



GALERIE
DRYLEWICZ

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

PARIS

FAB PARIS
GRAND PALAIS 2024





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
Edouard Ambroselli
Maximilien Ambroselli
Edouard Cattagni
Pierre Suzanne
Guillaume Roy
Anne Sillinger
& June

CATALOGUE

Maximilien Ambroselli
Docteur en histoire de l'art

PHOTOGRAPHIES

Luc Paris

NOVEMBRE 2024

FAB PARIS
GRAND PALAIS

01.

Jehan-Georges,
dit Jean-Georges Viber (1840–1902)
Gulliver, fortement attaché au sol et cerné par l’armée.
(Les autorités Lilliputiennes attendent son réveil), 1869
02.

Enrico Gamba (1831–1883)
Portrait de Sarah Bernhardt dans le costume de Phèdre,
circa 1879
03.

Luis Ricardo Falero (1851–1896)
Le Jour, 1883
- 03^{bis}.

Luis Ricardo Falero (1851–1896)
La nuit, 1883
04.

Dennis Miller Bunker (1861–1890)
Moonrise, 1884
05.

Henri Gervex (1852–1929)
Nu à la psyché, circa 1885
06.

Madeleine Fleury (1860–1940)
Intérieur, dit aussi ‘Tristesse’, circa 1886
07.

Émile Auguste Wéry (1868–1935)
Au lit, 1889
08.

Ulpiano Checa y Sanz (1860–1916)
Études de parisiennes, circa 1889
09.

Walter-Ernest Spindler (1865–1940)
Portrait de Sarah Bernhardt, 1889
10.

Louise Alexandra Desbordes Jouas (1848–1926)
Notre Dame, circa 1890
11.

Alphonse Ernest Iker, dit Alphie Iker
Convalescente, 1891
12.

Albert Pike Lucas (1862–1945)
Femme de profil, 1893
13.

Frédéric-Auguste Cazals (1865–1941)
Jean Moréas, 1895
14.

Camille Martin (1861–1898)
Portrait de jeune fille dans un intérieur, 1895
15.

Alphonse Georges Fournier (1855–1931)
Scène de boulevard à Paris, 1895
- 15^{bis}.

Alphonse Georges Fournier (1855–1931)
Scène de rue à Montmartre, circa 1895
16.

Alexandre Graverol (1865–1948)
Verlaine et la muse absinthe, circa 1895
- 16^{bis}.

Alexandre Graverol (1865–1948)
Allégorie de la vigne, circa 1895

- 16^{ter}.

Alexandre Graverol (1865–1948)
Princesses médiévales, circa 1895
17.

Edgard Maxence (1871–1954)
L’Encens, circa 1896
18.

Lucien Ott (1870–1927)
Paysage, 1898
19.

Emile Delrue (1878–1928)
« Kerkspinnen », araignées d’église, circa 1900
20.

Albert Lynch (1860–1950)
Portrait de femme, circa 1900
21.

Maurice Biaïs (1872–1926)
Écran de cheminée, circa 1902
22.

Victorien Fabien Vieillard,
dit Fabien Launay (1877–1904)
Nature morte, 1902
23.

Aristide Delannoy (1874–1911)
Portrait d’artiste, 1902
24.

José Mongrell Torrent (1870–1937)
Le remède, circa 1904
25.

Charles Guilloux (1866–1946)
Effet de gel le matin sur l’île d’Herblay, 1904
26.

Léon-John Wasley (1880–1917)
La rue de l’Abreuvoir (Vieux Montmartre), 1905
- 26^{bis}.

Léon-John Wasley (1880–1917)
Intérieur d’atelier, 1905
27.

Charles Lacoste (1870–1959)
La forêt, 1907
28.

Augustin Nicolas Georges Grasmick,
dit Grass-Mick (1873–1963)
Intérieur d’atelier, circa 1906-1908
29.

Piotr Stachiewicz (1858–1938)
« Taniec Jesieni », Danse d’automne, 1917
30.

Jeanne Roques, dite Musidora (1889-1957)
Autoportrait, 1919
31.

Henry Weston Keen (1899–1935)
« The Dwarf », illustration originale pour la revue,
‘The Golden Hind’ d’Austin Osman Spare, 1922
32.

Ernest Klausz (1896–1970)
La damnation de Faust de Berlioz, 1933

Apparu à la fin du XIXème 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. Un certain nombre des tableaux, pastels et aquarelles 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 XXème. 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.

Aux côtés d’artistes et de personnalités devenus célèbres, tels Maxence, Guilloux, Lacoste, Sarah Bernhardt ou Jean Moréas, notre sélection s’est attachée à mettre en lumière des trajectoires moins connues du grand public, parfois hachées trop jeunes par la maladie ou la guerre des tranchées. C’est ainsi que nous présentons un saisissant pastel d’Alphie Iker, exposé aux Indépendants, au Barc de Boutteville et au Champ-de-Mars, et de rares tableaux de Camille Martin, Fabien Launay, Aristide Delannoy et Léon-John Wasley. Pour cette édition, nous sommes également parvenus à réunir plusieurs artistes étrangers, comme Enrico Gamba, Dennis Miller Bunker, Luis Falero, Albert Pike Lucas, José Mongrell Torrent, Piotr Stachiewicz, Henry Weston Keen et Ernest Klausz. La plupart d’entre eux ont le point commun d’être venus se former et exposer un temps à Paris, témoignant une fois encore de la suprématie exercée à l’époque par celle que l’on surnomme à juste titre la « capitale des arts ».

Enfin, si les études récentes ont montré combien, malgré les difficultés, la gent féminine ne s’est pas montrée hermétique au Symbolisme¹, nous avons le plaisir de présenter des œuvres de femmes qui ont su s’imposer sur la scène artistique. Les toiles de Madeleine Fleury et Louise Desbordes côtoient ainsi un étonnant petit *autoportrait* dessiné de Musidora.

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 férù d'évocations inventives de la vie au XVIIIe 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*. À 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 XVIIIe 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 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

.../...



**GULLIVER, FORTEMENT ATTACHÉ AU SOL
ET CERNÉ PAR L'ARMÉE,**

(Les autorités Lilliputiennes attendent son réveil)

1869

Crayon graphite, aquarelle et gouache sur papier
12x23,5 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).

.../...

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 Ménard 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'inven-*

*tion, 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 (55x110 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 Ménard, 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 (56,5x109,8 cm), collection particulière (© Sotheby's).



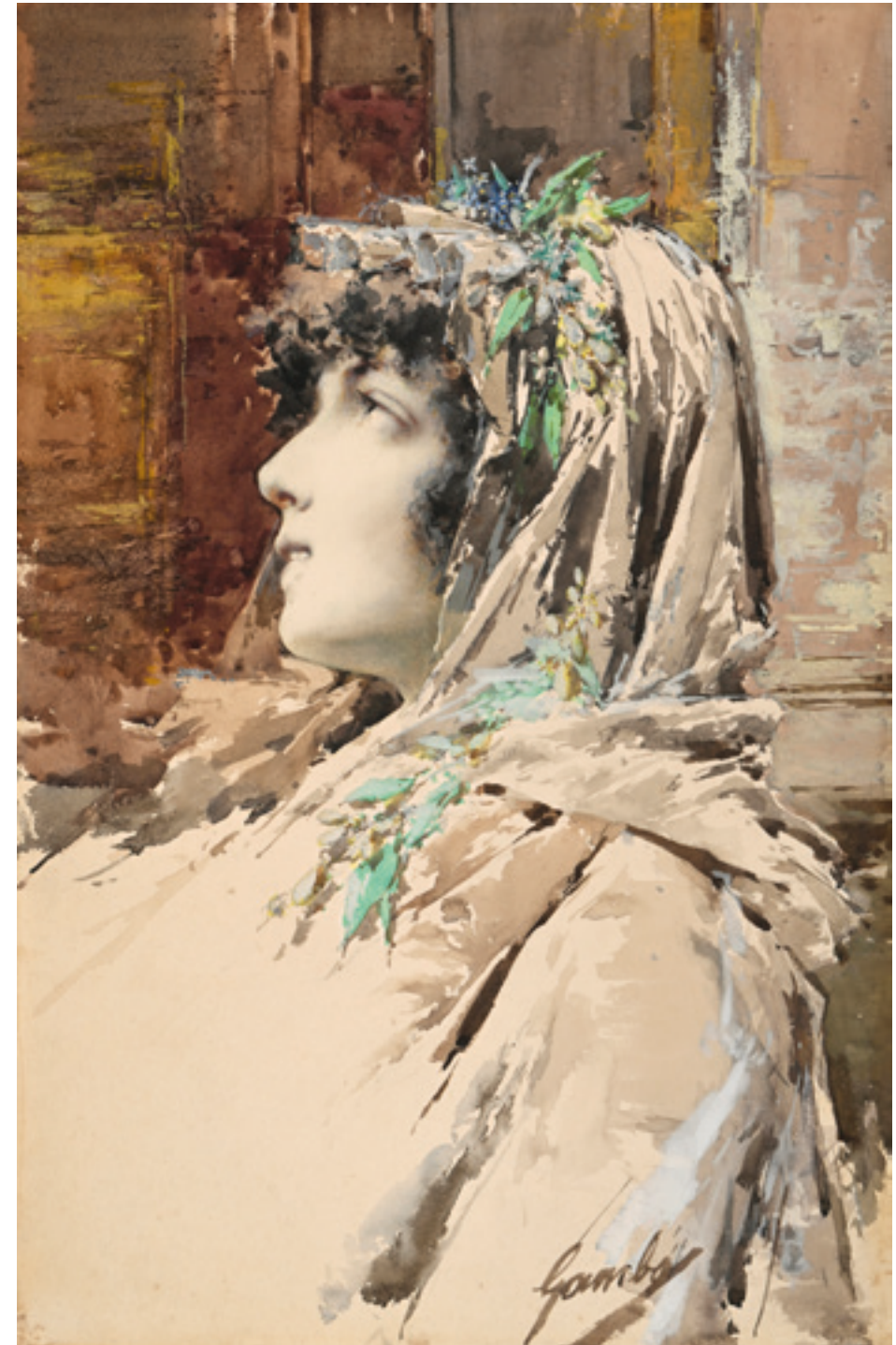
ENRICO GAMBA

(Turin, 1831 – 1883)

Né à Turin, Enrico Gamba grandit au sein d'une famille de notables de la ville. Nommé baron en 1835 par le roi Charles Albert de Sardaigne, son père Alberto Gamba est doyen de la Chambre des Commissaires aux comptes. Son frère aîné, Francesco Gamba est déjà un peintre établi lorsqu'Enrico est inscrit à l'âge de douze ans à l'*Accademia Albertina*, où il étudie auprès de Michele Cusa, Giovanni Marghinotti et Carlo Arienti. Encouragé par sa mère Marta Borgnis de Mannheim, une aristocrate d'origine germanique, le jeune artiste intègre en 1850 l'atelier d'Eduard von Steinle à l'École Städel de Francfort, où il se lie d'amitié avec le peintre anglais Frederic Leighton. En compagnie de ce dernier, il effectue un important voyage dans le nord de l'Europe, en Belgique et en Hollande, avant de retourner en Italie, visitant successivement les villes de Vérone, Padoue, Venise, Florence et Rome. Séjournant entre 1853 et 1855 dans la ville éternelle, les deux amis fréquentent les artistes du *Caffè Greco* et font la rencontre de Friedrich Overbeck. Invité ensuite par Leighton dans son atelier parisien en 1855, il fait la connaissance d'Ernest Hébert et Ary Scheffer. Mêlant une certaine influence nazaréenne à son goût pour l'histoire, Enrico Gamba fait pour la première fois sensation lors de la présentation de ses *Funérailles de Titien* à la Brera de Milan en 1855. Également exposé l'année suivante à la *Promotrice* de Turin, le tableau est directement acheté par le roi Victor-Emmanuel II et permet à l'artiste d'obtenir un poste de professeur à l'Albertina. Consacré comme peintre d'histoire, il obtient en 1860 la commande publique d'un grand format figurant *Le roi Victor-Amédée II venant en aide aux victimes de la Guerre de Succession d'Espagne*. Achievé en 1864, la toile rencontre un franc succès à Paris lors de l'Exposition univer-

selle de 1867. Dans le prolongement de l'unification italienne, il multiplie les grandes scènes patriotiques de la période du *Risorgimento*, et entre 1875 et 1880, collabore avec Andrea Gastaldi au chantier de restauration de la cathédrale de Chieri, dans sa ville natale de Turin.

Alliant l'aquarelle et la gouache à un savant usage du papier blanc laissé en réserve, notre séduisant portrait traduit toute la maîtrise technique atteinte par le pinceau foisonnant d'Enrico Gamba. Il illustre également l'intérêt prononcé de ce dernier pour le théâtre en saisissant les traits de Sarah Bernhardt dans son rôle iconique de Phèdre. En 1874, la jeune membre de la Comédie Française s'est saisie du rôle-titre de la pièce de Racine aux côtés de Mounet-Sully en Hippolyte, et connaît ses premiers triomphes. Auteur d'importants décors pour les théâtres de Baltimore et de Buenos Aires, Enrico Gamba a également réalisé plusieurs portraits à l'aquarelle de cette gloire montante du théâtre français. Vraisemblablement réalisée vers 1879, alors que Sarah Bernhardt reprend son célèbre rôle, notre feuille se distingue par l'attention portée à l'expression de l'actrice, comme saisie sur scène, voilée dans son costume antique. Doucement modelé par un éclairage latéral, son visage de profil laisse apparaître ses lèvres encore entrouvertes d'où émane sa voix caressante, alors que ses yeux égarés suggèrent la pose languide et éthérée qui a fait tout son succès. Gamba réussit le tour de force de rendre avec finesse la vie intérieure de son modèle, emprunte d'une religiosité confinant au mysticisme, à même d'interpréter à la perfection le magnétisme d'une Phèdre entièrement soumise à ses passions, tout à la fois séductrice et inquiétante.



**PORTAIT DE SARAH BERNHARDT
DANS LE COSTUME DE PHÈDRE**

Aquarelle et gouache sur papier
50,4x33,2 cm

circa 1879

Signée 'Gamba' en bas à droite.

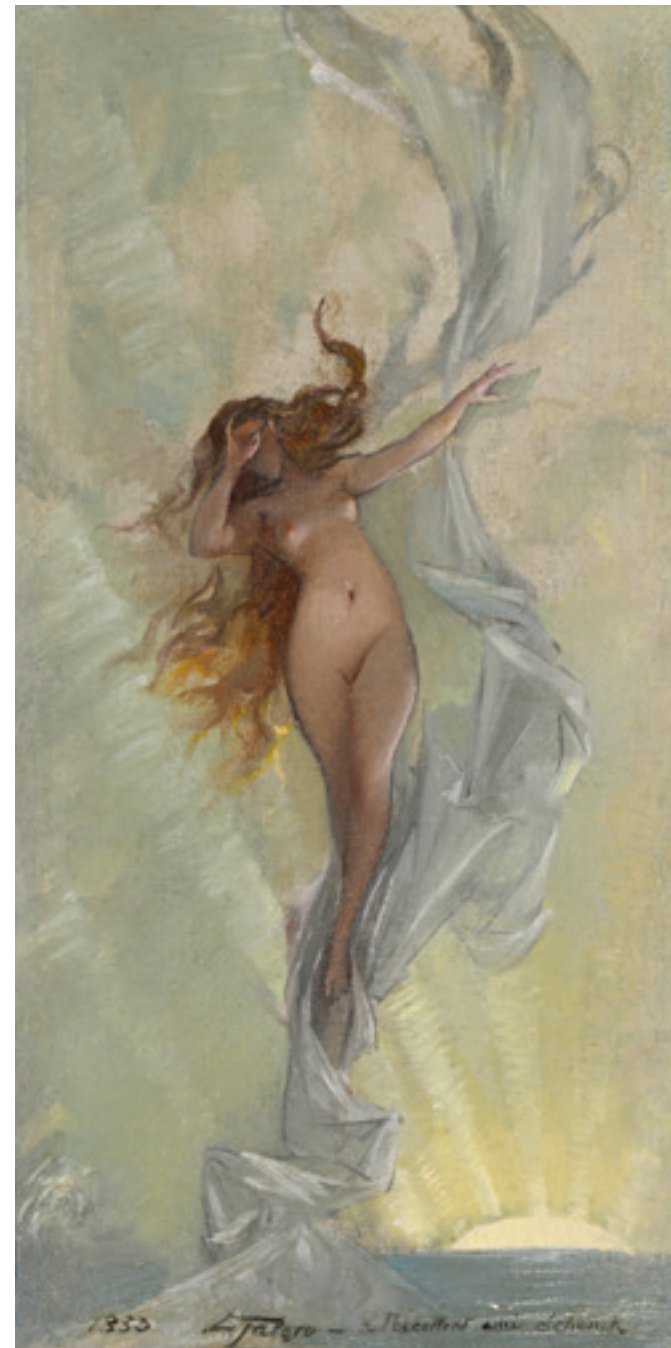
LUIS RICARDO FALERO

(Grenade, 1851 – Londres, 1896)

Né à Grenade, issu d'un milieu aristocratique fortuné, Luis Ricardo Falero de Candelarese, futur duc de Labranzano, est envoyé par sa famille effectuer sa scolarité en Angleterre, au Collège de Richmond, puis dans un lycée parisien. Revenu en Espagne en 1866, il intègre l'école navale pour se destiner à une carrière dans la marine espagnole. Pris de dégoût pour cette dernière, et irrésistiblement attiré par les arts, il rompt avec sa famille et fuit clandestinement à Paris pour y étudier la peinture en autodidacte. Devant désormais subvenir à ses besoins, il entame une activité de portraitiste qui l'introduit très jeune auprès des membres du ministère des Beaux-arts, Chennevières compris. Passionné par les sciences, en particulier l'astronomie et la chimie, il se lie d'amitié avec Camille Flammarion et entame parallèlement une formation d'ingénieur qui le verra participer à la fondation de la Société internationale des électriciens en 1883. Exposant au Salon de 1877 à 1886, Falero ren-

contre un certain succès en pratiquant un art singulier qui associe le nu à des scènes orientalistes ou fantastiques. Il réalise ainsi d'étonnantes allégories astrales, telle son *Etoile double* qui fait sensation au Salon des Artistes français de 1881 (cat. n° 860). Reproduite et diffusée par la maison Goupil (fig. 1), l'artiste la présente à nouveau lors de l'Exposition Universelle de 1889, où elle est remarquée au sein de la section espagnole (cat. n° 29). Falero agrmente aussi parfois ses compositions d'une touche ésotérique pleine d'humour, comme dans la *Sorcière* qu'il expose aux Indépendants de 1884 (cat. n° 365). Sa renommée devenant internationale, il s'installe en 1887 à Londres où il bénéficie d'un solide réseau de collectionneurs et de marchands diffusant ses œuvres jusqu'à New York. Outre la *Royal Academy*, il expose ainsi au sein des grandes galeries de Bond Street, à la *Grosvenor Gallery*, et à la *Lifford Gallery* de Piccadilly Street.

.../...



Huile sur toile
27,5x14 cm

LE JOUR

1883

Datée, signée 'L. Falero'
et dédicacée en partie inférieure
'A l'excellent ami Schenck'

Provenance :

August Friedrich Schenck (1828-1901).

.../...

Dédicacées et offertes par Luis Falero à son ami le peintre franco-allemand August Friedrich Schenck, notre paire de petits tableaux se rattache à la période parisienne de l'artiste. Elles constituent de rares esquisses pour deux compositions plus grandes figurant les allégories du jour et de la nuit, aujourd'hui en mains privées. Dans un savant jeu de contraste, le peintre s'amuse à opposer les attitudes et les postures des deux femmes nues aux chairs roses flottant dans les cieux. Associée à un soleil couchant sur l'océan et irradiant l'atmosphère d'un puissant jaune canari, la première, blonde, de face, se cache le visage, accompagnant l'astre du fond dans son mouvement de descente, entourée d'une élégante draperie blanche. A l'inverse,

dans les ténèbres étoilés de la nuit, la seconde, brune, de dos, est saisie dans son ascension pour étreindre la lune, laissant tomber derrière elle de virevoltants drapés noirs. Si les sujets renvoient naturellement à la passion qu'éprouve Falero pour l'astronomie, ils fournissent également au jeune artiste un prétexte supplémentaire pour peindre des nus féminins, auxquels il voue une véritable fascination : « *J'affectionne le nu, non seulement parce que c'est ce que je trouve de plus difficile, mais c'est parce que c'est pour moi l'expression la plus parfaite de la beauté chez la femme. Et je cherche sans préjugés de pudeur, préjugés déplacés en art, à rendre la grâce féminine telle que je la vois*¹. »

¹Falero, Luis, in Mlochowski de Belina, Apollo, *Nos peintres dessinés par eux-mêmes : notes humoristiques et esquisses biographiques*, Paris, E. Bernard, 1883, p. 78.

