



ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE



PARIS



GALERIE
DRYLEWICZ

13, VILLA COLLET - 75014 PARIS

+33 6 70 66 56 33

SDRYLEWICZ@GALERIE-DRYLEWICZ.COM

www.GALERIE-DRYLEWICZ.COM

REMERCIEMENTS

Anne-Marie et Serge Drylewicz
Anne-Joséphine Mermoz
Edouard Ambroselli
Maximilien Ambroselli
Edouard Cattagni
Anthony Sauveur
Anne Grivot
Anne Sillinger
& June

CATALOGUE

Maximilien Ambroselli
Docteur en histoire de l'art

PHOTOGRAPHIES

Luc Paris

NOVEMBRE 2023

SYMBOLISME

- 01. Jehan-Georges, dit Jean-Georges Vibert** (1840-1902)
Gulliver, fortement attaché au sol et cerné par l'armée (Les autorités Lilliputiennes attendent son réveil), 1869
- 02. Fritz Hanno** (c. 1860 ?-1915)
Le mannequin « Suzanne » dans l'atelier, circa 1880
- 03. Joseph Apoux** (1846-1910)
1. *Rêveries fantastiques, projet du frontispice,*
2. *Au Moulin Galant, on loge à pied et à cheval,*
3. *Le Punch,*
4. *Le Vin !..., circa 1880-1890*
- 04. Lucien Hector Monod** (1867-1957)
Projet décoratif, le ramassage des chardons 1892
- 05. Henriette Calais** (1863-1951)
Âmes solitaires, Vers la lumière, circa 1895
- 06. Eugène Lagare** (1872-1929)
Portrait de la mère de l'artiste dans l'atelier, 1895
- 07. Jules Desbois** (1851-1935)
Le coup de vent, circa 1896
- 08. Lucien-Victor Guirand de Scevola** (1871-1950)
La princesse au diadème, 1897
- 09. Armand Rassenfosse** (1862-1934)
Nu allongé, circa 1900
- 10. Jan Van Beers** (1852-1927)
Coucher de soleil sur la mer, circa 1900
- 11. Lucien Hector Monod** (1867-1957)
La pluie, circa 1900
- 12. John Byam Shaw** (1872-1919)
Ophelia, circa 1900
- 13. Joseph Granié** (1866 - 1915)
Visage androgyne, circa 1900
- 14. Joseph Granié** (1866 - 1915)
Visage mystique, circa 1900
- 15. Carlo Bugatti** (1856-1940)
Portrait de femme, circa 1900

- 16. René Charles Edmond His** (1877-1960)
Le dévoilement de la nuit, circa 1900
- 17. Fernand Desmoulin** (1853-1914)
Pastel médiumnique, circa 1900-1902
- 18. Albert Trachsel** (1863-1929)
Les Amants Du Lac, circa 1900
- 19. Rosina Mantovani Gutti** (1851-1943)
Portrait de jeune fille, étude préparatoire pour 'La Vie fleurie', circa 1900
- 20. Lucien Joseph Coront Ducluzeau, dit Joseph Coront** (1859-1934)
Portrait de femme, circa 1900
- 21. Pierre-Amédée Marcel-Berronneau** (1869-1937)
Salomé, circa 1900
- 22. Johan Axel Holmström** (1970-1954)
Paysage sous-marin, dit « Le Secret de la mer », 1903
- 23. Johan Axel Holmström** (1970-1954)
Paysage, dit « Lumière du soir », 1903
- 24. André Brouillet** (1857-1914)
Athènes, l'Acropole Au Crépuscule, 1903
- 25. Pierre Victor Dautel** (1873-1951)
Élégie, 1904
- 26. Otilie Maclaren Wallace** (1875-1947)
Buste d'homme, 1909
- 27. Leonard Sarluis** (1874-1949)
Androgyne à la rose, 1911
- 28. Miriam Rocher** (1875-1971)
Canal de Magellan, terre de feu, 1911-1912
- 29. George Minne** (1866-1941)
David, 1928
- 30. Aldo Bartelletti** (1898-1976)
Masque de Beethoven

Apparu à la fin du XIX^{ème} siècle, avec la France et la Belgique pour foyers principaux, le Symbolisme paraît encore aujourd'hui difficile à circonscrire, et cela tient en partie à l'extrême diversité des artistes et des styles que ce courant a vu émerger. La majeure partie des tableaux, dessins et sculptures que nous rassemblons ici s'inscrit dans cette « nébuleuse » qui lie la poésie aux arts plastiques, le monde du rêve aux légendes antiques. Ces œuvres nous offrent l'occasion de revenir sur la définition parfois trop restrictive du mouvement, sur ses caractéristiques, ses limites et ses prolongements dans l'art du XX^{ème}. S'il apparaît en réaction au triomphe du naturalisme, de la science, du positivisme, de l'industrie et d'un certain ordre moral, il fait nettement prévaloir l'idée et la subjectivité de l'artiste en cherchant l'intelligible au-delà des apparences par le symbole. Toute une nouvelle génération s'engouffre dans cette recherche d'un art, qui tout en plaçant l'Homme au centre des préoccupations, semble vouloir interroger l'invisible à travers une multitude d'expérimentations techniques, et en particulier graphiques. Nous mêlons ainsi au sein de notre catalogue des huiles, des lavis, aquarelles et pastels sur papier, un bois pyrogravé, deux plâtres, une terre cuite, un bronze et un marbre.

Pour finir, les études récentes ont montré combien, malgré les difficultés, la gent féminine ne s'est pas montrée hermétique au Symbolisme[1], ainsi avons nous le plaisir de réunir quelques œuvres de femmes qui ont su s'imposer sur la scène artistique : deux grandes aquarelles d'Henriette Calais, des huiles de Rosina Mantovani Gutti et Miriam Rocher, ainsi qu'un rare plâtre d'Otilie Maclaren.

[1] Foucher Zarmanian, Charlotte, Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes, Paris, Mare & Martin, 2015.

JEHAN-GEORGES, DIT JEAN-GEORGES VIBERT

(Paris, 1840 – id., 1902)

Fils d'un éditeur parisien, Jehan-Georges Vibert apprend l'art du dessin auprès de son grand-père le graveur Jean-Pierre-Marie Jazet. En 1857, à seulement seize ans, il intègre l'atelier de Félix-Joseph Barrias à l'École des Beaux-arts, avant de rejoindre celui d'Édouard Picot, où il étudie jusqu'en 1863. Il débute cette même année au Salon en se positionnant comme jeune peintre d'histoire, obtenant une médaille dès 1864, puis lors de l'Exposition Universelle de 1867. Au retour d'un voyage en Espagne, il se tourne progressivement vers des sujets plus anecdotiques et inédits, qui finissent d'asseoir sa réputation. À trente ans, sa carrière est interrompue par la guerre de 1870. Engagé pour défendre Paris, Vibert est blessé pendant la bataille de Buzenval et reçoit la Légion d'honneur. Après l'épisode de la Commune, il parvient à reprendre le fil de sa carrière en triomphant à l'Exposition Universelle de 1878, avant d'être nommé officier de la Légion d'honneur en 1882. Multipliant de petites scènes mêlant humour et ironie, ses peintures et aquarelles reflètent également sa passion pour le théâtre, qu'il pousse jusque dans l'écriture de pièces à succès, régulièrement représentées au Palais Royal, au Vaudeville et aux Variétés.

Datée de 1869, notre petite aquarelle rehaussée de gouache prépare l'un des chefs-d'œuvre de Jehan-Georges Vibert, *Gulliver et les Lilliputiens* (fig. 1), exposé à Paris au Salon de 1870 (cat. n° 2871), puis à l'Exposition Universelle

de 1878 (cat. n° 1055). Si les sujets d'inspiration littéraire demeurent assez inhabituels chez Vibert, *Gulliver* ne pouvait que séduire l'artiste, lui-même particulièrement féru d'évocations inventives de la vie au XVIII^{ème} siècle. Publié pour la première fois en 1726, le roman satirique de Jonathan Swift avait en outre été réédité à Londres en 1865 dans une version illustrée par Thomas Morten¹ qui devint rapidement un *best-seller*. A son tour, Vibert propose ici son interprétation de la célèbre scène de Gulliver attaché au sol, entouré d'une multitude de minuscules Lilliputiens. Le naufragé anglais s'est endormi à poings fermés sur la plage, où son corps habilement traité en raccourci présente l'aspect d'une montagne au milieu des Lilliputiens qui, à grand renfort de câbles, commencent à s'efforcer de le fixer au sol. Fidèle à la fantaisie et à l'esprit de Swift, le peintre représente au premier plan à droite les fonctionnaires de la cour royale entreprenant l'inventaire exact des biens du géant, avec à leurs pieds son portefeuille ouvert, parfaitement disproportionné. Avec la finesse de dessin qui lui est propre, Vibert décrit minutieusement les costumes des personnages en choisissant d'évoquer la mode du XVIII^{ème} siècle. C'est ce qui constitue la principale variante avec la version finale, où l'artiste place cette même scène dans un décor oriental plus à même de suggérer le naufrage de Gulliver sur l'île de Lilliput, perdue dans l'immensité de l'océan Indien. De fait, nous savons grâce à la vente d'atelier de 1902 que l'auteur possédait une importante collection



GULLIVER, FORTEMENT ATTACHÉ AU SOL ET CERNÉ PAR L'ARMÉE (LES AUTORITÉS LILLIPUTIENNES ATTENDENT SON RÉVEIL)

1869

Crayon graphite, aquarelle et gouache sur papier
12 x 23,5 cm

Signé et daté 'JG Vibert, 1869' en bas à droite

Dessin préparatoire au tableau du même titre exposé par l'artiste au Salon de 1870 (cat. n° 2871), puis à l'Exposition Universelle de 1878 (cat. n° 1055).

de costumes pour documenter chacune de ses compositions. Il existe en tout quatre versions peintes par l'artiste sur le sujet, dont deux sur papier². Notre feuille diffère véritablement des trois autres, de formats plus importants et de compositions presque identiques. Parmi les deux huiles sur toiles, l'une se trouve aujourd'hui dans les collections du Arkell museum dans l'état de New York. La seconde version s'est vendue à un prix record en 2008 à New York, chez Sotheby's³ (fig. 1). Vibert réalisait assez couramment une réplique de certains de ses tableaux les plus célèbres. Si *Gulliver* demeure sans doute le plus singulier et complexe de son corpus, il constitue également l'un de ses plus immenses succès de Salon. En effet, exposé en 1870 sous un long titre narratif « *Gulliver, fortement attaché au sol et cerné par l'armée (Les autorités Lilliputiennes attendent son réveil)* », le critique René Ménéard rapporte qu'il « *n'a cessé d'attirer la foule depuis*

*le premier jour*⁴ », et en vante la composition : « *Les groupes sont ingénieusement combinés, l'expression des figures est piquante, les vêtements et la tournure des personnages sont pleins de fantaisie et bien appropriés au sujet* ». Très remarquée, l'œuvre suscite également des éloges non mesurés de Théophile Gautier : « *Son Gulliver est une très jolie chose, pleine d'invention, et fort spirituellement peinte. [...] Rien de plus drôle que tout ce petit monde en costume moitié mongol, moitié persan, qui s'agite et se trémousse éperdument*⁵ ». En effet, c'est bien semble-t-il le caractère amusant du sujet qui prévaut sur la maîtrise technique de son auteur. Le critique Julien Goujon, également auteur de pièces de théâtre, ne manque ainsi pas de souligner que le tableau de Vibert « *fera certainement rire le spectateur*⁶ ». Gageons que plus d'un siècle et demi plus tard, ce soit à nouveau le cas de notre aquarelle.

¹ Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels*, engraving by W. J. Linton after T. Morten, London, Cassell, Petter, & Galpin [1865].

² Une autre aquarelle figurant *Gulliver*, identique au tableau du Salon et de même format (55 x 110 cm), figurait dans la vente d'atelier de Vibert : *Catalogue des tableaux, esquisses, aquarelles, dessins, objets d'art et d'ameublement, tapisseries provenant de l'atelier de Jehan-Georges Vibert, précédé d'une notice de Léon Roger-Milès*, Vente à Paris, en son hôtel, les 25 et 26 Novembre 1902, cat. n° 93.

³ *19th century European art including the orientalist sale*, Sotheby's, New York (États-Unis), 18/04/2008, Lot n° 18 (vendu 1497000 \$ frais compris).

⁴ Ménéard, René, « Salon de 1870 », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1870, p. 45

⁵ Gautier, Théophile, « Salon de 1870 », *Journal officiel de l'Empire français*, 3 juillet 1870, p. 1.

⁶ Goujon, J., *Salon de 1870, Propos en l'air*, Paris, 1870, p. 118-119.



Fig. 1 : Jehan-Georges Vibert, *Gulliver enchaîné par les Lilliputiens*, 1870, huile sur toile (56,5 x 109,8 cm), collection particulière (© Sotheby's).



Gulliver, fortement attaché au sol et cerné par l'armée. (Les autorités Lilliputiennes attendent son réveil)
Détail.

FRITZ HANNO

(c. 1860? – 1915)

Figurant l'intérieur d'atelier du peintre allemand Fritz Hanno, l'huile sur toile que nous présentons frappe par la singularité de sa composition qui, bien que réaliste, semble s'imprégner d'un certain symbolisme. L'artiste associe ici un mélange d'objets hétéroclites, caractéristiques de ce type d'intérieur, et choisit d'offrir la place d'honneur à un impressionnant mannequin assis sur une chaise, partiellement couvert d'un grand jupon jaune. A ses pieds, une petite balayette à dessin côtoie un vase en céramique, tandis que sur les murs gris de l'atelier sont accrochés un tableau, une gravure, ainsi que deux masques traditionnels japonais. L'ensemble paraît respecter une soigneuse mise en scène où chaque objet tient sa place et sa signification. En premier lieu, les œuvres suspendues sur le mur nous renseignent sur l'auteur de notre peinture. Si l'on sait peu de chose sur Fritz Hanno, ce dernier s'est très probablement rendu à Paris, car le petit tableau encadré placé juste derrière la tête du mannequin peut être identifié avec certitude comme une copie d'un tableau du Louvre anciennement attribué à Véronèse, aujourd'hui rapproché de son frère Benedetto Caliari (fig. 1). Illustrant le thème biblique de *Suzanne et les vieillards*, il est ici accompagné d'une gravure en partie tronquée par le cadrage en haut à droite, sans doute seulement punaisée sur la paroi, qui présente précisément le même sujet par Jean-Baptiste Santerre (fig. 2). Non sans une pointe d'ironie, Hanno introduit le spectateur comme voyeur en regard de cette nouvelle Suzanne, in habituellement dépourvue de tout geste pudique. Il suggère ainsi subtilement la fonction de son mannequin, au service du processus créatif. Apparu à la Renaissance, infiniment plus docile et toujours disponible, ce substitut du modèle vivant devient un partenaire indispensable au cours des siècles, peuplant progressivement les

ateliers¹. Avec sa tête en papier mâché peint à la main, celui d'Hanno est certainement constitué d'une armature de métal et de bois ingénieusement articulée. Il est sexué par un revêtement de tissus, probablement en jersey de coton, rembourré de fibres végétales ou de crin de cheval. Ce type de mannequin perfectionné, développé principalement en France à partir du XVIII^{ème} siècle, fournit aux artistes des sujets aussi proches que possible de la réalité, à la fois par l'articulation du personnage que par sa garniture externe imitant l'apparence des muscles, de la chair, voire des traits du visage. Hanno joue ici avec le faciès factice de sa figure en lui opposant des masques japonais, sans doute *Kyogen* ou *Okame*, plus expressifs et grimaçants. Pour finir, il a tenu à disposer une plante verte à gauche de la composition. Bien que figée dans son pot, installée devant une couverture sombre sur une imposante gaine de sculpture en bois noirci, elle constitue bien le seul élément vivant de ce tableau. Elle conclue visuellement la diagonale structurelle initiée par le motif de la toile enchâssée (et signée par le peintre) en bas à droite. Retournée contre le mur, cette dernière reste sans doute à peindre, et c'est peut-être sur son support que Hanno, nouveau Pygmalion, aura à cœur d'insuffler par son seul pinceau la vie à sa *Suzanne*.

Par son caractère étrange, entre réalité et imaginaire, notre tableau illustre le nouveau statut de motif hautement expressif que prend peu à peu le mannequin d'atelier à la fin du XIX^{ème} siècle. Il annonce également les expérimentations du mouvement surréaliste de 1924, au sein duquel ces figures de métal et de bois se voient investies d'un pouvoir nettement plus subversif et troublant, inspirant des peintres et photographes tels Bellmer, Annigoni, de Chirico ou Man Ray.

¹ Muro, Jane (dir.), cat. exp. *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche* (Paris, musée Bourdelle, 1er avril - 12 juillet 2015), Édition Paris Musée, 2015.



Fig. 1 :
École de Benedetto Caliari
(Vérone, 1538 - Vérone, 1598),
Suzanne et les vieillards,
huile sur toile (2 x 2,03 m),
Paris, musée du Louvre
(INV 137).



Fig. 2 :
Carlo Antonio Porporati (1741-1816)
d'après
Jean-Baptiste Santerre (1651-1717),
Suzanne au bain, 1773,
eau-forte et burin sur papier
(65 x 50 cm).



