



GALERIE
DRYLEWICZ

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

PARIS

FAB PARIS
GRAND PALAIS 2025





13, VILLA COLLET - 75014 PARIS

+33 6 70 66 56 33

SDRYLEWICZ@GALERIE-DRYLEWICZ.COM

 GALERIEDRYLEWICZ

WWW.GALERIE-DRYLEWICZ.COM

REMERCIEMENTS

Anne-Marie et Serge Drylewicz
Edouard Ambroselli
Maximilien Ambroselli
Edouard Cattagni
Nicolas Vanneste
Guillaume Roy
Anne Sillinger (Atelier Liancourt)
& June

CATALOGUE

Maximilien Ambroselli
Docteur en histoire de l'art

PHOTOGRAPHIES

Luc Paris

SEPTEMBRE 2025

FAB PARIS
GRAND PALAIS

01. **Georges de Lafage-Laujol** (1832-1858)
La Foret en hiver, 1854

02. **Henri-Anatole de Beaulieu** (1819-1884)
Tziganes, théâtre de Karagousse, circa 1870

03. **Charles Sprague Pearce** (1851-1914)
Intérieur d’atelier, circa 1880

04. **Nils Forsberg** (1842-1934)
Kermesse, scène de rue à Versailles, 1882

05. **Camille Martin** (1861-1898)
« Boudonville – Nancy; temps de pluie »,
vue du jardin de l’artiste, novembre 1888

06. **Euphémie Muraton** (1836-1914)
Fleurs à la fenêtre, dit aussi
« Fenêtre de mansarde », circa 1890

07. **Edmond de Grimberghe** (1865-1920)
Tôt le matin, circa 1900

08. **Karl Hänsel** (1868-1947)
Winnetou, circa 1893

09. **Charles Guilloux** (1866-1946)
L'inondation (Paysage aux peupliers), 1893
Série de trois lithographies

10. **Auguste Baud-Bovy** (1848-1899)
Le chalet de Hochkien et le brouillard, 1893

11. **Alexandre Séon** (1855-1917)
Le Sommeil, circa 1893

12. **Charles Maurin** (1856-1914)
Au Cabaret des arts, circa 1895

13. **Pierre-Amédée Marcel-Béronneau** (1869-1937)
Orphée, circa 1897

14. **Firmin Maglin** (1867-1946)
1. *Paysage arboré, 1898*
2. *Paysage arboré, 1898*
3. *Chantecoq sous la neige,*
l’église Saint-Denis vue depuis le chevet, 1903
4. *Chantecoq sous la neige,*
vue sur le clocher de l’église Saint-Denis, 1903

15. **John Byam Liston Shaw** (1872-1919)
Ophelia, circa 1900

16. **Charles Edward Conder** (1868-1909)
Élégantes au café, circa 1900

17. **Georges Alfred Bottini** (1874-1907)
Le Bar anglais, circa 1900

18. **Elsa Niemeyer-Moxter** (XIX^{ème}-XX^{ème})
Danse des sept voiles, circa 1900

19. **Egon Kossuth** (1874-1949)
« Reiter oder König » [Chevalier ou Roi], circa 1900

20. **Honoré Gleizes** (1855-1920)
Le Mont Valérien vu des hauteurs de Courbevoie, 1901

21. **Bernard-Joseph Artigue** (1859-1936)
L'Angélus, circa 1902

22. **Antonio Fillol Granell** (1870-1930)
Promenade au lever de lune, 1902

23. **Marcus Behmer** (1879-1958)
Kunstausstellung Secession, Projet d’affiche
pour la XIII^{ème} exposition de la Sécession Viennoise,
février – mars 1902, Circa 1902

24. **Michel Simonidy** (1872-1933)
Erato (la poésie), 1903

25. **Émile Artus Boeswillwald** (1873-1935)
Autour d’une toile, circa 1904

26. **Albert Nikolaïevitch Benois** (1852-1936)
Vue fantastique depuis les fenêtres
de mon atelier, 1907

27. **Cecil de Blaquièr Howard**
dit Cecil Howard (1888-1956)
Mistinguett et Max Dearly dansant
la valse chaloupée au Moulin Rouge,
projet d’éventail, circa 1908

28. **Maud Hunt Squire** (1873-1954)
Scènes de cabarets, circa 1909
série de six gouaches sur carton

29. **Léon Schulman Gaspard** (1882-1964)
Les Musiciens, 1909

30. **Käthe Olshausen-Schönberger** (1881-1968)
Femme-serpent et homme-lapin, circa 1910

31. **Heinrich Lefler** (1863-1919)
Berthold Schwarz, dit aussi
« La Mort et l’alchimiste », circa 1910

Apparu à la fin du XIX^{ème} siècle, avec la France et la Belgique pour foyers principaux, le Symbolisme demeure encore aujourd’hui difficile à circonscrire, en raison notamment de l’extrême diversité des artistes et des styles qu’il a vu émerger. Un certain nombre des tableaux, pastels et aquarelles que nous rassemblons ici s’inscrivent dans cette « nébuleuse » qui relie la poésie aux arts plastiques, le monde du rêve aux légendes antiques. Ces œuvres nous offrent l’occasion de revenir sur une définition parfois trop restrictive du mouvement, sur ses caractéristiques, ses limites et ses prolongements dans l’art du XX^{ème} siècle. Né 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’engage dans cette quête 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, en particulier graphiques.

Aux côtés d’artistes aujourd’hui célèbres, tels Alexandre Séon, Charles Guilloux, Charles Maurin ou Marcel-Béronneau, notre sélection s’attache à mettre en lumière des trajectoires moins connues du grand public, parfois interrompues trop tôt. Ainsi, nous présentons une aquarelle de Charles Edward Conder, un rare tableau de Georges de Lafage-Laujol ayant appartenu à la prestigieuse collection d’Henri Rouart, ainsi qu’une importante toile de Camille Martin, exposée au Salon des Artistes Français de 1889, en marge de l’Exposition universelle.

Pour cette édition, nous sommes également parvenus à réunir un certain nombre d’artistes étrangers, tels Charles Sprague Pearce, Nils Forsberg, Karl Hänsel, Auguste Baud-Bovy, Egon Kossuth, Antonio Fillol Granell, Cecil Howard, Marcus Behmer, Michel Simonidy, Albert Benois, Léon Schulman Gaspard et Heinrich Lefler. La plupart d’entre eux ont en commun d’être venus se former et exposer quelque temps à Paris, témoignant une fois encore de la suprématie exercée alors par celle que l’on surnommait à juste titre la « capitale des arts ». Muse moderne, la ville offrait dans ses rues, ses bars et ses cabarets une foule de scènes et de motifs capables de nourrir la créativité des artistes. Enfin, si les études récentes ont montré combien, malgré les obstacles, les femmes ne sont pas restées à l’écart du Symbolisme, nous avons le plaisir de présenter à nouveau des œuvres de celles qui ont su s’imposer sur la scène artistique. Outre le spectaculaire ensemble de gouaches sur cartons de l’Américaine Maud Hunt Squire, consacré aux cafés parisiens, notre sélection comprend une belle nature morte d’Euphémie Muraton, un grand tableau d’Elsa Niemeyer-Moxter, ainsi qu’un mystérieux pastel de Käthe Olshausen-Schönberger.

GEORGES DE LAFAGE-LAUJOL

(La Chapelle, 1832 – Montmartre, 1858)

Issu d'un milieu parisien cultivé, fils d'un ancien officier de marine reconverti en journaliste, Georges-Albert-Léon Laujol de Lafage, dit Georges de Lafage-Laujol, montre très tôt un goût marqué pour le dessin. Accompagné de son frère Amilcar, lui-même lithographe, Georges entre dans l'atelier réputé de Pierre-Roch Vigneron, avant de rejoindre, rue Houdon à Montmartre, l'entourage artistique de Narcisse Díaz de la Peña, son véritable mentor. Vers 1849, alors qu'il n'a pas encore vingt ans, Georges entre à l'École des Beaux-Arts de Paris et se prépare au prestigieux concours du Prix de Rome. Dès 1850, il participe pour la première fois au Salon de Paris en exposant trois paysages qui, célébrés par certains critiques pour leur coloris tendre et frais, retranscrivent, sous l'influence de Corot et de Chintreuil, les atmosphères nacrées de douces matinées de printemps. Après avoir envoyé quatre tableaux à l'Exposition universelle de 1855, il remporte une mention honorable au Salon de 1857, preuve d'une reconnaissance rapide par ses pairs. Considéré comme une voix montante de la nouvelle génération de paysagistes, et également lithographe de talent, Georges de Lafage-Laujol déploie un style délicat, intime et poétique, parfois chargé d'une sensibilité encore romantique qui le rapproche de Rousseau ou de Daubigny. Membre du cénacle artistique de Pont-de-Vaux animé par Chintreuil, il fréquente l'atelier des frères Desbrosses rue du Cherche-Midi, où il fait la connaissance d'Henri Murger, Baudelaire et Champfleury. Bien que de constitution robuste, au cours du mois de mars 1858, il rapporte d'une de ses séances de travail en plein-air « *une bronchite qui dégénéra en phtisie galopante*¹ ». Il décède prématurément le 23 mars 1858 à Montmartre à l'âge de vingt-cinq ans, au sommet de son art. Après que son travail ait été remis en lumière lors de la grande exposi-

tion du Centenaire de la lithographie organisée à Paris à la galerie Rapp à la fin de l'année 1895, l'un de ses tableaux, une *Matinée d'automne*, est présenté à l'Exposition universelle de 1900 dans le cadre de l'exposition centennale de l'art français (cat. n° 392).