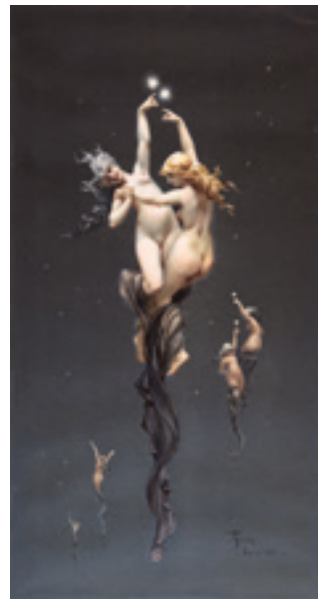


Fig. 1 :
Luis Ricardo Falero, *Etoile double*, 1881,
aquarelle sur papier (41,9x21,6 cm),
New York, Metropolitan Museum (inv. 87.15.3).



Huile sur toile
27,5x14 cm

LA NUIT
1883

Signée 'L. Falero' et dédicacée
en partie inférieure 'A mon bon ami Schenck'

Provenance :
August Friedrich Schenck (1828-1901).

DENNIS MILLER BUNKER

(New-York, 1861 – Boston, 1890)

Né à New York, Dennis Miller Bunker commence très jeune sa formation artistique à la *National Academy of Design*, avant de suivre de 1877 à 1879 les enseignements des peintres Charles Melville Dewey et William Merritt Chase à l'*Art Students League*. Il se rend à Paris à l'automne 1882, où il intègre successivement les ateliers d'Ernest Hébert à l'Académie Julian et de Jean-Léon Gérôme à l'École des Beaux-arts. D'abord séduit par l'école de Barbizon et attiré par le pleinairisme, Bunker passe ses étés dans la campagne française avec Charles Adams Platt et Kenneth Rylance Cranford, deux artistes américains devenus ses amis, afin de peindre directement sur le motif, au plus près de la nature. Il retourne à New York en 1885, puis s'établit à Boston, où il enseigne pendant près de cinq ans à la *Cowles Art School*. La même année, Bunker devient membre des plus importants cercles artistiques de la ville, le *St. Botolph Club* et le *Tavern Club*, berceaux de l'impressionnisme américain. C'est ainsi qu'au cours de l'hiver 1885-1886, il fait la connaissance d'Isabella Stewart Gardner, célèbre collectionneuse bostonienne, qui le présente à John Singer Sargent en novembre 1887. Ce dernier l'invite à passer l'été suivant dans la campagne anglaise, à Calcott, près de Londres (fig. 1). Au contact de Sargent, la peinture de Bunker s'imprègne d'un impressionnisme plus clair et lumineux. En mai 1889, l'artiste fait la rencontre de sa future épouse Eleanor Hardy, l'amenant à s'installer en



Fig. 1 :
John Singer Sargent,
Dennis Miller Bunker peignant à Calcot, 1888,
huile sur toile montée sur Masonite (68,6 x 64,1 cm),
Chicago, Terra Museum of American Art.

octobre à New York. Il y peint de nombreux portraits de commandes et de séduisantes études de figures pour lesquelles il remporte le prix James Ellsworth lors de la troisième exposition annuelle de l'Art Institute de Chicago en juin 1890. Il meurt quelques mois plus tard d'une méningite à l'âge de vingt-neuf ans. Platt et plusieurs de ses amis lui rendent hommage en organisant en 1891 une exposition de ses peintures et aquarelles au *St. Botolph Club*.

Notre huile sur toile constitue sans aucun doute l'un des plus étranges et saisissants paysages de Dennis Miller Bunker. Comme l'annotation « *Paris 1884* » le précise en bas à droite, l'œuvre a été peinte lors du séjour en France qu'effectue l'artiste dans le cadre de sa formation. Sensibilisé à la peinture de plein-air, Bunker s'attache ici à saisir l'atmosphère brumeuse d'un lever de lune en rase campagne. Placé aux deux tiers de la toile, la ligne d'horizon n'est animée que par les silhouettes presque fantomatiques de quelques arbres. Si le tableau a pu être finalisé dans son atelier parisien, il est sans doute plus probable que sa réalisation se rattache au voyage qu'effectue Bunker durant l'été 1884 dans la région de Larmor, sur la côte sud de la Bretagne, zone géographique sujette aux effets de brouillard. La touche fragmentée résolument moderne vient déjà témoigner de l'intérêt que porte le jeune peintre aux expérimentations plastiques des impressionnistes. En associant le traitement très minimaliste et synthétique de la composition à une gamme chromatique volontairement restreinte en de subtiles harmonies de gris et de blancs, Bunker retranscrit ici les principales composantes esthétiques du tonalisme américain et fait allégeance aux *nocturnes* de Whistler.



MOONRISE

1884

Huile sur toile
26 x 34 cm

Signée en bas à droite '*BUNKER PARIS 1884*'.

Bibliographie : Erica E. Hirshler (dir.), cat exp. Dennis Miller Bunker and his circle (Isabella Stewart Gardner Museum, 13 janvier – 4 juin 1995), Isabella Stewart Gardner Museum edition, 1995, p. 22-23 [reproduit p. 23].

HENRI GERVEX

(Montmartre, 1852 – Paris, 1929)

Élève d'Alexandre Cabanel et de l'orientaliste Eugène Fromentin, Henri Gervex connaît une consécration précoce à vingt-deux ans pour sa deuxième participation au Salon en 1874. Sa toile, *Satyre jouant avec une bacchante*, lui vaut une médaille de deuxième classe et est achetée par l'État pour le musée du Luxembourg. Il alterne par la suite les thèmes mythologiques dans la pure tradition académique avec des portraits et des scènes de genre. Partageant de plus en plus les préoccupations plus modernes des premiers impressionnistes, en particulier leur goût pour les sujets contemporains et la peinture claire, Gervex se lie d'amitié avec Degas, Manet et Renoir dans les cafés du quartier de la Nouvelle Athènes. Depuis le refus pour indécence de *Rolla* au Salon de 1878, son succès se teinte d'un parfum de scandale et le peintre multiplie les représentations de scènes intimes mettant en exergue des nus séduisants au réalisme presque photographique. Vif et spirituel, familier de Rodin, Helleu, Blanche et Guy de Maupassant, Gervex mène une carrière brillante, jalonnée d'honneurs, de distinctions et de commandes officielles en France et à l'étranger. Membre du jury des Expositions universelles de 1889 et 1900, il est commandeur de la Légion d'honneur en 1911 (après avoir été fait successivement chevalier en 1882 et officier en 1889), et entre à l'Institut en 1913. Il participe également à la décoration de plusieurs édifices publics comme l'Hôtel de Ville de Paris, l'Opéra-Comique, le buffet de la gare de Lyon, la Sorbonne, la mairie du XIX^{ème} arrondissement.

Notre grand pastel sur papier vient souligner toute la maîtrise technique également acquise par Henri Gervex sur le plan graphique. En effet, à l'image de Degas, l'artiste avait fait du pastel l'une de ses spécialités. Parallèlement aux Salons, entre 1885 et 1928, il participe presque sans discontinuer aux expositions organisées à la galerie Georges Petit par la Société des pastellistes français, dont il assure la présidence à partir de 1913. Gervex a ici saisi le nu nacré d'une jeune femme à la chevelure rousse relevée en chignon, debout, de dos, le profil fuyant, tournée vers sa Psyché, l'imposant miroir en bois sombre et aux bronzes rutilants disposé à l'arrière-plan. Comme à son habitude, le peintre accorde une attention toute particulière aux effets de lumière sur les chairs, et semble comme envelopper son modèle d'une vapeur légère, harmonisant ainsi son délicat teint laiteux aux tonalités de la robe blanche et froissée, négligemment déposée sur la chaise à gauche. Empreint d'une grande sensualité, notre pastel offre le témoignage d'une sensibilité poétique et raffinée propre à Gervex. Que ce soit comme amant en titre de la sulfureuse demi-mondaine Valtresse de La Bigne qui inspira l'héroïne du roman ou par ses liens privilégiés avec Zola, l'artiste serait en partie à l'origine de la genèse de *Nana*. Après les scandales successifs du tableau de Manet en 1877 et de l'œuvre de Zola publiée en 1879, il n'a cessé de s'attacher à reprendre le sujet naturaliste de la courtisane surprise à sa toilette. En ajoutant à ces scènes un intimisme délicat alliant la rigueur de composition à une grande liberté de facture, Gervex parvient à relier le milieu de la peinture la plus officielle au modernité du mouvement impressionniste.



Pastel sur papier
60x37 cm

Signé 'H. Gervex' en bas à droite.

NU À LA PSYCHÉ

circa 1885

MADELEINE FLEURY

(Constantinople [Istanbul], 1860 – Paris, 1940)

Née en 1860 à Constantinople, où son père était médecin du sultan turc, Madeleine Fleury fait partie de ces artistes femmes ayant réussi à se faire un nom dans les salons parisiens. Installée dans la capitale, elle suit successivement les enseignements de Félix-Joseph Barrias et de Paul Mathey, avant d'exposer à partir de 1886 au Salon des Artistes Français, où elle obtient en 1889 une mention honorable en présentant un *Intérieur breton* (cat. n° 1040). Dès 1892, elle opte pour le Salon plus libéral de la Société Nationale des Beaux-arts, présidé par Pierre Puvis de Chavannes, en exposant une importante toile, figurant *Les Deuillantes* (cat. n° 410). Ce sujet empreint d'un réalisme pathétique, témoigne d'un travail sur le motif de Madeleine Fleury, qui voyage à plusieurs reprises en Bretagne, jusqu'à acquérir une villa à Dinard, station balnéaire déjà réputée de la côte d'émeraude. Également pastelliste de talent, elle présente régulièrement ses portraits dans la section « Dessins » du Salon, et participe en 1895 et 1896 aux expositions de la *Société des Femmes Artistes* à la Galerie Georges Petit. Introduite dans les milieux aristocratiques européens, elle est appelée au tournant du siècle en Angleterre par le duc de Connaught et son épouse pour enseigner la peinture et l'aquarelle à leurs deux filles. Madeleine Fleury tisse ainsi des liens étroits avec la fille aînée, Margaret. Cette dernière, devenue princesse de la couronne de Suède suite à son mariage en 1905 avec le prince de la couronne Gustaf Adolf, invite très régulièrement l'artiste à la cour de Stockholm à partir de 1906.

D'un format très important, notre toile a très probablement été exposée par Madeleine Fleury à l'occasion de sa première participation

au salon des Artistes Français en 1886. L'artiste présente en effet une toile intitulée *Tristesse* (cat. n° 947) qui semble en tout point correspondre à notre grande composition. Dans l'intérieur cosu d'un salon bourgeois, garni de meubles et de tableaux, une jeune femme esseulée, peut-être tout juste revenue de soirée, assise sur sa chaise, regarde mélancoliquement les flammes animant la cheminée de marbre gris qui lui fait face. Leurs crépitements ne sont suggérés que par les reflets orangés illuminant son visage et éclairant sensiblement sa chevelure auburn. Lasse, comme absente, sa main gauche laisse retomber sur le sol son éventail japonais *uchiwa* de forme ronde. Outre le feu du foyer, associé aux flammes plus fragiles des bougies du chandelier disposé sur la cheminée, Madeleine Fleury joue habilement du clair-obscur en ajoutant un éclairage électrique dans l'arrière-plan, en partie masqué par le paravent. Il est d'autant plus tentant de voir dans cette représentation un autoportrait de l'artiste elle-même que les traits du modèle semblent précisément correspondre à la brève description physique de Madeleine Fleury que fait bien des années plus tard Sigvard Bernadotte, deuxième fils de la princesse Margaret, dans son livre autobiographique : « *une petite femme fine aux cheveux roux*¹ ». Devenu à son tour créateur, designer et illustrateur, il ne manque pas de saluer une dernière fois le talent d'une artiste peintre à laquelle il vouait une profonde admiration : « *Je l'ai toujours aimée. C'était comme si elle comprenait tout, qu'elle avait une compréhension de tout et que rien ne pouvait la surprendre. Elle a peint de superbes portraits de jeunes enfants en pastel ou à l'huile, tout juste suggérés mais très vivants*². »



INTÉRIEUR, DIT AUSSI 'TRISTESSE'

circa 1886

Huile sur toile
99 x 147 cm

Exposition : Probablement Salon de la Société des Artistes Français, Paris, Palais des Champs-Élysées, mai 1886, cat. n° 947 : Tristesse.

¹ [traduit du suédois] « *C'était une petite femme fine aux cheveux roux, au petit sourire ironique, et je l'ai toujours aimée* », in Bernadotte, Sigvard, Krona eller Klave, Bonnier, 1975, p. 63-67.

² *Ibid.*



Madeleine Fleury. Intérieur, dit aussi 'Tristesse', circa 1886.

ÉMILE AUGUSTE WÉRY

(Reims, 1868 – Gressy, 1935)

Fils d'un graveur-ciseleur rémois, le peintre Émile Wéry se rend très jeune à Paris où il suit successivement les enseignements de Léon Bonnat, Jules Lefebvre et François Flameng à l'Académie Julian. C'est au sein de cette célèbre école qu'il se lie d'amitié avec Henri Matisse, occupant un atelier contigu au sien sur le boulevard Montparnasse. A la faveur d'un voyage en Bretagne qu'ils firent avec Augustin Hanicotte au printemps de l'année 1896, Matisse rapporte l'adoption par Wéry de certains principes esthétiques de l'impressionnisme, notamment une gamme chromatique vive et claire : « *Je n'avais alors que des bistres et des terres sur ma palette, alors que Wéry, lui, avait une palette impressionniste*¹ ». Exposant au Salon des Artistes Français dès 1889, le jeune artiste rencontre un certain succès, obtenant des médailles de troisième et deuxième classe en 1897 et 1898, puis une médaille d'argent à l'Exposition Universelle de 1900, avant d'être nommé chevalier de légion d'honneur en 1906. Ses paysages atmosphériques comme ses sujets bretons sont rapidement prisés par des collectionneurs réputés, tels le comte Edward Aleksander Raczyński et Henry Vasnier. Vers 1910, il se fixe en Provence, d'abord tout près de Renoir et de sa maison des Collettes, puis vers la fin de la guerre aux Hauts-de-Cagnes, dans un vieux moulin qu'il baptise « La Maison rouge » et dont il orne de fresques la salle à manger.

Datée de 1889, la toile que nous présentons s'inscrit dans le rare corpus des œuvres

de jeunesse d'Émile Wéry. Encore assez éloignée de tout impressionnisme, elle traduit davantage, tant par son sujet qu'au niveau technique, l'intérêt que le peintre porte en premier lieu pour le synthétisme des nabis. L'affectueuse dédicace à « *l'ami Émile Bernard* », vraisemblablement rencontré sur les bancs de l'Académie Julian, témoigne d'une réelle proximité avec le groupe d'avant-garde, exposants leurs toiles cette même année au café Volpini, dans le cadre de l'Exposition Universelle. Wéry nous introduit ici dans l'intimisme d'une petite chambre à coucher où sommeille une jeune femme, étendue sur son lit. Traitée en larges aplats avec un sens du raccourci en partie dérivé des estampes japonaises, la composition se fonde sur un réseau de lignes horizontales et verticales, superposant la couverture en toile de jute, la paillasse à rayures bleues et blanches sur le sommier gris du lit en bois. Par un subtil jeu de lumière, le battant ouvert de la porte à gauche vient délicatement ombrer une partie de la pièce, laissant dans une semi-obscurité le profil fuyant et quelque peu énigmatique du modèle. La position demi-assise de ce dernier, reposant sur un large oreiller finement brossé, les épaules dénudées et le bras étendu le long du corps, paraît suggérer une convalescence et confère par là-même une dimension plus tragique à cette scène silencieuse. En supposant l'évanouissement de la conscience propre au sommeil, notre œuvre s'inscrit déjà dans l'un des thèmes de prédilection du symbolisme, et rapproche Wéry de ses contemporains Vuillard et Bonnard.



AU LIT

1889

Huile sur toile
32x40,5cm

Signée 'E. Wéry', datée et dédicacée en bas à droite :
'A l'ami Émile Bernard, souvenir affectueux.'

¹ Matisse, Henri, cité in Schneider, Pierre (dir.), cat. exp. *Henri Matisse* (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, avril-septembre 1970), Paris, Réunion des musées nationaux, 1970, p. 21.

ULPIANO CHECA Y SANZ

(Colmenar de Oreja, Madrid, 1860 – Dax, Landes, 1916)

Fils d'un riche propriétaire de carrières de pierre de la région madrilène, Ulpiano Checa y Sanz montre très tôt de réelles dispositions pour le dessin et la peinture. Il débute sa formation artistique en 1873 à l'Académie royale des Beaux-arts de San Fernando, où il est l'élève de Manuel Dominguez, Federico de Madrazo, Alejandro Ferrant et Pablo y Gonzalvo Peres. En 1884, il obtint une place de pensionnaire à l'Académie Espagnole des Beaux-Arts de Rome, d'où il envoie une œuvre magistrale, *L'Invasion des Barbares*. Cette toile de grand format lance véritablement sa carrière en lui obtenant une médaille de première classe à l'Exposition nationale des Beaux-arts de Madrid de 1887, puis une médaille d'or à l'Exposition universelle de Barcelone en 1888, avant d'être acquise par le musée du Prado. Fort de ce prestigieux succès, il se forge une solide réputation de peintre d'histoire, tout en accordant un intérêt plus commercial pour les représentations de chevaux et les scènes de genre dans des décors orientalistes ou antiquisants. Dès son retour d'Italie, Checa choisit d'installer son atelier à Paris, d'abord rue de Douai, puis rue du Faubourg-Saint-Honoré, et produit des dessins pour la revue *L'Illustration* dont il est correspondant. Exposant au Salon des Artistes Français dès 1888, il y obtient une médaille de troisième classe en 1890 et y participe presque chaque année jusqu'en 1914. En 1895, la Galerie Georges Petit organise sa première exposition personnelle qui le consacre définitivement sur le plan international, non seulement en Europe, mais également en Amérique Latine

et au Maghreb. Nommé chevalier de l'ordre de Carlos III par le gouvernement espagnol en 1891, il est fait Chevalier de la légion d'honneur en 1894 avant de remporter une médaille d'or à l'Exposition Universelle de 1900.

Peinte sur ce qui ressemble à un couvercle de boîte à cigares, notre petite huile appartient à la part la plus intime du travail d'Ulpiano Checa. Elle rassemble harmonieusement une série de cinq études de jeunes parisiennes saisies sur le motif, vraisemblablement à leur insu, de face, de profil ou de dos, lors de leurs déambulations sur le pavé de la capitale. Rapidement brossées sur une fine préparation blanche et rehaussées de larges touches grises, roses et bleues, ces silhouettes s'inscrivent dans le processus créatif de tableaux plus importants prenant pour sujets les lieux emblématiques de la ville, telles la *Place de la République*, qui est remarquée au Salon des Artistes Français de 1889 (cat. n° 558), ou la *Place de l'Opéra* (fig. 1), où l'on peut reconnaître la même figure de jeune femme au parapluie à gauche. Si ces grandes compositions, fourmillant de détails pittoresques, évoquent le travail contemporain et à la mode de Jean Béraud, ou plus tard d'Édouard Cortès, Ulpiano Checa se singularise par notre type de petite esquisse plus enlevée, suscitant les éloges du critique Maurice Guillemot : « Nous préférons les simples études qu'il rapporte [...], d'une vision directe, intense et subtile à la fois, d'un coloris pittoresque, d'une habileté charmeresse¹ ».



