

Tableaux - Dessins - Sculptures

1880 - 1910

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

Novembre 2017

Nous remercions Antoine Béchet, Xavier Chardeau, Julie Ducher, Anna Gabrielli, Virginia Gamna, Jean-David Jumeau-Lafond, Julia Labet, Aggy Lerolle, Corinne Letessier, Xavier Mathieu, Ian Millman, Jean-Luc Olivié, Anne Sillinger, Dominique Vitart, Gabriel P. Weisberg ainsi que le service de documentation du musée d'Orsay pour l'aide qu'ils nous ont apportée dans la conception et la rédaction de ce catalogue.

Textes : Virginia Gamna et Mathieu Néouze.
Photographies : Piotr Dzumala et Thierry Jacob.

Catalogue

Les dimensions sont exprimées en centimètres,
la hauteur précédant la largeur, puis la profondeur pour les sculptures

Henri Gervex
(Paris, 1852 - 1929)

1. Diane et Endymion, 1875

Huile sur toile
40,7 x 27 cm
Signé en bas à gauche : H. Gervex

Œuvre en rapport :
Diane et Endymion, Salon de 1875, n°902, Angers, musée des Beaux-Arts.

Elève de Pierre-Nicolas Brisset dès l'adolescence, Henri Gervex fréquente ensuite l'atelier d'Alexandre Cabanel à l'École des Beaux-Arts où il fait la connaissance de Jean-Louis Forain et de Fernand Cormon. Les succès au Salon, où il débute en 1873, ne se font pas attendre et il obtient dès l'année suivante une médaille de seconde classe.

Très influencé par Degas et Manet dont il fait la connaissance en 1876, Gervex développe un style personnel à la fois inspiré de l'impressionnisme et encore empreint d'académisme. En 1878, *Rolla*, tableau inspiré d'un poème de Musset décrivant la vie d'un jeune bourgeois débauché que Gervex met en scène après une dernière nuit avec une prostituée, crée le scandale. Accoudé à la fenêtre, il regarde la jeune femme encore endormie tandis que ses vêtements, corset, jupons et jarrettière, sont jetés dans un coin de la chambre et du tableau, évoquant la hâte avec laquelle ils ont été enlevés la nuit précédente. Considéré comme indécent par le jury du Salon qui refuse de l'exposer, le tableau contribue pourtant de manière essentielle à asseoir la renommée de l'artiste. Cette réputation de jeune peintre ambitieux intéresse Zola qui imagine, à partir de sa personne, le peintre Fagerolles de son roman *L'œuvre* (1886). Gervex fait aussi le portrait d'une autre icône contemporaine, également inspiration de Zola pour *Nana* (1880), la courtisane Valtresse de la Bigne.

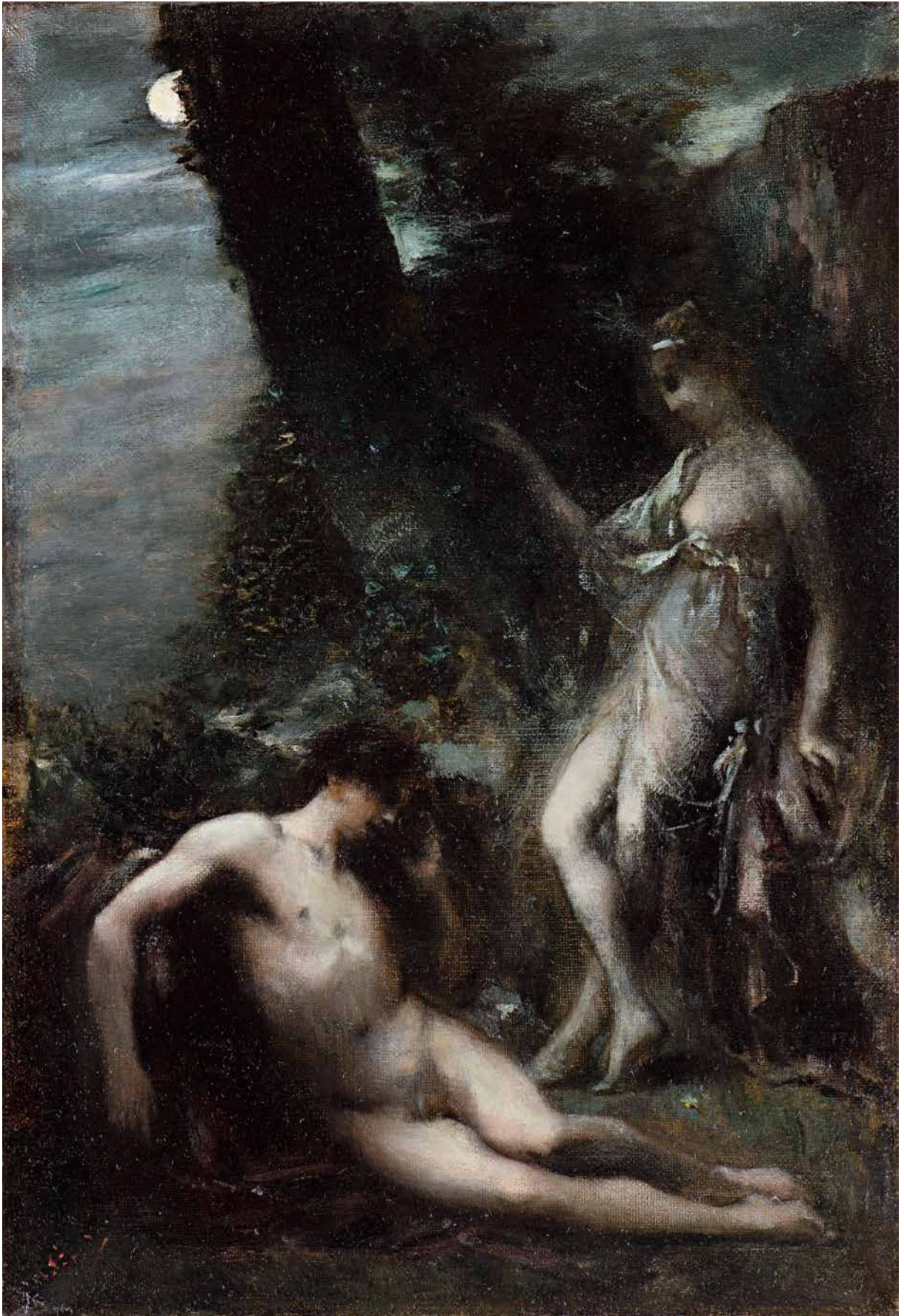
Gervex se consacre ensuite aux représentations de la vie moderne et obtient un grand succès avec son tableau *L'Opération*, représentation réaliste du Docteur Péan enseignant à l'hôpital Saint-Louis (1887), une paraphrase moderne de la *Leçon d'Anatomie* de Rembrandt. Pendant les années 1880 il voyage en Espagne, à Dieppe avec Jacques-Emile Blanche, en Angleterre avec Rodin puis en Italie avec Guy de Maupassant. Nommé vice-président de la commission d'examen de la Société Nationale des Beaux-Arts, on lui confie de nombreuses commandes officielles. Il décore la salle de physique de la Sorbonne, la mairie du XIX^{ème} arrondissement (*Le Bureau de bienfaisance*, 1883), le foyer de l'Opéra-Comique (*La Foire Saint-Laurent* et *Le Ballet comique de la Reine*, 1897), la salle des fêtes de l'Hôtel de Ville (*La Musique*

à travers les âges) et exécute, pour l'Exposition Universelle de 1889 et en collaboration avec Alfred Stevens, le célèbre *Panorama du siècle* dont quatre répliques en format réduit sont actuellement conservées aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.

Dès ses premières années au Salon, Gervex met en scène des mythologies galantes qui sont prétexte à la représentation de corps incarnant une beauté aussi idéale qu'ambigüe. Notre tableau est une esquisse pour *Diane et Endymion*, exposé au Salon de 1875 et aujourd'hui conservé au Musée des Beaux-arts d'Angers. Si la Revue des Deux Mondes¹ juge avec rigueur « les indécisions par trop rêveuses [du] dessin », c'est bien grâce à cette liberté nouvellement acquise que Gervex marque les premières étapes de son évolution plastique. Notre esquisse amplifie encore, de par sa nature, la douceur dans le rendu des matières, le fondu entre les nuances des draperies qui soulignent les corps et l'évanescence de l'environnement naturel qui s'estompe dans l'atmosphère.

Thème récurrent grâce à sa valeur poétique et symbolique, le mythe de Diane et Endymion met en scène un jeune berger à la beauté idéale dont la déesse tombe amoureuse. Pour préserver sa beauté et pouvoir lui rendre visite chaque nuit, Diane, qui est ici représentée dans sa version lunaire nommée Séléné, plonge le jeune homme dans un sommeil éternel. Si dans le tableau de Girodet, qui avait déjà exploité le thème en 1791, la Lune n'était présente que grâce à un rayon de lumière blanche illuminant le corps du jeune pasteur, Gervex montre une Séléné personnifiée, mélancoliquement absorbée par la contemplation de son amant endormi. Ce choix, qui met l'accent sur les sentiments de la déesse, annonce déjà la composition de *Rolla* qui, éveillé et en pleine introspection, observe la jeune prostituée endormie sur son lit. *Diane et Endymion* semble dès lors être une clé pour comprendre l'évolution de Gervex entre jeunesse et maturité.

¹ Revue des Deux Mondes, 3^e période, tome 9, 1875, p. 924.



Jean Carriès
(Lyon, 1855 - Paris, 1894)

2. Jules Breton au chapeau, 1885

Bronze patiné, fonte unique

67 x 54 x 35 cm

Signé sur le devant à droite : *Portrait de Jules Breton Maître Peintre et poète de mon temps par son ami Carriès*

Daté sur la droite : *Paris, en Août 1885*

Dédicacé au dos : *Je dédie ce portrait de Breton à sa fille bien aimée Madame Demont par Carriès*

Signé par le fondeur au revers du socle : *Fondu par Bingen*

Provenance :

Commandé à l'artiste par Jules Breton.

Resté dans la descendance du modèle.

Œuvres en rapport :

Tête de Jules Breton, 1881, cire, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 3450 (Fig. 1).

Jules Breton au chapeau, 1885, plâtre à patine bronze, ancienne collection Achille Cesbron.

Jules Breton au chapeau, 1885, plâtre patiné, Paris, musée du Petit Palais inv. PPS 00580 (Fig. 2).

Expositions :

1888, Paris, Hôtel Ménard Dorian, n°3.

1892, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n°1467 (app. à M. Jules Breton).

1895, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, *Exposition des œuvres posthumes de Jean Carriès*, n°141 (app. A M. Jules Breton).

1900, Paris, Exposition Universelle, *Exposition centennale de l'art français*, n°1520 (app. à M. Jules Breton).

Bibliographie :

Arsène Alexandre, *Jean Carriès, imagier et potier*, Paris, 1895, pp. 44, 206.

Amélie Simier, *Jean-Carriès, La matière de l'étrange*, Paris, 2007.

Né à Lyon dans une famille très modeste, Carriès entre en apprentissage en 1876 auprès du sculpteur Pierre Vermare. Encouragé par son maître, il gagne Paris et rejoint l'atelier de Dumont à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts, qu'il fréquente de façon irrégulière jusqu'en 1879. Carriès débute au Salon en 1875, mais c'est véritablement en 1881 que ses œuvres sont remarquées et les critiques élogieuses. « Ces bustes, ou plutôt ces têtes, (...) posées à plat sans piédouche ni socle, sont tellement saisissantes qu'on les croirait au premier abord moulées sur le vif », écrit un journaliste à propos de son Charles 1^{er}.

La notoriété croissant, Carriès expose en France et à l'étranger. En 1886, il est invité à exposer à Bruxelles au Cercle d'art des XX, et trois de ses bustes sont exposés à New-York dans les magasins Finlay en 1887. En avril 1888, une grande exposition des œuvres du sculpteur se tient dans l'hôtel

particulier de ses amis et mécènes, Monsieur et Madame Ménard Dorian. L'exposition est un succès, suivie d'achats de l'Etat.

A partir de 1888, Carriès délaisse quelque peu la sculpture pour se consacrer exclusivement au travail du grès qu'il proclame « le mâle de la porcelaine ». S'installant dans la Nièvre, l'artiste élabore un nouvel univers de figures, de masques et de bêtes fantastiques revêtus d'un émail recherché, monde réuni dans le grand projet qui occupe l'artiste jusqu'à sa mort : une porte monumentale en grès commandée par la princesse de Sceaux-Montbéliard pour abriter la partition manuscrite du Parsifal de Wagner.

Impressionné par la qualité des quatre sculptures exposées par Jean Carriès au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1881, Jules Breton décide aussitôt de commander son buste au



jeune sculpteur. Cette commande prestigieuse marque le début de la reconnaissance pour Carriès. En 1881, Jules Breton est en effet un peintre couvert d'honneurs et l'une des figures du mouvement naturaliste.

Carriès commence par modeler un premier buste en cire, aujourd'hui conservé au musée d'Orsay à Paris, détaillant le visage du peintre, tête nue. Il ne satisfait pourtant ni l'artiste ni le modèle. Reprenant sa composition au printemps 1883, Carriès décide de modifier son idée de départ, et représente alors le peintre à mi-corps, vêtu de sa blouse de travail et coiffé d'un chapeau à large bord. Cette formule, qui fait également le succès du buste de Gustave Courbet réalisé par l'artiste en 1883, remporte l'adhésion du peintre. Encore à l'état de cire dans l'atelier du fondeur Pierre Bingen en 1885, notre buste en bronze figure à l'exposition des œuvres de Carriès à l'Hôtel Ménard Dorian en 1888. La fonte, unique, a donc été réalisée entre ces deux dates.

Notre buste démontre avec éclat la collaboration réussie entre Carriès et son fondeur, Pierre Bingen. Rencontré par l'artiste en 1883, Bingen remet en pratique la technique de la fonte à la cire perdue, d'un seul jet, délaissée par les grands ateliers de fondeurs qui lui préfèrent la fonte au sable. Cette dernière permet en effet une plus large diffusion des sculptures. Une collaboration étroite s'établit entre les deux hommes qui discutent de la qualité des œuvres à chaque étape.

Ce travail « à quatre mains », assez exceptionnel pour l'époque, est déjà souligné par la critique. Commentant les œuvres de Jean Carriès, Firmin Javel écrit ainsi : « les bronzes à cire perdue par un des artisans de Paris le plus méritoire, le plus passionné et envers qui la fortune se montre le plus injustement rigoureuse, M. Pierre Bingen, ont été recouverts de patines surprenantes, vertes, fauves, sobrement orangées, glauques (...) »¹.

En effet, la finesse de la fonte à la cire perdue se double d'une patine très élaborée. Carriès, qui reproche à la sculpture de son temps sa froideur, son absence d'épiderme, attache une grande importance à la patine de chacune de ses œuvres, qu'elles soient en bronze ou en plâtre. Véritable peau, « épiderme tiède et translucide », selon Emile Gallé, la patine donne vie à ses sculptures au moyen de subtiles variations colorées.

Exposé au public pour la dernière fois lors de l'Exposition Universelle de 1900 à Paris, le buste de Jules Breton est une redécouverte importante pour l'œuvre de l'artiste.



Figure 1
Tête de Jules Breton
Cire
Paris, musée d'Orsay



Figure 2
Jules Breton au chapeau
Plâtre
Paris, musée du Petit-Palais

¹ F. Javel, « Jean Carriès », *L'Art français*, 30 juillet 1892.



Pascal Dagnan-Bouveret

(Paris, 1852 - Vesoul, 1929)

3. Bretonne pensive

Huile sur panneau
19,7 x 14,8 cm
Signé en bas à droite : PAJ DAGNAN B.

Œuvre en rapport :
Les Bretonnes au pardon, 1887, huile sur toile, Lisbonne, musée Calouste-Gulbenkian.

Exposition :
1899, Saint-Pétersbourg, Exposition Internationale des Beaux-Arts, Revue *Mir Iskusstva*, n° 76.

Bibliographie :
Mir Iskusstva, 1899, n°16-17, p. 78 (repr.).

Pascal Adolphe Dagnan-Bouveret dessine dès l'enfance et fait très tôt le choix de se consacrer à la peinture. Lorsque son père s'installe au Brésil en 1868 pour ses affaires, Dagnan-Bouveret refuse de le suivre. Il est alors admis à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier d'Alexandre Cabanel et de Jean-Léon Gérôme. Il s'installe sous les toits d'une maison Faubourg Poissonnière, un logement peu confortable qui lui permet pourtant de faire une rencontre inattendue : voisin de Corot, ce dernier l'accueille souvent dans son atelier, le conseille et prend peu à peu le rôle de maître.