Peinte en 1854 et provenant de la prestigieuse collection d'Henri Rouart, notre grande huile sur panneau appartient au rare corpus subsistant de l'œuvre de Georges de Lafage-Laujol, et offre le vibrant témoignage d'un talent déjà arrivé à maturité. Dans un cadrage panoramique, le peintre a saisi au crépuscule l'atmosphère froide, humide et marécageuse de l'orée d'un bois en plein hiver. Au premier plan, l'étendue sombre accueille la gelée du soir, un point d'eau vient refléchir les dernières lueurs du ciel, tandis qu'au loin s'élèvent, en suspens, les silhouettes nues de grands chênes, figés dans l'hiver comme dans un profond silence. Lafage-Laujol excelle ici dans l'art du contre-jour. Les arbres décharnés aux branches nues et frémissantes se détachent finement du ciel. Ce dernier, traité en de subtiles gradations chromatiques allant du bleu pervenche au rose orangé, se voit seulement troublé par le vol de quelques oiseaux noirs. Apparaissant discrètement en haut à gauche du tableau, le fin croissant de lune se charge quant à lui d'annoncer la nuit. Au centre, comme déjà enfoui par le paysage, un cavalier solitaire accompagné de son chien traverse la lisière. Dans un esprit proprement romantique, l'artiste entend souligner la fragilité de l'homme, espèce transitoire au cœur de l'immensité boisée où le temps semble suspendu. S'il se veut prophétique pour son auteur, disparu peu après, notre paysage résonne ainsi comme un poème tragique qui invite à l'humilité et à la méditation.



LA FORÊT EN HIVER

1854

Huile sur panneau

29,5 x 76 cm

Signée « G. L. de Lafage » en bas à droite.

Provenance :

Ancienne collection Henri Rouart (1833-1912).

Sa vente, *Collection Henri Rouart (3e vente) - Tableaux anciens et modernes, aquarelles et dessins*, Hôtel Drouot, salle n° 6, 21-22 avril 1913, Mes Lair-Dubreuil et Henri Baudoin commissaires-priseurs, Durand-Ruel et Brame experts, lot n° 152 : « *Lafage-Laujol, G., La Forêt en hiver, signé à droite, panneau, Haut. 29 cm ; Larg. 75 cm.* », son étiquette apposée au verso sur le cadre d'origine.

Exposition :

Probablement Salon de 1857, Paris, Palais des Champs-Élysées, juin – juillet 1857, cat. n° 1502 : « *Crépuscule ; bord de l'eau* ».

¹ Henriet, F., *Jean Desbrosses : peintres contemporains*, Paris, A. Levy, 1881, p. 42.



Georges de Lafage-Laujol. La Forêt en hiver, 1854

HENRI-ANATOLE DE BEAULIEU*(Paris, 1819 – 1884)*

Considéré aux yeux de la critique comme l'un des meilleurs élèves d'Eugène Delacroix, Henri-Anatole de Beaulieu fait des débuts remarquables au Salon de 1844 avec une grande scène dramatique inspirée de l'Inquisition, révélant déjà sa sensibilité romantique et son goût pour les compositions spectaculaires et savamment construites. Parisien, il est à l'instar de son maître très tôt attiré par l'Orient et la chaleur chromatique des atmosphères méditerranéennes. Il effectue ainsi plusieurs voyages en Italie, en Afrique du Nord et au Proche-Orient, qui nourrissent une œuvre placée dans un premier temps sous le signe d'un orientalisme raffiné et empreint de poésie. Sous le Second Empire, Beaulieu multiplie les participations au Salon en privilégiant des représentations de scènes de genres qui font valoir sa parfaite maîtrise de la lumière et du mouvement et rencontrent un certain succès. Médaillé en 1868, il triomphe en 1870 avec une grande toile figurant *Le duel, ancienne batterie de Goalenec, souvenir d'une rencontre*, saisissant spectacle d'un affrontement nocturne à l'épée. L'œuvre en question, l'une de ses plus célèbres, est directement achetée par l'État, avant d'être déposée cinq ans plus tard au musée des Beaux-Arts de Bordeaux, où elle se trouve toujours actuellement. Artiste discret mais estimé, il poursuit son œuvre jusqu'à sa mort en 1884, laissant une production puissante encore marquée par l'héritage romantique, ainsi qu'une certaine fascination pour l'exotisme oriental.

Suggestive et empreinte de mystère, la grande peinture que nous présentons

suit vraisemblablement le triomphe du *Duel* en 1870. Dans un format vertical, Henri-Anatole de Beaulieu nous livre une scène de rue orientale qui, à première vue, frappe par l'épaisseur de sa matière, ses couleurs vives et ses puissants clairs obscurs confinant à l'abstraction. Le titre inscrit à même la toile, « *Théâtre de Karagousse* », renvoie à la tradition turque ou tzigane du théâtre d'ombres, vieil art populaire dont les marionnettes suivent une gestuelle codifiée. La partie gauche est dominée par un personnage debout, au profil figé, sombre comme une ombre portée, sans doute en train de manipuler une marionnette ou de tendre un rideau, tandis qu'à ses pieds se recueille un enfant, bouquet de fleurs à la main. Par un savant jeu de contrastes lumineux, les figures semblent émerger de la masse picturale épaisse et claire des architectures. La touche de Beaulieu se veut rapide, expressive, voire abstraite par endroits, traduisant la sensibilité singulière de son auteur. Loin de décrire un événement précis en accumulant les détails ethnographiques, ce dernier déploie toute la richesse de son orientalisme, en saisissant l'atmosphère générale de la scène comme on suggère un souvenir ou une vision poétique. La palette, dominée par des terres sombres rehaussées de blancs laiteux, de rouges incisifs et de bleus sourds, accentue le caractère onirique de la composition. Par son lyrisme suggestif chargé d'émotions, aux confins du réel et du rêve, sa matière éclectique, vaporeuse et résolument moderne, Beaulieu prolonge ainsi le romantisme de Delacroix et annonce les ébauches imprégnées de symbolisme chères à Gustave Moreau.

**TZIGANES,
THÉÂTRE DE KARAGOUSSE***Circa 1870*Huile sur toile
101 x 62 cm

Titree « *Tzigane / Théâtre / de / Karagousse* » en haut à gauche.
Étiquette annotée à la plume « *Anatole de Beaulieu / Secrétaire d'État aux Beaux-Arts / Hôtel des Ventes 15 déc. 1884* » en bas à gauche. Datée « *1870* » sur le châssis au dos.

Provenance :

Vente aux enchères publiques des tableaux, esquisses et dessins par feu Anatole-Henri de Beaulieu, sous-inspecteur des Beaux-Arts, Hôtel Drouot, salle n° 9, lundi 15 décembre 1884, Me André de Cagny, probablement lot n° 64 : « *Sous ce numéro, qui sera divisé, seront vendus un certain nombre d'esquisses ou tableaux inachevés* ».

CHARLES SPRAGUE PEARCE

(Boston, Massachusetts, 1851 – Auvers-sur-Oise, 1914)

Alors qu'il envisageait de parfaire sa formation artistique à Munich, le jeune Charles Sprague Pearce suit les conseils du peintre William Morris Hunt, Bostonien comme lui et ancien élève de Thomas Couture, et part finalement étudier à Paris. Arrivé dans la capitale en 1872, il intègre l'atelier privé de Léon Bonnat, où il se lie d'amitié avec John Singer Sargent. En 1873, sans doute encouragé par un orientalisme encore très en vogue au Salon, il se rend en Égypte où il remonte le Nil en compagnie de Frederick Arthur Bridgman, multipliant les toiles aux sujets égyptiens. De retour à Paris, il fait partie du cercle de Loomis, Blashfield, Ramsey et Bridgman. En 1876, il expose à Philadelphie et à Paris, où sa première participation au Salon marque le début d'une brillante carrière. Mention honorable dès 1881, il obtient une médaille de troisième classe en 1883, est nommé hors concours en 1889, lors de l'Exposition universelle, avant d'être fait chevalier de la Légion d'Honneur en 1894. Définitivement installé en France, Pearce emménage à Auvers-sur-Oise en 1885. À l'instar de son compatriote Charles Ridgway Knight et de Dagnan-Bouveret, il s'y fait construire un atelier muni d'une grande verrière. Après avoir dans un premier temps privilégié des portraits et des scènes bibliques qui séduisent les jurys, il peint essentiellement des scènes issues du monde rural dans la mouvance de Bastien-Lepage, faucheuses et bergères. Ses succès se multiplient également à l'étranger, comme en témoignent les récompenses qu'il reçoit à Munich en 1888, Berlin en 1889, Chicago en 1893 et Buffalo en 1901. Ses scènes intimistes sont régulièrement achetées par des collectionneurs américains,

consolidant son prestige transatlantique. C'est ainsi qu'il reçoit la prestigieuse commande en 1896 des décors du *Thomas Jefferson Building*, le plus ancien des trois bâtiments qui composent actuellement la Bibliothèque du Congrès des États-Unis à Washington.

Notre petite huile sur panneau se rattache à la part la plus intime de la production de Charles Sprague Pearce. En figurant l'intérieur élégant et bien rangé de son atelier, où trônent les drapeaux français et américain de ses deux patries, l'artiste porte un regard sensiblement ironique sur le théâtre de sa propre création. Loin de ses grandes scènes historiques, rurales ou allégoriques, il déploie l'espace de son modeste *studio* comme on montrerait l'envers d'un décor, permettant un étrange dialogue entre deux mondes que tout oppose. Alors que la palette du peintre demeure absente, le chevalet occupant la partie gauche soutient une grande toile esquissée où figure un nu féminin frontal, hiératique, dans la pose figée d'un modèle académique, les bras le long du corps. Non sans humour, Pearce associe à cette image passablement idéalisée encore en gestation le modèle réel, assis sur le canapé à droite, dans un moment de pause plus naturaliste, les jambes repliées, les bras posés sur ses genoux, comme lassée. Nue, elle aussi, elle porte la même coiffe de fleurs bleues mais se trouve dépourvue de tout artifice ou de mise en scène. Avec l'acuité d'un photographe, le peintre saisit ici l'atmosphère silencieuse d'un moment suspendu entre la pose et la pause, entre l'expression picturale et la chair vivante.



INTÉRIEUR D'ATELIER

Circa 1880

Huile sur panneau
25,8 x 35 cm

Signée « Charles Sprague Pearce » en bas à gauche.

