

Œuvres sur papier

1880 - 1930

Mathieu Néouze
Tableaux – Dessins - Sculptures

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

Mars 2018

Nous remercions Antoine Béchet, François Berger, Ambroise Duchemin, Julie Ducher, Anna Gabrielli, Virginia Gamna, Christine Génin, Julia Labet, Corinne Letessier, Dominique Vitart, ainsi que le service de documentation du musée d'Orsay pour l'aide qu'ils nous ont apportée dans la conception et la rédaction de ce catalogue.

Textes : Virginia Gamna et Mathieu Néouze.
Photographies: Justin Meekel, Thierry Jacob.

Catalogue

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

Luc – Olivier Merson
(Paris, 1846 – 1920)

1. Quatre scènes de la vie de Gargantua

Gargantua nourri dans son berceau

Mine de plomb, plume et encre noire, lavis, aquarelle et rehauts de gouache blanche sur papier
38,7 x 30 cm
Signé en bas à gauche : LUC OLIVIER MERSON

Œuvre en rapport :

Gargantua nourri dans son berceau, vitrail en camaïeu de gris, 37 x 28 cm, collection Jean-Luc Merson.

Gargantua apprend à nager

Mine de plomb, plume et encre noire, lavis, aquarelle et rehauts de gouache blanche sur papier
38,7 x 30,7 cm
Signé en bas à droite : LUC OLIVIER MERSON

Œuvre en rapport :

Gargantua apprend à nager, vitrail en camaïeu de gris, 37 x 28 cm, collection Jean-Luc Merson.

Gargantua se rend à l'église

Mine de plomb, plume et encre noire, lavis et aquarelle sur papier
38,7 x 29,5 cm
Signé en bas à droite : LUC OLIVIER MERSON

Œuvre en rapport :

Gargantua se rendant à l'église, vitrail en camaïeu de gris, 37 x 28 cm, collection Jean-Luc Merson.

La Leçon de Pornocratès

Mine de plomb, plume et encre noire, lavis, aquarelle et rehauts de gouache blanche sur papier
38,7 x 29,7 cm
Signé en bas à gauche : LUC OLIVIER MERSON

Œuvres en rapport :

La Leçon de Pornocratès, vitrail en camaïeu de gris, 37 x 28 cm, collection Jean-Luc Merson.

La Leçon de Pornocratès, Crayon noir et encre brune sur calque, Paris, musée du Louvre, inv. RF35 875.

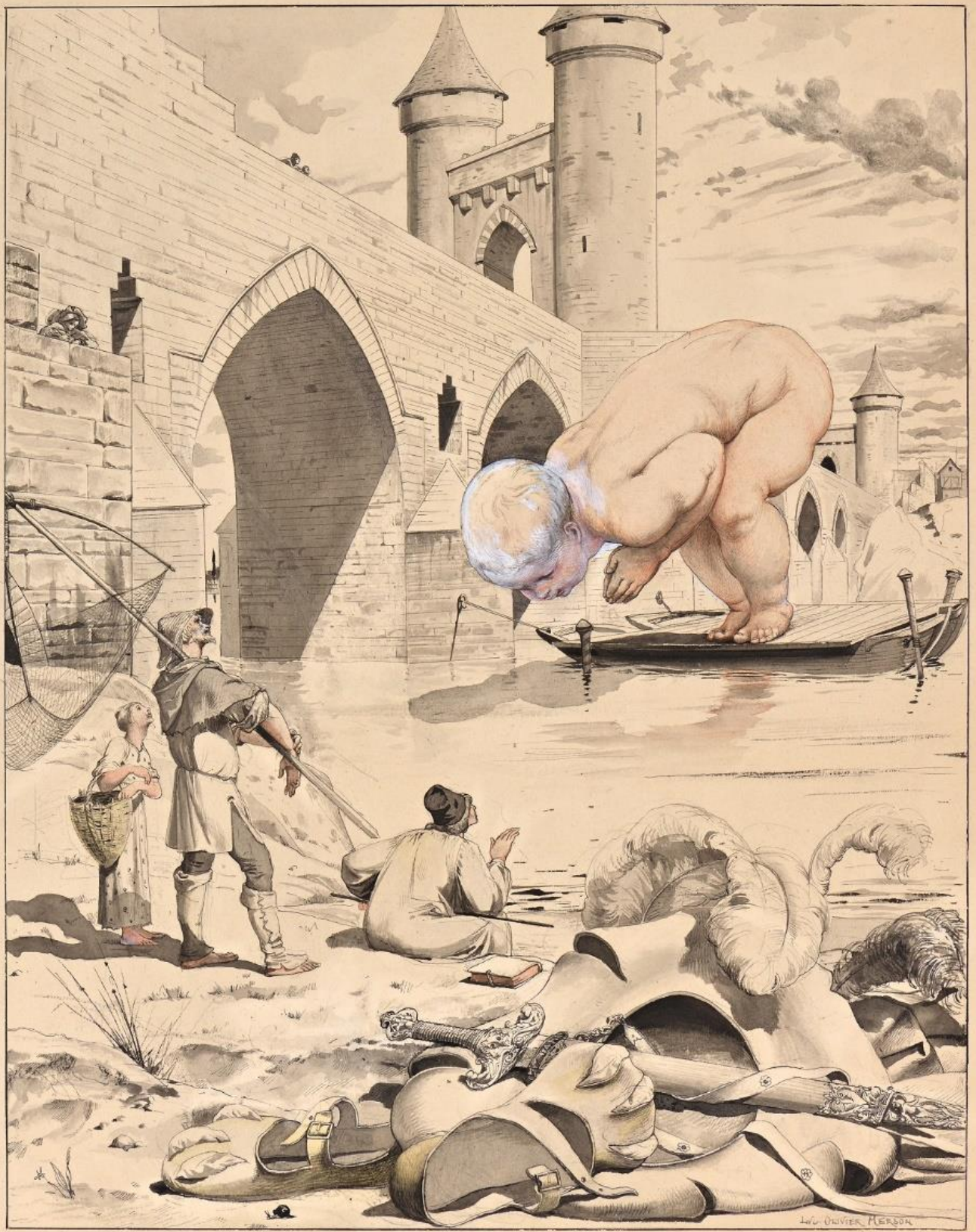


Luc-Olivier Merson naît à Paris, fils illégitime du critique d'art d'origine nantaise Olivier Merson. Elevé par sa mère, il instaure tout de même une relation très proche avec son père qui influence sensiblement son goût pour l'art et est à l'origine de sa vocation précoce. Il est inscrit à l'Ecole des Arts Décoratifs dès l'adolescence, puis il intègre l'atelier d'Isidore Pils à l'Ecole des Beaux-Arts dès l'ouverture de celui-ci en 1863. Observateur scrupuleux, travailleur obstiné et consciencieux, Merson reçoit le Grand Prix de Rome en 1869 avec *Le Soldat du Marathon*. Il part alors pour quatre années de séjour à la Villa Médicis, une période très riche où il commence à développer le style qui sera celui de son œuvre de maturité. Il étudie les Primitifs et le Quattrocento, Raphaël, Andrea del Sarto, Filippino Lippi et Veronèse. Il découvre les décors romains du Carrache, de Guido Reni et du Guerchin ainsi que les grands décors baroques, qui éduquent son regard à l'art monumental vers lequel il s'orientera plus tard avec succès. Remarqué pour la qualité de ses envois au Salon, il est pourtant peu enclin à faire des concessions pour satisfaire la demande du marché et cela malgré les sollicitations de Goupil qui lui rend régulièrement visite dans son atelier romain. De retour d'Italie, Merson cultive son goût de l'histoire en se spécialisant dans les sujets religieux. L'originalité dans le choix des thématiques, un goût de la composition qui sort de l'ordinaire et un fin sens du détail et de l'emploi du symbole lui permettent de séduire un large public aux goûts classiques mais ouvert à la découverte. Au Salon de 1878, Merson expose *Le Loup d'Agubbio*, puis en 1879 *Le Repos pendant la fuite en Egypte*. Ces deux tableaux resteront parmi les toiles les plus emblématiques de son œuvre.

Les commandes affluent, publiques et privées. Il réalise un projet pour la Sorbonne, est nommé responsable de la décoration de l'escalier de l'Hôtel de Ville de Paris et conçoit trois panneaux pour l'Opéra Comique de Paris. Il exécute de nombreux cartons de vitraux et de tapisseries, illustre *Notre Dame de Paris*, l'édition nationale des œuvres de Victor Hugo qui sera publié chez Testard, puis *Les Nuits* d'Alfred de Musset et *Les Trophées* de José-Maria de Hérédia. A l'Exposition Universelle de 1900 il obtient le grand prix de la peinture sur verre. Il participe ensuite à la décoration du Palais de justice et à celle du Sacré-Cœur, en réalisant les cartons

pour la mosaïque de la voûte en 1912. Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts en 1905, siégeant à l'Académie depuis 1892, il est nommé officier de la Légion d'Honneur en 1900 puis commandeur en 1920 : l'ultime reconnaissance publique à une carrière remarquable, quelques mois seulement avant sa mort.

Pendant les années 1880 Merson a fréquemment l'occasion de réaliser des cartons pour des vitraux, non seulement des commandes religieuses mais également des projets civils. Il participe ainsi activement au renouveau du vitrail, qu'accompagnent notamment les innovations mises en place par l'atelier de Sèvres. Si la renommée de Merson en tant que décorateur est due à sa capacité à réaliser des œuvres originales correspondant aux règles souvent complexes de l'art monumental, il sait tout aussi bien adapter les techniques et les sujets à des contextes plus intimes. Ainsi les *Scènes de la vie de Gargantua*, que Merson fait réaliser en verre en 1882, ne sont pas d'un format monumental ni ne sont conçues pour répondre à une commande. Ces verrières, d'un format correspondant exactement à celui de nos dessins, sont imaginées par Merson pour sa propre famille. Les vitraux sont restés dans la collection Merson jusqu'au décès de sa fille Madeleine en 1965 et sont de véritables tableaux sur verre, non reliés par des réseaux de plomb et composés en camaïeux de gris rehaussés de touches ambrées. Le choix des couleurs des vitraux rappelle directement la technique de nos dessins, des lavis ravivés de touches d'aquarelle et de gouache. Les six vitraux représentent différents aspects de l'éducation du géant : *Gargantua nourri dans son berceau*, *La leçon de Pornocratès après que Gargantua ait bu la potion*, *Gargantua apprend à nager*, *Gargantua se rendant à l'église*, *Gargantua joue aux quilles*, *Gargantua apprend l'herboristerie*. Merson choisit des instants insolites qui mettent en valeur les qualités humoristiques du récit. Ainsi, nos quatre dessins représentent Gargantua en train de s'agiter dans un gigantesque berceau, puis s'appêtant à plonger dans une rivière manifestement trop peu profonde pour lui et enfin jouant l'élève modèle à l'école ou à l'église, avec une élégance certaine malgré la disproportion grotesque de sa taille.





L. V. OLIVER. MASON.



Constantin Meunier
(Etterbeek, 1831 – Ixelles, 1905)

2. Sur le chemin de la mine, 1887

Fusain sur papier
21,5 x 17,5 cm
Signé et daté en bas à gauche : C Meunier / Avril 9 87

Œuvre en rapport :
Sur le chemin de la mine, 1887, aquarelle et gouache, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 11944.

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

À sa sortie de l'Académie, l'artiste se tourne résolument vers la peinture et expose au Salon de Paris à partir de 1861. Entre 1857 et 1875, il séjourne régulièrement dans le couvent des Pères Trappistes à Westmalle. La vie du monastère l'inspire particulièrement et il y réalise de nombreux dessins et tableaux, comme *l'Enterrement d'un Trappiste*, exposé en 1860¹.