Dagnan-Bouveret établit ensuite son atelier à Neuilly, en compagnie de ses amis Courtois et Bastien-Lepage. Il débute au Salon de 1875 avec un portrait de l'héroïne grecque Atalante. Il obtient dès lors des commandes de l'État pour décorer des lieux publics comme la Sorbonne et l'Odéon. Il reçoit le second Prix de Rome en 1876 et présente deux sujets mythologiques au Salon, *Orphée et les Bacchantes* et *Bacchus enfant adoré*. Des thèmes plus modernes et d'un réalisme assumé se substituent rapidement aux sujets classiques. Inspiré par les écrivains de son temps comme Zola, Daudet et les frères Goncourt, Dagnan-Bouveret expose en 1879 *La Noce chez le photographe*. Ce tableau, qu'il considère comme la matérialisation de sa rébellion contre l'École, est le premier d'une série qui vise à se démarquer du naturalisme officiel pour aller vers une plus grande modernité. Il prend dès lors inspiration des scènes de la vie courante, urbaine ou rurale. Il peint des scènes de rue et puise également ses sujets dans la littérature avec *La Blanchisseuse* (1880), tableau qui fait référence au roman *Nana* de Zola. Il commence en 1886 une série de tableaux sur le thème du *Pardon breton*, une coutume qui va inspirer de nombreux artistes parmi lesquels Gauguin, Maurice Denis et les nabis. À l'Exposition Universelle de 1900 où il présente *La Cène*, Dagnan-Bouveret reçoit une médaille

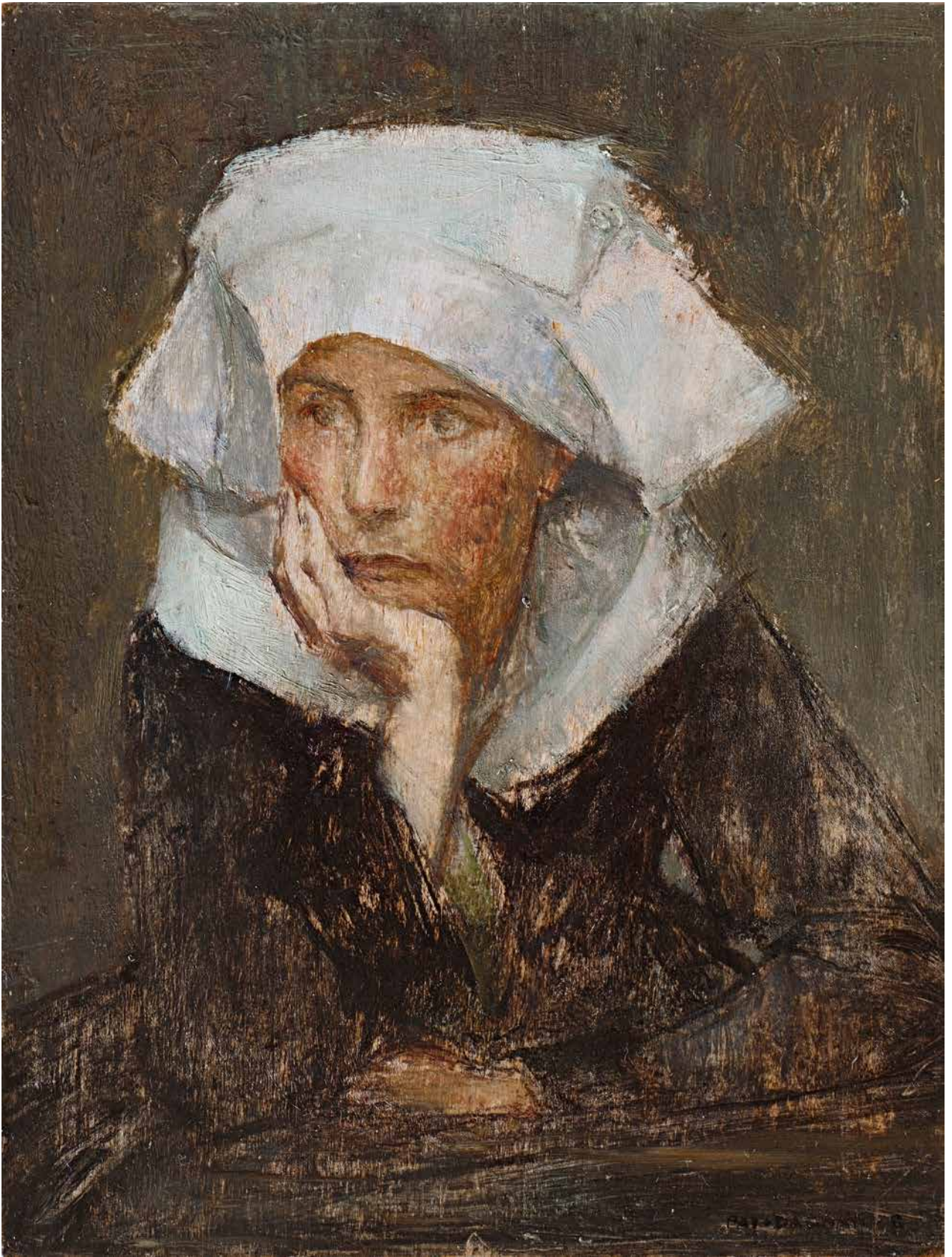
pour l'ensemble de son œuvre. Il est l'un des plus jeunes artistes à être élu à l'Institut de France.

Dans le sillage de Jules Breton et encouragé par son maître Gérôme, Dagnan-Bouveret fait pour la première fois le voyage en Bretagne en 1883-1884. Il reste ensuite artistiquement lié à cette région pendant toute la décennie à venir.

Pendant ses visites, le peintre recueille des informations sur les costumes régionaux, en particulier les coiffes féminines. Il fait l'acquisition d'un ensemble de costumes qu'il amène avec lui à Quincey où il fait poser ses modèles, vêtues de robes bretonnes, de façon à recréer dans le calme de son atelier des scènes auxquelles il a auparavant assisté.

Notre tableau, peint sur un panneau de bois de petit format, est loin du rendu photo-réaliste de ses grandes compositions. Ce portrait d'une jeune femme portant une coiffe bretonne est réalisé en quelques traits légers qui laissent apparaître en transparence la matière du panneau. Proche d'une esquisse par sa facture, le tableau doit être considéré comme une œuvre aboutie. Il est en effet présenté à l'Exposition Internationale des Beaux-Arts de 1899 organisée à Saint-Pétersbourg par la revue d'avant-garde russe *Mir Iskusstva*¹, pour incarner l'art français d'avant-garde mais aussi s'identifier à certaines des valeurs défendues par la revue : la liberté de l'art face à une tradition trop restrictive, l'anti-académisme, l'internationalisme et la diffusion des idées nouvelles face au social-réalisme omniprésent. Le petit format et le support peu fragile rendent l'œuvre particulièrement apte à voyager dans la lointaine Russie tandis que son sujet et la qualité de sa facture la placent en plein cœur de l'avant-garde, une image exemplaire de l'évolution récente des tendances artistiques.

¹ *Mir Iskusstva*, 1899, n°16-17, p.78.



Eugène Delaplanche (Paris, 1836 - 1891)

4. Ève avant le péché, 1889

Cire patinée sur plâtre

35 x 15,5 x 14,6 cm

Signé sur le côté droit dans les rochers : E. Delaplanche

Daté sur la base : 1889

Œuvres en rapport :

Ève avant le péché, modèle en plâtre, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague.

Ève avant le péché, esquisse en cire, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague.

Ève avant le péché, statue en marbre, Musée d'Orsay, Paris.

Eugène Delaplanche se forme à l'École des Beaux-Arts de Paris auprès de Francisque-Joseph Duret et d'Auguste-Louis Deligand. Il obtient le prix de Rome en 1864 avec la ronde-bosse en plâtre *Ulysse bandant l'arc que les prétendants n'ont pu ployer*. Il devient pensionnaire de la Villa Médicis à Rome de 1864 à 1867.

À son retour à Paris, Delaplanche expose au Salon de Paris, où il avait débuté alors qu'il était encore étudiant et où il expose jusqu'à la fin de sa vie. Il reçoit des commandes pour le Louvre, un *Fronton* et deux bas-reliefs intitulés *Fleuves* qu'il achève en 1866. Il exécute également, en 1878, un *Groupe* pour le Pavillon de Marsan, côté rue de Rivoli. Pour l'Opéra Garnier, il sculpte *La Charpente* (1875), *La Musique* (1878) et le buste de *Servandoni* (1883). Il reçoit également des commandes pour les églises Saint-Eustache et Saint Joseph à Paris, et réalise *l'Afrique* (1878) aujourd'hui visible sur le parvis du musée d'Orsay, ainsi que la *Vierge au Lys*¹ (1878), deux parmi ses œuvres les plus appréciées. Il est nommé chevalier de la Légion d'Honneur en 1876, puis officier en 1886.

Avec Alexandre Falguière, Antonin Mercié, Paul Dubois, Chapu et Allar, Delaplanche fait partie du Groupe des Florentins, jeune génération de sculpteurs qui revendiquent ouvertement leur filiation au Quattrocento. Proches de Clésinger, Carpeaux et Carrier-Belleuse, très appréciés aux Salons où ils se distinguent par de nombreux prix et médailles, ils restent pourtant légèrement en retrait dans le milieu officiel de l'époque et recherchent, pour nombre d'entre eux, de nouvelles sources d'inspiration souvent choisies parmi les exemples de la Renaissance florentine.

Ève avant le péché, ainsi que son pendant de

jeunesse *Ève après le péché*, sont parmi les œuvres les plus reconnues de Delaplanche. Le titre de ces sculptures suggère une chronologie qui est pourtant inverse par rapport au temps réel de la création des œuvres. En effet, Delaplanche exécute à Rome à la Villa Médicis le plâtre d'*Ève après le péché* et le présente, en tant qu'envoi de dernière année, au Salon de 1869. Le marbre, aujourd'hui conservé au musée d'Orsay², est exposé au Salon de l'année suivante.

À la fin de sa carrière, Delaplanche modèle *Ève avant le péché* d'après sa propre œuvre de jeunesse. Le modèle en plâtre d'*Ève avant le péché* a été exposé au Salon de 1890 (n°3763). La statue en marbre, achetée par le musée du Luxembourg et se trouvant aujourd'hui au musée d'Orsay³ a figuré au Salon de 1891 (n°2442) après la mort de l'artiste. La glyptothèque de Copenhague conserve le modèle original en plâtre exposé au Salon en 1890, ainsi que la petite esquisse en cire.

Pour *Ève avant le péché*, Delaplanche abandonne l'influence de Michel-Ange, encore présente dans la première figure d'*Ève*. Notre *Ève* paraît plus jeune, l'artiste recherche des formes qui évoquent la jeunesse et l'innocence. La pose est naturelle, la composition calme et harmonieuse, d'influence classique. La position introvertie et silencieuse suggère l'idée qu'*Ève* doit encore commettre le péché qui va la transformer en femme mature. Le serpent est pourtant déjà enroulé autour de la base et elle tient dans la main la pomme non encore mordue, qu'elle semble observer d'un air songeur.

¹ Paris, musée d'Orsay, inv. RF 807.

² Paris, musée d'Orsay, inv. RF 196.

³ Inv. RF 3963.



Paul Du Bois
(Aywaille, 1859 - Uccle, 1938)

5. Irma Sèthe, 1889

Bronze patiné
37 x 24 x 23 cm
Signé sur le devant : *Paul DuBois*
Signé par le fondeur au revers : *Cie des Bronzes de Bruxelles / (cire perdue)*

Exposition :
1889, Bruxelles, 6^{ème} Exposition des XX, n°1.

Paul Du Bois naît à Aywaille en 1858 et étudie à l'Académie de Bruxelles sous la houlette d'Eugène Simonis et de Charles Van der Stappen. Il gagne en 1884 le prix Godecharle et devient l'un des membres fondateurs du groupe des XX. Bien introduit dans le cercle restreint de l'avant-garde internationale, il ne renie pourtant pas son attachement à la Renaissance et excelle dans les portraits. Il trouve ainsi un mode d'expression lui permettant d'être apprécié d'un plus large public ainsi que des institutions officielles et donc de diversifier sa production. Soucieux de ne pas être confondu avec son homonyme français le sculpteur Paul Dubois (1829-1905) alors qu'il reçoit ses premières commandes officielles, il change la graphie de son nom en Du Bois. Il réalise le *Monument au comte Frédéric de Mérode* (1898) auquel il travaille en coopération avec son beau-frère Henry Van de Velde, puis *Les quatre Eléments* (1896-1899) dans le parc botanique de Bruxelles et plusieurs sculptures ornant l'Hôtel de ville de Saint-Gilles. Après la dissolution des XX en 1894, il expose régulièrement à la Libre Esthétique. Il ouvre cette année là un atelier libre avec son ami Georges Lemmen et est nommé Chevalier de l'Ordre de Léopold. Professeur de sculpture à l'Académie des Beaux-Arts de Mons en 1900, il est assigné à l'Académie de Bruxelles l'année suivante et succède à Charles Van der Stappen à l'Ecole des arts Décoratifs en 1910. Sculpteur éclectique, son œuvre compte des réalisations aussi diverses que des monuments publics et funéraires, des médailles, des bijoux et des objets pour la maison dans le style Art Nouveau.

Prodige du violon à seulement treize ans, Irma est la plus jeune des sœurs Sèthe, famille renommée pour son rôle actif dans le milieu artistique bruxellois fin-de-siècle. Installée à Uccle dans une maison dessinée par l'architecte Henry Van de Velde, la famille Sèthe compte parmi ses fréquentations régulières les artistes du Cercle des XX et son fondateur Octave Maus, ainsi que le compositeur Eugène Ysaÿe et ses élèves dont Irma fait partie. Les trois sœurs Sèthe ne tardent pas à devenir les muses de prédilection des artistes qui fréquentent la villa de Uccle. Théo Van Rysselberghe réalise trois portraits qui deviennent iconiques de la peinture néo-impressionniste, représentant chacune des jeunes filles : Alice en 1888, Maria en 1891 et enfin Irma au violon en 1894. Van Rysselberghe expose pour la première fois le portrait d'Alice aux XX en 1889, alors que Du Bois y présente le bronze d'Irma. La même année, il modèle également le buste d'Alice, la sœur d'Irma, qu'il épouse peu de temps après. Il est d'ailleurs tentant de croire que le portrait de Van Rysselberghe ait été commissionné par les Sèthe pour être offert au jeune couple fiancé. Van de Velde prend ensuite pour femme Marie. Pendant ces années-là, Irma fait des tournées de concerts en Suisse, Angleterre et Belgique après avoir obtenu le premier prix de violon au Conservatoire royal de Musique de Bruxelles. Elle épouse en 1897 le philosophe Samuel Saenger et s'établit à Berlin avant de s'exiler à Los Angeles en 1940.



Félicien Rops
(Namur, 1833 - Essonnes, 1898)

6. *Agonie, ou Mors et Vita*

Crayon gras sur papier
21,2 x 41,2 cm

Œuvres en rapport :

Agonie ou Mors et Vita, vernis mou en noir et blanc (E. 802).

Agonie ou Mors et Vita, gravure en couleur au repérage par A. Bertrand, G. Pellet éditeur, Paris (E. 945).

Agonie, ou Mors et Vita, crayon et aquarelle, Paris, collection particulière.

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. Notre dessin, qui prépare directement l'estampe *Agonie*, est sans doute l'une des compositions les plus crues et les plus emblématiques de l'œuvre « sataniste » de Rops. Sur un autel détourné, une jeune femme nue, et, pour ajouter au scandale, probablement religieuse, comme semble l'indiquer la seule sandale qui la vêt et le chapelet qui ceint son corps, est en proie aux caprices de Satan, représenté sous la forme d'un squelette animé et ailé. Rops parvient ainsi à renouveler, dans une vision à la fois érotique et morbide, la représentation de la Messe Noire. C'est ainsi qu'il « célèbre ce spiritualisme de la Luxure qu'est le Satanisme, (qu'il) peint, en d'imperfectibles pages, le surnaturel de la perversité, l'au-delà du Mal »¹.

¹ J. K. Huysmans, « L'œuvre érotique de F. Rops », *La Plume*, Paris, 15 juin 1896, p. 421.



Louis Legrand
(Dijon, 1863 - Livry-Gargan, 1951)

7. Femme dénudée

Pastel sur carton
51,5 x 75 cm
Signé en bas à droite : *Louis / Legrand*

Provenance :
Collection Hulin de Loo, Gand.

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

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

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

précède dans la représentation de la nuit dans la capitale, avec ses bars, ses maisons closes et ses cabarets de demi-mondaines.

Si la gravure permet à Legrand de se faire un nom dans le monde de l'art parisien, le pastel, naturellement plus intime, reste le plus souvent réservé à un public choisi de collectionneurs avertis. Comme le rapporte Louis Morin dans *L'Artiste*¹, pour connaître les pastels de Legrand « il n'y a pas deux moyens : faut aller voir son ami Pellet (...). Pellet ne peut se lasser d'acheter ces pastels dont la collection fait son orgueil ». En effet, Gustave Pellet, éditeur de livres et d'estampes, achetait systématiquement les pastels de l'artiste. Seulement peu d'entre eux, parmi lesquels se trouve notre dessin, étaient réservés à des expositions publiques ou aux Salons.

La femme occupée à des activités intimes quotidiennes fait partie des sujets favoris de Legrand. Notre pastel révèle en particulier l'intérêt de l'artiste pour l'arrière-scène des maisons closes et il semble nous montrer ici une prostituée saisie dans un moment de repos. L'air las et la pose spontanée de la jeune femme semblent en effet dévoiler le contexte. Legrand, qui cherche comme à son habitude à renverser l'idéal de beauté canonique, prend plaisir à découvrir les caractéristiques uniques du corps de son modèle qu'il souligne d'épais traits de pastel aux couleurs vives et contrastées. Tout en conservant l'aspect archétypique du sujet qu'il représente, l'artiste tend alors vers le portrait, un processus dont Camille Mauclair explicite parfaitement la dynamique : « Legrand traite chaque individualité comme un portrait complet et inimitable. Devant les œuvres d'autres peintres nous voyons bien ce qu'ils pensent de la fille ; mais en regardant les œuvres de Legrand, nous voyons ce que la fille pense elle-même »².