NILS FORSBERG*(Riseberga, Suède, 1842 – Helsingborg, 1934)*

Né à Riseberga, petit village de la province suédoise de Scanie, Nils Forsberg grandit au sein d'une famille paysanne, et travaille d'abord comme ouvrier agricole. Encore adolescent, il effectue un apprentissage de peintre en bâtiment à Göteborg, qui l'oriente providentiellement vers une voie plus artistique. En 1867, soutenu par une bourse de l'État obtenue grâce à une sculpture de Minerve réalisée durant son apprentissage, Forsberg se rend à Paris, où il intègre l'atelier de Léon Bonnat à l'École des Beaux-Arts. Outre un solide dessin, il acquiert rapidement auprès de ce dernier une touche picturale toute en matière héritée des maîtres espagnols. En 1870, Forsberg se retrouve bloqué dans la capitale lors du siège de Paris et décide de s'engager comme ambulancier. Cette expérience au plus près d'un épisode particulièrement sanglant vient nourrir durablement sa peinture, qui, à l'instar de son maître, se teinte par la suite d'un caractère dramatique et baroque, amenant le critique Richard Muther à qualifier Forsberg en 1896 de « *Bonnat Suédois*¹ ». Exposant régulièrement au Salon à partir de 1872, il obtient la consécration en 1888 en remportant une médaille de première classe pour *La Fin d'un héros* (cat. n° 1014), toile historique inspirée de la guerre franco-prussienne, aujourd'hui conservée au Nationalmuseum de Stockholm. Dès l'année suivante, le tableau remporte une médaille d'argent à l'Exposition universelle, concrétisant une nouvelle fois la reconnaissance critique et officielle de son auteur en tant que peintre d'histoire. Proche d'Akseli Gallen-Kallela, Forsberg affirme son patriotisme scandinave et fait sensation au Salon de 1897 avec une composition de grande envergure, *Gustave-Adolphe, roi de Suède, exhortant son armée devant l'ennemi, com-*

mandé par Wallenstein, à Lutzen, le 6 novembre 1632 (cat. n° 659). Présentée une nouvelle fois à l'Exposition universelle de 1900 dans la section suédoise (cat. n° 30), cette œuvre emblématique intègre ensuite les collections du musée de Göteborg. Devenu l'une des figures artistiques les plus éminentes de son pays, il revient s'installer définitivement en 1904 à Helsingborg et participe activement à la réforme de l'enseignement académique, tout en poursuivant une carrière de portraitiste et de décorateur.

Datée de 1882, notre petite huile sur panneau appartient à la part plus intime et résolument moderne de l'œuvre de Nils Forsberg. Figurant une *Kermesse* nocturne à Versailles, sujet bien éloigné de ses grandes compositions historiques, elle rend compte d'une vision sensible et rapidement esquissée de la vie urbaine, riche en mouvements et clairs obscurs lumineux. Entre les grands arbres noirs de la place déambulent les silhouettes sombres des passants se pressant autour des échoppes éclairées. Le ciel nocturne, zébré de nuages et animé par la lune partiellement voilée, contraste avec le ruban vivement éclairé et chaleureux des tentes foraines de la partie inférieure, créant un effet décoratif et théâtral à cette scène pittoresque. Usant d'une palette restreinte et d'une touche vibrante, le peintre excelle à restituer le mouvement d'une foule réduite à quelques ombres chinoises défilant devant les lumières électriques de la fête. Bien que modeste en taille, notre œuvre délicate révèle ainsi la façon singulière dont Forsberg parvient à conjuguer le réalisme documentaire de son observation du quotidien à une certaine poésie qui lui est propre.

**KERMESSE, SCÈNE DE RUE À VERSAILLES****1882**Huile sur panneau
26,8 x 36 cmSituée « Versailles »,
signée et datée « N. Forsberg 1882 » en bas à droite.¹ Muther, R., *The History of Modern Painting*, Londres, Henry and Company, 1896, p. 355.

O5.

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 Poirel à Nancy, avant que son atelier soit dispersé.

Précisément daté de novembre 1888, le paysage que nous présentons 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 délicate, un dessin précis assez proche de Friant et dans une subtile harmonie chromatique de bruns, gris et vert, la toile dépeint un coin du quartier de Boudonville au nord de Nancy, d'où le peintre est originaire. Ce paisible jardin, saisi dans l'atmosphère fraîche et humide d'une jour-

.../...



«BOUDONVILLE - NANCY; TEMPS DE PLUIE» VUE DU JARDIN DE L'ARTISTE

1888

Huile sur toile
43,5 x 61 cm

Signée 'C. Martin' en bas à gauche et datée 'novembre 1888' en bas à droite.

Exposition:

Paris, *Salon des Artistes Français*, Palais des Champs-Élysées, mai 1889, cat. n° 469: «*Boudonville – Nancy; temps de pluie*».

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

² Perrin, J., Thomas, V. (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.

.../...

née pluvieuse de novembre, n'est autre que celui de la maison familiale, jouxtant directement la voie ferrée visible au sommet du talus à gauche. Jouant habilement des contrastes visuels observés depuis sa fenêtre, Camille Martin propose une composition structurée et équilibrée, opposant à la modernité de la révolution industrielle des motifs plus champêtres. Les poteaux électriques de la partie gauche, comme l'arrivée en trombe de la locomotive, laissant jaillir d'épaisses fumées blanches, trouve ainsi son antithèse dans la silhouette féminine empruntant le chemin central de son lopin de terre, abritée sous son parapluie, son panier sous le bras. Si l'artiste peint ce paysage à plusieurs reprises au cours de sa carrière³, c'est qu'il relève d'un certain intimisme. En effet, la grande serre visible dans la partie droite abrite son atelier depuis plusieurs années (fig. 1), au plus près d'une végétation qui lui fournit sa première source d'inspiration, comme le rapporte son

ami Victor Prouvé: «ce coin de paradis, où il a puisé quantité de sujets, les grandes ombelles, les pavots, les courges, les beaux chardons lorrains. Son atelier, perdu dans tout cela, était constamment en bousculade dans le remue ménage [sic] des recherches journalières⁴». Exposé en mai 1889 à Paris au Salon des Artistes Français, en marge de l'Exposition universelle, notre séduisant tableau suscite assez logiquement les éloges du Progrès de l'Est: «Il est, à côté de M. Émile Friant, deux autres jeunes artistes, originaires tous deux de Nancy et dont tous les amateurs de notre ville prisent fort le talent et suivent attentivement les progrès: ce sont MM. Victor Prouvé et Camille Martin. [...] De M. Camille Martin, j'aime surtout ses environs de Nancy – côté de Boudonville – par un temps de pluie. Elle est d'un ton très fin et d'une bien jolie exécution de détail, cette fort exacte image de notre banlieue nancéienne⁵.»

³ L'artiste reprend l'exact même motif au printemps 1896: *Mon jardin, vue du chemin de fer*, 1896, huile sur toile (73 x 92 cm), Collection Rémi et Maxime Sorriano.

⁴ Prouvé, V., Lettre publiée dans *La Lorraine Artiste*, n° 42, 16 octobre 1898, p. 342-343. S. J. I., «La Lorraine au Salon, Le Progrès de l'Est, 7 mai 1889, p. 2.

⁵ J. I., «La Lorraine au Salon, *Le Progrès de l'Est*, 7 mai 1889, p. 2.



Fig. 1:
L'atelier de Camille Martin, 1887,
procédé d'impression photomécanique,
Nancy, musée Lorrain, inv. 2006.0.5508.



EUPHÉMIE MURATON

(Beaugency, 1836 – Saint-Denis-sur-Loire, 1914)

« Mme Muraton a étudié la fleur avec une attention très pénétrante; elle a su fixer en touches larges, lumineuses et précises la physionomie intime des diverses espèces et leur délicate personnalité¹ », c'est en ces termes élogieux que le critique d'art Octave Robin, avec acuité, souligne en 1888 la façon singulière dont Euphémie Muraton a fait de la peinture de fleurs l'une de ses grandes spécialités, et l'un des jalons essentiels de sa notoriété. Née Euphémie Duhanot, élevée dans une famille d'artistes, elle parfait sa formation auprès de son époux, le peintre Alphonse Muraton (1824-1911), adoptant le nom de ce dernier pour sa signature. Installée à Paris dès les années 1860, elle fait rapidement le choix de se consacrer presque exclusivement à la peinture de natures mortes. En 1864, elle expose ses premiers tableaux au Salon, attirant l'attention par la fine sensibilité de ses couleurs et sa rigueur de composition. Dès lors, elle participe régulièrement aux Salons annuels, jusqu'en 1913, y présentant une production raffinée oscillant entre bouquets luxuriants, intérieurs fleuris et compositions délicates évoquant l'esthétique intimiste des écoles hollandaises. Exposante au Salon des Artistes Français dès 1880, elle y est récompensée à plusieurs reprises. Médaillée de bronze à l'Exposition universelle de 1889, elle reçoit une nouvelle médaille en 1893 à l'Exposition de Chicago, où son œuvre est remarquée dans la section consacrée aux femmes artistes au sein du *Woman's Building*. En effet, aux côtés d'Hélène Bertaux, elle participe activement à la fondation de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs en 1881, prenant part à leur première exposition dès l'année suivante à la salle du Cercle des arts libéraux. Constamment soucieuse de promouvoir la création féminine, elle participe également en 1895 et 1896 aux expositions de la Société des Femmes Artistes à la galerie Georges Petit. Installée dans le quartier de Montparnasse, elle assure la formation de son fils Louis Muraton, qui poursuivra à son tour une brillante carrière de peintre animalier. Restée fidèle à un art tout en finesse et en retenue, Euphémie Muraton meurt

en 1914, laissant une œuvre discrète mais saluée par ses pairs, où l'observation minutieuse du réel se double d'une poésie silencieuse, propre à faire dialoguer nature morte et vie intérieure.