En 1878, l'artiste voyage à travers le Borinage en compagnie de Xavier Mellery, Félicien Rops et Camille Lemonnier. La rencontre avec cette région minière et le monde ouvrier est déterminante pour l'art de Constantin Meunier. Avec une forte conscience sociale, il va s'attacher à dépeindre cette vie de labeur. L'ouvrier, le mineur, la hiercheuse deviennent alors autant de figures héroïques.

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

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

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

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

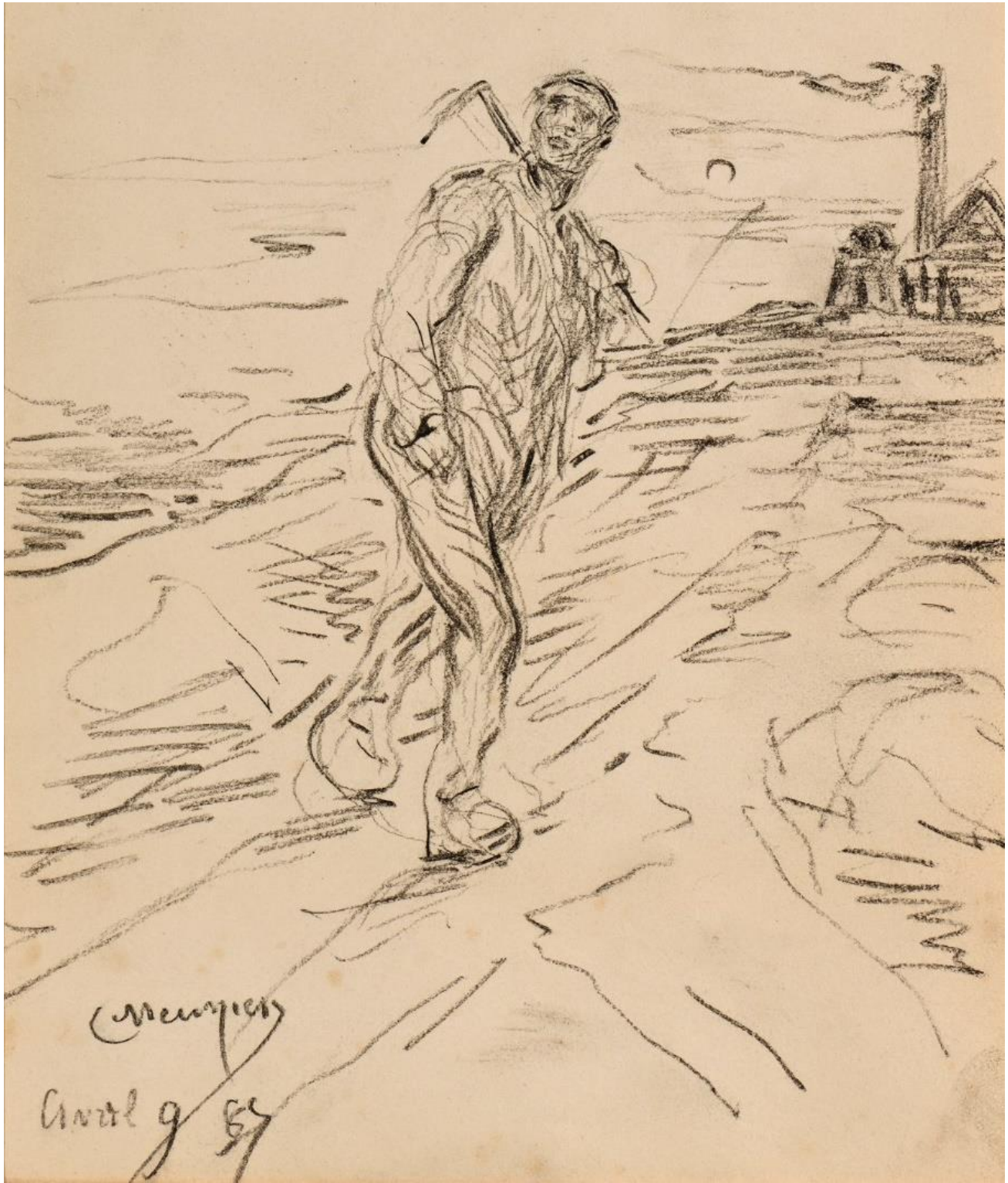
Dès 1881- 1882, Meunier expose au Cercle Artistique de Bruxelles une série de dessins et de tableaux réalisés pendant un séjour d'un mois au pays de Liège sous le titre *Voyage au pays de l'Industrie*. La critique compare aussitôt ces représentations des ouvriers pris sur le vif aux œuvres de Millet.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

Meunier n'hésite pas en effet à dessiner directement sur le motif, campant rapidement la démarche du mineur se dirigeant vers le puit. Quelques semaines ou mois plus tard, il peut se servir de ces études afin de réaliser dans l'atelier de plus grandes compositions à la technique plus complexe, qui deviennent de véritables allégories à la gloire de l'ouvrier. C'est ainsi que le mineur de notre dessin devient la figure principale de la grande aquarelle gouachée *Sur le chemin de la mine*, réalisée la même année et aujourd'hui conservée aux musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.

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

² *La Justice*, 7 juin 1886.

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



Louis Legrand

(Dijon, 1863 – Livry-Gargan, 1951)

3. *Femme de profil au piano*

Fusain et pastel sur papier

51,2 x 37,5 cm

Signé en bas à droite : *Louis Legrand*

Cachet de l'artiste en bas à droite (L. 1734)

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

C'est grâce à la gravure qu'il acquiert progressivement la notoriété, lorsqu'il commence à collaborer avec le *Courrier Français* pour lequel il croque, chaque semaine, des scènes de la vie parisienne, des danses et des fêtes montmartroises. Il s'impose vite à l'attention du public par l'originalité de son coup de crayon et par l'audace, parfois provocatrice, de ses compositions. L'une de ses planches, *Prostitution*, lui vaut d'être poursuivi en justice pour atteinte aux « bonnes mœurs » : après avoir purgé une courte peine de prison, Legrand abandonne l'illustration satirique. Il commence alors une collaboration avec le *Gil Blas* en 1891, où il illustre un reportage sur les danseuses de cancan, écrit par son collectionneur et ami Erastène Ramiro. Vendu à 6000 exemplaires, ce numéro permet à Legrand de se faire connaître au-delà de la capitale. A partir de ces dessins, l'éditeur Dentu publie en 1892 dans *Le 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 peuplés de danseuses de cancan et de demi-mondaines. Ses peintures inspirées de sujets parisiens, mais aussi des natures mortes et des paysages, sont exposées au Salon des Beaux-Arts à partir de 1902. Il obtient une Médaille d'Argent à l'Exposition Universelle de 1900 et est décoré de la Légion d'Honneur en 1906 après que son œuvre eut fait l'objet d'expositions en 1896 à la Galerie Samuel Bing et en 1904 à la Galerie George Petit. Une rétrospective lui est consacrée en 1911 à la Galerie Durand-Ruel.

Fasciné par l'univers de la danse, et plus particulièrement par les conditions de vie des jeunes danseuses qu'il décrit de manière souvent grinçante, Louis Legrand dépeint ici la figure essentielle, qui apparaît cependant beaucoup plus rarement dans son œuvre, de la pianiste chargée d'accompagner les jeunes filles dans leurs mouvements.

Avec une grande économie de moyens, n'utilisant que le fusain, simplement rehaussé de pastel bleu et rouge - orangé, l'artiste parvient à transcrire la virtuosité de la musicienne, totalement absorbée par la musique qu'elle est en train de jouer. Les doigts de la jeune femme parcourent le clavier avec rapidité, et son visage, mâchoires serrées et paupières baissées, semble tout entier tendu vers l'air destiné à entraîner la danse.



Georges Lemmen
(Schaerbeek, 1865 – Uccle, 1916)

4. *Chez Sylvie Monnom, Thuin, 1890*

Pinceau et encre de Chine sur papier
25 x 34,5 cm
Daté en bas vers la gauche : 22 août 90
Cachet du monogramme en bas à gauche

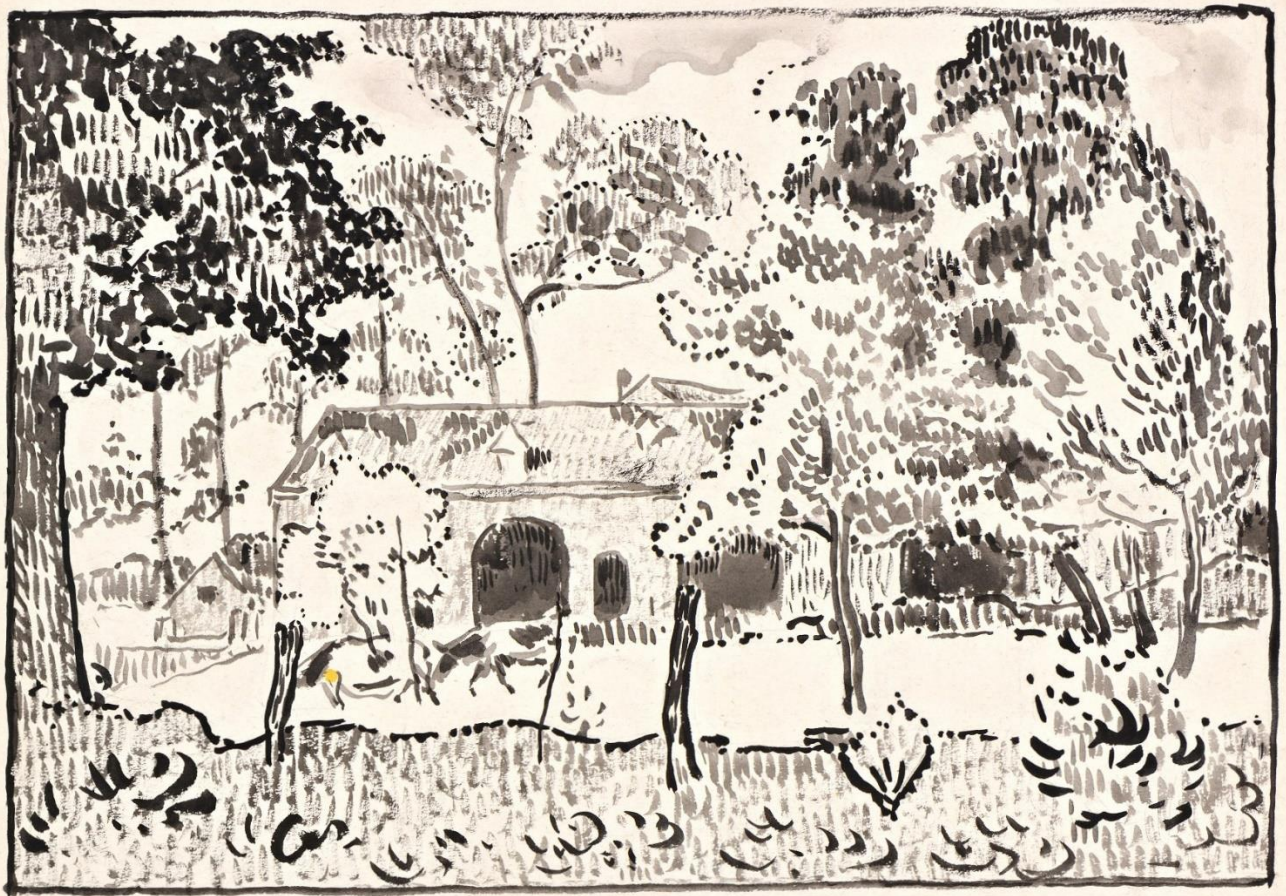
Georges Lemmen débute sa formation artistique à l'académie de dessin de Saint-Josse-Ten-Noode à Bruxelles, où il étudie pendant une période assez brève avant de rejoindre le groupe d'avant-garde Les XX en 1888. A Paris, il rencontre Seurat et Signac et est invité à exposer avec eux au Salon des Artistes Indépendants. Il contribue de façon essentielle à la diffusion de l'œuvre novatrice de ses amis peintres en Belgique, mais ce n'est qu'à partir de 1890 qu'il adopte lui-même les techniques néo-impressionnistes. Aux Indépendants de 1891, il expose ses premières œuvres pointillistes puis il se tourne également vers les arts décoratifs, dans la lignée de William Morris et des Arts and Crafts. Il conçoit affiches, ex-libris, ornements, tapisseries, papiers peints, bijoux et même un caractère typographique pour l'édition d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche, que réalise son ami Henry Van de Velde. Il collabore avec Siegfried Bing et participe aux salons de L'Art Nouveau en 1895 et 1896. Il participe également, en 1899, à la première exposition de La Maison Moderne dirigée par Julius Meier-Grafe. Il n'abandonne pourtant pas la peinture mais évolue, à partir de 1895, en assouplissant progressivement sa technique pour aller vers une esthétique proche des Nabis. Il peint paysages et portraits dans un style plus intimiste proche de celui de Vuillard et Bonnard. La galerie Druet lui consacre deux expositions personnelles en 1906 et 1908. En 1915 il s'installe à Uccle, où il meurt en 1916.


