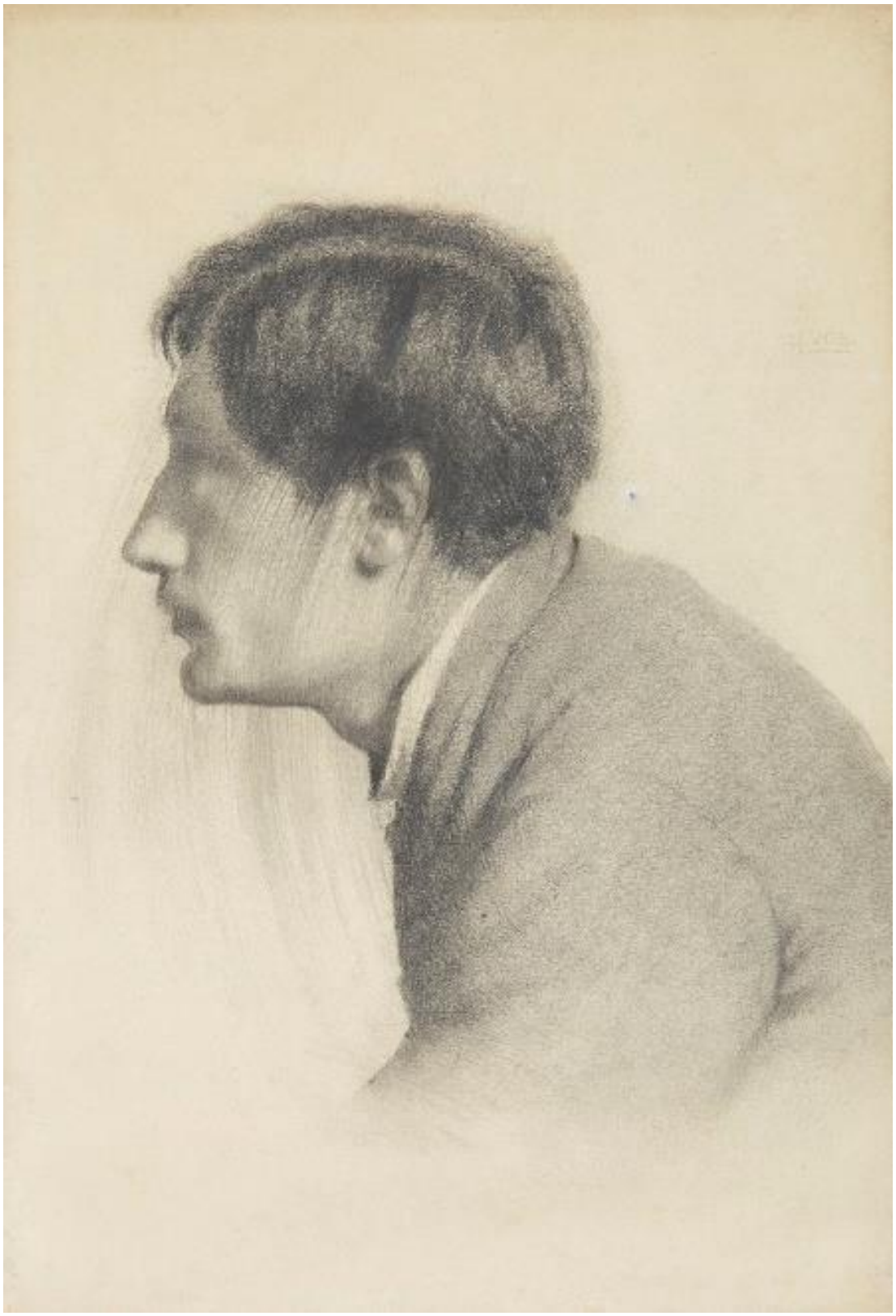
Hubert Vos
(Maastricht, 1855 – New York, 1935)

4. *Autoportrait, 1885*

Mine de plomb sur papier
22,4 x 15 cm
Signé et daté en haut à droite : *H Vos / 85*

Néerlandais de naissance, Vos étudie la peinture à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles et à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Fernand Cormon. Pendant les années 1880, il expose à Paris, Amsterdam, Bruxelles, Dresde et Munich en prenant comme sujet des scènes observées dans des hospices, des asiles et hôpitaux de Bruxelles. Ses œuvres se situent dans la continuité du réalisme social. En 1887 il installe son atelier à Londres et son intérêt évolue vers le portrait mondain, une pratique sans doute plus lucrative.
En 1883, le gouvernement hollandais le désigne en tant que commissaire délégué pour représenter son pays à la Chicago World's Fair. Vos y découvre pour la première fois des ouvrages d'ethnologie et se passionne pour le sujet. Il ne peut cependant s'empêcher de remarquer la pauvreté des images utilisées pour illustrer les textes. Il entame alors des recherches qui vont changer le cours de sa carrière : Vos se spécialise dans le portrait de types ethniques et ne cesse dès lors de voyager. Ayant divorcé de sa première femme, il installe son atelier à New York et à Newport et se marie une nouvelle fois en 1897 avec Eleanor Kaikilani Graham de la famille royale hawaïenne. C'est elle qui l'accompagne dans la plupart des voyages qu'il entreprend à partir de cette date.
Vos entame son étude picturale et ethnographique par le North Dakota, habité par les natifs américains. Il découvre ensuite Hawaii, l'Indonésie, la Corée, le Japon, Hong Kong. Les portraits réalisés pendant ces voyages révèlent deux extrêmes sociaux, faisant d'une part écho aux débuts réalistes de Vos avec des sujets issus de la classe ouvrière et rappelant d'autre part la carrière mondaine de l'artiste avec des portraits de personnalités aristocratiques.
En 1899 il voyage pour la première fois en Chine. Il souhaite exécuter le portrait de l'Impératrice douairière Cixi mais il n'en obtient pas l'autorisation. De retour aux Etats-Unis, il expose environ quarante portraits à l'Union League Club de New York et à la Corcoran Gallery of Art à Washington. Ce n'est que six ans après, en 1905, qu'il obtient enfin le droit de peindre le portrait de l'Impératrice. Très impressionné par la personnalité de Cixi, Vos réalise deux tableaux qui sont un mélange de réalisme académique occidental et de contraintes traditionnelles liées à la pratique du portrait impérial en Chine. Le premier tableau, portrait officiel aujourd'hui conservé au Palais d'été de Pékin, est réalisé selon les traditions picturales chinoises. Le deuxième tableau, actuellement dans la collection des Harvard Art Museums, renoue au contraire avec le style académique occidental.

Autoportrait de jeunesse, ce dessin a été réalisé par l'artiste à l'âge de trente ans. En 1885 Vos vient de participer à la Chicago World's Fair où il a représenté la Hollande et si il est particulièrement attaché à l'histoire artistique de son pays natal, sa vie est déjà partagée entre l'Europe et les Etats-Unis. Notre autoportrait met donc en lumière le lien de Vos avec la tradition hollandaise du portrait à un moment clé de son évolution personnelle et professionnelle. En effet, bien qu'il s'agisse d'une image intime très différente des productions liées à sa carrière officielle, Vos parait tout de même préoccupé par la perception globale de son image.
Le choix de se représenter de profil détourne la frontalité classique de l'autoportrait et instaure une forme de distance. L'artiste n'est pas dans une forme classique d'introspection mais donne l'illusion d'une observation extérieure. La posture du corps semble lui importer plus que les traits de son visage dont le regard est dirigé en dehors du cadre. Pourtant le coup de pinceau, certainement la dernière action de l'artiste sur ce dessin, brouille les traits de son visage et opère un retour vers un regard intérieur. Ce geste apparaît comme une réappropriation de son image auparavant mise à distance, comme une signature qui dégage désormais une aura de mystère symboliste.



Albert Anker
(Anet, 1831 – 1910)

5. *Paysan du Valais*

Plume, encre de Chine et encre brune, lavis sur papier
25,5 x 17,5 cm
Au verso : *Etude d'homme assis*

Albert Anker nait à Anet, village suisse situé à la frontière entre deux cultures, l'une francophone et l'autre germanique. Il étudie à Neuchâtel et à Berne puis poursuit des études de théologie à Halle en Allemagne. Pourtant, l'idée d'une carrière religieuse ne le satisfait pas. Anker est résolu à consacrer sa vie à la peinture. En 1854, à Paris, il fréquente l'école de Charles Gleyre dont la grande renommée attire Whistler et, quelques années plus tard, Renoir, Sisley et Monet. Inscrit également à l'Ecole Impériale et Spéciale des Beaux-arts, il pratique assidûment le dessin de nu. Au Louvre, il copie les tableaux des maîtres anciens.
Malgré ses années de formation parisiennes, Anker ne renonce pas à sa Suisse natale. Dès 1860 il installe un atelier dans sa maison à Anet où il passe de longs mois pendant l'été. L'hiver, il est à Paris et expose régulièrement au Salon. L'Italie est la destination de voyage favorite par l'artiste, qui profite de la lumière du sud pour se consacrer à la peinture de paysages et à la technique de l'aquarelle.
Ses douces représentations de la vie quotidienne paysanne ne tardent pas à lui apporter une grande renommée. Si ses choix picturaux parfois précieux l'éloignent d'un pur réalisme, sa tendance à l'idéalisation et sa délicatesse recherchée rendent ses toiles accessibles à un très large public et durablement emblématiques de la société rurale suisse. Peintre humaniste très attaché à la vie simple des petites gens, il choisit de représenter des personnages qui incarnent une sérénité lumineuse : des jeunes filles tricotant ou cuisinant, des écoliers et des enfants occupés à jouer. Son quotidien correspond d'ailleurs parfaitement aux scènes qu'il aime peindre. Il mène une vie sobre et ordonnée, qu'il partage entre la famille et la peinture. Alors que ses contemporains s'attachent à donner une image de la vie moderne, de la ville, de l'univers bourgeois et mondain, Anker continue d'aimer son village avec ses maisons rustiques et une vie affective faite de forts liens familiaux. Le rapport entre les âges est une de ses thématiques favorites et il n'est pas rare de voir des scènes de famille qui réunissent autour d'une activité paisible, sage ou ludique, enfants et grands-parents. Répétitif dans le choix des thèmes, capable d'émouvoir grâce à des images d'inspiration ordinaire mais sublimées par une composition irréprochable, par de savants contrastes de clair-obscur et par une palette délicate, Anker devient de son vivant et malgré sa discrétion une véritable célébrité. Bien qu'il ait moins cultivé le genre du paysage, il y revient à travers la technique de l'aquarelle à partir de 1901 quand, suite à un accident vasculaire cérébral, il est paralysé de la main droite. Cette technique plus légère, déjà choisie auparavant pendant ses voyages en Italie, lui permet de continuer à peindre jusqu'à la fin de sa vie les images de la vie rurale qu'il affectionne.

Dans ses tableaux mais aussi dans ses dessins, Anker est toujours très attentif au détail, d'une tenue, d'un geste, d'une attitude. Dans la lignée de peintres comme Nicolaes Maes, Vermeer, Pieter de Hooch, il s'attache à représenter la poésie des lieux. Comme Alphonse Legros et Jules Breton, il saisit l'aura sensible de la vie paysanne.
Très bon dessinateur depuis l'enfance, c'est cette technique qui introduit Anker à l'art et qui justifie, dès ses débuts, son ambition de devenir peintre. Croquis rapides ou œuvres sur papier plus élaborées, Anker ne cesse de dessiner. Il fournit des dessins et aquarelles voués à illustrer les œuvres du pasteur évangélique et écrivain Jeremias Gotthelf pour l'éditeur neuchâtelois Frédéric Zahn. Encre, crayon, fusain, sanguine ou pastel, Anker explore toutes les techniques. Pour notre dessin, il revient à l'un de ses sujets favoris en faisant le portrait d'un jeune paysan du Valais à l'allure fière. Avec sa cigarette à la main, son costume des jours spéciaux et son regard qui révèle une attente tranquille, le jeune homme semble poser dans une attitude certainement bien différente de celle qui le voit occupé au quotidien à des travaux éreintants. La figure du paysan, réalisée grâce à un trait délicat et à des hachures fines qui définissent les détails de l'habit et des gestes, se détache sur un fond travaillé à la plume avec des lignes croisées et des taches presque abstraites qui confèrent un accent de modernité à notre dessin.

Félicien Rops
(Namur, 1833 – Essonnes, 1898)

6. *Le Péché mortel*

Fusain, aquarelle et pastel sur papier
32,5 x 21 cm
Signé en bas à droite : *F. Rops*

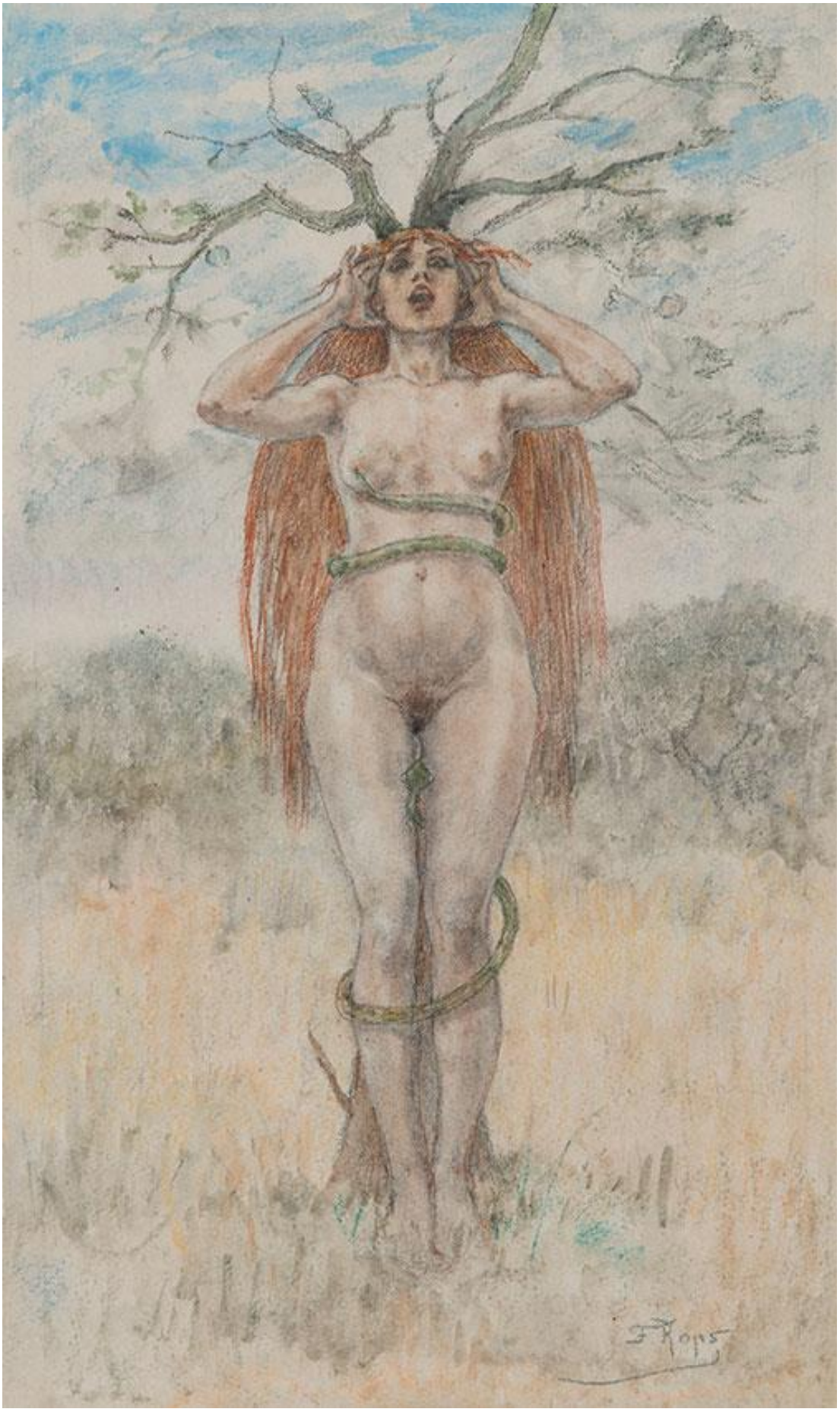
Œuvres en rapport :
Le Péché mortel, gravure en couleur au repérage par A. Bertrand d'après F. Rops, Paris, G. Pellet éditeur, 1905 (Exteens n°438).