Sur le rebord d'une fenêtre de mansarde, Euphémie Muraton dépeint ici une petite plante aux feuilles épaisses dans son pot en terre cuite, disposée aux côtés d'une grande jardinière en faïence débordant de pivoinés et dahlias aux tons blancs, rose vif et lilas. À l'arrière-plan s'étend la ville de Paris, embrumée dans des tons gris-bleutés, d'où émerge à l'horizon la silhouette reconnaissable d'un vieux moulin à vent. En effet, plusieurs ornent encore à l'époque la Butte Montmartre, et devaient être directement visibles depuis l'atelier de l'artiste établi au 17 de la rue Duperré, dans le IX^{ème} arrondissement. Par quelques touches précises, parfois chargées de matière, Euphémie Muraton confère à chaque pétale du bouquet un caractère charnel, contrastant avec l'arrière-plan qui, traité de manière plus vaporeuse, s'efface dans un brouillard urbain presque onirique. Cette opposition appuyée entre la vie colorée du végétal et l'immobilité grise des bâtiments enrichit la composition d'une certaine mélancolie chargée de symbolisme, suggérant les vanités du XVII^{ème} siècle. Notre coin de fleurs s'apparente ainsi à un fragile et précaire bastion de douceur au cœur d'un monde indifférent. En les immortalisant par la finesse de son pinceau, Euphémie Muraton justifie définitivement les éloges d'Octave Robin: « *Rien n'est plus vivant que les fleurs animées par le talent si libre et si curieusement assoupli de Mme Muraton. Elles ont la fraîcheur, la grâce, le sourire et le parfum des jolies femmes. Elles respirent, elles boivent la lumière; elles palpitent, enfin. [...] La différence qui existe entre les fleurs naturelles et celles de Mme Muraton c'est que les premières ont vécu seulement ce que vivent les fleurs éphémères, tandis que celles-ci sont à jamais fixées, par un art ingénieux, dans une fraîcheur inaltérable, dans une jeunesse qui ne se flétrira pas.* »²



FLEURS À LA FENÊTRE DIT AUSSI «FENÊTRE DE MANSARDE»

Circa 1890

Huile sur toile
57 x 80 cm

Signée en bas à gauche.

Provenance :

Catalogue de 60 tableaux par Mme Euphémie Muraton, Hôtel Drouot, salle n° 8, samedi 17 mai 1890, Me Paul Chevallier, préface d'Octave Robin, lot n° 16: « Fenêtre de mansarde – Toile, Haut. 57 cent.; Larg. 80 cent. »

¹ Robin, O., *Catalogue de 40 tableaux par Mme Euphémie Muraton*, Hôtel Drouot, salle n° 8, Lundi 26 mars 1888, Me Paul Chevallier, p. 6-7.

² Robin, O., *Catalogue de 60 tableaux par Mme Euphémie Muraton*, Hôtel Drouot, salle n° 8, samedi 17 mai 1890, Me Paul Chevallier, p. 3-4.

EDMOND DE GRIMBERGHE
(Köniz, 1865 – Paris, 1920)

Né en 1865 à Köniz, en Suisse, au sein d'une famille aristocratique belge, Edmond Jules Adélaïde Helman, comte de Grimberghe, effectue sa formation à l'École des Beaux-Arts de Paris auprès de Gustave Boulanger et Jules Lefebvre. S'il s'établit durablement dans la capitale, d'abord rue Chaptal, dans le IX^{ème} arrondissement, avant de déménager boulevard Haussmann, il fait ses débuts au Salon de Bruxelles en 1887. A la suite d'un important voyage d'étude en Égypte, il rapporte de nombreux croquis et peintures imprégnés d'un exotisme sobre, se démarquant de l'orientalisme plus conventionnel de l'époque. C'est ainsi qu'il expose en 1890 une vue de l'oasis du *Fayoum* lors de sa première participation au Salon des Artistes Français (cat. n° 1111). Peintre mondain, Edmond de Grimberghe se montre également fin escrimeur, membre du Contre-de-quarte, et anime dans son atelier des soirées artistiques et littéraires fréquentées par son ami le prince Ali-Fazil d'Égypte ainsi que le Tout-Paris aristocratique. Toujours féru d'expédition, il s'envole en 1895 à 4200 mètres d'altitude à bord du ballon de l'aéronaute Henri Lachambre reliant Paris à Rozoy-sur-Serre afin de peindre plusieurs paysages célestes. En 1900, il se joint à une expédition en Abyssinie menée par son condisciple Aimé Morot. Exposant régulièrement au Salon des œuvres raffinées et élégantes rencontrant un certain succès, il est fait chevalier de la Légion d'honneur en 1906.

L'huile sur toile que nous présentons s'inscrit dans la veine intimiste propre aux peintures les plus abouties d'Edmond de Grimberghe. Ce dernier saisit ici la silhouette d'une jeune femme debout, au profil soigné sous une épaisse chevelure brune, dans l'atmosphère tamisée d'une petite chambre baignée de lumière par les premiers rayons du soleil. Campé juste devant les rideaux rouges entrouverts de sa fenêtre, les mains derrière le dos, le modèle semble se laisser aller à la rêverie ou à la méditation en contemplant l'extérieur, alors que derrière elle, le lit défait suppose la fin de la nuit. A travers une mise en scène sobre et réaliste, un traitement minutieux du clair-obscur suggérant la leçon des maîtres hollandais et flamands, Grimberghe capte l'instant suspendu, en conférant à sa composition une certaine introspection muette teintée de symbolisme. Dans un jeu de contraste, la chemise blanche vient capter la lumière alors que la jupe noire absorbe l'ombre. À l'arrière-plan, le vert profond du mur accueille un tableau obscur ainsi qu'une statuette religieuse, probablement une Vierge à l'Enfant, posée sur une console. A ses pieds s'étendent les draps blancs du lit vide, avec ses plis savamment travaillés et son coussin enfoncé. Par ces subtils détails, l'artiste semble insuffler une tension spirituelle latente, tiraillée entre sensualité retenue, solitude et recueillement. Il compose ainsi une scène méditative où l'espace intime devient le théâtre d'un drame invisible et silencieux, et où la figure devient l'incarnation d'un état d'âme, à la croisée de la solitude, de l'attente et du désir.



TÔT LE MATIN

1890

Huile sur toile
 73 x 60 cm

Signée et datée «E. de Grimberghe 90» en bas à droite.

KARL-ERNST HÄNSEL

(Dresden-Löbtau, Saxe, 1868 – Radebeul, 1947)

Après une formation initiale à la *Kunst-gewerbeschule* de Dresde, où il apprend le métier de peintre sur porcelaine auprès de l'italien Ermenegildo Antonio Donadini, Karl Hänsel entre en 1889 à l'Académie des Beaux-Arts de Dresde. Il y suit les enseignements de Leon Pohle, puis devient, à partir de 1891, l'élève de Ferdinand Pauwels, dont il intègre le cercle des disciples les plus prometteurs. En 1894, fort d'un solide bagage académique, il commence à exposer régulièrement dans les grands Salons allemands, à Dresde, Berlin, Hambourg ou encore Munich, où il est régulièrement présent au *Glaspalast*. Membre actif de la *Deutscher Künstlerbund* («*La Ligue des artistes allemands*») de Weimar, fondée en 1903 tant pour promouvoir les jeunes artistes que pour défendre la liberté de création, Karl Hänsel s'impose rapidement comme une figure majeure de la scène artistique saxonne. Son œuvre se développe dans une veine naturaliste autour de thèmes inspirés de la vie paysanne, des paysages ruraux et des scènes de travail, qu'il décline en peinture comme en gravure. Artiste complet, il s'illustre également dans la lithographie et l'eau-forte, dans lesquelles il excelle en représentant des mineurs, ouvriers, artisans ou laboureurs. Son style mêle habilement à l'observation des réalités du quotidien une poésie attentive aux qualités décoratives de la ligne et des couleurs. Il s'inscrit ainsi dans la tradition allemande en associant à un naturalisme graphique puissant un certain synthétisme dans le traitement des compositions.

Le petit pastel que nous présentons ici s'inscrit dans la production la plus raffinée de Karl Hänsel, à la croisée entre la tradition naturaliste allemande et une veine symboliste plus spirituelle et intériorisée qui lui est propre. Dans un cadrage résolument serré, l'artiste fixe le profil sculptural d'une figure masculine jeune et impassible au regard figé, les lèvres fermées, le front ceint d'un bandeau, une plume ornant discrètement son épaisse chevelure noire. Seuls ces attributs quelque peu exotiques permettent d'identifier *Winnetou* le célèbre héros amérindien, illustre guerrier et chef des Apaches Mescaleros imaginé par Karl May, écrivain culte de l'aire germanique¹. Le traitement minutieux du visage, rigoureusement naturaliste, contraste avec le caractère synthétique de l'arrière-plan, seulement réduit sur la partie gauche de la feuille à un fond bleu mat et vibrant, délicatement traité au pastel. À droite, les cheveux denses et noirs, s'apparentant à une nuit obscure, entrent dans une tension plastique assez subtile avec la luminosité jaune des carnations du héros, suggérant sans doute l'éclairage d'un feu de bois. Ce clair-obscur moderne, appliqué ici non à une scène narrative mais à un simple faciès de profil, confère à l'œuvre la puissance méditative d'une icône. Ainsi, échappant à tout pittoresque ou folklore, ce *Winnetou* de Karl Hänsel constitue moins un héros de roman qu'un archétype spirituel, l'incarnation silencieuse de la sagesse et d'un certain stoïcisme.

¹ Créé par Karl May pour un roman publié en 1879, le personnage Winnetou est ensuite développé en 1893 dans une trilogie qui rencontre un immense succès international.



WINNETOU

Circa 1893

Pastel sur papier
19 x 14 cm

Signé «*KARL HÄNSEL*» en bas 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. À 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 simultané 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 mystérieuse¹* ». .../...

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



Fig. 1 :

L'Inondation, lithographie sur papier vélin (41,4 x 58,8 cm), publiée dans « *L'Estampe originale* »
- Deuxième livraison (avril – juin 1893),
Paris, musée des Beaux-Arts de la ville de Paris
- Petit-Palais (PPG4760).