Vers le milieu de l'année 1890, Lemmen adopte soudainement la manière néo-impressionniste. Si la rencontre de Seurat et de Signac avait ouvert l'esprit du jeune artiste à certaines manières avant-gardistes, celui-ci n'avait pas immédiatement réagi aux nouvelles théories de la couleur dans sa production picturale. Mais en 1890, Lemmen est

enfin prêt à faire sienne la technique divisionniste et réalise ses premiers dessins radicalement inscrits dans le mouvement. Le choix est délibéré, il y parvient au bout d'une évolution très personnelle bien qu'évidemment liée à de profondes connivences avec les autres artistes initiateurs du mouvement. Il y apportera une contribution importante surtout dans le domaine du portrait et du paysage.

Notre encre, datée de la fin du mois d'août 1890, est parmi les tous premiers dessins néo-impressionnistes de Lemmen. Il est situé à Thuin, dans la maison de campagne de Madame Monnom, éditrice de périodiques d'art et belle-mère de Van Rysselberghe. Lemmen, qui est témoin du mariage de Van Rysselberghe avec Maria Monnom en 1889, fréquente régulièrement la maison de Thuin comme ses amis Verhaeren, Van de Velde et les soeurs Sèthe. Il y rencontre cet été là Aline Maréchal, belle-sœur de Van Rysselberghe, qui devient sa femme.

Pour représenter la maison Monnom, dont le profil se détache parmi les arbres feuillus du jardin, Lemmen fait les premiers pas dans la mise au point de sa propre technique pointilliste. Si il choisit encore l'encre comme dans de nombreux dessins plus réalistes de ses débuts, il l'applique désormais en petits points d'intensité variable qui rendent avec légèreté les fluctuations d'ombre et de lumière de ce paysage estival. La ligne est encore présente, mais elle n'est plus continue et on retrouve dans le mouvement des fils d'herbe du premier plan l'arabesque typique des motifs récurrents dans sa production décorative. Intéressant témoignage des premières recherches pointillistes de Lemmen, notre dessin contient déjà en germe les éléments de la maturité artistique de l'artiste et constitue un intéressant instantané de la vie de communauté qui réunissait le milieu artistique bruxellois d'avant-garde.



 22 août 90.

Albert Lynch

(Gleisweiler, 1860 – Paris, 1932)

5. La Possédée, 1891

Mine de plomb, encre de Chine, aquarelle et gouache sur papier

23,6 x 31,5 cm

Signé en bas à droite : A. LYNCH

Publication :

M. Spronck, « La Légende de Juan Garin », in *Le Figaro Illustré*, mai 1891, p. 82.

Les dates ainsi que les lieux de naissance et de mort d'Albert Lynch sont sujets à controverses. Né à Lima selon ce que le peintre lui-même déclare dans les catalogues des Salons pendant toute sa carrière, il serait en réalité né à Gleisweiler en Allemagne selon son certificat de mariage avec Victoria Bacouël daté de 1896. Plusieurs raisons peuvent justifier sa volonté à entretenir le doute. Les relations difficiles entre France et Allemagne au lendemain de la guerre franco-prussienne n'incitent pas Lynch à révéler son véritable lieu de naissance, de peur sans doute qu'on lui prête une nationalité qui n'est pas la sienne et qui serait difficile à défendre dans ce contexte international. La deuxième raison peut paraître superficielle mais elle prend toute son importance si on considère la personnalité d'artiste que Lynch souhaite se construire. Peintre mondain dont les sujets de prédilection sont des jeunes femmes à la beauté raffinée et délicate, il fait le choix d'entretenir une image légèrement exotique en se présentant comme un artiste péruvien. Le charme de l'étranger opère et son succès amène de nombreux critiques à évoquer un talent prodigieusement précoce qui aurait justifié le grand voyage du peintre jusqu'à Paris, capitale des arts, dès sa première jeunesse.

Albert Lynch étudie dans les ateliers de Jules Noël, d'Henri Lehmann et de Gabriel Ferrier à l'École des Beaux-Arts de Paris. Très jeune, il expose au Salon. Ses scènes de genre décoratives, à l'élégance sophistiquée et très fin-de-siècle rappellent les figures féminines de Helleu ou de Stevens. Son style sentimental et nostalgique met en scène de belles jeunes femmes apprêtées selon la mode de l'époque. Ses toiles évoquent bien le goût de la période et il ne tarde pas à recevoir des récompenses officielles, notamment lors des Salons de 1890, de 1892 et de l'Exposition universelle de 1900 où il obtient une médaille d'or.

Il illustre *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils, *Le Père Goriot* de Balzac et *La Parisienne* d'Henry Becque. Ses sujets féminins délicats et sensuels prennent forme grâce à des techniques légères comme le pastel et la gouache. Elles introduisent le spectateur dans un monde bourgeois qui se veut un reflet d'élégance et de sentiments courtois, à

l'image d'une époque qui a fait de la grâce féminine son emblème.

Pour le *Figaro Illustré* de Mai 1891. Lynch illustre *La Légende de Juan Garin* contée par Maurice Spronck. Juan Garin, ermite vivant retiré dans une grotte sur le Mont Montserrat, a le pouvoir de libérer les âmes possédées par le diable. Son influence est telle que les esprits maléfiques habitant le corps des fidèles qu'on lui amène prennent la fuite rien qu'à l'approche du chemin qui menait à son repaire. Le comte Wilfredo, apprenant les qualités de Garin, lui amène un jour sa fille, la belle Riquilda dont le corps est possédé par un mal étrange. Mais les démons qui accablent la jeune femme ne tardent pas à se retourner contre le pieux Juan Garin qui, victime d'une impérieuse tentation, tue la jeune fille. Assailli par le remords, il abandonne sa grotte, se cache dans la forêt puis, à la recherche de la voie du pardon, arrive à Rome et demande à se confesser avec le Pape qui le contraint à une longue pénitence. Juan Garin retourne à sa grotte où il survit pendant de longues années avant d'être retrouvé par les chiens du comte Wilfredo. Lorsqu'il avoue son crime, il est enfin pardonné et Riquilda revient à la vie.

Notre dessin, qui semble correspondre au moment où Riquilda est conduite sur le chemin qui mène à la grotte du moine, est en réalité un condensé de plusieurs moments clés du récit. En effet, la jeune fille que Lynch représente étendue sur un brancard semble déjà être en train de subir l'action bénéfique et purificatrice du Saint, comme l'indiquent les lézards, serpents, scorpions et autres insectes qui s'échappent de son corps et incarnent le démon en fuite.

Loin de ses portraits mondains au rendu très fini, l'artiste explore un sujet insolite et choisit pour cela une forme plus spontanée. La palette est restreinte, limitée à un camaïeu de rouges, bruns et gris auxquels ne s'opposent que les détails bleu pétrole du costume du chevalier. Cette légèreté de facture, rare dans la production de Lynch, lui permet tout de même de rester proche des préoccupations artistiques contemporaines, en le situant dans la continuité du grand retour à l'imagerie médiévale dans la production artistique de la fin du siècle.



Henri Rivière

(Paris, 1864 – Sucy-en-Brie, 1951)

6. Barques au mouillage à Tréboul, 1892

Encre de Chine, aquarelle et gouache sur papier

22,5 x 34,5 cm

Signé du monogramme à la gouache rouge en bas à gauche : H/R dans un cadre

Daté et situé en bas à gauche à la mine de plomb : Juin 92 / Tréboul

Cachet de l'atelier en haut à gauche

Situé et daté au verso à la mine de plomb : *Tréboul / Juin 92*

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 Epoque, aux côtés de dessinateurs humoristes comme Caran d'Ache, Auriol 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 Tadamas 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. A 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 japon 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.

Cadrages 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'oeuvre 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 oeuvre 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.

Notre aquarelle, réalisée sur le motif à Tréboul en 1892, fait partie des études très achevées qui ont mené à l'élaboration de la série de bois gravés *La Mer, études de vagues*. Si la composition n'a finalement pas été gravée, on y retrouve, dans un traitement très synthétique aux tonalités réduites (bleue, ocre, brune et blanche) venue directement des estampes japonaises, la mer houleuse qui occupe la presque totalité de l'image à l'horizon absent, ballottant quelques barques au mouillage, et venant lécher les rochers annonçant le rivage.



Auguste Lepère

(Paris, 1849 – Domme, 1918)

7. *Autour du brasero, 1892*

Pastel sur carton

9,5 x 28,5 cm

Signé en bas à droite : A. LEPERE

Dédié à la mine de plomb en bas à droite : A. Mr MASSERON

Œuvre en rapport :

E. Goudeau, *Paysages parisiens, heures et saisons*, illustrations par A. Lepère, H. Béraldi, Paris, 1892, p. 165.

Né en 1849 à Paris, Auguste Lepère peut être considéré comme l'un des artisans majeurs du renouveau de la gravure sur bois dans les dernières décennies du XIX^e siècle. Fils d'un sculpteur, l'artiste démarre son apprentissage à treize ans dans l'atelier d'un graveur, tout en suivant des cours de dessin à la petite Ecole de Paris.

Après la guerre de 1870 durant laquelle il est engagé, il crée avec Henri Paillard son propre atelier et fournit de nombreux dessins aux périodiques illustrés alors en vogue, tels *L'Illustration*, *Le Monde illustré* ou encore *Le Magasin pittoresque*. Lepère tente alors de renouveler l'art de la gravure, en s'attachant à plus de simplicité. Proche de Félix Bracquemond, il va chercher de nouvelles influences en étudiant les graveurs du XV^e siècle, les romantiques, mais aussi les estampes japonaises qui commencent à être collectionnées en France. Lepère crée avec Bracquemond en 1888 la revue *L'Estampe originale*, qui promeut l'esthétique nouvelle de cette fin de siècle.