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

La fin des années 1870 et le début des années 1880 marquent sans doute la période la plus féconde de l'artiste, au cours de laquelle il réalise ses plus grands chefs-d'œuvre. Ses œuvres, incisives et inquiétantes, sont alors directement liées à la production littéraire des « descendants » de Baudelaire : Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly ou encore Joséphin Péladan.
Jeune écrivain remarqué, futur fondateur de l'Ordre et des Salons de la Rose+Croix, Péladan publie en 1884 *Le Vice suprême*, premier volume du cycle de romans intitulé *La Décadence latine*, qui en compte vingt-et-un. Préfacé par Barbey d'Aurevilly, le texte est illustré d'un frontispice de Félicien Rops[1]. Rops en effet, qui choisit les auteurs pour lesquels il travaille, partage la vision pessimiste de Péladan, pour lequel la femme est à l'origine du déclin de l'humanité. Rops poursuit sa collaboration avec Péladan et réalise également le frontispice de *L'Initiation sentimentale*[2] en 1887 et d'*A cœur perdu* (fig. 4) en 1888, troisième et quatrième volumes du cycle de *La Décadence Latine*.
Notre aquarelle, inédite jusqu'alors et uniquement connue par la gravure réalisée par Albert Bertrand (fig. 1), fait partie des recherches entreprises par l'artiste pour le frontispice d'*A Cœur perdu*.
Rops, dans ce qui est sans doute la composition originelle du sujet, met en scène Eve, adossée à l'arbre de la Connaissance, non plus tentée mais réellement pervertie par le serpent qui lui fait découvrir les plaisirs de la chair en lui léchant le sexe. L'artiste fait ensuite évoluer sa composition dans sa gravure, *Le Péché mortel* (fig. 2), pour laquelle un dessin préparatoire est connu (fig. 3), en abandonnant la symétrie de l'image. Eve cueille désormais la pomme de sa main gauche.

[1] Eau-forte et aquatinte (Exteens n°364).

[2] Dessin préparatoire conservé au musée du Louvre, inv. RF5265.



Le hurlement d'Eve, accentué par ses mains en porte-voix dans la première version du sujet, perd sans doute un peu d'intensité, mais la position du serpent conserve son caractère obscène.
Cependant, cette image trop provocatrice n'est pas retenue pour l'édition du frontispice de l'ouvrage de Péladan. Rops remanie alors une fois de plus sa composition pour aboutir à la version définitive finalement publiée (fig. 4). Le Péché n'est plus que suggéré, Eve cueille le fruit, le serpent tentateur s'enroule toujours autour de son corps, mais la tête de l'animal se trouve désormais sous le sein de la femme, et non plus entre ses jambes.
Notre aquarelle, beaucoup plus libre que la version finale, est également plus monumentale. L'artiste représente en effet, dans une vision toute érotique, « le point culminant du rite, le moment (…) de la profanation. La verticalité hiératique de l'image, organisée selon une disposition frontale et symétrique, (…) la création d'un décor pornographique produisent le trouble d'autant plus efficacement que la vérité anatomique et expressive est maîtrisée »[1].
Comme à son habitude dans ses œuvres en couleurs, Rops met en place sa figure principale d'un contour ferme au fusain, puis détaille à l'aquarelle le modelé, avec une subtilité et une perfection rare. Quelques touches de pastel viennent ensuite donner du relief à l'ensemble.
Œuvre définitive, perdue jusqu'alors, c'est cette aquarelle qui a sans doute servi à Albert Bertrand pour la réalisation de sa gravure en couleur, exécutée après la mort de Rops, comme semblent l'attester les deux repères situés en haut et en bas vers la droite, utilisés par le graveur pour fixer son papier report afin de reprendre la composition.

Nous remercions Monsieur Pascal de Sadeleer pour l'aide qu'il a bien voulu nous apporter dans la rédaction de cette notice.

[1] R. Rapetti, *Le Symbolisme*, Paris, 2005, p. 80.

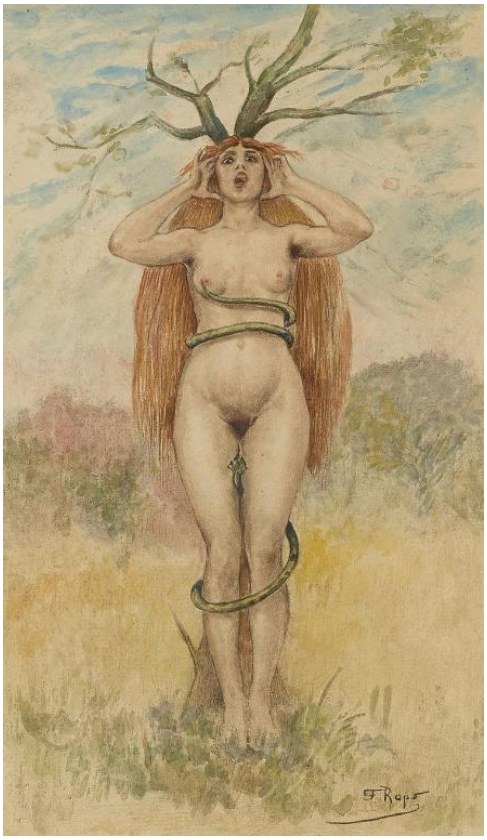


Figure 1
Le Péché mortel, gravure en couleur au repérage par A. Bertrand d'après F. Rops, Paris, G. Pellet éditeur, 1905 (Exteens n°863).

Figure 3
Le Péché mortel, fusain, craie blanche, pointe et estompe, 21 x 16,1 cm, Namur, musée Rops.

Figure 2
Le Péché mortel, héliogravure et vernis mou, (Exteens 438).

Figure 4
A cœur perdu, 1888, frontispice pour l'ouvrage de J. Péladan, vernis mou, (Exteens 520).

Léon Frédéric
(Bruxelles, 1856 – 1940)

7. *Intérieur de Paysan*

Fusain sur papier beige
62,3 x 47,8 cm
Signé à l'encre en bas à droite : *Léon Frédéric*
Annoté au dos à l'encre brune : *Intérieur de Paysan / Etude du panneau n°11 du Blé / Le Lin et le Blé*

Provenance :
Collection Georges Frédéric, fils de l'artiste (son cachet au verso).

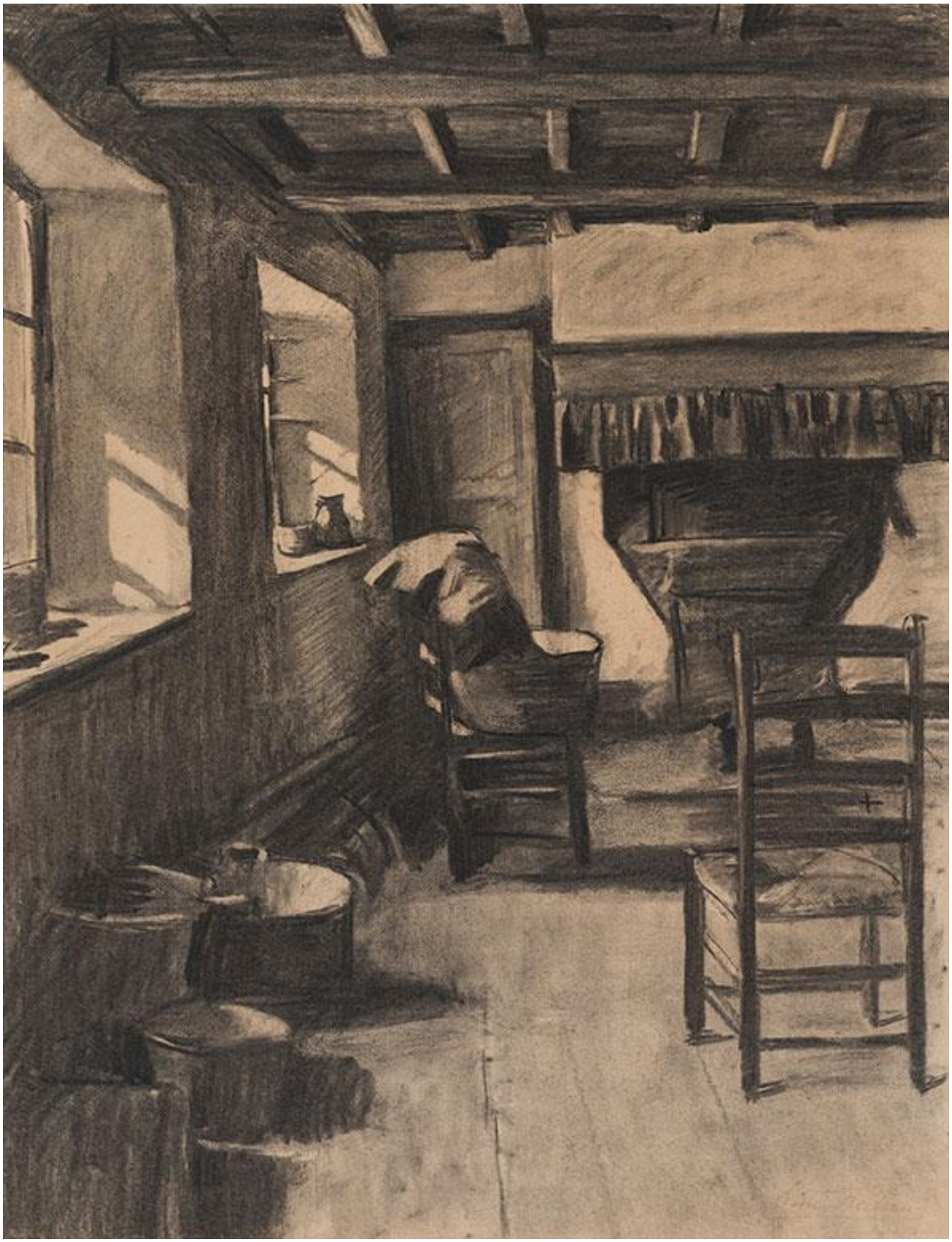
Œuvre en rapport :
Le Blé, panneau n°11, fusain sur papier, 1889, localisation actuelle inconnue.

Après une formation à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, puis dans l'atelier libre de Joseph Portaels, Léon Frédéric découvre l'art italien lors d'un séjour de deux ans dans la péninsule, entre 1876 et 1878. Exposant à Bruxelles dès son retour en 1878, ses premières œuvres sont alors influencées par un naturalisme proche de l'art de Bastien-Lepage. *Les marchands de craie*[1], triptyque dont la partie centrale est exposée au Salon d'Anvers en 1882, constitue son premier succès important.
En 1883, lors d'un séjour dans les Ardennes belges, l'artiste découvre le village de Nafraiture dans lequel il reviendra fréquemment. La nature et le monde rural deviennent de plus en plus présents dans son œuvre, chargés d'une dimension symbolique. *Les Ages du paysan*[2], suite de cinq tableaux exposés au salon de Bruxelles de 1887 marquent cette évolution. À partir de 1890, l'art de Frédéric se tourne résolument vers le symbolisme. Il expose dans l'Europe entière, en Belgique bien sûr, mais aussi à Paris, où il remporte une médaille d'or à l'Exposition Universelle de 1900, à Munich et à Berlin. Il se rapproche également de Jean Delville et expose au premier Salon d'Art Idéaliste en 1896. Ses œuvres foisonnantes, même lorsqu'elles représentent des sujets à caractère social comme *Les Âges de l'Ouvrier*[3], acquis par l'État français lors du salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1898, contiennent une forte charge allégorique. Il est alors considéré comme l'un des peintres les plus importants du courant symboliste belge.

Au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1891, Léon Frédéric expose sous les numéros 1071 et 1072 deux séries de onze cartons, *Le Lin* et *Le Blé* qui sont aussitôt remarqués par la critique. « Ces scènes champêtres, qui accumulent souvent, à la façon des vieilles gravures, beaucoup de figures dans un petit espace, renouvellent, par la sincérité puissante de l'observation et la fermeté virile du dessin, toutes sortes de sujets qu'on pouvait croire épuisés depuis que Millet, Jules Breton et tous les auteurs de paysanneries modernes y avaient passé »[4].
A la fin des années 1880, Frédéric s'inscrit encore dans la continuité des artistes réalistes français, tels Bastien-Lepage ou Dagnan-Bouveret. Lors de ses séjours à Nafraiture, Léon Frédéric découvre en effet le monde rural qui lui inspire une grande partie de ses œuvres de la période. Il y passe la belle saison, « faisant peu à peu entrer dans ses tableaux toute la population du village, peignant, dessinant, partageant la vie de ses amis les paysans »[5].
Les cartons définitifs du *Lin* et du *Blé* exposés au Salon sont précédés de nombreuses études, dans lesquelles l'artiste campe tout d'abord le décor, avant de mettre en place ses personnages. Notre dessin, traité vigoureusement au fusain avec une réelle économie de moyen, appartient à cette série d'études qui dégagent un certain mystère. On se demande en effet qui habite cet intérieur décrit comme une nature-morte, abandonné par toute vie humaine.

---

[1] Huile sur toile, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts.
[2] Huiles sur toile, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts.
[3] Huile sur toile, Paris, musée d'Orsay.
[4] Georges Lafenestre, « Le Salon du Champs de Mars », in *La Revue des Deux Mondes*, tome 106, 1891, p. 192.
[5] M. Sulberger, préface du catalogue de l'*Exposition rétrospective Léon Frédéric*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1948.



Armand Rassenfosse
(Liège, 1862 – 1934)

8. *Visage de femme*

Fusain, craie blanche et sanguine sur papier préparé blanc
31,1 x 23,2 cm
Monogrammé et annoté en bas à gauche : *A.R /Etude*

Destiné à reprendre le commerce familial d'objets d'art, Armand Rassenfosse ne reçoit aucune formation académique et c'est en autodidacte qu'il entame son éducation artistique, dessinant le soir après sa journée de travail au magasin. Auguste Donnay, engagé par le père de Rassenfosse pour effectuer un décor dans une maison, se lie alors d'amitié avec le jeune artiste et le présente à d'autres élèves de l'Académie des Beaux-Arts de Liège. Rassenfosse fait alors la connaissance de Gustave Serrurier et des frères Berchmans.
En 1882, il commence à fournir des dessins au journal satirique *Le Frondeur*, qu'il signe d'un pseudonyme, et s'essaie à la technique de l'eau-forte. Encouragé par Adrien de Witte, alors professeur de dessin à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, Rassenfosse persévère dans son apprentissage de la gravure et travaille, à partir de 1887, pour l'imprimeur Bénard.
Lors d'un voyage à Paris en 1888, l'artiste fait la connaissance de Félicien Rops. Cette rencontre est déterminante pour l'évolution de son art. Une longue amitié se crée entre les deux artistes, qui expérimentent en commun de nouvelles pratiques de gravure. Cette collaboration aboutit à la création d'une technique inédite de vernis mou qu'ils baptisent *ropsenfosse*.
En 1890, Rassenfosse quitte définitivement le commerce familial pour se consacrer uniquement à son art. Les travaux qu'il réalise pour l'imprimerie Bénard lui procurent une relative aisance financière. En 1896, il participe pour la première fois au Salon de la Libre Esthétique à Bruxelles, et commence à acquérir une certaine renommée. On lui confie alors de nombreuses commandes, dans le domaine de l'édition pour la plupart. C'est alors qu'il réalise son œuvre majeure : l'illustration complète des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire pour l'édition des Cent Bibliophiles.
Au début du XXème 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.