.../...

Les trois lithographies sur papier vélin que nous présentons s'inscrivent dans le processus créatif de la plus célèbre planche de Charles Guilloux, *L'Inondation*, publiée par André Marty dans *L'Estampe originale* d'avril – juin 1893 (fig. 1). Si cette dernière, assez rare et recherchée, n'a été éditée qu'à cent exemplaires numérotés, dont certains aujourd'hui conservés dans les plus grands musées du monde², ces épreuves préparatoires demeurent les seules connues à ce jour. De par leur excellente qualité de conservation, elles offrent le rarissime témoignage du processus novateur et résolument moderne qu'implique l'édition des lithographies en couleur. Selon le procédé de décomposition par couleur du dessin, les pierres encrées viennent successivement fixer une, deux puis trois couleurs sur une même feuille de papier. Un système de repérage permet de superposer les couleurs avec une grande précision et d'obtenir un grand éventail de nuances et de riches effets picturaux. Nos épreuves de travail intéressent particulièrement en ce qu'elles illustrent précisément ce processus de décomposition. Au jaune, couleur primaire essentielle du sujet, s'ajoutent deux

couleurs secondaires, le vert et le mauve, avant d'accueillir le bleu de la dernière pierre, encore absent ici. Le séduisant paysage qui en résulte illustre parfaitement la vision singulière et synthétique qui a fait le succès de Guilloux. Au milieu de terres inondées d'où jaillissent les silhouettes vertes des peupliers, un chemin part du premier plan vers l'horizon en tournant circulairement vers la gauche de la feuille. A travers de grandes zones colorées en aplats, les différents éléments naturels viennent structurer une composition qui doit beaucoup aux estampes japonaises. Guilloux nous livre ainsi une œuvre tout à la fois mystérieuse et poétique, dont le symbolisme singulier 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. »*³ »

² Outre la planche du Petit-Palais que nous reproduisons ici, d'autres exemplaires sont conservés au Van Gogh Museum d'Amsterdam (inv. p1048V2000), au Metropolitan Museum de New York (inv. 22.82.1-15) et à la National Gallery de Washington (inv. 2004.162.27).

³ Mellerio, André, *Le Mouvement Idéaliste en Peinture*, Paris, H. Floury, 1896, p. 42-43.



L'INONDATION (PAYSAGE AUX PEUPLIERS)

1893

Lithographie sur papier vélin
35 x 54 cm

Epreuve de travail : une couleur.



L'INONDATION (PAYSAGE AUX PEUPLIERS)

1893

Lithographie sur papier vélin
35 x 54 cm

Epreuve de travail : deux couleurs.



L'INONDATION (PAYSAGE AUX PEUPLIERS)

1893

Lithographie sur papier vélin
35 x 54 cm

Epreuve de travail : trois couleurs.

AUGUSTE BAUD-BOVY*(Genève, 1848 – Davos, 1899)*

Né à Genève, Auguste Baud effectue son apprentissage sous l'égide du peintre Barthélemy Menn à l'École des Beaux-Arts de la ville entre 1862 et 1868. Dès la fin de ses études, il épouse Zoé Bovy, peintre sur émail de talent dont il adopte le nom, signant ses œuvres « *Baud-Bovy* ». Très influencé par son beau-frère Henri-Daniel Bovy et la mouvance artistique de la « Colonie Bovy » au château de Gruyères, il y côtoie Corot, Courbet et d'autres figures de l'avant-garde romantique. En 1870, le couple s'installe à Genève où ils accueillent Courbet en exil en 1873. Pour subvenir à leurs besoins, Baud-Bovy enseigne le dessin dans les écoles municipales d'art au moins jusqu'en 1880. Également soucieux de développer sa propre carrière artistique, il envoie régulièrement ses œuvres à Paris au Salon à partir de 1875. Après un voyage en Espagne où il fréquente les communautés de Gitans, copie Goya et éclaircit sa palette, il s'installe avec sa famille à Paris en 1882, dans la maison du sculpteur Barrias. Il y fréquente les milieux symbolistes, Puvis de Chavannes, Rodin et Huysmans, mais vivement attiré par les cimes suisses, il effectue en 1885 son premier voyage à Aeschi, dans l'Oberland

bernois, avant de s'y installer définitivement en 1888. Entre 1891 et 1892, avec Eugène Burnand et Francis Furet, il réalise le *Panorama des Alpes bernoises*, un projet très ambitieux illustrant sa maîtrise des grands paysages alpins, présenté à l'Exposition universelle de Chicago en 1893. Cette même année, sur la recommandation de ses amis Puvis et Rodin, il reçoit la Légion d'honneur, avant que la galerie Durand-Ruel lui consacre une importante rétrospective en 1897. Atteint de tuberculose à la fin de sa vie, il tente un séjour à Antibes en 1898, avant de s'éteindre à Davos, le 3 juin 1899.

Peinte en 1893 à l'occasion de ses intenses périodes d'immersion dans les hauteurs de l'Oberland bernois, notre paysage alpin condense toute la vision poétique et les constantes recherches atmosphériques d'Auguste Baud-Bovy. Loin des vues spectaculaires ou touristiques, il représente le modeste chalet de Hochkien, isolé dans un brouillard qui dérobe lentement toute clarté. Au premier plan, une prairie rase et silencieuse, constellée de buissons sombres et de discrètes taches de fleurs blanches

.../...

**LE CHALET DE HOCHKIEN ET LE BROUILLARD****1893**Huile sur toile
49 x 36 cmSignée et située « *Baud Bovy Hochkien* » en bas à droite.Annotée et monogrammée « *Prière de ne pas vernir cette peinture, BBy* » au dos de la toile.Annotée « *Dr Gauchas, 6 rue Meissonier 28 Bd d'Assas, Paris* » au dos sur le châssis.Étiquette « *Le chalet de Hochkien, 1893, Mme Gauchas, Paris - 101* ».**Provenance :**

Donné par l'artiste au docteur Charles Auguste Alfred Gauchas (1852-1929).

Expositions :Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1898, Paris, Palais du Champ-de-Mars, mai 1898, cat. n° 98 : « *Le chalet de Hochkien et le brouillard (appartient à M. le Dr Gauchas)* ».Exposition d'œuvres du peintre Auguste Baud-Bovy, Genève, musée Rath, du 10 au 30 mai 1930, cat. n° 103 : « *Le chalet de Hochkien, 1893* ».**Bibliographie :**Valentina Anker, *Auguste Baud-Bovy*, Berne, Editions Benteli, 1991, p. 235 [reproduit].

.../...

conduit l'œil vers l'habitation en bois, déjà partiellement noyée dans les écharpes de brume. Derrière elle, les pentes vertes et minérales, striées de rochers ocres, se perdent dans un voile de vapeur grise. À gauche, une cascade blanche dévale en filets nerveux les flancs de la roche, tranchant le silence de son mouvement vertical. Le ciel, impalpable, diffuse une lumière laiteuse, sans source ni direction, enveloppant l'ensemble d'une atmosphère mystérieuse. Remarquée par Antonin Proust¹ lors de son exposition au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1898, la composition repose toute entière sur cette tension subtile entre la structure géologique immuable et la fugacité du climat. Ce brouillard

montant, auquel le titre donne toute sa charge poétique, ne constitue pas seulement une donnée météorologique mais devient le sujet même du tableau, comme pour transformer le visible en songe. À rebours du pittoresque, Baud-Bovy confère une dimension plus symboliste à son œuvre, en développant un langage pictural qui lui est propre, où la montagne devient état d'âme. C'est précisément cette part spirituelle qu'a su percevoir Charles Morice en 1893: «*Il a peint le puissant silence de l'Alpe religieuse. Sans légendes et sans mythes, par la plus fidèle imitation de la nature, ce peintre est près de nous donner le sens mystique de la réalité*²».

¹ «*Il est pleinement maître de son métier. Il a l'œil très juste*», in Proust, A., *Le Salon de 1898*, Paris, Goupil & Cie, Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, p. 81.

² Morice, C., «*Le Peintre de la Montagne*», *L'Idée libre*, Paris, janvier 1893.



ALEXANDRE SÉON*(Chazelles-sur-Lyon, 1855 – Paris, 1917)*

Fils d'un commerçant-drapier de la région lyonnaise, Alexandre Séon, très tôt attiré par le dessin, reçoit les premiers conseils d'un peintre d'enseigne de son voisinage qui lui apprend le nom des couleurs. Se destinant à une vocation artistique, il s'installe à Paris et intègre en 1878 l'atelier d'Henri Lehmann à l'École des Beaux-Arts, où il se lie d'amitié avec Aman-Jean, Alphonse Osbert, Ernest Laurent et Georges Seurat. Élève appliqué et sensible, il fait ses débuts au Salon en 1879, et rencontre l'année suivante Pierre Puvis de Chavannes, dont il devient très vite l'un des principaux collaborateurs et le plus fervent disciple. Il participe ainsi à l'exécution de plusieurs grandes décorations murales, notamment au Panthéon, à l'Hôtel de Ville de Paris et à la Sorbonne, assimilant auprès de son maître la clarté synthétique des compositions et le sens du monumental. C'est ainsi qu'il obtient la commande du décor de la salle des mariages de la mairie de Courbevoie réalisé entre 1885 et 1889. Présentés à l'Exposition universelle peu avant leur installation définitive, ces décors valent à Séon une médaille d'argent ainsi qu'un certain succès critique. Habitué du Salon des artistes français, et exposant occasionnel aux Indépendants depuis 1888, le jeune artiste est encouragé par Puvis à rejoindre la Société Nationale des Beaux-Arts dès 1890. Dans les années qui suivent, profondément influencé par le Symbolisme alors en plein essor, Alexandre Séon développe un style plus épuré et intérieur et participe à partir de 1892 aux expositions des *Peintres Impressionnistes et Symbolistes* à la galerie Le Barc de Butteville. Collaborant étroitement avec José-Maria de Heredia, Jean Lorrain

et Joséphin Péladan, il devient l'un des artistes majeurs du Salon de la Rose+Croix, auquel il prend part sans discontinuer entre 1892 et 1897. Très impliqué dans le mouvement, il réalise les emblèmes de la Rose+croix et les frontispices des œuvres de Péladan. Son art se caractérise dès lors par une pureté linéaire héritée du pré-raphaélisme, une palette réduite ainsi qu'une iconographie marquée par un certain idéal féminin, empreint de mysticisme et de quête d'absolu.