Expérimentant de nouvelles techniques de gravure sur bois, Lepère participe au renouveau de cet art. Pour l'artiste, la gravure sur bois ne doit plus être un simple procédé destiné à reproduire en fac-simile un dessin préexistant, comme l'usage courant de l'époque le voulait. Il s'agit désormais de créer une œuvre originale. Dans sa démarche, Lepère est accompagné des plus grands artistes de la fin du XIX^e siècle qui ont su voir dans la xylographie un art original propice à mettre en valeur l'esthétique nouvelle née de l'admiration des estampes japonaises : Henri Rivière, Paul Gauguin, Félix Vallotton ou encore Emile Bernard.

L'activité artistique de Lepère s'étend également au-delà de la gravure. Il réalise en effet des peintures, pastels et aquarelles, qui dépeignent souvent la vie parisienne alors en pleine mutation, régulièrement exposés lors des différents salons parisiens.

Tout au long de sa carrière, Auguste Lepère a participé à l'illustration d'ouvrages littéraires, en fournissant des dessins plus ambitieux que ceux qu'il destine aux périodiques illustrés. C'est ainsi qu'en 1892, il illustre *Paysages parisiens, heures et saisons*, texte du poète familier du cabaret du Chat noir Emile Goudeau. Ce récit poétique est constitué d'une série de descriptions de la vie parisienne, de ses différents quartiers et des différentes occupations de ses habitants, qu'ils appartiennent à la bourgeoisie de la capitale ou au monde grouillant et misérable des mendiants.

Notre pastel n'est pas exactement préparatoire à la gravure publiée dans l'ouvrage de Goudeau, mais a été réalisé en même temps, et s'y rattache directement. Sur un quai, en pleine nuit, le petit peuple se presse autour des braseros à la recherche d'un peu de chaleur. L'œuvre de Lepère illustre parfaitement le joli texte de Goudeau : « Autour de violents feux de coke au quai de la Râpée, les loqueteux viennent se presser ; fantastiquement éclairés, ils se chauffent avec une vague allure d'Islandais calmes observant un volcan inopinément percé dans la neige »¹.

¹ E. Goudeau, *Paysages parisiens, heures et saisons*, illustrations par A. Lepère, H. Béraldi, Paris, 1892, p. 165.



Georges de Feure

(Paris, 1868 - 1943)

8. Paysage à la calèche

Encre de Chine et lavis gris sur papier

27 x 35,5 cm

Signé en bas à droite : *DE FEURE*

Fils d'un architecte hollandais de renom, Georges de Feure, né van Sluÿters, grandit dans l'aisance matérielle et dans un milieu culturel propice au développement de ses ambitions artistiques. Il fréquente le pensionnat d'Hilversum jusqu'à l'âge de quinze ans puis rejoint sa famille à Amsterdam. Les difficultés financières alors rencontrées par son père obligent le jeune homme à exercer divers métiers parmi lesquels accessoiriste et acteur de théâtre. Il travaille dans le commerce de livres à La Haye et découvre le symbolisme. À dix-huit ans il est admis à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Amsterdam où il ne passe que très peu de temps, convaincu du fait que l'enseignement académique ne peut pas lui apporter les connaissances qu'il aspire à acquérir. Il visite Bruxelles, puis s'installe à Paris en 1889. Il fréquente la bohème montmartroise, devient l'élève de Jules Chéret et dessine des affiches pour le Salon des Cent et Loïe Fuller. Il expose pour la première fois à la Société Nationale des Beaux-Arts en 1894, participe aux Salons de la Rose+Croix de 1893 et 1894 et à la Sécession de Munich de 1896. Il produit des caricatures pour les journaux, des illustrations de livres mais aussi des aquarelles symbolistes. Son œuvre, inspirée par les poèmes de Baudelaire, par les romans de Rodenbach ainsi que par les œuvres de Steinlen et Forain développe un regard personnel sur les thèmes décadents de l'art de cette fin de siècle. La figure de la femme fatale, femme nouvelle et indépendante, triomphante et distante, est à la fois

le type à la mode et la représentation décadente d'une séductrice sans pitié.

Tout en continuant sa pratique de la peinture, de Feure s'oriente dès 1894 vers des domaines aussi divers que la reliure, la tapisserie et le mobilier. Sa rencontre en 1899 avec Siegfried Bing le conduit définitivement vers les arts décoratifs. Bing confie à de Feure la décoration de la façade et de deux intérieurs du Pavillon de l'Art Nouveau à l'Exposition Universelle de 1900. Ses chaises et fauteuils, ornés des mêmes motifs floraux délicats et linéaires qui entourent ses figures de femmes fatales, établissent sa renommée d'artiste Art Nouveau.

Au début des années 1890, Georges de Feure, en pleine inspiration symboliste, crée une série d'œuvres mettant en scène des femmes souvent nues ou dénudées dans des paysages de fantaisie. Ces derniers donnent un cadre aux mises en scènes de l'artiste, qui n'a aucune visée naturaliste. Bien au contraire, les formes du paysage, comme celles des corps sont étirées, stylisées et même parfois maniérées.

Par l'usage du lavis plus ou moins dilué, obtenant ainsi une subtile variation des nuances de gris, Georges de Feure construit son paysage en plusieurs plans, à la manière d'un décor de théâtre au sein duquel les éléments semblent totalement englobés. En effet, seul un regard attentif parvient à distinguer la calèche qui se dirige vers l'avant de la scène, tant elle se fond dans la monochromie voulue par l'artiste.



Pierre Amédée Marcel- Beronneau
(Bordeaux, 1869 – La Seyne-sur-Mer, 1937)

9. Les deux hiboux

Pastel sur papier
55 x 38 cm
Signé en bas à droite : a Marcel-beronneau

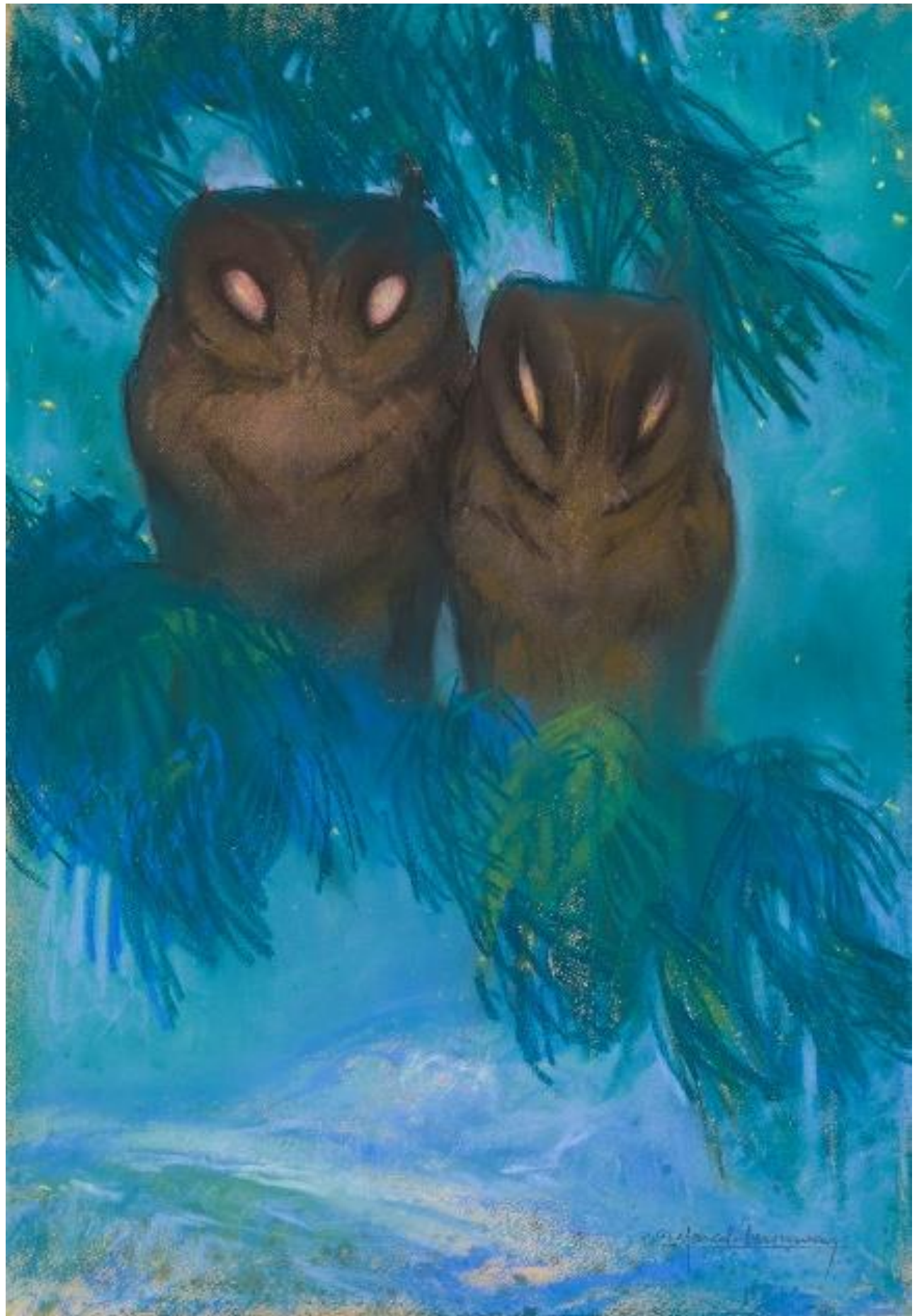
Pierre-Amédée Marcel-Béronneau est âgé de vingt ans lorsqu'il s'inscrit à l'Ecole Municipale des Beaux-arts de Bordeaux. Il y fait la rencontre de Jérôme Guillaume Fernand Sabatté avec lequel il part poursuivre ses études à Paris. A partir de 1890 il fréquente l'Ecole nationale des Arts Décoratifs, puis il est admis dans l'atelier de Gustave Moreau en 1892. Elève méritoire, il est boursier et reçoit, grâce au soutien de son maître, une subvention de sa ville natale. Cette même année, il expose deux tableaux au Salon de la Société des Amis des Arts de Bordeaux. Il remporte le 1^{er} Grand Prix des Arts Décoratifs en 1893 ; la médaille au concours d'esquisse et le 1^{er} prix de l'Atelier, qui récompense l'ensemble de sa production, en 1894. La même année, il est désigné premier au concours Chenavard à l'Ecole des Beaux-Arts.

Il débute au Salon des Artistes français en 1895 et pose dès lors les bases d'une double carrière artistique. D'une part, un œuvre de tendance académique qui correspond à l'attente du public lui permet d'obtenir ses premières commandes de l'Etat. D'autre part, il continue de travailler à une production plus personnelle, à des thèmes symbolistes qui rappellent l'influence de Moreau et le mysticisme des Rose-Croix, dans le salon desquels il expose en 1897. A cette époque-là, il partage son atelier avec Georges Rouault. Les thèmes mythiques et bibliques qu'il illustre sont prétexte à la mise en scène de personnages de femmes fatales et d'héroïnes légendaires qui évoluent dans d'envoûtants décors ornements, que Béronneau réalise grâce à une matière picturale savamment travaillée. Léda, Sapho, Judith, Gorgone et Salomé peuplent ses œuvres, ainsi que les personnages victimes de leurs charmes.

A partir de la fin de la première décennie du siècle les commandes officielles, qui ne récompensaient jusqu'alors que les œuvres plus traditionnelles de Béronneau, commencent à reconnaître aussi son travail symboliste. Il est nommé Chevalier de la Légion d'Honneur en 1914 et participe à de nombreuses expositions à l'étranger telles que celles de Stuttgart et Elsenner en 1901, Londres et Saint-Louis en 1904, Montréal en 1909, Gand en 1913, San Francisco en 1915 et Barcelone et Buenos Aires en 1917.