Ce visage de femme semblant émerger d'un nuage aux contours vaporeux représente particulièrement bien l'idéal féminin de Rassenfosse qui se distingue, au sein du symbolisme, par des canons de beauté plus terriens qu'éthérés. L'artiste réalise ce dessin autour des années 1885-1890, il est alors au tout début de sa carrière et commence à mettre au point ses techniques et son esthétique. L'expression intense et mystérieuse des grands yeux du modèle, son regard asymétrique cerclé par des sourcils fins, sont des caractéristiques qu'on peut retrouver parmi ses modèles féminins privilégiés de l'époque. Détail peu visible au premier abord, les lèvres closes et légèrement pincées sont discrètement colorées par une touche de sanguine. Celle-ci réchauffe imperceptiblement l'expression du visage et semble suggérer la présence d'un hypothétique secret. Rassenfosse choisit pour ce dessin une technique très particulière. Il prépare le papier en définissant un cadre qu'il blanchit à la craie et dans lequel il inscrit le dessin au fusain. La teinte presque grisée qu'il obtient par ce moyen contraste avec la couleur naturelle du papier et entoure le visage d'une aura de mystère. Traité comme un masque et sans contours définis, le visage transcende sa condition de simple étude pour devenir emblématique d'un thème symboliste.

Carlos Schwabe
(Altona, 1866 – Avon, 1926)

9. *Vision, 1890*

Encre de Chine sur papier beige
31 x 22,2 cm
Signé et daté verticalement vers le bas à droite : *CH. SCHWABE 90*

Provenance :
Collection Pierre Demarne (1924 – 1999), peintre surréaliste.

Né en Allemagne, Carlos Schwabe vit tout d'abord en Suisse, dont il obtiendra la nationalité en 1888, avant de s'installer définitivement à Paris en 1884. Autodidacte, il ne suit aucun cursus académique. Sa seule formation artistique lui est dispensée par Joseph Mettey à l'École des arts industriels de Genève jusqu'en 1884. Il y développe son goût pour la nature en apprenant à dessiner les plantes, et pour la stylisation du décor.
Schwabe expose pour la première fois au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1891. Bien que solitaire, il se lie avec les cercles littéraires et artistiques parisiens et devient proche du Sâr Péladan. Son art mystique et symboliste résonne avec la philosophie ésotérique du fondateur de l'ordre de la Rose+Croix. L'artiste réalise l'affiche pour le premier Salon de la Rose+Croix, qui se tient chez Durand-Ruel en 1892, et les œuvres qu'il y expose, particulièrement remarquées, sont autant de manifestes du symbolisme idéaliste.
La perfection de son dessin et son sens du décor valent à l'artiste de compter parmi les plus importants illustrateurs de la période. Il fournit alors des dessins pour des textes de Mallarmé, Baudelaire[1], Maeterlinck ou encore Hérédia et Loüys. Schwabe est également très proche des cercles musicaux. Il fait en effet la connaissance de Vincent d'Indy et de Gabriel Ysaye, ainsi que du compositeur belge Guillaume Lekeu. Il réalise l'affiche pour l'*audition d'œuvres de Guillaume Lekeu* en 1894, ainsi que celle de *Feerval*, drame lyrique de Vincent d'Indy, en 1898.
S'il est très actif en France, Schwabe expose également régulièrement en Europe. Ses œuvres sont présentées à la Sécession de Munich en 1893, à Bruxelles, à Genève, et l'artiste devient membre de la Sécession viennoise en 1897.
Jusqu'à sa mort en 1926, l'artiste reste fidèle à son idéal, même s'il est désormais incompris de la nouvelle génération qui assiste aux bouleversements provoqués par la naissance de l'art moderne.

Ce dessin, sans doute le plus ancien connu de Schwabe actuellement, témoigne de l'originalité de son art dès ses premières productions. C'est en 1888 que, venant de Genève, Carlos Schwabe s'installe définitivement à Paris ; si l'on connaît mal ses tout débuts dans la Capitale, ses premiers dessins autonomes identifiés datent de 1890. C'est aussi en 1890 ou au commencement de 1891 qu'il peint la toile *Les Cloches* (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes) que Joséphin Péladan remarque au Salon avant de l'inviter à exposer en 1892 à la Rose+Croix dont il dessine l'affiche. Ce qui apporte une reconnaissance précoce à l'artiste durant ces années est toutefois l'illustration, commencée au même moment, de *L'Évangile de l'enfance*, texte apocryphe traduit par Catulle Mendès, puis celle du *Rêve* de Zola. Dans ces travaux abondants et extrêmement originaux (une « révolution dans l'histoire de l'illustration » écrit Octave Uzanne en 1892), le jeune homme, âgé seulement de 24 ans, livre d'emblée un art reconnaissable entre tous. Un dessin précis et anguleux, des lignes archaïsantes, des déformations expressives et une sorte de primitivisme à la fois voulu et résultant de quelques maladresses : tout cela s'accorde parfaitement aux sujets que Schwabe traite alors (visions mystiques, merveilleux, miracles et rêves). Le succès de ces œuvres s'explique aussi par son contexte, celui d'un renouveau de l'idéalisme et de l'apparition d'un art qu'on qualifiera bientôt de « symboliste », en réaction au naturalisme de Zola et à l'impressionnisme.
La très nombreuse illustration de *L'Évangile de l'enfance* comprend des pleines pages et des ornements décoratifs, à l'encre de Chine et à l'aquarelle. On y trouve des scènes complexes et naïves à la fois, dans l'esprit d'un merveilleux chrétien inspiré des missels et des enluminures médiévales. Les nuages y sont des guirlandes stylisées, les personnages ont des regards d'extase et des gestes hiératiques, des corps allongés et des

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

vêtements aux plis recherchés. Le graphisme en rappelle l'art de Dürer ou de Schongauer, et suggère les origines germaniques de l'artiste, né à Hambourg.

En marge du travail considérable de *L'Évangile de l''enfance*, commencé à la fin de 1890 et publié en série dans la *Revue illustrée* pendant plusieurs années, puis en volume chez Armand Colin, Schwabe conçoit des dessins à la plume et des aquarelles, travaux indépendants parfois peu connus mais proches de son œuvre d'illustrateur ; ainsi de plusieurs couvertures pour les numéros de Noël de *L'Illustration*, mais aussi des pages séparées dont on ignore si elles avaient une destination précise ou si elles relevaient de la pure inspiration de l'artiste. C'est le cas de ce magnifique dessin à l'encre de Chine parfaitement inédit. Daté de 1890, il porte une signature singulière. On sait que le peintre qui s'appelait « Émile Martin Charles » optera bientôt pour le pseudonyme de Carlos Schwabe, après avoir toutefois signé « Carloz Schwabe » et même « SCH CARLOZ ». La signature du présent dessin, « CH. SCHWABE » permet de penser qu'il s'agit vraiment d'une des toutes premières œuvres de l'artiste aujourd'hui localisées.

Son sujet, mystique, et en même temps très éloigné de tout académisme saint sulpicien, contient déjà ce qui fera l'originalité du peintre par la suite. Vision très personnelle, symbolique parfois transparente, parfois obscure, graphisme acéré, construction de l'espace totalement libre quoique éminemment structurée, et association d'éléments symbolico-décoratifs à la scène principale. Il résulte de cet art très spécial une sorte de rébus qu'il n'est pas toujours aisé de décrypter.

La figure de Jésus occupe l'espace central du dessin ; elle reprend les traits du visage de Schwabe lui-même, assez reconnaissable. Cette identification est tout autant due à une dimension symbolique, celle du sacerdoce de l'artiste, qu'à la facilité de se prendre pour modèle plutôt que de payer un professionnel, encore trop cher pour ce très jeune peintre.

Le Christ se situe dans un espace céleste, entouré de nuages aux volutes stylisées, et regarde vers le haut, tandis que sa tête est auréolée de petites flammes. Au-dessous de lui, un orbe, ou globe crucifère, représente son « règne » terrestre. En bas de l'image on distingue un paysage qui donne, par sa forme arrondie, l'impression de représenter la terre, dont l'orbe apparaît alors comme un double formel et symbolique. Cet « horizon » courbe accentue en effet le sentiment de mouvement du Christ vers un monde supérieur. Dans de nombreuses œuvres, Schwabe utilise cette vision « d'en haut », extrêmement originale à l 'époque, pour déployer sous les yeux du spectateur un paysage comme « vu du ciel » : c'est déjà le cas des *Cloches*, déjà citées et ce sera celui de *La Vierge aux lys* (Amsterdam, Van Gogh Museum). Il s'agit de situer d'emblée la scène dans un monde spirituel et sacré tout en suggérant la vie terrestre et une dualité significative entre les deux espaces.

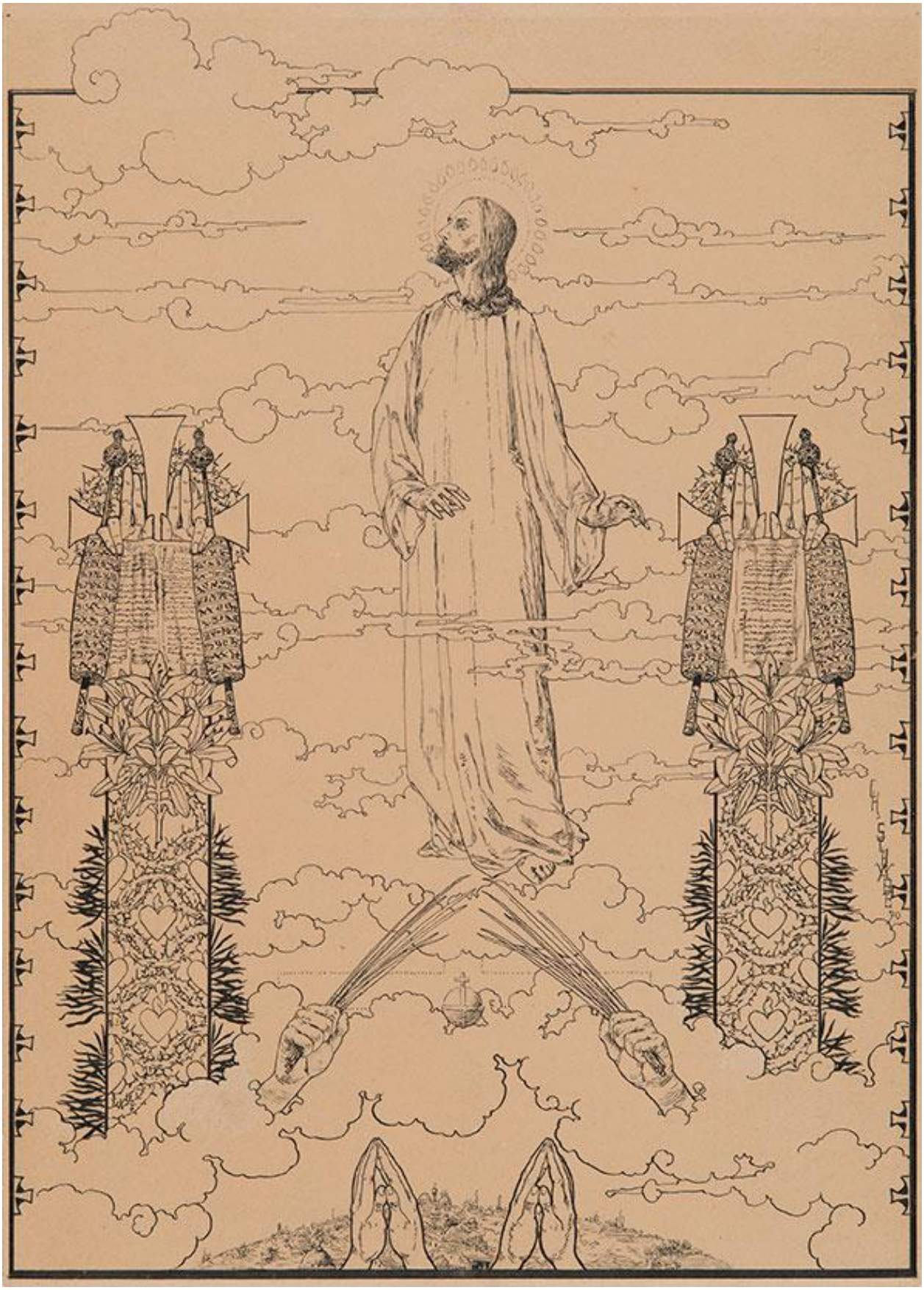
Le paysage urbain choisi pour le présent dessin, parsemé de constructions et de monuments, représente sans doute Jérusalem. On y décèle en effet des dômes et des minarets. Schwabe ne souhaite donc pas figurer une représentation de la ville antique, contemporaine du Christ, mais représente bien, la terre sainte « moderne », fût-ce de manière symbolique. La disposition des coupoles ne correspond en effet pas à une topographie réaliste. Il s'agit surtout pour le peintre de donner à sa représentation de Jésus une signification actualisée et non pas académique ou archéologique.

Deux mains de prière, dont on retrouve l'utilisation dans *L'Évangile de l'enfance*, montent vers Jésus au premier plan. Symétriquement, et un peu plus haut, deux autres mains tiennent des verges, renvoyant à l'épisode de la flagellation du Christ, qui précède la montée au Golgotha et la Crucifixion. Encadrant la scène, deux motifs à la fois symboliques et décoratifs, dont on trouve là aussi des versions dans *L'Évangile de l'enfance*, forment comme les piliers d'un temple imaginaire qui accompagnent la figure du Christ dans son ascension. Coiffés d'une croix pattée et de mains aux doigts bénissant, chacun de ces motifs, parfaitement identiques, se compose d'une bande représentant un entrelacs de couronnes d'épines et de cœurs saignants et surmontés d'une flamme, symboles du Sacré-Cœur alors en plein renouveau dans la dévotion populaire. Une branche de lys à trois fleurs surmonte ces motifs et mène vers un rouleau manuscrit à manches, représentant sans doute le nouveau testament, sous la forme usuelle des thoras. Le texte, qui est supposé décrire l'épisode saint, est constitué de caractères manifestement fantaisistes évoquant peut-être le grec, le syriaque ou l'araméen. Là encore l'artiste ne vise pas à la réalité documentaire mais à un sens symbolique et ornemental. L'illisibilité des textes participe d'ailleurs de ce mystère impénétrable des faits théologiques. Les bandeaux décoratifs sont bordés de palmes.

En associant la figure de Jésus à des nuages, dans une sorte de lévitation céleste au-dessus de la terre, et de la terre sainte, Schwabe synthétise divers épisodes pour fixer sa vision. Les textes sacrés évoqués par les rouleaux sont censés révéler qu'il s'agit bien d'une « illustration » de l'Évangile, mais le peintre constitue sa propre iconographie. En associant les outils de la flagellation, un espace qui est plutôt celui de l'ascension, et les flammes de la pentecôte, il ignore délibérément les règles iconographiques traditionnelles. La tête tournée et

levée de Jésus vers le ciel et son expression fixe et profonde, qui n'est ni doloriste, ni celle d'un crucifié, l'absence des apôtres ou de toute anecdote, montrent bien que Schwabe n'illustre ici aucun texte, mais livre sa dévotion personnelle. Le Christ y apparaît à la fois triomphant et interrogatif. Les verges expriment la souffrance et le martyre, le visage et les mains du prophète désignent le questionnement métaphysique du peintre lui-même, dans une sorte d'autoreprésentation. On sait que toute l'oeuvre de Schwabe est faite d'un regard porté sur la condition humaine et, singulièrement, sur celle de l'artiste. En s'identifiant au Christ, à la fois glorieux et souffrant, le peintre opte pour l'idée baudelairienne de la création, dont l'aboutissement ne se fait pas sans sacrifice. Dans ce que l'on peut considérer comme une ascension symbolique, Schwabe représente non pas un épisode de l'histoire religieuse mais « sa » vision du Christ, sorte de saint patron de l'artiste en quête de sa propre voie.