À la lisière du visible et du songe, notre saisissant pastel illustre avec une rare économie de moyens les recherches spirituelles d'Alexandre Séon. Probablement présentée en 1893 au Salon de la Rose+Croix et à la Société Nationale des Beaux-Arts, la composition se concentre par un cadrage resserré sur le pur profil d'une jeune femme assoupie sur un oreiller blanc. Livrées à une lumière diffuse, les carnations roses aux reflets nacrés de son visage contrastent avec ses longs cheveux roussâtres. Le fond, rapidement brossé en hachures obliques de gris bleuté et partiellement estompé, suggère moins un espace réel qu'une atmosphère. Les épaules dénudées, le bras droit étendu le long du corps ainsi que le tétou rose à l'extrémité gauche de la feuille viennent apporter de subtiles touches plus sensuelles à cette scène spiritualisée et silencieuse, qui invite plus au recueillement qu'elle ne suscite le désir. En supposant par les yeux clos de son modèle l'évanouissement de la conscience propre au sommeil, Alexandre Séon s'inscrit dans l'un des thèmes de prédilection du Symbolisme, et nous invite à emprunter avec lui la voie privilégiée de la contemplation et du rêve.

**LE SOMMEIL***Circa 1893*

Pastel sur toile
32 x 40,5 cm

Signé «Alex. Séon» en haut à gauche.

Expositions :

Probablement *Salon de la Rose+Croix de 1893*, Paris, Palais du Champ-de-Mars (Dôme central), du 28 mars au 30 avril 1893, cat. n° 233 : «*Dessins [...] endormie*», ou cat. n° 246 : «*Études [...] Sommeil*».

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1893, Paris, Palais du Champ-de-Mars, mai 1893, cat. n° 1399 : «*Sommeil (pastel)*».

CHARLES MAURIN

(Puy-en-Velay, 1856 – Grasse, 1914)

Après un apprentissage au sein de l'École municipale de dessin du Puy-en-Velay, sa ville natale, Charles Maurin remporte en 1875 le prix Crozatier, une bourse lui permettant d'étudier trois ans à Paris. Il y fréquente d'abord l'Académie Julian où il suit les enseignements de Rodolphe Julian, Jules Lefevre et Gustave Boulanger, avant d'intégrer dès 1876 les ateliers d'Ernest Hébert et de Jean-Léon Gérôme à l'École des Beaux-Arts. Esprit libre et curieux, lié à Vallotton ainsi qu'au sculpteur Rupert Carabin, il s'écarte rapidement de l'esthétique officielle, préférant à la grande machine historique une peinture plus intime, nourrie de préoccupations sociales et humanistes. À partir de 1882, il expose au Salon des Artistes Français, mais trouve dans le Salon des Indépendants un espace de liberté plus en accord avec ses recherches plastiques. Dans les années 1890, il s'oriente vers une peinture plus mystérieuse et symboliste, participe régulièrement entre 1892 et 1897 au Salon de la Rose+Croix de Joséphin Péladan, ainsi qu'à la *Libre Esthétique* de Bruxelles. Anticlérical, républicain fervent, passablement anarchiste, Maurin fréquente également les milieux libertaires de Montmartre et collabore au journal *Les Temps nouveaux* de Jean Grave, ainsi qu'à *La Revue blanche*. Graveur reconnu pour ses eaux-fortes et ses lithographies, il réalise le bois gravé de *Ravachol* entre les montants de la guillotine et plusieurs croquis de Louise Michel. Par l'intermédiaire d'Aristide Bruant, l'un de ses amis montmartrois, le jeune peintre fait la connaissance de Lautrec. Comme ce dernier, il s'attache à décrire les lieux cosmopolites de la vie nocturne de la capitale, les cabarets et les salles de spectacles de la Butte. Au cœur de l'avant-garde, il bénéficie en 1893 d'une importante exposition en compagnie de Lautrec organisée par Maurice Joyant à la galerie Boussod et Valadon, successeurs de Goupil & Cie. Deux ans plus tard, c'est au tour d'Ambroise Vollard d'accueillir les œuvres de l'artiste sur ses cimaises. Artiste prolifique, il se tient relativement à l'écart des manifestations artistiques après 1901. Tombé malade en 1906, il

meurt à Grasse le 8 juin 1914, peu avant l'éclatement de la première guerre mondiale.

Réalisé dans les années 1890, notre grand pastel de Charles Maurin se fait le témoin du Paris artistique et bohème de la Belle Époque, alors que les cabarets montmartrois constituaient les premières scènes de l'avant-garde. Comme l'artiste l'indique en bas à droite, la scène se déroule au « *Cabaret des Arts* » ouvert en 1890 au 36 boulevard de Clichy dans le 18^{ème} arrondissement, juste en bas de la Butte. Jusqu'en 1904, année où il est rebaptisé *La Lune rousse*, ce cabaret à la frontière entre café-concert et lieu de goguette réunit invariablement poètes, chansonniers, artistes, bourgeois curieux et élégantes demi-mondaines qui se pressent pour écouter, débattre, séduire, rire ou s'émouvoir. Dans un intérieur saturé, Maurin souligne la lumière ocre des murs, les reflets des verres et les étoffes colorées pour traduire un climat à la fois festif et feutré. Au centre, trônant sur l'estrade, accoudé au piano, un chansonnier campé dans un long manteau noir harangue la salle de ses vers, entre éloquence et fièvre. Derrière lui, un pianiste flegmatique, cigarette au coin des lèvres, l'accompagne d'un rythme sans doute improvisé. Tout autour, l'audience bourdonne. On reconnaît dans cette assemblée hétéroclite les attributs du Paris fin-de-siècle : femmes à plumes et corsets aux couleurs vives, hommes en redingote et chapeaux haut-de-forme, artistes barbus en casquette, figures reconnaissables d'un théâtre social codifié. Sur les murs enfin, les toiles suspendues et les silhouettes encadrées accompagnent une sculpture académique. Tout indique une forme de mise en abyme : on parle d'art dans un lieu habité par l'art, on le consomme dans les deux sens du terme, comme un breuvage ou comme un feu. Le pastel lui-même, médium direct et vibrant dont Maurin constitue l'un des plus grands spécialistes de sa génération, souligne cette immédiateté du trait, ce désir de capter l'instant de création avant qu'il ne se dissipe.



AU CABARET DES ARTS

Circa 1895

Pastel sur papier
49 x 64 cm

Signé et situé « *Maurin, Cabaret des arts* » en bas à droite.

PIERRE-AMÉDÉE MARCEL-BÉRONNEAU*(Bordeaux, 1869 - La Seyne-sur-Mer, 1937)*

Après un court apprentissage à l'École Municipale des Beaux-Arts de Bordeaux, saville natale, Pierre-Amédée Marcel-Béronneau se rend en 1890 à Paris, où il suit dans un premier temps l'enseignement d'Eugène Thirion à l'École nationale des Arts décoratifs. C'est en novembre 1892 qu'il intègre à l'école des Beaux-Arts l'atelier très prisé de Gustave Moreau, au sein duquel il se lie d'amitié avec Georges Rouault. Lorsque ce dernier se trouva en difficulté, Marcel-Béronneau partagea avec lui son premier atelier boulevard du Montparnasse. Considéré par Moreau comme l'un de ses meilleurs élèves, il remporte le premier Grand Prix des Arts décoratifs en 1893 et le prix Paul Chenavard en 1894. En 1895, il participe pour la première fois au Salon des Artistes français, en présentant sa *Muse*, œuvre empreinte d'un mysticisme symboliste très marqué, avant de prendre part en 1897 au Salon de la Rose-Croix de Joséphin Péladan. Médaillé à l'Exposition universelle de 1900, Marcel-Béronneau multiplie au début du siècle les succès, tant en France qu'à l'étranger. Outre Stuttgart et Elsener en 1901, l'artiste participe aux expositions internationales de Londres et Saint-Louis en 1904, Montréal en 1909, Gand en 1913, San Francisco en 1915, puis Barcelone et Buenos Aires en 1917. Sa nomination au titre de Chevalier de la Légion d'honneur en 1914 suit plusieurs achats de l'État en 1910 et 1911, ainsi qu'une commande, seulement achevée en 1923, d'un grand carton de tapisserie figurant *Salomé*, destiné à être tissé par et pour la Manufacture nationale des Gobelins.

La saisissante huile sur toile que nous présentons figure parmi les premières études liées à l'important travail sériel que Marcel-Béronneau consacre dès ses débuts à la figure d'Orphée. Il trouve son point d'orgue avec le tableau monumental représentant *Orphée aux Enfers* (fig. 1), exposé par l'artiste au Salon de la Rose-Croix de 1897 (cat. n° 6) puis au Salon des Artistes Français de 1899 (cat. n° 166). Alors que dans sa grande toile, le peintre campe le célèbre poète de Thrace debout, jouant de sa lyre au milieu des enfers afin d'obtenir le salut d'Eurydice, notre vibrante esquisse, très en matière, montre le héros en proie au désespoir peu après avoir définitivement perdu son âme sœur. A l'image des Christ morts des *piétas* médiévales, le corps d'Orphée, verdâtre et presque sans vie, s'étend de tout son long sur les roches noires des portes infernales désormais refermées. En quelques larges coups de pinceau, Marcel-Béronneau associe la figure éplorée du poète à l'imposante silhouette de son instrument doré. Jouant d'un puissant contraste lumineux, la lyre vient éclairer comme une lampe ce paysage ténébreux, jonché de ronces. Enfin, comme pour accentuer le caractère tragique de la scène, le peintre poursuit la narration du mythe antique en faisant émerger dans la partie gauche les sombres figures des Ménades, disciples de Dionysos et futures meurtrières d'Orphée.