LE MANNEQUIN « SUZANNE » DANS L'ATELIER
Circa 1880

Huile sur toile
76,5 x 50,5 cm

Signée 'Hanno' en bas à droite

JOSEPH APOUX

(Le Blanc, Indre, 1846 – Kremlin-Bicêtre, 1910)

1. **RÉVERIES FANTASTIQUES, PROJET DU FRONTISPICE**
2. **AU MOULIN GALANT, ON LOGE À PIED ET À CHEVAL**
3. **LE PUNCH**
4. **LE VIN !...**

Circa 1885-1890

Crayon graphite, plume, encre brune sur papier

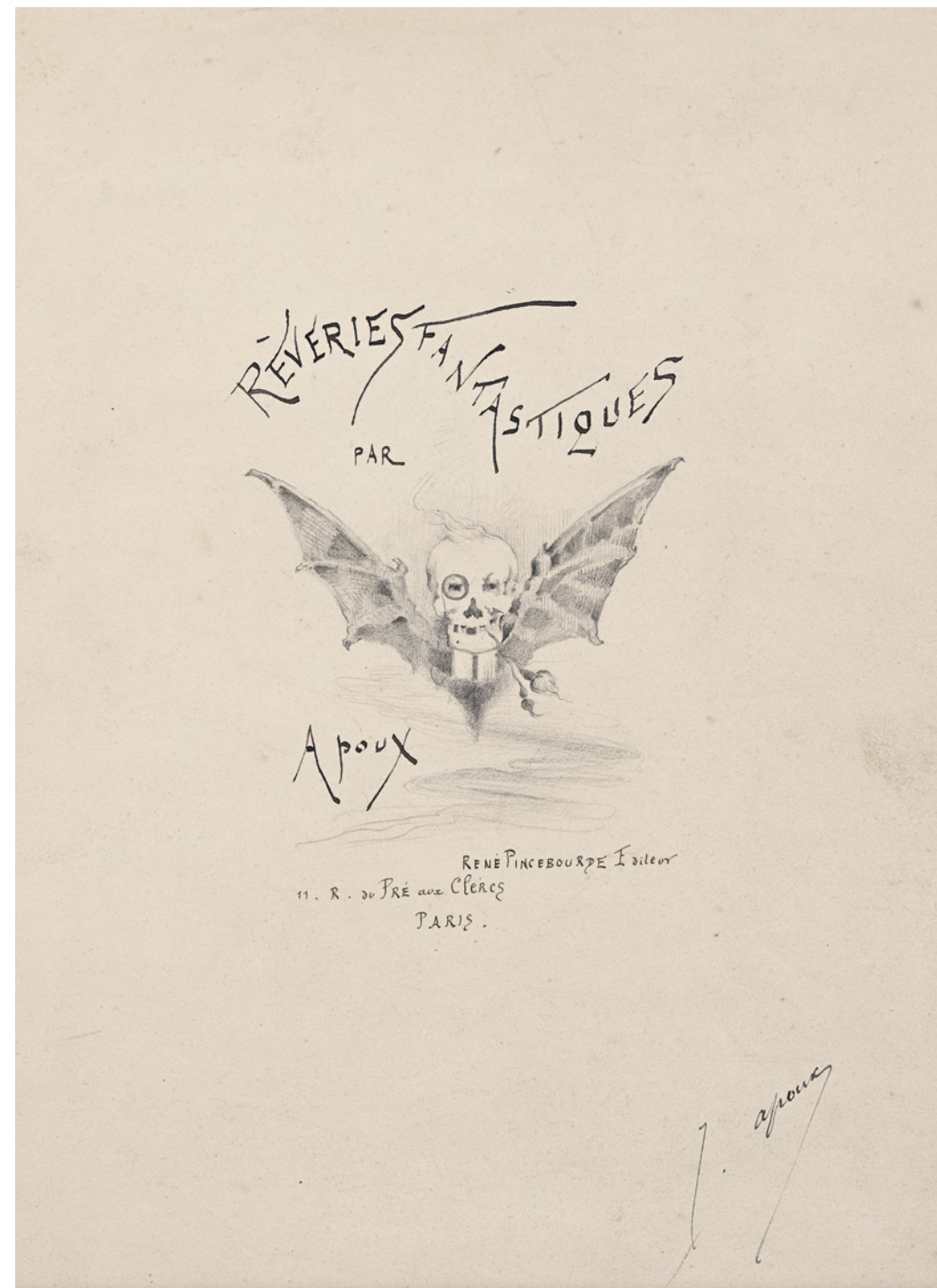
1. 32,2 x 24,5 cm
2. 32 x 24,5 cm
3. 36 x 27,4 cm
4. 36,3 x 27,5 cm

Quatre feuilles chacune titrée et signée 'J. Apoux'

Né au Blanc, dans l'Indre, Joseph Apoux se forme à l'École des Beaux-arts de Paris, dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme. En 1880, il participe pour la première fois au Salon des Artistes Français en présentant deux toiles aux titres évocateurs, figurant respectivement *Lucrece Borgia et ses poupées* (cat. n° 64) et *La première pipe* (cat. n° 65). Officiellement admis comme élève d'un grand peintre d'histoire, l'artiste se montre provocateur et subtilement outrancier, privilégiant des sujets grivois et érotiques, et tournant en dérision le grand genre cher à son maître. Conscient que ce type de représentations se diffuse plus efficacement par l'illustration que par le grand format, Joseph Apoux se spécialise rapidement dans la gravure à l'aquatinte et à la pointe sèche. S'il expose régulièrement ses peintures et dessins au Salon, il participe également à l'Exposition internationale

de blanc et noir en 1886. Proche du décadentisme fin de siècle, il multiplie les caricatures, illustre les ouvrages voluptueux et sensuels d'Edmond Dumoulin, et connaît un franc succès par ses recueils de gravures teintées d'un érotisme étrange, mortifère, le plus souvent chargé de symbolisme. Entre 1880 et 1900, il collabore étroitement avec l'éditeur Joly, quai Saint-Michel, ainsi que le marchand d'estampes René Pincebourde, pour lesquels il réalise le célèbre *Alphabet pornographique*, et d'importantes séries d'eaux fortes érotiques telles que *Sorcières*, *Pointes sèches*, *Les Péchés capitaux*, *Le Zodiaque*, *Six caprices et Danseuses*.

Mélangant crayon graphite et encre brune, les quatre dessins de Joseph Apoux que nous présentons sont directement préparatoires aux *Réveries fantastiques*¹, une importante suite



1.

composée d'un frontispice et de vingt-quatre eaux fortes éditée par Pincebourde. Parmi nos compositions figure un projet du frontispice (fig. 1) qui nous renseigne assez précisément sur la datation de l'ensemble. En effet, si notre dessin mentionne l'adresse de l'éditeur au « 11 rue du Pré-aux-Clercs », René Pincebourde ne publie la série qu'après sa migration au cours de l'année 1890 au 34 rue de Verneuil, car c'est en définitive cette adresse qui est gravée sous le titre. Comme pour fixer le programme de sa suite de *rêveries*, Apoux associe pour sa couverture une élégante calligraphie « ropsienne » aux branches étirées à l'iconographie monstrueuse et hybride d'un crâne flanqué d'une paire d'ailes de chauve-souris. Partiellement édentée, la figure macabre intrigue par son expression rieuse. Affublée des attributs du dandysme fin de siècle, fumant une cigarette avec son monocle et son faux-col, elle semble incarner une version infernale et mondaine du chérubin. Montrant une femme nue, assise sur l'enseigne du « Moulin Galant », la deuxième feuille (fig. 2) évoque une auberge de la rue de Fourcy qui fut à partir de 1871 l'une des plus célèbres maisons closes de Paris. Elle se composait essentiellement de deux pièces, le « Sénat » au prix unique et bon marché, et la « Chambre des Députés », plus chère et au prix variable. Cette spécificité, permettant de toucher une clientèle aux origines sociales et aux bourses différentes, est ici suggérée de manière ironique par Apoux qui précise sur son enseigne « *on loge à pied et à cheval* ». La femme nue, tournant en dérision les allégories des toiles du Salon, active par une ficelle les ailes d'un petit moulin, au bout desquelles sont représentées alternativement

des prostituées et des clients, raillant ainsi l'abatage quotidien qui avait fait la réputation de la maison. Les deux derniers dessins sont consacrés à la boisson. *Le Punch* (fig. 3) représente une femme nue au hanchement ingresque, portant au-dessus d'elle un gigantesque crâne retourné, duquel s'échappe le fumet puissant de cette boisson alcoolisée à base de rhum. Si cette feuille paraît cyniquement dénoncer les ravages de l'alcoolisme, l'autre en souligne le caractère festif et aphrodisiaque (fig. 4). La ponctuation de son titre, *Le Vin !...* se veut naturellement évocatrice d'un alcool désinhibant et accroissant le désir sexuel. Avec fantaisie, Apoux a finement croqué une amazone vêtue de bas fumés, chevauchant une bouteille-fusée, le bras levé et coupe en main afin de récupérer un peu du champagne tout juste expulsé. Comme à son habitude pour ses eaux fortes, l'artiste use habilement du noir et du blanc en fixant les principaux éléments et figures par un contour plus ferme au crayon. Il détaille ensuite le modelé, avec une subtilité héritée de l'enseignement de Gérôme, avant de noircir la composition en ajoutant d'ultimes reliefs et ombrages à l'encre brune, conférant à l'ensemble une expressivité sensiblement plus proche des feuilles de Félicien Rops. Le rapprochement de ce dernier avec Apoux n'a rien de forcé lorsque l'on sait que René Pincebourde suivait de près la production du dessinateur belge, publiant même en 1894 une étude illustrée d'Eugène Demolder sur son œuvre². S'il demeure peut-être moins incisif et inquiet, l'univers à l'érotisme singulier et surréaliste d'Apoux que nous présentons à travers ces quelques feuilles ne pouvait que séduire l'un des fervents admirateurs de Rops à Paris.

¹ *Rêveries fantastiques*, suite d'un frontispice et de 24 eaux fortes par Joseph Apoux, Paris, René Pincebourde éditeur, 34 rue de Verneuil, s. d. [c. 1890].

² Demolder, Eugène, *Félicien Rops. Étude Patronymique. Avec quelques reproductions brutales de devises inédites de Rops*, Paris René Pincebourde, 34 rue de Verneuil, 1894.



2.



3.



4.

LUCIEN HECTOR MONOD

(Paris, 1867 – Cannes, 1957)

Né à Paris au sein d'une famille originaire de Suisse, Lucien Monod se destine à une carrière de peintre et se forme à l'Académie Julian de 1886 à 1889. Suivant l'enseignement de Pierre Puvis de Chavannes, il se lie d'amitié avec Ary Renan, et puise auprès du maître le sens du décoratif par l'application d'un synthétisme nettement marqué. A partir de 1891, il expose chaque année au Salon de la Société Nationale des Beaux-arts, sans doute encouragé par Puvis qui en assure la présidence après le décès de Jean-Louis-Ernest Meissonier. S'adonnant également à la gravure et à l'illustration, Lucien Monod collabore à la revue artistique internationale *The Studio* et publie dans *L'Estampe moderne* de mars 1899 *La Voix des sources*, une lithographie d'essence symboliste d'après un poème d'Henri de Régnier.

Peinte en 1892, l'huile sur toile que nous présentons illustre toute l'influence qu'a pu exercer Puvis de Chavannes sur les années de jeunesse de Lucien Monod. Outre sa facture très synthétiste, ses coloris clairs inspirés par l'art de la fresque, son thème intemporel comme son caractère proprement décoratif renvoient inévitablement à l'auteur du *Bois Sacré*. Dans un camaïeu bleuté seulement nuancé par le jaune du sable, l'artiste a représenté une jeune femme cueillant des chardons sur la plage, face

à la mer. Occupant tout le premier plan de la composition avec ses fleurs bleues entourées de bractées épineuses, le chardon des dunes constitue un motif décoratif de choix largement employé par l'Art nouveau. Il permet en outre de situer la scène sur les côtes de Bretagne, où cette plante a été consommée pendant plusieurs siècles, et utilisée en particulier pour ses vertus médicinales. Le format semi-circulaire de notre toile peut surprendre, mais s'explique très probablement par le rattachement de cette composition au concours du décor de la salle à manger de l'Hôtel de Ville de Paris entre 1891 et 1893, auquel Puvis a sans doute invité Monod à participer. En effet, outre les trois plafonds, le projet se composait de huit tympanes disposés sous des arcs plein-cintre, figurant sur le mode allégorique les travaux liés à la table, parmi lesquels la cueillette¹. Après plusieurs tergiversations (le concours a été recommencé en 1893), c'est le peintre Georges Bertrand qui a été choisi pour réaliser un décor très naturaliste d'esprit, toujours en place actuellement. Probablement exposée au Salon de la Société Nationale des Beaux-arts de 1893 (cat. n° 764), notre toile se veut plus symboliste en ce qu'elle suggère l'âge d'or d'une pleine communion de l'homme avec une nature curative et bienveillante, alors que le soleil du soir illumine l'ondoiement des vagues de ses derniers reflets orangés.

¹ Cf. Cat. exp. *Le triomphe de mairies – grands décors républicains à Paris, 1870-1914* (Paris, Musée du Petit Palais, 8 novembre 1986 - 18 janvier 1987), Alençon, imprimerie alençonnaise, 1986, p. 431-437.



PROJET DÉCORATIF, LE RAMASSAGE DES CHARDONS 1892

Huile sur toile semi-circulaire
36 x 72,5 cm

Signée et datée 'Lucien Monod / 1892' en bas à droite

Exposition :

Probablement Salon de la Société Nationale des Beaux-arts de 1893
(cat. n° 764: Chardon des dunes).



ÂMES SOLITAIRES
Circa 1895

HENRIETTE CALAIS

(Vilvorde, Brabant, 1863 – Woluwe-Saint-Pierre, 1951)

1. ÂMES SOLITAIRES

2. VERS LA LUMIÈRE

Circa 1895

Aquarelles sur papiers

1. 46 x 90 cm

Signée 'H. Calais' en bas à gauche

2. 46,5 x 90 cm

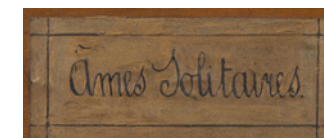
Signée 'H. Calais' en bas à droite

Née au sein d'une famille aisée de négociants de Vilvorde, dans le Brabant flamand, Henriette Calais¹ se tourne vers la peinture et rejoint en 1885 Namur, où elle se forme au sein d'une académie privée et expose ses premières œuvres au salon du cercle artistique et philanthropique *Le Progrès*, fondé en 1881. Alors qu'elle expose déjà depuis plusieurs années, Calais décide d'intégrer l'Académie des Beaux-arts de Bruxelles en 1889, l'année même de son ouverture aux femmes, et y suit des cours de dessin et de peinture jusqu'en 1894. Pendant cette période, elle continue d'exposer, notamment en participant sur la seule année 1892 au Salon Triennal de Gand, au *Cercle des femmes-peintres* de Bruxelles, ainsi qu'à l'Exposition internationale et triennale de Namur. Les titres mystérieux des œuvres présentées, *Prière*, *Tourment*, *Sphinge*, traduisent l'adoption par la jeune artiste des idées symbolistes, alors très diffusées en Belgique. Après avoir pris part à l'Exposition universelle d'Anvers et à l'Exposition belge de Genève en 1894, elle participe en 1896 au premier *Salon d'Art*

Idéaliste organisé à Bruxelles par le peintre Jean Delville, dans la parfaite continuité des Salons parisiens de la Rose+Croix créés par Josephin Péladan quelques années plus tôt. En 1899, alors que Calais est invitée à exposer au Salon d'art religieux de Durendal, qui rassemble le fleuron du Symbolisme belge, l'écrivain et journaliste Ray Nyst, proche de Delville, consacre à l'artiste un article élogieux dans *La Revue Mauve*². En 1904, elle est remarquée à l'Exposition Universelle de Saint-Louis (aux États-Unis), où l'État belge se porte acquéreur de ses deux envois. Arrivée à maturité, Calais s'essaie à la sculpture et présente ses premiers plâtres à l'*Exposition des Femmes-artistes* de Bruxelles en 1906 puis à l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles en 1910. Son œuvre sculptée se concentre essentiellement sur un vaste et ambitieux projet de monument destiné au parc Josaphat, à Schaerbeek. Resté sans suite, il reprenait le thème symboliste de *La Fontaine d'Amour* qui avait nourri ses productions aquarellées des années 1890.



1.



Expositions :

- 1895, *Exposition internationale et triennale des Beaux-Arts, Cercle artistique et littéraire*, Namur (fig. 1 : « Âmes solitaires »).
- 1896, *Salon d'Art Idéaliste*, Bruxelles (Probablement fig. 1 : « Solitaires » ; fig. 2 : « Vers l'espoir »)
- 1897, *Salon d'Art Idéaliste*, Bruxelles (fig. 1 : « Âmes solitaires »)
- 1897, *Exposition internationale*, Bruxelles (fig. 1 : « Âmes solitaires »)
- 1898, *Cercle artistique et littéraire*, Bruxelles (fig. 1 : « Âmes solitaires » ; fig. 2 : « Vers la lumière »)
- 1906, *Exposition des Femmes-Artistes, Cercle artistique et littéraire*, Bruxelles (Probablement fig. 1 et 2 : « La Fontaine d'Amour (triptyque, aquarelle) »)
- 1914, *Salon triennal*, Bruxelles (Probablement fig. 1 et 2 : « La Fontaine d'Amour (triptyque, aquarelle) »)

Les deux grandes aquarelles que nous présentons s'inscrivent dans le rare corpus symboliste d'Henriette Calais. La première, intitulée *Âmes Solitaires* (fig. 1), dépeint quatre jeunes femmes portant la même robe de gaze verte et transparente, laissant leurs chairs visibles, partiellement masquées par d'étranges enroulements de phylactères blancs. Si l'esthétique des figures traduit la fascination de l'artiste pour l'art italien, oscillant entre les accents donatellesques des contrappostos et la théâtralité maniériste, leur traitement se veut assez synthétique et rigoureusement cloisonné, à l'image des affiches art nouveau. De même, le paysage vallonné et désertique en arrière-plan n'est modelé que par un subtil dégradé aquarellé de vert, renforçant le caractère irréel et évanescent du sujet. Henriette Calais traduit la détresse des âmes esseulées par une savante mise en scène où aucun regard ne se croise, où les douleurs sont intériorisées, ou seulement exprimées par la discrète larme de sang coulant sur la joue droite de la figure centrale, seul élément rouge venant briser la monochromie générale. Cette œuvre puissante a été exposée pour la première fois en 1895 à l'Exposition internationale et triennale des Beaux-Arts de Namur, avant de figurer parmi les envois de l'artiste au *Salon d'Art Idéaliste*. Elle y est remarquée par la critique, et naturellement rapprochée de la production de Jean Delville, dont elle affirme « *le même souci – rare et d'autant plus louable – de la forme et du style*³ ». Cette association de l'esprit des *Âmes solitaires* aux peintures du maître symboliste n'a rien de forcé, tant notre aquarelle paraît littéralement illustrer le poème des *Âmes lasses* publié par ce dernier en 1892 au sein de son recueil *Les Horizons hantés* :

« *Âmes dont le rêve unique est de vouloir étreindre
du rêve qui n'était pas ce qu'il avait conçu,
elles tombent lasses en un grand geste déçu,
meurtries et lasses de n'avoir pu atteindre
les lointains idéals et l'extatique terre,
– tombent en maudissant le ventre de leur mère*⁴. »

La correspondance évidente entre notre composition et les vers de Delville illustre une fois encore l'étroite proximité qu'entretenait Calais avec le milieu idéaliste belge. Notre grande aquarelle initie une importante série consacrée à l'itinéraire sentimental et amoureux que peuvent connaître les âmes. C'est ainsi que notre deuxième aquarelle (fig. 2) fut probablement associée aux *Âmes solitaires* dès le premier *Salon d'Art Idéaliste* de 1896 sous un titre plus évocateur, *Vers l'espoir*. En effet, lorsqu'elle fut exposée en 1898 au cercle artistique et littéraire de Bruxelles sous son titre actuel, *Vers la lumière*, un critique de *L'Art Moderne* signale qu'elle « *avait été exposée précédemment à la Maison d'Art*⁵ ». Ce même critique intègre notre grande feuille à un « *triptyque* » comptant également « *La Fontaine d'amour et Âmes solitaires* » qui « *répètent [...] la première page de la jeune artiste* ». Aujourd'hui non localisée, *La Fontaine d'amour* serait la composition centrale qui effectuerait la liaison narrative entre nos deux aquarelles, baignant dans le feu des sentiments nos *Âmes solitaires* pour les orienter ensuite *Vers la lumière*. De même facture et sur un format similaire, notre deuxième composition contraste en effet avec la première, donnant à voir trois couples s'épanchant amoureusement au sein d'une nature luxuriante. Au premier plan, deux d'entre eux, vêtus de gazes plus colorées, avancent sur un chemin tout tracé, le long d'un cours d'eau. Le groupe central peut être directement rapproché du couple figurant sur le socle à droite du projet de monument sculpté dédié à *La Fontaine d'Amour* (fig. 3). De même, les deux figures à gauche de la maquette évoquent nos *Âmes solitaires*, confirmant ainsi en trois dimensions l'hypothèse d'un seul et même triptyque incluant nos deux œuvres. Henriette Calais aurait à nouveau présenté l'ensemble en 1906 à l'*Exposition des Femmes artistes* de Bruxelles, puis en 1914 au Salon Triennal, témoignant ainsi de l'attachement qu'elle vouait à ces aquarelles, dont le symbolisme singulier du sujet traduisait sans doute un cheminement sentimental plus intime.