Jean-David Jumeau-Lafond



Lucien Lévy Dhurmer
(Alger, 1865 – Paris, 1953)

10. Portrait de jeune femme rousse, 1891

Sanguine et craie blanche sur papier
45 x 30 cm
Daté en bas à droite : *1891*
Au verso discrète esquisse de fessier et quelques poils pubiens retenus par un papier bleu collé

Lucien Lévy commence des études à l'Ecole Communale de Dessin et de Sculpture à Paris en 1879 et, dès 1882, envoie au Salon sa première œuvre. A ce début tout académique font suite, en 1887, les premiers pastels : une technique qu'il va employer tout au long de sa vie. Malgré ses premiers véritables succès, Lucien Lévy décide de quitter Paris pour s'installer en Côte d'Azur où il devient directeur artistique de la manufacture de faïences d'art de Clément Massier à Golfe-Juan. Il présente alors des faïences qu'il signe Lévy Dhurmer à partir de 1896 : un nom qu'il choisit pour se différencier des autres artistes homonymes. Reconnu comme l'un de ceux qui ont contribué à la création de l'Art Nouveau et au renouveau de l'art de la poterie, Lévy-Dhurmer n'abandonne pas son intérêt pour la peinture et voyage en Italie. L'art de la Renaissance, surtout celui de Vinci, le marque profondément et il fait le choix de rentrer à Paris en 1895 pour se consacrer entièrement à la peinture et au dessin.
Gustave Moreau lui présente alors George Rodenbach. Lévy-Dhurmer peint un portrait qui immortalise l'écrivain en icône du symbolisme littéraire. Définies par le critique d'art Polak come « symbolistes, mystiques ou romantiques », les œuvres de Lévy-Dhurmer rappellent aussi bien la Renaissance italienne que l'œuvre d'Armand Point, celles de Gustave Moreau ou d'Aman-Jean.

Nous remercions monsieur Jean-David Jumeau-Lafond d'avoir bien voulu éclairer cette œuvre dans le paragraphe qui suit.

Bien que Lévy-Dhurmer ait acquis la notoriété à partir de 1896 lors de sa première exposition monographique à la Galerie Georges Petit, il œuvrait déjà depuis plusieurs années, parallèlement à son activité de directeur de la manufacture de céramique de Clément Massier à Golfe Juan. On connaît ainsi un certain nombre de dessins et de pastels, toutefois assez rares mais parfois exposés au Salon, réalisés à la toute fin des années 1880 et au début de la décennie suivante. Lorsqu'elles sont signées, ces œuvres portent encore le nom de « Lucien Lévy » et sont plus fréquemment datées que les pastels signés Lévy-Dhurmer d'après 1896. Ce très beau dessin, daté mais non signé, est issu d'un ensemble de feuilles restées depuis l'entre-deux guerres dans la famille d'un collectionneur proche du maître. On y retrouve à la fois la virtuosité graphique déjà assez caractéristique de l'artiste dans l'expression et le mouvement, mais encore assez réaliste, tandis qu'il optera bientôt pour une esthétique davantage symboliste. L'amour de la femme est cependant une constante dans l'œuvre de Lévy-Dhurmer ; spiritualisée ou ressemblante dans le cas de portraits, elle dégage toujours une sensualité rêveuse mais ici bien présente. Les pastels symbolistes des années 1890, même lorsqu'ils seront inspirés par tel ou tel modèle de prédilection (Marguerite Moreno par exemple), offriront toujours la même physionomie, très léonardienne. Ce dessin, beaucoup plus réaliste, est très probablement un portrait assez intime qui permet à l'artiste de modeler avec subtilité ce beau visage et d'apporter un soin particulier au traitement de la chevelure. En dépit du fait que l'on ne connaisse pas l'identité du modèle, le regard profond du personnage et son expression intense permettent de s'interroger quant à ses liens avec le peintre. Il s'agit en tout cas bien d'un portrait « intime » plutôt qu'une œuvre de circonstance ou une effigie de commande. Ajoutant à sa singularité, il faut préciser que cette feuille porte, au verso, sous un papier bleu collé d'origine, ce qui semble bien être une petite touffe de poils pubiens, provenant vraisemblablement du modèle. Quelques traits de crayon semblent y ajouter une esquisse de morphologie intime. Ce détail inattendu achève de conférer à ce superbe dessin le caractère de ce qu'il faut bien appeler une sorte de relique érotique et sentimentale.

Charles Guilloux
(Paris, 1866 – Lormes, 1946)

11. Le Canal, 1895

Fusain, pastel et aquarelle sur papier
32,5 x 24,7 cm
Signé et daté en bas à droite : *C. Guilloux 95*

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].

Guilloux parcourt inlassablement les environs de Paris à la recherche de nouveaux motifs picturaux. Il réalise alors sur le motif des études sur papier, au lavis ou à l'aquarelle, destinées à être par la suite retranscrites à l'huile. Il n'est pas rare qu'il indique même sur ces études, comme dans le cas de notre aquarelle, quelques notations de couleurs au crayon.
Guilloux élabore son paysage en simplifiant les plans et les couleurs, et en ramassant les formes. Usant d'un procédé que l'on retrouve dans l'un de ses plus célèbres tableaux[3] des années 1890, dans lequel deux rangées d'arbres se reflètent dans l'eau du canal, l'artiste étire à l'infini son paysage.
Il s'éloigne de toute description réaliste pour chercher à transcrire la sourde mélancolie de cette « allée d'eau » qui nous emmène vers un ailleurs mystérieux.

---

[1] G. Geoffroy, « Les Indépendants », *La Vie Artistique*, 1893, p. 373.
[2] A. Mellerio, *Le Mouvement Idéaliste en Peinture*, Paris, 1896, p. 43.
[3] *L'Allée d'eau*, ca 1895, huile sur toile, collection particulière.

Elisabeth Sonrel
(Tours, 1874 – Sceaux, 1959)

12. *Un Saint en gloire*

Fusain et lavis d'encre de Chine sur papier
50 x 43,5 cm
Signé en bas à droite : *Elisabeth Sonrel*

Artiste précoce, Elisabeth Sonrel commence à se former auprès de son père, le peintre tourangeau Stéphane Sonrel. Elle poursuit son apprentissage dans l'atelier de Jules Lefebvre à l'Académie Julian à Paris dont elle sort diplômée en 1892.
Si Elisabeth Sonrel reste en marge du courant symboliste français, dont elle n'a jamais fréquenté les principaux représentants, appartenant à la génération précédente, elle incarne néanmoins, par ses influences et les thèmes qu'elle privilégie, l'art de ce mouvement. On peut ainsi la rapprocher d'artistes tels Lucien Guirand de Scévola ou encore Edgard Maxence.
Désormais installée à Sceaux, l'artiste expose au Salon à partir de 1893 de grandes aquarelles ainsi que des toiles représentant des femmes idéalisées, qui s'approchent de certaines œuvres préraphaélites. L'artiste a en effet été très marquée par la découverte des peintres de la Renaissance italienne, et celle de Botticelli en particulier, lors d'un séjour en Italie au début du XXème siècle où elle visite Rome et Florence.
Ses grandes toiles exposées au Salon telles *Ames errantes* (1894), *Le Cortège de Flore* (1897) ou encore *Les Esprits de l'abîme* (1899) sont remarquées par la critique. Elle jouit alors d'une véritable reconnaissance au tournant du siècle et est choisie pour participer à l'Exposition Universelle de 1900, où elle expose *Le Sommeil de la Vierge* (1895).

L'artiste poursuit sa carrière jusqu'au début des années 1940, exposant principalement des portraits et des paysages bretons.

Sans doute réalisé alors qu'Elisabeth Sonrel quitte à peine l'atelier de Jules Lefebvre à l'Académie Julian, notre dessin montre encore l'influence du maître : Visage modelé avec précision et réalisme au fusain et profil de médaille.
Mais l'artiste annonce déjà ses orientations à venir. Sonrel n'a jamais exposé avec les artistes participant aux salons de la Rose+Croix. L'entrée y est en effet interdite aux femmes, selon la règle édictée par Joséphin Péladan. Pourtant, ses œuvres montrent une réelle proximité de traitement et d'inspiration avec celles exposées sous l'égide du Sâr. Ses œuvres sont d'ailleurs remarquées par Péladan qui qualifie La Fée de la forêt d'« image délicate de sentiment, précise d'exécution »[1].
Cette figure de saint, ou de sainte, tant il est difficile de déterminer son genre, au caractère androgyne particulièrement marqué, reprend un thème cher aux artistes de la Rose+Croix et à Péladan en particulier. L'androgyne, tel qu'il est pensé dans les milieux occultistes, est en effet à mi-chemin entre l'humain et le divin. Le personnage n'a « ni tout à fait la beauté séductrice d'une femme, ni tout à fait la présence virile d'un homme »[2]. Cette représentation trouble de la beauté se retrouve dans nombre des futurs tableaux de l'artiste, peuplés d'anges au caractère double et souvent ambigu.

[1] J. Péladan, « Salon des artistes français », in *La Revue hebdomadaire*, vol. XXII, 1er juin 1912, p. 48.

[2] C. Foucher, « Elisabeth Sonrel, une artiste symboliste oubliée », in *Bulletin des amis de Sceaux*, nouvelle série, n°25, p. 25.

Elizabeth Sorrell

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

13. *Une honnête femme, 1896*

Fusain et crayon de couleurs sur papier
34,5 x 30,5 cm
Signé en bas à droite : *Steinlen*

Publication :
Gil Blas illustré, 6ème année, n°24, 12 Juin 1896, reproduit en couverture.

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

Steinlen met ici son formidable talent d'illustrateur au service du *Gil Blas Illustré*, dont il est un des collaborateurs réguliers. Fondé en 1879 par Auguste Dumont, le *Gil Blas*, qui adopte pour devise « Amuser les gens qui passent, leur plaire aujourd'hui et recommencer le lendemain », publie des romans feuilletons sur quatre pages. Mais le titre ne connaît vraiment le succès qu'à la création de son supplément hebdomadaire illustré en 1891. Le Journal publie alors les chansons des vedettes de Montmartre, telles Aristide Bruant ou Yvette Guilbert, mais aussi certains des écrivains les plus illustres de l'époque tels Emile Zola ou encore Guy de Maupassant. Le succès du Gil Blas est tel que c'est sur son modèle, et sur les conseils de Steinlen, qu'Albert Langen crée la revue *Simplicissimus* en 1896 en Allemagne.
Obscur roman de Gaetan de Méaulne, *Une femme honnête* est caractéristique des textes qui paraissent également dans le Gil Blas Illustré, plus proches de la littérature de gare que de la « grande littérature ». Destinés à tenir en haleine les lecteurs d'une semaine sur l'autre, ces romans légèrement aguicheurs comptent sur l'illustration de couverture du journal pour attirer la clientèle.
Steinlen se prêt au jeu avec talent, et, si le titre du récit insiste sur « l'honnêteté » de cette femme, l'issue de cette entrevue nocturne dans le compartiment d'un train se laisse aisément deviner.

Steinlen

Louis Valtat
(Dieppe, 1869 – Paris, 1952)

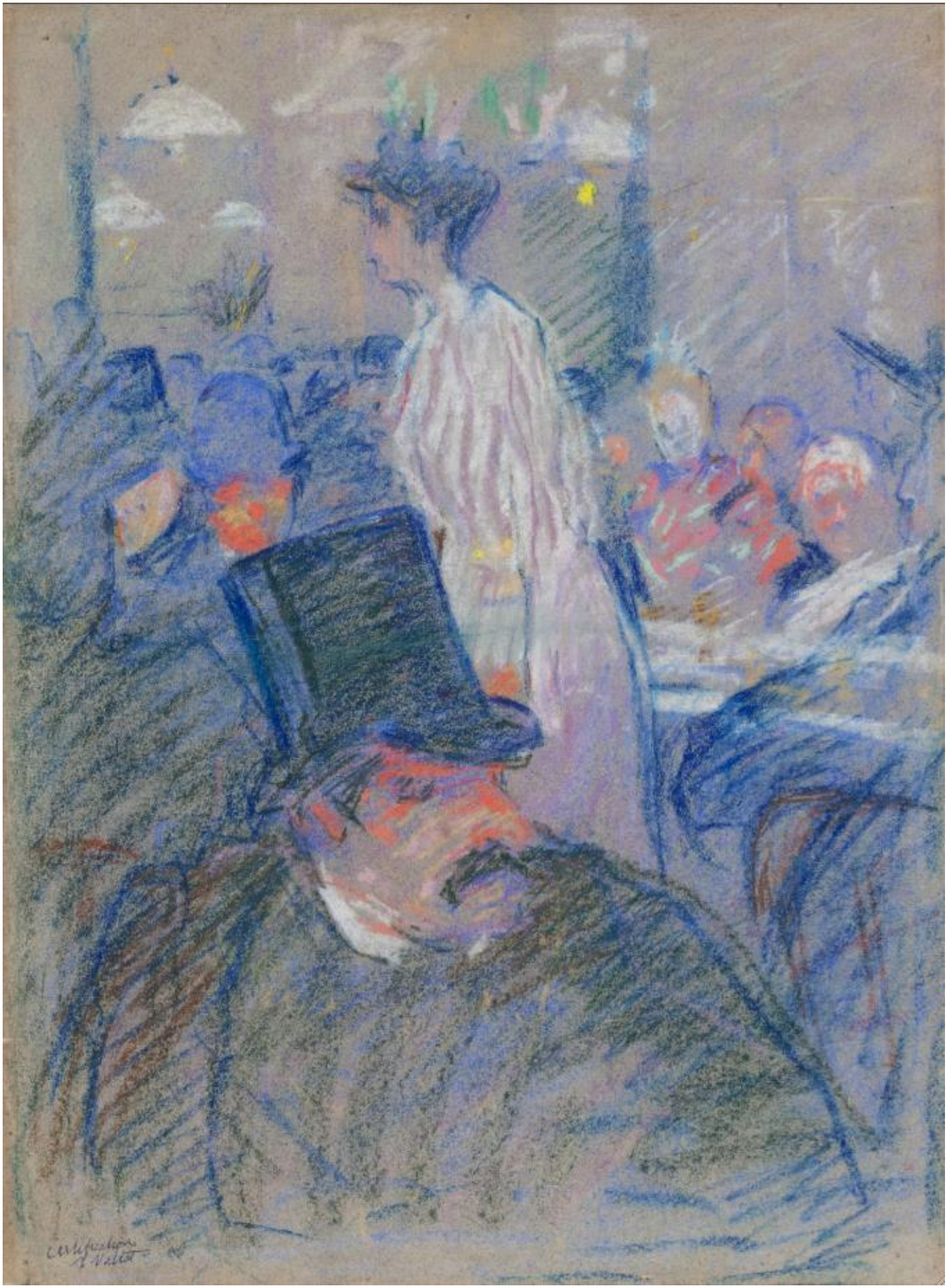
14. Scène de café

Pastel sur papier gris-brun
64 x 47 cm
Cachet en bas à gauche : *certification / S. Valtat*

Animé très tôt d'une vocation artistique, Valtat est issu d'une riche famille d'armateurs. A dix-sept ans, il entre dans l'atelier de Gustave Moreau (1826 – 1898) à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et poursuit sa formation en suivant les cours de Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845 – 1902) à l'Académie Julian. Il y côtoie Pierre Bonnard (1867 – 1947) et Albert André (1869 – 1954), dont il devient un ami fidèle. Sa première exposition publique a lieu à Paris au Salon des Indépendants en 1889. Atteint d'une grave maladie, il doit rapidement quitter Paris pour le sud-ouest de la France, notamment à Banyuls, où il rencontre le sculpteur Aristide Maillol (1861 – 1944). En 1895 – 1896, Valtat s'installe à Arcachon. Il y peint des compositions aux couleurs éclatantes et aux formes simplifiées qui annoncent déjà l'effervescence du Salon d'Automne de 1905, que Louis Vauxcelles qualifie de « fauve ». Parallèlement, Valtat se rapproche du néo-impressionnisme de Georges Seurat (1859 – 1891) ou du tyle Nabi de son ami Bonnard.

Ce pastel est dessiné au milieu des années 1890, période pendant laquelle Valtat fréquente Toulouse-Lautrec (1864 – 1901). En collaboration avec Albert André et Toulouse-Lautrec, il conçoit les décors de la pièce *Chariot de terre cuite*, jouée au théâtre de l'œuvre à Paris, en 1895. Valtat est alors fasciné par la technique et les thèmes de Toulouse-Lautrec. Son influence se manifeste surtout dans les années 1894 – 1896, comme dans le présent pastel, représentant une scène de café parisien.