ÉTUDES DE PARISIENNES

circa 1889

Huile sur panneau
12x20,5 cm

Annotée [illisible] en bas à gauche,
Signée 'U. Checa' en bas à droite.

¹ Guillemot, Maurice, « Le mois artistique »,
L'Art et les Artistes, 1er octobre 1905, p. 172.

Fig. 1 :
Ulpiano Checa y Sanz,
Place de l'Opéra à Paris, 1889,
Huile sur toile (63x91,5 cm), collection particulière.



WALTER-ERNEST SPINDLER

(Berlin, c. 1865¹ - 1940)

Né à Berlin de parents anglais, Walter Spindler passe une partie de son adolescence à Londres avant que son père William Spindler, riche entrepreneur ayant fait fortune dans l'industrie chimique, s'installe sur l'île de Wight en 1881. S'orientant vers la peinture, le jeune homme étudie à la *Royal Academy* et participe pendant quelques années aux expositions de cette dernière, de 1892 à 1896, en présentant des portraits et des compositions symbolistes inspirées des préraphaélites². À partir de 1893, il expose également au Salon des Artistes Français puis en 1898 à la Société Nationale des Beaux-arts. Francophile, Spindler va jusqu'à établir son atelier à Paris dans les années 1890, au 59 avenue de Saxe dans le VII^e arrondissement. Il se lie avec plusieurs peintres français, notamment Georges Clairin dont il expose le portrait au Salon de 1894 (cat. n° 1689). Issu d'un milieu très aisé, l'artiste n'a probablement jamais été dans l'obligation de vendre ses œuvres et hérite de l'empire familial à la mort de son père en 1889. Son œuvre n'en demeure pas moins féconde, comme en témoignent ses collaborations à l'illustration de nombreux livres et poèmes d'Oscar Wilde, Lord Alfred Douglas ou encore Jean Lorrain. En 1895, il illustre *The Gods, Some Mortals & Lord Wickenham* de John Oliver Hobbes, pseudonyme de l'écrivaine anglo-américaine Pearl Craigie. Le peintre se lie d'une profonde amitié avec cette dernière, fille d'un riche entrepreneur américain, John Morgan Richards. Spindler participe ainsi à la décoration de sa somptueuse villa connue sous le nom de *Craigie Lodge* sur l'île de Wight. Partageant une attirance commune pour la littérature et le monde des arts, ils entretiennent une

relation tumultueuse durant plusieurs années. *L'Aberdeen Press and Journal* annonce même leur mariage en février 1897, mais l'union n'aura finalement jamais lieu, Pearl répondant sans cesse à des sollicitations professionnelles qui auront raison de sa santé fragile, puisqu'elle meurt subitement en 1906 d'un arrêt cardiaque.

Notre séduisant portrait figure celle qui fut incontestablement l'autre muse de Walter Spindler tout au long de sa carrière : Sarah Bernhardt. Égérie du monde artistique de l'époque, elle est ici peinte en buste de profil, en costume de scène devant un élégant rideau de velours rouge aux reflets dorés. Si son profil aigu est ici un peu adouci et idéalisé par le pinceau, sa singulière chevelure rousse s'impose sur la toile, hirsute et omniprésente, telle qu'elle sera arborée l'année suivante par la comédienne dans son rôle de *Cléopâtre* (fig. 1). Spindler fait la connaissance de Sarah Bernhardt dès les années 1880, et devient rapidement l'un de ses intimes. En 1887, il réalise ainsi une série de treize portraits de l'actrice à l'aquarelle³ et expose en 1893 une autre version à l'huile de son effigie à la *Royal Academy* (cat. n° 126). En pleine gloire, la tragédienne confie au peintre les illustrations de ses mémoires, publiées en 1907 avec de multiples portraits⁴. L'année suivante, sur l'une de ses aquarelle représentant Sarah Bernhardt en *Muse de la tragédie*, Spindler note quelques mots qui traduisent bien l'étendue de la vénération qu'il éprouve pour celle qui fut son modèle presque exclusif, exerçant sur lui un véritable pouvoir de fascination : « *Tous mes désirs, tous mes vœux me viennent d'elle*⁵ ».

¹ La date de naissance de Spindler est sujette à débat. Elle a pendant longtemps été fixée autour de 1878, ce qui paraît impossible étant donné que les premières œuvres connues de l'artiste sont datées du milieu des années 1880 et qu'il expose à la *Royal Academy* dès 1892, aussi nous suggérons une date de naissance vers 1865.

² Notamment un *portrait de lady Jane Henrietta Swinburne* à l'exposition de la *Royal Academy* de 1892 (cat. n° 406) et une *Perséphone* à celle de 1896 (cat. n° 11).

³ Plume et encre brune, aquarelle (24x16,7 cm chaque), collection particulière. Sarah Bernhardt est représentée interprétant différents rôles dans des pièces de théâtre (*Fédora*, *La Dame aux camélias*, *Froufrou*). Envoi sur la première page : « à Madame/ Sarah Bernhardt/ Hommage respectueux/ Londres. Juillet 1887. Walter Spindler ».

⁴ Bernhardt, Sarah, *Ma double vie : mémoires de Sarah Bernhardt, avec de nombreuses illustrations, dont plusieurs en couleur*, Paris, E. Fasquelle, 1907.

⁵ Aquarelle, 20x15 cm, Paris, collection particulière. Cat. exp. *Stars et monstres sacrés* (Paris, musée d'Orsay, 19 décembre 1986 – 1er mars 1987), cat. n° 121.



PORTRAIT DE SARAH BERNHARDT

1889

Huile sur sur panneau
35,5x30 cm

Signée et datée en bas à droite
'WALTER SPINDLER / MDCCCLXXXIX [1889].'



Fig. 1 :
Sarah Bernhardt dans le rôle de Cléopâtre
au théâtre de la Porte Saint Martin, 1890,
tirage sur papier albuminé, collection particulière.

LOUISE ALEXANDRA DESBORDES JOUAS

(Angers, 1848 – Créteil, 1926)

Élève du Conservatoire impérial, dotée d'une voix de *Contralto*, Louise-Alexandra Desbordes-Jouas s'oriente d'abord vers une carrière lyrique à l'Opéra de Paris où elle est engagée en 1868, avant de se tourner exclusivement vers la peinture en 1872, en étudiant auprès du peintre belge Alfred Stevens, alors au faîte de sa gloire. C'est dans l'atelier de ce dernier qu'elle rencontre Louise De Hem, Alix d'Anethan et Berthe Art. Exposant pour la première fois au Salon en 1876, elle présente des bouquets de fleurs, mais aussi de saisissants paysages nocturnes et des portraits qui connaissent un certain succès, lui obtenant une mention honorable en 1880 ainsi qu'à l'exposition universelle de 1889. Saluée très tôt par Huysmans, collectionnée, entre autres, par Charles Hayem et Sarah Bernhardt avec qui elle se lie d'amitié, elle contribue également à la vie artistique belge en participant dès 1878 au salon triennal de Bruxelles, mais également aux expositions du *Cercle des femmes peintres* de 1888 et 1890. Rapidement associée au courant symboliste, elle rejoint la Société Nationale des Beaux-arts dès 1890, et prend part à partir de 1893 aux expositions de l'*Union des femmes peintres et sculpteurs* à la galerie Georges Petit. Desbordes fait également partie du groupement féminin « *Les Quelques* » qui expose à partir de 1908 à la Galerie des artistes modernes, rue Caumartin, et compte parmi ses membres les sculptrices Jane Poupelet et Marie Cazin ainsi que les peintres Louise Galtier-Boissière et Clémentine-Hélène Dufau.

Par son atmosphère de brume et de mystère, notre petit paysage appartient à la part la plus symboliste de la production de Louise Desbordes. Dans un format semi-ovale aux allures de fenêtre ouverte, l'artiste offre

un point de vue sur la cathédrale Notre-Dame de Paris, saisie depuis le quai de la Tournelle. Les deux tours et la flèche du puissant édifice gothique dominant le pont de l'archevêché, la Seine et ses rives, noyés dans la vapeur douce d'un début de soirée embrumé. Les formes des architectures, l'eau et le ciel se fondent en harmonies délicates de tons gris à peine teintés de quelques rehauts d'or qu'un soleil couchant trop masqué tente en vain de répandre. Ce sont ces éléments de facture très singuliers qui suscitent assez tôt l'intérêt d'Arsène Alexandre dans les colonnes du *Figaro* : « *Mme Louise Desbordes devrait être très connue et très appréciée depuis le temps déjà long qu'elle affirme son indépendante nature, toute éprise de riches couleurs et de visions de rêve : paysages fantastiques, fleurs d'eau, visions, évidemment on songe à Gustave Moreau, et pourtant c'est autre chose*¹ ». Notre tableau a peut-être figuré parmi les paysages parisiens présentés après 1900 à l'exposition de l'*Union des femmes peintres* à la galerie Georges Petit, car plusieurs comptes rendus critiques semblent s'y rapporter. Arsène Alexandre y salue « *les peintures de Mme Louis Desbordes, [...] exécutées avec un rare souci de la matière précieuse : [...] des paysages fantastiques et vrais, dont Paris est le thème : en un mot des efforts ou des trouvailles d'artiste vraie*² ». Comme frappé d'extase, le poète Jean Lorrain se montre quant à lui encore plus dithyrambique en associant avec acuité les toiles de Louise Desbordes aux célèbres nocturnes de Whistler : « *Un précieux, un hallucinant paysage représente les quais de Paris vus du Pont de Sully, un Paris de brume et de rêve à l'heure où s'allument les premiers réverbères et cette élève de Stevens me fait penser pour la première fois à Whistler*³. »



NOTRE DAME

circa 1890

Huile sur toile
28,3x20,8 cm

Monogrammée 'LD' en rouge en bas à droite.

¹ Alexandre, Arsène, « Les Femmes-Artistes », *Le Figaro*, 9 janvier 1897, p. 6.

² Alexandre, Arsène, « La Vie artistique - Les femmes artistes », *Le Figaro*, 6 janvier 1901, p. 5.

³ Lorrain, Jean, *Poussières de Paris*, Paris, P. Ollendorff, 1902, p. 8.

**ALPHONSE ERNEST IKER,
DIT ALPHIE IKER**

« Iker développe toujours son talent très original, très robuste, très captivant. Sa dureté même a un grand charme. Dans ses figures de femme, il met une douceur irritante, mêlée de pudeur farouche. Et cela par pure effusion de personnalité¹ ! »

Daté de 1891 et exposé à au moins trois reprises entre 1893 et 1895, notre saisissant portrait de femme au pastel vient illustrer les éloges que formule le poète et romancier Emile Hinzelin à l'égard d'Alphonse-Ernest Iker, et mettre un peu plus en lumière la production de jeunesse de ce peintre montmartrois. Enfant de la capitale, l'artiste effectue une partie de sa formation à l'école des Beaux-arts, où il figure sur les registres comme élève avant 1894. Établissant son atelier rue Lepic, sur la butte, il débute comme paysagiste en peignant des vues de Paris et de la proche banlieue et fait peu à peu du pastel l'une de ses spécialités, s'attachant à traduire les différentes variations lumineuses de la journée. Dès 1891, ses œuvres sont saluées au Salon des Indépendants : « parmi les jeunes artistes qui donnent les plus belles promesses se trouve M. Iker, dont le pastel est une œuvre très délicate et très personnelle² ». A partir de 1892, il participe régulièrement aux expositions des *Peintres Impressionnistes et Symbolistes* organisées par la galerie Le Barc de Boutteville, rue Le Peletier à Paris. Présent aux côtés de Maurice Denis,

Bonnard, Filiger, Vuillard, Verkade, Anquetin, Sérusier, Séon, Ranson et Toulouse-Lautrec, Iker est rattaché par la critique au groupe des symbolistes. Le célèbre conteur et chroniqueur Firmin Javel le qualifie ainsi de « paysagiste-poète », « qui chante la nature avec des accents d'une discrète et pénétrante mélodie. Ses petites toiles sont autant de fenêtres ouvertes sur un monde peut-être irréel, mais d'une irrésistible attirance³ ». Exposant au Salon de la Société nationale des Beaux-arts à partir de 1893, puis au *Salon des Cent* imaginé par Léon Deschamps et lancé à Paris en février 1894 dans le hall de la revue *La Plume*, Iker réalise plusieurs portraits au pastel d'hommes de lettres dont il est proche, tels Louis Dumur, Paul Wacquez et Georges d'Esparbès. Présenté à plusieurs reprises en 1893, à la Galerie Georges Petit, aux Indépendants puis au Barc de Boutteville, ce dernier portrait en particulier suscite les compliments de la critique, tant l'artiste a su rendre vivant son modèle « dont les yeux sont très regardants, très vibrants comme lorsqu'il dit ses beaux vers⁴ ».

Exposé au Salon des Indépendants de 1893 aux côtés du célèbre portrait de l'écrivain sous le titre de *Convalescente* (cat. n° 689), notre pastel frappe tant par la maîtrise technique de son auteur que par l'expressivité du modèle. Marqué par le symbolisme puissant et tragique qui en émane, le critique Daniel Dux

.../...



Pastel sur papier
58 x 43 cm

Signé et daté 'A. IKER, 91'
au milieu à droite.

Expositions :

Salon des Indépendants, Pavillon de la ville de Paris, Champs-Élysées,
18 mars - 27 avril 1893, cat. n° 689 : Convalescente.

5e Exposition des Peintres Impressionnistes & Symbolistes, Paris,
Galerie Le Barc de Boutteville, 47 rue Le Peletier, octobre – novembre 1893,
cat. n° 88 : Convalescente.

Salon de la Société Nationale des Beaux-arts, Paris, Palais du Champ de Mars,
avril – mai 1895, section dessins, cat. n° 1526 : Convalescente.

CONVALESCENTE

1891

.../...

s'attarde longuement sur cette singulière effigie féminine : « *Dans les prunelles décolorées d'une jeune femme, dans ses lèvres pâles encore et frémissantes, dans la peau de son visage nacré par endroits, respirent toute l'angoisse d'avoir effleuré la mort et la joie de renaître au jour*⁵ ». En fin analyste, Dux conclue son article en soulignant ce que contient d'avant-gardiste la facture synthétique et cloisonnée de l'œuvre : « *la sécheresse d'exécution paraît une poésie de plus* ». A travers un cadrage volontairement resserré, presque photographique, Iker fixe les traits d'une jeune femme brune aux yeux bleus clairs, le regard encore perdu dans ses pen-

sées, vêtue d'une robe de chambre blanche aux allures de linceul. Ce dernier, s'accordant avec le teint blafard de la convalescente, vient offrir un vibrant contraste avec l'oreiller orange vif et le rideau fleuri rose et blanc de l'arrière-plan, dont l'absence de profondeur et de modelé évoque les estampes japonaises. En associant la maladie et la mort, sujets chers aux symbolistes, à des éléments plastiques résolument modernes, Iker s'inscrit dans l'avant-garde et justifie les louanges du journaliste et critique d'art Gustave Babin, qui voit alors en lui l'« *un des plus talentueux parmi les jeunes*⁶ ».

¹ Hinzelin, Émile, « Exposition du Théâtre d'application », *La Lorraine artistique*, 10 décembre 1893, p. 789.

² Morhardt, Mathias, « L'Exposition des Artistes Indépendants », *Angers-Artiste*, 11 avril 1891, p. 399.

³ Javel, Firmin, « Impressionnistes et Symbolistes », *Gil Blas*, 20 novembre 1892, p. 3.

⁴ Hubert, Edouard, « La Vie Artistique - Les Artistes Indépendants », *Le Journal*, supplément, 29 mars 1892, p. 2.

⁵ Dux, Daniel, « Les Artistes Indépendants », *La Lorraine artistique*, 2 avril 1893, p. 217.

⁶ Babin, Gustave, « L'Art à Paris - les Indépendants », *L'Ouest-Artiste*, 8 avril 1893, p. 8.



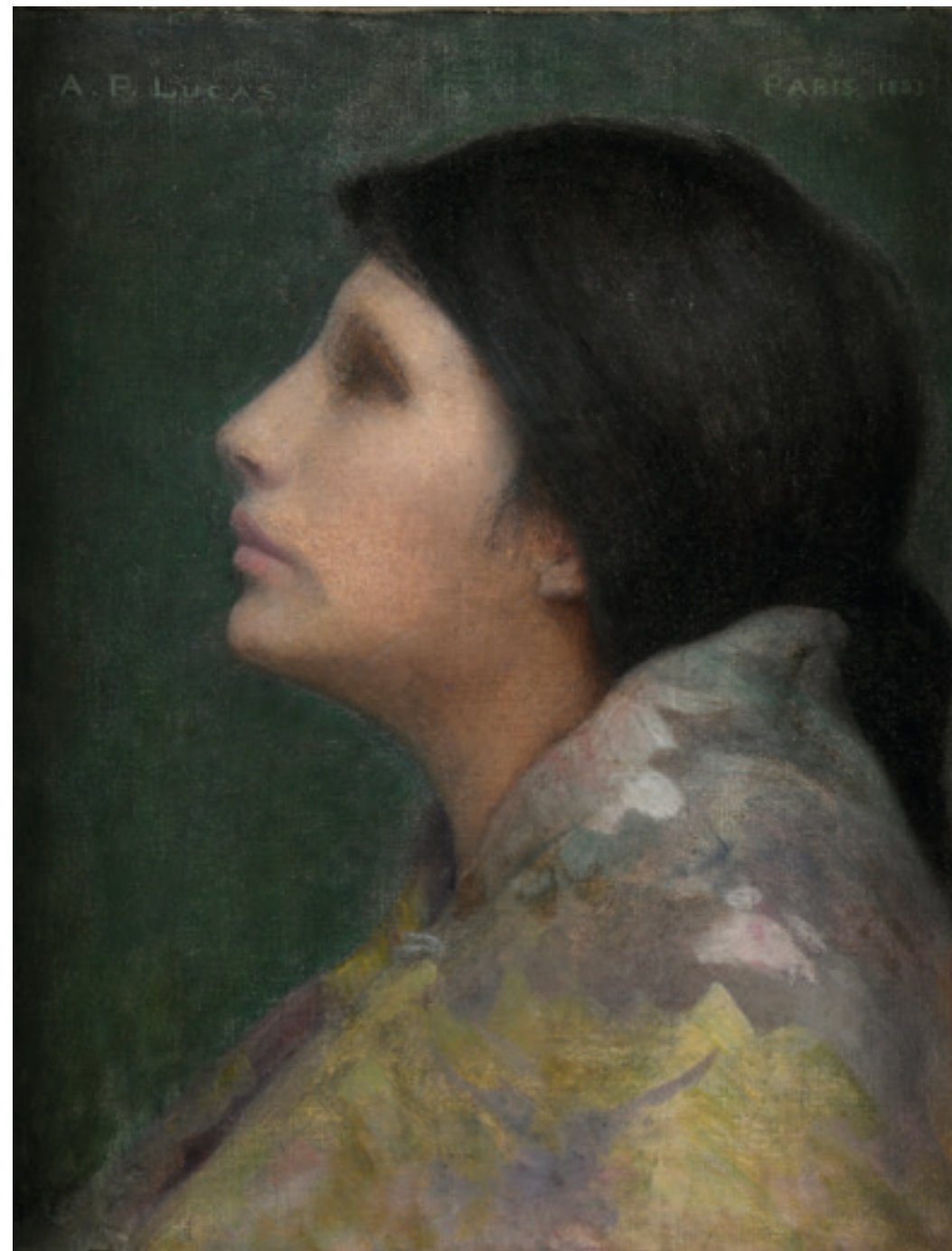
ALBERT PIKE LUCAS

(Jersey City, 1862 – New York, 1945)

Originaire du New Jersey, Albert Pike effectue un passage au Packer Institute de Brooklyn avant de se choisir une vocation artistique et de s'embarquer à l'âge de vingt ans pour l'Europe. Après un voyage d'étude de plusieurs mois en Belgique et en Hollande, il s'installe à Paris où il intègre dès 1882 l'École des Beaux-arts. Il y suit d'abord l'enseignement de Gustave Boulanger, puis rejoint les ateliers d'Ernest Hébert, Gustave Courtois et Pascal Dagnan-Bouveret, auprès de qui il étudie jusqu'en 1888. Esprit curieux, il s'adonne également à la sculpture et reçoit dans cette même école les leçons de Jean-Antoine Injalbert. De 1890 à 1901, il expose presque chaque année au Salon de la Société Nationale des Beaux-arts, dont il devient membre associé dès 1892. En associant un dessin naturaliste précis et rigoureux à un symbolisme décoratif, ses sujets sont le plus souvent prétexte à figurer le nu féminin en pleine nature et rencontrent de ce fait un certain succès auprès de la critique. En 1896, son grand tableau *L'Appel*, représentant trois femmes nues dans un paysage, est récompensé au Salon du Champ de Mars (cat. n° 833), avant d'obtenir une autre médaille à l'Exposition pan-américaine de Buffalo, en 1901. Lors de l'Exposition Universelle de 1900, il surprend en exposant un buste, *Sambo*, au sein de la section américaine (cat. n° 32). Après vingt ans à Paris, Lucas séjourne rapidement en Italie, puis retourne définitivement aux États-Unis en 1902, installant son nouvel atelier à New York. Exposant

régulier des célèbres galeries Folsom et Macbeth, de l'Albright Art Gallery de Buffalo, ainsi que du City Club de New York, il se tourne vers la peinture de paysage, privilégiant des représentations nocturnes et des effets atmosphériques lumineux le rapprochant de l'impressionnisme et de Whistler.