¹ Louis Morin, *L'Artiste, Revue de l'art contemporain*, « Quelques artistes de ce temps », avril 1904, p. 263.

² Camille Mauclair, *Louis Legrand*, H. Floury et G. Pellet éditeurs, Paris, 1910, p. 148.



Henri Rivière
(Paris, 1864 - Sucy-en-Brie, 1951)

8. Les Chênes coupés de Penfoennec, 1893

Encre de Chine, aquarelle et rehauts de gouache sur papier
23 x 35 cm
Signé du monogramme en bas à gauche : H/R dans un cadre
Situé et daté au verso : Penfoennec / Juin 93

Œuvre en rapport :
Les chênes coupés de Penfoennec, 1896, lithographie en couleur.

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

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

La découverte des estampes japonaises change entièrement sa vie : il entre en relation avec les marchands Siegfried Bing, Ayashi Tadamasu et découvre Hokusai et Hiroshige pour lesquels il développe une folle admiration. Si Hokusai, « le fou de dessin », est célèbre pour la série des trente-six vues du Mont Fuji de 1831, Henri Rivière, lui, publie en 1902 *Les trente-six vues de la Tour Eiffel*. L'art japonais devient pour Rivière la première source d'inspiration, mais il ne peut être pris pour un imitateur. Autodidacte, il décide d'apprendre seul avec des couleurs et des techniques occidentales. À force d'expérimentations, il réinvente les secrets de l'estampe polychrome japonaise. Il confectionne lui-même ses couleurs, les applique à la brosse ou au tampon sur du bois évidé au canif. Il tire ensuite ses planches sur du papier japonais ancien et adopte un monogramme rouge. Mais au-delà des techniques, le style de Rivière est lui-même empreint de japonisme. Le dessin y est simplifié, les figures soulignées d'un trait. Il privilégie les teintes claires et pures, joue sur les transparences et les nuances, juxtapose des aplats de couleur pour renforcer les contrastes ou procède à de savants dégradés. Cadres asymétriques qui coupent le sujet, constructions en diagonale,

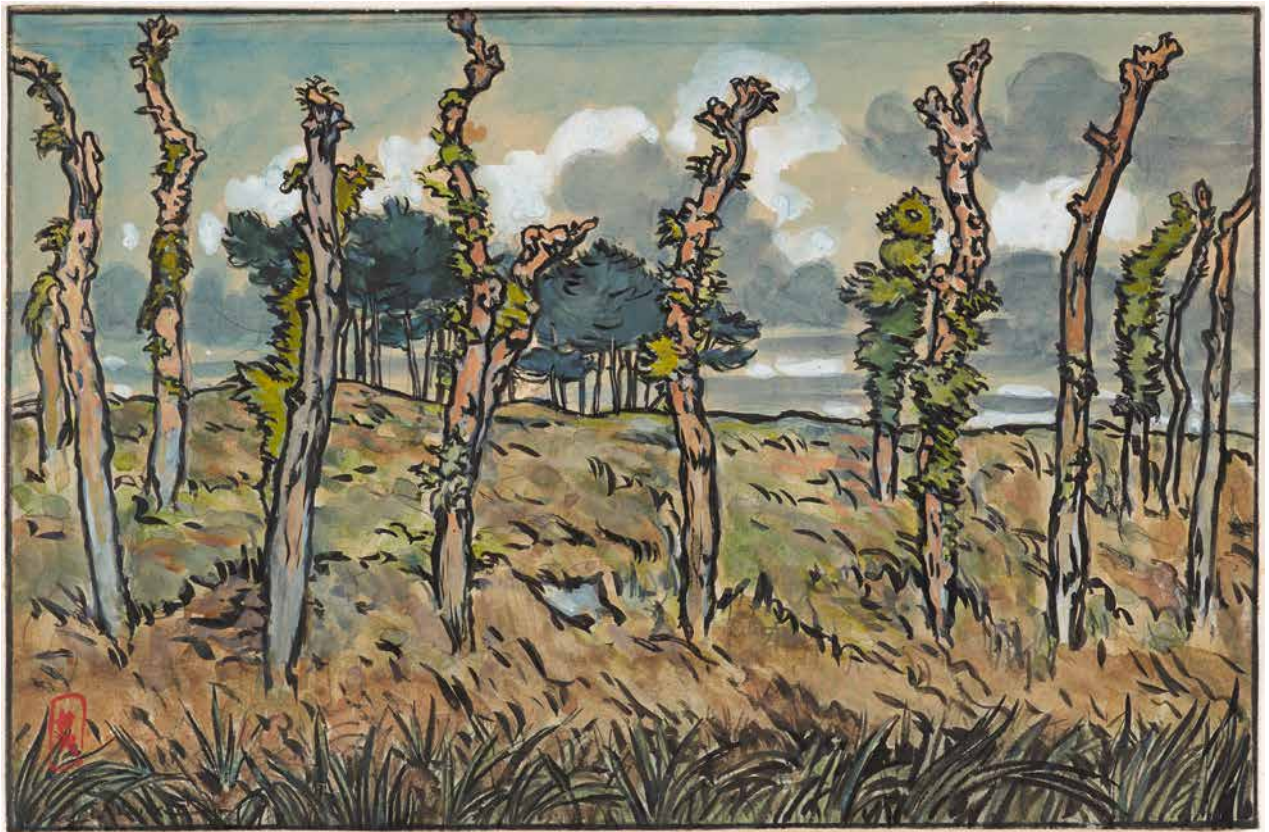
plans rapprochés, vues plongeantes constituent autant de caractéristiques japonisantes.

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

Au début des années 1890, Rivière réalise en Bretagne ses deux séries de bois gravés les plus célèbres, *La Mer, études de vagues* (1890 - 1892) et *Paysages bretons* (1890 - 1894). Préparées au moyen d'aquarelles réalisées sur le motif, ces estampes synthétiques comptent parmi les plus grandes réussites de l'artiste.

Plus qu'une étude sur le motif, notre aquarelle, datée de 1893, porte déjà en germe l'intention de l'artiste. En effet, ce paysage des alentours de Douarnenez est fortement stylisé, et les cernes noirs qui soulignent les principaux éléments de la composition attestent que l'artiste a déjà en tête la réalisation de son bois.

Si notre aquarelle n'a pas finalement pas donné lieu à la réalisation d'une gravure sur bois de la série des *Paysages bretons*, Rivière la réutilise quelques années plus tard, en 1896, dans la lithographie intitulée *Les chênes coupés de Penfoennec*. Il reprend strictement la même composition, en l'animant toutefois d'un paysan accompagné de son cheval, tous deux absents de l'aquarelle réalisée trois ans auparavant.



Antonio de La Gandara

(Paris, 1861 - 1917)

9. Portrait de Charles Marie Leconte de Lisle, 1893

Fusain sur papier
61,5 x 45,5 cm
Signé de l'initiale en haut à gauche : G

Expositions :
1893, Paris, Galerie Durand-Ruel, *Exposition Camille Pissaro - Antonio de La Gandara*, n°23.
1893, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, partie du n°1219.

Bibliographie :
X. Mathieu, *Antonio de La Gandara, un témoin de la Belle Epoque*, Deauville, 2011, p. 133.

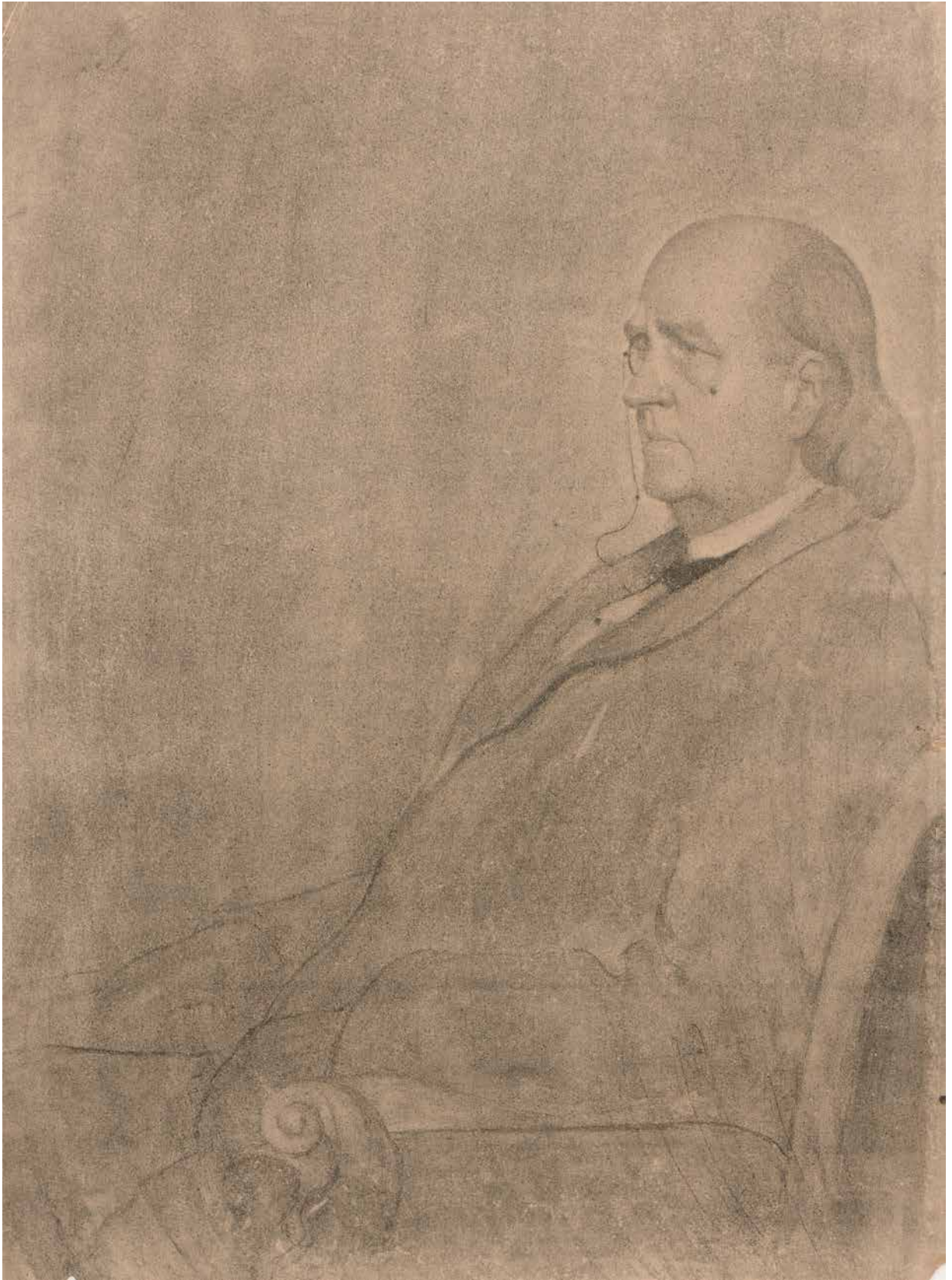
Né d'un père d'origine espagnole installé au Mexique et d'une mère anglo-française, Antonio de La Gandara garde en héritage un nom et une allure exotiques. L'artiste est pourtant bien français, né à Paris où il a grandi et où il s'est formé. Initié au dessin dès l'enfance, La Gandara adolescent est définitivement attiré par la peinture et arpente sans relâche le musée du Louvre.

A l'âge de dix-sept ans il intègre l'Ecole des Beaux-Arts, où il suit les cours de Gérôme et de Cabanel. Il fréquente le quartier latin, est proche des Hydropathes et de personnalités telles que Rodolphe Salis, fondateur du Chat Noir, Willette, Steinlen, Rivière, Caran d'Ache. En 1882 il débute au Salon des artistes français, mais c'est l'année 1885 qui constitue un tournant dans sa carrière. Alors qu'il n'a pas encore atteint la notoriété, il fait la rencontre du comte de Montesquiou. Celui-ci favorise ses débuts en le présentant à quelques-uns de ses amis parmi lesquels la comtesse de Montebello, la baronne de Rothschild, la comtesse Greffulhe, Anna de Noailles et madame Gautreau. Il peint leur portrait et le succès est immédiat. Très apprécié de toute la haute société parisienne, la réputation de La Gandara s'affirme. Il épouse cette même année Anne-Catherine Wilms, dont l'exceptionnelle beauté fascine l'entourage de l'artiste et constitue pour lui une source inépuisable d'inspiration. Grâce à Montesquiou, La Gandara fait aussi la rencontre de James Whistler, dont il admire déjà l'œuvre. Lorsqu'en 1891 Whistler est occupé à la réalisation du portrait en pied du comte, Montesquiou, fatigué des longues séances de pose qui l'obligent à voyager jusqu'à Londres où réside le maître, lui propose de terminer son tableau à Paris en s'installant temporairement dans l'atelier de La Gandara. Cette expérience permet à notre artiste de se rapprocher de Whistler et d'observer de près la technique et la palette qui caractérisent l'œuvre du peintre, riche de gris et de blancs, dont il s'inspire pour la réalisation de ses propres toiles.

Il collabore ensuite avec *La Gazette du Bon Ton*, en marquant ainsi son attachement à la mode de l'époque dont il ne cessait déjà de témoigner à travers ses élégants portraits. Au tournant du siècle, les œuvres de La Gandara sont désormais recherchées en Europe et aux Etats-Unis et son succès retentissant n'est interrompu qu'en 1917, lorsqu'il est prématurément emporté par la maladie dans son atelier de la rue Monsieur-Le-Prince.

La Gandara ne se limite pas à peindre les protagonistes du milieu aristocratique parisien mais se fait aussi témoin de la vitalité culturelle de la capitale. Dans une série de dessins qu'il réalise au début des années 1890 et qu'il expose à la galerie Durand-Ruel en mars 1893, La Gandara mêle sujets mondains, familiaux et portraits de personnalités intellectuelles. Parmi des œuvres représentant Whistler, le pianiste Paderewski et le comte de Montesquiou, se trouve notre fusain, portrait à la fois précis et sensible du poète et chef de file du mouvement parnassien. La Gandara, qui est conscient de son rôle de témoin, grâce à son activité de portraitiste, d'un certain milieu intellectuel, réalise au même moment avec la même technique un portrait de Verlaine, archétype même du poète maudit. En s'amusant de la rivalité intellectuelle et de caractère qui oppose les deux hommes, il les confronte à travers leur portrait.

Dans notre dessin, la finesse du trait estompé qui fusionne avec le fond neutre, les formes voilées qui laissent entrevoir de subtils détails, l'attitude grave et pensive du poète, rapprochent cette œuvre de l'esthétique symboliste qui prenait alors son essor et à laquelle La Gandara était très certainement sensible. La sobriété de la composition contribue à la poésie silencieuse de ce portrait qui semble matérialiser la rêverie, toujours raisonnée, de l'écrivain.



Jeanne Itasse

(Paris, 1865 - 1941)

10. Masque de Richard Wagner, 1895

Grès émaillé

31 x 28 x 18 cm

Signé par l'artiste sur la droite du col : Itasse

Signé par le céramiste sur la gauche du col : E. MULLER

Cachet du céramiste au revers, et numéroté : n°1

Expositions :

1895 - 1896, Paris, *Premier Salon de l'Art Nouveau*, Galerie Samuel Bing, n°425.

2004 - 2005, Amsterdam, Van Gogh museum, *L'Art Nouveau : la maison Bing*.

Bibliographie :

Emile Muller & Cie, *Catalogue de l'exécution en grès d'un choix d'œuvres de maîtres de la sculpture contemporaine*, Paris 1896, pp. 13, 26, repr.

G. P. Weisberg, E. Becker, E. Possémé (dir.), *Les origines de l'Art Nouveau, la maison Bing*, Paris, Anvers, 2004, p. 277.

Fille aînée du sculpteur Adolphe Itasse (1829 - 1893), Jeanne Itasse se forme tout d'abord auprès de son père. Elle débute au Salon en 1879, et y expose durant toute sa carrière, jusqu'à la veille de la seconde guerre mondiale. Débordant d'activité, elle suit toutes les étapes de la carrière académique, fait particulièrement rare pour une femme à la fin du dix-neuvième siècle. Elle obtient en effet plusieurs récompenses officielles, aussi bien en France, à l'Exposition Universelle de 1900 qu'à l'étranger, à l'Exposition Universelle de Chicago en 1893.

Si l'œuvre de Jeanne Itasse est pour l'essentiel constitué de bustes grâce auxquels elle rencontre un réel succès tant auprès de commanditaires privés que de l'Etat qui lui achète régulièrement ses œuvres, elle s'inspire également de sujets plus singuliers, qui sont aussitôt remarqués. Sa *Harpiste égyptienne*, réalisée en 1891, lui vaut ainsi une bourse de voyage accordée par le vice-roi d'Egypte, et sera éditée en grès quelques années plus tard par la fabrique de céramique Emile Muller & Cie.