Fig. 1 :
Orphée aux Enfers, 1897,
huile sur toile (194 x 156 cm),
Marseille, musée des Beaux-Arts (Inv. L 79.2).

**ORPHÉE***Circa 1897*

Huile sur toile
65 x 81 cm

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

Provenance :

- Le Castellet, ancienne collection Jacqueline-Denise-Marguerite Marchant, petite-fille de l'artiste.
- Londres, Sotheby's Olympia, 20 mai 2003, lot n° 337.
- Paris, collection particulière.

FIRMIN MAGLIN*(Paris, 1867 – Auxy, 1946)*

« J'avoue que ces œuvres délicates, d'une exécution minutieuse et serrée, d'une absolue distinction de coloris, qui conservaient dans la sincérité de leur facture comme une poésie de quiétude rustique, me surprirent dans ce milieu plutôt hurlleur et extravagant »¹. En novembre 1899, dans son compte-rendu de l'exposition du *Salon des Cent*, où Firmin Maglin présente une soixantaine de toiles, Octave Uzanne ne manque pas de décrire la surprise qui fut la sienne lorsqu'il fit pour la première fois la découverte des paysages de l'artiste, quelques années plus tôt, à l'occasion du Salon des Indépendants. L'homme de lettres perçoit le symbolisme singulier que contiennent ces vues pures, apaisées, traitées de manière synthétique et privilégiant l'intimité du motif rural, à l'image des trois tableaux que nous présentons ici.

Fils d'un peintre sur porcelaine établi à Paris, Firmin Maglin s'initie d'abord au dessin dans deux écoles communales de la capitale, Germain-Pilon et Bernard-Palissy, avant d'entrer dans les ateliers de Ferdinand Humbert et Henri Gervex. En 1890, il fait ses débuts au Salon des Artistes Français, où il expose régulièrement jusqu'en 1909. En parallèle, il présente ses tableaux dans des cercles plus avant-gardistes, en participant sans discontinuer au Salon des Indépendants entre 1894 et 1914, ainsi qu'au Salon d'Automne en 1903 et 1904. C'est en 1894 qu'il

se fait véritablement remarquer par la critique en envoyant une série de paysages aux trois expositions des *Peintres Impressionnistes et Symbolistes*, alors successivement organisées en mars, juillet et novembre au sein de la galerie *Le Barc de Boutteville*. Dès l'année suivante, il prend part au *Salon des Cent* imaginé par Léon Deschamps, tout juste lancé dans le hall de la revue *La Plume*. En 1902, Maglin quitte la capitale pour s'établir dans le Loiret, entre Montgeron et Chantecoq, un cadre champêtre qui par la suite n'a de cesse de nourrir le sujet de ses toiles. Cette mise à l'écart volontaire des agitations de la capitale ne l'empêche pas de figurer dans les principales expositions, à Paris comme à Londres, où certains de ses paysages et portraits sont accrochés sur les cimaises de la *Doré Gallery* en novembre 1908. C'est dans ce contexte de renommée internationale que trois de ses vues poétiques intègrent en 1904 la collection de Sergueï Chtouchkine², un témoignage supplémentaire de sa reconnaissance au sein des milieux d'avant-garde.

« A *La Plume*, Firmin Maglin nous offre ses *Triptyques des saisons*; triptyques aux volets subtilement décorés, encadrant de fins paysages, blonds, mauves, verts tendres et cendrés où sourit, rêve, soupire tour à tour une âme charmante »³. Peinte en 1898, à l'orée de sa maturité artistique, notre première toile de

.../...

¹ Uzanne, O., « Un peintre de quiétudes rustiques – M. Firmin Maglin », *La Plume*, novembre 1899, p. 720.

² Daté de 1894, l'un des trois paysages est actuellement conservé au musée d'Odessa, les deux autres, datés de 1898 et 1899, sont dans les collections du musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg (inv. 6558 et 7715).

³ R., « Chronique – Les petites expositions du mois », *L'Art Décoratif*, juin 1901, p. 129.

**PAYSAGE ARBORÉ****1898**

Huile sur toile

46 x 32,5 cm

Signée et datée « F. Maglin 98 » en bas à droite, étiquette apposée sur le verso de la toile, Annotée à l'encre « *Souvenir amical, 1^{er} décembre 1904, F. Maglin* ».

.../...

Firmin Maglin (fig. 1) illustre avec une délicatesse remarquable l'idéalisme post-impressionniste qui sous-tend son œuvre. Une forêt claire de peupliers élève ses fûts vers un ciel de fin d'hiver, d'un blanc laiteux teinté de rose pâle, où la lumière diffuse semble s'évaporer. Dépouillés de tout feuillage, les arbres sont effilés, presque filigranés, dressant un réseau fragile de branches nues. À travers ces tiges verticales, le regard s'enfonce dans une profondeur rythmée, striée de mauves, de lilas, de jaunes pâles et de verts adoucis ; parsemé de touches rosées, évoquant le retour discret et sans éclat du printemps. La palette, retenue et subtile, joue de transparences mates, de lumières poudreuses, dans un registre objectivement puisé dans les estampes japonaises et la peinture décorative nabi. La structure même du tableau, presque géométrique, semble moins issue de l'observation directe que d'un souvenir recomposé où l'homme frappe par son absence. Seul domine le calme souverain des arbres debout, comme un chœur silencieux face au ciel.



Annexe 1 :

Firmin Maglin

Village, 1898

Huile sur toile (40.6 x 65.1cm)

Musée national des Beaux-Arts Pouchkine

Provenance 1918, de la collection de S. I. Shchukin Inv. - 6558



Annexe 2 :

Firmin Maglin

La ville avec la cathédrale, 1899

Huile sur toile. (37.5 x 54.5 cm)

Musée de l'Ermitage

Provenance 1918, de la collection de S. I. Shchukin Inv. - 7715



PAYSAGE ARBORÉ

1898

Huile sur toile

35 x 24 cm

Signée et datée « F. Maglin 98 » en bas à droite.



**CHANTECOQ SOUS LA NEIGE,
L'ÉGLISE SAINT-DENIS VUE DEPUIS LE CHEVET**

1903

Huile sur toile
61 x 41 cm

Signée et datée « 1903 F. Maglin » en bas à gauche.



**CHANTECOQ SOUS LA NEIGE,
VUE SUR LE CLOCHER DE L'ÉGLISE SAINT-DENIS**

1903

Huile sur toile
61 x 41 cm

Signée et datée « 1903 F. Maglin » en bas à gauche.

JOHN BYAM LISTON SHAW

(Madras, Inde, 1872 – Londres, 1919)

Né en 1872 à Madras, en Inde, alors que son père assumait la charge de greffier de la Haute cour, Byam Shaw grandit à Kensington, en Angleterre, où sa famille est retournée vivre à partir de 1878. Il montre très tôt de réelles dispositions pour le dessin et est présenté à l'âge de seulement quinze ans à John Everett Millais, qui lui recommande d'intégrer la *St John's Wood Art school*. Il s'y lie d'amitié avec les peintres Gerald Fenwick Metcalfe (né comme lui en Inde) et Rex Vicat Cole. Il y rencontre également l'artiste Evelyn Pyke-Nott, sa future épouse. Étudiant à la *Royal Academy* à partir de 1890, il remporte le prix *Armitage* en 1892 pour son *Jugement de Salomon*. Directement influencé par les préraphaélites et fervent admirateur des poèmes de Rossetti, Byam Shaw puise son inspiration chez les maîtres anciens, et multiplie les supports et les techniques, mêlant peinture à l'huile, pastel, aquarelle, plume et encre, jusqu'à s'essayer à la tapisserie et à la dorure. Bénéficiant du soutien des cercles idéalistes londoniens, il expose fréquemment au sein de la luxueuse *Dowdeswell & Dowdeswell's Gallery*, à New Bond Street, où il présente au moins cinq expositions personnelles entre 1896 et 1916. Enseignant au *King's College* de Londres depuis 1904, Byam Shaw s'inscrit dans une démarche de transmission en fondant en 1910 une académie privée, la « *Byam Shaw School of Art*¹ », en compagnie de son épouse

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

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



OPHELIA

Circa 1900

Technique mixte sur papier

28,5 x 41,5 cm

Signé 'Byam Shaw' en bas à droite.

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

CHARLES EDWARD CONDER

(Tottenham, 1868 – Virginia Water, Surrey, 1909)