Précisément datée de 1893, notre toile se rattache à la période parisienne d'Albert Pike Lucas. Figurant le portrait en buste et de profil d'une jeune femme brune emmitouflée dans un élégant châle fleuri rose, vert et jaune, elle semble illustrer les explorations symbolistes que mène à l'époque l'artiste. Sur un fond vert foncé créant un espace indifférencié et sans profondeur rappelant les antiques effigies de Holbein, le modèle paraît emprunter sa pose aux portraits traditionnels de la Renaissance Italienne. Toutefois, il s'en distingue par l'expression de son visage qui, émergeant du châle, le menton relevé, tourne son regard vers le ciel comme pour l'exposer davantage à la lumière. Son teint quelque peu halé, comme ses cheveux noirs attachés en demi-queue derrière le crâne lui donne des allures d'amérindienne, rappelant les origines transatlantiques de Lucas. Accentuant le mystère, ce dernier confère à cette jeune femme l'apparence d'une sainte, voyante, martyre ou vierge dont l'iconographie serait puisée dans les récits bibliques, témoignant ainsi d'un certain mysticisme auquel Dagnan-Bouveret n'était pas étranger.



Huile sur toile
41x32,5cm

Signée 'A. P. Lucas' en haut à gauche,
située et datée 'Paris 1893' en haut à droite.

Provenance :

New York, collection particulière.

FEMME DE PROFIL

1893

FRÉDÉRIC-AUGUSTE CAZALS

(Paris, 1865 – 1941)

Figure du Montmartre de la fin du XIX^e siècle, fils d'une couturière et d'un tailleur de la rue des Innocents, Frédéric-Auguste Cazals est artiste autodidacte au langage singulier. Tour à tour écrivain, chansonnier, dessinateur et illustrateur, il est surtout connu pour les portraits qu'il trace de ses compagnons ou amis, parmi lesquels Paul Verlaine, dont il réalise plus de cent cinquante portraits, le plus souvent croqués sur le vif, entre 1886 et 1896, année de la mort du poète à l'hôpital Broussais. Par Verlaine, Cazals fait la connaissance de tous les poètes et écrivains symbolistes de la capitale. C'est ainsi qu'il entretient une correspondance avec Stéphane Mallarmé et fonde en avril 1888 la revue *Le Paris littéraire*, accueillant notamment Gustave Kahn, Paul Adam, Édouard Dubus et Louis Dumur. Il s'adonne lui-même à l'illustration des ouvrages de Verlaine, notamment les *Dédicaces* en 1890, et le recueil *Mes hôpitaux* l'année suivante. Exposant régulièrement ses dessins et caricatures au *Salon des Cent* à partir de mai 1894, il réalise l'affiche de la 7^e exposition se déroulant en décembre de la même année, en s'amusant à mettre en scène Paul Verlaine et Jean Moréas se livrant à l'exercice de la critique d'art (fig. 1). S'il ne cesse de collaborer à de nombreux périodiques, tels *La Halle aux charges*, *Les Hommes d'aujourd'hui*, *La Plume*, *Les Hommes du jour*, *Jugend*, *La Revue bleue*, sa présence demeure assez ponctuelle sur les cimaises des manifestations officielles, n'exposant qu'à deux reprises une série de portraits dessinés de Verlaine au salon de la Société nationale des Beaux-arts, en 1899 et 1903. En 1923, il rend un ultime hommage à son illustre ami en publiant *Les derniers jours de Paul Verlaine* au Mercure de France.

Figurant Jean Moréas, également rencontré par Verlaine, notre dessin témoigne de l'acuité satirique dont savent faire preuve

la plume et le pinceau de Cazals. Mêlant sur le papier l'encre de Chine et les crayons de couleurs, l'artiste représente le célèbre poète et critique, incurable dandy, debout, de dos, coiffé de son haut-de-forme et vêtu de son grand manteau, tenant dans sa main gauche un cigare dont la fumée vient étrangement donner en toutes lettres l'identité de son fumeur : « *Moréas* ». Cazals parvient à suggérer la silhouette reconnaissable de ce dernier, son grand nez, son monocle et à sa préminente moustache noire napoléonienne. En observant bien, l'artiste s'amuse en proposant une véritable radiographie du squelette de son ami, le transformant ainsi en une subtile allégorie de la mort venue par ses critiques faucher les ambitions des jeunes créateurs. De manière truculente, il annote enfin son dessin d'une hypothétique citation de Moréas : « *Mon cœur est un cigare éteint depuis quelques temps!...* », dont les excès semblent annoncer les célèbres *Stances*, recueil que le poète publiera en 1899. Bien qu'il l'ait offert à son ami journaliste et romancier Henry Gauthier-Villars, il faut croire que Cazals était attaché à ce dessin car il l'emprunte à ce dernier pour le présenter en 1895 à la 13^{ème} exposition du *Salon des Cent* (cat. n° 28), où il ne fait aucun doute qu'il sut faire sourire le principal intéressé.



Fig. 1 :
Frédéric-Auguste Cazals,
Affiche pour la 7^{ème} Exposition du Salon des Cent,
Paul Verlaine et Jean Moréas,
1894, Bibliothèque Nationale de France.



JEAN MORÉAS

1895

Pinceau, encre de Chine et crayons de couleurs sur papier
31x23 cm

Titre 'Moréas' en partie supérieure. Signé 'FA Cazals' et dédié 'A mon ami Willy' en bas à gauche. Monogrammé 'FAC' et annoté 'Mon cœur est un cigare éteint depuis quelques temps!...' en bas à droite.

Exposition :

13^{ème} exposition du Salon des Cent, Paris, 31 rue Bonaparte, juillet-août-septembre 1895, cat. n° 28 : « *Moréas vu de dos (appartient à M. Willy), dessin* »

Provenance :

Collection Henry Gauthier-Villars, dit Willy (1859-1931)

CAMILLE MARTIN

(Nancy, 1861 - 1898)

Né à Nancy, fils d'un sculpteur et d'une brodeuse, Camille Martin se tourne naturellement vers les arts et effectue sa formation à l'École des Beaux-arts de la ville, où il suit l'enseignement du peintre Louis-Théodore Devilly. Il y rencontre Émile Friant et Victor Prouvé qui deviennent des amis et d'intimes collaborateurs. Lauréat du prix Jacquot en 1881, il rejoint l'École des arts décoratifs de Paris, où il intègre l'atelier d'Edmond Lechevallier-Chevignard. L'artiste expose dès 1882 au salon de Nancy des peintures empreintes du naturalisme de Jules Bastien-Lepage qui suscitent l'intérêt du critique Roger Marx, avec qui il noue une profonde amitié. Entre 1884 et 1891, il participe presque chaque année au Salon des Artistes Français. Sa rencontre avec le peintre Hokkai Takashima en 1885 sensibilise Camille Martin à l'art japonais qui influe fortement son style. Il s'attache à dépeindre les paysages vosgiens en s'essayant à des techniques comme l'émail et la céramique en collaboration avec Gustave Schneider, et travaille également l'eau-forte, la pointe sèche, l'aquatinte, l'affiche, le vitrail, le cuir et le bois-brûlé. En 1893, pour sa première participation au salon de la Société Nationale des Beaux-arts, il collabore avec Prouvé et René Wiener pour présenter neuf reliures très ornées aux cuirs gaufrés et patinés, fortement influencées par le japonisme, qui frappent la critique et confèrent à cette nouvelle école lorraine une reconnaissance internationale. Les commandes affluent vers les trois artistes, qui se voient entre autres confier la réalisation de la reliure de *L'Histoire de Paris*. Se tournant plus résolument vers les arts décoratifs, Camille Martin privilégie désormais la section *Objets d'art* au Salon, collaborant encore avec Prouvé en 1894, avant de présenter ses créations d'influence nipponne sous son seul nom de 1895 à 1898. Lorsque survient son décès en 1898, d'une maladie du cœur dont il souffrait depuis quelques

années, Camille Martin fait l'objet de nombreux éloges, tels ceux de Roger Marx: «*Il fut parmi les premiers à préconiser les applications du beau à l'utile, et il le faut tenir encore pour un des meilleurs artisans de la renaissance décorative par où s'est attestée la vitalité de notre génie provincial*¹». En 1899, une exposition lui rend hommage aux galeries Poirrel à Nancy, avant que son atelier ne soit dispersé.

Daté de 1895, notre tableau compte parmi les rares peintures aujourd'hui localisées de Camille Martin, dont la majorité du corpus peint se trouve au musée de l'École de Nancy, qui a consacré une importante rétrospective à l'artiste en 2010². A travers une touche souple et libre associée à un dessin précis assez proche de Friant, le peintre se livre ici à un certain intimisme en figurant le portrait d'une jeune fille dans un intérieur cosu et bourgeois, chargé d'objets d'art. Le modèle, assis sur un élégant fauteuil en bois de style Louis XV, paraît saisi dans un moment de rêverie ou de mélancolie qui lui a fait arrêter son délicat travail de broderie. Avec une pointe d'humour, Camille Martin a disposé juste en face d'elle, sur le guéridon de style Louis XVI, la gueule ouverte d'un aquamanile saxon en forme de lion. Ce curieux objet en bronze doré, datant vraisemblablement de la fin du XIII^e siècle, accompagné d'un vase cylindrique en grès art nouveau, vient témoigner de l'intérêt prononcé du peintre pour les arts décoratifs. Ce dernier est confirmé par la présence au centre de la composition d'un majestueux vase rouge garni de lézards, peut-être exécuté par la verrerie Daum. Autant d'éléments qui semblent justifier les compliments formulés par Auguste Rodin, dans une lettre qu'il adresse à Camille Martin le 14 juillet 1892: «*Bons souhaits pour vous mon cher artiste qui avez le goût, chose rare*³».



PORTRAIT DE JEUNE FILLE DANS UN INTÉRIEUR

Huile sur panneau
51,4 x 36 cm

Signée et datée 'C. Martin 1895' en bas à droite.

¹ Marx, Roger, « Camille Martin », *La Lorraine artistique*, 16 octobre 1898, n° 42, p. 344.

² Perrin, Jérôme, Thomas, Valérie (dir.), cat. exp. Camille Martin (1861-1898), *le sentiment de la nature* (musée de l'École de Nancy, 26 mars - 29 août 2010), Paris, Somogy éditions d'art, 2010.

³ L. a. s. d'Auguste Rodin à Camille Martin, 14 juillet 1892, Nancy, musée de l'École de Nancy.

ALPHONSE GEORGES FOURNIER

(Paris, 1855 – Versailles, 1931)

Né en 1855 à Paris, faubourg Saint-Martin, au sein d'une famille aisée de négociants du Xème arrondissement, Alphonse Georges Fournier fait ses études au lycée Stanislas, puis à l'École centrale des Arts et Manufacture de 1877 à 1879. Il débute une carrière d'ingénieur, et officie comme inspecteur des chemins de fer à Pau de 1880 à 1885. Attiré par les arts, et sans doute encouragé en ce sens par son frère architecte Ernest, il prend en 1886 la direction artistique de la Faïencerie Pierre-Claude Poussin à Bourg-la-Reine, et en devient propriétaire en 1888. Malgré sa participation à l'exposition universelle de 1889, où Georges Fournier présente des vases, services de table et des carreaux de revêtement, l'établissement fait faillite cette même année. L'artiste prend alors la décision radicale de se tourner plus résolument vers la peinture et installe son propre atelier au 90 rue d'Assas à Paris, dans le VIème arrondissement. Après une formation à l'académie Julian puis auprès du peintre Auguste Joseph Delécluse, Fournier expose presque chaque année au Salon des Indépendants à partir de 1895, ainsi qu'au Salon des Artistes Français dès 1903. Il se spécialise rapidement dans les vues de Paris et de la proche banlieue, en adoptant au pastel ou à l'huile la touche fragmentée et les couleurs claires des impressionnistes. A partir de 1896, il participe aux expositions

d'avant-garde des *Peintres Impressionnistes et Symbolistes* organisées par la galerie Le Barc de Boutteville, rue Le Peletier à Paris. C'est cette même galerie qui accueille dès 1897 sa première exposition personnelle, réunissant pas moins de soixante-quatorze peintures, pastels et aquarelles représentant exclusivement des vues de Paris et de ses alentours (fig. 1). Oscillant entre la capitale et Versailles, où il établit également un atelier, Fournier effectue régulièrement des séjours d'étude en Bretagne. En 1913, il se fait construire d'après ses propres plans sa maison de villégiature « *Kerlann* » à Concarneau, munie d'un nouveau grand atelier au deuxième étage avec une verrière exposée plein est pour bénéficier de la lumière blanche du matin. Devenu le voisin direct des peintres Fernand Legout-Gérard et Alfred Guillou, ainsi que du couple Leuze-Hirschfeld, l'artiste se tourne progressivement vers une iconographie plus rurale et bretonne, qui connaît un certain succès.

Nos deux œuvres se rattachent directement aux premières années de production de Georges Fournier, qui voient l'artiste fréquenter les cercles d'avant-gardes du Barc de Boutteville. La première (cat. 1) est une huile sur toile datée de 1895 et figurant un grand boulevard parisien, sans doute le Boulevard Saint Michel, saisi par

.../...



SCÈNE DE BOULEVARD À PARIS

1895

Huile sur toile

32,5x46,9 cm

Signée et datée 'G. Fournier 95' en bas à gauche.

.../...

une froide et humide journée d'hiver dans son agitation toute bouillonnante. Entre les arbres dénudés se dressent les colonnes Morris de forme cylindrique et les kiosques couverts d'affiches publicitaires, prenant place sur une ligne en léger retrait de la bordure du trottoir. Disposés de manière régulière, ces petits cabanons destinés à la vente des journaux, de fleurs ou de rafraîchissements constituent une ligne de fuite qui dirige le regard du promeneur vers la place ou le monument ponctuant la voie. La touche moderne, apparente et lâchée entend traduire l'atmosphère de la rue parisienne, les reflets des flaques d'eau sur la large contre-allée mouillée, ainsi que le fourmillement des citadins immergés dans la foule ou chargeant l'omnibus noir visible à gauche.

La deuxième œuvre (cat. 2) que nous présentons est un rare pastel d'obédience impressionniste par la luminosité éphémère des dernières heures du jour qu'il parvient à capter. L'urbanisme plus dépouillé et inscrit sur une sensible côte suggère vraisemblablement une

rue montmartroise. Georges Fournier parvient habilement à retranscrire les reflets jaunes de la lumière sur l'eau coulant le long du caniveau. Sous les réverbères encore éteints se pressent trois jeunes enfants, encore chargés de leurs cartables d'écoliers. Autant d'éléments qui témoignent d'un travail effectué directement sur le motif, et d'une parfaite maîtrise technique qui justifie les éloges formulés par le célèbre critique Léon Roger-Milès, dans sa préface au catalogue de l'exposition personnelle de l'artiste en 1897 : « *Coloriste, M. Fournier l'est avec une réelle puissance et une audacieuse franchise, dans ces coins de province, dans ses coins de Paris surtout, qu'il aime surprendre à l'heure crépusculaire, par les temps où il a plu ; il affirme sa volonté d'avoir l'euchromatisme violent sans vaine brutalité, et sonore sans cesser d'être harmonieux. Il est telles de ses vues, qui sont bien près d'être parfaites, avec leur arrangements heureux, leur couleur où passent des éclats, le grouillement des êtres et des bêtes qui s'y meuvent, et sont bien la vision de la vie*¹. »

¹ Roger-Milès, Léon, *Préface au catalogue de l'Exposition Georges Fournier* (Paris, Le Barc de Boutteville, 47, rue Le Peletier, 5 Avril - 4 mai 1897) Paris, Edmond Girard, Imprimeur-Éditeur, 1897.



Fig. 1 :
Exposition Georges Fournier,
vues de Paris, chez Le Barc de Boutteville, 47, rue Le Peletier
(5 Avril - 4 mai 1897),
lithographie, Paris, impressions Bourgeries et Cie, 1897.



Pastel sur papier
32,5x46,9 cm

Signé 'G. Fournier' en bas à droite.

SCÈNE DE RUE À MONTMARTRE

circa 1895

ALEXANDRE GRAVEROL

(1865 – Paris, 1948)

D'abord formé à l'école des Beaux-arts de Lyon, Alexandre Graverol se rend à Paris pour intégrer aux Beaux-arts l'atelier de Pierre Puvis de Chavannes. En observant ses premières compositions, ce dernier aurait d'emblée perçu les talents singuliers du jeune artiste, en rupture avec le naturalisme de son temps : « *Graverol, lui dit-il, vous avez l'intelligence de l'art*¹ ». Le peintre s'associe très vite aux milieux symbolistes de Paris et de Bruxelles, tissant des liens étroits avec nombre d'artistes et d'écrivains. Parmi eux, il noue une profonde amitié avec Paul Verlaine, qu'il représente à plusieurs reprises en 1895 durant son séjour à l'hôpital Broussais, lieu de son décès en janvier 1896 (fig. 1). L'une de ses aquarelles symbolistes figurant l'écrivain est par la suite décrite et reproduite dans sa version gravée par Frédillo dans le numéro spécial que *La Plume* consacre en février 1896 à Verlaine². Issu d'un milieu fortuné, Graverol cultive son image de dandy désinvolte et esthète entièrement détaché des nécessités matérielles et quotidiennes et n'expose de ce fait qu'à de très rares occasions. Fêtard invétéré, il participe aux soirées organisées dans l'atelier de Nadar situées au 35 boulevard des Capucines, et fréquente le

Chat Noir avec les poètes Charles Cros et Maurice Rollinat, ainsi que le chansonnier et auteur Léon Xanrof. Également familier des soirées de *La Plume*, il y fait la rencontre de Claude Debussy. D'un tempérament impulsif et passionné, il quitte la capitale peu après son mariage pour s'installer à Bruxelles après avoir dilapidé sa fortune privée aux jeux de cartes. Née en 1905 à Ixelles, sa fille l'artiste surréaliste Jane Graverol en dresse un portrait complexe, et souligne toute la part occulte et ésotérique que contient son œuvre : « *Mon père était intelligent et cruel... aristocrate et anarchiste, croyant au pouvoir de l'envoûtement et de la télépathie, mystique sans religion, il avait, disait-il, eu des apparitions de la Vierge dans les rues de Paris... il avait le sens aigu de tout ce qui était supérieur dans les recherches de l'art... Il avait fréquenté l'avant-garde poétique de la fin du siècle, c'est-à-dire les Symbolistes*³ ». Se tenant en Belgique éloigné de toutes manifestations artistiques, Graverol ne compose plus que pour ses amis amateurs, collectionneurs ou relieurs des illustrations et des ex-libris qui dissimulent quelque peu sous l'élégance du trait son inquiétude et l'étrangeté de sa personnalité.

.../...