De même que la sculptrice Charlotte Besnard, Jeanne Itasse a collaboré à plusieurs reprises avec le céramiste Emile Muller, afin de traduire ses sculptures dans le grès, à la fois pour les diffuser plus largement, mais aussi pour leur conférer un nouvel effet au moyen de l'émail coloré. Ainsi, si notre portrait de Wagner est réalisé dans

une facture assez classique et réaliste, l'ajout par le céramiste Emile Muller d'un émail lisse et vert pâle transforme la lecture que l'on peut avoir de l'œuvre. Elle devient, par le fragment et la couleur, œuvre étrange et symboliste à part entière, que n'auraient pas reniée les surréalistes. Salvador Dali lui-même a immédiatement perçu le sens de cet objet. Il avait en effet rassemblé plusieurs exemplaires du masque de Wagner, dans des couleurs différentes, qui ornaient en une étonnante accumulation, parfaitement surréaliste, la base de la fontaine extérieure de son château de Pubol (fig. 1), aujourd'hui transformé en musée.



Figure 1
La fontaine du château de Pubol
Actuel musée Dali - Gala
Espagne



Charlotte Besnard

(Paris, 1854 - 1931)

11. Masque, 1896

Grès émaillé

17,5 x 12,5 x 7 cm

Signé en bas à droite : C. Besnard

Signé par le céramiste : E. Muller

Exposition :

1896, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n°17

Charlotte Gabrielle Dubray naît à Paris, fille de Gabriel Vital-Dubray, un des sculpteurs les plus renommés du Second Empire et de la Troisième République et petite-fille du sculpteur Pellegrin Antoine Cecconi. Le talent de Charlotte est tôt découvert et la jeune fille est encouragée par sa famille à poursuivre une formation artistique. Élève de Fanny Dubois-Davesne, connue pour son bronze de l'Impératrice Eugénie (musée du Château de Compiègne), elle travaille ensuite dans les ateliers de son père et du sculpteur Vincenzo Consani. Lors de la chute du Second Empire en 1870, toute la famille part pour l'Italie avant de s'installer définitivement à Londres. C'est dans la capitale anglaise que les talents de portraitiste de Charlotte sont pour la première fois reconnus. Elle accède à une certaine renommée en exposant à la Royal Academy, entre 1875 et 1878, des bustes de nombreuses personnalités parmi lesquelles la princesse Louise de Galles. Le buste de l'explorateur Henry Morton Stanley, réalisé en 1878 et exposé au Salon des Artistes Français l'année suivante, est parmi les portraits les plus importants sculptés par l'artiste pendant sa période londonienne.

Lors d'un voyage à Rome en 1874, Charlotte rencontre le peintre Albert Besnard alors pensionnaire de la Villa Médicis. Charlotte et Albert se marient à Paris en 1879 puis s'installent à Londres jusqu'en 1883, date à laquelle le couple retourne dans la capitale française. Charlotte travaille aux côtés de son mari dont la carrière académique exemplaire ne l'empêche pas d'affirmer des choix et un parcours tout à fait personnels, chose rare pour l'époque. Le cercle familial, la beauté délicate des enfants constituent une généreuse source d'inspiration pour l'artiste. Albert Besnard la dépeint entourée de ses quatre enfants dans le salon de leur villa à Talloires dans le tableau *Une famille*¹.

L'artiste expose fréquemment dans les salons parisiens, au Salon de l'Art Français, à la Société Nationale des Beaux-Arts, à l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, au Salon de l'Art Nouveau à la Galerie Siegfried Bing, au Salon d'Automne et à celui des Tuileries dont le président et fondateur est Albert Besnard. Charlotte reçoit sa première commande publique en 1873 par le musée de Versailles, un buste en marbre du *Général Renault*. Elle réalise pour le pavillon Marsan du Louvre la statue du *Maréchal Poniatowski*, le groupe *La Danse* pour la ville de Bourgoin en Isère, *La Savoyarde* pour Albertville et la tombe monumentale de l'écrivain belge Rodenbach au cimetière du Père Lachaise. Charlotte Besnard est un des rares exemples de femme artiste soutenue par une reconnaissance publique lui permettant d'accéder aux plus importantes expositions et Salons de son époque.

Artiste intimiste, Charlotte Besnard touche parfois au symbolisme à travers de sensibles sculptures réalisées grâce à des techniques empruntées aux arts décoratifs. La céramique, le grès émaillé en particulier, lui permet de développer un travail où la polychromie a un rôle à la fois décoratif et expressif. Tout en se penchant sur le sujet symboliste par excellence qu'est le masque, Charlotte Besnard choisit de collaborer avec la manufacture Emile Müller qui réalise alors des œuvres en grès pour des artistes tels que Fix-Masseau, Charpentier, Falguière. L'émail choisi par l'artiste confronte matité et brillance pour donner à ce visage paisiblement souriant un relief qui dépasse le caractère individuel et accède à un mystère que soulignent les nuances de bleu, couleur capable entre toutes de communiquer l'énigme symboliste.

¹ Albert Besnard, *Une famille*, huile sur toile, 1890. RF 1977 49, musée d'Orsay, Paris.



Manuel Orazi
(Rome, 1860 - Paris, 1934)

12. Le Masque de la Mort Rouge

Fusain, lavis d'encre de Chine et gouache sur papier fort
62,5 x 47,5 cm
Signé verticalement en bas à gauche : M Orazi
Dans son cadre d'origine

Né en Italie, Manuel Orazi débute sa carrière en 1892 à Paris où il s'installe définitivement. Mettant ses talents d'illustrateur et d'affichiste au service de diverses revues parisiennes, il collabore régulièrement à *Je sais tout*, au *Figaro illustré* ou encore à *L'Assiette au beurre*.

Sensible aux innovations esthétiques du Symbolisme et de l'Art Nouveau, Orazi est sollicité par Siegfried Bing, qui ouvre sa galerie, L'Art Nouveau, à Paris à l'angle de la rue Chauchat et de la rue de Provence en 1895. Orazi illustre alors pour lui un *Calendrier Magique* orienté vers le mysticisme et l'astrologie, thèmes récurrents chez l'artiste.

Lors de l'Exposition Universelle de 1900, Orazi répond à deux commandes sur le thème de la danse. La première est destinée au Palais de la Danse. La seconde, pour le Théâtre de Loïe Fuller, est en partie influencée par l'art japonais. Elle transcrit par le dessin la modernité des spectacles de la danseuse qui fascine aussi bien Toulouse-Lautrec que Rodin.

Poursuivant également sa carrière d'illustrateur, Orazi fournit de nombreux dessins pour les œuvres de Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde ou encore Pierre Louÿs.

Dans les années 1920, Orazi se tourne vers le cinéma alors naissant et crée aussi bien les décors, que les costumes et les affiches pour des productions de grande ampleur, telle *L'Atlantide*, réalisé en 1921 par Jacques Feyder d'après le roman de Pierre Benoit publié en 1919.

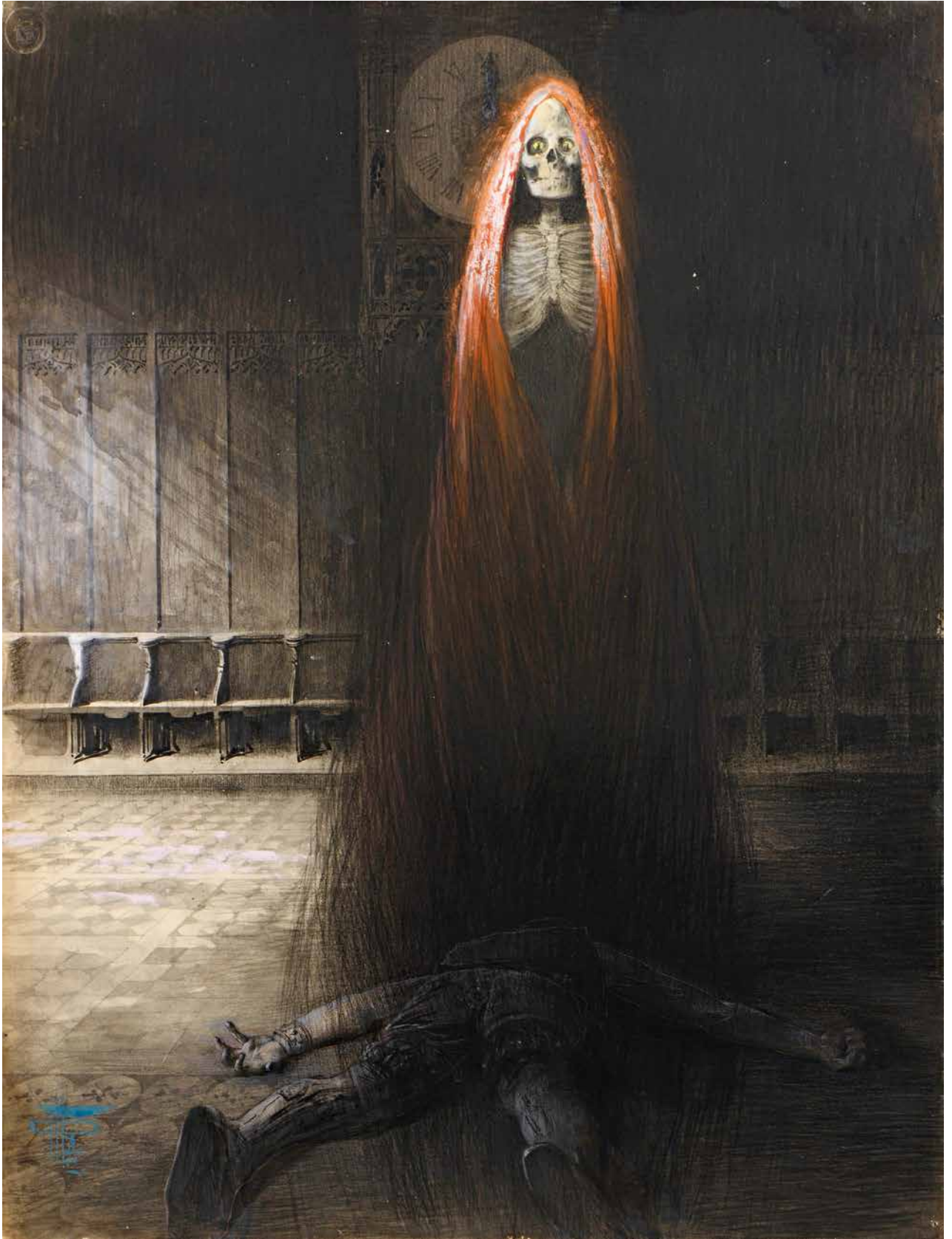
Lors de la dernière décennie du dix-neuvième siècle, Orazi se passionne pour l'iconographie morbide et la représentation de la figure de la mort, et réalise ses œuvres les plus frappantes. En marge

des dessins qui illustrent le *Calendrier Magique* destiné à Siegfried Bing, où se côtoient sorcières, squelettes et autres momies, Orazi recherche dans la littérature des sujets susceptibles de plaire à son imagination débordante. Il va tout naturellement trouver ces derniers dans les nouvelles d'Edgar Allan Poe, publiées une cinquantaine d'années auparavant, mais qui connaissent un regain d'intérêt croissant en cette fin de siècle fascinée par la décadence.

Publiée à l'origine en 1842, *Le Masque de la Mort rouge* fait partie du recueil des *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, rendu célèbre en France par la traduction de Charles Baudelaire. D'inspiration gothique, la nouvelle est une allégorie qui souligne le caractère inéluctable de la mort.

Orazi choisit de représenter la scène finale du récit, dans laquelle la tension dramatique est à son comble. Le héros, Prospero, tombe mort aux pieds de la Mort Rouge qui se révèle à lui, alors que l'horloge s'arrête de sonner (à minuit, malicieux détail rajouté par Orazi !).

Comme Edgar Allan Poe adopte dans sa nouvelle les conventions du roman gothique, Orazi puise dans le répertoire formel traditionnel de la représentation de la mort : squelette drapé et animé, yeux grands ouverts qui fixent le spectateur. Mais l'artiste parvient à donner une véritable intensité dramatique à sa composition, en accentuant la théâtralité par l'usage très subtil de la lumière et de la couleur, qui transpercent cette image plongée dans l'obscurité. On ne parvient plus à détourner les yeux de l'inquiétante figure de la Mort, drapée dans son voile rouge, seule touche de couleur vive de cette composition en noir et blanc.



13. Le Croque-mitaine

Pastel et gouache sur papier
106,5 x 67,5 cm
Signé verticalement en bas à droite : M Orazi
Dans son cadre d'origine

S'il ne nous a pas été possible de relier directement cette composition de l'artiste à une source littéraire connue, elle évoque toutefois l'atmosphère sombre et inquiétante du roman gothique alors en vogue en cette fin de dix-neuvième siècle. Il suffit en effet à l'artiste d'un seul détail pour transformer le personnage principal en figure surnaturelle, issue du conte ou de la légende. On

ne remarque pas tout de suite ce qui provoque aussitôt le malaise lorsque l'on croise le regard du croque-mitaine, qui se retourne vers nous. C'est alors que l'on se rend compte que ses yeux ne sont pas ceux d'un homme, mais ceux d'un chat, capables de voir dans l'obscurité et de le guider dans ses troubles virées nocturnes.

14. Le Chat noir

Fusain, lavis d'encre de Chine et gouache blanche sur papier fort
62,5 x 32 cm
Signé verticalement vers le milieu à droite : M Orazi
Dans son cadre d'origine

Une fois encore, Manuel Orazi puise son inspiration dans les *Nouvelles histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe, recueil traduit en français par Charles Baudelaire en 1857. *Le Chat noir* est sans doute l'une des nouvelles les plus sombres de Poe, et il n'est pas étonnant qu'elle ait particulièrement inspiré Orazi. L'artiste s'arrête, comme à son habitude, sur la scène finale du récit, dans laquelle la tension dramatique est à son comble. Alertés par des bruits sourds provenant du mur de la cave du personnage principal, suspecté d'avoir tué sa femme, les agents de police enlèvent les briques et découvrent le cadavre de la jeune

femme, emmuré par le meurtrier avec un chat noir.

Avec une grande économie de moyens, en n'utilisant que le noir et blanc, Manuel Orazi parvient à créer une image particulière frappante en opposant simplement les regards des deux protagonistes : les yeux clos de la morte restent dans l'ombre, cercles noirs au milieu de son visage blafard, alors que ceux du chat, furieux d'avoir été emmuré vivant, semblent lancer des éclairs en se détachant de son pelage noir.

15. Scène de bûcher au Moyen-Âge

Fusain, lavis d'encre de Chine et gouache sur papier fort
48 x 63 cm
Signé verticalement en bas à droite : M Orazi
Dans son cadre d'origine

Si Orazi puise régulièrement ses sujets dans la littérature de son siècle, il n'hésite pas à aller chercher également son inspiration dans les siècles passés. En cette fin de dix-neuvième siècle, un Moyen-Age largement fantasmé revient à la mode, et les allusions « gothiques », ou « néogothiques » fleurissent dans l'architecture, la littérature, et les beaux-arts.

Sur le parvis d'une église, un groupe d'hommes sur la droite, hérétiques sans doute, est en train d'être immolé devant la foule qui admire le spectacle. Comme Victor Hugo dans son roman *Notre-Dame-de-Paris*, c'est un Moyen-Age particulièrement sombre que dépeint Orazi, au cours duquel l'Eglise n'hésitait pas à persécuter ceux qui s'écartaient de la pensée ou de la morale imposées par la société.