Exemple rare sinon unique dans la production de l'artiste, *Les Hiboux* est une œuvre dans laquelle nous pouvons pourtant retrouver de nombreux éléments caractéristiques de la production symboliste de Béronneau, détournés et revus avec une simplicité étonnante.

Les hiboux, oiseaux du mystère par définition, sont perchés sur la branche d'un pin au-dessus d'un paysage de vallée à peine esquissé. Les étoiles qui brillent dans la nuit donnent à l'image un caractère fantastique qui rejoint le goût de l'artiste pour le surnaturel. Le symbole n'est pas loin de chacun des éléments qui forment l'image pourtant une note d'humour désamorce le mystère et rappelle les pastels de Simon Bussy, un autre élève de Moreau que Béronneau a certainement fréquenté. Les yeux des oiseaux nocturnes, allumés comme des phares et fixés sur le spectateur, ont un pouvoir hypnotique et fantastique que soulignent des nuances rose-orangées fortement saturées. La nuit turquoise et les branches vert-bleuté du sapin sont en profond décalage avec les couleurs naturelles du paysage et affirment la volonté de l'artiste d'échapper à toute objectivité réaliste.



Armand Point

(Alger, 1860 – Naples, 1932)

10. Femme de profil

Sanguine sur papier

40,8 x 39,8 cm

Signé en haut à droite : A. Point

Né à Alger en 1861, Armand Point étudie à Paris au collège Rollin, avant de revenir s'installer en Algérie où il commence à peindre des scènes orientalistes sous la direction d'Hippolyte Lazerges.

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.

Notre dessin, que l'on peut dater autour de 1900, concentre les recherches esthétiques élaborées par l'artiste dans la dernière décennie du XIX^{ème} siècle. Fortement influencé par son séjour en Italie dans les années 1893 – 1894, exposant régulièrement au Salon idéaliste de la Rose+Croix sous l'égide du Sâr Péladan, Armand Point poursuit sa quête d'une beauté idéale, servie par une exécution parfaite à la sanguine, à l'image des plus grands dessinateurs de la Renaissance.

Cependant, l'artiste ne se limite pas à la simple référence à la Renaissance. En effet, en donnant à son modèle un profil de médaille et en le couvrant d'un voile prétexte à montrer sa maîtrise du drapé, Point affirme également son admiration pour l'art romain antique, canon indépassable de l'art classique à ses yeux.



Manuel Orazi
(Rome, 1860 – Paris, 1934)

11. *Sainte Elisabeth de Hongrie*

Huile sur papier
30 x 22,5 cm

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.

Autour de 1900, l'activité de Manuel Orazi, encore peu documentée, semble se concentrer sur

l'illustration. Romans, nouvelles, pièces de théâtre, récits historiques, il s'attaque à tous les genres et son sens des couleurs et de la mise en page est particulièrement appréciés des auteurs et des éditeurs.

L'œuvre que nous présentons appartient à cette production destinée à l'édition, sans que nous ne soyons pourtant parvenus à déterminer avec l'exactitude l'ouvrage dans lequel elle devait figurer.

Relatant l'histoire de Sainte Elisabeth de Hongrie, Orazi illustre de façon particulièrement poétique l'épisode miraculeux de la vie de la sainte. Renonçant au luxe de sa condition pour adopter une vie au service des plus pauvres sous l'inspiration de la règle franciscaine, Elisabeth de Hongrie apporte aux plus démunis des miches de pain cachés dans les plis de sa robe. Elle croise alors son mari, qui, réprimant cette pratique, lui demande ce qu'elle cache ainsi. « Des roses » dit-elle, avant de se reprendre et de lui avouer cacher du pain. Elle ouvre alors les pans de sa robe qui dévoilent alors une gerbe de roses.

Si les principaux éléments iconographiques sont présents et permettent d'identifier le sujet, Orazi se détache pourtant de l'anecdote. La composition à la fois décorative et très synthétique sépare les deux personnages de part et d'autre d'un arbre fruitier, mettant ainsi en évidence la générosité solaire de la princesse qui doit faire face à la mesquinerie et à l'étroitesse d'esprit de son sombre époux.



Jens Ferdinand Willumsen
(Copenhague, 1863 – Cannes, 1958)

12. Jeune garçon sur la plage, ca 1902 - 1904

Fusain et aquarelle sur papier
39 x 41,7 cm
Annoté en haut à gauche : *Marazzo*
Annoté du nom du modèle en haut à droite : *Antanutcio Cetanino*
Cachet de l'atelier au verso

Œuvre en rapport :
Enfants se baignant sur la plage de Skagen, musée J.F. Willumsen, Frederikssund, Danemark.

Né à Copenhague en 1863, Jen Ferdinand Willumsen entre en 1881 à l'École des Beaux-Arts, où il étudie jusqu'en 1885. Il rejoint ensuite l'atelier de P. S. Kroyer, l'un des plus grands artistes danois de l'époque, et commence à exposer ses premières œuvres.

Il quitte pourtant le Danemark dès 1890 et s'installe en France où il travaille jusqu'en 1894. Il se rapproche des artistes symbolistes et nabis, et échange fréquemment avec Paul Gauguin qu'il est allé voir à Pont-Aven, où il réalise *Deux bretonnes marchant*⁵, l'un des plus célèbres tableaux créé en Bretagne par un artiste étranger. La production de Willumsen, protéiforme, s'inscrit alors dans le mouvement symboliste et comprend, outre des peintures, des céramiques et des sculptures. Il commence alors à travailler au *Grand relief*, finalement achevé en 1928, qui constitue sans doute l'un des chefs-d'œuvre de la sculpture symboliste danoise. Revenu à Copenhague en 1894, il collabore également avec la fabrique de porcelaine Bing et Grøndhal dont il devient le directeur artistique.

A partir de 1900, Willumsen voyage beaucoup et expose à Paris, à l'Exposition Universelle de 1900, demeure quelque temps à New-York, puis dans les Alpes et en Italie, et à nouveau à Paris, où il travaille avec l'historien de l'art Julius Meier-Graefe à la mise en place d'un salon des artistes étrangers qui ne voit malheureusement jamais le jour.

Grand collectionneur, Willumsen a constamment cherché chez les maîtres anciens des sources d'inspiration. Ainsi, l'achat d'un tableau de Gréco en 1911 fait évoluer son art, qui devient plus coloré et se rapproche de l'expressionnisme. Willumsen s'installe alors de façon permanente dans le sud de la France en 1916.

Dès les années 1920, Willumsen se préoccupe du devenir de sa collection d'art ancien, ainsi que de

sa production personnelle. Il multiplie les démarches auprès de l'état danois, tout en continuant à exposer au Danemark et en France. En 1957, un an avant sa mort, le musée J. F. Willumsen est enfin inauguré à Frederikssund.

L'importante rétrospective des œuvres de Willumsen organisée en 2006 au musée d'Orsay⁶ a permis au public français de découvrir en profondeur l'art souvent inclassable de l'un des plus importants artistes danois au tournant du XX^{ème} siècle.

En 1902, attiré par la lumière du sud, Willumsen séjourne à Amalfi, au sud de Naples. Enthousiasmé par les jeux d'enfants sur la plage, il réalise une série d'études au fusain, puis à l'aquarelle. Dans l'idée de réaliser une grande toile magnifiant la vitalité de la jeunesse baignée de lumière, Willumsen continue son travail préparatoire lors d'un second séjour en Italie en 1904, et accumule dessins et photographies. Trouvant cependant la mer italienne trop calme, il séjourne ensuite en Bretagne où il trouve enfin les motifs marins plus violents qu'il recherche. Mais ce n'est qu'entre 1906 et 1909 qu'il achève sa composition à Skagen, point le plus septentrional du Danemark⁷. Cette composition de très grand format, l'une des plus réalistes de l'artiste qui revient à une forme classique, est l'une de ses œuvres les plus importantes du tournant du siècle.

Réalisée entre 1902 et 1904 sur le motif en Italie, comme l'indique les annotations au crayon, notre aquarelle fait partie de la première série d'études pour la composition. Particulièrement aboutie, l'artiste semble avoir voulu en faire une œuvre en elle-même. Le corps du jeune homme, solidement campé sur le rivage, le regard plongé dans l'eau et teinté d'une certaine mélancolie, se détache sur la mer d'huile, dans une atmosphère bien différente de la joyeuse légèreté qui habite le tableau achevé.

⁵ Huile sur toile, 100 x 100 cm, Musée Willumsen, Frederikssund.

⁶ Paris, musée d'Orsay, 27 juin – 17 septembre 2006.

⁷ *Enfants se baignant sur la plage de Skagen*, huile sur toile, dépôt du musée de Skagen au musée J.F. Willumsen, Frederikssund.

Marazzo

antonio
Cetani



Gustav Adolf Mossa

(Nice, 1883 – 1971)

13. Flore, 1904

Aquarelle sur papier

25,6 x 20,5 cm (Composition : 17 x 11,5 cm)

Titré, signé, situé et daté en haut à droite : FLORE / GUSTAV ADOLF MOSSA / NINCIENSIS PINXIT MCMIV

Cachets de l'atelier au verso : g. a. mossa

Bibliographie :

S. Lombart, J. R. Soubiran, G. A. Mossa, *catalogue raisonné des œuvres symbolistes*, Paris, 2010, n°A10, p. 102 (repr.).

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

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

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

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

qui est la plus appréciée lors de ses expositions niçoises.

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

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

Dès 1904, Mossa a mis en place son vocabulaire plastique et sa conception toute personnelle du symbolisme, au sommet de laquelle se trouve la femme, éternelle séductrice, vénéneuse et fatale.

En s'emparant de la mythologie classique, Mossa n'hésite donc pas à en donner une interprétation particulière. Flore, divinité romaine de la fertilité et des fleurs sauvages, apparaît dévêtue, brandissant sa poitrine, prête à séduire une fois de plus les malheureux mortels, au moyen des étranges fleurs en forme d'hameçons qu'elle tient délicatement dans sa main droite. L'image aux tons pastel, fraîche et innocente au premier abord, se révèle, comme souvent chez Mossa, teintée d'une cruelle noirceur.

FLORE

GUSTAV ADOLF MOJJA -
NICUENSIŢI PIMKIZMENCIV



Gustav Adolf Mossa

(Nice, 1883 – 1971)

14. *La Transfiguration, 1905*

Plume, encre de Chine et aquarelle sur papier

11 x 15,5 cm

Titre en bas à gauche : *La transfiguration*

Cachet en bas à droite : COLLECTION / G.A. MOSSA

Exposition :

1978, Nice, musée des Beaux-Arts, *Gustav Adolf Mossa et les symboles, 1883 – 1971, n°91.*

Bibliographie :

J. R. Soubiran, *Gustav Adolf Mossa, 1985, p. 239 (repr.)*.

S. Lombart, J. R. Soubiran, G. A. Mossa, *catalogue raisonné des œuvres symbolistes, Paris, 2010, n°A84, p. 161 (repr.)*.

15. *L'Ascension, 1905*

Plume, encre de Chine et aquarelle sur papier

11 x 15,5 cm

Titre en bas à gauche : *L'ascension*

Cachet en bas à droite : COLLECTION / G.A. MOSSA

Exposition :

1978, Nice, musée des Beaux-Arts, *Gustav Adolf Mossa et les symboles, 1883 – 1971, n°109.*

Bibliographie :

J. R. Soubiran, *Gustav Adolf Mossa, 1985, p. 242 (repr.)*.

S. Lombart, J. R. Soubiran, G. A. Mossa, *catalogue raisonné des œuvres symbolistes, Paris, 2010, n°A102, p. 171 (repr.)*.