Fig. 1 :
Alexandre Graverol, *Paul Verlaine à l'hôpital Broussais*,
1895, aquarelle sur papier (23,4x26,7 cm), collection particulière.



Aquarelle sur papier
18x11 cm

Monogrammée en bas à droite.

**VERLAINE
ET LA MUSE ABSINTHE**

circa 1895

1/3

.../...

Les trois aquarelles que nous présentons peuvent par leur style être rattachées au milieu des années 1890, période la plus symboliste et sans doute la plus féconde d'Alexandre Graverol. Mêlant une multitude de symboles rigoureusement ordonnés et traités de manière synthétique, la première feuille (cat. n°1) constitue un véritable hommage à Paul Verlaine. Dominant l'ensemble allégorique, le visage de l'écrivain apparaît auréolé d'étoiles, tel une sainte face. Il est directement associé à l'absinthe, sa boisson favorite dont il reprenait lui-même le surnom affectueux de « fée verte ». Graverol personnifie le liquide en une femme nue à l'ample chevelure verte et à la chair verdâtre, faisant symboliquement corps avec la lyre ornée de fauves du poète, dont les cordes jaillissent de ses seins pour se diriger verticalement vers le verre de spiritueux disposé dans l'axe, non loin des plantes à fleurs qui en sont à l'origine, avant macération et distillation. Il semble que le dessinateur fasse en partie

référence au poème que Verlaine consacre à l'absinthe, publié en 1870 dans *La Bonne chanson* :

*« En robe grise et verte avec des ruches,
Un jour de juin que j'étais soucieux,
Elle apparut souriante à mes yeux
Qui l'admiraient sans redouter d'embûches ;*

*Elle alla, vint, revint, s'assit, parla,
Légère et grave, ironique, attendrie :
Et je sentais en mon âme assombrie
Comme un joyeux reflet de tout cela ;*

*Sa voix, étant de la musique fine,
Accompagnait délicieusement
L'esprit sans fiel de son babil charmant
Où la gaîté d'un cœur bon se devine.*

*Aussi soudain fus-je, après le semblant
D'une révolte aussitôt étouffée,
Au plein pouvoir de la petite Fée
Que depuis lors je supplie en tremblant⁴. »*

.../...



Aquarelle sur papier
23x11 cm

Monogrammée en bas à droite.

ALLÉGORIE DE LA VIGNE
circa 1895

2/3

.../...

Devenu dépendant à l'absinthe, Verlaine décrit très bien comment cette drogue est parvenue, délicieusement, à l'emprisonner, conférant ainsi à notre aquarelle une dimension symbolique plus tragique.

En figurant une allégorie de la vigne, notre deuxième feuille fait référence à un autre alcool apprécié par les artistes : le vin. Dans l'atmosphère rougeoyante d'un paysage au soleil couchant, Graverol représente une bacchante à la chair rose et nue, encadrée de longs plants de vignes, coiffées de grappes. Pressant du raisin sur son sexe, elle laisse couler le long de ses jambes un jus qui, hydratant le sol, semble se transformer en d'étranges racines, non sans évoquer l'*Isis* sculptée de Georges Lacombe, parfaitement contemporaine.

¹ Schurr, Géraud, « Alexandre Graverol », in *Les Petits Maîtres de la peinture (1820-1920)*, valeur de demain, t. IV, Paris, 1988, p. 33.

² « A Paul Verlaine », *La Plume*, 1er février 1896, n° 163, p. 84 et 125.

³ Schurr, Géraud, *op. cit.*, p. 33.

⁴ Verlaine, Paul, *La Bonne Chanson*, Paris, Alphonse Lemerre, 1870.

Présentant la même plastique soigneusement cloisonnée et synthétique, à l'image des enluminures, la dernière de nos trois aquarelles rassemble quatre jeunes filles en costumes médiévaux dans un jardin idyllique garni de fleurs et de cyprès, ouvert sur un étang où glissent tranquillement un couple de cygnes. Bien qu'absent de la Bible, ces oiseaux blancs sont largement valorisés par les cercles symbolistes pour suggérer l'amour et la fidélité, en puisant dans les références mythologiques gréco-romaines ou germano-scandinaves. D'oiseau simplement noble, il devient pleinement royal, au point qu'à l'aube des temps modernes, en Angleterre et dans plusieurs pays d'Europe, il était interdit à quiconque n'est pas de sang royal d'en posséder.



Aquarelle sur papier
24x16 cm

Monogrammée en bas à droite.

PRINCESSES MÉDIÉVALES

circa 1895

EDGARD MAXENCE

(Nantes, 1871 – La Bernerie-en-Retz, 1954)

Né à Nantes dans un milieu fortuné, rien ne destine Edgard Maxence à embrasser la vocation artistique. Pourtant, scolarité achevée, il s'inscrit à l'école des Beaux-arts de la ville où il étudie auprès d'Alexandre Chantron. En 1891, le jeune artiste est reçu au concours de l'école des Beaux-arts de Paris et intègre l'atelier du nantais Jules-Elie Delaunay, où il fait la connaissance de Georges Rouault. Lorsque Delaunay meurt quelques mois plus tard, il est remplacé par Gustave Moreau qui n'est pas sans exercer sur Maxence une influence décisive. Premier Logiste en 1893 puis premier prix de figure d'expression en 1894, il abandonne la course au Prix de Rome après son échec en 1895. Encouragé par son maître, il expose à partir de 1894 au Salon des artistes français. Outre l'art du portrait, pour lequel il excelle, il s'adonne à la peinture d'histoire en puisant au Symbolisme de Moreau, multipliant à l'huile et au pastel des mises en scènes bibliques, mythologiques ou tirées de légendes bretonnes qui jouissent d'une bonne réception. Porté par ses premiers succès, Maxence participe aux trois derniers Salons de la Rose+Croix de 1895 à 1897, puis à l'Exposition Universelle de 1900, où il obtient une médaille d'or. Fait chevalier de la Légion d'honneur la même année, il est élevé au grade d'officier en 1927, après avoir été élu à l'Institut en 1924.

Mêlant sur le papier l'aquarelle à la gouache, notre feuille aux apparences d'enluminure médiévale illustre bien la parfaite maîtrise technique atteinte par le pinceau d'Edgard Maxence. Dans un cadrage vertical de vitrail, l'artiste a fixé l'élégante silhouette en buste de profil d'une jeune fille rousse à la chair nacrée, aux yeux bleus écarquillés, auréolée d'argent. Cette figure extasiée de sainte, dont le profil archaïque et encerclé semble directement emprunté aux médailles d'Antonio Pisanello, est enveloppée de subtiles volutes de fumée. Par le titre apposé en calligraphie gothique sur l'entablement de la partie inférieure, Maxence en précise la nature, et identifie par là-même le sujet de son œuvre. Symbolisant par ses émanations l'élévation de l'âme, l'encens confère naturellement au sacré, et

s'inscrit traditionnellement dans la liturgie chrétienne pour sanctifier, bénir et vénérer. À l'image des œuvres de Fernand Khnopff, le peintre, profondément croyant, semble ici nous inviter à la prière et à la méditation. Comme pour accentuer cette atmosphère de mystère divin, il oppose aux riches détails du premier plan les formes plus dissoutes des vitraux bleus du fond, suggérant un décor très à propos de cathédrale. À l'instar de ses tableaux, Maxence diversifie ses techniques graphiques en utilisant des matières et supports légers, et en employant une palette en demi-teinte aussi riche et variée que ses mediums. Notre feuille peut être précisément datée vers 1896 si on la rapproche de la composition assez similaire du *Profil au paon* (fig. 1), où l'on peut distinguer le même modèle féminin aux traits singuliers et nettement marqués. Cette même année, l'artiste présente justement au Salon de la Rose+Croix des *Têtes de Saints* (cat. n° 65). Magistralement exécutée, associant son goût pour la Renaissance italienne à des inspirations préraphaélites, notre aquarelle silencieuse et empreinte d'une grande religiosité appartient à la part symboliste la plus singulière et, incontestablement, la plus séduisante d'Edgard Maxence.



Fig. 1 :
Edgard Maxence,
Profil au paon, 1896,
pastel et gouache sur toile,
collection particulière.



L'ENCENS

circa 1896

Gouache et aquarelle
sur papier
36x11 cm

Monogrammée
'E. M.' au milieu à droite.

LUCIEN OTT

(Paris, 1870 – Villeneuve-Saint-Georges, 1927)

Lucien Ott naît à Paris en 1872 dans une famille d'artisans alsaciens ayant rejoint la capitale après l'annexion de leur région par la Prusse. Encouragé par son père cordonnier, il montre très tôt de réelles dispositions pour le dessin et intègre l'école Germain Pilon, puis l'école Bernard Palissy, où il se forme au métier de décorateur. Il voue un intérêt précoce pour la Bretagne, en se rendant pour la première fois à Pont-Aven dès 1889, alors que Paul Gauguin et Émile Bernard y renouvellent l'art moderne depuis 1886. Après l'année de son service militaire en 1892, il est employé par la Manufacture Krieger entant que dessinateur d'ameublements. Devenu chef d'atelier, il y rencontre le graveur Loys Delteil qui lui prodigue ses conseils et devient peu à peu son ami. Rêvant de se consacrer plus résolument à la peinture, Lucien Ott retourne séjourner en Bretagne, à Loguivy de la Mer, entre 1898 et 1901. Il y fait la connaissance d'Henri Rivière, avec qui il partage son goût pour le paysage ainsi qu'un certain attrait pour le synthétisme des estampes japonaises. De retour à Paris, il expose à partir de 1901 au Salon des Indépendants puis dès 1903 au Salon de la Société Nationale des Beaux-arts. Ses peintures, pastels et aquarelles y obtiennent un certain succès en associant à des paysages typiquement parisiens des « bretonneries » alors à la mode. S'adonnant également à la nature morte et au portrait, sa palette s'assombrit peu à peu et son pinceau se fait plus synthétique, à la manière d'un Bonnard ou d'un Vuillard dont il se réclame avec force. Mobilisé en août 1914, à l'âge de 42 ans, l'artiste est appelé à garder les voies à Essonnes avant de rejoindre en 1916 le 79^{ème} Régiment d'Infanterie sur le front de Belgique. Il ne cesse

d'y remplir ses carnets de croquis pris sur le vif, saisissant les paysages en ruines et les poilus dans les abris, soumis à la violence des pilonnages. Rappelé à Paris en 1917, il met ses talents de peintre à contribution en intégrant l'atelier de camouflage des Buttes-Chaumont. Avec la cessation des hostilités, durablement marqué par le conflit, Lucien Ott développe davantage son activité de décorateur en multipliant les créations de meubles « modernes » pour les ateliers Paul Malhou.

Datée de 1898, notre huile sur toile se rattache précisément à l'installation de Lucien Ott en Bretagne et offre ainsi un vibrant témoignage pictural de ses premières ambitions artistiques. Usant d'un cadrage vertical directement emprunté aux estampes d'Hiroshige, le peintre a finement composé un paysage boisé, vraisemblablement saisi sur le motif entre Loguivy et Paimpol avant d'être repris dans son atelier. Observateur assidu de la peinture impressionniste, il en retient en partie la leçon à travers de larges coups des brosses de couleurs franches, une certaine fragmentation de la touche ainsi qu'une attention particulière portée aux effets lumineux. Le sol terreux partiellement couvert de mousse est ainsi sensiblement tacheté de quelques rayons de soleil traversant ponctuellement l'ombrage des branches, avant de baigner plus pleinement de lumière le muret de pierre et les meules de foin visibles à l'arrière-plan. Enfin, les troncs striant ostensiblement la toile semblent fournir le prétexte à décrire les différentes essences de bois, trahissent encore la première formation de *designer* de Lucien Ott.



Huile sur toile
61 x 46 cm

Monogrammée en rouge,
datée et signée 'Lucien Ott'
en bas à droite.

PAYSAGE

1898

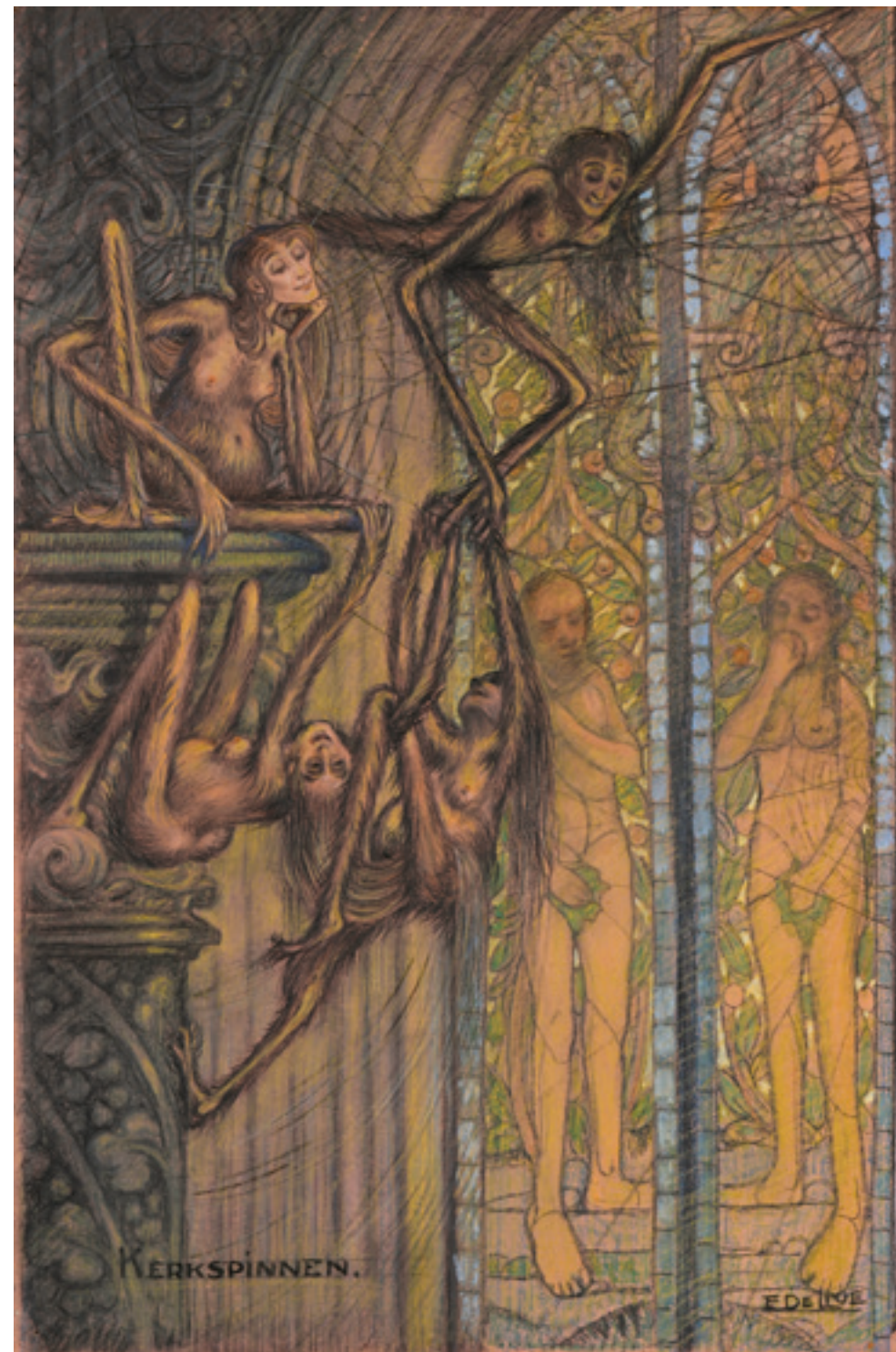
EMILE DELRUE

(Anvers, 1878 – 1928)

Né à Anvers, Émile Delrue est un peintre et décorateur belge dont l'œuvre singulière n'a pas encore dévoilé tous ses mystères. Vraisemblablement imprégné de l'idéal symboliste, l'artiste a très tôt intégré le cercle d'avant-garde *'De Scalden'*, fondé en 1889 dans sa ville natale sous la conduite du médailleur, sculpteur, affichiste, graveur et designer anversois Jules Baetes. L'expression *'De Scalden'* peut être traduite littéralement du néerlandais par « Les Scaldes », faisant référence, non sans un certain humour, aux bardes et poètes scandinaves du Moyen-âge. Le groupe a pour objectif principal d'organiser des expositions associant beaux-arts, arts décoratifs et arts appliqués, prolongeant ainsi en Belgique les idéaux portés par les *Arts and Crafts* et l'art nouveau en lui mêlant parfois certains éléments plus archaïques qui lui sont propres, empruntés à la renaissance flamande. Outre des peintres, des graveurs et des sculpteurs, ce cercle a la particularité de rassembler architectes, poètes, écrivains, compositeurs, travailleurs de cuir, décorateurs, forgerons, ciseleurs, affichistes et maîtres verriers, allant jusqu'à totaliser plus de cent-vingt membres. En plus des expositions, ils sont à l'origine à Anvers de plusieurs carnavals et autres événements festifs, qui sont autant d'occasions de concevoir des costumes, chars et bannières. Si la Première Guerre mondiale et l'invasion de la Belgique par l'Allemagne met fin à *'De Scalden'*, Emile Delrue poursuit sa carrière en développant une activité ingénieuse d'affichiste et de décorateur, notamment en réalisant en 1923 l'intégralité des décors aux motifs stylisés de plantes et de fleurs, puisés dans le répertoire art nouveau,

de la nouvelle villa du joaillier Raymond Ruys, implantée dans le « nouveau parc » de Wilrijk, quartier de luxe d'Anvers.

Par son iconographie étrange, notre grand pastel nous plonge dans l'univers onirique d'Émile Delrue, manifestement épris d'un symbolisme noir et singulier. Son titre apposé en lettres majuscules en bas à gauche, « *Kerkspinnen* », identifie ici les « araignées d'église » peuplant de leurs toiles les anciennes voûtes des édifices gothiques. Delrue représente quatre bestioles anthropocéphales aux longues pattes velues s'agrippant les unes aux autres autour d'un chapiteau comme des singes laineux dans leur jungle. Si l'araignée habite toutes nos croyances, peurs et fantasmes depuis l'Arachné antique des *Métamorphoses* d'Ovide jusqu'aux *Noirs* d'Odilon Redon, en passant par les illustrations de Gustave Doré ou d'Arthur Rackham, Emile Delrue en propose une représentation plus tendre, souriante et pleine d'humour. Il semble même accorder une certaine sensualité à ces êtres hybrides en leur ajoutant des attributs plus explicitement féminins, tels des seins et de longues chevelures. Vivantes gargouilles aux vertus apotropaïques, elles paraissent se fondre parfaitement dans le décor médiéval de l'église. Toutefois, les araignées de Delrue gardent leur caractère vénéneux et maléfique si l'on se fie au jeu de perspective mis en place par l'artiste les associant à un vitrail d'Adam et Ève mangeant du fruit défendu. Dominant le couple primitif en train d'opérer son péché originel, l'une d'entre elle, suspendu à sa toile, a ainsi pris la place laissée vacante du serpent tentateur de la Genèse.



Pastel sur papier
64x43 cm

« **KERKSPINNEN** », ARAIGNÉES D'ÉGLISE

circa 1900

Titré '*Kerkspinnen*' en bas à gauche,
signé '*E. Delrue*' en bas à droite.