Louis Davis
(Abingdon, 1860 - 1941)

16. La Princesse à la jonquille, 1897

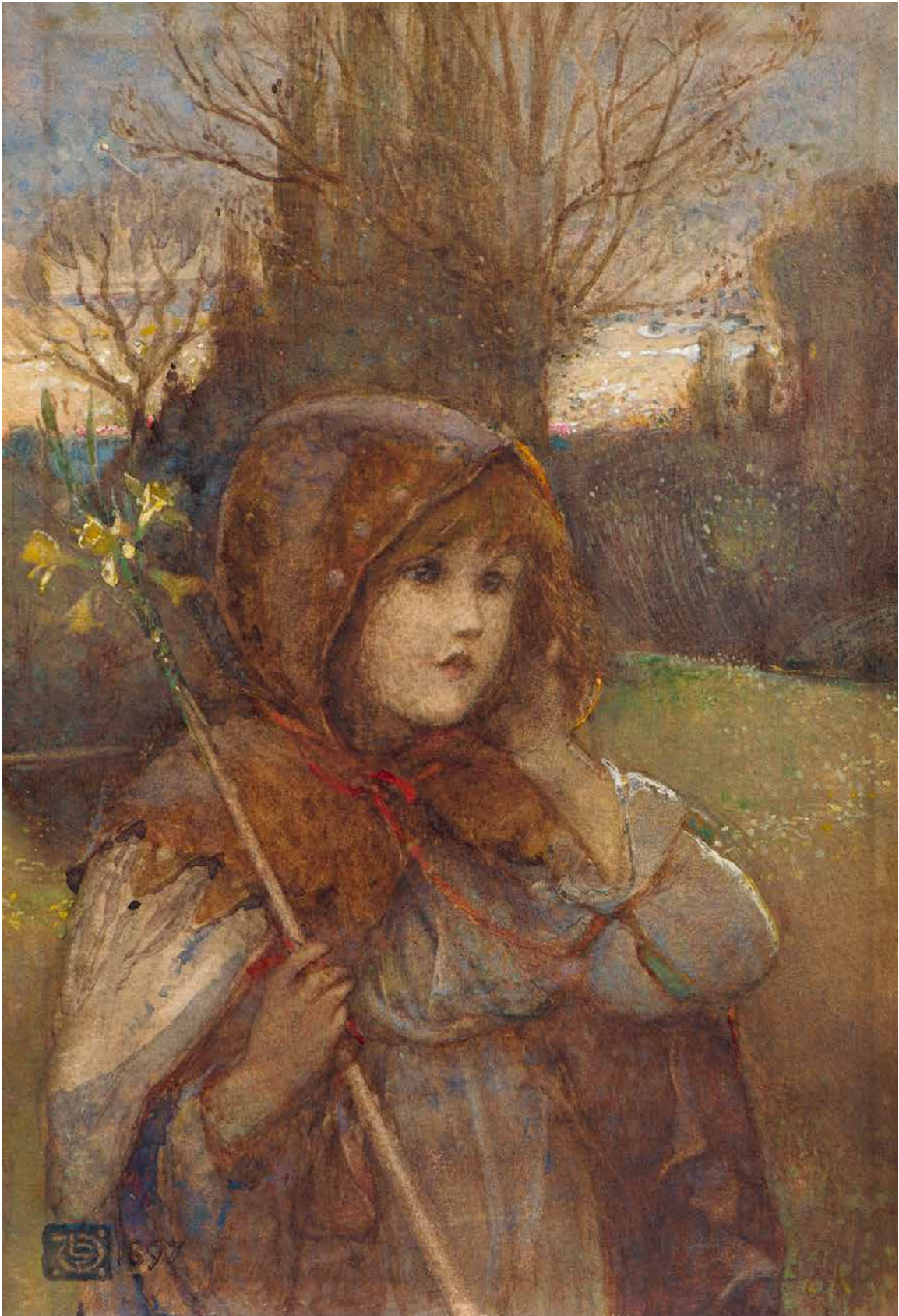
Aquarelle sur papier
22,2 x 15,2 cm
Monogrammé et daté en bas à gauche : LD 1897

Louis Davis naît à Abingdon, dans l'Oxfordshire, fils d'un marchand de spiritueux, de maïs et de charbon. Sa famille est impliquée dans la Davis Engineering and Launch Building Company qui construit et rénove bateaux, barges et canaux. Le talent artistique de l'enfant est reconnu dès ses premières années d'école, ce qui lui vaut une bourse qui l'encourage à poursuivre ses études. Les informations concernant la formation artistique du jeune homme se font pourtant rares à partir du moment où il quitte sa ville natale et jusqu'à ce qu'il devienne l'un des plus jeunes apprentis du maître verrier Christopher Whall. Influencé par William Morris et Dante Gabriel Rossetti, il rencontre Edward Burne-Jones pendant ses années de jeunesse et est dès lors considéré comme le dernier des pré-raphaélites, grâce à ses couleurs vibrantes et à ses sujets conformes à un certain idéal de pureté. Employé par Whall, il collabore avec Mary Lowndes, fondatrice quelques années plus tard, en 1906, de la Glass House, un atelier qui réalise sur commission les vitraux dessinés par les créateurs. Au début des années 1890, lorsque Whall est choisi pour concevoir le décor des fenêtres de l'église St. Mary à Stamford, Lincolnshire, Davis participe activement à la réalisation du projet.

Aquarelliste et illustrateur de livres, Davis collabore à partir de 1886 avec *The English Illustrated Magazine*. Membre de l'Art Workers' Guild, il expose avec l'Arts and Crafts Society et avec la Royal Society of Painters in Water Colours, où il est pourtant directement confronté à la segmentation des pratiques artistiques, encore très actuelle à la fin du dix-neuvième siècle. Ainsi son aquarelle, préparatoire pour un vitrail, est reçue comme une hardiesse peu appropriée au contexte conservateur. Il fait alors le choix de se concentrer définitivement sur son activité de maître verrier

qui lui permet de travailler avec plus de liberté. Il installe son atelier à l'ewelme Cottage à Pinner dans la banlieue de Londres, où il habite avec sa femme Edith qu'il forme à la broderie d'art. A la suite d'un incendie domestique survenu en 1915, Davis est durablement affaibli. Sa production de nouveaux projets ralentit. Il collabore avec Thomas Cowell de James Powell & Sons qui interprète et exécute ses projets lorsque le nombre de commandes devient trop important. Parmi ses œuvres les plus importantes se trouve le chœur de l'Abbaye de Dunblaye, de nombreuses fenêtres de la cathédrale St. Giles à Edinburgh et des vitraux de l'abbaye de Westminster, de la cathédrale de Gloucester et de la cathédrale St Patrick's à Dublin. Il décore également les chapelles privées de la marquise de Londonderry à Wynyard Park dans le comté de Durham et celle de la duchesse de Bedford à Woburn.

Pendant la première partie de sa carrière, Davis accompagne son activité de maître verrier d'une intense production d'aquarelles et d'illustrations. Il s'inspire ici d'un des poèmes les plus connus de la langue anglaise, *Daffodils (Jonquilles)* de William Wordsworth. Une jeune fille, encore une enfant, habillée d'une cape aux allures médiévales tient dans sa main droite un bâton au bout duquel est attaché un bouquet de jonquilles. Son teint très clair et son regard rêveur se détachent sur un fond de paysage de forêt à la tombée du jour. Le sujet, fidèle aux principes pré-raphaélites, permet à Davis de réunir référence littéraire, poésie du cadre naturel, sens esthétique et une grande attention aux détails qui font osciller l'image entre réalisme et conte de fées.



Frederic Leighton
(Scarborough, 1830 - Londres, 1896)

17. *Needless alarms*

Bronze à patine brune

50 x 13,5 x 14 cm

Inscription et date sur la terrasse : *Pubd. By Arthur L. Collie / 39B Old Bond Street / London November 1897*. Modèle conçu en 1886, fonte de 1897

Issu d'une famille aisée, Frederic Leighton se forme en Europe après des études académiques à l'University College School de Londres. Il est tout d'abord l'élève d'Eduard Von Steinle à Francfort, puis étudie à Bruxelles et à Rome. Il commence sa carrière en 1852 à Rome où il demeure trois ans. Sa première œuvre majeure, *La Procession de la Madone de Cimabue à travers Florence*¹, exposée à la Royal Academy en 1855, est aussitôt acquise par la reine Victoria. Agé de vingt-quatre ans à peine, Leighton est déjà couronné de succès. Après trois années passées à Paris où l'artiste rencontre Ingres et Delacroix, il s'établit définitivement à Londres en 1859, qu'il quitte pourtant fréquemment pour de nombreux voyages à l'étranger.

Leighton se rapproche alors du mouvement préraphaélite, sans toutefois en faire réellement partie. Puisant ses sujets dans la mythologie grecque et romaine, Leighton délaisse la narration pour s'attacher au rendu d'une atmosphère et à la recherche d'une beauté idéale.

Membre de la Royal Academy depuis 1868, Leighton en est élu Président en 1878. Au fait de sa renommée, il devient l'artiste le plus influent de l'époque victorienne. Leighton fait alors entreprendre d'importants travaux d'agrandissement de sa demeure de Holland Park, Leighton House. L'architecte George Aitchison y conçoit un hall arabe sur le modèle d'un palais du douzième siècle situé à Palerme, en Sicile. Cette maison, qui lui sert également d'atelier, abrite les nombreux objets d'art rapportés de ses voyages en Orient. Leighton y reçoit également ses clients et commanditaires.

Devenue une personnalité incontournable du monde des arts et de la culture, Leighton, anobli en 1878, est le premier peintre à accéder à la pairie juste avant sa mort, en 1896.

Si Frederic Leighton est peintre avant tout, c'est paradoxalement dans le domaine de la sculpture que son apport à l'art anglais de la seconde moitié du dix-neuvième siècle est fondamental. Présenté en 1877 à la Royal Academy, le bronze monumental de *l'Athlète combattant un*

python, marque une rupture dans la tradition de la sculpture anglaise encore empreinte de néoclassicisme. Le dynamisme, la représentation réaliste du corps humain et l'impression de vitalité qui se dégage du groupe sont autant de nouveautés qui marquent profondément la critique. L'œuvre est aussitôt achetée par le Chantrey Bequest pour la Tate Gallery.

Needless alarms est la troisième sculpture de Leighton, conçue selon les mêmes principes novateurs qui avaient fait le succès de *l'Athlète combattant un python*. Le modèle est exposé pour la première fois en 1886 à la Royal Academy et aussitôt repéré par John Everett Millais auquel Leighton fera cadeau du bronze. Notre version est éditée en 1897 par Arthur Leslie Collie.

La posture gracieuse en contrapposto de la jeune fille permet à Leighton de révéler le modelage précis et délicat du corps de l'adolescente, notre sculpture étant avant tout une subtile étude d'une figure de nu. C'est en effet à partir d'un sujet assez simple que Leighton parvient à produire une œuvre nouvelle, qui exprime parfaitement ce que doit être le propre de la sculpture. D'après lui, une œuvre sculptée ne peut, ne doit se percevoir d'un coup d'œil. Contrairement à la manière dont les artistes concevaient alors les œuvres en trois dimensions, en privilégiant un point de vue unique à partir duquel le spectateur aurait la meilleure compréhension de l'œuvre, Leighton pense ses sculptures de façon à rendre nécessaire l'observation depuis une multitude de points de vue. La position de la jeune fille empêche une vision unique de l'œuvre et oblige le spectateur à en faire le tour, renforçant ainsi son dynamisme. Par ses innovations, Leighton ouvre la voie à un groupe de jeunes sculpteurs tels Alfred Gilbert, George Frampton ou encore Edward Onslow Ford, que le critique Edmund Gosse rassemble sous le nom de *New Sculpture*. Ces artistes qui renouvellent la sculpture anglaise à la fin du XIX^{ème} siècle citent tous en effet l'œuvre sculptée de Leighton comme étant le point de départ de leur évolution.

¹ Huile sur toile, 222 x 521 cm, Londres, National Gallery.



Niels Hansen-Jacobsen
(Vejen, 1861 - 1941)

18. Masque d'Anna Gabriele Rohde, épouse de l'artiste, 1899

Grès émaillé
26,5 x 22,5 x 7,5 cm
Monogrammé au revers : NHJ

Œuvre en rapport :
Masque d'Anna Gabriele Rohde, grès émaillé, musée de Vejen, Danemark, inv. VKV 207.

Après une formation à l'Académie des Beaux-Arts de Copenhague, Niels Hansen Jacobsen s'installe à Paris avec sa femme en 1892. Il s'établit alors 65, boulevard Arago, dans la Cité Fleurie, qui regroupe une petite colonie d'artistes scandinaves. Il y côtoie le peintre et décorateur suisse Eugène Grasset, ainsi que le sculpteur Jean Carriès, qui y ont également leur atelier. C'est d'ailleurs Grasset qui recommande Hansen Jacobsen à Auguste Rodin.

Hansen Jacobsen expose au Salon dès 1893 *La Mort et la Charité*, grand groupe inspiré d'un conte d'Andersen.

A partir de 1894, et sans doute sous l'influence de Jean Carriès, Hansen Jacobsen commence à travailler la céramique. Il se fait construire son propre four et expérimente différentes techniques d'émaillage, comparant ses productions aux céramiques asiatiques. Ses œuvres en grès exposées au Salon à partir de 1898, surprennent et étonnent la critique par leurs formes libres et la qualité de leur émail. Parmi celles-ci, l'artiste accorde une place prépondérante à la forme du masque, tantôt naturaliste, comme celui qui représente son épouse, tantôt fantastique, comme le *Masque de l'Automne*¹, d'inspiration beaucoup plus symboliste, faisant allusion au folklore nordique.

La qualité et l'originalité des œuvres de Niels Hansen-Jacobsen attirent alors Siegfried Bing qui présente et vend les céramiques de l'artiste dans sa Galerie de L'Art Nouveau, inaugurée en 1895 au 22, rue de Provence.

Après la mort de sa femme lors d'un séjour au Danemark en 1902, Hansen Jacobsen ne revient pas à Paris et s'installe définitivement à Vejen, sa ville natale. Il y transforme une ancienne

pension de famille qui lui sert à la fois d'atelier et d'habitation, au sein de laquelle est inauguré en 1924 un musée consacré à l'artiste.

Anna Gabrielle Rohde, première épouse de l'artiste et modèle de notre masque, est très impliqué dans l'art de son mari. Quand elle ne lui sert pas de modèle, elle assiste Hansen Jacobsen dans la réalisation de ses sculptures et participe même à la création de certaines d'entre elles, comme le montre une photographie de l'atelier du couple à Paris.

Parlant couramment français, elle est également très active dans la promotion des œuvres de son mari, et n'hésite pas à emmener amis et relations chez Bing afin de leur montrer les dernières créations de l'artiste. C'est également par son intermédiaire que Justus Brinckmann, époux de l'illustratrice danoise Henriette Hahn, alors proche du couple, achète des céramiques destinées au Museum für Kunst und Gewerbe de Hambourg dont il est le fondateur.

Notre masque, qui appartient à la veine naturaliste de l'artiste, est un précieux témoignage de l'art parisien de Niels Hansen Jacobsen et de ses recherches sur l'émail. Si Hansen Jacobsen apprécie tant la céramique, c'est, comme il l'affirme, qu'il « crée lui-même la matière, ce qui n'est pas le cas avec la pierre »². Dans ce portrait sans concession, l'aspect étrange et presque surnaturel de la figure est encore renforcé par l'usage d'un émail recherché, dans laquelle toute la place est laissée au hasard des coulures et des aléas de la cuisson.

¹ Grès émaillé, Vejen Kunstmuseum, inv. 203.

² Aage Brandmose, "Niels Hansen Jacobsen", *Højskolebladet*, 5 août 1927.



Armand Point
(Alger, 1860 - Naples, 1932)

19. La Princesse à la licorne, 1899

Bas-relief en plâtre polychrome
77 x 56,5 cm
Signé, situé et daté en bas à gauche : *A Point Haute-Claire / 1899*
Dans son cadre d'origine

Œuvres en rapport :

La Princesse à la licorne, 1896, fusain et pastel sur papier, 90 x 71 cm, collection particulière.

La Princesse à la licorne, 1898, cuivre émaillé, 73 x 53 cm, collection particulière.

La Princesse à la licorne, marbre, 77 x 55 cm, collection particulière.

De retour à Paris en 1888 après quelques années passées en Algérie, Armand Point entre dans l'atelier de Cormon et de Herst à l'Ecole des Beaux-Arts, et continue à exposer au Salon. Dès décembre 1889, la galerie Georges Petit organise la première exposition personnelle de l'artiste. Il rencontre alors les figures marquantes du Symbolisme et son art évolue, se rapprochant du mouvement idéaliste, sous l'influence de Joséphin Péladan, grand Maître de l'ordre de la Rose+Croix. Point est ainsi invité à exposer au 1^{er} Salon de la Rose+Croix en 1892.

Ce tournant radical est confirmé par le séjour de l'artiste en Italie, en 1893-1894, en compagnie d'Hélène Linder, muse et modèle de Point durant toute la dernière décennie du dix-neuvième siècle. La découverte des Primitifs italiens et des grands artistes de la Renaissance bouleverse le peintre, qui étudie les techniques anciennes et place désormais son art sous les auspices de la Tradition.

De retour en France, ses envois au Salon, et l'achat par l'État de certains d'entre eux, déclenchent une polémique entre les partisans du Réalisme et les tenants d'un art inspiré des Anciens qui prône la recherche de la beauté idéale. Point arrête progressivement d'exposer au Salon et, installé à Marlotte, près de Fontainebleau, rassemble autour de lui artistes et artisans sous le nom trouvé en 1896 par Elémir Bourges d'*Atelier de Haute-Claire*. Sous sa direction, et sous l'influence de William Morris, l'atelier produit alors parmi les plus belles réalisations de l'Art décoratif français de la fin du dix-neuvième siècle. Coffrets émaillés, meubles en bois sculptés, bijoux sont réalisés d'après les dessins de Point. La maison de Marlotte devient l'un des lieux de rendez-vous du cénacle symboliste, fréquentée par Oscar Wilde, Stéphane Mallarmé ou encore Odilon Redon.

L'Atelier de Haute-Claire cesse d'être actif vers 1911, à la suite du départ progressif de plusieurs de ses membres. Jusqu'à sa mort à Naples en 1932, Point reste fidèle à son idéal classique, rejetant

violemment toute avant-garde, ignorant les critiques qui lui reprochent son passéisme.

Avec l'Atelier de Haute-Claire, Point affirme sa volonté de renouer avec la tradition des industries d'art du Moyen-Âge français tout en célébrant le raffinement et l'élégance de la Renaissance italienne. Il cultive ainsi son talent pour l'expérimentation technique et son goût pour l'art décoratif et s'entoure d'artistes d'exception dont la virtuosité s'accompagne d'une grande sensibilité esthétique.