¹ Sur cette artiste, nous renvoyons à l'importante étude réalisée par Lucien Midavaine en 2017 : Midavaine, Lucien, « Henriette Calais (1863-1951). Itinéraire d'une artiste indépendante », *Koregos. Revue et encyclopédie multimédia des arts* (Académie royale de Belgique), avril 2017.

² Nyst, Ray, « Les Expositions – Madame Henriette Calais », *La Revue Mauve*, 3e année, 1899, p. 409.

³ Yseux, Stéphane, « Le Deuxième des Salons d'Art Idéaliste », *L'Art Idéaliste*, 1ère année, n° 2, avril 1897, p. 1.

⁴ Delville, Jean, « Âmes lasses », in *Les Horizons hantés*, Bruxelles, Paul Lacomblez Éditeur, 1892, p. 53-54.

⁵ Anonyme, « Expositions courantes », *L'Art moderne*, avril 1898, p. 116-117.



2.



Fig. 3 :
Henriette Calais (1863-1951), *maquette de La Fontaine d'Amour*, 1912, plâtre, localisation inconnue, Photographie extraite des archives personnelles d'Albert Guislain (1890-1969), Bruxelles, Archives générales du Royaume, I 296, n° 2640.



VERS LA LUMIÈRE
Circa 1895

EUGÈNE LAGARE

Lodève, 1872 – Montpellier, 1929

Fils d'un drapier de Lodève, Eugène Lagare effectue sa scolarité à Montpellier, où il montre très tôt de vraies dispositions pour le dessin. A dix-huit ans, il part préparer son baccalauréat à Paris, où il côtoie le peintre Pierre Auguste Cot, ami de la famille originaire de Bédarieux. Il travaille parallèlement dans l'atelier du peintre Diogène Maillart, se liant avec son fils Roger, également peintre. En 1892, à la mort de son père, Eugène Lagare renonce à reprendre la manufacture de draps familiale et reste à Paris pour se consacrer à la peinture. Il intègre l'atelier de Gustave Moreau à l'École des Beaux-arts, où il côtoie Matisse et Rouault, avant de s'orienter progressivement vers la sculpture. Il est contraint d'exécuter des travaux décoratifs pour subvenir à ses besoins et pour entretenir sa mère, venue le rejoindre. Vers 1898, à la suite de sa rencontre avec Auguste Rodin, il se consacre définitivement à la sculpture et choisit d'entrer dans l'atelier de ce dernier, d'abord comme élève, puis comme praticien. A partir de 1900, il expose ses œuvres au Salon de la Société nationale des beaux-arts, où il devient en 1913 membre du jury de la section sculpture. Sous le patronage de Rodin, il intègre la Société nouvelle de peintres et de sculpteurs, avant de participer en 1904 aux Indépendants, ainsi qu'à l'exposition de la bande à Schnegg à la galerie Barbazanges. Également défendu par le marchand Georges Petit, il est présent en mars 1907 à l'exposition d'art français contemporain de Strasbourg (alors rattachée à l'Empire allemand), en 1908 à la *Franco-British Exhibition* de Londres, en 1911 à la *Royal Scottish Academy Exhibition d'Édimbourg*, et en 1913 à l'Exposition universelle de Gand en Belgique. A l'éclatement de la guerre, Eugène Lagare n'est pas mobilisable en raison de

problèmes de santé, il quitte Paris pour rejoindre sa famille dans le Midi. Il est interné à l'hôpital psychiatrique de Font d'Aurelle à Montpellier, où il meurt en 1929.

Datée de 1895, la petite huile sur toile que nous présentons constitue un rare témoignage de la production peinte de Lagare à l'époque où il est élève de Gustave Moreau. Le jeune artiste figure un portrait frontal et psychologique de sa mère, assise, figée comme un primitif flamand, portant le noir de son veuvage. Si l'influence technique de Moreau ne semble pas prégnante, sa leçon est suggérée par la présence de petites esquisses accrochées aux murs de l'atelier. On distingue en effet des personnages auréolés dans des décors de roches, qui peuvent sans doute être rattachés aux sujets traditionnels, souvent bibliques, des concours de l'École des Beaux-arts. Comme pour accentuer l'éclectisme du décor, Lagare ajoute sur le bureau le motif coloré d'un vase chinois en porcelaine bleu et blanc, disposé à l'envers, sur le col. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, cette composition évoque bien l'enseignement très libéral et novateur prodigué par Moreau, qui a suscité dès 1896 les éloges de Roger Marx : « *En pleine École des Beaux-Arts, un foyer de révolte a été allumé : tous les insurgés contre la routine, tous ceux qui entendent se développer selon le sens de leur individualité se sont groupés sous l'égide de Gustave Moreau*¹ ». En alliant une certaine filiation avec les anciens à une observation assez directe et fine de la nature, notre toile se rapproche des œuvres contemporaines de Charles Milcendeau ou Henri Evenepoel, autres élèves du maître.



**PORTRAIT DE LA MÈRE
DE L'ARTISTE DANS L'ATELIER**

1895

Huile sur toile

34,5 x 22,5 cm

Signée et datée 'Eugène Lagare / 95' en bas à droite

¹ Marx, R., « Le Salon du Champ-de-Mars », *Revue encyclopédique*, 25 avril 1896, p. 280.

JULES DESBOIS

(Parçay-les-Pins, Maine-et-Loire, 1851 – Paris, 1935)

Né à Parçay-les-Pins dans une famille d'aubergistes, Jules Desbois travaille très jeune dans une entreprise de sculpture religieuse d'Angers, où il apprend la taille de la pierre, avant d'intégrer en 1869 l'École des Beaux-Arts de la ville. Boursier du département du Maine-et-Loire, il est admis aux Beaux-arts de Paris où il suit l'enseignement de Jules Cavelier entre 1874 et 1878. Participant pour la première fois au Salon des Artistes Français en 1875, il remporte d'emblée une médaille de 3e classe et est acheté par l'État. En 1878, au sortir de l'École, il fait la rencontre d'Auguste Rodin sur le chantier du Palais du Trocadéro construit pour l'Exposition Universelle. Après un séjour de deux ans à New-York, où il travaille auprès du sculpteur américain John Quincy Adams Ward, il retourne à Paris et intègre en 1884 l'atelier de Rodin, dont il devient l'ami et le collaborateur privilégié. Rodin lui confie la pratique de certains marbres, l'associe à ses grandes commandes, lui procure un emploi de modelleur à la manufacture de Sèvres et lui présente d'importants mécènes, tel le baron Alphonse de Rothschild. Médaillé d'or à l'Exposition universelle de 1889, Desbois privilégie à partir de 1890 le nouveau Salon de la Société Nationale des Beaux-arts, où il rencontre également un franc succès. A la source de Rodin, il parvient à se libérer des carcans de sa formation académique pour développer une esthétique plus personnelle qui fait sensation, entre expressionnisme lyrique et élégance art nouveau.

¹ Don Jules Desbois, 1929 (RF 3200).

² Paris, musée d'Orsay (RF 3201).

Notre statuette en terre cuite appartient à la veine plus sensuelle de Jules Desbois. Dans un modelé souple et subtil, elle représente une silhouette féminine enveloppée dans un drap en arabesque qui suit la ligne courbe de son corps. Figurant dans les collections du musée d'Orsay sous le titre de *Coup de Vent*¹, elle s'inscrit dans un certain symbolisme en tentant de traduire dans la terre un élément naturel proprement insaisissable. Par le lyrisme de son mouvement, l'oscillation du corps qui sous-tend toute la ligne renvoie inévitablement à Loïe Fuller, dont la danse serpentine au multiples jeux de voile eut un grand succès aux Folies Bergères à partir de 1892. Source d'inspiration pour de nombreux artistes, l'américaine a pu rencontrer le sculpteur par l'intermédiaire de Rodin. A l'image de son maître, Desbois retravaille plusieurs fois ses compositions en les faisant varier par fragmentation, en associant un drapé ou en pivotant la figure. Le mouvement de buste de notre figure est ainsi directement repris en position horizontale dans *L'Étude à la Vague*², transformant notre danseuse en baigneuse convulsée, étrangement plus rodinienne. A l'inverse, par son élégance et son équilibre harmonieux, notre statuette se dégage sensiblement de l'influence de Rodin, et peut être rattachée à la production d'objets décoratifs que Desbois développe à partir de 1886 aux côtés d'Alexandre Charpentier et François-Rupert Carabin.



LE COUP DE VENT
1896

Terre cuite

H. 22,9; L. 15,3; P. 9 cm

Signée 'J. Desbois' sur la base

Bibliographie en rapport:

Huard, Raymond, Maillot, Pierre, *Jules Desbois, une célébration tragique de la vie*, Le Cherche-Midi éditeur, 2000, cat. n° 4 p. 104-105.

LUCIEN-VICTOR GUIRAND DE SCÉVOLA

(Sète, 1871 – Paris, 1950)

Né en 1871 dans l'Hérault, à Sète, au sein d'une famille de négociants en vin, Lucien-Victor Guirand de Scévola est envoyé tout jeune à Paris pour faire ses études au Lycée Colbert. Le jeune homme travaille quelques temps en tant que commis aux forges de Commentry en Auvergne, mais désireux de s'adonner pleinement à la peinture, il démissionne et parvient à intégrer l'École des Beaux-arts à Paris. Après un passage dans l'atelier du peintre Pierre Dupuis, puis dans celui de Fernand Cormon, il expose pour la première fois au Salon des Artistes français en 1889. Le jeune artiste pratique assez tôt le portrait mondain avec lequel il s'assure un succès durable, exécutant notamment le portrait du duc de Massa, de la duchesse d'Uzès, de la duchesse de Brissac, de la comtesse de Pomerson, ou encore de la grande duchesse de Hesse-Darmstadt. Dès 1894, ses œuvres traduisent ses aspirations plus idéalistes, à travers de multiples représentations à l'huile, au pastel ou à l'aquarelle de types féminins idéalisés : saintes, fées et princesses moyenâgeuses aux longues chevelures, parées de robes colorées, de rubans et de pierres précieuses, qui lui valent un franc succès à l'Exposition Universelle de 1900. A partir de 1902, Guirand de Scévola rejoint le Salon de la Société Nationale des Beaux-arts et se consacre à de nouveaux sujets : paysages bretons, vues de Versailles et bouquets de fleurs accompagnent peu à peu ses portraits. Artiste à la mode, il bénéficie d'importantes expositions personnelles en 1904 à la *Goupil Gallery* de Londres et en 1912 à Buenos Aires avant d'être nommé officier de la Légion d'honneur en 1914. Ses succès ne l'empêchent pas de participer à plusieurs reprises à des manifestations beaucoup plus avant-gardistes, tel les Indépendants ou le Salon d'Automne en 1905 et 1906. Appelé sur le front à l'automne 1914, le peintre joue un rôle de premier plan dans l'invention du camouflage militaire aux côtés de son ami le décorateur Louis Guignot et du soldat Eugène Corbin.

Réalisée en 1897, l'œuvre que nous présentons s'inscrit dans la période symboliste de Guirand de Scévola, particulièrement estimée. Si son iconographie rejoint les variations de peintre autour du thème de la femme idéalisée, elle se distingue nettement par l'emploi de la pyrogravure, procédé encore à l'époque très singulier. Bien qu'employée depuis l'antiquité, cette technique se développe notablement à la fin du XIX^{ème} siècle grâce à l'invention par Manuel Périer en 1888 du premier appareil à graver¹. L'utilisation d'une technique aussi récente illustre la capacité de l'artiste à adapter son style empreint d'un archaïsme assumé aux nouvelles découvertes de son temps. Guirand de Scévola a ainsi finement gravé sur un panneau d'acajou la représentation en buste de face d'une jeune femme richement vêtue, parée d'un diadème et de gemmes précieuses. S'il laisse apparaître en grande partie les nervures du bois ciré en réserve, il imite les bijoux par des incrustations de cabochons et de morceaux de verre taillés. A l'aide de son pinceau, il ajoute une teinte rousse à la chevelure, et modèle le visage par un délicat lavis de bistre. L'or du diadème contraste avec le noir pyrogravé des ornements de la coiffure. Jaillissant en rayons de part et d'autre du visage, ils semblent tout autant évoquer les plumes d'un paon que l'aspect organique et vivant d'une plante exotique, rejoignant ainsi les préoccupations décoratives propres à l'art nouveau. Si l'on sait que le peintre puisait le plus souvent ses sujets dans les contes et légendes des mythologies antiques ou wagnériennes, la femme représentée ici, les yeux mi-clos, comme en méditation, garde sa part de mystère. Dépourvue d'auréole, elle laisse apparaître derrière ses épaules un voile sombre et sur son col les motifs polychromés d'un insecte hybride encadré par deux serpents. Bien que librement inspirée par la Renaissance italienne et les préraphaélites, elle renvoie directement à l'univers légendaire, onirique et énigmatique si cher à Guirand de Scévola.

¹ Nous renvoyons à l'ouvrage de Jean Closset publié en 1903 sur le sujet : Closset, J., *La pyrogravure et ses applications*, Paris, H. Laurens, 1903.



PRINCESSE AU DIADÈME
1897

Panneau d'acajou pyrogravé et peint avec incrustations de cabochons et morceaux de verre taillés
26,5 x 21,5 cm

Signé et daté « Guirand de Scévola . 97 » en haut à droite.

ARMAND RASSENFOSSE

(Liège, 1862 – id. 1934)

Issu d'un milieu aisé de Liège, Armand Rassenfosse est initialement contraint de reprendre le commerce familial de porcelaine et d'objets décoratifs. Cultivant un goût précoce pour le dessin, il entame son éducation artistique en parfait autodidacte. Par l'intermédiaire de son père, il se lie d'amitié avec le peintre Auguste Donnay, qui l'introduit auprès d'autres élèves de l'Académie des Beaux-Arts de Liège, tels Gustave Serrurier-Bovy et les frères Berchmans. A vingt ans, Rassenfosse fait ses premiers essais d'eau-forte et commence à fournir des dessins au journal satirique *Le Frondeur*, qu'il signe d'un pseudonyme. Encouragé par le peintre Adrien de Witte, alors professeur de dessin aux Beaux-Arts de Liège, le jeune artiste approfondit le métier de graveur et travaille à partir de 1887 pour l'imprimeur Auguste Bénard. C'est lors d'un voyage à Paris en 1888 qu'il fait la rencontre décisive de Félicien Rops, alors au sommet de sa gloire, avec qui il tisse une indéfectible amitié. Ensemble, ils développent la technique très innovante du vernis mou, rebaptisé « Ropsenfosse », permettant de retranscrire la légèreté du dessin en gravure. Deux ans plus tard, Rassenfosse quitte définitivement le commerce familial pour se consacrer uniquement à son art. Si les travaux qu'il réalise pour Bénard lui procurent une relative aisance financière, le jeune liégeois collabore avec d'importantes revues parisiennes comme *La Plume* ou *Le Mercure de France*. Développant parallèlement son œuvre pictural, il participe pour la première fois en 1896 au *Salon de la Libre Esthétique* à Bruxelles et se forge une solide réputation. Multipliant les commandes dans l'édition de luxe,

il est chargé en 1899 de ce qui demeurera comme son œuvre majeure : l'illustration complète des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire pour l'édition des Cent Bibliophiles, pour laquelle il réalise plus de deux cents gravures en couleurs.