ALBERT LYNCH

(Gleisweiler, Bavière, 1860 – Monaco, 1950)

Une certaine confusion règne encore aujourd’hui quant aux dates et lieux de naissance et de mort d’Albert Lynch, et cela tient en grande partie au mythe qu’a forgé ce dernier autour de sa propre personne. Si les catalogues des expositions mentionnent pendant toute sa carrière les villes de Lima ou Trujillo, au Pérou, le peintre serait en réalité né en 1860 à Gleisweiler¹, dans le royaume de Prusse. Les relations entre la France et l’Allemagne au lendemain de la guerre franco-prussienne incitent sans aucun doute l’artiste, établi à Paris avec sa famille depuis sa prime jeunesse, à opter pour la nationalité de son père Diego Lynch, originaire de Chachapoyas. La deuxième raison, plus commerciale, trouve sa source dans la carrière même de l’artiste. Peintre mondain à succès dont les sujets de prédilection sont de jeunes modèles féminins aux traits raffinés, il préfère cultiver une identité plus exotique en se présentant comme un artiste péruvien aux origines irlandaises², dont le talent si prodigieusement précoce aurait justifié sa venue très tôt à Paris, capitale des arts. Formé dans les ateliers de Jules Noël, Henri Lehmann et Gabriel Ferrier à l’École des Beaux-Arts de Paris, il expose au Salon à partir de 1879, où il obtient plusieurs récompenses officielles en 1890 et 1892. Dès 1899, il prend part aux expositions de la *Société internationale de peinture et de sculpture*, accueillies chaque année par la galerie Georges Petit, et reçoit des commandes du monde entier, en particulier aux États-Unis où sa peinture est très prisée. Participant à l’Exposition universelle de 1900, sous pavillon

péruvien, Lynch remporte une médaille d’or en présentant une séduisante série de portraits féminins (cat. n° 14 à 18), avant d’être fait chevalier de la Légion d’honneur l’année suivante. Soucieux de la diffusion de son pinceau, il met son talent au service de l’illustration de romans célèbres, ornant de ses aquarelles *La Dame aux camélias* d’Alexandre Dumas fils, *Le Père Goriot* de Balzac et *La Parisienne* d’Henry Becque.

« Il va doucement au profond des êtres et s’approche de leur âme comme par une jolie et subtile caresse. Il porte à la traduire, une mélancolie qui, reflétée sur la femme, la poétise et l’agrément³ ». Alliant une parfaite maîtrise technique à un sujet ravissant, notre petite huile sur panneau concentre tout ce qui a fait le succès d’Albert Lynch et suscité en 1901 les éloges d’Henri Frantz. Avec une grande économie de moyen, l’artiste a rapidement saisi le visage d’une jeune femme au regard pénétrant. Utilisant l’huile comme de la gouache ou de l’aquarelle sur le support préparé blanc, il traduit en quelques coups de pinceaux assez fluides l’expression des yeux, le rouge à lèvres carmin couvrant sensuellement la bouche, les sourcils noirs sous la large chevelure châtain nouées de roses, le décolleté blanc de la robe. Autant d’éléments qui introduisent le spectateur dans le monde de la haute bourgeoisie, reflet d’une élégance sophistiquée et de sentiments courtois, à l’image d’une époque qui a fait de la grâce féminine son emblème, et dont les chantres, outre Lynch, se nommaient Stevens, Blanche et Boldini.

¹ Albert Lynch est bien né à Gleisweiler si l’on se fie au certificat de son mariage en 1896 à Paris avec Victoria Bacouël (Archives de la ville de Paris [1896, Mariages, 17, V4E 10157]).

² De nombreuses revues spécialisées précisent qu’Albert Lynch est issu d’une famille d’émigrés irlandais au Pérou, comme le *Studio* en 1903 : F. L., “Studio-Talk : Albert Lynch”, *The Studio*, vol. XLIV, 1903 p. 60-62.

³ Frantz, Henri, « Les peintres de la femme – Albert Lynch », *Les Modes : revue mensuelle illustrée des arts décoratifs appliqués à la femme*, 1er novembre 1901, p. 8.



PORTRAIT DE FEMME

circa 1900

Huile sur panneau
17,3x13,2 cm

Signée ‘Albert Lynch’ en bas à gauche.

MAURICE BIAIS

(Corbeil, 1872 – Gorbio, 1926)

Fils d'un riche notaire de Corbeil, élevé dans un milieu privilégié et cultivé, Maurice Biais est un artiste de la Belle époque aux multiples talents, tour à tour graphiste, affichiste, illustrateur et designer de meubles, de verres et de céramiques. D'abord inspiré par Jules Chéret et l'esthétique art nouveau, il sut rapidement s'en démarquer pour créer son style propre. Enfant terrible de Montmartre, il forme avec sa compagne Jane Avril, l'une des plus célèbres danseuses du Moulin Rouge avec qui il a eu un fils en 1897 et qu'il finit par épouser en 1911, l'un des couples les plus actifs de la vie nocturne de la butte. Joueur endetté, incurable buveur et fumeur invétéré, en rupture de ban avec sa famille, il parvient néanmoins à mettre ses qualités de décorateur au service des plus grandes boutiques parisiennes. Employé un temps à la maison de l'Art nouveau inaugurée par Siegfried Bing en 1895, pour laquelle il réalise d'importantes peintures murales, Maurice Biais rejoint ensuite dès 1899 son principal concurrent, la non moins célèbre Maison Moderne de Julius Meier-Graefe. Ce dernier, après avoir fréquenté la communauté artistique d'avant-garde de Berlin, où il avait contribué à la création de l'influent magazine *Pan*, avait ouvert en 1898 son propre magasin à Paris dédié aux arts décoratifs, proposant aux clients d'aménager leurs intérieurs en réunissant des sculptures, poteries, verres, lampes et bijoux. Outre Van de Velde, qui expose ses créations, Meier-Graefe fait appel à certains jeunes affichistes comme Manuel Orazi pour faire sa publicité. En 1902, Maurice Biais réalise pour la boutique une affiche sur laquelle on peut voir une élégante cliente, dont la présentation de dos invite le spectateur à regarder avec elle un encrier et une lampe dessinés par Maurice Dufrène, des petites sculptures en bronze de George Minne, un chat en porcelaine de la manufacture danoise Bing & Grøndahl, ou encore, au second plan, un fauteuil d'Abel Landry (fig. 1). Si Biais s'adonne également à l'illustration, contribuant à des périodiques comme *Le Journal pour tous*, des

ouvrages pour la jeunesse, l'édition de partitions musicales ou de cartes postales, ce sont avant tout ses affiches qui assoient sa notoriété, aussi bien en France qu'à l'étranger. En 1901, il expose ainsi chez Williams à New York, avant de présenter ses lithographies au Salon des Artistes Français de 1903 (cat. n° 3794 et 3795). Engagé sur le front en 1914, il est décoré de la croix de guerre mais revient profondément marqué et blessé par les gaz de combat. Parti se soigner dans le sud de la France au début de l'année 1926, il décède le 8 avril au sanatorium de Gorbio, bordé par Jane Avril.

De format vertical, l'écran de cheminée que nous présentons appartient à la période la plus féconde et moderne de Maurice Biais. L'artiste a superposé en les cousant deux compositions brodées et peintes sur toile aux sujets assez similaires. Figurant de jeunes élégantes dans des jardins, alternant les seuls noirs et blancs, leurs traitements synthétiques évoquent déjà les premières réalisations de Bernard Boutet de Monvel. La typologie des signatures apposées dans les deux cas en bas à droite, écrites en toutes lettres et encadrées, rattache l'objet à l'année 1902, et suppose ainsi qu'il ait pu compter parmi les pièces exposées dans la Maison Moderne de Meier-Graefe.



Fig. 1 :
Maurice Biais [impr. J. Minot],
La Maison Moderne, 1902,
Lithographie (114 x 78,5 cm),
Paris, musée de la publicité
(Inv.-Nr. : 14550).



Broderie de laine et huile sur toile
engainée dans un cadre en bois peint en blanc
H. 97 cm (103 cm avec le piétement en bois) ; L. 52 cm

Signée 'Maurice Biais' en bas à droite.

ÉCRAN DE CHEMINÉE

circa 1902

**VICTORIEN FABIEN VIEILLARD,
DIT FABIEN LAUNAY**

(Neuilly-sur-Seine, 1877 – Arcachon, 1904)

Né Victorien Fabien Vieillard, Fabien Launay signe ses tableaux et dessins du nom de jeune fille de sa mère, Rose Launay, par opposition à son père Louis Vieillard, premier clerc de notaire aux Batignolles, qu'il rejette violemment dès lors qu'il embrasse sa carrière artistique. Scolarisé à partir de 1888 au Lycée Condorcet, il y rencontre le futur poète et critique d'art hongrois Maurice Cremnitz ainsi que le futur peintre et designer Francis Jourdain avec qui il se lie d'amitié. Ensemble, les deux jeunes hommes se destinent rapidement à la peinture et courent les galeries parisiennes, notamment le Barc de Boutteville, d'où émergent alors les nabis, et la petite échoppe du père Tanguy, rue Clauzel, où ils découvrent les œuvres de Vincent van Gogh. Âgé de quinze ans, Launay fonde avec Louis Lornel et Cremnitz une petite revue, *L'Art littéraire*, en octobre 1892. En juin 1893, le jeune artiste y rédige un compte-rendu du salon de la Rose-Croix, puis en décembre un article sur Paul Gauguin. C'est à cette époque, autour de ce petit travail d'édition, qu'il réalise ses premières gravures sur bois et fait la rencontre d'Alfred Jarry et Léon-Paul Fargue. Après le lycée, Fabien Launay, comme son ami Francis Jourdain, s'inscrit à l'*Académie Humbert et Gervex*, boulevard de Clichy, et c'est dans ce quartier qu'il fait la connaissance de Georges Bottini avec lequel il partage un atelier, 19 rue des Moines. À partir de 1895, les deux amis exposent régulièrement au Salon des Indépendants. Ils rencontrent ensuite le poète Saint-Georges de Bouhéliér (dont Launay fait un portrait pour le n° 439 des *Hommes d'aujourd'hui*, en 1896), puis nouent une indéfectible amitié avec l'écrivain et journaliste Gaston de Pawlowski. En 1900, ils se lient également avec Pierre Girieud et une nouvelle bande d'artistes qui se réunissent au

café de la Place Blanche, parmi lesquels Jacques Villon, Edmond Lempereur, Fernand Piet, les écrivains Félicien Champsaur et Hugues Rebell. Bien que Fabien Launay soit parvenu à exposer un portrait au Salon de la Société Nationale des Beaux-arts de 1899 (cat. n° 862), il est refusé en 1901 et milite dès lors en faveur de l'émergence d'un nouveau Salon des refusés, plus libéral et ouvert, sorte de préfiguration du Salon d'automne. Cette même année 1901, il expose en juin avec un collectif d'artistes regroupés au sein du *Collège d'esthétique moderne* dans un atelier rue de La Rochefoucauld, sous la houlette de Saint-Georges de Bouhéliér. En août 1903, Gaston de Pawlowski et Launay composent un album entier pour *L'Assiette au beurre* démontant l'appareil de la justice par des dessins d'assise accablants et d'une grande puissance satirique. Le 6 décembre 1903, rongé par la tuberculose, Launay quitte Paris pour intégrer le sanatorium de plein-air de la ville d'hiver d'Arcachon, où il meurt le 27 février 1904, à l'âge de 26 ans. Après sa mort, Pawlowski parvient à réunir six œuvres afin de lui rendre un ultime hommage au Salon des Indépendants, parmi lesquelles une *nature morte* (cat. n° 1381).

« On retrouvera plus tard ses œuvres, elles seront recherchées, non seulement pour leur rareté mais aussi pour l'acuité de sa vision un peu sombre au service d'un dessin incisif¹ ». Ces quelques mots consignés par Pierre Girieud peu après la disparition de Fabien Launay viennent mettre en exergue notre grande nature morte, récemment redécouverte. Signée et datée de 1902, elle fait partie des rares toiles, aux côtés du *Tournesol* aujourd'hui conservé au musée national d'art moderne (fig. 1), appartenant à l'ultime corpus d'œuvres de l'artiste, qui avait à la fin

.../...



NATURE MORTE
1902

Huile sur toile
46x55 cm

Expositions:

Probablement Salon des Indépendants, 18e exposition, Paris, Grandes serres de l'exposition universelle (Cours-la-Reine), du 29 mars au 5 mai 1902, cat. n° 1022 ou 1023: « Nature morte ».

Probablement Exposition de Peintures, Pastels & Dessins par MM. Girieud, Launay, Picasso et Pichot, Paris, Galerie Berthe Weill, du 15 novembre au 15 décembre 1902, cat. n° 11: « Natures mortes ».

.../...

de sa vie suscité l'intérêt d'importants collectionneurs tels Olivier Sainsère ou la galeriste Berthe Weill. Launay a rassemblé sur une table couverte d'une nappe un petit livre à la reliure verte, une bouteille de vin, quelques fruits, une tasse de café et un large bouquet de chrysanthèmes rouges, oranges, jaunes et blanches. Si l'ordonnance des éléments paraît assez traditionnelle, la facture comme la gamme chromatique employée se veulent résolument modernes et hybrides. Alors que la nappe et la bouteille sont traités en larges aplats, au couteau, les fleurs accusent une fragmentation de la touche en épais bâtonnets, trahissant une certaine allégeance à la peinture de Van Gogh. Exactement comme dans son *Tournesol* (fig. 1), le fond est brossé de manière divisionniste en lignes verticales, conférant volontairement à l'ensemble un caractère plus vibrant. Autant d'éléments plastiques qui suggèrent que cette œuvre ait bien été présentée par Launay de son vivant. En 1902, l'artiste expose précisément deux *natures mortes* aux Indépendants (cat. n° 1022 ou 1023), puis quelques mois plus tard chez Berthe Weill (cat. n° 11). En effet, le temps d'une exposition, cette dernière réunit au mois de novembre Launay, Girieud, Picasso et Pichot, et certains critiques se montrent élogieux à l'égard de ces jeunes peintres encore en devenir, tel Charles Morice qui associe ainsi Launay à Picasso dans le *Mercur* de France :

« Deux Français, deux Espagnols ont réuni leurs plus récentes œuvres. Français ? Espagnols ? Dis-je bien vrai ? Non. Tous quatre, citoyens de Montmartre ! Patrie de leur désir, atmosphère de leurs travaux et de leurs ambitions, de leur art. Art jeune (je ne dis pas « l'art nouveau » !) avec ses audaces et ses bonheurs, ses faiblesses, ses dangers : la période de recherches en soi [...] mais je ne sais rien de plus intéressant, de plus émouvant que cette sorte d'avant-l'aube des esprits, — rien, aussi, de plus significatif : si vous voulez connaître les directions présentes de l'art. [...] Ce qu'ils produisent est bien d'un temps où la poésie des symbolistes et le roman des naturalistes sont contemporains. Il y a beaucoup de réalisme, de brutalisme même dans la peinture qu'on peut voir rue Victor-Massé, mais très bizarrement cette dévotion servile aux premiers dehors des êtres et des choses se combine avec un bel instinct décoratif. [...] Chez Launay et Picasso, l'art se bute au négatif, ce mur où il est fatal que se brisent les générations sans amour² ».

Si Picasso eut la carrière que l'on sait, Launay fut brisé dans son élan dès sa prime jeunesse, et notre toile constitue le rare témoignage d'un talent qui, peut-être, n'avait pas encore livré toutes ses promesses.

¹ Girieud, Pierre, « Souvenirs d'un vieux peintre », in Martine & Bertrand Willot, « Nous étions trois amis intimes qui avions vingt ans aux alentours de 1897 : Bottini, Launay et moi... », in *Plein Chant* n° 80, Bassac, novembre 2005 (récit biographique), p. 67.

² Morice, Charles, « Exposition de MM. Girieud, Launay, Picasso et Pichot », *Le Mercur* de France, décembre 1902, p. 804.



Fig. 1 :
Fabien Launay,
Le Tournesol, 1902,
Huile sur toile (81,5×45,5 cm),
Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne
(inv. LUX.O.103P).



ARISTIDE DELANNOY

(Béthune, 1874 – Paris, 1911)

« Delannoy ne fut pas qu'un simple sociétaire des Indépendants, il fut, dans son art et dans sa vie, l'Indépendant — combattant sans souci de lucre ou d'arrivisme pour ce qu'il croyait être le bien, travaillant ce qu'il croyait être le beau. Aussi digne comme homme que comme artiste, il a manifesté dans tous ses actes, dans toutes ses œuvres une liberté ferme et intransigeante¹ ». C'est en ces termes élogieux que, dans les colonnes des *Hommes du jour*, Paul Signac rend un vibrant hommage au peintre Aristide Delannoy, tout juste décédé à seulement trente-sept ans de la tuberculose. Né à Béthune dans un milieu assez modeste de petits commerçants en horlogerie, le jeune homme, atteint de surdité, développe très tôt une véritable vocation pour la peinture. Après avoir suivi les cours de dessin et de peinture de Pharaon de Winter à l'École des beaux-arts de Lille, il intègre en 1897 l'atelier de Léon Bonnat à l'École des beaux-arts de Paris. Dès l'année suivante, il expose pour la première fois au salon des Artistes français mais, obligé de subvenir à ses besoins, il s'essaie à l'affiche pour des cafés parisiens, avant de mettre son talent au service de la presse amusante et satirique. Ses premiers dessins paraissent ainsi à partir de 1900 dans le *Gil Blas Illustré*, *Le Pêle-Mêle*, *Le Frou-Frou*, *Le Petit Illustré amusant* ou *Le Sourire*. De sensibilité anarchiste, il publie également des caricatures dans des journaux plus engagés comme *L'Assiette au beurre* dès 1901, et collabore avec de nombreuses revues libertaires et antimilitaristes, parmi lesquelles *Les Temps nouveaux* et *La Guerre sociale*. C'est à cette époque qu'il se lie d'amitié avec Charles Angrand et Maximilien Luce. Vraisemblablement introduit par ce dernier dans la bande de Jean Grave, il devient le dessinateur attitré des *Hommes du jour*, réalisant près de cent-cinquante couvertures qui sont autant de satires au vitriol des plus importantes personnalités de son époque (fig. 1). Plusieurs fois inquiété par les autorités, Delannoy

est fiché et inscrit au « carnet B » par la préfecture de police dès 1903 comme « socialiste révolutionnaire et antimilitariste ». Cela ne l'empêche pas d'exposer ses œuvres aux Indépendants de 1902 à 1906, ainsi qu'au Salon d'Automne et à la Société Nationale des Beaux-arts en 1904. Lui-même originaire du nord, il étudie sur le motif l'âpre quotidien des « gueules noires », tant pour ses toiles que pour *L'Assiette au beurre*, allant jusqu'à couvrir la catastrophe minière de Courrières en 1906 en compagnie des peintres Jules Grandjouan et Ricardo Florès.

Daté de 1902, notre saisissant portrait d'homme au profil barbu de *condottiere*, coiffé de son bonnet d'artiste, offre un parfait exemple de la maîtrise technique acquise par Aristide Delannoy au début du siècle dernier. L'emploi de couleurs vives, d'une touche large et amples rapidement brossée à laquelle s'ajoute un pointillisme assumé justifie que la critique d'avant-garde ait pu régulièrement associer le peintre à Signac, Luce, Angrand ou Henri-Edmond Cross, « les vrais indépendants, ceux qui n'ont jamais consenti à soumettre leurs œuvres au jugement d'un quelconque aréopage² ».



Fig. 1 :
Aristide Delannoy,
« Maximilien Luce »,
Les Hommes du jour,
13 mars 1909, n° 60



PORTRAIT D'ARTISTE

1902

Huile sur panneau
40,5x32,5 cm

Signée et datée 'A Delannoy 02' en haut à droite.

¹ Signac, Paul, in Méric, Victor, « Aristide Delannoy et les artistes », *Les Hommes du jour*, 13 mai 1911, n° 173, p. 3.

² Robin, Maurice, « Les Indépendants », *Les Hommes du jour*, 10 avril 1909, n° 64, p. 7.