La Princesse à la Licorne apparaît sous différentes formes dans l'œuvre de Point de la période de Haute-Claire. Dans la lignée de Moreau qui traite le thème à plusieurs reprises, Point rejoue ce sujet traditionnel de l'art médiéval et lui confère une valeur ornementale. Après le dessin réalisé en 1896 où les figures de la Princesse et de la Licorne se détachent sur un fond de paysage, Point réalise avec la communauté de Haute-Claire une version en cuivre émaillé où le fond végétal stylisé prend une ampleur plus décorative et remplace la perspective en profondeur du dessin. Point adapte le sujet en fonction de la technique employée et s'en remet pour cela au savoir-faire des artisans spécialisés qu'il côtoie. Ainsi pour notre bas-relief, il collabore avec le sculpteur Charles Virion (1865-1946). La polychromie de notre plâtre « dans les gammes pourprées violettes, dorées et vertes de la forêt de Fontainebleau »¹ d'après Camille Mauclair, fait écho à la végétation partiellement reprise du cuivre émaillé. Celle-ci s'ajoute aux arabesques dessinées par les corps, les drapés des vêtements, la crinière de la Licorne et la parure de la princesse, établissant une sorte de complémentarité ornementale, poétique et onirique entre le règne végétal et animal d'une part, et l'idéal féminin si cher à l'artiste d'autre part.

¹ Camille Mauclair, « Armand Point peintre, fresquiste, émailleur, orfèvre », *La Plume*, numéro spécial, 1901, p.22.



Alexandre Séon

(Chazelles-sur-Lyon, 1855 - Paris, 1917)

20. Nocturne

Fusain et rehauts de gouache blanche sur papier bleu-gris

43,5 x 31,5 cm

Signé en bas à droite : Alex. Séon

Exposition :

1901, Paris, Galerie Georges Petit, *Exposition des œuvres d'Alexandre Séon*, n°45.

Issu d'une famille de commerçants, Séon reçoit ses premiers rudiments de dessin et de peinture d'un maçon peintre d'enseignes. L'adolescent affirme sa vocation avec une détermination telle que sa famille ne s'y oppose pas et il intègre l'École des Beaux-Arts de Lyon en 1872. Il travaille alors en fournissant des projets d'ornementation pour l'industrie textile lyonnaise. Il suit l'enseignement de Jean-Baptiste Danguin qui l'initie maîtres anciens tels que Titien, Raphaël, Pérugin ou Rembrandt. Installé à Paris en 1877, il fréquente l'École des Beaux-Arts dans l'atelier d'Henri Lehmann, lui-même élève d'Ingres, qui transmet au jeune artiste l'amour du dessin comme principe fondateur de tout art. Séon côtoie Alphonse Osbert, Ernest Laurent, Edmond Aman-Jean et surtout Georges Seurat.

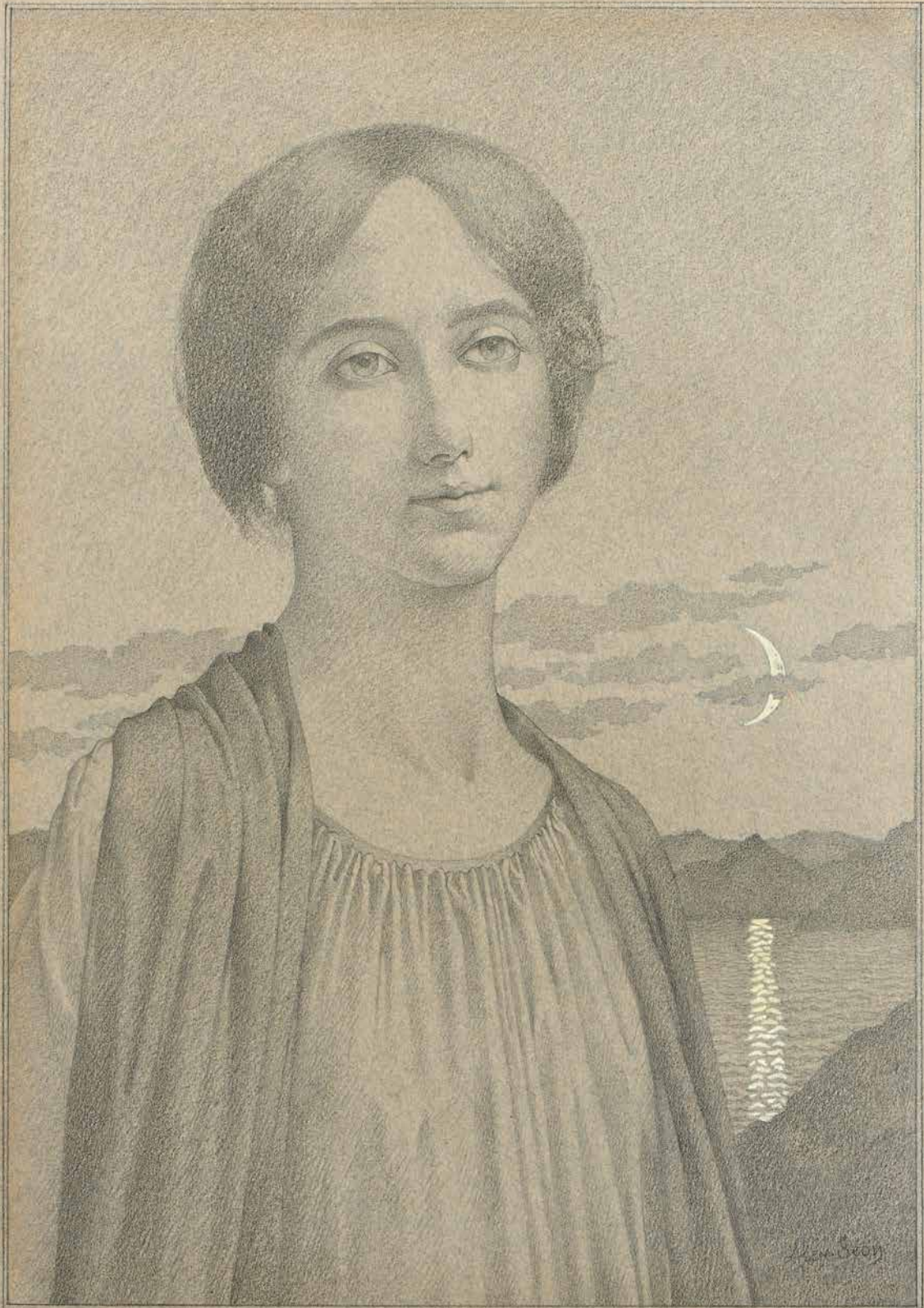
Ayant quitté l'École des Beaux-Arts vers 1880, Séon devient l'élève de Puvis de Chavannes pendant une dizaine d'années, et l'assiste dans la mise en œuvre de ses grands décors muraux pour la Sorbonne, le Panthéon et l'escalier du musée des Beaux-Arts de Lyon. Séon réalise de façon indépendante, en 1890, le décor pour la salle des mariages de la mairie de Courbevoie qui obtient un succès récompensé lors de l'Exposition Universelle.

L'année 1890 marque cependant un tournant dans l'évolution de l'artiste. L'influence de Seurat conduit Séon à mettre au point sa propre théorie du symbolisme des teintes et des lignes, puis il fait la rencontre de Joséphin Péladan qui joue à partir de ce moment-là un rôle essentiel dans sa carrière. Dès lors, Séon s'engage dans l'organisation du premier Salon de la Rose+Croix en 1892, année où il réalise également le portrait du Sâr. Il est l'un des participants les plus réguliers de la Rose+Croix jusqu'en 1897, conçoit la couverture des catalogues et fournit des illustrations pour nombre de publications de Péladan. La connivence de pensée est telle entre les deux hommes que l'année de leur rencontre est aussi celle de leur première collaboration artistique. Séon illustre en 1890 la couverture de *L'Androgyne* de Péladan avec un dessin qui présente un fond de mer et de rochers inspiré des paysages caractéristiques de l'île de Bréhat en Bretagne. C'est en effet à cette

occasion et grâce à Péladan que Séon visite pour la première fois l'archipel qui commence alors à attirer de nombreuses personnalités, telles qu'Ary Renan et Edmond Haraucourt, issues des milieux littéraires et artistiques. C'est le début d'un long cycle qui voit Séon s'engager dans une production abondante où les rochers de Bréhat constituent le décor unique, figé et infiniment répété, de sa recherche d'une beauté idéale en accord avec les théories modernes.

La pureté grecque, le mystère inspiré de l'art de Vinci et le dessin considéré comme la première incarnation de la pensée représentent les piliers symboliques de l'art de Séon. Ces influences multiples se trouvent réunies dans un rapport d'équilibre parfait dans les œuvres dessinées par l'artiste à Bréhat. En effet, l'archipel est une découverte qui va bien au-delà de la simple inspiration, elle représente le cadre idéal pour la mise au point d'un archétype artistique. Séon n'hésite pas à avoir recours au décor bréhatin pour des scènes symbolistes qui n'ont pas de lien direct avec l'océan. Comme pour Vinci, que Séon admire au point d'avoir toujours dans sa poche une image de la *Joconde*, le paysage devient le fond idéalisé d'un désir de perfection qui se réalise à travers des figures féminines, juvéniles et chastes.

Les lignes épurées de notre dessin représentent parfaitement ce motif répété, obsédant par son immobilité, de la jeune fille devant la mer. Le croissant de lune, souligné de gouache blanche, qui se reflète dans les légères vagues de la mer contribue à rendre à cette vision éthérée une dimension spirituelle dont l'intention ne peut pourtant pas être identifiée. Comme toujours dans les dessins de Bréhat, le sujet échappe à une analyse précise et le titre choisi par l'artiste ne fait qu'ajouter à l'indétermination poétique qui caractérise son œuvre. La perfection formelle est accomplie à travers l'art du modelé et de l'estompe, grâce à un trait dont la légèreté atteint une beauté évidente, sans passion, à la hauteur de l'idéal absolu et incorruptible vers lequel l'artiste ne cesse de tendre.



John B. Coy

Georges de Feure

(Paris, 1868 - 1943)

21. Paysage côtier

Huile sur toile
14,2 x 24,3 cm
Signé en bas à gauche : de Feure

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

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

Le paysage pur, sans constructions ni personnages, est un sujet rare dans la production de l'artiste. Notre tableau, réalisé autour de 1900 alors que de Feure était déjà reconnu depuis plusieurs années pour ses aquarelles aux accents symbolistes et Art Nouveau, est représentatif d'une intention plus personnelle et intime. Dans une veine encore naturaliste mais déjà très moderne, de Feure se sert de l'épaisseur de la matière picturale pour souligner les plans qui structurent le paysage. La composition, essentielle jusqu'à l'évidence, dégage une poésie paisible : la courbe d'un littoral découpe le contour de l'eau, le ciel est réduit à une fine bande dont la nuance se distingue peu de celle de l'eau. Trois espaces, trois éléments, un camaïeu de bleus et de verts et quelques touches de blanc suffisent à définir la profondeur du paysage. De Feure, virtuose du dessin au trait qui définit habituellement la composition de ses aquarelles et gouaches, révèle ici son talent de peintre à travers l'usage exclusif de la couleur dans la détermination des formes du paysage.

Nous remercions Monsieur Ian Millman, spécialiste de l'artiste, d'avoir bien voulu nous confirmer l'authenticité de cette œuvre.



Julien-Adolphe Duvocelle

(Lille, 1873 - Corbeil-Essonnes, 1961)

22. Portrait d'homme

Huile sur toile
35,5 x 28 cm

Originaire de Lille, Julien-Adolphe Duvocelle étudie tout d'abord avec le peintre Pharaon de Winter, avant de rentrer à l'École des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Léon Bonnat. Il fait ses débuts au Salon de 1897, et est aussitôt encouragé par le peintre Alfred Agache, lillois également, qui lui achète ses premières œuvres et lui commande son portrait, désormais conservé au musée des Beaux-Arts de Beaune¹.

Malgré ses participations régulières au Salon, Duvocelle demeure un artiste assez confidentiel. S'il crée une affiche pour les cigarettes Job en 1906, cette réalisation semble être sa seule incursion dans le domaine de l'illustration.

Après la première guerre mondiale, l'artiste se retire peu à peu du monde artistique, et n'expose presque plus. Il meurt en 1961, oublié de tous.

Parmi la production de Duvocelle au tournant du vingtième siècle, on compte un petit nombre de tableaux réalisés en grisaille, dans des camaïeux

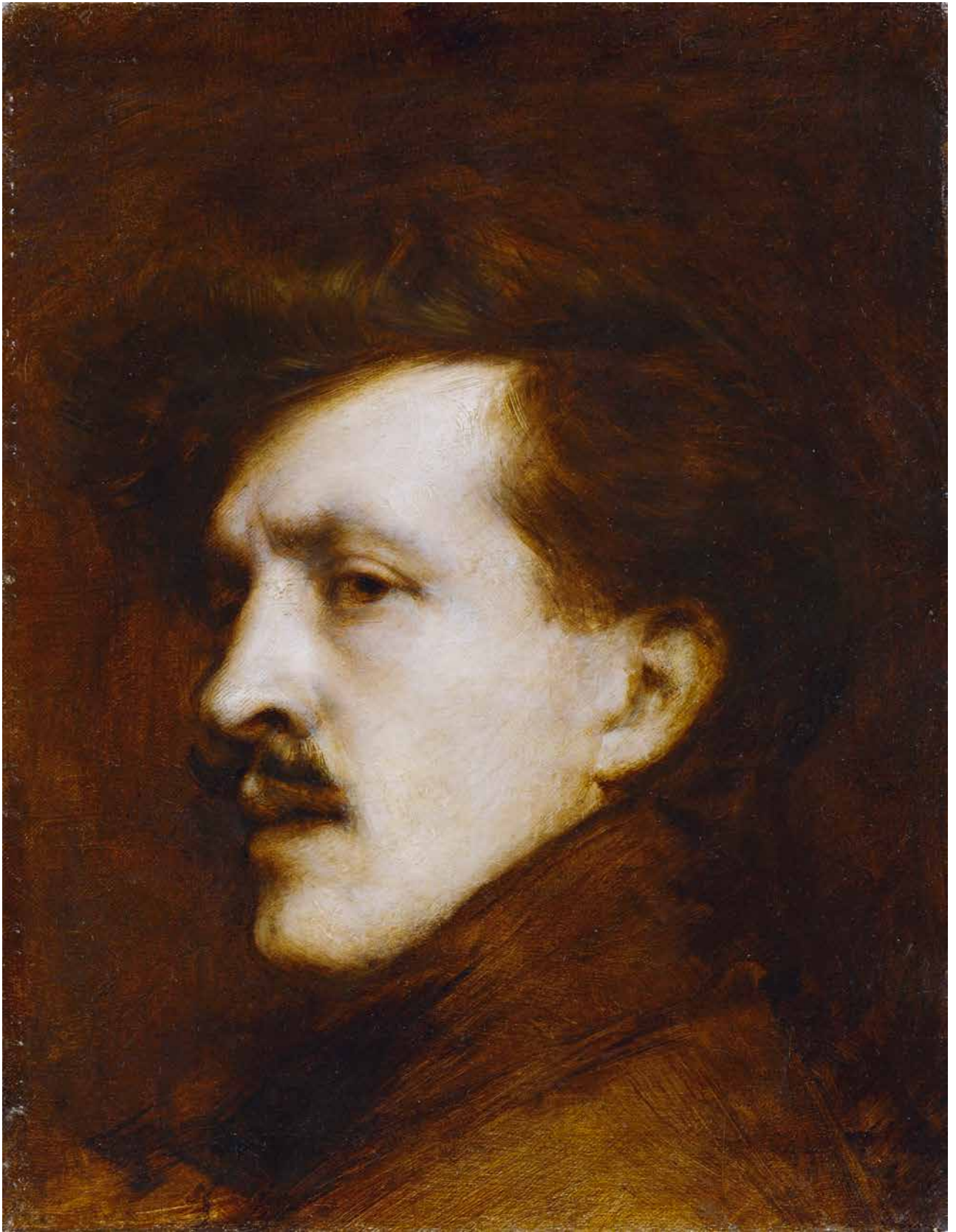
de brun et d'ivoire, qui sont sans doute les réalisations les plus réussies et les plus originales de l'artiste.

A la différence des œuvres d'un artiste comme Eugène Carrière, pour lequel la technique du camaïeu permet d'exprimer une certaine évanescence, les tableaux de Duvocelle sont toujours solidement construits, les chairs presque blafardes surgissant des fonds bruns foncés.

Si notre tableau n'est pas signé, l'écriture caractéristique des œuvres de la période permet une attribution certaine à Duvocelle, de même qu'il serait tentant de voir dans notre tableau un autoportrait réalisé autour de 1900.

La pose de trois-quarts ainsi que le regard en coin du modèle, comme s'il cherchait à capter son effigie dans le miroir, iraient dans ce sens. Toutefois, comme nous n'avons pu trouver d'image ou de photographie représentant l'artiste à cette période de sa vie, cette suggestion ne demeure qu'une hypothèse.

¹ Inv. n°3.2.1.



Georges Hoentschel

(Paris, 1855 - 1915)

23. Vase Monumental, 1900

Grès émaillé
94 x 56 x 40 cm
Monogrammé sur la base à droite : gh dans un cercle

Exposition :
1900, Paris, *Exposition Universelle*, Pavillon de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, Salle de la Céramique (Une paire).

Œuvre en rapport :
Vase monumental, grès émaillé, autrefois dans la collection Roberto Polo, Bruxelles (l'autre exemplaire de la paire).

Bibliographie :
Georges Hoentschel, *Pavillon de l'Union Centrale des Arts Décoratifs*, Exposition Universelle de 1900, album photographique donné par Hoentschel au musée des Arts Décoratifs en 1901.
Marc Ducret, Patricia Montjaret, *L'Ecole de Carriès Art Céramique à Saint-Amand-en-Puisaye 1888-1940*, Paris, 1997, p. 108.
Nicole Hoentschel et al., *Georges Hoentschel*, Saint-Remy-en-l'Eau, 1999, p. 115.