L'authenticité du pastel a été confirmée, le 19 mai 2011, par le Comité Valtat.



Georges de Feure
(Paris, 1868 – 1943)

15. *Le Coq*

Gouache sur papier
63 x 86,5 cm

Publication :
Album de la Décoration, deuxième volume, A. Calavas Edition, Paris.

Provenance :
Collection Alain Lesieutre, Paris.

Exposition :
1990, Tokyo, Osaka, *Rétrospective Georges de Feure*.

Bibliographie :
Ian Millman, *Georges de Feure*, Paris, 1992, p. 167 (repr.).

Fils d'un architecte hollandais de renom, Georges de Feure, né van Sluÿters, grandit dans l'aisance matérielle et dans un milieu culturel propice au développement de ses ambitions artistiques. Il fréquente le pensionnat d'Hilversum jusqu'à l'âge de quinze ans puis rejoint sa famille à Amsterdam. Les difficultés financières alors rencontrées par son père obligent 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, par les romans de Rodenbach ainsi que par les œuvres de Steinlen et Forain développe un regard personnel sur les thèmes décadents de l'art de cette fin du siècle. La figure de la femme fatale, femme nouvelle et indépendante, triomphante et distante, est à la fois le type à la mode et la représentation décadente d'une séductrice sans pitié.
Tout en continuant sa pratique de la peinture, de Feure 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 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. Ses chaises et fauteuils, ornés des mêmes motifs floraux délicats et linéaires qui entourent ses figures de femmes fatales, établissent sa renommée d'artiste Art Nouveau.

Dans l'œuvre de de Feure, influencée par le japonisme, l'Art Nouveau décoratif dialogue avec l'onirisme symboliste au sein de compositions complexes qui donnent une grande importance au dessin, la couleur intervenant ensuite.
Notre dessin fait partie des projets de tentures ou de papiers peints que de Feure conçoit au début de sa collaboration avec Bing. Sa réputation d'artiste décorateur déjà bien établie, il participe avec ce dessin au deuxième volume de l'*Album de la Décoration* qui présente sous la forme de planches en chromotypie des modèles ornementaux pour la décoration. Directement inspiré par les décors floraux japonais, De Feure apprécie aussi particulièrement la *Manga* d'Hokusai et ses représentations plus ou moins imaginaires de végétaux et d'animaux. Ici comme dans de nombreux autres projets de l'artiste pour des décorations Art Nouveau, le motif floral est organisé en deux parties symétriques qui se répètent en miroir autour d'un axe central. Seule exception à l'équilibre parfait de la composition, le coq introduit une note d'originalité et devient le sujet du dessin. Placé aux quatre limites de la feuille, en haut et en bas à droite et à gauche, il apparaît et disparaît devant ou derrière les feuillages, en montrant sa crête ou son panache de plumes bleues.

Charles Doudelet
(Lille, 1861 – Gand, 1938)

16. *Paysage italien*

Encre de Chine, aquarelle et gouache sur papier
21,4 x 26,5 cm
Signé en bas à droite : *CH. DOUDELET.*

Provenance :
Collection Paul Eeckhout, conservateur au musée des Beaux-Arts de Gand (acquis auprès de la fille de l'artiste).

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 1896[1], *Pélléas 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*.

Si Doudelet nous met souvent face à des scènes tourmentées où des personnages en proie à la terreur sont confrontés à la mort, avec notre dessin il écarte temporairement le sentiment d'angoisse et nous présente une image singulièrement sereine. Le sujet est plausible, réel en quelque sorte à la différence des paysages qu'il nous donne souvent à voir. L'image de la montagne avec ses sommets enneigés devient pourtant un paysage imaginaire, le synthétisme des formes contribuant à sa dimension fantastique. Le graphisme qui semble confiner à la naïveté est en réalité très élaboré. Doudelet mêle les techniques, plume et gouache pour mieux définir les contours là où c'est nécessaire, comme il le fait souvent dans ses dessins. Avec le plus simple des moyens, le contraste des textures, il met en valeur l'écart entre la matière de la montagne réalisée avec une gouache diluée, et celle de la neige et des nuages dont la blancheur épaisse, appliquée avec un pinceau sec, donne de la profondeur à l'image et en accentue l'aspect aérien.

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

CH. DOUDELET

Juan Cardona Llados
(1877 – 1957)

17. La Lettre, 1902

Fusain, encre de Chine, aquarelle et gouache sur papier
47,5 x 36,2 cm
Signé et numéroté en bas à droite : *J. Cardona / 25*

Publication :
Le Rire, n°428, 17 janvier 1903.

Juan Cardona nait à Barcelone et poursuit à partir de 1895 une formation artistique à l'Ecole des Beaux-Arts de la Lonja. L'année suivante, il voyage pour la première fois à Paris. Il y fait la rencontre des caricaturistes Cappiello, Sem, Steinlen, Roubille et commence à s'intéresser à l'illustration. Tandis qu'il expose au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts et au Salon d'automne, il collabore avec des revues catalanes comme *El Gato Negro* et *Hispania*, françaises comme *Le Rire* et allemandes comme *Jugend* et *Simplicissimus.*
Parmi ses sujets favoris se trouve la femme, toujours présente dans ses compositions. Espagnoles aux robes bariolées dont les couleurs sont exacerbées par la lumière artificielle, ou femmes du monde parisien qui fréquentent les cafés-concerts et autres lieux de récréation galante, Juan Cardona observe et commente certains types féminins bien particuliers. De la Catalogne à Paris, il sonde les comportements pour créer des images qui reflètent son époque. Il inscrit ainsi son œuvre au sein de la production de cette communauté espagnole, surtout catalane, qui a apporté sa contribution au post-impressionnisme tout en développant les bases du modernisme espagnol. Entre l'Exposition Universelle de Barcelone de 1888 et l'Exposition Universelle de Paris de 1900, un échange très fécond se met en place entre artistes parisiens et catalans. Paris devient un passage obligé pour les artistes et intellectuels catalans, en commençant par Ramon Casas et jusqu'à Xavier Gosé qui est un ami proche de Cardona dont l'œuvre d'inspiration espagnole prend forme grâce à une technique sans aucun doute française.

Paris est le modèle de la ville cosmopolite, d'un environnement nouveau qui se matérialise à travers les atmosphères des cafés, le fourmillement des milieux mondains, les ambiances lumineuses produites par l'arrivée de l'électricité. De ce foisonnement général émerge la notion nouvelle d'anonymat qui dégage par contraste des figures récurrentes, sans précédent, dont se saisissent les artistes pour en faire les symboles d'une époque.
Dans notre dessin, publié dans *Le Rire* en janvier 1903, Cardona exploite le thème de la femme seule au verre d'absinthe. Le visage à peine visible sous un grand chapeau, elle est absorbée par l'écriture d'une lettre. A l'arrière-plan, deux personnages assis au comptoir animent la scène. Commentateur des mœurs de son époque, Cardona nous livre une image caractéristique de l'atmosphère fin-de-siècle où la femme a, comme souvent, le rôle principal.

J. Cardona
25

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

18. *Projet d'enveloppe*

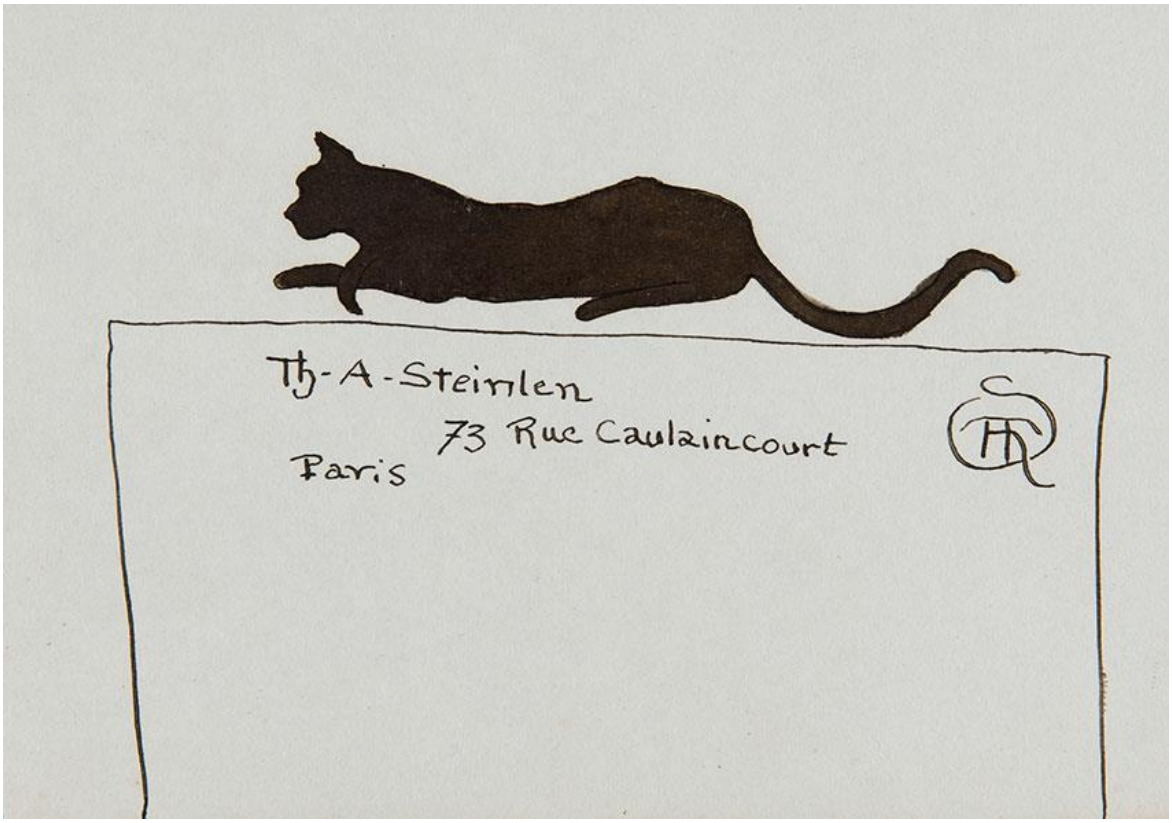
Encre de Chine sur papier
9 x 13 cm
Signé du monogramme au milieu à droite

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. Si 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 a été utilisé par l'artiste, avec quelques variantes, pour l'impression d'enveloppes et de cartes postales destinées à son courrier personnel (fig. 1).
Petit clin d'œil supplémentaire, Steinlen habite alors, comme il l'indique sur notre dessin, au 73, rue Caulaincourt, à Montmartre, dans le pavillon de Bavière remonté à cette adresse après l'exposition universelle de 1900. Rebaptisé le Cat's Cottage, la maison abrite une bande de chats recueillis par l'artiste dans le maquis, qu'il croque inlassablement.

Figure 1


Th-A-Steinlen
73 Rue Caulaincourt
Paris

Achille Laugé
(Arzens, 1861 – Cailhau 1944)

19. *Une Toulousaine, Mary Jane, 1904*

Fusain et pastel sur toile
38,5 x 48,5 cm
Signé et daté en haut à gauche : *A. Laugé / 1904*
Annoté au crayon, sur le châssis : *Une toulousaine / Mary Jane par A. Laugé*

Né à Arzens dans l'Aude, Achille Laugé passe son enfance à Cailhau et fréquente le lycée de Carcassonne où il se fait remarquer par ses bonnes dispositions pour le dessin. Il peint dès l'adolescence, fabriquant lui-même à partir d'ingrédients naturels les couleurs qu'il ne peut acheter. Il fréquente ensuite l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse en compagnie d'Antoine Bourdelle et d'Henri Martin avant de s'installer à Paris à l'âge de vingt ans. Il y retrouve son ami Bourdelle avec qui il partage une chambre rue Bonaparte et fait la rencontre d'Aristide Maillol dans les ateliers de Cabanel et de Jean-Paul Laurens. Les trois jeunes artistes deviennent vite inséparables, dans la vie comme dans leurs recherches artistiques. Maillol fait alors quelques tentatives d'inspiration pointilliste, mais on ne sait si Laugé s'est également livré à de tels essais pendant cette période de jeunesse. Il a pourtant sans aucun doute eu l'occasion, pendant ses sept années parisiennes, de découvrir les nouvelles tendances picturales liées au néo-impressionnisme. Si on ne retrouve pas de traces formelles d'un contact entre Laugé et Seurat, Signac, Angrand, Luce, Cross, il est à peu près certain qu'il ait eu l'occasion de voir leur œuvres à plus d'une occasion lors des expositions des impressionnistes, à la galerie Durand-Ruel, à la galerie Georges Petit, au salon de la Société des Artistes Indépendants et bien sûr la présentation de *Un dimanche après-midi à l'Ile de la Grande Jatte* de Seurat pendant la 8ème exposition des impressionnistes en 1886.
Si Laugé observe et retient les principes des évolutions picturales qui lui sont contemporaines, il ne réagit pas tout de suite comme ses amis Maillol et Henri Martin. Il n'entame sa véritable production divisionniste que quelques années plus tard, lorsqu'il rentre dans sa région natale. C'est là, dans la forte lumière du sud de la France, qu'il retrouve les lois de la décomposition du ton. Loin des règles et des théories trop strictes, son approche empirique allie beaucoup de délicatesse à une certaine naïveté, une intemporalité et un dépouillement qui rappellent parfois Puvis de Chavannes. Son refus du pittoresque et de l'anecdote va de pair avec un souci de la composition qui le situe bien sûr dans la continuité de Seurat.

A Cailhau il peint des portraits, des natures mortes et beaucoup de paysages en jouant des effets de lumière suivant les heures du jour et les saisons. Il fait le choix d'une palette restreinte et de couleurs terreuses, ocre et brun, qu'il associe à des couleurs pures, vert et rouge.

Réservé et solitaire, Laugé est pourtant un des rares peintres néo-impressionnistes ayant produit un grand nombre de portraits.
Parmi tous les portraits réalisés par l'artiste, notre dessin est le seul connu montrant une jeune femme élégante et gracieuse à l'exception des huiles représentant Jeanne Sarraut et Madame Astre. L'image de cette belle jeune femme tranche en effet avec les nombreux portraits de paysannes que Laugé faisait habituellement poser. Le modèle de notre dessin, Mary Jane, prête une première fois son image à Laugé pour la publicité des vins de l'Aude, parue en 1900. Notre dessin est postérieur à ce fait mais Marie Jane continue de fréquenter le milieu artistique et littéraire qui entoure l'artiste, Albert Sarraut et notamment Achille Astre qui apprécient la beauté de la jeune femme. Marie Jane devient la maitresse d'Achille Astre après son divorce de Marie Salvan qui fut sa première épouse. Une lettre de la seconde épouse d'Achille Astre au chanoine Sarraute, érudit et amateur d'art ayant regroupé une précieuse documentation sur les artistes de sa région, atteste de cette relation et du fait que Mary Jane, jeune femme d'origine espagnole, ait bien été le modèle pour la publicité des vins de l'Aude.
Sensible à l'environnement lumineux, Laugé donne ici moins d'importance au jeu des tons et des couleurs qu'aux rapports de lumière et d'ombre en choisissant le fusain qu'il anime de quelques touches de craie de couleur. Il utilise le point à la manière de Seurat et de Signac, mais aussi les hachures, les traits entrecroisés, les virgules fines. Le divisionnisme se conjugue alors à l'épure des formes, à la simplification des volumes traités par grandes masses. Sa touche caractéristique en croisillons lui permet de ne pas délimiter les contours et révèle ainsi une aura de mystère et de douceur qui contraste avec le statisme monumental de cette figure de femme.