Alliant un savant mélange graphique sur un papier crème, le dessin que nous présentons peut être directement rapproché par son sujet des recherches de Rassenfosse pour le célèbre recueil de poèmes. L'artiste a fixé au fusain les traits de ce nu Baudelairien en une pose singulière, quelque peu bestiale et naturellement suggestive. Il laisse la part belle à une chair sensiblement rosée par quelques rehauts de pastel, alors que le visage, sous une épaisse chevelure noire, disparaît en partie derrière l'épaule gauche pour ne laisser voir qu'un regard intense et équivoque, souligné sur la pommette par un léger trait de sanguine. Rassenfosse pratique ici une technique particulière qui consiste à couvrir l'ensemble de sa feuille d'un sensible estompage afin d'obtenir une teinte générale presque grisée. Cet aspect à la fois satiné et duveteux suggère l'atmosphère cotonneuse et intimiste de cette scène sensuelle. L'artiste vient ensuite gommer méthodiquement une partie du support pour laisser apparaître en réserve l'édredon blanc. C'est ainsi qu'émergeant sur ce dernier comme d'un nuage aux contours vaporeux, la figure étendue illustre par son canon plus charnel qu'éthéré un certain idéal féminin cher à Rassenfosse, dont la puissance expressive n'est pas sans évoquer les dessins de Gustav Klimt ou d'Egon Schiele.



NU ALLONGÉ

Circa 1899-1900

Fusain, sanguine, pastel, estompe et gommage sur papier
23 x 30,5 cm

Monogrammé 'AR' en bas à droite

Provenance :

Ancienne collection Iwan Cerf (1883-1963)

JAN VAN BEERS

(Lierre, province d'Anvers, 1852 – Fay-aux-Loges, Loiret, 1927)

Né à Lierre en Belgique, fils d'un célèbre poète romantique flamand, Jan Van Beers évolue au sein d'un milieu artistique et littéraire aisé, se liant très jeune avec le musicien Pierre Benoit (dont il fait le portrait en 1883), ou encore le peintre d'histoire le Baron Henry Leys. Se tournant lui-même vers la peinture, Van Beers étudie à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers et devient le chef de file d'un groupe de jeunes étudiants connus sous le nom de « la clique Van Beers ». Parmi eux, des artistes talentueux et prometteurs comme les peintres Piet Verhaert, et Alexander Struys, ainsi que le sculpteur Jef Lambeaux. Sans doute encouragé par Henry Leys, l'artiste privilégié à ses débuts les sujets historiques ainsi qu'une technique minutieuse directement inspiré par les grands maîtres flamands, suscitant lors de ses premières expositions en Belgique et en France l'admiration unanime des critiques. Van Beers s'installe à Paris en 1878 et travaille dans l'atelier d'Alfred Stevens, avec qui il se lie d'amitié. A partir de 1879, il produit de nombreux petits tableaux de scènes de genre, presque des miniatures, figurant la vie bourgeoise ou les portraits d'élégantes jeunes femmes, dont la délicatesse d'exécution et la précision extrême rencontrent un grand succès. En 1881, au Salon de Bruxelles, le peintre est au cœur d'un scandale lié à l'exposition de son tableau *Le Yacht La Sirène*. Accusé d'avoir été peint sur une photographie ce dernier est au centre d'un procès intenté à l'artiste particulièrement médiatisé. Alors que la revue *L'Art Moderne* prend la défense de Van Beers, nombre de critiques se montrent très virulents, et un visiteur du salon en vient même à gratter le tableau.

Après cet acte de vandalisme, une commission d'experts examine minutieusement l'œuvre et innocente Van Beers. Cette affaire finit d'asseoir la carrière de l'artiste et contribue à faire de lui un peintre célèbre, riche et admiré.

Si Jan Van Beers triomphe par ses portraits, ses scènes historiques et de genre, son œuvre de paysagiste demeure encore trop méconnue, et cela peut s'expliquer en partie par sa présence plus réduite au sein de son corpus. L'huile sur panneau que nous présentons constitue donc un rare témoignage des qualités de l'artiste dans ce domaine, auquel son condisciple Alfred Stevens était plus familier. Par la touche délicate et fine qui a fait le succès de son pinceau, Van Beers nous livre ici une marine lumineuse dont l'atmosphère crépusculaire semble saisie dans l'instant. Le soleil couchant de cette fin de journée, masqué en un vibrant contraste par quelques opaques nuages gris-noirs, fait miroiter la mer en la parant de reflets rosés et argentés. En parfaite maîtrise de son métier, le peintre nous fait percevoir le clapotis des vagues au premier plan, et suggère à l'horizon un bateau à vapeur en un point noir laissant une minuscule trainée de fumée devant la brume du soir. Non loin de lui à droite, deux petites touches blanches suffisent à indiquer les voiliers. Par un cadrage moderne évacuant toute présence du littoral, Jan Van Beers embarque le spectateur en pleine mer du nord et lui offre le bain d'une atmosphère saisie qui, si elle se distingue plastiquement de l'impressionnisme, n'est pas sans évoquer la peinture de Whistler.



COUCHER DE SOLEIL SUR LA MER

Circa 1900

Huile sur panneau

27 x 35 cm

Signé 'JAN VAN BEERS' en bas à gauche

LUCIEN HECTOR MONOD

(Paris, 1867 – Cannes, 1957)

Saisie à contre-jour sur le pas de sa porte, baignée par une lumière enveloppante sans doute atténuée par les nuages, une jeune femme a abandonné le balayage de son entrée pour tourner la paume de sa main gauche vers le ciel, afin de recueillir les premières gouttes de pluie. Lucien Monod réussit ici un tour de force en suggérant l'élément naturel par le seul geste suspendu, empreint de symbolisme, apparaissant comme une prière. S'il cache la totalité de ses traits, le profil perdu de la figure féminine souligne la sobriété de sa chevelure nattée tombant sur ses épaules, et renforce le caractère intimiste de la scène. Le peintre a choisi à dessein un cadrage vertical et resserré qui évacue une grande partie de l'environnement et permet de focaliser le regard sur le mouvement arrêté de la jeune femme. En engageant l'œil dans cette dynamique ascendante, Monod confère plus de force et de monumentalité à sa figure, et accentue ainsi la dimension symbolique de son œuvre. Notre regard se porte ensuite sur l'espace ouvert du jardin à l'arrière-plan, comme un havre de paix légèrement pentu où l'on semble invités à se faufiler. Derrière le muret de pierre, dans son

potager de gros choux, le jardinier en bleu de travail arrête son labeur pour jeter un œil vers le ciel, renforçant ainsi la force narrative du geste occupant le premier plan. La composition fonctionne comme un instantané nous donnant l'illusion d'une scène saisie sur le vif. Bien qu'il soit possible que Monod ait utilisé la photographie, il revient ici à un processus créatif strictement pictural par l'utilisation d'une palette chromatique harmonieuse assez caractéristique du naturalisme : des bleus froids, des verts tendres sensiblement pigmentés de jaune, des bruns clairs côtoyant des gris perle. La touche varie entre les traitements finement modelés du premier plan, ceux plus synthétiques du jardin, et la facture plus fragmentée et impressionniste dans les frondaisons de la partie supérieure. Si le sujet puisé dans la simplicité d'un quotidien rural n'est pas sans évoquer les peintures de Jules Bastien-Lepage, Emile Friant ou Emile Claus, Lucien Monod se singularise en introduisant ici un point de vue inhabituel et original, à la frontière entre intimisme et plein-air, conjuguant l'héritage du réalisme à un certain symbolisme résolument moderne.

**LA PLUIE**

Circa 1900

Huile sur toile
55,5 x 36 cm

JOHN BYAM LISTON SHAW

(Madras, Inde, 1872 – Londres, 1919)

Né en 1872 à Madras, en Inde, alors que son père assumait la charge de greffier de la Haute cour, Byam Shaw grandit à Kensington, en Angleterre, où sa famille est retournée vivre à partir de 1878. Il montre très tôt de réelles dispositions pour le dessin et est présenté à l'âge de seulement quinze ans à John Everett Millais, qui lui recommande d'intégrer la *St John's Wood Art school*. Il s'y lie d'amitié avec les peintres Gerald Fenwick Metcalfe (né comme lui en Inde) et Rex Vicat Cole. Il y rencontre également l'artiste Evelyn Pyke-Nott, sa future épouse. Étudiant à la *Royal Academy* à partir de 1890, il remporte le prix *Armitage* en 1892 pour son *Jugement de Salomon*. Directement influencé par les préraphaélites et fervent admirateur des poèmes de Rossetti, Byam Shaw puise son inspiration chez les maîtres anciens, et multiplie les supports et les techniques, mêlant peinture à l'huile, pastel, aquarelle, plume et encre, jusqu'à s'essayer à la tapisserie et à la dorure. Bénéficiant du soutien des cercles idéalistes londoniens, il expose fréquemment au sein de la luxueuse *Dowdeswell & Dowdeswell's Gallery*, à New Bond Street, où il présente au moins cinq expositions personnelles entre 1896 et 1916. Enseignant au *King's College* de Londres depuis 1904, Byam Shaw s'inscrit dans une démarche de transmission en fondant en 1910 une académie privée, la «*Byam Shaw School of Art*», en compagnie de son épouse

Evelyn et de son ami Rex Vicat Cole. Lors du déclenchement de la Première Guerre mondiale, Byam Shaw s'enrôle avec ce dernier dans les *Artists Rifles*, et produit des caricatures de guerre pour les journaux. Marqué par le conflit, il meurt en 1919 de la grippe espagnole, à seulement 46 ans.

Fruit d'une technique précieuse et complexe, alliant aquarelle, pastel et gouache sur papier, l'œuvre que nous présentons peut être directement rapprochée des illustrations que Byam Shaw réalise pour la collection «*The Chiswick Shakespeare*», entre 1899 et 1902. Outre le sujet tiré d'*Hamlet*, *Ophélie*, la signature en rouge majuscule, soigneusement apposée sur un phylactère en bas à droite, correspond précisément à la calligraphie de cette série. Si ce thème shakespearien constitua par son caractère tragique l'un des sujets de prédilection des préraphaélites, tels Millais et Rossetti, Byam Shaw se distingue de ses aînés en en proposant une interprétation qui confine au surréalisme. Le visage d'Ophélie émerge de l'eau comme une apparition, environné de nénuphars, baigné par les dernières lueurs du crépuscule, ou les premières de la lune. Ses yeux clos suggèrent autant le sommeil que la mort, comme son demi-sourire oscille entre douleur et abandon, associant ainsi dans cette image singulière de l'héroïne tous les éléments de l'imaginaire symboliste.

¹ Nous renvoyons au catalogue de l'exposition consacrée en 1986 à l'artiste par l'Ashmolean museum d'Oxford : Cat. exp. *Byam Shaw : a selection of paintings and book illustrations*, Ashmolean Museum, Oxford (2 September - 26 October 1986), Balding & Mansell, Wisbech, Camps, 1986.



OPHELIA

Circa 1900

Technique mixte sur papier
28,5 x 41,5 cm

Signé 'Byam Shaw' en bas à droite

JOSEPH GRANIÉ

(Toulouse, 1861 – Paris, 1915)

Fils d'un tapissier de Toulouse, Joseph Granié se forme dans l'atelier de Jules Garipuy à l'école des Beaux-Arts de la ville, avant de rejoindre l'atelier de Jean-Léon Gérôme aux Beaux-Arts de Paris. Dès ses débuts, il voue une certaine prédilection pour l'art du portrait et se passionne pour le Moyen-âge. C'est ainsi qu'il expose un *autoportrait* lors de sa première participation au Salon en 1879 et *Une vue du musée de Cluny* l'année suivante. En 1892, il adhère à la nouvelle Société nationale des beaux-arts, jugée plus libérale et moderne. Il conceptualise une œuvre très minutieuse, qui puise directement sa technique chez les maîtres anciens, Holbein, Cranach et Dürer, mais également Botticelli et Clouet. Sous l'impulsion de Félix Ziem, Granié débute parallèlement une production d'enluminures sur vélin dans des tons rares et précieux, afin d'illustrer plusieurs ouvrages de miniatures. Cependant, c'est surtout comme portraitiste qu'il construit son succès, notamment en fixant les traits des égéries médiatiques du monde du spectacle, comme Yvette Guilbert en 1895, ou l'actrice Marguerite Moreno en 1899, dont le portrait est directement acquis par le musée du Luxembourg. Par bien des aspects, l'art de Granié se rattache à un symbolisme érudit et quelque peu mystérieux, notamment lorsqu'il expose en 1900 *Le Baiser*,

envoûtant tableau saphique qui dérouta la critique. Particulièrement affecté par l'éclatement de la Grande Guerre, il meurt brutalement d'une crise de diabète le 13 août 1915.

Mêlant un crayon graphite minutieux à de subtils traits de pastels et quelques délicats rehauts de gouache, notre dessin témoigne du raffinement d'exécution propre à Granié. Sur le fond monochrome du papier crème laissé en réserve, l'artiste a fixé les traits d'un visage androgyne encadré par de longs cheveux, fort d'un regard hypnotique et d'un mystérieux sourire pincé digne de Mona Lisa. La recherche d'une esthétique Léonardesque, prégnante ici, est renforcée par l'extrême finesse des lignes du crayon, produisant un effet proche de la pointe d'argent. Ce dessin épuré marque une fois encore l'attraction de l'artiste pour les maîtres de la Renaissance allemande et italienne, mais le rapproche également des préraphaélites anglais, ainsi que de l'œuvre graphique de Fernand Khnopff. S'il a en effet le même souci du dessin exact que ce dernier, le même attrait pour le mystère, Granié y adjoint ici une sensualité plus troublante, dont l'ambivalence s'apparente à un jeu d'acteur, évoquant tout à la fois la timidité et la séduction.



VISAGE ANDROGYNE
Circa 1900

Graphite et crayons de couleurs
ou rehauts de gouache sur papier
18,5 x 13,5 cm
(41 x 33 cm avec cadre)
Signé en bas à gauche 'Granié'

JOSEPH GRANIÉ

(Toulouse, 1861 – Paris, 1915)

« Son art, qui vivifie et renouvelle celui du Moyen-Âge, est, au point de vue général, une fusion entre un esprit assoiffé de modernisme et la technique minutieuse, subtile, des maîtres d'autrefois¹. » Comme le dessin précédent, la deuxième feuille que nous présentons illustre bien les propos que tient Henri Frantz en 1899 au sujet de Joseph Granié, tout en gardant sa part de mystère. S'il se distingue quelque peu sur le plan technique par l'usage quasi exclusif d'un fusain plus gras, et le choix d'un format circulaire, il illustre à nouveau la prédilection de l'artiste pour les visages androgynes et énigmatiques. Granié a placé au centre de son oculus le buste d'une figure imberbe, d'une étrange suavité, aux traits fins et aux cheveux longs. Revêtue jusqu'au cou d'une tenue médiévale, elle arbore sur le centre de son torse armuré le motif de la croix rouge pattée et cerclée des templiers, seul élé-

ment dont le pastel écarlate vient briser la monochromie de l'ensemble. Remontant au XII^{ème} siècle, cette croix de gueules est porteuse d'une symbolique complexe. Outre l'évocation directe de la Passion du Christ, soulignée par le rouge du martyr, son point central où se rencontrent les branches constitue le « point de paix », hors du temps, le centre immobile et harmonique d'un naos sacré dont l'accès n'est possible que par la sagesse et la connaissance. Dans certaines doctrines templières, ce point de convergence de la croix est également la reconstitution imagée de l'androgynat primordial de Dieu. Cette dimension hautement spirituelle se trouve ici renforcée par le choix que fait Granié de clore les yeux de son modèle. Fermés, ils renvoient inmanquablement à la prière, au monde intérieur du rêve, de la mort, et d'une certaine transcendance mystique chère à l'artiste.

¹ Frantz, Henri, « J. Granié », *Revue de l'Art*, 4 novembre 1899, p. 13.



VISAGE MYSTIQUE

Circa 190

Fusain et pastel sur papier

24,5 x 24,5 cm

Signé en bas à droite 'Granié'

CARLO BUGATTI

(Milan, 1856 – Molsheim, 1940)

A la fois dessinateur, ébéniste, décorateur et architecte, Carlo Bugatti est l'un des plus éminents représentants de l'Art Nouveau européen et du «*stile Liberty*», au sein duquel il développe ses propres obsessions plastiques et formelles, si atypiques qu'elles demeurent immédiatement reconnaissables. Fils de l'architecte et sculpteur Giovanni Luigi Bugatti, il reçoit sa première formation artistique auprès de ce dernier à Milan, avant d'intégrer en 1875 l'Académie de Brera, puis d'entreprendre peu après des études d'architecture à l'École des Beaux-Arts de Paris. Retourné à Milan, il se forme à l'ébénisterie auprès de Mentasti, jusqu'à l'ouverture de son propre atelier vers 1880. Les commandes arrivent rapidement et dès lors, Carlo Bugatti participe aux plus prestigieuses expositions internationales afin d'asseoir sa notoriété. Dès 1888, il séduit l'aristocratie britannique lors de l'Exposition Italienne de Londres, avant de remporter une médaille d'argent à l'Exposition universelle de 1900 et le grand prix du jury à l'Exposition internationale d'Art Décoratif Moderne de Turin en 1902. A partir de 1900, Carlo Bugatti séjourne de plus en plus à Paris, où il monte un atelier. Il finit par s'y installer définitivement en 1904, et y développe son intérêt pour la sculpture et l'orfèvrerie. L'artiste se retire ensuite à Pierrefonds en 1910, commune de l'Oise dont il devient maire durant la Grande Guerre. Il continue de participer aux Expositions internationales en présentant des pièces d'orfèvrerie, avant de rejoindre l'Alsace en 1935 pour s'installer dans un appartement de la remise nord du site industriel Bugatti de Molsheim, où il meurt en 1940.