Après une formation de tapissier, Georges Hoentschel travaille avec son oncle, Robert Leys, et dirige avec lui un important atelier de décoration à Paris. Il conçoit ainsi de nombreux décors à Paris, pour Robert de Montesquiou, le duc de Gramont ou encore la comtesse de Ganay, mais aussi en Angleterre au château de Luton Hoo, dans le Devonshire.

En 1900, il réalise le Pavillon de l'Union Centrale des Arts décoratifs pour l'Exposition Universelle. Cette construction sobre, seule réalisation architecturale de Hoentschel, est conçue comme une œuvre d'art totale. Elle abrite quatre salons autour du thème des matières. Les boiseries du Salon du bois, exposées ensuite en 1904 à l'Exposition Internationale de Saint-Louis, aux Etats-Unis, sont réinstallées par l'artiste en 1905 pour l'ouverture du musée des Arts Décoratifs, où elles sont toujours visibles aujourd'hui.

Grand amateur d'art, Hoentschel constitue également une très importante collection d'art français du dix-huitième siècle. Il cède par la suite sa collection à son ami John Pierpont Morgan, et elle constitue aujourd'hui le fonds du département du dix-huitième siècle du Metropolitan Museum de New-York.

L'artiste est également un important mécène, dans le domaine de la céramique notamment. Il n'a de cesse d'encourager son ami Jean Carriès dans son travail de redécouverte du grès émaillé. En 1894, Carriès meurt précocement des suites d'une pleurésie chez Hoentschel, cité du Retiro à Paris. Hoentschel rachète alors les droits d'héritage aux frères Carriès, dettes comprises. Dix ans plus

tard, il fait don à la Ville de Paris d'une partie de l'atelier de Carriès, qui constitue aujourd'hui le fonds Carriès du musée du Petit-Palais.

Hoentschel rachète également le bail permettant l'exploitation des fours de Carriès à Montriveau. Aidé des praticiens de Carriès, il remet les fours en marche et se lance dans la production de pièces en grès qu'il intègre dans ses propres décors. Au début du vingtième siècle, il abandonne les fours de Montriveau et sollicite désormais le céramiste Emile Grittel pour cuire ses créations dans son atelier de Clichy-la-Garenne.

Lors de l'Exposition Universelle de 1900, Georges Hoentschel se voit confier le décor du Pavillon de l'Union Centrale des Arts Décoratifs. La disposition intérieure du Pavillon est constituée de quatre salles en enfilade : la Salle des Métaux, le Salon du Bois, la Salle de la Céramique et le salon du Comité des Dames. Notre vase ornaît la salle de la Céramique, accompagné d'une autre paire de vases monumentaux à décor aquatique.

Après s'être inspiré des créations japonaises à la fin du dix-neuvième siècle, Hoentschel s'oriente vers un vocabulaire plus naturaliste et symboliste au tournant du vingtième siècle. Adoptant l'un des principes de l'Art Nouveau, Hoentschel s'inspire une fois encore de la nature. Dans ce décor issu du monde végétal, ce ne sont plus les algues mais la mousse, les branchages et les racines qui envahissent désormais notre vase.



Henry Lerolle (Paris, 1848 - 1929)

24. Nu couché

Huile sur toile
38 x 100 cm
Signé en bas à droite : H. Lerolle

Né dans une famille de bronziers, Henri Lerolle développe dès l'enfance une grande sensibilité à l'art de son époque. A l'âge de seize ans il entre dans l'atelier de Lamothe mais fait le choix de ne pas poursuivre sa formation à l'Ecole des Beaux-Arts, l'enseignement académique qui y est dispensé ne correspondant pas à ses attentes. Il se forme alors à l'académie Suisse, bien plus libre, et débute au Salon de 1868. Après des débuts assez classiques avec une production qui privilégie les portraits, les scènes de genre et les paysages, dès 1874 il manifeste un intérêt marqué pour la peinture religieuse. Loin de rester ancré dans une vision passéiste de l'art religieux, le jeune artiste s'inspire du naturalisme et recrée, dans un cadre contemporain, les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Sa prédilection pour les tons clairs, du jaune ocre au blanc ivoire, lui permet de faire le lien avec les recherches impressionnistes tout en restant dans le cadre du Salon officiel. Il contribue ainsi à réformer les opinions, une position artistique qui révèle bien le caractère libre et curieux, mais aussi modeste, de l'artiste. En effet, Lerolle s'intéresse de près aux milieux d'avant-garde et prend l'initiative, lors du Salon des Indépendants de 1891, d'aller à la rencontre des artistes dont il a remarqué les œuvres. Parmi ceux-ci les jeunes Maurice Denis et Pierre Bonnard deviennent des habitués des soirées musicales et littéraires qu'il organise régulièrement dans son atelier. Maurice Denis, de nombreuses années plus tard, consacre un ouvrage¹ à Lerolle, où il révèle sa personnalité singulière et ses goûts novateurs. Celui-ci collectionne les œuvres des artistes qu'il admire et achète notamment, en 1883, le tableau *Avant la course* de Degas. Naît ainsi une amitié durable entre les deux peintres. Il est également très lié avec Renoir, qui peindra le portrait de ses deux filles². Fantin-Latour, Sert, mais aussi Mallarmé, Claudel, Gide, Valéry font partie de son cercle. Le musicien Ernest Chausson, beau-frère de Lerolle, l'initie à la musique contemporaine et lui présente Debussy.

Lerolle multiplie les commandes. Il réalise de nombreuses décorations murales pour des hôtels particuliers parisiens, pour la Sorbonne, l'Hôtel de Ville de Paris, l'église Saint-Martin et Notre-Dame à Caen. Membre fondateur de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1890, il fait aussi partie du Jury pour l'Exposition Universelle de 1899. Il est décoré de la Légion d'Honneur en 1889.

Dans son hôtel particulier situé avenue Duquesne, Lerolle habite, reçoit et travaille. L'endroit est particulièrement adapté au tempérament du peintre qui privilégie les atmosphères intimistes. Un voile de silence couvre les gestes des personnages qui apparaissent plus ou moins furtivement dans ses tableaux. Ceux-ci semblent parfois fusionner avec le fond qui les accueille pour mieux mettre en valeur les véritables composants du tableau, la couleur et la matière. La lumière tamisée, l'effet à contre-jour et les couleurs sourdes créent de subtils rapports de nuances. Les contours estompés font penser à l'œuvre de son contemporain Carrière tandis que l'atmosphère d'impassible quiétude le rapproche du danois Hammershoi. Comme ce dernier, Lerolle aime situer ses scènes d'intérieur dans le cadre de la vie domestique. Il fait pourtant ici le choix de représenter un nu, sujet classique qu'il réussit à intégrer dans un décor également utilisé dans d'autres compositions. Le canapé d'angle sur lequel la jeune femme est allongée est celui de son atelier et salon déjà représenté dans le tableau *Femme à la lecture*³. Il est surprenant de voir comment l'artiste transforme le cadre de son atelier en fonction du sujet choisi. La lumière naturelle, le geste du modèle qui dissimule son visage, les camaïeux de blancs et ocre contribuent à dégager une atmosphère d'intimité paisible où l'évanescence des contours cohabite avec la poésie du détail. *Nous remercions Madame Aggy Lerolle, spécialiste de l'artiste, d'avoir bien voulu nous confirmer l'authenticité de cette œuvre.*

¹ Maurice Denis, *Henry Lerolle et ses amis, suivi de quelques lettres d'amis*, Paris, 1932.

² *Yvonne et Christine Lerolle au piano*, 1897, huile sur toile. RF 1960-

³ *Femme à la lecture*, huile sur toile, 67 x 66 cm. Collection particulière.



Henri Bellery-Desfontaines

(Paris, 1867 - Petites-Dalles, 1909)

25. Les Images comiques de la famille, 1903

Plume et encre de Chine, lavis gris sur papier

41 x 30,5 cm

Signé vers le haut à droite : *h. Bellery-Desfontaines*

Publication :

Les Images comiques de la famille, frontispice, 7 mars 1903, n°1, supplément gratuit de *L'Assiette au Beurre* n°101.

Henri Bellery-Desfontaines débute sa formation dans l'atelier particulier de Pierre-Victor Galland avant d'être admis en 1890 à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Jean-Paul Laurens. Elève doué, Bellery-Desfontaines se voit alors confier, avec quatre autres élèves de Laurens, la conception du décor de la salle de garde de l'hôpital de la Charité, pour laquelle il réalise *La Contre-visite de l'interne*, exposé au Salon des Artistes français de 1892.

L'artiste ne veut pas se limiter à l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts. Il suit donc parallèlement, à partir de 1892, les cours de l'Académie Julian sous la direction de Laurens toujours, mais aussi de William Bouguereau, dans les sections peinture, illustration et gravure.

Diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts en 1895, Bellery-Desfontaines s'oriente de plus en plus vers les Arts Décoratifs. Artiste complet aux intérêts multiples, il illustre de nombreux ouvrages, crée des tapisseries, des cadres pour ses propres œuvres ou celles de ses amis, et conçoit ses premiers meubles en 1897, tout en continuant à exposer ses tableaux au Salon. La démarche de l'artiste peut en effet se rapprocher de celle des membres du groupe *l'Art dans tout*, qui entreprennent une réflexion sur l'aménagement intérieur qui prend en compte non seulement l'ameublement, mais aussi la décoration murale ainsi que les objets utilitaires.

Avec ses premières commandes privées, l'artiste a enfin l'occasion de mettre en œuvre sa vision d'un art total. Il conçoit ainsi le mobilier de salon du docteur Henri Tissier, qui est exposé en 1900 à Paris lors de l'Exposition Universelle. Pendant la première décennie du vingtième siècle, l'artiste multiplie les projets : affiches, illustrations, billets de banque, décorations murales, mobilier. Mais la

carrière de l'artiste s'interrompt brutalement en 1909. Il meurt d'une fièvre typhoïde à l'âge de quarante-deux ans.

Artiste prolifique, à la fois peintre et décorateur, Henri Bellery-Desfontaines est également très actif dans le domaine de l'illustration. S'il ne fait pas partie des collaborateurs réguliers de *L'Assiette au Beurre*, sans doute la revue satirique illustrée la plus renommée de l'époque, il illustre tout de même l'intégralité du numéro du 10 septembre 1904, intitulé « Grandes et petites superstitions ». Il réalise également quelques frontispices pour la revue, comme en 1905, celui du numéro intitulé « A bas l'alliance russe », ou encore le frontispice du supplément illustré du 7 mars 1903, « Les Images comiques de la famille », dont notre dessin est le projet. Ce frontispice, destiné à être réutilisé pour de futurs numéros, laisse un espace libre en son centre afin d'y accueillir une composition propre, cette fois, à chaque numéro.

Avec un grand sens de l'espace, indispensable pour permettre d'intégrer le texte du titre et le rectangle central laissé libre afin d'accueillir une autre image, l'artiste parvient à jouer des contraintes imposées par l'exercice en donnant du rythme à sa composition. Les masques humains semblent se balancer au gré des mouvements du phylactère, qui, à son tour, agite ses grelots, appelant ainsi les enfants, « bambines et bambins », à rire au fil des pages de la revue illustrée.

Nous remercions Monsieur Xavier Chardeau, spécialiste de l'artiste, d'avoir bien voulu nous confirmer l'authenticité de cette œuvre.



LES IMAGES COMIQUES DE LA FAMILLE



25E

J. Bellery Desfontaines



• BAMBINES ET BAMBINS QUI TOURNERONT CES PAGES
 • GENTILMENT ACCOUDÉS SOUS LE REGARD DES VIEUX
 • VOIRE RIRE ÉCLATÉ EN VOYANT NOS IMAGES,
 • L'AUTEUR SERA CONTENT..... TOUT SERA POUR LE MEUX.

25E

Eugène Carrière
(Gournay - 1849 - Paris, 1906)

26. Portrait présumé d'Arsène Carrière

Huile sur toile
41 x 33 cm
Cachet de l'atelier en bas à droite : *Eugène Carrière*

Eugène Carrière passe sa jeunesse à Strasbourg où il est placé en apprentissage chez un maître lithographe dès l'âge de quinze ans. Il poursuit sa formation à Paris à partir de 1869, dans l'atelier d'Alexandre Cabanel à l'Ecole des Beaux-Arts. La guerre de 1870 interrompt sa scolarité : l'artiste, engagé volontaire, est fait prisonnier et interné à Dresde. Diplômé en 1876, il expose pour la première fois au Salon de 1879 une *Maternité* remarquée par la critique.

Tout en restant à l'écart du petit monde de l'art et de la critique, Carrière noue dans les années 1880 des amitiés très fortes avec le milieu intellectuel de l'époque. Il est ainsi proche des frères Goncourt, d'Alphonse Daudet, de Paul Verlaine, de Pierre Puvis de Chavannes, de Paul Gauguin ou encore d'Auguste Rodin. Les nombreux portraits de ces illustres modèles attestent des liens étroits qui les unissent avec l'artiste.

Carrière, qui puise son inspiration dans les scènes de l'intimité familiale, se voit pourtant confier de grandes commandes à partir de 1889. Il réalise ainsi de grands cycles décoratifs pour l'Hôtel de Ville de Paris (1889), la mairie du XII^e arrondissement (1897) ou encore la Sorbonne (1898). L'artiste est aussi engagé socialement et politiquement. Comme son ami Georges Clémenceau, il soutient le capitaine Dreyfus, et agit en faveur de l'éducation artistique populaire.

Membre fondateur de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1890 avec Auguste Rodin et

Pierre Puvis de Chavannes, l'artiste y expose régulièrement. Il participe également à de nombreuses expositions à l'étranger, comme celle de la Libre Esthétique à Bruxelles ou de la Secession à Vienne. En 1904, deux ans avant sa mort, un banquet en son honneur est organisé par le sculpteur Antoine Bourdelle, sous la présidence d'Auguste Rodin.

Proche des artistes du mouvement symboliste, Eugène Carrière s'en éloigne pourtant par ses sources d'inspiration. Il ne cherche pas ses sujets dans le mythe ou dans un passé rêvé, mais décrit sans cesse des moments intimes de la vie familiale, dont la mère et l'enfant occupent la place centrale. Carrière a en effet pris ses enfants pour modèles à de nombreuses reprises. Faisant le portrait de sa plus jeune fille, l'artiste n'a pas besoin de symbole ni d'allégorie. Il cherche, par sa palette monochrome d'où seul le visage surgit, à exprimer la force et l'universalité du lien affectif qui unissent le peintre et son modèle.

L'artiste se passe de toute anecdote pour se concentrer sur ses figures fluides aux contours flous, que l'on a parfois du mal à déceler au premier coup d'œil. Seul compte désormais le rapport entre les personnages, l'amour et la tendresse qui les rassemblent. Grâce à une réelle économie de moyen, Carrière est sans doute le peintre qui décrit avec le plus de justesse la profondeur des sentiments.



Jean Désiré Ringel d'Illzach

(Illzach, 1849 - Strasbourg, 1916)

27. La Chimère

Grès émaillé
21 x 17 x 17 cm
Signé sous la base : d'ILLZACH

Formé dans l'atelier de Falguière à l'École des Beaux-Arts de Paris, Jean-Désiré Ringel d'Illzach expose au Salon à partir de 1879. Intéressé par tous les matériaux de la sculpture, et plus particulièrement par ceux qui lui permettent de créer des œuvres polychromes, il expérimente sans cesse de nouvelles techniques pour parvenir à ses fins. Marbre, grès, pâte de verre, et tout particulièrement cire colorée en surface, lui permettent de produire des effets recherchés, oscillant entre l'hypperréalisme et l'étrangeté.

Sa première œuvre polychrome, exposée au Salon en 1879, mais créée en 1877, *Le Demi-monde*, ou *Perversité*, met le public particulièrement mal à l'aise. Il s'agit d'un nu féminin, grandeur nature, en cire colorée. Cette œuvre déchaîne les passions, non tant par son caractère indécent, que par son réalisme extrême renforcé par la polychromie. Elle aurait alors été détruite durant le Salon. Seul le catalogue édité par la Société Nationale des Beaux-Arts en garde aujourd'hui le souvenir (fig. 1). Dans l'opinion générale, la sculpture devait s'abstenir de toute intention illusionniste pour ne mettre en valeur que le modelé et le matériau, marbre ou bronze.

Après ce premier coup d'éclat, Ringel d'Illzach, continue à exposer au Salon et produit également des œuvres plus conventionnelles, comme la série de médaillons en bronze représentant des personnalités contemporaines du monde des arts, des lettres et des sciences, commandée au début des années 1880 par le directeur de la revue *L'Art*, Paul Leroi.

Il ne délaisse pas pour autant la cire, retrouvant avec bonheur ce matériau dans les années 1890 dans une série d'œuvres étranges : Le masque du poète Rollinat, *La Femme à la voilette*, ou encore *Incrédulité*. Mélomane et musicien, il expose au Salon de 1897 un ensemble de bustes féminins allégoriques représentant les neuf Symphonies de Beethoven. Ces sculptures en cire, bustes et masques, conservées pour la plupart au musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg,

figurent sans doute parmi les plus grandes réussites de la sculpture symboliste.