Après avoir traité au début des années 1900 les thèmes religieux avec un certain respect, Gustav Adolf Mossa réalise en 1905 *La Vie de Jésus Christ*, histoire en trente-trois épisodes qui sont autant de caricatures relatant à la manière d'une bande dessinée les principaux épisodes de la vie du Christ. Les deux aquarelles que nous présentons appartiennent à cette série aujourd'hui dispersée. Mossa semble respecter à la lettre l'iconographie décrite dans le texte de l'évangile. Ainsi, lors de *La Transfiguration*, le Christ est décrit comme resplendissant de lumière, apparaissant dans une nuée entre les prophètes Moïse et Elie, sous le regard surpris de ses trois disciples Pierre, Jacques et Jean. L'intention satirique de l'artiste est pourtant manifeste : Les disciples, rejetés dans l'angle inférieur droit de la composition, affichent en effet des mines ébahies dans lesquelles la débilité semble l'emporter sur l'incompréhension.

Avant-dernière scène de la série imaginée par Mossa, *L'Ascension* témoigne de la même irrévérence, de façon plus subtile peut-être. En effet, l'artiste s'éloigne cette fois-ci de l'iconographie traditionnelle du sujet, qui décrit habituellement le Christ s'élevant dans les cieux, au milieu de disciple en adoration.

Si Mossa représente bien les disciples les yeux levés, certains agenouillés, d'autres debout, ces derniers scrutent un ciel qui demeure désespérément vide. Nul signe de miracle divin, le Christ, invisible, a tout simplement disparu !



La transfiguration ☩



l'ascension ☩

Gustav Adolf Mossa
(Nice, 1883 – 1971)

16. La Femme belle et insensée

Plume, encre de Chine et aquarelle sur papier
13,5 x 21 cm
Signé en bas à gauche : GA MOSSA
Légué sous la composition
Cachet de l'atelier au verso : g. a. mossa

17. Samson mange un rayon de miel

Plume, encre de Chine et aquarelle sur papier
13,5 x 20,5 cm
Signé en bas à gauche : GA MOSSA
Légué sous la composition
Cachet de l'atelier au verso : g. a. mossa

18. Deux anges vinrent à Sodome

Plume, encre de Chine et aquarelle sur papier
13,5 x 18 cm
Signé en bas à gauche : GA MOSSA
Légué sous la composition
Cachet de l'atelier au verso : g. a. mossa



la femme belle et insensée est courue un anneau d'or au razeau d'une truie

GALMON



samson mange un rayon de miel trouvé dans la gueule d'un lion tué par lui la veille



sur le soir deux anges vinrent a sodomie lorsque lot était assis ala porte de la ville ; les ayant vu il seleva ala au devant d'eux et s'abaissa surven terre

Gustav Adolf Mossa
(Nice, 1883 – 1971)

19. *Le Mage et le paon*

Plume, encre de Chine et aquarelle sur papier
15,5 x 13,5 cm
Signé en bas à droite : GUSTAV ADOLF MOSSA
Cachet de l'atelier au verso : g. a. mossa

20. *Scène d'intérieur*

Plume, encre brune et aquarelle sur papier
16 x 14 cm
Signé en bas vers la droite : GA MOSSA
Cachet de l'atelier au verso : g. a. mossa



Gustav Adolf Mossa
(Nice, 1883 – 1971)

21. La Femme à la fleur

Plume, encre de Chine et aquarelle sur papier
16 x 14 cm
Cachet de l'atelier en bas vers la droite : *g. a. mossa*

22. La Poursuite

Plume, encre de Chine et aquarelle sur papier
17,5 x 16,5 cm
Signé en bas à gauche : *GUSTAV ADOLF MOSSA*



Gustav Adolf Mossa
(Nice, 1883 – 1971)

23. *Une Élégante*

Plume, encre de Chine et aquarelle sur papier

26 x 16,5 cm

Cachet en bas à droite : *COLLECTION / G.A. MOSSA*



Gustav Adolf Mossa
(Nice, 1883 – 1971)

24. *Elégante buvant à la paille*

Plume, encre de Chine et aquarelle sur papier
10,5 x 17,5 cm
Signé en bas à gauche : *GUSTAV ADOLF MOSSA*
Cachet de l'atelier au verso : *g. a. mossa*

25. *Exposition des Beaux-Arts*

Plume, encre de Chine et aquarelle sur papier
18 x 13,5 cm
Cachet de l'atelier en bas à droite : *g. a. mossa*



Richard Burgsthal
(Nice, 1884 – Juan-les-pins, 1944)

26. Promenade

Aquarelle et gouache sur papier
28 x 37,5 cm

Signé à la mine de plomb en bas à gauche verticalement : Richard Burgsthal 11

Signé et annoté au revers: *Promenade / Fontfroide 1911 / Burgsthal*

Provenance :

Collection Gustave Fayet, puis par descendance.

Richard Burgsthal naît René Billa, fils d'un architecte d'origine chilienne et d'une pianiste. L'enfant apprend l'aquarelle avec son père, tandis qu'il est initié à la musique par sa mère. Il fréquente le Conservatoire de Musique de Paris et s'y forme jusqu'à ses dix-neuf ans, lorsqu'il fait la connaissance de la pianiste et chanteuse Rita Strohl, également compositrice d'opéras inspirés de thèmes celtiques et de légendes orientales. La rencontre est décisive pour l'évolution de sa vie et de sa carrière. René Billa adopte alors le pseudonyme de Richard Burgsthal, en honneur de Wagner et sans doute influencé par Rita Strohl qui utilise elle-même un nom d'invention. Le couple s'installe à Meudon, où Burgsthal commence à illustrer les compositions de sa compagne en vue de la réalisation de livrets et de maquettes de décor. En 1907, il expose pour la première fois un ensemble de dessins d'après l'œuvre de Nietzsche « Ainsi parlait Zarathoustra ». Sa deuxième exposition a lieu en 1910 à Paris à la galerie Barbazanges. L'année suivante il rencontre Gustave Fayet, artiste et mécène, collectionneur d'œuvres de Redon, Van Gogh, Gauguin et propriétaire de l'Abbaye de Fontfroide au sud de Narbonne. Celle-ci doit être rénovée et Fayet a pour projet de faire participer des artistes au chantier. Burgsthal est alors chargé de décorer de peintures la salle à manger et la salle de musique et de recréer les vitraux de l'église abbatiale et des bâtiments monastiques. A partir de 1912 et pendant deux ans, Burgsthal et Fayet travaillent à la création de la Verrerie des Sablons qui leur permettra de fabriquer les vitraux de Fontfroide. Grâce à l'aide financière mais aussi au travail d'étude et aux recherches de Fayet, Burgsthal maîtrise un savoir-faire unique, à la fois inspiré de techniques anciennes et proche des expérimentations nouvelles. Il devient rapidement un des maîtres verriers les plus renommés de sa génération et reconstitue des vitraux pour de nombreuses églises dans toute la France, depuis la Cathédrale de Reims, endommagée par la guerre, jusqu'à Rodez, Albi, Morsain, Carcassonne, Narbonne et Avignon. Il expose en 1933 et 1934 au salon de la Société Nationale des Beaux-Arts puis en

1937 à l'Exposition internationale des arts et des techniques de Paris, avec une verrière conçue pour le Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Formé au conservatoire, Richard Burgsthal est autodidacte en tout ce qui concerne sa production plastique. Son œuvre graphique est un écho de sa perception intime et spirituelle du monde, en lien avec sa pratique de la musique.

A partir de la moitié des années 1910, sa notoriété croissante de maître verrier fait de l'ombre à son activité de dessinateur. Pourtant Burgsthal ne cesse pas de peindre et ses dessins, dont les sujets sont inspirés d'idées mystiques et symbolistes mais aussi de paysages naturels, révèlent une pratique intuitive et un grand talent de coloriste. Ses deux activités sont intrinsèquement liées, comme en témoignent nos dessins réalisés à Fontfroide en 1911, l'année de la rencontre de l'artiste avec Gustave Fayet. Les dessins produits par l'artiste pendant cette période constituent donc ses premières recherches pour la rénovation des vitraux de l'abbaye, comme en atteste la légende inscrite à l'arrière de chacun de nos dessins. Les couleurs soutenues de nos aquarelles, aux tonalités contrastées comme le jaune, le turquoise et le mauve des arbres sur la colline de *Promenade* ou encore les coulées bleues, violettes et rousses qui définissent les contours des *Rochers Bleus*, évoquent les teintes si particulières des anciens vitraux de cathédrales telles que celle de Chartres.

La résonance émotionnelle de la couleur conduit Burgsthal vers des formes presque abstraites, conformes à ses aspirations spirituelles. *Les Rochers Bleus* n'est que couleur, tandis qu'un paysage est encore reconnaissable dans *Promenade*. L'influence de Redon, qui a aussi participé à la décoration de Fontfroide, ainsi que celle de Moreau restent discernables à travers les choix des nuances mais Burgsthal radicalise son intention et s'émancipe de ces influences grâce à l'usage d'une couleur qui n'est plus soumise à la figuration mais impose ses propres formes au sujet.



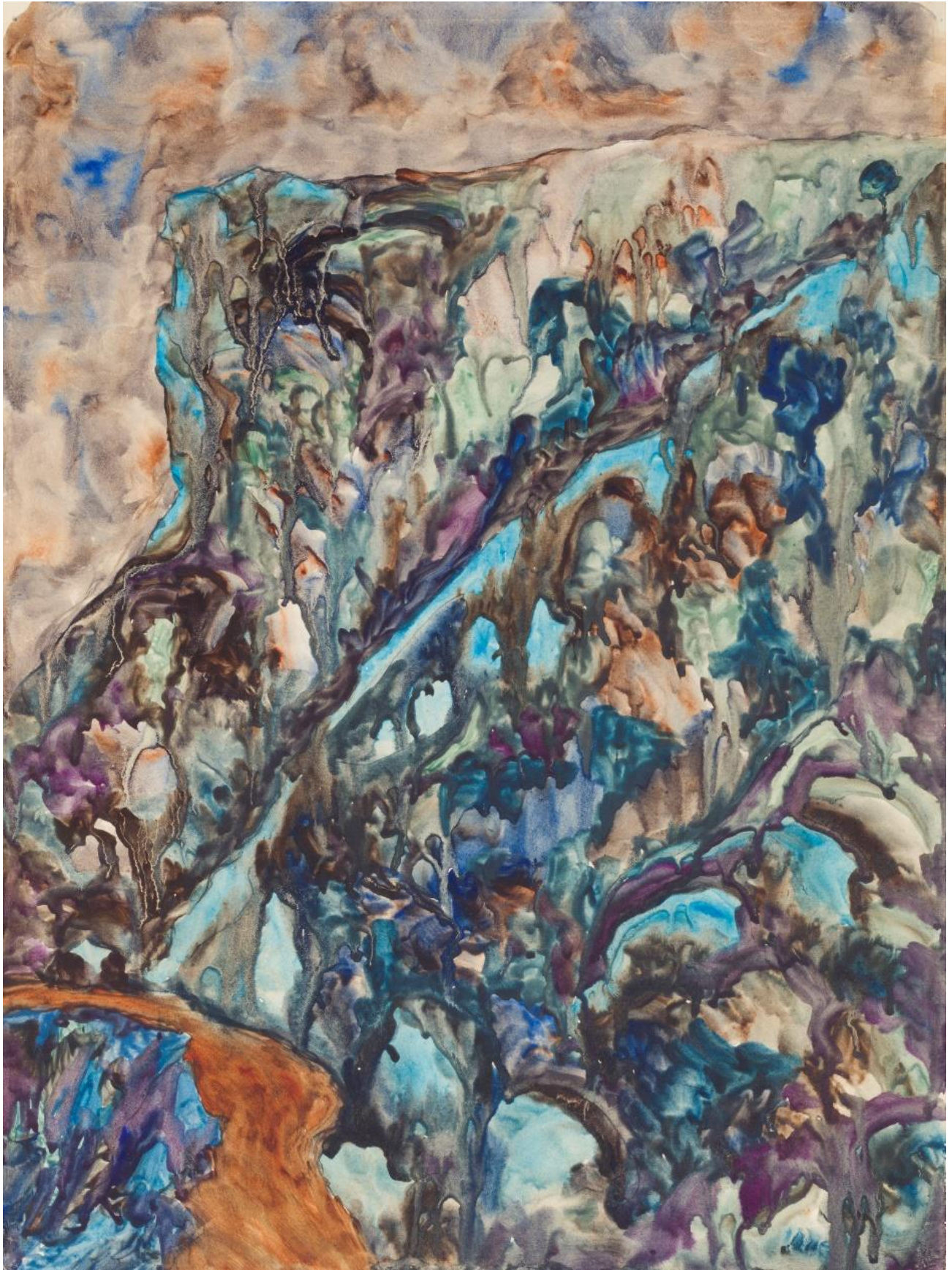
Richard Burgsthal
(Nice, 1884 – Juan-les-pins, 1944)