Carlos Schwabe
(Altona, 1866 – Avon, 1926)

20. *Portrait de Maria Schwabe, fille de l'artiste, âgée de sept ans, 1907*

Pastel sur papier
50,7 x 43,2 cm
Signé et daté vers le milieu à droite : *Carlos Schwabe / 1907*

Dès les premières années du 20ème siècle, Carlos Schwabe met ses talents de dessinateur au service d'une pratique plus intime, le portrait. Ce retour aux sources du dessin marque le désir de l'artiste de rénover sa recherche de l'excellence technique. Sensible à l'évolution des goûts, Schwabe est aussi en quête de sujets qui puissent apporter un souffle nouveau à son art. La figure de l'enfant, souvent présente sous la forme de portraits dans ses dessins d'après 1900, reflète cette volonté de changement. Avec notre portrait de sa fille Maria, dite Yaya, l'artiste apporte sa propre contribution à la mutation de l'image de l'enfant emblématique de tout le 19ème siècle. Cette évolution sociale majeure qui représente le projet moderne de bouleverser les sensibilités peut déjà être aperçue à travers les portraits de Greuze, Gainsborough et Reynolds et sera définitivement incarnée par la figure de l'enfant-peuple empreinte de réalisme dans les toiles de Bastien-Lepage et de Dagnan-Bouveret. Après la femme, l'enfant semble être devenu l'archétype de l'énigme symboliste et des artistes tels que Léon Frédéric, qui mêle l'influence du naturalisme à celle des primitifs flamands, ou Franz Von Stuck saisissent l'enfant dans toute son impénétrable étrangeté parfois menaçante, sans pureté ni idéal, quelques années avant le début du 20ème siècle qui sera *Le siècle de l'enfant* selon le célèbre essai de l'écrivain féministe Ellen Key.
Schwabe est parfaitement conscient de toute la complexité contenue dans une image d'enfant lorsqu'il décide de représenter Yaya dans une robe rose orangé qui accentue l'effet troublant de son regard et la malice de son sourire. Le caractère espiègle de Yaya est déconcertant dans son apparente naïveté et entre jeu, défi, minauderie, Yaya se met en scène et Schwabe s'en amuse. Le rapport entre peintre et modèle est ici aussi celui entre père et fille. Ce dessin, un surprenant inédit (on ne connaissait jusqu'alors qu'un portait de Maria moins achevé, exécuté deux ans plus tard, figure 1), éclaire le lien entre la pratique symboliste de l'artiste et l'intimité de sa vie familiale à travers laquelle l'artiste semble bien poursuivre sa perpétuelle quête de l'étrange.

Figure 1

Maria Schwabe à l'âge de neuf ans, 1909

Collection particulière

Gabriele Galantara
(Montelupone, 1865 – Rome, 1937)

21. *Le Laboratoire de la Liberté*

Encre de Chine et gouache blanche sur papier
30,5 x 23,5 cm
Signé en bas à droite : *Galantara*

Gabriele Galantara nait à Montelupone, en Italie centrale, dans une famille de la noblesse déclassée. A la mort de son père, la condition économique de la famille devient précaire et le jeune Gabriele se voit contraint d'entreprendre des études scientifiques malgré un don certain pour le dessin. Installé à Bologne, il fréquente la faculté de mathématiques mais n'y trouve que peu d'intérêt. En 1887 il s'inscrit aux cours de nu de l'Académie des Beaux-Arts de la ville. Ses relations avec le milieu intellectuel universitaire le poussent à prendre parti pour les mouvements républicains et anti-cléricaux. A la recherche d'une manière efficace pour exprimer ses idées, Galantara se tourne vers le journalisme et le dessin satirique. Disciple du poète Giosuè Carducci dont il partage les idées, le jeune artiste fait la rencontre d'un étudiant en littérature, Guido Podrecca, avec qui il débute une proche relation d'amitié renforcée par une vision politique commune. Ecriture pour l'un, caricature pour l'autre, les deux jeunes gens créent en 1888 le journal satirique *Bononia Ridet*. Egalement collaborateur régulier du périodique humoristique bolonais *La Rana,* Galantara ne tarde pas à être considéré responsable d'une révolte étudiante ainsi que de l'incitation à la grève ouvrière. Expulsé de l'université bolonaise, le duo Galantara-Podrecca est invité à Rome où il collabore à la rédaction de *Il Torneo* et entre en contact avec de nombreux groupes socialistes, républicains et anarchistes. En 1892 Galantara et Podrecca créent la revue *L'Asino* (*L'Âne*) en référence à une célèbre phrase de l'homme politique F.D. Guerrazzi : « le peuple est comme l'âne : utile, patient et malmené ». *L'Asino* diffuse de manière très efficace les idées socialistes et son succès est immédiat. Dans la même démarche, Galantara collabore à partir de 1896 avec le quotidien *Avanti !*, organe officiel du parti socialiste italien. A la suite de plusieurs arrestations pour propagande et participation à des mouvements sociaux, Galantara décide de voyager en Europe pour échapper à la censure. Il collabore avec le journal satirique *Der Wahrer Jacob* en Allemagne, puis en France avec *L'Assiette au Beurre* pour lequel il réalise *Le Vatican* en 1905, *Vive la Russie !* et *Chronique russe* en 1906, *La paix à la Haye* en 1907. A Paris, il participe en 1909 au Salon des Humoristes et au Salon d'Automne dans la section italienne d'art moderne. De retour en Italie, Galantara voit son amitié avec Podrecca troublée par une divergence d'opinions politiques. Pendant la première guerre mondiale, il se range contre l'Allemagne et en faveur de la Triple Entente de Grande Bretagne, France et Russie. Une fois la guerre terminée, l'opposition au fascisme devient son nouveau cheval de bataille. Arrêté et condamné à cesser toute activité journalistique, il consacre ses dernières années à la peinture à l'huile et sur céramique et à la confection de marionnettes pour le cinéma.

Passionnément impliqué dans la vie politique de son temps, Galantara met sa forte personnalité au service des principes sociaux auxquels il croit. Avec son hebdomadaire *L'Asino*, il sait avoir entre les mains une arme idéologique de masse.
Dans notre dessin, la *liberté* pour laquelle Galantara lutte quotidiennement grâce à la satire est assimilée à la nécessité d'une prise de position radicale et parfois violente. L'artiste va encore plus loin dans la métaphore et met ici en scène un groupe d'individus occupés à une tâche bien singulière, car celui qui apparaît au premier abord comme un laboratoire scientifique est en réalité un atelier pour la fabrication d'une bombe. Cette scène, aux allures de film noir avant l'heure, joue son aspect dramatique dans les contrastes de blanc et de noir. L'économie des moyens employés par Galantara est aussi rigoureuse que le résultat est étonnant et le suspens palpable. Les profils blancs des comploteurs se détachent nettement par rapport à l'obscurité du fond et le seul élément éclairé par la lumière qui pénètre par la fenêtre est la table avec les éprouvettes.
Galantara suggère ainsi que la liberté doit faire l'objet d'un travail et d'une recherche constants. Si elle n'est jamais acquise d'avance, tous les moyens doivent être pris en considération en vue de sa réalisation qui dépend, avant tout, de la volonté de chacun d'en faire l'expérience.

Galantara

Georges Goursat, dit Sem
(Périgueux, 1863 – Paris, 1934)

22. *Portrait de Giovanni Boldini, 1912*

Mine de plomb sur papier
31,5 x 24 cm
Signé en bas à droite : *Sem*
Exécuté au revers d'un menu du restaurant *Maxim's*, en date du 22 janvier 1912

Originaire de Périgueux, Sem quitte sa ville natale en 1889 et s'installe à Bordeaux où il poursuit son travail de caricaturiste pour la presse locale. Il y fait la rencontre de Paul Berthelot, l'une des principales figures de la presse bordelaise, journaliste et rédacteur en chef de la *Petite Gironde*, qui l'introduit dans son cercle intellectuel et mondain.
Bordeaux représente un terreau fertile pour la construction de la future carrière de l'artiste. Pendant ces années de jeunesse il met en place un mode de travail qui lui est propre et qu'il conservera pendant toute sa vie. Sem cherche en effet de nouveaux supports pour ses œuvres et entreprend la création d' « albums » qui réunissent ses dessins en ensembles cohérents. Ceux-ci deviendront sa marque de fabrique. Il s'éloigne alors peu à peu du ton de la caricature, ses choix stylistiques et de sujets évoluent en même temps que le support de ses œuvres. Il se rapproche du portrait et du portrait charge, puis renouvelle son vocabulaire personnel en prenant comme modèle la ville moderne, Bordeaux, qui devient le théâtre de scènes de rue saisies sur le vif. Le langage plastique que Sem développe pendant ces années bordelaises, entre aplats de couleurs vives et contours noirs rappelant des ombres chinoises, s'attache à révéler non seulement la vie de la ville mais plus largement l'énergie d'une époque.
Sem s'installe à Paris en mars 1900, au moment de l'ouverture de l'Exposition Universelle. Il poursuit la création des albums qui ont inauguré son succès et se consacre cette fois-ci à la représentation des figures de la mondanité. Si la presse confirme son assise parisienne, Sem fournit des caricatures à plusieurs revues sans s'attacher exclusivement à une publication. Habitué de Maxim's, des courses, des casinos et des lieux de villégiature à la mode, il connait toutes les célébrités de son époque. Proust fait partie de ses admirateurs, tandis que Boldini et Helleu sont ses amis les plus proches et contribuent à faire de lui un symbole de la vie artistique et mondaine de la Belle-Époque. Dans ses critiques mondaines, Jean Lorrain ne cite jamais l'un sans les deux autres : Boldini, Helleu et Sem. Sur l'avenue du Bois de Boulogne, à Longchamp, Auteuil et Deauville sur le Yacht de Helleu, pendant vingt-cinq ans les trois artistes ne se quittent quasiment jamais.

Parmi les personnages qu'il croque à longueur de journée sur ses feuilles de carnet, son ami Boldini fait certainement partie de ses sujets préférés.
Le visage du peintre est ici rapidement esquissé à la mine de plomb mais le ton du dessin ne manque pas d'affectueuse malice. Boldini, sous son chapeau melon qui cache partiellement son visage, s'est vraisemblablement assoupi, à la suite, peut-être, d'un dîner chez Maxim's, comme pourrait le suggérer le verso de notre dessin. Affalé sur un siège invisible, son ventre rond en premier plan, le grand artiste n'apparaît pas tout à fait à son avantage alors qu'il prend un instant de repos entre un rendez-vous mondain et l'autre… et c'est bien cela que le caricaturiste apprécie le plus.
Notre dessin cristallise le ton franc et assuré de Sem qui maitrise alors parfaitement son style.

Alexis Mérodack Jeaneau
(Angers, 1873 – 1919)

23. *Le Clown, 1913*

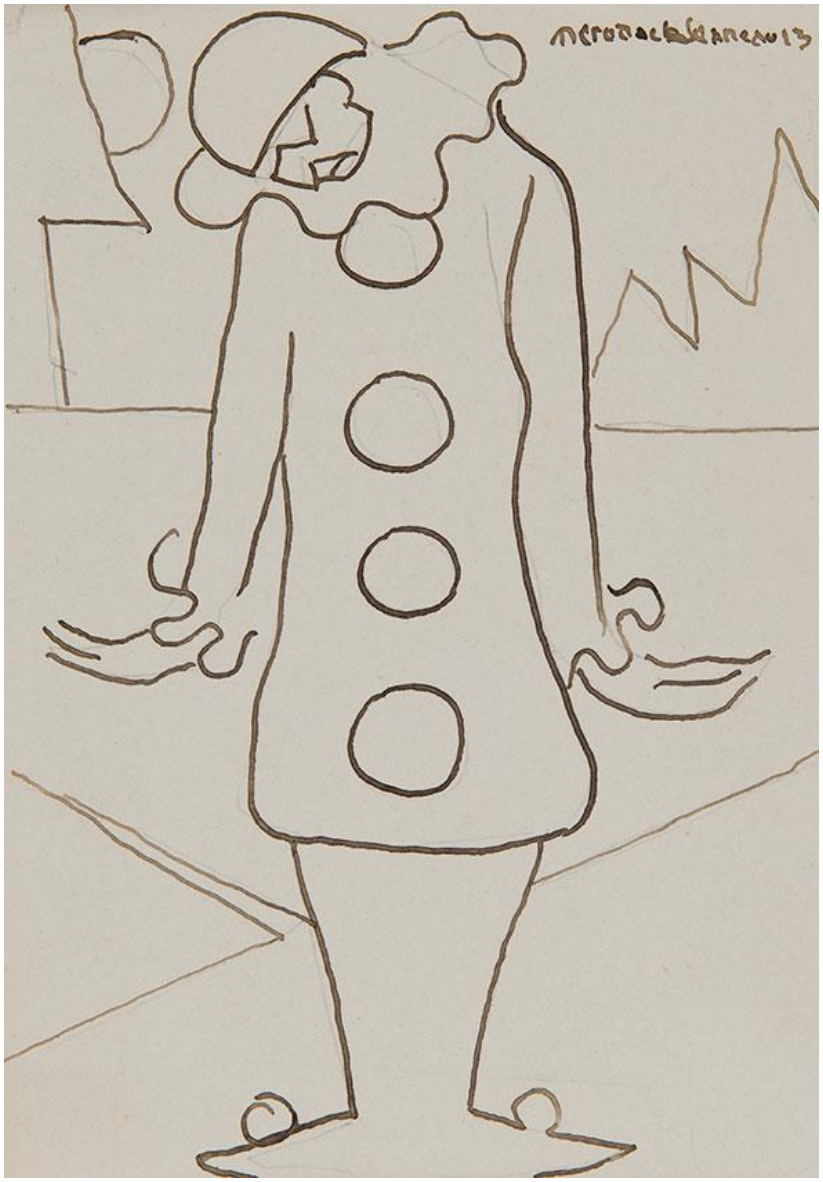
Plume et encre brune sur papier
14 x 10 cm
Signé et daté en haut à droite : *merodackjeaneau 13*

Elève de Gustave Moreau, camarade de Matisse, Manguin, Marquet, Toulouse-Lautrec et du Douanier Rousseau, Mérodack Jeaneau a eu un rôle central dans l'actualité artistique de son époque. Membre en 1896 du Salon des Indépendants, il adopte le pseudonyme rosicrucien de Mérodack qu'il emprunte à un héros de Joséphin Péladan. Il voyage ensuite en Belgique, Hollande et en Angleterre. Sa première exposition personnelle a lieu en 1899 à la galerie La Bodinière où se mêlent des œuvres encore réalistes à d'autres plus franchement inspirées du symbolisme. Cette période correspond avec le début d'une prolifique activité d'illustrateur de livres, comme le roman *L'Homme-fourmi* de Hans Ryner (1901) publié par les Éditions de la Maison d'art, et de revues comme Les Partisans et la Revue Verlainienne.
Fin 1901, Mérodack-Jeaneau entreprend un voyage en Espagne qui l'éloigne du réalisme et du symbolisme. Ses recherches picturales deviennent plus radicales, il va vers « la simplification et l'harmonie simultanée de la ligne et de la couleur »[1]. En avril 1902, il expose le résultat de ses nouvelles recherches à la galerie Clovis Sagot. La couleur, le trait et l'expression du mouvement annoncent déjà la *Danseuse jaune* de 1912. De caractère intransigeant et parfois polémique, en 1904 l'artiste déclare « la guerre aux marchands de tableaux ». Il ouvre une boutique rue Le Peletier où les artistes exposent et vendent sans intermédiaire. Sa première exposition réunit des peintres symbolistes français, des fauves et des expressionnistes allemands. Parmi ceux-ci se trouvent Duchamp-Villon, Delaunay, Feininger, Kandinsky et Archipenko. Il crée cette même année la revue *les Tendances nouvelles* ainsi que l'Union Internationale des Beaux-Arts, des Lettres, des Sciences et de l'Industrie dont les présidents sont Paul Adam, Auguste Rodin et Vincent d'Indy. Au Salon des Indépendants où il expose en 1904, un critique remarque ses figures féminines rêveuses et fatales : « il y a dans ces femmes une lassitude, une aristocratie épuisée qui suggère beaucoup, car elles correspondent à certains états moraux de nos sociétés décadentes ; ces faces souffrent d'être inutiles et de rêver en vain à d'antiques et défuntes splendeurs »[2]. Mérodack Jeaneau évolue par la suite vers une peinture proche du fauvisme et du synthétisme de Gauguin, dont il se veut le théoricien. En 1907, il organise à Angers Le Musée du peuple, une exposition qui comprend d'importantes toiles de Cézanne, du douanier Rousseau et de Kandinsky. Vers 1910, la pratique de la sculpture vient compléter son travail pictural de la ligne et de la couleur, avec une prédilection pour la recherche de l'expression vivante qui caractérise absolument et depuis toujours son œuvre.