JOSÉ MONGRELL TORRENT

(Valence, Espagne, 1870 – Barcelone, 1937)

Parmi tous les adeptes du luminisme de Joaquín Sorolla y Bastida, le peintre José Mongrell Torrent est le plus souvent considéré comme le plus proche sur le plan pictural. Originaire de Valence, comme son illustre maître, il se forme à l'académie royale des Beaux-arts de San Carlos, où il intègre en 1885 les ateliers d'Ignacio Pinazo Camarlench et de Francisco Domingo Marqués. Après des débuts comme portraitiste, il s'adonne peu à peu au paysage puis à la peinture de genre. Naturaliste par ses sujets, il s'attache à montrer en particulier les réalités du labeur acharné et quotidien des paysans, pêcheurs et ouvriers. Participant à partir de 1890 à la *Nacional*, l'Exposition des Beaux-arts de Madrid, son tableau «*El mortet*» («*Le mortier*»), y est salué par la critique en 1893. L'année suivante, ses portraits suscitent les éloges à l'Exposition du Cercle des Beaux-arts de Valence. Fort de ses premiers succès, Mongrell s'installe à Madrid de 1899 à 1906, où il devient l'élève de Sorolla et participe à ce titre à la *Nacional* de 1901. Il puise rapidement chez ce dernier une facture plus enlevée et moderne, ainsi qu'une attention particulière au traitement de la lumière, à travers une grande gamme de nuances chromatiques. Dans la capitale, le jeune peintre fréquente également le noyau intellectuel du Café de Levante, où il rencontre Valle Inclán et Pío Baroja. À partir de 1906, il établit son atelier à Cullera, station balnéaire au bord de la Méditerranée, juste au sud de Valence, afin d'y pratiquer une peinture de plus en plus lumineuse, multipliant les paysages, marines et scènes mêlant pêcheurs et baigneurs. Mongrell



Fig. 1 :

José Mongrell Torrent (1870-1937), *Sin remedio* [Sans espoir], 1904, huile sur toile (68x97 cm), collection particulière.

prend parallèlement part aux prestigieuses expositions Internationales de Barcelone, où il est médaillé en 1907 et 1911. L'artiste s'installe enfin définitivement à Barcelone en 1913 lorsqu'il obtient la chaire de dessin à l'École des Beaux-Arts et des Arts Industriels de la ville. Très prisé, son enseignement marque durablement la génération suivante, tels les peintres Rigoberto Soler d'Alcoy ou Luis Fernández.

Saisissant par son sujet empreint d'émotion, notre huile sur toile appartient à la période madrilène de Mongrell, alors qu'il étudie auprès de Sorolla. L'artiste met en scène une jeune mère, peut-être Josefina López, son épouse depuis 1901, donnant une cuillère de médicament à son fils alité. Par un jeu de contrastes assez sophistiqué d'ombres et de lumières, Mongrell prouve sa singularité en appliquant la touche moderne de son maître à un intimisme plus ténébreux. A rebours des harmonies sombres et nuancées des couleurs bleue, grise et mauve de la pièce, le peintre introduit au centre de sa toile des notes intenses orange et verte, mettant précisément en valeur la cuillère et la tasse du remède prodigué au convalescent. Le profil de ce dernier, comme celui de sa mère qui lui fait face, apparaît en ombres synthétiques, à contre-jour de l'éclairage puissant de la lampe, disposée sur la table de nuit. Cette étrange source lumineuse confère quelques subtils reflets orangés à la couverture du lit occupant le premier plan. Par sa composition, notre tableau n'est pas sans évoquer directement une autre œuvre contemporaine du peintre, *Sin remedio* (fig. 1), qui remporte une médaille de troisième classe à la *Nacional* de 1904 (cat. n° 910). Toutefois, la mort, irrémédiable et tragique, n'a ici pas le dernier mot. En mettant ostensiblement l'accent sur la tendresse d'une mère pour son fils, notre toile résonne symboliquement face à la souffrance comme un hymne à l'espérance.



LE REMÈDE

circa 1904

Huile sur toile
47 x 71 cm

Signée 'J. Mongrell' en haut à droite.

CHARLES GUILLOUX

(Paris, 1866 – Lormes, 1946)

Peintre autodidacte, employé à la Bibliothèque Nationale, Charles Guilloux fait sensation en 1891 en exposant pour la première fois une série de paysages au Salon des Indépendants, aussitôt remarqués par le critique Claude Roger-Marx. A partir de l'année suivante, il participe à toutes les Expositions des *Peintres Impressionnistes et Symbolistes* organisées par la galerie Le Barc de Boutteville, rue Le Peletier à Paris, qui lui consacre par la suite deux importantes expositions monographiques en 1896 et 1898. Guilloux se voue exclusivement au paysage en privilégiant une facture foncièrement synthétique, empreinte d'un lyrisme au fort impact émotionnel. S'inscrivant en réaction aux effets lumineux de l'impressionnisme, l'artiste associe la synthèse des formes à l'utilisation de couleurs vives, puisant dans la théorie du contraste simultanée des couleurs énoncée par Ernest Chevreul en 1839. Dès ses débuts, il séduit de nombreux collectionneurs et des critiques célèbres comme Gabriel-Albert Aurier, Félix Fénéon ou Rémy de Gourmont. Au Salon des Indépendants de 1892, Gustave Geoffroy salue ainsi en Guilloux le « *pay-sagiste [qui] s'essaye à faire parler aux choses un langage nouveau [...]. Par les eaux et les ciels qui se répondent, les solitudes où les choses ont une attitude mystérieuse*¹ ».

Daté de 1904, soit un an avant la première participation de Guilloux au Salon de la Société Nationale des Beaux-arts, notre paysage illustre parfaitement la vision singulière et syn-

thétique qui a fait le succès de l'artiste. Il reprend ici l'un de ses motifs favoris, l'île d'Herblay sur la Seine à quelques kilomètres de Paris, qu'il s'est à plusieurs reprises attaché à saisir aux différentes heures de la journée. Cette silhouette insulaire couronnée par un bouquet d'arbres offre au peintre tous les éléments naturels qui structurent habituellement ses compositions. Perforant l'ombre des feuillages, le soleil levant fait scintiller l'eau du fleuve en touches méticuleusement fragmentées, contrastant avec les grandes zones colorées en aplats du ciel nuageux et rose. Plutôt adepte des heures du soir, du crépuscule, voire même du lever de lune, il privilégie ici les effets de lumière du matin baignant de reflets dorés la Seine encore partiellement gelée au premier plan. En mêlant certains éléments empruntés aux estampes japonaises à un subtil pointillisme qui lui est propre, Guilloux nous livre une œuvre mystérieuse et poétique, emblématique de son œuvre, à la croisée des différentes avant-gardes. C'est sans aucun doute ce symbolisme singulier qui vaut à l'artiste de figurer en 1896 dans l'ouvrage de référence du critique André Mellerio, *Le Mouvement Idéaliste en Peinture*, au sein duquel son art est perçu comme « *une façon nouvelle et particulière d'envisager la nature et d'en concevoir la représentation, tout en lui conservant son impression directe. [...] L'ensemble des teintes formait une harmonie donnant l'exquis du rêve. Cependant qu'au fond subsistait une sensation de réel, d'où se dégageait une émotion ou calme ou tourmentée qui saisissait et pénétrait*² ».



EFFET DE GEL LE MATIN SUR L'ÎLE D'HERBLAY

1904

Huile sur toile
38,2x61 cm

Signée et datée 'C. Guilloux 1904' en bas à gauche.

¹ Geoffroy, Gustave, « Les Indépendants », *La Vie Artistique*, avril-mai 1893, p. 373.

² Mellerio, André, *Le Mouvement Idéaliste en Peinture*, Paris, H. Floury, 1896, p. 42-43.

LÉON-JOHN WASLEY

(Paris, 1880 – Verdun, 1917)

« M. Wasley, tombé au champ d'honneur, témoigne des dons remarquables ; et il faut déplorer que ce talent, comme tant d'autres, hélas ! ait été fauché par la guerre¹ ». Ces propos tenus en mai 1918 par Pierre Mille dans les colonnes de la *Gazette des Beaux-arts* traduisent bien le désarroi éprouvé par une partie de la critique parisienne après la disparition du sculpteur Léon-John Wasley, tué par un obus à Verdun le 25 mars 1917. Formé à l'école Germain-Pilon, l'artiste s'était fait une solide réputation au Salon de la Société Nationale des Beaux-arts, d'abord comme dessinateur d'orfèvrerie, puis comme sculpteur. Après des débuts remarquables aux côtés de l'ornemaniste Gaston Laffitte en 1901, il se met à son compte en présentant de 1902 à 1904 des petits objets en étain reprenant le large répertoire végétal et animal propre à l'art nouveau, telles des boucles en forme de chauve-souris qui surprennent par leur originalité. A partir de 1906, il se tourne résolument vers la sculpture, exposant sans interruption au Salon jusqu'en 1913. Si, sur le plan stylistique, ses premiers modelages furent marqués par Rodin, il trouve sa propre voie en synthétisant les formes de ses œuvres, le rapprochant davantage des recherches contemporaines de Maillol, comme le précise Pierre Mortier, directeur du *Gil Blas* : « Léon-John Wasley [...] ne s'attarde pas aux minuties des modelés. Il veut émouvoir, à l'instar des Grecs archaïques et des Égyptiens, par la seule puissance des volumes bien établis et par des silhouettes savamment ordonnées² ». Au Salon de la Nationale de 1910, il expose un important *Ecce Homo* en plâtre (cat. n° 2028) pour lequel il obtient une commande en pierre, qu'il présente au même Salon dès l'année suivante (cat n° 2061). Participant à l'exposition franco-britannique de Londres en 1908, il connaît une certaine notoriété internationale, en particulier en Amérique du Sud où, d'après Mortier, « son art est fort goûté, il y a déjà trois monuments et l'on imagine très volontiers ces figures un peu symboliques, quoique aussi très vivantes, dans la grande lumière tropicale³ ». Alors que l'un de ses Christ se trouve en effet érigé sur une tombe en Argentine, Wasley entreprend en 1912 un important voyage de plusieurs mois au Brésil pour présenter sa *Femme assise* (fig. 1), après son exposition au Salon.



Fig. 1 :
Léon-John Wasley (1880-1917),
Femme assise,
Plâtre,
Salon de la Société Nationale
des Beaux-arts de 1912
(cat. n° 2117).

Bien que l'État se porte acquéreur de sa *Femme accroupie* en 1915, le nom du sculpteur reste à jamais associé à la bohème montmartroise et au cabaret du *Lapin agile*, dont une de ses œuvres de jeunesse, un *Christ décharné* très rodinien d'esprit, orne encore aujourd'hui la salle principale, toujours entourée d'un accrochage aussi chargé qu'hétéroclite (fig. 2). Selon la légende, un soir de Noël, probablement vers 1903, Wasley apporta ce grand Christ en plâtre au père Frédé⁴ qui l'accrocha au mur de son célèbre cabaret. Si Francis Carco se souvient que les clients s'en servaient parfois comme porte-manteau⁵, c'est le long des jambes de cette singulière sculpture qu'en 1905, le ténancier punaisa une grande toile de Picasso le portraiturant aux côtés de Laure Pichot et du peintre habillé en arlequin. Installant successivement son atelier au Bateau-Lavoir puis rue Girardon, non loin du château des Brouillards, Wasley partage sur la butte la vie des artistes et des écrivains en devenir, se liant avec André Warnod, Pierre Dumarchey, alias Mac Orlan, Carco et Max Jacob. Au *Lapin agile*, il côtoie Aristide Bruant, Léon-Paul Fargue, Roland Dorgelès et eut également l'occasion d'y rencontrer Apollinaire, Picasso, Braque, Modigliani et André Salmon.

Datées de 1905, les deux grandes huiles sur toiles que nous présentons constituent un rare témoignage du corpus peint de Léon-John Wasley et illustrent la façon dont l'artiste a assimilé dès sa prime jeunesse certains éléments de
.../...



Huile sur toile
59,5 x 80,6 cm

Signée 'Léon John Wasley' en bas à droite

LA RUE DE L'ABREUVOIR (VIEUX MONTMARTRE)

1905

Exposition :

Probablement Sculptures, peintures et aquarelles de Léon John Wasley, Paris, Galerie des Feuilletts d'art, 11 rue Saint Florentin, 27 octobre – 8 novembre 1919 (catalogue préfacé par André Warnod).



Fig. 3 :
La Rue de l'Abreuvoir (vieux Montmartre),
tirage photographique sur papier albuminé,
circa 1905.

.../...

langage plastiques des avant-gardes parisiennes. Bien que sa peinture, quasiment méconnue jusqu'à aujourd'hui, n'a semble-t-il pas été exposée du vivant du sculpteur, elle suscite l'intérêt de certains critiques lors de la rétrospective posthume organisée en octobre-novembre 1919 par la Galerie des Feuillet d'art, 11 rue Saint Florentin à Paris⁶. Malgré la disparition prématurée de leur auteur, Benvenuto souligne dans les pages de *La Gerbe* combien Wasley « *était déjà un bel artiste* », en mentionnant entre autres « *ses peintures, qui rappellent Van Rysselberghe [et ses aquarelles] qui nous montrent qu'il n'hésitait pas à patauger en pleine eau sans se noyer*⁷ ». Le rapprochement qu'effectue le critique avec le peintre pointilliste belge n'a en effet rien de forcé lorsque l'on s'attarde sur nos deux toiles. Figurant la rue de l'Abreuvoir dans le Vieux Montmartre (fig. 3), la première d'entre elles frappe par le divisionnisme savant de sa facture, les contrastes des ombres et lumières sur les pavés, associés à des couleurs vives que ne renieraient pas les fauves. Conservant le charme et le tracé d'un chemin villageois avec ses vieilles maisons, cette pittoresque voie parisienne, que peindra plus tard à maintes reprises Utrillo, propose par sa courbe serpentant le flanc de la Butte une invitation directe à la flânerie. Vue depuis l'allée des Brouillards, non loin de l'une des adresses de Wasley, elle met en exergue à gauche le rouge vif de la devanture de la Maison Georges, buvette et épicerie réputée pour sa bienveillance envers les artistes impécunieux. Comme noyé dans le pointillisme du ciel, le dôme blanc de la basilique du Sacré-Cœur apparaît discrètement à l'horizon, encore dépouillé de son imposant campanile qui ne sera achevé qu'en 1912.

Notre deuxième tableau représente l'intérieur de l'atelier qu'occupe Wasley depuis 1903 au 5 rue de l'aqueduc, dans le Xe arrondissement, avant de déménager au 6 boulevard de Clichy en 1908, aux pieds de la Butte. L'artiste place le cadre de son intimité créatrice avec son grand chevalet et sa palette à droite, son vieux poêle à charbon et une sellette à gauche sur laquelle repose un singulier objet art nouveau, vase ou pied de lampe, probablement en étain, évoquant ses premiers envois au Salon. Le mur derrière le poêle rassemble pêle-mêle le moule en plâtre d'un torse nu au-dessus d'un petit médaillon serti de velours rouge, annonçant la vocation de sculpteur de Wasley, et quelques tableaux, parmi lesquels trône notre imposante *Rue de l'Abreuvoir*. Au fond, l'auteur se représente sans doute lui-même, assis, les jambes croisées arborant ses chaussons rouges d'artiste, fumant une pipe en compagnie d'un modèle féminin partiellement dénudé qui prend des allures de muse moderne. Au-dessus de ce couple, la lumière émanant de la lucarne vient ombrer tous les éléments de la pièce en un subtil pointillisme. Par leur originalité, ces peintures, aux côtés des sculptures de l'artiste, suscitaient l'émotion de son ami André Warnod, auteur de la préface de son exposition posthume de 1919 : « *Warnod nous émeut en rappelant la fermeté de caractère de l'artiste disparu. Il était de ceux qui préfèrent la misère à une médiocrité assurée; il avait écrit: je ne veux pas me dire, quand je serai vieux: « Tu n'as pas osé! » paroles profondes que plus d'un pourrait méditer. Mais Wasley ne deviendra pas vieux; tant pis pour l'art; tant mieux peut-être pour lui. N'était-il pas né pour souffrir, puisqu'il avait du talent*⁸ ? »



Huile sur toile
59x100 cm

INTÉRIEUR D'ATELIER

1905

Signée et datée 'Léon John Wasley, 1905'
en bas à droite

Exposition :

probablement Sculptures, peintures et aquarelles de Léon John Wasley, Paris, Galerie des Feuillet d'art, 11 rue Saint Florentin, 27 octobre – 8 novembre 1919 (catalogue préfacé par André Warnod).



Fig. 2 :
Albert Harlingue (1879-1964),
Intérieur du Lapin agile, Le « père Frédé »
à la guitare en compagnie de ses amis artistes,
circa 1905,
tirage au gélatino-bromure d'argent (13x18 cm),
Paris, musée Carnavalet (PH27517).

¹ Mille, Pierre, « Le Salon de 1918 », *Gazette des Beaux-arts*, avril-juin 1918, p. 215.

² M., P. [Mortier, Pierre], « Les Arts – Léon-John Wasley », *Gil Blas*, 10 août 1912, p. 5.

³ *Ibid.*

⁴ Frédéric Gérard (1860-1938), dit « le père Frédé », devient en 1903 le tenancier du *Lapin agile*, 22 rue des Saules dans le 18ème arrondissement de Paris, et y accueille la clientèle avec sa compagne Berthe jusqu'en 1938.

⁵ « Pouvais-je ne pas voir avec surprise le grand Christ de plâtre, du sculpteur Wasley, servir aux habitués de l'endroit de porte-manteau ? Une toile de Picasso était accrochée au mur, à côté. », in *Les veillées du « Lapin agile »* ; préf. de Francis Carco ; textes de G. Apollinaire, Paris, L'édition française illustrée, 1919, p. VII.

⁶ *Sculptures, peintures et aquarelles de Léon John Wasley*, Paris, Galerie des Feuillet d'art, 11 rue Saint Florentin, 27 octobre – 8 novembre 1919, préface d'André Warnod, New York, Frick Collection (OCLC : 81407458).

⁷ Benvenuto, « Flâneries d'un artiste », *La Gerbe*, 1er décembre 1919, p. 90.

⁸ *Ibid.*



Léon-John Wasley. Intérieur d'atelier, 1905.

CHARLES LACOSTE

(Floirac, 1870 – Paris, 1959)

Fils d'un comptable bordelais et d'une mère créole, Charles Lacoste est né à Floirac, commune limitrophe de Bordeaux, en Gironde. Adolescent, il se lie d'amitié au lycée avec le futur poète Francis Jammes ainsi qu'avec Gabriel Frizeau, futur viticulteur et grand collectionneur d'Odilon Redon, Eugène Carrière, Rouault, et surtout Paul Gauguin. Mû très tôt par le désir de devenir peintre, Lacoste se forme en autodidacte en fréquentant les collections publiques et privées de Bordeaux. En 1894, il publie dans *L'Estampe originale* une vue de Londres qui, par son synthétisme assumé, témoigne déjà des ambitions esthétiques de son auteur. L'artiste effectue alors de fréquents séjours dans la capitale britannique, citée industrielle à l'atmosphère brumeuse et enfumée où il puise progressivement sa propre vision de la nature, épurée et mélancolique. C'est à cette époque qu'il fréquente André Gide, Arthur Fontaine, les frères Rouart et le compositeur Henri Duparc. Refusé à la Société des amis des Arts de Bordeaux, il participe en 1898 au Salon de *La Plume*, alors que la revue vient de publier son article « *La Simplicité en peinture* », puis expose la même année au Salon des Cent. Installé à Paris il prend part aux Indépendants dès 1901, puis au Salon d'Automne à partir de 1903. Grâce à Gide, l'artiste rencontre le marchand Eugène Druet qui le soutient en l'exposant chaque année de 1904 à 1938, et en accueillant sa première exposition individuelle en janvier 1905. Également défendu par Berthe Weill à partir de 1906, son travail connaît un certain succès, et sa notoriété dépasse les frontières, notamment au Salon de la Libre Esthétique à Bruxelles en 1907, puis au Salon de la Toison d'Or l'année suivante à Moscou. Dans l'entre-deux-guerres, Lacoste parvient à appliquer sa vision à de grandes peintures murales en

réalisant les décors de l'escalier est du Palais du Sénat en 1928 et du Museum d'histoire naturelle de Toulouse en 1930.

Daté de 1907 et provenant de la collection du grand mécène et collectionneur Georges Couturat, notre paysage illustre tout ce qui a fait la singularité de la peinture de Charles Lacoste. Amateur d'art japonais, et collectionneur d'estampes, ce dernier applique dans ses toiles une simplification des formes et de vastes perspectives soulignées par des aplats de couleurs aux douces tonaxalités. Ce coin de forêt apparaît dépouillé de toute trace humaine, structuré par les verticales strictes ou plus sinueuses des troncs d'arbres jaillissant d'un sol seulement animé par quelques merles et branches mortes. Le peintre nuance ses aplats colorés par une touche moins grasse et plus précise, en y ajoutant une subtile perception de la lumière projetant les ombres sur le gazon vert. Révélatrice d'une vision faite d'ordre et de mesure, à la manière des *nabis* Vallotton et Maurice Denis, notre peinture témoigne des évolutions que connaît la production de Lacoste dans cette première décennie du XX^e siècle. C'est précisément cette recherche continue de simplicité et de pureté synthétique qui suscitent les éloges de son ami Francis Jammes, dans la préface de l'exposition du peintre à la galerie Druet en 1905 : « *Charles Lacoste habite le pays de la discrète harmonie, là règne un goût si parfait que jamais un cri discordant ne trouble le paysage ; il n'y a nulle tendance aux effets dans cet art naturellement simple et distingué sans effort et qui a la race. il semble même que cette peinture craigne de se faire remarquer. C'est là son génie à cette époque*¹. »



Huile sur toile

65,5x46,5 cm

Signée et datée en bas à droite

Provenance : Paris, ancienne collection Georges Couturat (1890-1948), circa 1930, puis par descendance.