Magnifiquement encadrée, notre *portrait de femme* à l'aquarelle offre un saisissant

témoignage de l'œuvre dessinée de Carlo Bugatti. S'il puise son cadrage resserré, en buste de trois quart, chez les maîtres de la Renaissance italienne, l'artiste se fait résolument moderne dans son traitement graphique. Dépouillé de tout symbole ou attribut allégorique, le portrait apparaît épuré, le regard noir et franc seulement suggéré par deux petites touches brunes. Le visage clair, monochrome et synthétique, semble surgir tel un spectre entre les lavis noir de la chevelure et du boa. Si l'aspect flouté des contours, favorisé par la facture diluée, paraît effacer l'individualité du modèle, il n'est pas sans conférer à cette jeune femme un caractère intime, suggérant sans doute un membre de la famille de l'artiste, peut-être sa fille aînée Deanice. Cette hypothèse peut expliquer en partie le cadre somptueux réalisé par Bugatti, reprenant le vocabulaire esthétique et le mélange des matériaux qui ont fait le succès de son mobilier. Outre le gainage de parchemin qu'il a lui-même élaboré, les motifs mauresques du losange et des disques en cuivre repoussé et martelé offrent un luxueux contraste plastique au délicat lavis du dessin. Dans une grande économie de moyen, Bugatti choisit de réduire au strict nécessaire la gamme chromatique de son portrait pour se concentrer sur la lumière, et ainsi traduire une atmosphère, probablement plus à même de rendre avec justesse la profondeur de ses sentiments. En ce sens, l'artiste semble appliquer un principe baudelairien selon lequel la beauté ne réside pas dans l'idéalisation ou la description des figures, mais dans leur caractère immatériel et évanescent. Il s'inscrit ainsi dans une certaine filiation avec la peinture d'Eugène Carrière, dont le style vaporeux, proche de notre aquarelle, avait suscité l'admiration des symbolistes.



PORTRAIT DE FEMME

Circa 1900

Aquarelle et lavis d'encre sur papier
Cadre en parchemin gainé sur âme de bois, incrustations
de motifs géométriques en cuivre martelés et repoussés

36,5 x 25 cm

(74,5 x 48 cm avec le cadre)

Signée 'Bugatti' en bas à droite

RENÉ-CHARLES-EDMOND HIS

(Colombes, 1877 – Paris, 1960)

Né à Colombes, René-Charles-Edmond His effectue sa formation à Paris, en suivant successivement à l'École des Beaux-arts les enseignements des peintres Léon Tanzi, Jules Lefebvre, Tony Robert-Fleury et Henri Biva. Il expose à partir de 1897 au Salon des Artistes Français en privilégiant dans un premier temps des sujets majoritairement symbolistes, qui rencontrent un grand succès. Il obtint en effet une mention honorable dès 1898, une médaille de troisième classe en 1900 et une nouvelle mention honorable la même année à l'Exposition Universelle pour *Ophelia* (cat. n° 1015). Si le sujet shakespearien de ce tableau, exposé l'année précédente au Salon, frappe la critique, c'est semble-t-il avant tout le traitement du paysage environnant qui remporte tous les suffrages. Henri Rochefort voit même dans le sujet tragique un « prétexte à une très jolie scène boisée¹ », tandis que Boyer d'Agen accorde au décor végétal toute la primauté : « le délicieux et frais paysage des verdurees attendries, comme si elles avaient une âme ou comme si elles voulaient faire à la morte son tombeau, ce deuxième berceau de la survie plus doux encore que le premier à ceux qui dorment pour oublier, après n'avoir vécu que pour se souvenir² ». Il faut croire que René His s'est montré sensible à ses éloges, car à partir de 1901, l'artiste expose essentiellement au Salon des paysages témoignant de ses voyages dans l'Yonne, en Provence ainsi qu'en Algérie, où il séjourne régulièrement.

Riche d'une composition singulière et inédite, notre grande huile sur toile se rattache à la période symboliste de René His, fleuron de sa jeunesse. Le peintre parvient à y associer habilement l'approche naturaliste du paysage, dont il se fait par la suite une spécialité au Salon, à un idéalisme des plus marqués que ne renierait pas un Joséphin Péladan. Il décrit avec précision la végétation caractéristique de ce littoral provençal, comme les petits résineux de brousse émergeant des roches au premier plan à gauche ou les cyprès surgissant du vallon et donnant sur le golfe en contrebas. Une fois ce décor occitan mis en place, René His introduit une femme nue à la démarche assurée, figure allégorique qui vient retirer de la toile (au sens littéral) le gaze partiellement étoilé de la nuit. L'artiste représente vraisemblablement ici *Héméra*, une divinité primordiale de la mythologie grecque, qui incarne la lumière terrestre et personnifie l'Aurore ou le Jour. En effet, dans les cosmogonies antiques, ce dernier était considéré comme indépendant du Soleil, tout comme la nuit. Dans la *Théogonie* écrite par le poète Hésiode au VIII^{ème} siècle avant J.-C., *Héméra*, fille d'*Érèbe* (les Ténèbres) et de *Nyx* (la Nuit), est chargée chaque matin d'apporter « la lumière perchante aux hommes terrestres³ », en découvrant *Gaïa* (la Terre) du voile d'obscurité déposé la veille par sa mère, révélant ainsi l'*Éther* brillant du jour.

¹ "L'Ophélie by M. Rene His is only a pretext for a very pretty woodland scene", in Rochefort, Henri, The Salon of 1899", *New York Herald Tribune (European edition)*, 30 April 1899, pp. 6-7:

² Boyer d'Agen, A.-J., « Le Salon de Peinture chez les Artistes Français », *L'Œuvre d'Art*, 15 mai 1899, p. 79.

³ Hésiode, *La Théogonie*, Traduction par Leconte de Lisle, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, s.d. [1869], p. 27.



LE DÉVOILEMENT DE LA NUIT

Circa 1900

Huile sur toile

63 x 92 cm

Signé 'E. René – His' en bas à droite

FERNAND DESMOULIN

(Javerlhac, Dordogne, 1853 – Venise, 1914)

Né en 1853 à Javerlhac, en Dordogne, Fernand Desmoulin poursuit des études secondaires à Angoulême, avant de se rendre à dix-huit ans à Paris pour y étudier la médecine. C'est dans la capitale qu'il se découvre brusquement une vocation artistique et se tourne en premier lieu vers le dessin d'illustration, qui l'aide péniblement à survivre. Après plusieurs années difficiles qui le voient s'occuper alternativement de commerce, parcourir l'Europe, étudier la nature et ses paysages, il rencontre un premier succès en Angleterre qui le décide à se vouer définitivement à l'art. Revenu à Paris, il suit les enseignements de William Bouguereau et Luc-Olivier Merson, puis fait la rencontre de Félix Bracquemond qui le forme à la gravure. Desmoulin participe au Salon des artistes français dès 1883, avant de privilégier le nouveau Salon de la Société Nationale des Beaux-arts à partir de 1891, où ses portraits de Pasteur, Ferdinand de Lesseps, Théodore de Banville et Émile Zola lui forgent une solide réputation. Il tisse en particulier avec l'auteur de *Germinal* une profonde amitié, illustrant *Les soirées de Médan* et participant à la rédaction de la fameuse lettre « *J'accuse* », publiée le 13 janvier 1898 dans *L'Aurore*, en pleine affaire Dreyfus.

Le pastel que nous présentons fait partie du rare et étrange corpus des œuvres dites « médiumniques » de Fernand Desmoulin, réalisées dans un court laps de temps de deux années, entre 1900 et 1902. Obscures, méconnues de ses propres mêmes, elles ne furent révélées qu'après la mort de l'artiste,

lorsque sa veuve Emma van Oosterom fit don de certaines feuilles au Musée de Brantôme, dans le Périgord, aux côtés d'objets archéologiques qu'avait collectionnés son époux. Esprit positif et à l'origine plutôt sceptique, Desmoulin se tourne vers le spiritisme après la mort de sa première femme Gabrielle Génie en 1894, puis sa séparation d'avec sa nouvelle compagne en 1899. Conçue en marge de sa carrière officielle, son œuvre médiumnique débute un soir de juin 1900, après une séance de spiritisme chez l'écrivain Catulle Mendès. A l'occasion d'une conférence, l'artiste lui-même décrypte l'origine de sa démarche : « *Je me mis devant mon papier blanc et pris la plume. Aussitôt ma main se mit en mouvement et je traçai, sans savoir ce que je faisais, des figures étranges qui ne ressemblaient à rien d'habituel*¹ ». Sans aucun contrôle, l'artiste laisse ainsi sa main trembler, sursauter, pour finalement courir sur le papier, prise de frénésie, griffant le support en traits concentriques et embrouillés. Faisant corps avec le dessin, la signature rouge « *Ton* » apposée en bas à droite est tout aussi involontaire et occulte. Elle semble incomplète si on la rapproche d'une signature récurrente pour ce type de dessin, « *Astarté, ton vieux maître* », renvoyant à l'antique divinité phénicienne avec laquelle l'esprit de Desmoulin communiquerait inconsciemment. Émergeant au centre de l'éventail semi-circulaire telle une apparition, le visage d'une femme aux yeux clos, à la chevelure blonde, est ici associé aux effets nuageux d'un coucher de soleil, offrant le contrepoint graphique apaisé d'un occultisme nocturne plus tourmenté.



PROJET D'ÉVENTAIL, DESSIN MÉDIUMNIQUE

Circa 1900-1902

Pastel sur papier

27 x 42 cm

Signé 'Ton' en bas à droite

¹ Jean-Louis Lanoux et Djohar Si Ahmed, *Fernand Desmoulin : Œuvres médiumniques (1900-1902)*, Paris, abcd et Galerie Messine, 2002, p. 17-18.

ALBERT TRACHSEL

(Nidau, 1863 – Genève, 1929)

Né en 1863 à Nidau, Albert Trachsel entreprend des études d'architecture à l'école des Beaux-Arts de Genève où il est l'élève de Barthélémy Menn. Il poursuit sa formation à l'École polytechnique de Zurich, avant d'intégrer l'École des beaux-arts de Paris, où il s'installe en 1882. Il y fréquente assidument les milieux symbolistes, se liant avec Eugène Carrière, Paul Gauguin, Stéphane Mallarmé, Jean Moréas ou encore Paul Verlaine. Dès 1892, il prend part au premier Salon de la Rose+Croix, où il expose des dessins d'architecture aux côtés de Félix Vallotton et de son ami Ferdinand Hodler. Outre son œuvre, essentiellement graphique, d'inspiration idéaliste, Trachsel s'implique dans la diffusion du symbolisme par la rédaction de nombreux essais critiques, notamment sur l'art suisse. Il exécute et réalise en 1896 la décoration du Théâtre du Sapajou à Genève, lieu de ralliement des jeunes artistes à l'Exposition nationale suisse. L'année suivante, il réunit dans l'album *Les Fêtes réelles* des dessins d'architectures fantastiques, marqués tant par le symbolisme que par l'architecture utopique d'Étienne-Louis Boullée et de Claude-Nicolas Ledoux. De retour à Genève en 1901, il abandonne définitivement l'architecture pour se consacrer plus pleinement à la peinture, en y associant directement ses aspirations littéraires et ses recherches spiritualistes. Trachsel entreprend de longs voyages à pied en Suisse, dont il rapporte des aquarelles de paysages de l'Oberland bernois, des Grisons et du Tessin. A partir de 1905, parallèlement à son travail sur le motif, l'artiste œuvre pendant près de dix ans à un important cycle de « paysages de rêve », une œuvre picturale majeure qu'il associe directement à l'écriture de poèmes, de récits et de contes fantastiques. A l'éclatement de la première guerre mondiale, Trachsel restreint sa production à des aquarelles de paysages, essen-

tiellement genevois, dépourvus de tout aspects fantastiques. Il meurt d'une crise cardiaque quinze ans plus tard sur le quai de la gare de Genève, alors qu'il se rend au vernissage de la première exposition consacrée à l'ensemble de son œuvre, à la Kunsthalle de Berne.

Le pastel que nous présentons illustre bien le tournant que prend la production de Trachsel dans les années 1900, mêlant à son travail de paysagiste un symbolisme singulier. Deux amants, étendus sur une élégante barque d'allure nordique, s'abandonnent à d'intimes échanges, entourés de fleurs, au beau milieu d'un lac, aux pieds d'imposantes montagnes. Dans cette étrange composition harmonisant rêves et réalités, la scène idyllique du premier plan contraste quelque peu avec le traitement rigoureux des contours et des aspérités des rocs montagneux, librement puisés par l'artiste lors de ses études sur le motif dans les Alpes. Trachsel saisit en de puissants contrastes les effets de lumière sur les hauteurs des massifs enneigés, laissant apparaître à l'arrière-plan un cumulus nuageux qui équilibre la masse minérale de la partie droite. A l'image du *Lac de Lamartine*, fleuron de la poésie romantique où de pieux amants voguent aux pieds des montagnes, l'artiste semble nourrir une certaine réflexion sur l'écoulement du temps, opposant la fugacité des sentiments à la pérennité d'un décor naturel qui a vu accumuler ces éléments pierreux à travers les siècles. Il emploie à bon escient l'aspect suggestif du pastel pour traduire le caractère évanescent de cette scène imaginaire, dont le paysage même apparaît comme le miroir d'un monde intérieur. Autant d'éléments qui confèrent définitivement à Trachsel, à l'instar de son ami Hodler, une place à part dans la peinture suisse du début du XX^{ème} siècle.



LES AMANTS DU LAC

Circa 1900

Pastel sur papier

45 x 36 cm

Signé 'A. Trachsel' en bas à droite

ROSINA MANTOVANI GUTTI

(Rome, 1851 – id., 1943)

Née en 1851 à Rome, Rosina Mantovani Gutti reçoit ses premières leçons de son père le peintre et fresquiste ferrarais Alessandro Mantovani, installé dans la ville éternelle depuis 1835. Elle suit ensuite l'enseignement du peintre nazaréen Ludovico Seitz, directeur de la Pinacothèque vaticane, auprès de qui elle perfectionne son dessin, ainsi que certaines techniques graphiques comme le pastel et l'aquarelle. Dès les années 1890, elle participe aux principales expositions italiennes et internationales, en privilégiant dans un premier temps des œuvres suggestives d'inspiration symboliste, comme à l'exposition nationale d'art contemporain de Palerme en 1892, l'exposition nationale des Beaux-arts de Rome l'année suivante, les expositions de la Société des Beaux-arts de Bruxelles en 1894 et 1895, ou encore celle de Turin en 1899. Peu après l'exposition universelle de 1900, elle installe son atelier à Paris et se constitue progressivement une importante réputation de portraitiste mondaine, se spécialisant en particulier dans les figures de femmes et d'enfants. Son atelier devient un lieu à la mode où se presse l'aristocratie et la haute bourgeoisie européenne. Rosina Mantovani Gutti réalise ainsi les portraits de la reine Marguerite d'Italie, la comédienne Eleonora Duse, les princesses Yolande et Mafalda de Savoie et Olga de Grèce, pour ne citer que quelques exemples. Exposant régulièrement à la galerie Henri Graves ou chez Marcel Bernheim, ses œuvres qualifiées de « très gracieuses¹ » par le critique Arsène Alexandre se retrouvent dans les collections Spencer, Schneider de Firest, Murat, D'Araconcurt, Castellane et Wanderbildt.

Figurant la séduisante figure d'une jeune fille aux boucles blondes, l'huile sur toile que nous présentons se rattache directement à la figure centrale d'un important pastel d'essence symboliste réalisé par Rosina Mantovani Gutti, aujourd'hui non localisé. Lithographié en 1900 par Franz Hanfstaengl (fig. 1), il ne nous est connu que sous le titre allemand « *Blühendes Leben* », que l'on peut traduire littéralement par « *La Vie fleurie* », mais il est possible qu'il ait été exposé à la galerie Henri Graves en 1905 sous le titre plus poétique de *La Chaine de roses*. En effet, la description qu'en offre un critique semble correspondre à l'œuvre en question, alignant « *d'idéales figures pérugines de la plus séduisante harmonie et d'un dessin admirable*.² ». L'allusion à l'œuvre du Pérugin peut également s'appliquer à notre portrait en buste. Outre le cadrage resserré, les traits idéalisés de la jeune fille et sa robe brodée de soie rouge ne sont pas sans évoquer les portraits de la Renaissance italienne. Le paysage rapidement suggéré en arrière-plan et la chevelure plus évanescence, tombant en boucles dorées sur les épaules du modèle se rapprochent davantage de la peinture anglaise du XVIII^{ème}, à laquelle Rosina Mantovani Gutti emprunte une part de son esthétique. Lors de l'exposition de 1905, Louis Vauxcelles ne manque ainsi pas de saluer ces « *fantaisies inspirées de Joshua Reynolds, de Gainsborough*³ ». Le célèbre critique du *Gil Blas* conclue par des lignes évocatrices qui paraissent exactement correspondre à notre toile, lorsqu'il décrit des visages « *avivés d'un rehaut d'or aux cheveux, de bleu aux prunelles, de carmin aux lèvres*⁴. »

¹ Alexandre, Arsène, « La Vie Artistique - les expositions », *Le Figaro*, 24 mai 1905, p. 6.

² Bal, Georges, « Exposition des œuvres du London Sketch Club », *The New York Herald*, 3 mai 1905, p. 5.

³ V., L. [Vauxcelles, Louis], « Notes d'art - Peintres étrangers », *Gil Blas*, 7 mai 1905, p. 1.

⁴ *Ibid.*

Fig. 1 :
Rosina Mantovani Gutti (1851-1943),
La Vie fleurie,
dit aussi *La Chaine de roses*, 1900,
pastel, localisation inconnue.



**PORTRAIT DE JEUNE FILLE,
ÉTUDE PRÉPARATOIRE POUR 'LA VIE FLEURIE'**

Circa 1900

Huile sur toile
51 x 27,5 cm

Signée 'Rosina Mantovani' en bas à droite

**LUCIEN JOSEPH CORONT DUCLUZEAU,
DIT JOSEPH CORONT**

(*Vanosc, hameau du Cluzeau*, 1859 – *id.*, 1934)

Né à Vanosc, dans le hameau du Cluzeau, où sa famille était établie depuis des siècles, Joseph Coront Ducluzeau intègre en 1879 l'atelier de peinture de Jean-Baptiste Danguin à l'école des Beaux-Arts de Lyon. Après avoir remporté en 1882 le grand Concours de l'École lyonnaise, il se rend à Paris pour suivre l'enseignement d'Alexandre Cabanel à l'École des beaux-arts. Visiteur régulier du musée de Cluny et du Louvre, le jeune artiste voue une prédilection pour les tapisseries médiévales et les maîtres du XVIII^{ème}, tels Largillier, Boucher, Nattier et Watteau. S'il établit son atelier dans la capitale, il reste très attaché à sa région d'origine et retourne régulièrement séjourner à Vanosc, y réalisant la décoration intérieure du château de la Rivoire. Outre les lyonnais François Guiguet et Louis Eymonnet, Coront se lie à Paris avec Alexandre Séon et est introduit par son ami le critique Alphonse Germain auprès du poète symboliste Jean Moréas, dont il illustre les vers au sein de la revue *L'hémicycle* en février 1901. Au début du siècle, le peintre fait valoir ses talents de décorateur, de paysagiste et de portraitiste sur les cimaises du salon de la Société Nationale des Beaux-arts, où il est remarqué et collectionné par les historiens de l'art Charles Saunier et Émile Mâle.