27. *Les Rochers Bleus*

Aquarelle et gouache sur papier
37,5 x 28 cm

Signé et annoté au revers: *Les Rochers Bleus / Fontfroide 1911 / RBurgsthal*

Provenance :
Collection Gustave Fayet, puis par descendance.



Georges Lepape
(Paris, 1887 – Bonneval, 1971)

28. *Jeune Japonaise nue*

Encre de Chine sur papier
13,7 x 7 cm
Monogrammé en bas à gauche : GL

Georges Lepape, fils d'un ingénieur constructeur d'automobiles, dessine et peint dès la première enfance. Il se forme à partir de 1902 à l'atelier Humbert avec Georges Braque, Marie Laurencin et Picabia, puis à l'École des Beaux-Arts de Paris à partir de 1905, dans l'atelier de Fernand Cormon où il fait la rencontre d'André Marty et de Pierre Brissaud. Il participe pour la première fois au Salon d'Automne de 1910 avec un tableau de sa femme Gabrielle. Il fait alors la rencontre de Paul Poiret, à la recherche d'un nouvel illustrateur capable de composer un album pour ses modèles de robes dans l'esprit de celui réalisé par Paul Iribe en 1908, *Les Robes de Paul Poiret*. Il publie donc en 1911 *Les Choses de Paul Poiret*, où les modèles semblent vouloir quitter leur cadre, tournent le dos au lecteur, et introduisent ainsi dans l'illustration de mode les notions de *mouvement* et d'*histoire*. Désormais reconnu comme un illustrateur incontournable, son talent est largement apprécié par la presse. En 1912, il commence une collaboration avec *La Gazette du Bon Ton* qui dure jusqu'en 1925. Ses illustrations colorées au pochoir lui apportent un succès toujours grandissant, il est vite sollicité par les revues *Femina*, *Vanity Fair*, *Harper's Bazaar*, *L'Illustration*, et par les maisons de mode Worth, Lanvin, Paquin, Doucet. Il participe en 1920 à l'exposition *La Mode du XX^{ème} siècle vue par les peintres* au musée des Arts Décoratifs de Paris, mais ne renonce pas à exercer son talent dans les domaines les plus variés : affiches, décors et costumes de théâtre, catalogues publicitaires. Passionné par les ballets russes, il compose cinq portraits du danseur Nijinski, illustre des programmes de spectacle, réalise en 1923 des décors et des costumes pour *L'Oiseau bleu*, féerie symbolique de Maurice Maeterlinck. Son intérêt pour les miniatures persanes et l'influence orientaliste animent son style élégant et audacieux.

Au sommet de sa carrière, en 1926, Lepape est invité par Condé Nast à New York. Véritable tournant dans sa carrière, l'artiste débute une collaboration avec *Vogue*, revue pour laquelle il compose huit des couvertures de l'année 1927. Il dessine aussi pour *Vanity Fair* et continue d'étendre sa clientèle. Après la guerre, il travaille beaucoup pour la publicité et l'édition en illustrant une trentaine de livres de Paul Géraudy, Sacha Guitry, Alfred de Musset. Artiste prolifique et apprécié jusqu'à la fin de sa vie, Lepape ne cesse de travailler jusqu'à sa mort en 1971.

Si nous n'avons pu retrouver dans quel recueil ou parution nos dessins auraient pu être publiés, la période de leur création, dans les années 1908 / 1910, est à peu près certaine. En effet, ces cinq vignettes sont encore signées du monogramme que l'artiste utilise dans les toutes premières années de sa carrière, avant de l'abandonner rapidement dès la fin de l'année 1910. Les compositions réalisées pour Poiret en 1911 portent déjà en effet la signature en lettres cursives utilisée par l'artiste tout au long de sa carrière.

Ces œuvres de jeunesse, teintées d'un humour qui caractérise souvent l'art de l'artiste, affirment déjà avec une élégance toute particulière les principes de l'esthétique de Lepape : influence orientale et extrême orientale, usage d'une ligne sinueuse, goût prononcé pour l'ornement et le vêtement, maîtrise subtile des oppositions des noirs et des blancs. C'est ainsi que, remarqué dès 1910 par le couturier Paul Poiret pour lequel il réalise en 1911 *Les Choses de Paul Poiret*, Lepape devient rapidement l'illustrateur le plus demandé des revues de mode du début du XX^{ème} siècle, de *La Gazette du bon ton* en passant par *Vogue* ou encore *Harper's Bazaar*.



Georges Lepape
(Paris, 1887 – Bonneval, 1971)

29. *Jeune Japonaise de dos en kimono*

Encre de Chine sur papier
12,8 x 9 cm
Monogrammé en bas à gauche : GL

30. *Jeune Japonaise pleurant*

Encre de Chine sur papier
6,7 x 10 cm
Monogrammé en bas à gauche : GL

31. *Deux Japonaises au bain*

Encre de Chine et gouache sur papier
8 x 12,4 cm
Monogrammé en bas à gauche : GL

32. *Jeune Japonaise au miroir*

Encre de Chine sur papier
9,8 x 8,7 cm
Monogrammé en bas à gauche : GL



Victor Stuyvaert
(Gand, 1897 – 1974)

33. *Apparition, 1919*

Plume et encre brune, aquarelle et rehauts de gouache sur papier

24 x 17,4 cm

Signé et daté en bas à droite dans un cartouche : *V Stuyvaert / 1919.*

Montage d'origine enluminé par l'artiste

Victor Stuyvaert étudie à l'académie des Beaux-Arts de Gand sous la direction de Jean Delville et de Georges Minne. Elève de K. de Cock, il est formé à la gravure sur bois qu'il enseignera lui-même à Gand de 1940 à 1957.

Graveur, aquarelliste, peintre de cartons de tapisserie, Stuyvaert a de multiples talents. C'est pourtant dans le domaine de l'illustration qu'il concentre la plus grande part de son activité, et les compositions qu'il crée pour plus d'une centaine d'ouvrages littéraires constituent l'essentiel de son œuvre.

C'est ainsi qu'il s'attache à retranscrire au moyen de la gravure sur bois ou de l'aquarelle les scènes des fabliaux du Moyen-Age, mais aussi celles qui peuplent les poèmes d'Homère, de Dante et de Cervantès, les tragédies de Shakespeare et de Racine, les récits de Mérimée et de Michel de Ghelderode, les contes de Diderot et d'Edgar Poe, les drames de Maeterlinck et de Montherlant, les romans de Charles de Coster et de Johan Daisne.

Les gravures sur bois de Stuyvaert possèdent une légèreté et une finesse qui les distinguent de l'œuvre de son contemporain Frans Masereel, autre grand maître des techniques de l'entaille sur bois. Enlumineur de talent, Stuyvaert réalise plus de deux-cent ex-libris de sa main et conçoit le blason du Cercle Economique Flamand (VEK) à Gand. Des œuvres de l'artiste sont présentes dans les musées

des Beaux-Arts et la collection Van der Haegen à Gand ainsi que dans la collection du Cabinet des Estampes de Bruxelles.

Réalisé alors que Victor Stuyvaert n'a que vingt-deux ans, notre aquarelle compte sans doute parmi ses premières œuvres totalement abouties, et annonce sa production future. Son goût pour l'enluminure qui ne cesse de se renforcer au cours des années, est déjà bien présent dans la bordure marginale de l'œuvre, entièrement réalisée par l'artiste sur le papier de montage.

Si nous n'avons été en mesure d'identifier la scène qui prend place dans la composition, celle-ci provient sans doute d'une des légendes médiévales chères à Stuyvaert. Une jeune femme, de haute lignée sans doute, implore dans une chapelle une nuée de spectres qui semblent tout juste surgir des colonnes gothiques de la pièce.

Le jeune artiste se montre particulièrement sensible aux créations du symbolisme hollandais, et à l'art de Jan Toorop en particulier, qui le précède d'une génération. Stuyvaert emploie en effet cette même écriture à l'encre, très dense et fouillée, reprend les mêmes types physiques, et rehausse délicatement sa composition de quelques tons choisis à l'aquarelle. Quelques années plus tard, l'artiste rend ainsi un bel hommage à l'un des maîtres du symbolisme européen.



Georges Alexis de Pogédaïeff
(Pogédaïefka, 1897 — Ménerbes, 1971)

34. Intérieur cubiste, 1919

Encre de Chine sur papier

22,5 x 30,5 cm

Signé à la mine de plomb en haut à gauche : GP 1919

Grigorij Anatolievich Pojidaïeff suit des cours de dessin avec le peintre Yan Tsioglinsky avant de s'inscrire à l'école militaire d'Odessa. Il poursuit ses études à l'École de Peinture, Sculpture et Architecture de Moscou où il est élève de Zouglinsky, puis fréquente l'Académie Impériale des Arts de Saint-Pétersbourg.

A partir de 1917, Pogédaïeff s'oriente vers la scénographie, une carrière qui détermine à partir de ce moment-là la plus grande partie de son parcours artistique, en le plaçant au cœur de la vibrante scène théâtrale européenne. Si il ne cesse toutefois d'exécuter les portraits de personnalités de renom, il se consacre désormais essentiellement aux arts de la scène et collabore avec le chorégraphe Kasiyan Golezovskiy avec qui il réalise de nombreux spectacles à Moscou, notamment au Bolchoï, ainsi qu'au Théâtre de Petrograd. Au cours des années vingt, il collabore avec de nombreuses troupes théâtrales : à Bucarest, à Vienne pour la représentation de *Hamlet* en 1921, à Berlin pour le Cabaret Bleue Vogel de Lascha Louchny. Il dessine des décors et des costumes pour *Le Prince Igor*, *Cyrano de Bergerac*, *Electre*, *Macbeth*, *Turandot*. A Prague, il conçoit des décors pour la célèbre ballerine russe Anna Pavlova et en 1924, à la Neue Galerie de Vienne, se tient l'exposition personnelle de ses œuvres liées à la scénographie.