Les compositions vives et contrastées de Mérodack Jeaneau tendent, à partir des années 1910, vers une stylisation de plus en plus prononcée qui va de pair avec l'intérêt qu'il porte au futurisme italien. Ce sont sans doute ces choix esthétiques et sa fascination pour le mouvement qui ont amené l'artiste à s'intéresser à l'univers du cirque. Dans la lignée de Seurat, Chagall, Picasso, Léger, Degas et Renoir, il peint des personnages colorés dont la silhouette est définie par des lignes nettes au tracé volontaire.
En 1913, année de la réalisation de notre dessin, l'artiste a déjà entamé des recherches visant à développer les qualités décoratives de son art. Avec *Le clown à la boule* exposé au deuxième Salon Unioniste des Beaux-Arts et des Lettres, l'artiste résume son évolution récente en un tableau qui est aussi un dessus de porte, partie d'un projet décoratif plus complexe. Pour notre personnage, mi-clown, mi-Pierrot, Mérodack Jeaneau renonce à la couleur mais définit d'un trait presque continu, en « fil de fer », un acteur de cirque saisi dans une pose symétrique qui en exalte le potentiel décoratif. Le dessin réduit à l'essentiel permet à la ligne noire, semblable à celle de Matisse, de devenir motif. Emblématique de la condition de l'artiste et en particulier de tous ceux qui rejettent l'académisme des Beaux-Arts, le Pierrot esseulé évoque le caractère farouche de notre artiste.

[1] « L'Ecole synthétique », *Angevin de Paris*, 28 novembre 1913.

[2] Gabriel Boissy, *Chronique des livres*, mars 1904.



Alfred Kubin
(Leitmeritz, 1877 – Zwickledt 1959)

24. *Circé*

Encre de Chine et aquarelle sur papier
21,6 x 26 cm
Signé en bas à droite : *Kubin*

Né en Bohème, Alfred Kubin passe son enfance à Salzbourg et Zell am See avec son père, géomètre et ancien officier de l'armée impériale, et sa mère, pianiste, qui lui transmet son goût pour l'art mais meurt prématurément alors que Kubin n'a que dix ans. Cette expérience bouleversante et le manque d'attentions de la part de son père influencent de manière décisive la personnalité de l'enfant. Kubin ne s'intéresse qu'au dessin et privilégie les sujets imaginaires à tendance morbide. Il commence à fréquenter l'école des arts appliqués de Salzbourg mais supporte peu l'autorité et est renvoyé en 1892. Il est alors placé en apprentissage chez son oncle photographe à Klagenfurt mais se passionne peu pour le travail. Cette période de détresse culmine avec sa tentative de suicide sur la tombe de sa mère en 1896 et par une grave dépression nerveuse pendant son service militaire en 1897.
A la suite de ces évènements, Kubin décide de reprendre le dessin et s'inscrit dans l'atelier de Schmid-Reutte puis à l'académie des Beaux-Arts de Munich chez Nikolaos Gysis. A cette époque, Nietzsche, Schopenhauer et Kant sont parmi ses auteurs favoris tandis que Goya, Bosch et ses contemporains Ensor, Klinger, Munch, de Groux, Beardsley et Redon influencent sa production plastique.
En 1902 a lieu sa première exposition personnelle chez Bruno Cassirer à Berlin, où il rencontre l'écrivain Thomas Mann qui lui demande d'illustrer une sélection de ses nouvelles. Lorsque Kubin doit encore faire face à la mort de sa jeune fiancée, le dessin devient une nécessité intérieure, un procédé de libération de visions agressives et opprimantes. La subjectivité constitutive de son œuvre se matérialise à travers un monde fantastique fait de visions surnaturelles, de rêves où se mêlent réalité et fiction. Grâce à ses dessins, Kubin n'exprime pas seulement ses propres détresses, mais celles de toute une génération qui fait l'expérience de changements historiques, sociaux et scientifiques sans précédents, qui bouleversent entièrement les anciens modèles de pensée.
En 1904 Kubin rencontre une jeune veuve, Hedwig Gründler, dont la compagnie lui apporte un peu de répit. Il voyage en France et en Italie avant de s'installer avec elle à Zwickledt vers 1906 où il connait une période de grande créativité. Son œuvre littéraire *Die Andere Seite* (*L'Autre côté*) rédigé en 1908 éclaire les bases psychologiques de son art. Kubin illustre lui-même son roman et inaugure ainsi une florissante activité d'illustrateur. Il intègre désormais la couleur et sa production se fait moins sombre. Invité par Kandinsky, il fait partie en 1911 du Blaue Reiter puis participe en 1913 au premier Salon d'Automne de Berlin. Après la Grande Guerre a lieu à Munich une grande exposition de son œuvre et l'Albertina de Vienne lui organise une rétrospective en 1937. Une grande sélection de ses œuvres est enfin présentée à la Biennale de Venise de 1952.

Pour faire face à une crise prolongée, Kubin se plonge dans l'écriture de son roman *L'autre côté*. Cette étape littéraire marque le début de la deuxième période créatrice de l'artiste qui semble avoir appris à prendre le recul nécessaire sur ses souffrances. Il n'abandonne pas ses thèmes de prédilection mais se consacre au perfectionnement de sa technique et associe son travail d'introspection à une observation du monde qui l'entoure. Il cherche alors à l'extérieur de lui-même des thèmes qui puissent incarner ses préoccupations intimes.
Avec ses traits enchevêtrés et la présence subtile de la couleur, notre dessin réalisé moins de dix ans après l'écriture de *L'autre côté* est un exemple de la nouvelle démarche de Kubin. Celui-ci se sert du mythe de Circé pour représenter le paysage de son esprit peuplé de chimères et de monstres grotesques, qui rappellent son admiration pour Bosch plus qu'ils n'illustrent le mythe de la magicienne. Avec Kubin nous nous trouvons dans un monde enchanté, où tout paraît advenir sans but apparent. Une étrange créature mi femme, mi-poisson, se tient au centre de trois animaux fabuleux. Étaient-ils hommes avant le sortilège? Dans la scène représentée ici la magie a déjà opéré et nous en voyons le résultat sans en connaître l'histoire. Kubin sélectionne dans le mythe un instant représentatif de ses angoisses car ce sont de fait celles-ci qui engendrent toutes les transformations qu'il traduit en dessin.

Armand Rassenfosse
(Liège, 1862 – 1934)

25. *Jeune femme nue au turban*

Mine de plomb et aquarelle sur papier
29,5 x 24,5 cm
Signé vers le bas à droite : *Rassenfosse*

Œuvre en rapport :
C. Farrère, *Shahrâ sultane ou les Sanglantes Amours authentiques et mirifiques de sultan Shah'Riar, roi de la Perse et de la Chine, et de Shahrâ sultane, héroïne*. Illustrations d'A. Rassenfosse, Paris, 1923.

Armand Rassenfosse poursuit sa carrière active d'illustrateur dans le premier quart du XXème siècle. Il parvient à renouveler son style, sans rester attaché au caractère symboliste de ses compositions de la fin du XIXème siècle, à la différence d'un bon nombre de ses confrères.
Son trait se fait alors plus léger, et il utilise de façon particulièrement subtile l'aquarelle pour rehausser ses compositions.
En 1923, Il entreprend l'illustration complète du conte oriental de Claude Farrère, qui comprend soixante-six compositions entières, un titre, soixante-trois compositions dans le texte et de nombreuses ornementations typographiques.

Inspiré du succès des *Contes des Mille et une nuits*, dont les éditions illustrées fleurissent au début du XXème siècle, le conte de Farrère emmène le lecteur dans un univers exotique évocateur, légèrement provocant et un brin licencieux. Rassenfosse est ici chez lui. Le corps féminin est en effet l'un des thèmes prépondérants de son œuvre, depuis ses premières compositions et sa collaboration avec Félicien Rops.
Mais la noirceur de ses œuvres symbolistes laisse ici la place à une vraie légèreté, jusque dans le traitement du sujet, délicatement modelé à la mine de plomb rehaussée d'aquarelle. La sultane dévêtue n'a plus rien d'une femme fatale et vénéneuse, mais invite à un tout autre voyage.

George Desvallières
(Paris, 1861 – 1950)

26. *Jeanne d'Arc prend le drapeau de la France, 1914*

Huile, essence et encre sur papier marouflé sur papier
72 x 51,5 cm

Exposition :
2016, Paris, musée du Petit-Palais, *George Desvallières, La peinture corps et âme*, n°62.

Bibliographie :
C. Ambroselli de Bayser, *Georges Desvallières et la Grande Guerre*, Paris, 2013, p. 98 (repr.).

George Desvallières découvre l'art grâce à son grand-père Ernest Legouvé, académicien, poète, dramaturge et critique. Il est tout d'abord formé par Élie Delaunay qui privilégie la pratique du dessin, la visite des musées et les voyages. En 1884, le maître et l'élève visitent ensemble le Tessin. Desvallières poursuit ses études à l'académie Julian, puis Delaunay le présente à Gustave Moreau. La rencontre est décisive et marque profondément le jeune artiste qui a la chance de faire ses premières découvertes artistiques loin du système académique des Beaux-Arts. Lorsqu'il s'y inscrit enfin et fréquente les ateliers de Tony Robert-Fleury et de Jules Valadon, il a déjà une indépendance qui lui permet de saisir très librement l'enseignement qui lui est dispensé.
Il débute avec succès au Salon en 1883, où il expose des portraits d'amis et de parents saisis sur le vif. Son voyage en Italie en 1890 lui permet d'approfondir sa connaissance des maitres italiens. Ses œuvres de l'époque mettent en avant le choix de sujets symbolistes et une certaine conception dramatique de la religion. Son grand pastel *Les Tireurs d'arc*, montrant des athlètes maniant des arcs bleus devant un vol de grues japonaises, lui vaut une médaille à l'exposition universelle de 1900. Les qualités décoratives de la composition sont soulignées par la puissance des corps en mouvement, témoignage d'une tension entre le corps et l'esprit, le charnel et le spirituel, qui restera présente dans tout son œuvre.
A la mort de Moreau, Desvallières débute une correspondance avec Georges Rouault. Il voyage en Sicile, à Naples, au Portugal et au Maroc, puis expose à Munich et Düsseldorf. Son style évolue vers un naturalisme critique qui dépeint les nuits cosmopolites et modernes de Londres et de Montmartre. En 1903, il est parmi les fondateurs du Salon d'automne avec Adler, Carrière, Vallotton, Vuillard. Il préside la section peinture et soutien les avant gardes, les Fauves en 1905 et les cubistes en 1912. En 1904 et sous l'influence de Léon Bloy, il opère un retour à la foi et défend avec George Roualt un christianisme militant et social. A partir de 1905, il affirme un style expressionniste dans les décors que lui commande l'industriel Jacques Rouché, successivement directeur du théâtre des Arts et de l'Opéra de Paris. Celui-ci associe Desvallières au réaménagement de son hôtel particulier à Paris avec Denis et Besnard, puis à celui de son château de Saint-Privat dans le Gard.
Au retour de la grande guerre, Desvallières met en images l'expérience des combats. Il expose *Douze études de guerre 1914-1918* à la galerie Druet. Ayant perdu un fils au combat, son expérience douloureuse et sa quête spirituelle personnelle le poussent à créer en 1919, avec Maurice Denis, les Ateliers d'art sacré dont l'ambition est celle de former une nouvelle génération d'artistes chrétiens. L'Exposition internationale d'art sacré à Rome, sa présence au pavillon français de la Biennale de Venise de 1934 et à l'Exposition internationale de New York en 1939 consacrent la renommée d'un peintre qui a su marquer son temps.

Chrétienne luttant pour la France, Jeanne d'Arc est béatifiée en 1909 puis canonisée en 1920. Peu avant le déclenchement de la première guerre mondiale, la figure de la martyre fait l'objet d'un véritable engouement. Symbole du patriotisme et du sacrifice pour la France, son image est politisée et liée tantôt à la gauche, tantôt à la droite dans un processus de récupération souvent contradictoire. Entre philosophie, politique et religion, Jeanne d'Arc devient un personnage officiel représentatif d'une France qui tente de définir sa place dans un contexte international bouleversé.
Paul Déroulède, regarde alors vers les provinces perdues d'Alsace et de Lorraine. Animateur de la Ligue des Patriotes, il se saisit du personnage de Jeanne d'Arc qui représente le sommet de l'héroïsme. A sa mort le 31 janvier 1914, Desvallières le représente étendu sur un linceul, dans les bras de l'Alsace et aux pieds de Jeanne d'Arc en armure.

JEANNE D'ARC PRENDLE DRAPEAU DE LA FRANCE.

Maurice Langaskens
(Gand, 1884 – Schaerbeek, 1946)

27. *L'Anglais, 1915*

Mine de plomb et aquarelle sur papier
23 x 15 cm
Titré en haut à droite : *L'anglais.*
Signé en bas à gauche : *Langaskens*
Daté et situé en bas à droite : *17 avril 1915 munsterlager*

Né à Gand en 1884 dans une famille d'artisans, Maurice Langaskens s'inscrit en 1901 à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Sous la direction de Constant Montald, il se consacre à la peinture décorative, dans un style encore très influencé par le symbolisme de son maître.
Ses études achevées en 1905, il part en voyage avec son ami le peintre Edgar Tytgat et parcourt la France, étudiant les fresques italiennes et Rubens au Louvre, allant jusqu'à Lyon avant de revenir par Amiens, Lille et Bruges.
A partir de 1909, Langaskens expose régulièrement en Belgique et devient membre du cercle Pour l'Art où il expose jusqu'en 1941 et pour lequel il réalise plusieurs affiches. Montald affirme alors que Langaskens « est aujourd'hui le plus remarquable parmi les décorateurs de notre époque ». Ses premiers succès auprès de la critique lui permettent d'obtenir des commandes publiques comme celle de la décoration de l'Hôtel de Ville de Léau en 1912, dont la réalisation sera interrompue par la première guerre mondiale.
Mobilisé en août 1914, Langaskens est aussitôt fait prisonnier par les Allemands et séjourne d'abord au camp de Münsterlager, puis à Göttingen jusqu'en 1918, date à laquelle il est libéré pour invalidité. Durant son emprisonnement, l'artiste ne cesse jamais de dessiner et de peindre, usant pour cela de matériaux de récupération. *In Memoriam*, l'un des tableaux les plus marquants de la période, est ainsi peint sur deux morceaux de toile de jute cousus ensemble.
Après la guerre, une importante exposition personnelle lui est consacrée à Bruxelles, exposant ses œuvres de guerre. Un album de douze lithographies, *Au seuil du camp*, est édité pour l'occasion. Son style évolue alors et l'artiste délaisse les sujets inspirés du Symbolisme pour s'attacher à dépeindre des scènes de la vie quotidienne et du monde du travail. Il continue à exposer fréquemment en Belgique et réalise, en 1934 – 1935, le décor du foyer du théâtre de Louvain. Langaskens meurt le 23 décembre 1946, et deux expositions rétrospectives présentant l'ensemble de son œuvre sont organisées à Bruxelles en 1949 et à Schaerbeek en 1959.

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

L'anglais.
17 Avril 1915

Jan et Joël Martel
(Nantes, 1896 – Bois-de-Céné, 1966)

28. *Pleureuse*

Fusain sur papier beige
18,5 x 18,8 cm
Signé en bas à droite : *J. Martel*

Provenance :
Collection Henry Frugès (1879 – 1974), Bordeaux.