Tant par son sujet qu'au niveau technique, notre *portrait* illustre bien ce qui a fait le succès de Joseph Coront. Ce dernier représente

une élégante jeune femme de trois-quarts, assise au bord d'une fenêtre à balustrade dont le rideau s'ouvre sur la mer, laissant apparaître au loin l'architecture d'un phare. Détournant son regard de l'horizon, le modèle semble songeur, comme perdu dans ses pensées. Si le décor est traité de manière assez synthétique, Coront s'attache à traduire les effets de la lumière d'une fin d'après-midi sur le visage de la jeune femme, dans un clair-obscur finement modelé. Le pinceau subtil masque à peine le trait préparatoire au fusain, encore visible, qui vient comme cloisonner la figure. A l'arrière-plan, le paysagiste reprend ses droits en privilégiant une facture étrangement plus divisionniste. Pour retranscrire les légers ondolements de l'eau, ainsi que les reflets d'un ciel sensiblement rosé, parsemé de petites touches orangées, l'artiste fragmente le bleu vert de la mer par l'application méthodique de traits orange vif. Autant d'éléments plastiques qui confèrent à ce portrait une dimension presque décorative. Il se fait également symboliste par l'expression énigmatique du modèle, qui apparaît comme égaré dans les méandres de sa vie intérieure, confirmant les éloges formulés par Alphonse Germain en 1897 : « *Très observateur du caractère individuel, M. Coront excelle à écrire une physionomie et, parmi les déjà nombreux portraits portant sa signature, on n'en trouverait pas un, peut-être, qui n'est une âme!* »



PORTRAIT DE FEMME
Circa 1900

Huile sur toile
40,5 x 32,5 cm

Signée 'Coront' en bas à droite

¹ Germain, Alphonse, « Joseph Coront », *L'Ermitage*, 1er juillet 1897, p. 151.

PIERRE-AMÉDÉE MARCEL-BÉRONNEAU

(Bordeaux, 1869 - La Seyne-sur-Mer, 1937)

Après un court apprentissage à l'École Municipale des Beaux-arts de Bordeaux, saville natale, Pierre-Amédée Marcel-Béronneau se rend en 1890 à Paris afin d'intégrer l'École nationale des Arts décoratifs, où il suit quelques temps l'enseignement d'Eugène Thirion. C'est en novembre 1892 qu'il intègre l'atelier très prisé de Gustave Moreau, au sein duquel il se lie d'amitié avec Rouault, partageant avec lui son atelier Boulevard du Montparnasse. Considéré par Moreau comme l'un de ses meilleurs élèves, il remporte le premier Grand Prix des Arts Décoratifs en 1893 et le prix Paul Chenavard en 1894. En 1895, il participe pour la première fois au Salon des Artistes français, en présentant sa *Muse*, œuvre empreinte d'un mysticisme symboliste très marqué, avant de prendre part en 1897 au Salon de la Rose-Croix de Joséphin Péladan.

Datable du milieu des années 1900, l'huile sur carton que nous présentons s'inscrit dans l'important travail sériel que Marcel-Béronneau consacre pendant plusieurs décennies à la figure de *Salomé*. Dès sa prime jeunesse, il puise chez Moreau cette iconographie biblique¹ tant célébrée par Huysmans, exposant une *Salomé portant la tête de Saint Jean-Baptiste* au Salon des Artistes Français de 1896 (cat. n° 182), immédiatement remarquée par le critique Arsène Alexandre qui, dans les colonnes du *Figaro*, voit alors en Marcel-Béronneau un

parfait «*gustave-moriste*²». Notre petit tableau illustre bien la manière singulière dont le jeune peintre, dans les années qui suivent, s'approprie à son tour ce thème en s'éloignant des références plastiques de son maître. Le corps nu de Salomé, à peine dessiné, tranche par sa chair lumineuse aux reflets verts, enserrée dans de larges touches de couleurs vives. Outre le blanc aux pieds de la fille d'Hérodiade, les couleurs primaires jaune et bleue résonnent comme un rappel symbolique des origines chromatiques du vert, ici omniprésent. S'il vient renforcer le caractère irréel de la figure, le traitement assez synthétique des carnations, modelées dans un subtil camaïeu verdâtre, tend à accentuer le pouvoir de séduction du modèle, dont la pose lascive demeure empreinte de sensualité. Il confère également aux yeux, rapidement esquissés sur le visage par deux petites fentes, un rôle premier, suggestif et hypnotisant. Par son attitude, ce nu peut être directement rapproché des différentes *Salomé* que Marcel-Béronneau expose au salon des Artistes Français, respectivement en 1908 (cat. n° 1199) et 1910 (cat. n° 1283) (fig. 1). L'artiste poursuit en effet fiévreusement cette image de femme fatale aux symboles multiples, la métamorphosant parfois en sphinx énigmatique, en courtisane ou en déesse au corps plus ou moins hermaphrodite, inspiré en ce sens par l'érotisme du peintre Frantz von Stuck.

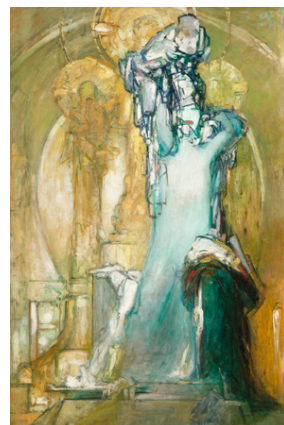


Fig. 1:

Pierre Amédée Marcel-Béronneau (1869-1937), *Salomé*, huile sur toile (185.5 x 122.5 cm), collection particulière.



SALOMÉ
Circa 1900

Huile sur carton
35 x 26,5 cm

Cachet de l'atelier au revers, numéroté au pochoir.

Provenance:

- Atelier de l'artiste, collection Jacqueline-Denise-Marguerite Marchant, Le Castellet, petite-fille de l'artiste. Vente de l'atelier, Draguignan, 12 décembre 2009.

JOHAN AXEL HOLMSTRÖM

(Gävle, Suède, 1870 – Monte-Carlo, Monaco, 1954)

PAYSAGE SOUS-MARIN, DIT « LE SECRET DE LA MER »

[*"Havets hemlighet"*]

1903

Huile sur toile marouflée sur panneau

H. 139,5; L. 92,5 cm (cadre compris)

Signé, situé et daté 'Axel Holmström Roma 1903' en bas à droite.

Exposition :

- Probablement - LXXIII Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società degli Amatori e Cultori, Rome, 1903.

Bibliographie :

Malmstedt, Jan, *Vingar på vattnet. Boken om uppfinnaren, flygpionjären, konstnären* [Des ailes sur l'eau. Le livre sur l'inventeur, le pionnier de l'aviation, l'artiste Axel Holmström], Trafik-Nostalgiska Förlaget, 2014, p. 51 [tableau photographié dans l'atelier de l'artiste].

Célèbre ingénieur suédois dont les multiples brevets d'invention firent la renommée tout au long de la première moitié du XX^{ème} siècle, Johan Axel Holmström (fig. 1) est aujourd'hui surtout connu comme l'un des principaux pionniers de l'aviation scandinave. La redécouverte de deux importants tableaux de sa main nous invitent à reconsidérer de manière significative son œuvre artistique, et à le replacer au cœur de l'avant-garde européenne de son temps. Né en 1870 à Gävle, sur la côte baltique de Suède, au sein d'une famille de commerçants, Holmström montre très tôt de réelles dispositions pour le dessin, mais également pour les sciences et les mathématiques. Peu avant ses vingt ans, il obtient une bourse d'étude pour intégrer l'école des arts décoratifs de Stockholm, avant de parfaire sa formation en Allemagne, successivement à Berlin, Munich et Düsseldorf. Il effectue également à l'époque un séjour d'étude à Paris, ville que le succès de l'exposition universelle de 1889 avait confortée dans la position de capitale mondiale des arts. Sergent-major au sein du corps de Gävle en 1889, il devient lieutenant du mouvement en 1890, et intègre le bureau de rédaction de son siège à Stockholm. Il y rencontre

Augusta Härnström qu'il épouse en avril 1892, et avec laquelle il a quatre enfants entre 1893 et 1898. Devenu père de famille (nombreuse), Holmström travaille comme portraitiste, affichiste, illustrateur mais également photographe. Il crée sa propre agence de publicité à Gävle et connaît un franc succès en œuvrant pour les grands industriels suédois, réalisant de multiples enseignes. Au cours des années 1896 et 1897, il peint ainsi une succession de grandes toiles figurant l'intérieur des forges de Sandviken, ainsi qu'un panorama de l'usine. Combinant l'esthétique aux techniques de l'industrie, ces peintures illustrent bien la dualité créative propre à Holmström. Publicitaire ingénieux, ce dernier se fait particulièrement remarquer au salon industriel et agricole de Gävle de 1901 en présentant pour le compte de la verrerie Gefle une bouteille de bière de vingt mètres de haut, constituée de milliers de bouteilles vides. Parallèlement, Holmström développe en autodidacte une activité d'ingénieur et s'intéresse en premier lieu à l'aviation tout juste naissante. Figurant parmi les précurseurs dans le domaine de la recherche aéronautique, il met au point dès 1897 plusieurs modèles innovants d'aéronefs avec des moteurs en caoutchouc et



expérimente les premiers prototypes propulsés par des fusées. En 1901, il dépose le brevet d'une machine qui révolutionne les différents procédés de gravure et de reproductions de clichés. Appelée tour à tour machine Axel, Sirius, Mignon ou Axelette, elle tient sa particularité dans une mécanique huilée où les lames disposent avec une très grande précision le liquide de gravure sur la plaque servant de support. Diffusée en Allemagne et aux États-Unis, elle connaît un succès mondial et devient rapidement leader du marché, une place qu'elle occupe pendant plusieurs décennies, fournissant à partir de 1905 le *New York Times* et le *Chicago Tribune*.

Cette machine à graver fait en quelques années la fortune d'Holmström, et lui permet de se vouer plus librement à la peinture. Il effectue au début du siècle plusieurs séjours prolongés en France et en Italie, et adopte pour sa palette une technique pointilliste, inspirée des néo-impressionnistes et du divisionnisme italien. A partir de 1903, il participe aux expositions internationales de Rome, suscitant l'intérêt de la critique italienne. En effet, dans son compte-rendu de la *Mostra* romaine de 1904 paru dans *La Tribuna*, le critique italien Primo Levi décrit Holmström comme un peintre «*exceptionnellement talentueux*» issu de la «*jeunesse nordique*», qui a su se placer peu à peu parmi les premiers peintres modernes de son pays. Aux yeux du critique, sa peinture respire «*la fraîcheur de Grieg*², *la complexité de Björnson*³ et *la profondeur d'Ibsen*⁴». Pointillistes, les œuvres aux atmosphères suggestives réalisées par Holmström à l'époque sont en effet le plus souvent empreintes d'un symbolisme puisé dans la littérature scandinave. Peu après son retour en Suède, l'artiste déménage avec sa famille à Stockholm. S'il se tourne à nouveau vers l'ingénierie aéronautique, il continue selon son biographe Jan Malmstedt d'exposer ses peintures et de se forger une réputation de peintre novateur. Ainsi, en octobre 1913, alors qu'il procède au lancement de son célèbre hydravion baptisé *Havsörnen*⁵, le premier avion complètement suédois, le journal *Norrlandsposten* souligne que Holmström est non seulement un ingénieur doublé d'un inventeur hors-pair, mais également «*un grand artiste*⁶». Néanmoins, force est de constater que le peintre semble peu à peu laisser la place à l'ingénieur en délaissant ses pinceaux pour s'occuper plus exclusivement des inventions à l'origine de sa fortune. Il poursuit l'amélioration de sa machine à graver et établit

une usine à Philadelphie, aux États-Unis. Enfin, dans les années qui suivent, Holmström assoit définitivement sa notoriété d'inventeur en déposant plusieurs nouveaux brevets, notamment la première bombe spécialement conçue pour être larguée depuis un avion, l'un des premiers moteurs multicylindres et un dispositif révolutionnaire de refroidissement de l'air, ancêtre de la climatisation moderne.

Daté de l'année 1903 et situé à Rome, le tableau qui nous intéresse ici constitue un très rare témoignage du corpus peint par Holmström lors de son séjour italien. Dans un format vertical qui frappe par ses imposantes dimensions, l'artiste propose un sujet pour le moins singulier en donnant à voir des fonds marins où cohabitent sirènes et poissons, dans un décor dominé par les ruines d'une cité engloutie recouverte de coraux. Bien que l'obélisque du premier plan semble davantage se rattacher à la Rome antique, il est tentant d'y voir une évocation de l'Atlantide, cette île gigantesque et mythique dont l'enfouissement sous les flots par Zeus fut décrit par Platon. Il est également très probable que le peintre fasse référence aux mythologies scandinaves et nord-germaniques dont sont issues les deux sirènes, créatures légendaires et maléfiques qui occupent le centre de la composition. Quoi qu'il en soit, il est intéressant de noter qu'Holmström paraît tout autant obsédé par la conquête des airs que par l'exploration du fonds des océans. Si ces projets aéronautiques sont bien réels, sa perception toute picturale des fonds aquatiques s'inscrit dans une perspective nettement plus poétique, où l'imaginaire fantastique se fait prépondérant. Outre l'originalité de son sujet, cette œuvre se singularise par sa technique, mêlant la touche fragmentée propre au divisionnisme à une gamme chromatique très sombre, dominée par un camaïeu de vert et de bleu seulement contrasté par l'orange vif des coraux. En ce sens, le peintre applique de manière insolite à un paysage sous-marin son interprétation personnelle des recherches scientifiques de Michel-Eugène Chevreul et d'Ogden Rood sur la perception des couleurs, dont il a certainement pu assimiler les principes auprès des néo-impressionnistes à Paris.

Cette toile a très vraisemblablement fait partie des envois de l'artiste lors de sa première participation à l'exposition internationale de Rome en 1903. En effet, parmi les œuvres exposées figure un tableau dont le titre, «*Le*

*Secret de la Mer*⁷», semble directement renvoyer au sujet qui nous intéresse ici, empreint d'une atmosphère mystérieuse et proprement symboliste. Si très peu de peintures d'Axel Holmström ont été à ce jour préservées, celle que nous présentons a la particularité d'avoir été photographiée par l'artiste lui-même dans son atelier de

Gävle, peu après son retour d'Italie (fig. 2), aux côtés d'autres œuvres dont l'une, d'un format horizontal imposant, peut sans doute être identifiée au tableau intitulé «*Le flot des vagues*», également présenté en 1903 à l'exposition internationale de Rome.

¹ Malmstedt, Jan, *Vingar på vattnet. Boken om uppfinnaren, flygpionjären, konstnären [Des ailes sur l'eau. Le livre sur l'inventeur, le pionnier de l'aviation, l'artiste Axel Holmström]*, Trafik-Nostalgiska Förlaget, 2014, p. 57-58.

² Edvard Hagerup Grieg (1843-1907) est un compositeur et pianiste norvégien de la période romantique. Sa découverte en 1863 du folklore norvégien et de ses danses paysannes en fait toute sa vie un militant inépuisable d'un art musical national. Grand harmoniste (auquel ne seront pas indifférents Claude Debussy ou Maurice Ravel), ses œuvres les plus célèbres dans le domaine orchestral sont le *Concerto pour piano en la mineur*, et *Peer Gynt*, musique de scène composée pour le drame d'Henrik Ibsen.

³ Bjørnstjerne Martinus Björnson (1832-1910) est un romancier et dramaturge norvégien, présenté comme l'un des plus grands écrivains de l'histoire de la littérature norvégienne avec Henrik Ibsen. Auteur des paroles de l'hymne national de Norvège, il reçoit le prix Nobel de littérature en 1903.

⁴ Henrik Johan Ibsen (1828-1906) est un poète et dramaturge norvégien, considéré comme l'un des plus grands hommes de lettres de la littérature scandinave, nommé par trois fois au prix Nobel de littérature, successivement en 1902, 1903 et 1904.

⁵ Le moteur de l'hydravion baptisé *Havsörnen* (littéralement «l'aigle de mer») est un Argus de cent chevaux aujourd'hui conservé au Technical Museum de Stockholm.

⁶ Malmstedt, 2014, p. 58.

⁷ "I Italien deltog Axel Holmström i sin första utställning med dukar som bar fantasieggande namn; man rar anta att namnen speglar motivens karaktär: *Irrsken, Vågens saga och Havets hemlighet*." [«En Italie, Axel Holmström a participé à sa première exposition avec des toiles aux titres imaginatifs, on soupçonne que les noms reflètent la nature des motifs: *Lumière du soir, Le flot des vagues, et Le Secret de la Mer*...], in Malmstedt, 2014, p. 56.



Fig. 2 : Johan Axel Holmström, *Vue de l'atelier de l'artiste à Gävle* (avec «*Le Secret de la Mer*» tout à droite), circa 1905, tirage photographique sur papier albuminé, collection particulière.



PAYSAGE, DIT «LUMIÈRE DU SOIR»
[*"Irrsken"*]
1903

JOHAN AXEL HOLMSTRÖM

(Gävle, Suède, 1870 – Monte-Carlo, Monaco, 1954)

Tout comme « *Le Secret de la Mer* », le tableau que nous présentons, daté de l'année 1903 et situé à Rome, fait partie du corpus peint par Holmström lors de son séjour dans la ville éternelle. L'artiste applique ses recherches divisionnistes à un paysage panoramique déployé dans un imposant format horizontal. Outre la fragmentation de la touche, cette grande toile se rapproche de la démarche impressionniste dans la volonté prégnante ici de capter une atmosphère en traduisant les effets lumineux d'une fin de journée. Le sujet traité n'en demeure pas moins mystérieux et empreint d'un certain symbolisme. En effet, Holmström associe ici une petite embarcation aux allures de gondole vénitienne à ce qui ressemble à gauche à une ruine totalement recouverte de verdure, qui laisse apparaître la forme suggestive d'un crâne. Dans sa récente biographie consacrée à l'artiste, Jan Malmstedt précise que lors d'une interview accordée à la presse, Holmström aurait déclaré qu'il était l'inventeur de sa propre technique picturale¹. Bien que sa façon d'apposer de petites touches verticales et horizontales soit tout à fait unique, elle se rapproche des néo-impressionnistes qu'il a pu observer à Paris, et surtout des

toiles pointillistes des italiens Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907) et Giovanni Segantini (1858-1899), disparu quelques années plus tôt, mais dont il avait certainement connaissance.