LA FORÊT

1907

¹ Jammes, Francis, préface à l'exposition Lacoste chez Druet de 1905, in Jammes, Francis, « De l'œuvre de Charles Lacoste », *L'Occident*, septembre 1909, n° 94, p. 115.

**AUGUSTIN NICOLAS GEORGES GRASMICK,
DIT GRASS-MICK**

(Paris, 1873 – Marseille, 1963)

Né en 1873 à Paris au sein d'une famille lorraine ayant fui deux ans plus tôt l'envahisseur germanique, Augustin Grass-Mick montre très tôt de réelles dispositions pour le dessin, alors que ses parents reçoivent régulièrement chez eux de nombreux artistes devenus leurs amis, tels le caricaturiste-sculpteur Ferdinand Cresigny ou l'affichiste Alfred Choubrac, élève de Jules Chéret. Le peintre Édouard Detaille, chantre des gloires de l'armée française, accepte de prodiguer des conseils au jeune homme en le recevant dans son atelier. A quatorze ans, Grass-Mick fréquente l'atelier du dessinateur lithographe Georges Lemoine, puis apprend la décoration chez les frères Dangler, avec qui il participe à l'Exposition Universelle de 1889. Après avoir complété son apprentissage manuel chez le peintre de vitraux Georges Lavergne, il suit les cours du soir de l'École des Arts Décoratifs. C'est à cette époque qu'il débute une carrière d'affichiste et de dessinateur, publiant ses satires graphiques au *Charivari*, au *Cri de Paris*, au *Rire* et à la *Chronique amusante*. Cette activité l'introduit dans le tout Paris des arts et des lettres, le liant avec Verlaine, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Degas, les sculpteurs Rodin, Bartholdi et Bourdelle. Après trois ans de service militaire au 22^{ème} régiment de Dragons de Sedan, Grass-Mick s'installe en 1897 dans un atelier que son ami Erik Satie lui découvre au 67 rue Lepic, à Montmartre. S'orientant résolument vers la pein-

ture, il expose aux Indépendants à partir de 1903, puis dès l'année suivante chez Berthe Weil aux côtés de Matisse, Marquet, Dufy et Picasso. Ses œuvres rencontrant un certain succès, il prend part au Salon d'Automne de 1905 qui voit émerger les fauves, avant que Berthe Weill n'accueille sa première exposition personnelle en 1911. En 1912, il quitte brusquement la capitale pour se fixer à Marseille en compagnie de son épouse, elle-même originaire du sud de la France. Sans renoncer à la peinture, il s'adonne à la critique et à l'histoire de l'art, publiant deux ouvrages essentiels sur Puget et Daumier.

Figurant un coin d'atelier, notre grande huile sur carton a vraisemblablement fait partie des envois de Grass-Mick aux Indépendants en mars 1906, ainsi qu'au Salon d'Automne quelques mois plus tard. En effet, pendant quelques années, l'artiste se plait à exposer des vues bigarrées de son intérieur, dont les murs chargés de tableaux, affiches et éventails semblent assez prisés des collectionneurs. L'année suivante, Louis Vauxcelles ne manque pas de saluer ainsi les « *intérieurs papillotants de M. Grassmick*¹ ». Si le traitement du tableau, synthétique et japonisant, n'exclut pas les larges coups de brosse, le sujet offre à l'artiste le prétexte d'employer des couleurs vives directement puisées chez ses condisciples fauves, tels Derain, Vlaminck et Matisse.



INTÉRIEUR D'ATELIER

circa 1906-1908

Huile sur carton
50 x 65 cm

Signée 'A. Grasmick' en bas à gauche.

¹ Vauxcelles, Louis, « Le Salon des Indépendants », *Gil Blas*, 20 mars 1907, p. 1.

PIOTR STACHIEWICZ

(Nowosiółki Gościnne, Ukraine, 1858 – Cracovie, Pologne, 1938)

Né en 1858 à Nowosiółki Gościnne, alors possession de l'empire austro-hongrois, Piotr Stachiewicz compte parmi les plus grands artistes polonais de sa génération. Entre 1877 à 1883, il étudie à l'Académie des beaux-arts de Cracovie auprès des peintres Władysław Łuszczkiewicz et Florian Cynk, avant de parfaire sa formation, de 1883 à 1885, à l'Académie des beaux-arts de Munich, dans l'atelier d'Otto Seitz. En 1886, fraîchement diplômé, il entreprend un long voyage, parcourant successivement l'Italie, la Grèce et le Proche-Orient, jusqu'à Jérusalem. A son retour, il installe son atelier à Cracovie, où il entame une brillante carrière de portraitiste et de peintre d'histoire, concevant notamment les mosaïques pour la Basilique du Sacré Cœur de la ville. Peinte de 1893 à 1895, son importante série de peintures représentant les ouvriers des mines de sel de Wieliczka lui vaut le prix de l'Académie polonaise des arts et sciences. Membre de la Société des amis des Beaux-arts de Cracovie depuis 1889, il en devient le vice-président de 1900 à 1913. Bien que participant aux expositions internationales sous le drapeau autrichien, Stachiewicz se fait le fervent partisan d'un nationalisme polonais décomplexé, notamment lors de l'exposition Universelle de 1900 à Paris, où il présente un ambitieux ensemble de toiles religieuses figurant les *légendes de la Mère de Dieu* (cat. n° 138), en partie inspiré par la Vierge noire de Częstochowa. C'est également dans ce sens qu'il travaille à l'illustration des ouvrages de grandes figures littéraires polonaises de son temps, tels Adam Mickiewicz, Maria Konopnicka

et Józef Ignacy Kraszewski. Son œuvre la plus remarquable dans ce domaine reste une série de vingt-deux peintures réalisées en 1910 pour *Quo Vadis* d'Henryk Sienkiewicz. Devenu une figure nationale lorsque la Pologne recouvre son indépendance en novembre 1918, il reçoit en 1923 la Croix d'Officier de l'Ordre *Polonia Restituta*, plus haute distinction de son pays.

Datée de 1917, notre aquarelle semble illustrer par son sujet macabre et symboliste les préoccupations qui hantent l'esprit de Piotr Stachiewicz, alors que l'Europe entière est encore enlisée dans un conflit qui ne trouve plus d'issue. Dominant le vol bas des corbeaux noirs, dans le paysage semi-ténébreux d'une soirée d'automne, un squelette, allégorie de la mort, joue de son violon, seulement enveloppé d'une gaze transparente. Comme les feuilles mortes qui l'entourent, il est soulevé par une bourrasque, flottant comme un spectre entre d'étranges troncs de bouleaux tachetés blancs et noirs. Directement inspirée des *Danses macabres* de la fin du Moyen Âge, cette iconographie singulière renvoie inévitablement au contexte du conflit particulièrement meurtrier qui embrase l'Europe. Son titre polonais « *Taniec Jesieni* » apposé sur le montage, que l'on peut traduire littéralement par « *Danse d'automne* », évoque sans doute plus spécifiquement les événements contemporains de la révolution russe d'octobre, bouleversant l'échiquier politique du front est, et apparaissant déjà, à juste titre, comme une sérieuse menace à une possible renaissance de la nation polonaise.



« TANIEC JESIENI », DANSE D'AUTOMNE

1917

Aquarelle sur papier
41x28 cm

Signée et datée 'P. Stachiewicz 1917' en bas à droite, titrée '*Taniec Jesieni* [*Danse d'automne*]' sur le montage.

JEANNE ROQUES, DITE MUSIDORA

(Paris, 1889 - 1957)

Sommairement signé « Musidora », notre petit dessin constitue un rare témoignage de l'œuvre dessiné de l'une des plus importantes vedettes du cinéma français des années 1910. De son véritable nom Jeanne Roques, Musidora naît en 1889 à Paris au sein d'une famille modeste d'artistes. Ses parents, un compositeur et une femme de lettres, lui transmettent des valeurs de liberté et de modernité dans lesquelles l'art tient une place prépondérante. D'abord attirée par le dessin et la peinture, Jeanne entreprend des études aux Beaux-Arts de Paris avant de trouver dans le théâtre sa véritable vocation. Multipliant les rôles aux Folies Bergères, elle se fait appeler « Musidora », un surnom emprunté à l'œuvre *Fortunio* de Théophile Gautier. C'est lors de l'une de ces représentations que Louis Feuillade la repère un soir de l'année 1913. Charmé en particulier par ses yeux, ce dernier la fait intégrer les studios Gaumont, au sein desquels ils tourneront ensemble une trentaine de « vaudevilles » muets à grand succès. En 1915, Musidora triomphe à l'écran en incarnant Irma Vep, l'héroïne sulfureuse du nouveau serial *Les Vampires*. Sa silhouette moulée d'une tenue de soie noire signée Paul Poiret suscite d'emblée la fascination. Musidora devient rapidement un mythe : « la dixième muse » d'André Breton, le père des surréalistes qui voit en elle l'image de la femme moderne. En associant séduction et cruauté, Irma Vep est d'emblée assimilée à l'archétype de ce qu'on appellera plus tard la « femme fatale », que

Musidora, dirigée en ce sens par Louis Feuillade, ne cessera d'alimenter à l'écran, mais aussi dans la vie. A la fois belle, sensuelle et audacieuse, elle nie les frontières de genre en s'habillant à l'écran en garçon ou en fille, et en acceptant les missions les plus dangereuses. Amie de Colette, Pierre Louÿs et Marcel L'Herbier, elle en vient à diriger ses propres films à partir de 1916, devenant ainsi la troisième femme réalisatrice française avec Alice Guy et Germaine Dulac. Le développement de sa notoriété l'amène à créer en 1919 la *Société des Films Musidora* avec le patron de presse Félix Juven. Dans une société bouleversée par l'enlèvement de la Première Guerre mondiale, Musidora est élevée au rang de mythe vivant, marquant plusieurs générations par sa silhouette singulière et ses grands yeux noirs, jusqu'à s'inscrire durablement dans la mémoire collective.

Rapidement croqué au fusain par Musidora l'année même de la création de sa société de production cinématographique, notre saisissant petit autoportrait retranscrit sur la feuille tout ce qui a fait la singularité et le succès de la jeune actrice et réalisatrice de trente ans. En effet, si le corps d'Irma Vep a cristallisé les interrogations plastiques et esthétiques de son temps, l'idéal photogénique du pâle visage percé de grands yeux noirs très expressifs de Musidora a longtemps concentré les désirs d'un cinéma français encore à ses premiers balbutiements.

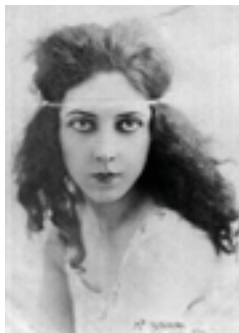


Fig. 1 :
Musidora photographiée par
Henri Manuel dans les années 1910.



Fig. 2 :
Musidora,
affiche par Guy Arnoux.



Fusain sur papier
15,5x11 cm

Signé et daté 'Musidora 1919' en bas à droite.

AUTOPORTRAIT

1919

HENRY WESTON KEEN

(Londres, 1899 – 1935)

Dernier d'une famille de six enfants, fils d'un tailleur et marchand, directeur d'une manufacture de vêtements, Henry Weston Keen ne débute véritablement son activité de graveur et d'illustrateur qu'après son retour des tranchées de la Grande Guerre, suite à sa mobilisation en 1917, à l'âge de dix-huit ans, sur le front en France. Exposant ses lithographies au *Senefelder Club* de Londres, il développe un univers surréaliste très original au symbolisme parfois troublant, en partie inspiré par les images stylisées et sinueuses d'Aubrey Beardsley. Il suscite l'intérêt de l'un des anciens éditeurs de ce dernier, John Lane, qui lui confie l'illustration d'ouvrages de luxe à tirage limités, réservés aux bibliophiles. Henry Weston Keen illustre ainsi abondamment quatre livres de premier ordre, parfois introduit par un auteur contemporain de référence : *The Twilight of the Gods and Other Tales* de Richard Garnett en 1924, préfacé par Thomas Edward Lawrence ; *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde l'année suivante, avec une introduction d'Osbert Burdett ; *Zadig et autres romans* de Voltaire en 1926, traduit du français par Woolf et Wilfred Scarborough Jackson, et enfin *The Duchess of Malfi and The White Devil*, réunion de deux célèbres pièces de John Webster en 1930. Atteint de la tuberculose, Keen meurt prématurément à l'âge de 35 ans en juin 1935 à Walberswick dans le Suffolk, où il s'était retiré pour se soigner. En octobre de la même année, la *Twenty-One Gallery* de Londres lui rend hommage en orga-

nisant une exposition posthume de ses dessins et lithographies, éditant pour l'occasion un catalogue préfacé par Edward Garnett.

Mêlant crayon et encre de chine sur papier, notre méticuleux dessin illustre bien le symbolisme parfois complexe et étrange d'Henry Weston Keen. L'artiste représente avec humour un nain chauve et pourvu d'une queue, engoncé dans un costume de dentelles shakespearien, perché sur ses talons aiguilles, faisant sa révérence à un crâne renversé, un masque noir et une rose blanche. Par leurs tailles, ces différents éléments viennent souligner l'échelle exagérément minuscule, ou liliputienne, du nain occupant la partie droite de la feuille. Par son graphisme abondant privilégiant les seuls noir et blanc, Henry Weston Keen mélange les influences japonaises et rococo pour proposer, à l'image de Beardsley, un art à la limite du grotesque et du décadent, apparaissant comme une satire de l'hypocrisie de la bonne société britannique. Si l'iconographie précise demeure mystérieuse, notre dessin a été publié en 1922 dans la revue *The Golden Hind*, fondée par Austin Osman Spare et Clifford Bax, et éditée trimestriellement entre octobre 1922 et juillet 1924 (fig. 1). Bien qu'éphémère, ce magazine s'inscrit au sein d'une tentative plus globale de concilier un modernisme radical à une certaine tradition, trouvant parfois refuge dans une nostalgie conservatrice. Connaissant un certain succès, la revue a pu bénéficier du soutien d'écrivains comme Naomi Michison, Aldous Huxley, George Sheringham, et Cecil French, ainsi que plusieurs illustrateurs reconnus tels John Austen, John Nash, Glyn Philpot, Robert Gibbings, Jack Yeats et Alan Odle.



Fig. 1 :
Bax, Clifford, Spare, Austin Osman (dir.)
The Golden Hind, A Quarterly Magazine of Art and Literature,
Londres, Chapman & Hall, n° 1, vol. 1, octobre 1922.



Crayon et encre de chine
22 x 34 cm

Signé 'Henry Keen' sur le montage

« THE DWARF »

illustration originale pour la revue
'The Golden Hind' d'Austin Osman Spare

1922

Bibliographie :

Bax, Clifford, Spare, Austin Osman (dir.)
The Golden Hind,
A Quarterly Magazine of Art and Literature,
Londres, Chapman & Hall, 1922.

ERNEST KLAUSZ

(Eger, Hongrie, 1896 – Neuilly-sur-Seine, 1970)

Né en 1896 à Eger, en Hongrie, Ernest Klausz entreprend des études à l'École polytechnique de Budapest, avant que, encouragé par le peintre József Rippl-Rónai, il ne se forme parallèlement à la peinture, souhaitant associer étroitement art et technique. Mobilisé lorsqu'éclate la Grande Guerre, il est fait prisonnier sur le front russe et déporté en Sibérie. Rentré de captivité en 1922, il fuit le régime autoritaire instauré en Hongrie depuis 1920 par l'amiral Miklós Horthy, et se rend à Berlin où se trouve déjà une importante communauté d'artistes hongrois exilés. Parmi eux, le pianiste Alexander László, par ses recherches sur les relations entre musique et couleur, a semble-t-il exercé une influence décisive sur Klausz. Ce dernier reprend ses études de musique au conservatoire de Berlin-Charlottenburg et se forme à la décoration théâtrale dans les quatre théâtres d'État allemands de la ville. Il se nourrit vraisemblablement aussi des expérimentations esthétiques et visuelles du *Bauhaus*, alors diffusées à Berlin par des projections cinématographiques de formes colorées en mouvement sur de la musique composée spécialement à cet effet. Fréquentant assidûment les spectacles que lui propose la scène berlinoise, l'artiste participe à l'illustration des chroniques lyriques et dramatiques de certaines revues spécialisées. Face à la montée du nazisme, il quitte l'Allemagne pour s'installer en 1931 à Paris, où il fait rapidement la rencontre décisive du peintre Henry Valensi et du directeur de l'Opéra, Jacques Rouché. En 1932, Klausz rejoint Charles Blanc-Gatti, Gustave Bourgogne et Vito Stracquadini au sein du « groupe des peintres musicalistes » tout juste fondé par Valensi. Selon ses théories, la musique parce qu'elle est science, rythme et dynamisme, est l'art le plus à même d'exprimer les nuances et les subtilités de l'âme humaine. La couleur étant comme le son, vibration de

matière, le peintre musicaliste est celui qui utilise sa matière d'art (la couleur, le trait, les formes) pour créer subjectivement une « musique » de couleur sur sa toile.

Notre grand pastel sur papier se rapporte à l'une des plus importantes réalisations musicalistes d'Ernest Klausz : le décor de *La Damnation de Faust* donnée à l'Opéra le 22 mars 1933 dans la version exacte de Berlioz. À l'affût d'innovations scéniques, Jacques Rouché a pour cette nouvelle production fait appel au peintre hongrois pour traduire visuellement l'œuvre sans trahir le poème musical. C'est Klausz qui parvient à convaincre Rouché d'utiliser des images projetées pour certains décors. Séduit quelques années plus tôt par les spectaculaires projections lumineuses de l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925, le directeur de l'Opéra donne son accord pour que le cinéma fasse irruption au palais Garnier. Les projections offrant la part de rêve nécessaire au décor, la fantasmagorie rejoint ainsi l'illusion théâtrale. Tout comme dans certaines planches gouachées conservée à la bibliothèque-musée de l'Opéra (fig. 1), notre maquette illustre tout ce que Klausz doit à son expérience allemande. Outre un certain expressionnisme, l'ensemble évoque en effet l'esthétique des mises en scènes berlinoises des années 1920, ainsi que des films de Friedrich Wilhelm Murnau. Toutefois, bien que particulièrement novatrice, cette mise en image reçut un succès mitigé, et cela tint selon Klausz en partie au fait que Rouché ait souhaité conserver, contrairement à l'emploi exclusif des projections dans les théâtres allemands, l'ancien dispositif théâtral : un cadre, drapé de rideaux noirs, et deux niveaux sur lesquels évoluent les personnages de cette légende dramatique.



LA DAMNATION DE FAUST, DE BERLIOZ

1933

Pastel sur papier
36,8 x 50 cm

Signé et annoté dans la partie inférieure
'Apothéose / Maquette de la projection finale
de la Damnation de Faust à l'Opéra de Paris'.



Fig. 1 :
Ernest Klausz, *La Course à l'abîme : l'ombre de Faust*,
dessin de décor de '*La Damnation de Faust*' pour une reprise à
l'Opéra de Paris (palais Garnier) le 22 mars 1933,
gouache (29,8 x 45,7 cm), Paris, bibliothèque-musée de l'Opéra.



GALERIE
DRYLEWICZ

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

PARIS





GALERIE
DRYLEWICZ

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

PARIS

13, VILLA COLLET - 75014 PARIS

SDRYLEWICZ@GALERIE-DRYLEWICZ.COM

WWW.GALERIE-DRYLEWICZ.COM