Pogédaïeff s'installe à Paris à partir de 1925. Il travaille pour le célèbre Théâtre de la Chauve-Souris

de Nikita Baliev, le premier cabaret russe, pour lequel il conçoit des décors pour des spectacles comme *Le Crocodile* et *Cléopâtre et le grand guignol*. Pendant ces années-là, il poursuit un travail de chevalet et illustre des classiques russes comme Gogol, Pushkin, Lermontov, Dostoievsky, Chekhov ainsi que les œuvres de Paul Claudel. Ce n'est qu'à partir de 1937 qu'il quitte définitivement le théâtre pour se consacrer à la peinture de paysages parisiens et provençaux, de natures mortes et de portraits.

Dans les scénographies qu'il conçoit, ainsi que dans les dessins qui en constituent le projet, Pogédaïeff met à profit son imagination fertile pour engendrer d'étonnantes figures aux couleurs éclatantes et à l'allure exotique.

L'artiste excelle pourtant dans des registres très différents et ses croquis, toujours très personnels, témoignent de la variété de ses centres d'intérêt et de ses talents. En effet, tout en travaillant à la conception de décors pour le théâtre, Pogédaïeff conserve un lien fort avec la peinture. Toute sa vie durant, il n'abandonne pas ce moyen d'expression et reste attentif à l'évolution de l'art de son époque. Notre dessin, entre espace scénographique et déconstruction cubisante de l'architecture, témoigne particulièrement bien de la diversité des inspirations et des sujets dans l'œuvre de Pogédaïeff.



Pierre – Antoine Gallien
(Grenoble, 1896 – Montrouge, 1963)

35. Femme agenouillée, 1919

Mine de plomb, encre et gouache sur papier, contrecollée sur papier fort
15,5 x 15,5 cm

Monogrammé en haut à droite : PAG

Situé et daté au dos du montage sur le cachet de l'artiste : Paris / 1919

Provenance :

Descendance de l'artiste.

Saumur, vente publique du 26 avril 1987, n°14.

Collection particulière, France.

Pierre-Antoine Gallien débute sa formation artistique en 1913 à l'école des arts industriels ainsi qu'à l'école des arts décoratifs de Grenoble où il apprend la technique de la gravure sur bois.

Après la première guerre mondiale où il est engagé volontaire dès 1914, il gagne Paris dès sa démobilisation afin de poursuivre sa formation artistique. Il est reçu à l'école nationale des Arts Décoratifs, qu'il fréquente tout en poursuivant son activité de graveur sur bois, qui lui vaut une certaine notoriété.

Gallien travaille quasiment exclusivement en noir et blanc, et ses recherches artistiques autour de l'abstraction se radicalisent. Il ajoute désormais son anagramme à côté de son nom sur ses tableaux en noir et blanc : « Peintre-à-la-ligne-noire ».

Les années 1920 sont décisives à plus d'un titre pour l'artiste. Il fait en effet plusieurs rencontres qui s'avèrent fondamentales pour son évolution artistique et intellectuelle. Fréquentant l'avant-garde artistique et intellectuelle de Montparnasse, il se lie avec Picabia, Matisse, Braque ou encore Van Dongen. Il expose ainsi avec Albert Gleize en avril 1921 à la galerie Povolozky et signe en 1922 le deuxième manifeste dadaïste au congrès de Paris avec ses amis parmi lesquels figurent Erik Satie, Tristan Tzara, Man Ray, Paul Eluard, Ossip Zadkine et Constantin Brancusi.

C'est également au début des années 1920 que Pierre-Antoine Gallien se lie étroitement avec Frantisek Kupka. Leurs échanges sur la théorie artistique sont denses et nombreux. Il présente Kupka au directeur du musée de Grenoble, André Farcy, l'initie à la gravure sur bois vers 1926 et demande même, et obtient, la légion d'honneur pour son ami. De plus en plus attiré par la théorie artistique, Gallien grave de moins en moins pour se consacrer à la critique. C'est ainsi qu'il entre en relation en 1925

avec Wassily Kandinsky pour traduire et commenter en français *Über das Geistige in der Kunst (Du Spirituel dans l'Art)*, initialement publié en 1912.

L'attirance de l'artiste pour la recherche intellectuelle qui le conduit à penser une théorie globale de son art ne peut se comprendre si l'on occulte son engagement dans la franc-maçonnerie. Introduit dans la loge Le Portique en 1922 par Fernand Lantoin, Gallien participe en effet de façon très active aux travaux de sa loge. Il illustre également, en 1928, le grand livre *A l'ombre du Portique*, de Francis Forest, pour lequel il réalise la couverture et cinquante compositions.

En 1931, Gallien rejoint, à la demande de Jean Hélion, l'association Abstraction / Création, même s'il semble qu'il ne soit pas très assidu aux réunions du groupe. Mobilisé, puis prisonnier en 1940, Gallien, libéré, rejoint la résistance dès 1941, date à laquelle il est nommé lieutenant dans les Forces françaises de l'intérieur.

Après la guerre, la production si radicale et avant-gardiste de l'artiste tombe dans l'oubli, jusqu'à ce que le musée d'art moderne de Paris lui consacre une exposition rétrospective en 1979.

Gallien élabore ses œuvres les plus importantes autour de 1920. Il se fait « le précurseur en France d'un art non figuratif radical, strictement noir et blanc, inspiré au départ de l'écriture arabe »¹. Notre dessin, daté 1919, sans doute préparatoire pour une gravure sur bois, porte en germe cette radicalité. Cette femme agenouillée si présente et ancrée, n'est pourtant mise en place qu'au moyen d'une ligne sinueuse qui délimite ses contours. La ligne devient le véritable sujet de l'œuvre, qui démontre de manière virtuose et évidente la justesse de l'anagramme choisi par Pierre-Antoine Gallien, « Peintre-à-la-ligne-noire ».

¹ Gladys Fabre, *Pierre-Antoine Gallien*, musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 1979.



Walter Sauer

(Saint-Gilles, 1889 – Alger, 1927)

36. *Méditation*, 1919

Fusain et pastel sur papier ciré

53,4 x 14,3 cm

Signé et daté en bas à droite : 1919 / Walter Sauer

Monogrammé en bas à droite dans un cartouche : WS

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

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

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

Au début des années 1920, Walter Sauer accède à une reconnaissance nationale et internationale. En 1923, l'artiste expose quatre-vingt-deux œuvres au Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles. Il est également l'un des représentants de la Belgique à

l'Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes qui se tient à Paris en 1925.

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

Jusqu'à la veille des années 1920, l'œuvre graphique de Walter Sauer constitue l'une des dernières manifestations du Symbolisme en Belgique, et sans doute l'une des plus réussies. S'il reprend des thèmes, des formats et des cadrages chers aux artistes bruxellois de la dernière décennie du XIXème siècle tel Fernand Khnopff, pour ne citer que le plus célèbre, l'art de Sauer n'a pourtant rien d'anachronique.

Passionné par les recherches techniques susceptibles de produire des effets nouveaux, Sauer utilise de plus en plus souvent la cire d'abeille dont il enduit ses papiers. Ses œuvres revêtent alors un aspect bien particulier, alliant une teinte proche de l'ivoire à un effet de transparence.

Réalisé en 1919, notre dessin est un condensé des recherches artistiques de Sauer à la veille des années 1920, et en constitue l'un des points d'orgue. Aussi, dès 1920, l'art de Sauer s'infléchit vers des formes plus pleines et sans doute moins énigmatiques, l'usage de la feuille d'or et d'argent remplaçant celui des papiers cirés.



Maurice Langaskens
(Gand, 1884 – Schaerbeek, 1946)

37. *Le Petit cordonnier*

Aquarelle sur papier
30 x 47,5 cm

Titré en haut à gauche : *Le petit cordonnier*
Signé en haut à droite : *Maurice Langaskens*

Né à Gand en 1884 dans une famille d'artisans, Maurice Langaskens s'inscrit en 1901 à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Sous la direction de Constant Montald, il se consacre à la peinture décorative, dans un style encore très influencé par le symbolisme de son maître.

Ses études achevées en 1905, il part en voyage avec son ami le peintre Edgar Tytgat et parcourt la France, étudiant les fresques italiennes et Rubens au Louvre, allant jusqu'à Lyon avant de revenir par Amiens, Lille et Bruges.

A partir de 1909, Langaskens expose régulièrement en Belgique et devient membre du cercle Pour l'Art où il expose jusqu'en 1941 et pour lequel il réalise plusieurs affiches. Montald affirme alors que Langaskens « est aujourd'hui le plus remarquable parmi les décorateurs de notre époque ». Ses premiers succès auprès de la critique lui permettent d'obtenir des commandes publiques comme celle de la décoration de l'Hôtel de Ville de Léau en 1912, dont la réalisation sera interrompue par la première guerre mondiale.

Mobilisé en août 1914, Langaskens est aussitôt fait prisonnier par les Allemands et séjourne d'abord au camp de Münsterlager, puis à Göttingen jusqu'en 1918, date à laquelle il est libéré pour invalidité. Durant son emprisonnement, l'artiste ne cesse jamais de dessiner et de peindre, usant pour cela de matériaux de récupération. *In Memoriam*, l'un des tableaux les plus marquants de la période, est ainsi peint sur deux morceaux de toile de jute cousus ensemble.

Après la guerre, une importante exposition personnelle lui est consacrée à Bruxelles, exposant ses œuvres de guerre. Un album de douze

lithographies, *Au seuil du camp*, est édité pour l'occasion. Son style évolue alors et l'artiste délaisse les sujets inspirés du Symbolisme pour s'attacher à dépeindre des scènes de la vie quotidienne et du monde du travail. Il continue à exposer fréquemment en Belgique et réalise, en 1934 – 1935, le décor du foyer du théâtre de Louvain. Langaskens meurt le 23 décembre 1946, et deux expositions rétrospectives présentant l'ensemble de son œuvre sont organisées à Bruxelles en 1949 et à Schaerbeek en 1959.

Après la guerre, Maurice Langaskens puise son inspiration dans les scènes de la vie quotidienne, et s'attache plus particulièrement à dépeindre avec originalité et souvent beaucoup d'humour le monde du travail artisanal. Passionné par les objets et les outils qu'il décrit avec précision, l'artiste glorifie ces activités qui nécessitent un savoir-faire dont il sent la disparition prochaine.

En représentant le cordonnier à l'ouvrage, Langaskens ne cherche pas à faire un portrait ou même à représenter une personne en particulier. C'est l'activité en elle-même qu'il cherche à mettre en avant. Le visage du personnage est caché, penché et concentré sur son ouvrage. Ses mains en revanche prennent toute la place, car ce sont elles qui sont en action, de même que les outils nécessaires à l'ouvrage, qui occupent le devant de la scène.

De la même façon qu'il peignait pendant la guerre les occupations quotidiennes et souvent vaines des soldats pour souligner leur humanité, Langaskens parvient ici à élever une activité manuelle et domestique en valeur universelle.



INDEX

Burgsthal (Richard)	26, 27
De Feure (Georges)	8
Gallien (Pierre Antoine)	35
Langaskens (Maurice)	37
Legrand (Louis)	3
Lemmen (Georges)	4
Lepape (Georges)	28, 29, 30, 31, 32
Lepère (Auguste)	7
Lynch (Albert)	5
Marcel-Beronneau (Pierre Amédée)	9
Merson (Luc Olivier)	1
Meunier (Constantin)	2
Mossa (Gustav Adolf)	13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25
Orazi (Manuel)	11
Pogedaieff (Georges)	34
Point (Armand)	10
Rivière (Henri)	6
Sauer (Walter)	36
Stuyvaert (Victor)	33
Willumsen (Jens Ferdinand)	12