Jan et Joël Martel naissent dans un milieu cultivé et stimulant qui encourage très tôt leur éveil artistique. Leur père, Léon Martel, est un mécène éclairé et un esthète anticonformiste qui transmet à ses deux fils le goût des arts.
Tentés par des études d'architecture, ils entrent à l'École des Arts décoratifs de Paris en 1912 mais s'orientent vite vers la sculpture en suivant les cours de Pierre Vigoureux. La première guerre mondiale les sépare, Jan étant mobilisé en 1915 alors que Joël est réformé. Éloignés l'un de l'autre jusqu'en 1919, leurs retrouvailles fraternelles prennent la forme d'une alliance artistique. Bien qu'ils aient commencé leurs recherches de jeunesse comme deux individualités distinctes, leurs œuvres semblent avoir été réalisées par un seul et même artiste. Ils décident alors très vite de signer leurs travaux de leur seul patronyme parfois accompagné de la première lettre identique de leurs prénoms. Du domestique au monumental, leur œuvre embrasse tous les domaines de la vie de ce début de XXème siècle. La diversité de leurs pôles d'intérêt se reflète dans la variété des domaines et thèmes qu'ils abordent, architecture, décoration, publicité, graphisme, photographie. Jamais à court d'idées innovantes, les sculpteurs n'hésitent pas à faire produire leurs pièces par des sociétés privées dont ils font ainsi la publicité. Sans abandonner le plâtre, la pierre et le bronze ils explorent les possibilités offertes par le ciment, le plastique, le métal et le verre. Les arbres en béton armé de l'*Exposition des arts décoratifs et industriels modernes* de 1925 choquent et surprennent un public encore peu habitué à une telle audace.
Toujours ouverts à de nouvelles expériences, ils s'intéressent vivement aux créations de leurs collègues artistes, quelles que soient leurs pratiques, et les reçoivent dans leur atelier ultra-moderne conçu par Robert Mallet-Stevens, avec lequel ils entretiennent une profonde relation amicale. L'amitié avec Mallet-Stevens débute au Salon d'Automne, lieu privilégié d'échange pour la jeune génération dès les premières années '20. D'abord camarades, les sculpteurs et l'architecte commencent à collaborer. Mallet-Stevens offre aux jeunes artistes la possibilité de développer la monumentalité de leur art en dehors des nombreux hommages aux morts de la grande guerre qui avaient marqué leurs premiers succès de commande. Les Martel n'hésitent alors pas en 1926 à abandonner leur premier atelier pour une nouvelle construction conçue spécialement pour eux par l'architecte d'après le thème moderniste de la villa-atelier. La maison devient un manifeste de l'Union des Artistes Modernes (U.A.M.), association conçue avec l'ambition de porter les formes nouvelles et pures de la modernité au-delà des notions décoratives traditionnelles. De la monumentalité au portrait, de l'affiche en volume à l'objet, Joël et Jan Martel possèdent un sens de l'espace qui s'étend du mouvement musical des corps dansants vers la solidité innovante des matériaux modernes.

Dès 1919, les frères Martels sont pressentis, en lien avec Jean Burkhalter, le beau-frère architecte de Joël Martel, pour la réalisation d'un monument à Claude Debussy à Saint-Germain-en-Laye, la ville natale du compositeur.
Après une première idée encore marquée par le symbolisme, à laquelle se rattache sans doute notre dessin, les Martel et Burkhalter avaient présenté, au Salon d'Automne de 1923, la maquette d'un projet intermédiaire très ambitieux. L'état définitif de 1932 revit à la baisse et sans doute aussi à l'économie une implantation et une conception qui bénéficiaient alors d'un dessin plus volontairement moderniste. Lors du Salon d'Automne de 1923, à la grande maquette paysagée, les sculpteurs avaient associé une série de dessins de détails, retenus ou abandonnés, pour les bas-reliefs qui ponctuaient le monument central et les deux massifs latéraux placés au-delà de la pièce d'eau appelée à jouer les miroirs ondulants pour les panneaux sculptés et à faire écho allégorique à l'oeuvre de Debussy. Il est probable que notre dessin y figurait, sans que l'on puisse toutefois en être certain.

J. Martel

Jules Pascin
(Vidin, 1885 – Paris, 1930)

29. *Germaine*

Fusain et lavis gris sur papier
60,7 x 45,8 cm
Cachet de la signature en bas à droite
Titré au verso de la main de Lucy Krogh : *Germaine*

Provenance :
Collection du Docteur Albert Tzanck
Sa vente, Hôtel Drouot, Paris, 23 mai 1949, n°21.

Julius Mordecai Pincas nait dans une petite ville bulgare. Fils d'un riche marchand de grain d'origine juive et d'une italienne, Pascin se rebelle assez tôt contre l'autorité parentale. Son père, sévère et traditionnaliste, se montre hostile aux velléités artistiques du jeune homme, d'autant plus que celles-ci se déclenchent dans des conditions soi-disant peu respectables : en 1901, Pascin rencontre la tenancière d'une maison close passionnée par l'art de Toulouse-Lautrec et de Degas qui l'encourage à dessiner. Dès lors, décidé à former son regard d'artiste, Pascin se rend à Vienne où il rencontre Georges Grosz qui influence durablement son style. Il voyage ensuite à Budapest, Munich, Berlin tout en entretenant des contacts avec Klee, Kandinsky et Kubin. Il collabore aux revues *Jugend* et *Simplicissimus* de Munich, ce qui lui permet très tôt de vivre de sa production artistique.
Pascin arrive enfin à Paris le 24 décembre 1905. Accueilli par le groupe d'artistes germanophones du Dôme et de la Rotonde, il se fait vite connaître du tout Montparnasse. Fêtard jusqu'à l'excès, fascinant et parfois inquiétant, l'artiste à la personnalité hors du commun ne passe pas inaperçu. Le marchand Henri Bing lui présente Hermine David, alors élève de Jean-Paul Laurens à l'académie Julian, qui devient sa compagne. Pascin fréquente le Louvre où il est particulièrement sensible aux œuvres de Watteau, Fragonard, Greuze et Boucher. Il loue un atelier à Montmartre et participe au Salon d'Automne de 1908 à 1912. Il fait la rencontre, en 1909, de Cécile « Lucy » Vidil, modèle de Marquet et de Matisse, qui devient sa maitresse. En 1914 il est contraint de quitter le territoire français à cause de sa nationalité, la Bulgarie étant une nation hostile à la France. Il rompt alors ses contrats avec les éditeurs allemands et quitte l'Europe pour s'installer à New-York. Il avait en effet déjà établi un contact avec cette ville l'année précédente, par l'envoi de quelques-uns de ses dessins à l'Armory Show. Les dessins de nus qu'il emporte avec lui en 1914 choquent, mais il obtient un certain succès au sein de l'avant-garde new-yorkaise.
En octobre 1920, citoyen américain et marié à Hermine, Pascin rentre à Paris. Il retrouve Lucy, qui s'est entretemps mariée à Per Krohg, et expose chez Berthe Weill et au Salon des Indépendants. En 1924, les frères Loeb inaugurent leur galerie avec une exposition de Pascin dont le catalogue est préfacé par Mac Orlan. Il voyage en Afrique du nord, en Italie et produit une grande quantité de dessins. Il ne peut cependant éviter de douter de la légitimité de son art encore figuratif face à l'abstraction et au surréalisme. Un nouveau contrat signé avec la galerie Bernheim ne suffit pas à le rassurer et, alcoolique et dépressif, il se suicide le 2 juin 1930.

Le dessin est essentiel pour Pascin, il structure ses toiles et constitue la plus grande partie de sa production. Si dans ses peintures l'artiste affectionne les valeurs chromatiques éteintes, gris perle et rose pâle, dans ses dessins il privilégie le trait tremblant, l'estompe et l'aquarelle très diluée. Ici, le trait rapide et esquissé appuie le pouvoir de suggestion de l'image.
Pascin doit sa renommée à sa vision subtile et audacieuse, parfois impudique du corps féminin. Fin observateur, malicieux et nostalgique, il sait mettre en avant l'aspect grotesque sans jamais renoncer à l'érotisme. Parmi ses modèles favoris figurent sa femme Hermine et sa maitresse Lucy mais aussi les prostituées des maisons closes et des lieux mal famés de Montmartre. Germaine est l'un de ses modèles habituels et notre dessin dégage un clair sentiment de familiarité. Entre volupté et sens de la pose, Germaine apparaît presque difforme dans une invraisemblable tenue composée de grosses pantoufles et d'un débardeur mal ajusté qui révèle ses seins nus. Si ces accessoires accentuent l'étrangeté du dessin c'est aussi parce qu'ils l'ancrent dans une réalité parfois disgracieuse. Pascin parvient ainsi à saisir le charme et le caractère effronté de son modèle.

Alexander Mason Trotter
(Dumfries and Galloway, 1890 – Ravenshall, 1946)

30. Odd Things

Aquarelle et encre sur papier
54,5 x 37 cm
Signé vers le bas à droite : *Trotter*

Né dans l'ancienne région écossaise Dumfries and Galloway, Alexander Mason Trotter entreprend une carrière artistique en suivant le parcours alors classique à l'époque.
Il suit tout d'abord les cours de l'Edinburgh College of Art, puis expose à la Royal Scottish Academy, à la Royal Society of Watercolors et devient membre de ces deux importantes institutions. Il expose également au Royal Glasgow Institute of Fine Arts puis travaille pendant de nombreuses années sous la direction de l'illustrateur Walter C. Grieve pour la Thomas Nelson & Sons. Trotter devait sans doute fournir des illustration pour la Collection Nelson, ancêtre du livre de poche issue d'un partenariat avec un éditeur français et qui regroupait une sélection de livres de petit format, cartonnés, toilés et recouverts d'une jaquette illustrée.
Trotter réalise aussi des décors peints pour la cantine de la base navale de Rosyth, ville située sur l'estuaire de la rivière Forth au nord-ouest d'Edimbourg, et pour le croiseur de bataille HMS Renown de la Royal Navy. Une de ses études dessinées des *dykers* de Ravenshall, les constructeurs de murs en pierre sans mortier utilisant la technique appelée *drystone,* a été utilisée pour la couverture de la première édition de Dry Stone Walling par le Colonel F. Rainsford Hannay.

Excellent dessinateur à la carrière classique, soignée et féconde, Trotter sait surprendre lorsqu'il sort des sentiers battus. Si notre dessin met en avant les qualités d'illustrateur de l'artiste c'est aussi pour souligner sa capacité à se situer dans un étonnant entre-deux. De l'illustration, Trotter conserve une qualité narrative qu'il réussit à attribuer à une nature morte. La composition de l'image, très étudiée, ainsi que le rapport très contrasté entre ombre et lumière confèrent une certaine théâtralité à la scène où les objets deviennent des sortes de fétiches qui semblent témoigner d'une histoire, d'une action passée mais récente. Celle-ci a lieu ailleurs que dans l'image et pourtant ce sac, ces chaussures et ces bottes semblent avoir été abandonnés depuis peu. Leur forte présence, accentuée par un travail graphique d'une incroyable virtuosité technique, aux accents hyperréalistes, souligne avant tout l'absence des principaux protagonistes.

.

Scottie Wilson
(Glasgow, 1888 – Londres, 1972)

31. Autoportrait

Plume, encre noire et aquarelle sur papier
37 x 27,5 cm
Signé en bas à droite : *cottieS*

Né à Glasgow dans une famille nombreuse avec peu de ressources, Scottie Wilson quitte l'école à l'âge de huit ans. Il vend des journaux pour aider sa famille, puis s'engage dans l'armée à l'âge de seize ans. Il voyage en France, en Inde et en Afrique du Sud avant de servir sur le front de l'Ouest pendant la première guerre mondiale. Il travaille ensuite dans des fêtes foraines et des cirques, vivant d'une échoppe ambulante qu'il promène dans les marchés. Il s'expatrie à Toronto vers la fin des années 1920 et ouvre une boutique de revendeur où il collectionne des stylos à plume.
Un de ces stylos, surnommé 'bulldog' le fascine tout particulièrement. Scottie se sent contraint de l'essayer. Sans raison apparente, il commence à recouvrir la surface en carton de sa table de travail. Prennent alors forme de petites et étranges figures représentant la lutte éternelle entre le bien et le mal. En deux jours à peine toute la surface de la table est recouverte. C'est le début d'une activité créatrice féconde qui ne cessera plus jusqu'à la mort de l'artiste.
Aux dessins inquiétants et sombres des débuts succèdent des figures d'inspiration animale et végétale, colorées et d'un ton plus serein, qui font sans doute référence à la passion d'enfance de Scottie pour les arbres, les animaux et surtout les oiseaux. Le cirque est également présent à travers une note de joyeuse folie qui apparaît dans la juxtaposition de formes insolites, comme des compositions de corps d'acrobates ou des totems, des châteaux, des fontaines. Scottie construit ses dessins au fur et à mesure qu'il occupe l'espace de la feuille, ses compositions ne sont jamais préméditées. Il commence dans un angle et ses figures extraordinaires prennent forme à partir d'une stricte juxtaposition de traits qui finissent par envahir tout le vide du papier. Un marchand canadien, Douglas Duncan, expose ses dessins qui obtiennent un succès immédiat. Bien que Scottie ne veuille pas se séparer de ses productions, il trouve la perspective d'une carrière artistique plus séduisante que celle de revendeur de seconde main. Il trouve alors une solution toute personnelle et installe des expositions ambulantes et payantes, un système qui serait censé résoudre ses problèmes économiques sans qu'il doive se séparer de ses œuvres. De retour à Londres après la seconde guerre mondiale, Scottie ne peut se soustraire plus longtemps à l'intérêt que lui portent les marchands. Il leur cède quelques œuvres mais vend simultanément ses dessins dans la rue à un prix dérisoire. Exposé à l'Arcade Gallery avec Picasso, De Chirico, Klee et Miró, il attire l'attention de Dubuffet qui l'invite à lui rendre visite en France et lui présente Picasso.
Au cours des années 1960, Scottie commence à dessiner sur céramique. Il produit alors un ensemble de dessins pour les collections de vaisselle de la Royal Worcester. En 1970, son dessin *Bird Song* décore la carte de Noël de l'Unicef.

Obsessionnelle, fantasque, autobiographique et colorée, l'œuvre de Wilson reste externe à tout mouvement clairement défini et illustre parfaitement le terme d'*art brut* créé par Dubuffet dès les années 1940. Si le style de Wilson a très peu évolué au cours de sa carrière, ses minutieuses hachures en sont la marque très personnelle. Grâce à cet unique élément graphique émergent des silhouettes imaginaires comiques, tragiques et poétiques, dont la morale singulière fait référence à la figuration du bien et du mal et défend la pure authenticité de l'acte artistique face au marché. Wilson a le goût de l'ornement où domine la symétrie, mais c'est pourtant la puissance d'évocation poétique de son monde intérieur qui s'impose dans ses dessins colorés. On comprend dès lors l'importance de l'auto-représentation, autour de laquelle sont construits ses dessins. C'est le cas ici, où l'autoportrait de l'artiste constitue l'élément central de la composition. Il se représente comme à son habitude avec un gros nez tandis que les traits de son visage se transforment sous nos yeux pour devenir poissons, oiseaux et autres bêtes issues d'un bestiaire fantastique. Visionnaire anti-conformiste et marginal, Wilson espère créer, à la manière de son idole William Blake, un « royaume de paix ».

COTTLE

INDEX

Alcan (Adolphe)	2
Anker (Albert)	5
Cardona Llados (Juan)	17
De Feure (Georges)	15
Desvallières (Georges)	26
Doudelet (Charles)	16
Frédéric (Léon)	7
Galantara (Gabriele)	21
Guilloux (Charles)	11
Kubin (Alfred)	24
Langaskens (Maurice)	27
Laugé (Achille)	19
Lévy-Dhurmer (Lucien)	10
Lynch (Albert)	3
Martel (Jan et Joël)	28
Mérodack Jeaneau (Alexis)	23
Pascin (Jules)	29
Rassenfosse (Armand)	8 – 25
Rops (Félicien)	5
Sand (George)	1
Schwabe (Carlos)	9 – 20
Sem (Jean Goursat, dit)	22
Sonrel (Elisabeth)	12
Steinlen (T. Alexandre)	13 – 18
Trotter (Alexander Mason)	30
Valtat (Louis)	14
Vos (Hubert)	4
Wilson (Scottie)	31