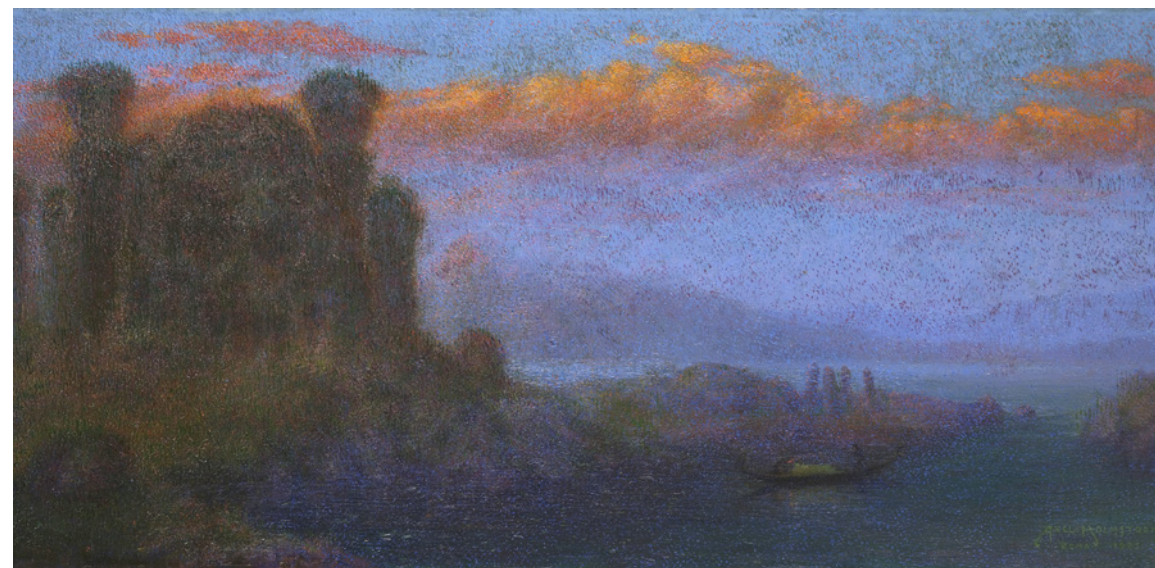
Cette toile a également très vraisemblablement fait partie des envois du peintre lors de sa première participation à l'exposition internationale de Rome en 1903. Parmi les œuvres exposées figure un tableau dont le titre en vieux suédois « *Irrsken*² » n'a pas vraiment d'équivalent en français mais peut être traduit comme « *Lumière du soir* » (soit l'opposé de « *Norrskén* » qui signifie « *Aurore* »). L'atmosphère lumineuse de notre paysage renvoie indubitablement au soir, et elle se teinte d'un certain symbolisme par son association avec le crâne humain. La mort paraît ici évoquée comme le terminus d'un voyage (en gondole) éclairé par les dernières lueurs du jour. Si très peu de peintures d'Axel Holmström ont été à ce jour préservées, celle que nous présentons a la particularité d'avoir été photographiée aux côtés de l'artiste lui-même dans son atelier de Gävle, peu après son retour d'Italie (fig. 1).

¹ Malmstedt, 2014, p. 56.

² "I Italien deltog Axel Holmström i sin första utställning med dukar som bar fantasieggande namn; man rar anta att namnen speglar motivens karaktär: *Irrsken, Vägens saga och Havets hemlighet*." [« En Italie, Axel Holmström a participé à sa première exposition avec des toiles aux titres imaginatifs, on soupçonne que les noms reflètent la nature des motifs : *Lumière du soir, Le flot des vagues, et Le Secret de la Mer*. »], in Malmstedt, 2014, p. 56.

Fig. 1: Johan Axel Holmström, *Autoportrait dans l'atelier à Gävle* (avec « *Lumière du soir* » en haut à gauche et « *Le Noël de l'orphelin* » à droite), circa 1905, tirage photographique sur papier albuminé, collection particulière.

Fig. 2: Johan Axel Holmström (1870-1954), *autoportrait photographique*, circa 1896, tirage photographique sur papier albuminé, collection particulière.



PAYSAGE, DIT « LUMIÈRE DU SOIR » [*"Irrsken"*] 1903

Huile sur toile marouflée sur panneau
H. 62,7; L. 131,7 cm

Signé, situé et daté

« *Axel Holmström Roma 1903* » en bas à droite.

Exposition :

- Probablement - *LXXIII Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società degli Amatori e Cultori*, Rome, 1903.

Bibliographie :

Malmstedt, Jan, *Vingar på vattnet. Boken om uppfinnaren, flygpionjären, konstnären [Des ailes sur l'eau. Le livre sur l'inventeur, le pionnier de l'aviation, l'artiste Axel Holmström]*, Trafik-Nostalgiska Förlaget, 2014, p. 51.
[tableau photographié dans l'atelier de l'artiste].



Fig. 1



Fig. 2

ANDRÉ BROUILLET

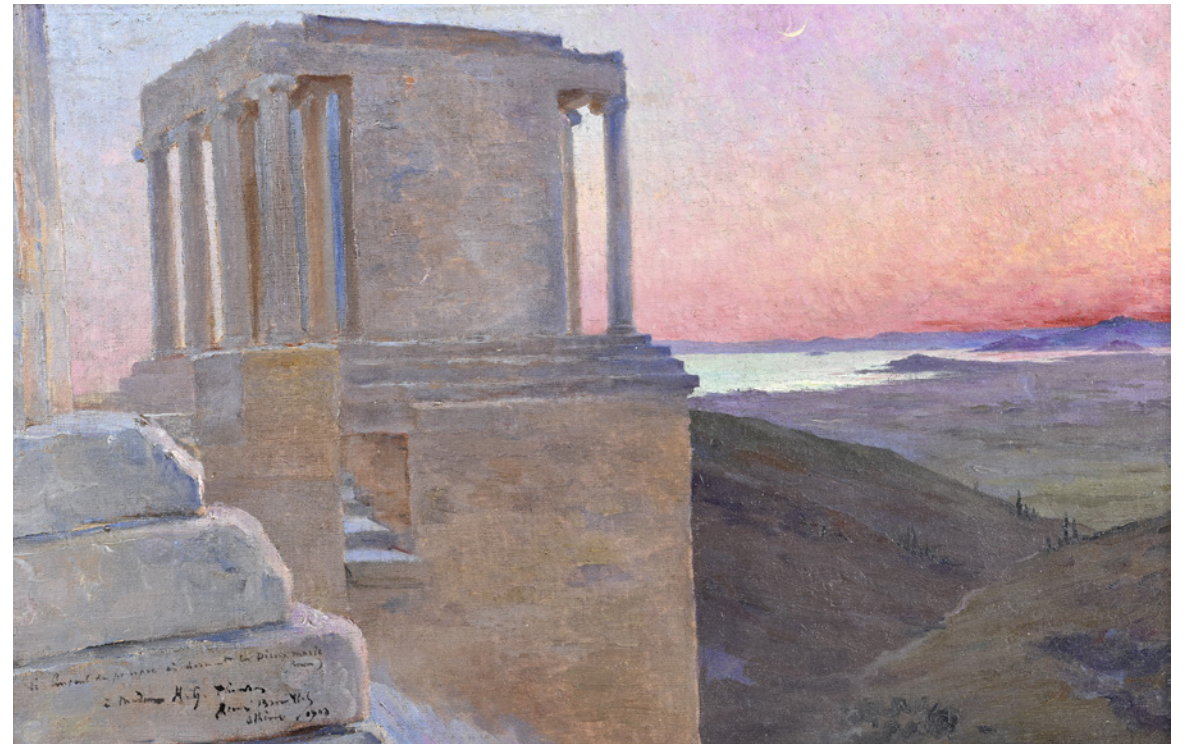
(Charroux, 1857 – Couhé-Vérac 1914)

Fils du sculpteur Pierre-Amédée Brouillet, André Brouillet entreprend en 1876 des études d'ingénieur à l'École centrale Paris avant de se tourner résolument vers la peinture et d'intégrer en 1879 l'atelier de Jean-Léon Gérôme à l'École des Beaux-Arts. La même année, il participe pour la première fois au Salon, et suit peu après l'enseignement de Jean-Paul Laurens. Il multiplie rapidement les récompenses, obtenant une mention honorable en 1881, une troisième médaille en 1884 et une deuxième l'année suivante. Inspiré par Gérôme, Brouillet s'adonne à la peinture orientaliste à la faveur de la découverte qu'il fait à partir de 1883 de l'Algérie, pays natal de son épouse Emma Isaac, fille d'un riche banquier et négociant juif de Constantine. Peintre d'histoire et portraitiste reconnu, il s'attache également à la réalisation de cartons de tapisseries ainsi qu'à l'illustration de presse, dessinant régulièrement pour le *Paris Illustré* et le *Figaro Illustré*. C'est par le biais d'une commande publique qu'il se rend pour la première fois en Grèce en 1901, chargé de peindre pour la Sorbonne la figure d'Ernest Renan méditant sa prière sur l'Acropole, une toile monumentale exposée au Salon de la Société Nationale des Beaux-arts de 1902 (fig. 1). Promu officier de la Légion d'honneur en 1906, Brouillet reçoit cette même année la médaille d'or du Salon. Il meurt brutalement dans les circonstances tragiques de la Grande Guerre, frappé de congestion le 6 décembre 1914 alors qu'il était parti sur une route glacée porter secours à un convoi de réfugiés belges.

Contrairement à ce que son sujet grec suggère, notre tableau n'a pas été réalisé à l'époque où André Brouillet travaille sur sa grande toile de la Sorbonne, mais en 1903, à l'occasion du deuxième voyage qu'il effectue à Athènes, afin de réaliser le portrait de la reine Olga de Grèce. L'artiste ne manque pas de retourner sur l'Acropole et d'y saisir sur le motif notre petite huile sur toile, à la lueur rougeoyante du soir. Il porte ici son attention sur le petit temple ionique d'Athéna Nikè, qui occupe un promontoire fortifié dans le coin sud-ouest, sur la droite des Propylées. Cette position de choix offre l'opportunité à Brouillet de capter à droite les lumières changeantes du soir, la lune apparaissant tout juste, dominant la vue plongeante sur le golfe Saronique et le port du Pirée. En fin littéraire, il titre son étude d'un extrait naturellement à propos de la célèbre *Prière sur l'Acropole* de Renan, qualifiant le temple d'Athéna de « linceul de pourpre où dorment les Dieux morts¹ ». L'œuvre est enfin dédiée à Henriette, épouse du député et ministre Gaston Thomson et cousine de Marcel Proust. Parisienne réputée et influente dans la sphère littéraire et artistique de son temps, Henriette était également très proche d'Emma Isaac, femme de l'artiste. Aux côtés de son époux, elle incarne ce milieu fortuné dont la fréquentation a assuré à Brouillet une carrière de portraitiste mondain².

¹ « La foi qu'on a eue ne doit jamais être une chaîne. On est quitte envers elle quand on l'a soigneusement roulée dans le linceul de pourpre où dorment les dieux morts », Renan, Ernest, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, chap. II, *La Prière sur l'Acropole*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 73.

² *Le Portrait d'Henriette Gaston Thomson* par Brouillet, également intitulé *Une parisienne en 1893* (huile sur toile, 150 x 100 cm) est aujourd'hui conservé au musée Sainte-Croix de Poitiers.



ATHÈNES, L'ACROPOLE AU CRÉPUSCULE 1903

Huile sur toile
27 x 41 cm

Annotée '*Le linceul de pourpre où dorment les Dieux morts (Renan)*', dédiée à 'A Madame H. G. Thomson', signée '*André Brouillet*', située '*Athènes*' et datée '*1903*' en bas à gauche.

Provenance:

Collection Henriette Gaston Thomson, née Peigné-Crémieux (1859-1946)



Fig. 1 :
André Brouillet, *La Prière sur l'Acropole*, huile sur toile (2,37 x 4,04 m), Exp. S. N. 1902 (cat. n° 245), Paris, petite salle des commissions de la Sorbonne.

PIERRE VICTOR DAUTEL

(Valenciennes, 1873 – Ancenis, 1951)

Né à Valenciennes, la patrie de Jean-Baptiste Carpeaux, Pierre-Victor Dautel effectue sa première formation auprès de son père l'architecte Pierre-Joseph Dautel (1841-1906), ancien élève d'Hyppolite Lebas. D'abord destiné à l'architecture, il commence ses études aux Beaux-arts de Valenciennes, où il suit l'enseignement d'Émile Dusart et du sculpteur Charles-Édouard Maugendre-Villers. Sentant chez son élève des prédispositions, ce dernier oriente le jeune artiste sur la voie de la sculpture. Admis à l'École des beaux-arts de Paris, Dautel intègre successivement les ateliers de Louis-Ernest Barrias et de Jules Coutan. Suivant une carrière académique exemplaire, il remporte le premier grand prix de Rome en 1902 et devient pensionnaire de la villa Médicis jusqu'en décembre 1905. Sur les conseils du sculpteur Félix-Alexandre Desruelles, valenciennois comme lui, il se spécialise dans la gravure de médaille et rencontre un franc succès. Outre nombre de plaquettes et médailles célébrant des faits historiques, des commémorations, il réalise plus de trois cents portraits, s'affirmant selon lui comme « l'humble secrétaire de l'histoire¹ ». Fidèle exposant du Salon des artistes français, il y obtient une médaille de 3e classe en 1907, une médaille de 2e classe en 1910, une médaille d'or en 1913 et une médaille d'honneur en 1927, avant d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1929.

Daté précisément de 1904, notre petit bas-relief en bronze patiné a été réalisé par Dautel lors de son séjour à la Villa Médicis, et inspire directement la première de ses plaquettes qu'ait frappée la Monnaie de Paris. Intitulé « *Élégie* », il figure le profil très expressif d'une femme couronnée de lauriers, empreinte d'une mélancolie touchant à la douleur. Sa réalisation répond aux indications du programme des envois de Rome, qui exigeait l'exécution d'une tête dite d'expression. À l'origine, Dautel avait intitulé son bas-relief « *la Muse de Leopardi* », en référence à l'œuvre du poète italien, dont la méditation métaphysique et lyrique sur le tragique de l'existence a inspiré les écrits de Schopenhauer, avant d'annoncer ceux de Nietzsche et de Freud. À la demande de la Monnaie de Paris, le sculpteur dut remplacer son titre par l'évocation plus symboliste de *l'Élégie*, poème lyrique exprimant la plainte douloureuse et les sentiments mélancoliques. Outre son format plus important, notre bas-relief diffère des médailles éditées par la Monnaie par la qualité de sa patine, sensiblement cuivrée. C'est ce savoir-faire qui a fait les succès de l'artiste au salon, suscitant en 1907 les éloges du critique Albert Acremant : « *Les nombreux médaillons et plaquettes de M. Dautel ont une patine très enveloppée qui semble être de l'usure et qui est infiniment agréable en revêtant les physionomies d'une atmosphère vivement perçue².* »

¹ Langlade, Émile, « Pierre Dautel », *Artistes de mon temps*, t. IV., Arras, éditions I.N.S.A.P., 1938, p. 91.

² Acremant, Albert, « Les Expositions - Salon des Artistes Français », *La Revue Septentrionale*, 5 juin 1907, p. 180.



ÉLÉGIE

1904

Bas-relief en bronze patiné, fixé sur âme de bois
24 x 19 cm

Monogrammé, situé et daté
'VPD Rome 1904' en bas à droite

OTTILIE MACLAREN WALLACE

(Édimbourg, 1875 – Malmesbury, Wiltshire, 1947)

Née à Édimbourg, Otilie Maclaren¹ intègre en 1895 l'atelier du sculpteur James Pittendrigh MacGillivray, connaissance de son père, haut magistrat et collectionneur. En 1897, elle parvient à convaincre ses parents de la laisser partir à Paris pour parfaire son éducation artistique. Elle étudie dans un premier temps à l'Académie Colarossi de Montparnasse, où elle suit les enseignements de Jean-Antoine Injalbert et Denys Puech, et se lie d'amitié avec la sculptrice américaine Sarah Whitney. C'est aux côtés de cette dernière qu'Otilie Maclaren tente en 1899 de recevoir les leçons de Camille Claudel, sans succès. C'est finalement Auguste Rodin qui accueille cette même année les deux jeunes artistes dans son atelier. Pendant plus de deux ans, la jeune écossaise bénéficie des conseils du maître et l'assiste dans ses chantiers, notamment dans l'organisation de la retentissante exposition du pavillon de l'Alma, en marge de l'Exposition universelle de 1900. Maclaren tisse peu à peu une relation privilégiée avec Rodin, qu'elle qualifie de « père² », et dont elle adopte les principes plastiques. Sans doute encouragée par le sculpteur, elle expose un buste en plâtre au Salon de la Société Nationale de 1903, puis un autre en bronze l'année suivante. Surtout, elle prend régulièrement part aux expositions de la *Société Internationale des sculpteurs, peintres*

et graveurs à Londres à partir de 1905. C'est également au sein de la capitale britannique qu'elle ouvre un atelier de sculpture en 1904, afin de diffuser l'esthétique de Rodin outre-manche. En parallèle, elle s'implique au sein du *Three Arts Club*, constitué de femmes artistes, et expose à la *Royal Scottish Academy* d'Édimbourg, où l'un de ses marbres, figurant un masque surgissant des nuées, est en 1906 directement rapproché de l'œuvre de son maître.