Passionné par l'expérimentation technique et la recherche de nouveaux procédés, Ringel d'Illzach s'est intéressé à l'art céramique dès le début de sa carrière. Dès le début des années 1880, Ringel d'Illzach collabore avec Ernest Chaplet dans l'atelier des grès bruns financés par les Haviland. Après 1887, il suit Chaplet qui émaille pour lui une série de pièces uniques dans son atelier indépendant de Choisy-le-Roi. Dans les années 1890, Ringel d'Illzach collabore avec la fabrique Emile Muller et Cie, installée à Ivry, qui réalise en grès émaillé aussi bien des pièces uniques¹ que des œuvres éditées à la demande, telle une série de masques d'inspiration symboliste. Enfin, à son arrivée à Strasbourg en 1905, Ringel d'Illzach fait la rencontre du jeune céramiste Léon Elchinger, avec lequel il entame une nouvelle collaboration.

Notre chimère se rattache à la production de la période strasbourgeoise, réalisée avec Elchinger. Ringel d'Illzach crée en effet vers 1905 un bestiaire fantastique où les réminiscences gothiques annoncent la science-fiction moderne, dont les exemples les plus spectaculaires sont sans doute les Chimères - batraciennes conservées au Los Angeles County Museum of Art².

L'utilisation du grès émaillé, qui parsème la peau écaillée de l'étrange animal de coulures et de variations colorées renforce également le caractère étrange de l'objet.

Entre la sculpture et l'art décoratif, la Chimère, dont la position assise, les genoux relevés, lui confère également un rôle de vide-poche, appartient ainsi aux créations les plus étonnantes et rares issues de l'imagination d'un artiste sans cesse à la recherche de formes nouvelles.

¹ *Mante religieuse et courtillière*, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, Paris, 1896 n°112.

² Grès émaillé, inv. n° M.2006.98.2.



Frantz Charlet
(Bruxelles, 1862 - Paris, 1928)

28. *Les Lampions japonais, 1909*

Huile sur toile
121,5 x 56 cm
Signé et daté en bas à droite : *charlet / 1909*
Dans son cadre d'origine

Frantz Charlet se forme à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles chez Jean-François Portaels, puis poursuit ses études à l'École des Beaux-Arts de Paris dans les ateliers de Gérôme, Carolus-Duran et Jules Lefebvre. Il peint des paysages, des marines, des scènes de genre et des portraits. Ses voyages en Espagne et au Maroc le font évoluer dans une veine plus orientaliste. Sa rencontre avec Théo Van Rysselberghe et la découverte de Marken et Volendam avec James Whistler orientent son œuvre vers le réalisme et le postimpressionnisme. Il choisit alors une palette plus claire, tandis que la construction rigoureuse de ses œuvres de jeunesse laisse la place à une écriture plus déliée et fractionnée. En 1883, il est un des membres fondateurs du groupe bruxellois d'avant-garde Les XX puis, en 1906, il participe à la création de la Société Internationale de la Peinture à l'Eau avec Fernand Khnopff, Henri Stacquet et Henri Cassiers. Ses œuvres sont visibles dans les musées de Bruxelles, Gand, Anvers.

Proche des postimpressionnistes belges et de Van Rysselberghe en particulier avec qui il entretient une proche amitié, Charlet exploite habilement l'effet prismatique de la couleur. Dans notre tableau celle-ci est décomposée à l'extrême et absorbe ainsi presque complètement les figures qui composent le tableau, dans une multitude de touches lumineuses et contrastées. Des jeunes filles jouent avec des lanternes japonaises, métaphore de la lumière avant tout mais aussi réminiscence du goût pour l'exotisme de ses voyages de jeunesse, qu'il associe au thème de l'enfance cher aux artistes postimpressionnistes. Les lanternes, objets de pleine lumière aux contours définis, sont du reste les seuls éléments identifiables au premier coup d'œil. Les silhouettes des enfants et l'espace environnant semblent être dissous dans les bleus, les verts et les quelques touches plus chaudes de rouge et de jaune, couleurs qui sont les véritables protagonistes de l'œuvre.



Albert Raty

(Bouillon, 1889 - Vresse-sur-Semois, 1970)

29. Ruelle des Chats, 1915

Fusain et craie blanche sur papier

30,5 x 14,5 cm

Situé, titré et signé en bas à droite : *Troyes. Ruelle des Chats A Raty*

Daté en bas à gauche : 1915

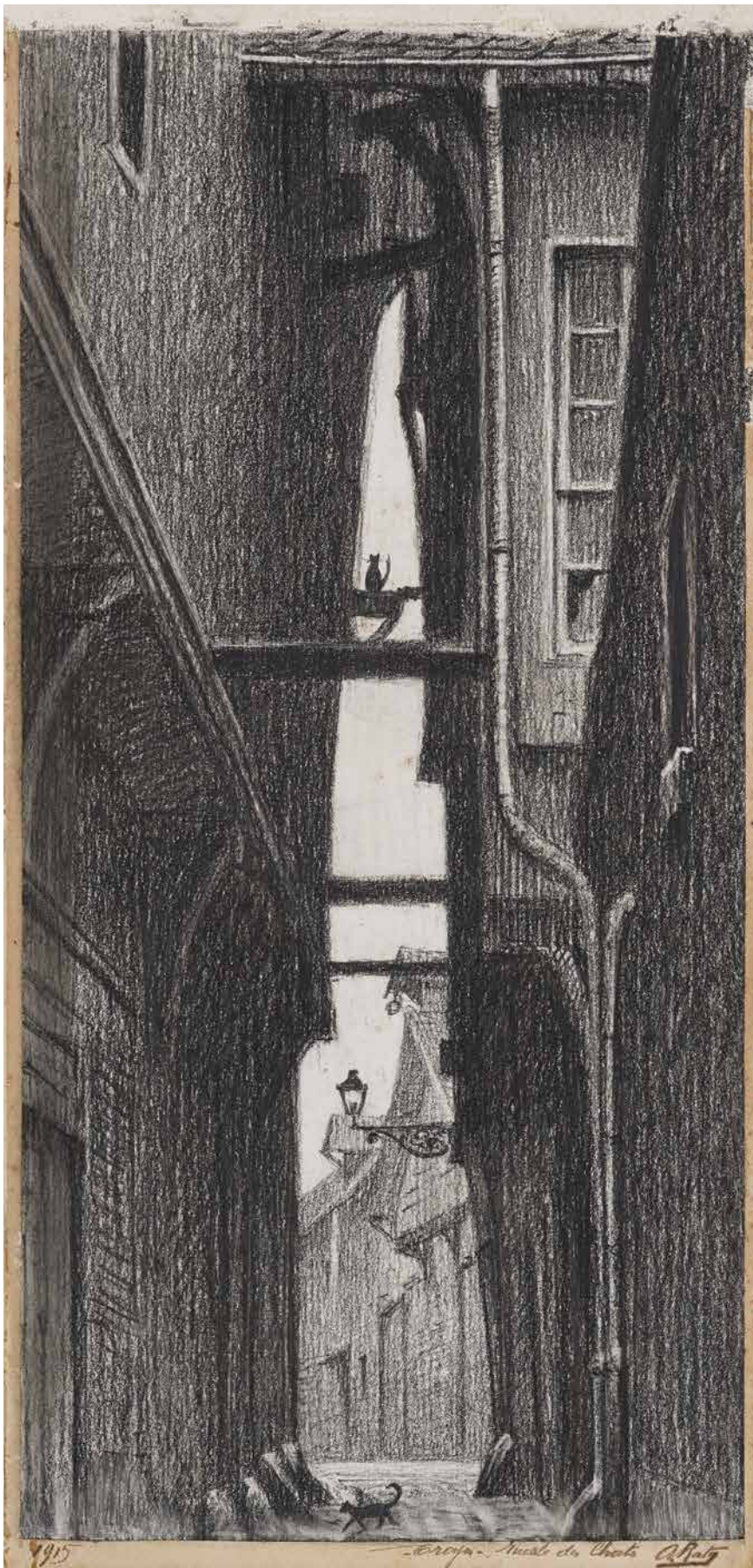
Sourd de naissance, Albert Raty naît dans la commune belge de Bouillon en Ardenne belge. Deuxième d'une fratrie de huit enfants sa mère le confie à l'Institut royal pour sourds-muets et aveugles de Woluwé-Saint-Lambert alors qu'il n'a pas encore cinq ans. Grâce aux cours de dessin, de peinture et de photographie qui lui sont dispensés à l'institut il découvre son talent pour les disciplines artistiques et prend conscience du potentiel de cette passion pour sa vie future. En 1906, au terme de sa formation, le jeune homme choisit alors de poursuivre des études artistiques dans l'atelier d'Ernest Blanc-Guérin qu'il rencontre lorsque celui-ci visite Bouillon. Raty approfondit avec Guérin sa connaissance de la peinture et fréquente son atelier jusqu'en 1912, année où il quitte la Belgique pour Paris et s'inscrit à l'Académie de la Grande Chaumière jusqu'en 1917. Il s'y lie avec les peintres héritiers de Pont-Aven, qu'il suit en Bretagne pour de fréquents voyages.

En 1922, Raty retourne dans sa région natale et installe son atelier à Vresse-sur-Semois. C'est là qu'il fait la connaissance de Marie Howet, peintre ardennaise qui devient son interlocutrice privilégiée et avec laquelle il fonde l'Ecole de la Semois. Grand voyageur, Raty ne cesse pourtant pas de visiter les régions dont les paysages ont inspiré ses œuvres de jeunesse et il se rend régulièrement en Bretagne ainsi qu'en Provence. En 1930 il se voit décerner le prix des Amis de l'Art wallon, association fondée par Jules Destrée. A la même époque, le Musée de l'Art wallon de Liège achète le tableau *Marché au Grand-Duché*, un événement qui marque le début de la véritable reconnaissance de l'artiste.

En 1962, Raty fait don d'un fond provenant de son atelier au musée ducal de Bouillon, dont il est co-fondateur, qui lui consacre aujourd'hui une importante partie de ses espaces d'exposition.

Raty reçoit donc une formation relativement classique avant d'arriver à Paris où il fréquente l'Académie de la Grande Chaumière, un important foyer d'art indépendant. Il y suit les conseils de Lucien Simon qui accorde une grande importance à la composition.

Le jeune Raty réalise ce dessin alors qu'il est encore étudiant à Paris, tandis que sa famille se trouve exilée à Troyes pendant la guerre. Le jeune artiste y voyage souvent et en profite pour croquer des images de la vie populaire de province. Notre dessin, bien qu'ayant été exécuté à Troyes, conserve au premier regard un certain caractère parisien. La ruelle étroite et déserte, uniquement peuplée par des chats dont la silhouette se fond avec les ombres de l'architecture, rapproche Raty de certaines productions montmartroises de Steinlen, rappelle le cabaret de Willette et l'ambiance énigmatique fin-de-siècle. Nous ne sommes pourtant plus à la fin du 19^{ème} siècle et le silence de cette ruelle de province est dû, en cette année 1915, bien plus à la guerre qu'à une nostalgie de la poésie décadente. Le chat noir souligne alors ici le changement de contexte et la mutation d'époque à laquelle est confronté l'artiste, saisi entre ses études à Montparnasse et le début soudain de la guerre. Ici le choix de la technique, le fusain, le rapproche de la photographie qu'il a étudiée à Woluwé-Saint-Lambert en lui permettant de travailler l'aspect instantané de son cadrage et le rapport essentiel du noir et du blanc, tandis que le regard attentif qu'il porte sur la vie quotidienne qui l'entoure annonce déjà ses tableaux ardennais de la maturité où la simplicité de la composition, des tons et des plans l'amènera vers plus de modernisme.



1915

-croquis- Musée du Louvre Paris

Emile Fabry

(Verviers, 1865 - Woluwe-Saint-Pierre, 1966)

30. Femme de profil, 1917

Huile sur toile

51 x 41 cm

Signé et daté en haut à droite : EMI FABRY / 1917

Originaire d'une famille bourgeoise de Verviers, Emile Fabry décide de se consacrer à la peinture après avoir découvert une toile de François-Joseph Navez au Musée des Beaux-Arts de Liège. Son père s'oppose pourtant à la nouvelle vocation de son fils et ce n'est qu'en 1883, lorsqu'il est appelé à effectuer son service militaire, que Fabry réussit à affirmer sa volonté. Il peut enfin s'inscrire à l'Académie Royale des Beaux-Arts où il suit les cours de Jean Portaels, ancien élève de Navez, et où il se lie d'amitié avec Victor Horta, Jean Delville et Albert Ciamberlani.

Dès 1892, Fabry est co-fondateur du groupe Pour l'Art puis devient membre en 1896 du groupe L'Art Idéaliste fondé par Jean Delville. Inspiré par Emile Verhaeren et Maurice Maeterlinck, il puise volontiers les sujets de ses compositions dans la littérature de son temps. Dans cette perspective, la rencontre avec Joséphin Péladan est décisive. Fabry emprunte aux écrits de Péladan et aux Théories de la Rose+Croix pour imaginer ses compositions. Séduit par l'occultisme, il développe une peinture empreinte d'une spiritualité tourmentée. Son œuvre symboliste s'inspire de sujets mythologiques et religieux où des figures hallucinées aux visages creusés expriment l'angoisse et l'effroi.

A partir de 1900, ses sujets s'apaisent et il commence, sous l'influence de l'Art Nouveau, à se consacrer à l'art monumental, en développant une œuvre où son goût pour l'héroïsme et pour la grandeur le rapproche de Ferdinand Hodler et William Blake. Il collabore avec les architectes Victor Horta et Paul Hankar et crée de nombreuses peintures murales. En 1907 il réalise un ensemble de onze toiles pour l'escalier du théâtre de la Monnaie, puis décore une salle du Musée de l'Afrique à Tervuren (1912), réalise des panneaux peints pour l'hôtel de Ville de Laeken (1912) et pour celui de Saint-Gilles (1914). Il réalise également des portraits et des affiches et partage son temps entre la peinture et l'enseignement à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. En 1911

il visite l'Italie en compagnie du cercle Pour l'Art et découvre les peintres de la Renaissance, quelques années après avoir obtenu le Grand Prix à l'Exposition internationale de Milan (1906) pour sa toile *L'Expansion coloniale*.

La première guerre mondiale interrompt la réalisation de certains de ses projets de décoration. Fabry s'exile en Angleterre. Il y découvre l'œuvre des préraphaélites et prend part, en 1916 à Londres, à l'exposition *Belgian Painters in Exile*. De retour en Belgique, il participe en 1919 à la fondation du groupe l'Art Monumental qui vise à soutenir la pratique d'un grand art capable de réunir architecture, sculpture et peinture.

Installé depuis le début du siècle dans sa maison-atelier construite par l'architecte Emile Lambot, Fabry s'y éteint en 1966 à l'âge de cent-un ans.

Déjà admiratif dans sa jeunesse du trait d'Ingres, des couleurs opaques de Puvis de Chavannes et de la force sculpturale de Michel-Ange, Fabry découvre lors de ses voyages de la maturité les portraits de la renaissance italienne et l'élégance solennelle des figures pré-raphaélites.

Ces influences se retrouvent réunies dans notre portrait où le choix du profil permet de mettre en valeur les traits anguleux du modèle et le hiératisme de sa posture tout en rappelant l'influence florentine. Le regard de la jeune femme, fixe et rêveur, le long cou sinueux et la disproportion intentionnelle de la tête rappellent l'influence anglaise. Les couleurs acides et la toile épaisse mettent en valeur la matité de la peinture, un résultat que Fabry obtient après des recherches techniques approfondies qui lui permettent de mettre au point des mélanges capables de réduire la brillance de l'huile.

Notre tableau s'inscrit dans une pratique du portrait récurrente dans l'œuvre de Fabry à partir des premières années du vingtième siècle, lorsque le symbolisme angoissé de ses débuts cède le pas à une démarche plus mesurée.



INDEX

Index

Bellery-Desfontaines (Henri)	25	p 52-53
Besnard (Charlotte)	11	p 26-27
Carrière (Eugène)	26	p 54-55
Carriès (Jean)	2	p 6-9
Charlet (Frantz)	28	p 58-59
Dagnan-Bouveret (Pascal)	3	p 10-11
Davis (Louis)	16	p 34-35
De Feure (Georges)	21	p 44-45
Delaplanche (Eugène)	4	p 12-13
Du Bois (Paul)	5	p 14-15
Duvocelle (Julien-Adolphe)	22	p 46-47
Fabry (Emile)	30	p 62-63
Gervex (Henri)	1	p 4-5
Hansen-Jacobsen (Niels)	18	p 38-39
Hoentschel (Georges)	23	p 48-49
Itasse (Jeanne)	10	p 24-25
La Gandara (Antonio de)	9	p 22-23
Legrand (Louis)	7	p 18-19
Leighton (Frederic)	17	p 36-37
Lerolle (Henry)	24	p 50-51
Orazi (Manuel)	12, 13, 14, 15	p 28-33
Point (Armand)	19	p 40-41
Raty (Albert)	29	p 60-61
Ringel d'Illzach (Jean Désiré)	27	p 56-57
Rivière (Henri)	8	p 20-21
Rops (Félicien)	6	p 16-17
Séon (Alexandre)	20	p 42-43

© Mathieu Néouze, 2015
Crédits photographiques : Tous droits réservés.

Achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Escourbiac (81)
en octobre 2017.

Imprimerie certifiée Imprim'Vert.
Les eaux de mouillage, les plaques, les produits de développement
et les chutes de papier sont recyclés.