Daté de 1909, le buste d'homme en plâtre patiné que nous présentons illustre par certains égards l'influence encore prégnante qu'exerce Rodin sur la sculptrice écossaise. Il est signé « Wallace », du nom du compositeur britannique William Wallace, qu'Otilie Maclaren épouse à Édimbourg en 1905, et dont elle adopte par la suite le patronyme lors de ses expositions. Échappant aux conventions du portrait sculpté, notre buste offre la part belle aux traces du modelage, laissées volontairement visibles à la base et se prolongeant en épais morceaux dans la barbe et la chevelure. Avec ses boulettes de glaise nerveusement écrasées, laissant parfois apparentes les empreintes de pouce, cette texture morcelée proprement rodinienne de la partie inférieure vient contraster avec la facture plus polie du visage, donnant ainsi l'illusion que



BUSTE D'HOMME

1909

Plâtre patiné

H. 35 ; L. 21 ; P. 23 cm

Signé 'Wallace' sur la base, et daté '1909'

ce dernier émerge directement de la masse de terre. En mettant ainsi en valeur les marques du travail, Maclaren se souvient ici de la leçon démiurgique de Rodin qui impose sa main au chaos de la matière. Toutefois, la sculptrice se démarque quelque peu de l'expressionnisme lyrique de son maître dans le rendu plus synthétique des traits de son modèle. Malgré l'aspect proéminent du front dégarni et le nez marqué, elle ne souligne aucune saillie, aucun muscle, aucune ride, et creuse à peine les yeux, laissant

planer le doute sur leur caractère ouvert ou clos. Sans doute consciente de cet écart sémantique, elle vient conférer un peu plus d'expressivité et de mystère à son buste en appliquant tout contre la joue droite une main jaillissant du monticule glaiseux de la base. Si l'attitude peut être rapprochée des portraits sculptés de Jean Damp, le symbolisme du geste semble révéler la vie intérieure du modèle, entre réflexion et détresse, et constitue par là même la part propre du génie d'Otilie Maclaren.

¹ Sur cette sculptrice écossaise, nous renvoyons au travail scientifique effectué par Eva Belgherbi, auteure d'un mémoire sur ses années parisiennes en 2016 : Belgherbi, E., *Otilie Maclaren. Les années d'apprentissage dans l'atelier d'Auguste Rodin (1899-1901)*, mémoire de recherche en histoire de l'art, dirigé par Claire Barbillon, École du Louvre, 2016.

² « Pour moi vous êtes le père éternel que j'ai rêvée [sic] étant enfant et que je n'ai jamais trouver [sic] », Lettre d'Otilie Maclaren à Rodin du 6 novembre [avant 1905]. Dossier MAC-4035 « Otilie Maclaren », Paris, musée Rodin. Cette filiation symbolique a été soulignée par Eva Belgherbi : Belgherbi, E., « Otilie Maclaren (1875-1947), « fille » de Rodin ? », Colloque international, septembre 2016 : *Parent-elles, compagne de, fille de, sœur de... : les femmes artistes au risque de la parentèle*, Paris : AWARE ; Poitiers : CRIHAM, université de Poitiers : Musée Sainte-Croix, 2017.



LEONARD SARLUIIS

(La Haye, 1874 – Paris, 1949)

Salomon-Léon Sarluis naît en 1845 au sein de la communauté juive de La Haye, d'un père antiquaire et d'une mère allemande. Après avoir étudié à l'École des beaux-arts de sa ville natale de 1891 à 1893, il s'installe à Paris en 1894. Introduit par Armand Point, il intègre progressivement les milieux symbolistes, où l'on admire sa beauté juvénile et androgynique, et prend part en février 1896 au banquet offert à Émile Verhaeren. Protégé par Elemir Bourges, il expose cette même année au cinquième Salon de la Rose+Croix de Joséphin Péladan. Il en réalise l'affiche avec Point, et suscite le scandale en figurant un Persée brandissant la tête coupée et sanguinolente d'Émile Zola, illustration crue de la bataille menée contre le naturalisme de ce dernier par le jeune salon idéaliste. S'attachant à des sujets mythologiques et bibliques, la peinture de Sarluis frappe par sa singularité et rencontre un vif succès auprès de la critique, suscitant même l'admiration de Degas et Puvis de Chavannes. Sous l'influence de Point, il développe un art alliant une technique inspirée de la Renaissance et des préraphaélites à un style à la fois trouble et sensuel. En hommage à Vinci, Sarluis prend le prénom de « Léonard » comme pour souligner sa filiation et s'adonne à la réalisation de grands formats symbolistes. Fréquentant l'élite artistique et littéraire du mouvement, il tisse des liens d'amitié avec Oscar Wilde et bénéficie d'une riche clientèle privée, expliquant en partie l'irrégularité de ses participations au salon du Champs-de-Mars. Naturalisé français durant la Grande Guerre, il bénéficie d'une importante exposition personnelle à la galerie Bernheim en 1919. Fidèle à ses principes esthétiques, il illustre

en 1923 le *Voyage au pays de la quatrième dimension* de Pavloski, puis se consacre pendant plusieurs années à une « Mystique de la Bible » en 360 tableaux qu'il essaie vainement d'exposer à Paris en 1926, avant de les présenter finalement aux *Grafton Galleries* de Londres en 1928.

L'œuvre que nous présentons, mêlant dans un camaïeu ocre, jaune et brun un alliage graphique sophistiqué essentiellement composé de fusain, d'aquarelle et de gouache, illustre parfaitement le goût singulier de Sarluis pour les figures suggestives, empreintes de mystères. L'artiste représente un jeune homme au regard évocateur, dont les traits fins et passablement androgynes évoquent sa propre physionomie, dans une pose lascive. À l'image des primitifs flamands, le modèle tient délicatement dans sa main droite la branche d'une rose, symbole du sentiment amoureux, mais dont les épines renvoient depuis le Moyen-âge à la couronne du Christ et rappellent par là-même le passé rosicrucien de Sarluis. Comme souvent chez ce dernier, la figure est vêtue d'une toge, couverte d'un bonnet d'artiste de la Renaissance et placée dans un décor architectural qui s'ouvre sur un paysage à l'arrière-plan. Le peintre multiplie ses sources d'inspiration plastique, puisant auprès des nordiques un goût exacerbé du détail et une méticuleuse perfection du dessin, et empruntant la posture maniériste aux maîtres italiens. Malgré son grand format, Sarluis parvient ainsi à conférer à cette figure énigmatique une dimension intime, et cela tient en partie au degré d'aboutissement qu'a atteint sa technique.



ANDROGYNE À LA ROSE

1911

Technique mixte sur carton

64 x 49 cm

Monogrammé et daté
en chiffres romains en haut à droite 'LS/MCMXI'

MIRIAM ROCHER

(Niort, 1875 – Paris, 1971)

Née à Niort, Miriam Rocher reçoit sa première formation du peintre Alphonse Combe-Velluet, proche de sa famille. Elle obtient à quatorze ans les prix du département des Deux-Sèvres et de la ville de Niort, ce qui lui ouvre les portes de Paris, puisqu'elle devient pensionnaire de la ville durant trois ans. Pendant cette période, elle suit les cours à l'Académie de dessin. Elle fréquente l'atelier de Puvis de Chavannes, le salon d'Antonin Proust et se lie d'amitié avec Henri Martin, auprès de qui elle puise une richesse de nuances chromatiques ainsi qu'une certaine fragmentation de la touche. Elle néglige rapidement les salons parisiens pour lui privilégier l'Union artistique de Toulouse. Portraitiste et paysagiste reconnue, elle s'émancipe davantage sur le plan technique à partir de 1904, adoptant une touche plus spontanée, franche et vigoureuse. Ses paysages se teintent de lyrisme, tandis que ses portraits se font plus psychologiques. En 1911-1912, elle effectue un important voyage au Mexique puis en Amérique du sud, parcourant le Brésil, où elle fait le portrait du président Hermes da Fonseca, avant de séjourner quelques temps en Argentine, ouvrant à Buenos Aires un atelier de peinture qui bénéficie d'une solide réputation. Dans l'entre-deux-guerres, elle s'installe à Alger, où elle prend la direction de l'Union Artistique de l'Afrique du Nord, tout juste créée en 1925.

Comme le précisent les indications de Miriam Rocher au verso, notre paysage, probablement réalisé sur le motif, date précisément du séjour argentin de l'artiste, qui pousse ses pérégrinations à l'extrême-sud du conti-

nent Américain jusqu'à la Terre de Feu, célèbre archipel au sud du détroit de Magellan. Grande coloriste et luministe, elle joue dans sa peinture des oppositions entre les tons purs, et des effets de contraste produits par l'ombre et la lumière sur les montagnes à l'horizon. Autant d'éléments qui suscitent les éloges du philosophe Léopold Mabilleau, de passage à Buenos-Aires en septembre 1912: «*Miriam-Rocher est une artiste de race et de goût, dont les œuvres sont déjà précieuses et seront de jour en jour plus recherchées. Elle a le sens de la lumière et de la fluidité qu'elle sait rendre mieux que personne. Elle fait [...] des paysages émouvants; elle est l'historiographe le plus exquis et le plus fidèle de la nature et de la vie argentine*¹». Séduite un temps par l'impressionnisme, Miriam Rocher fait ainsi évoluer ici sa manière vers un plus grand synthétisme, en ramenant les motifs et les lignes à leurs valeurs essentielles, tout en se laissant aller à des tons plus profonds et vigoureux, conférant à son paysage une atmosphère féérique singulière. Notre toile a vraisemblablement été exposée en 1928 à Alger, à l'occasion d'une rétrospective de l'artiste comptant sur ses cimaises plusieurs tableaux argentins qui ne manquent pas d'être remarqués: «*Mme Rocher — qui est une grande voyageuse — a pu voir ces régions, si lointaines qu'elles nous semblent improbables, de la Terre de Feu. Passant le détroit de Magellan, elle en a noté l'aspect étrange et dantesque. Deux de ses toiles nous montrent ces lieux tragiques par un temps calme, qui fait la mer unie comme un étang et l'horizon vaporeux. Tout cela dans une harmonie grise, très recherchée et de fine qualité*².»

¹ Mabilleau, Léopold, in Dollin du Fresnel, E., «Propos d'art», *L'Echo d'Alger*, 15 mai 1925, p. 3.

² M., G.-S., «Notes d'art - Exposition Miriam Rocher», *L'Echo d'Alger*, 24 décembre 1928, p. 3.



CANAL DE MAGELLAN, TERRE DE FEU

1911-1912

Huile sur toile

33 x 55 cm

Signée 'Miriam Rocher' en bas à gauche

Titree et datée 'Canal de Magellan, Terre de Feu, 1911-1912' sur la toile au verso

GEORGE MINNE

(Gand, 1866 – Laethem-Saint-Martin, 1941)

George Minne se forme en premier lieu à l'architecture à l'Académie des Beaux-arts de Gand entre 1882 et 1884, avant de se tourner vers la gravure et la sculpture. En 1886, il se lie d'amitié avec le poète Maurice Maeterlinck qui l'introduit dans le milieu littéraire des symbolistes. Dès 1890, il est invité à exposer au sein du groupe des XX à Bruxelles, avant de rendre visite l'année suivante à Paris à Auguste Rodin qui l'encourage sur sa voie artistique. C'est de cette période que datent ses premières recherches plastiques concentrées sur le mouvement, la torsion extrême des corps et leur entrelacement, qui ne sont pas sans rappeler les préoccupations de l'auteur de *L'âge d'airain*. Après avoir participé en 1892 au Salon de la Rose+Croix et illustré en 1895 *Les Villages illusoires* d'Emile Verhaeren, George Minne reprend en 1896 des cours de

sculpture à l'Académie de Bruxelles, suivant l'enseignement de Charles van der Stappen. C'est là qu'il commence à développer le thème de *l'Adolescent agenouillé*, qui fera son succès. En 1898, son ami Valerius De Saedeleer l'invite à se joindre à lui dans le village de Laethem-Saint-Martin où il s'était établi. Un an plus tard, Minne s'y installe définitivement et s'impose comme la figure de proue de la première École de Laethem-Saint-Martin, un groupement d'artistes puisant son inspiration chez les primitifs flamands et privilégiant les sujets religieux empreints de mysticisme. Les figures austères du sculpteur, d'inspiration gothique, élaborées au moyen de lignes angulaires, sont vivement remarquées aux Sécessions de Munich, Berlin et Vienne par Gustav Klimt, Egon Schiele et Oskar Kokoschka.



Fig. 1 :
George Minne (1866-1941), *étude de nu et visage*, 1894-1898,
fusain sur papier (page de carnet), 11,1 x 18,7 cm,
Gand, musée des Beaux-arts (inv. 1982-H).



DAVID
Circa 1928

Plâtre
42 cm

Signé 'George Minne' sur la base

Provenance :
Ancienne collection Alfred Benon (1887-1965)

Bibliographie en rapport :
Léo van Puyvelde, *George Minne*, Bruxelles, Cahiers
de Belgique, 1930, n° 102 [fonte en bronze, pl. 123].

Catalogué en 1930 par l'historien de l'art belge et biographe de l'artiste Leo Van Puyvelde sous le titre de *David*, le plâtre que nous présentons s'inscrit dans les recherches menées par George Minne autour du thème de *L'Adolescent* au corps nu, frêle, émacié et filiforme. Le thème biblique ne constitue qu'un prétexte pour figurer un jeune éphèbe. Debout, la tête de profil penchée vers l'arrière, le héros est saisi dans un geste qui suggère la fronde, les jambes écartées dans un Y inversé, les bras repliés au-dessus du crâne, les coudes pointés vers le haut accentuant la sensible torsion du buste. Bien que Van Puyvelde date le modèle de 1928, année de sa première édition en bronze, nous pouvons directement rattacher la conception de notre sculpture aux premières réalisations bruxelloises de Minne, notamment lorsque l'on rapproche son attitude singulière, élégante et tendue de certains de ses carnets à dessins datant de 1894-1898 (fig. 1). En effet, une fois établi à Laethem, le sculpteur ne cesse de reprendre des œuvres anciennes, concevant des versions en marbre

ou en bois de figures réalisées antérieurement. Notre *David* montre une radicalisation extrême de la composition initiale de *L'Adolescent*, pour la première fois envisagée de manière strictement axiale et équilibrée. Au-dessus du triangle parfait dessiné par les jambes tendues, le torse et les bras concentrent l'expression en un arc contracté vers l'arrière. Cette vision plus frontale, à la géométrie provocatrice, se veut aussi plus monumentale par la seule force expressive du geste, non dénué de sensualité. Si le sculpteur Gantois se dépouille de tout expressionnisme rodinien, traduit par la mélancolie et les douleurs de ses débuts, il ne renie pas pour autant ses origines symbolistes puisées chez Maeterlinck et Verhaeren en s'adressant plus directement à l'âme humaine. En effet, la sobriété synthétique des formes impose par son intériorité silencieuse un profond recueillement qui fait toute la singularité de Minne, et qui ne sera pas sans exercer par la suite une profonde influence sur l'œuvre de Wilhelm Lehmbruck.



ALDO BARTELLETTI

(Serravezza, 1898 – Paris, 1976)

« Un maître, Bartelletti l'est certes, déjà, et sa carrière en témoigne. Fils de sculpteur, le goût de l'art plastique ne devait manquer de le gagner de bonne heure. Il n'a eu aucun maître attiré, et sa personnalité s'est formée à peu près librement au contact des chefs-d'œuvre des musées¹ ». C'est en ces termes élogieux que le critique Charles-Emmanuel Curinier évoque en 1922 la trajectoire singulière d'Aldo Bartelletti, jeune sculpteur exposant au Salon des Artistes Français. Italien installé depuis peu à Paris, né dans une famille d'artistes de Serravezza, en Toscane, Bartelletti a en réalité parfait sa formation dans l'atelier d'Horace Daillon, sculpteur académique médaillé aux expositions universelles de 1889 et de 1900, avant de suivre l'enseignement de Maurice Roger-Marx, spécialisé dans la sculpture animalière. Ses premières œuvres sont sans doute inspirées par ce dernier, car il expose dans un premier temps des petites sculptures de vitrine en marbre, figurant le plus souvent des animaux de compagnies, chiens et chats que la critique rapproche de Barye et Fremiet. Membre d'honneur du Salon des Artistes Français en 1924, il remporte une médaille de bronze en 1927. Fort de ses succès, Bartelletti installe son atelier à Malakoff en 1928, avant de migrer à partir de 1939 à Bourg-la-Reine, où il enseigne la taille directe, dont il s'est fait une spécialité.

Figurant le faciès iconique de Ludwig van Beethoven émergeant tel un spectre du petit bloc de marbre de Carrare, la sculpture que nous présentons illustre toute la virtuosité

qu'a pu atteindre le ciseau d'Aldo Bartelletti. Elle trahit la fascination du jeune sculpteur pour Auguste Rodin par l'évocation qu'elle semble faire de l'Homme au nez cassé, en usant d'un modelé véhément, en exagérant sensiblement la tension des traits pour en accentuer l'expression. Naturellement, elle peut également être rapprochée du travail sériel qu'Emile-Antoine Bourdelle a consacré au célèbre compositeur allemand. L'iconographie de ce dernier, incarnation romantique du génie tourmenté, a en effet inspiré nombre d'artistes, et particulièrement le montalbanais qui lui vouait une profonde affinité, jusqu'à s'identifier littéralement à lui en considérant sa musique puissante et contrastée comme la transposition sonore de son idéal en sculpture. Bartelletti reprend ici quelques éléments de langage des recherches plastiques de Bourdelle. Inspirés du masque mortuaire, largement diffusé dans les ateliers, le visage de Beethoven est incliné, les yeux clos, la bouche crispée, comme animé d'une intense vie intérieure. Les cheveux ne sont suggérés que par la masse chaotique du morceau de marbre, semblable à une gangue d'où émerge la face. C'est en définitive avant tout cette utilisation très fine du support de pierre qui confère au travail de Bartelletti toute sa modernité démiurgique, en faisant surgir la vie du bloc originel : « Quant à sa méthode de travail, elle consiste en la taille directe dans la véritable matière. Là, aucune supercherie n'est possible, et on a vite la révélation de ce que vaut l'artiste². »

¹ Morro, Clément [Curinier, Charles-Emmanuel], « Les sculpteurs - Aldo Bartelletti », *Revue moderne des arts et de la vie*, 30 juillet 1922, p. 17.

² *Ibid.*



MASQUE DE BEETHOVEN

Marbre de Carrare
Fixé sur un socle en marbre rose
H. 19,5; L. 19; P. 8 cm
Signé 'A. Bartelletti' en bas à droite