Né à Tottenham au sein du milieu aisé et cultivé de Londres, Charles Edward Conder passe les années de sa petite enfance aux Indes britanniques, avant la mort de sa mère en 1873. Il rentre ensuite en Angleterre et est mis en pension à Eastbourne à partir de 1877. A quinze ans, Conder quitte l'école et entend se choisir une voie plus artistique. Effectuant un rapide séjour à Paris, il fréquente l'atelier de Victor Leclair en 1884. Incompris par son père qui exige qu'il devienne ingénieur, il est envoyé à dix-sept ans en Australie, à Sydney, auprès d'un oncle géomètre-expert en Nouvelle-Galles du Sud. Détestant cet emploi, le jeune homme préfère dessiner les paysages et s'adonne à l'illustration. Dès 1886, il envoie certains de ses dessins aux *Illustrated Sydney News*, et c'est par ce biais qu'il fait la connaissance d'artistes comme Albert Henry Fullwood, Frank Mahoney et Benjamin Edwin Minns. Il suit l'enseignement artistique d'Alfred James Daplyn et rejoint l'*Art Society* de Nouvelle-Galles du Sud, mouvance naturaliste qui privilégie le travail du plein air. Il devient en 1888 l'un des membres les plus prometteurs de la *Heidelberg School*, le groupe australien qui marque l'émergence d'un impressionnisme local, attaché à la lumière et aux paysages. C'est au contact de Tom Roberts et d'Arthur Streeton qu'il affine une touche déjà sensible, alliant rigueur du dessin et poésie chromatique. En 1890, Conder quitte l'Australie pour l'Europe. Il séjourne d'abord à Paris, où il étudie à l'Académie Julian, et se lie d'amitié avec plusieurs figures du symbolisme et de la scène post-impressionniste, en particulier Lautrec, Anquetin et Jacques-Émile Blanche. Dès cette époque, il se détourne du naturalisme pour s'orienter vers une peinture plus allusive, influencée par Watteau et Boucher, mais aussi par les estampes japonaises. Il commence à peindre des éventails sur soie en reprenant avec délicatesse les thèmes galants du XVIII^{ème} siècle. Dès 1892, il s'installe à Londres où il se rapproche du cercle d'Aubrey Beardsley, Oscar Wilde, et des artistes de la Société des Beaux-Arts de Chelsea, participant activement à la vie culturelle de l'avant-garde britannique. Son œuvre, souvent exposée à la *New English Art Club*, séduit par son

raffinement, son élégance narrative et son onirisme contenu. Il collabore ponctuellement avec William Rothenstein et forme un lien intellectuel avec les membres du mouvement symboliste européen. Son art connaît une reconnaissance croissante après 1900, notamment à travers les expositions personnelles à la *Carfax Gallery* et à la *Goupil Gallery*, ainsi qu'à la Biennale de Venise de 1907, où ses œuvres attirent l'attention de la critique continentale. Atteint de syphilis depuis les années 1890, sa santé décline. Affecté de graves symptômes, comme le *delirium tremens*, il est hospitalisé et décède prématurément en 1909.

Dans notre aquarelle sur soie, médium dont Charles Conder fait l'un de ses territoires d'élection à partir de la décennie 1890, l'artiste saisit toute la poésie flottante d'un monde mondain en voie de disparition, transposé dans un rêve de gaze et de lumière. Figurant des élégantes dans un café probablement parisien, l'œuvre paraît figer le bruissement d'une conversation qui, par l'atmosphère vaporeuse de l'ensemble, se voile d'un certain mystère. Deux jeunes femmes aux robes soyeuses s'avancent au centre de la composition, comme échappées d'un bal de Watteau ou d'un éventail galant. Leurs tenues, mêlant plumes, étoffes diaphanes, tailles lacées et chapeaux d'apparat, ne relèvent pas d'un costume d'époque, mais bien d'un imaginaire rococo revisité par le regard fin-de-siècle. Le geste suspendu de la figure de droite, qui tend la main vers un fauteuil vide, invite presque le spectateur à s'asseoir dans cette scène élégiaque, où la musique semble jouer en sourdine. Le cadrage resserré et la faible profondeur donnent à l'ensemble des allures de décor de théâtre. La couleur se dilue comme un parfum proustien, chargé de souvenirs. Le peintre superpose les lavis d'aquarelle en transparences feutrées, traduisant subtilement les textures des soieries comme la sensualité des chairs. Par son élégance raffinée, notre aquarelle offre ainsi le vibrant témoignage de la place singulière qu'occupe Conder dans les constellations post-impressionniste et symboliste, à la frontière entre le souvenir stylisé et le rêve évanescent.



ÉLÉGANTES AU CAFÉ

Circa 1900

Aquarelle sur soie

17 x 25 cm

Signée 'CONDER' en bas à droite.

GEORGES-ALFRED BOTTINI, DIT GEORGE BOTTINI*(Paris, 1874 – Villejuif, 1907)*

Né à Montmartre, George Bottini a dès son plus jeune âge été immergé dans l'effervescence de la butte par les clientes de son père, coiffeur d'origine italienne installé rue Fontaine. Habitué du Moulin de la Galette, du Bal Tabarin et des hôtels borgnes du quartier de la rue Bréda, où il aurait contracté la syphilis dès l'âge de quinze ans, il se tourne vers la peinture et s'inscrit dès 1894 dans l'atelier de Fernand Cormon. Peu après son service militaire, il participe dès 1896 aux Expositions des peintres Impressionnistes et Symbolistes à la galerie Georges Petit, avant de faire ses débuts l'année suivante au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Développant une activité d'affichiste et de dessinateur pour la presse artistique, il collabore au *Rire*, alors dirigé par Arsène Alexandre, qui décèle en lui un « *moderne Constantin Guys*¹ » et lui présente Toulouse-Lautrec et Anquetin. Remarqué par Edmond Kleinmann, ancien maire du XVIII^{ème} arrondissement et éditeur de Willette, de De Feure et de Steinlen, Bottini expose dans sa galerie de la rue de la Victoire en 1899. Figure de la bohème montmartroise, volontiers dandy, il orthographie volontairement son prénom « *George* » à l'anglaise et cultive son élégance en *knickerbockers* et chapeau melon. Client régulier de *La Souris*, le fameux bar lesbien de la butte, il voue très vite une prédilection pour l'aquarelle en dessinant les figures aguicheuses et fardées des prostituées de la place Blanche. En 1903, Bottini rejoint les cimaises de la galerie Berthe-Weil et fréquente Picasso, avant de participer à la fondation du Salon d'Automne. Parallèlement, il gagne sa vie en illustrant des romans et nouvelles, des récits le plus souvent légers comme *Nuits de fête* de Félicien Champsaur en 1902, *Les Minutes Parisiennes* de Gustave Coquiot en 1903 et *La Maison Philibert* de Jean Lorrain en 1904. Malade, atteint de delirium tremens, il est interné en 1907 à Villejuif, où il meurt fou peu de temps après.

Figurant l'intérieur tamisé du *Bar anglais* de l'avenue de la Grande Armée, la délicate aquarelle que nous présentons illustre bien la part plus feutrée et introspective de l'univers de George Bottini. Elle s'inscrit dans le travail sériel entrepris par ce dernier dans les cafés et bars parisiens, où l'artiste, avec une sensibilité rare, s'attache à saisir les postures, les silences et les échanges fugaces. Ici, loin du tumulte des boulevards, dans une lumière diffuse et sourde où le temps semble suspendu, Bottini campe les silhouettes très stylisées de deux clientes dont les attitudes, équivoques, divergent sensiblement. Tandis que la figure centrale, à la jupe bleue évanescence, nous harangue de son regard noir, nonchalamment appuyée contre le comptoir de bois sombre, l'autre femme à gauche se dresse face à elle, figée comme un spectre. Alternant de délicats lavis à un savant usage de la couleur crème du papier laissé en réserve, Bottini joue subtilement d'une géométrie silencieuse : le damier noir et blanc du sol guide le regard vers l'arrière-plan chargé d'objets, de bouteilles et de reflets, dans une composition rigoureusement maîtrisée. Les verticales des deux figures, du palmier en pot et du tabouret haut rythment l'espace avec équilibre, tandis que la fluidité de l'aquarelle donne au décor l'aspect d'un souvenir qui se dissipe. Notre œuvre s'imprègne d'une certaine mélancolie, en évoquant, à l'instar de Lautrec ou de Forain, la solitude qu'éprouvent les filles de joie, loin de tout idéalisme ou fantasme fin de siècle. En 1899, avec acuité, le critique Gustave Geffroy rend compte de ce symbolisme discret et moderne propre à l'œuvre de George Bottini, dans sa préface du catalogue de l'exposition des aquarelles de ce dernier à la galerie Kleinmann : « *Il a vu des premiers regards, en même temps que le monde touchant du travail, le monde interlope de la galanterie qui a bien aussi sa douleur, sous son cynisme.*² »

**LE BAR ANGLAIS***Circa 1900*Aquarelle sur papier
24,5 x 24,5 cmSignée « *George Bottini* » en bas à droite.

¹ Alexandre A., in Edouard-Joseph, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains, 1910-1930*, Paris, 3 vol., 1930-1934, t. 1, p. 167.

² Geffroy, G., *Exposition de 50 aquarelles par George Bottini, Bals, Bars, Théâtres, Maisons Closes*, Galerie Kleinmann, du 30 janvier au 11 février 1899, Paris, Ed. Kleinmann, marchand de dessins et d'estampes modernes, 1899, p. 4.

ELSA NIEMEYER-MOXTER(XIX^{ème}-XX^{ème})

Née en Allemagne, exerçant la majeure partie de sa carrière à Munich, l'artiste peintre Elsa Niemeyer-Moxter reste encore méconnue et sa biographie demeure à ce jour assez peu documentée. Elle débute en tant qu'illustratrice vers la fin des années 1890 en réalisant pour la presse artistique munichoise des dessins expressifs mêlant encre et lavis, aux sujets charmants ou anecdotiques, souvent empreints d'humour léger. Collaborant avec les revues artistiques et littéraires *Die Fliegenden Blätter*, *Meggendorfer Blätter* et *Jugend*, périodique tout juste créé par Georg Hirth en 1896, elle pose les fondations de sa renommée dans le graphisme *Jugendstil*. Elle participe également à l'illustration du *Simplicissimus*, célèbre hebdomadaire satirique également conçu au cours de l'année 1896 par Albert Langen et Thomas Theodor Heine sur le modèle du *Gil Blas* parisien. Bien que son nom reste peu répandu hors des cercles germanophones, ses dessins lui valent une certaine reconnaissance dans les milieux éditoriaux artistiques, et plusieurs se trouvent aujourd'hui conservés dans les collections de la *Lenbachhaus* de Munich.

Notre grande huile sur toile appartient au rare corpus des œuvres peintes d'Elsa Niemeyer-Moxter et offre un spectaculaire témoignage de ses ambitions artistiques. À travers une composition très graphique évoquant certaines illustrations de Reinhold Max Eichler, son auteur fait émerger d'un halo circulaire noir la figure centrale d'une danseuse aux atours orientaux, telle une vision enclavée dans un médaillon d'orfèvrerie. Tout en mouvement, la jeune femme est saisie dans un geste ample et harmonieux,

les bras écartés, les jambes tendues dans un pas de danse semblant défier la gravité, d'une intense théâtralité. Alors que sa main gauche fait virevolter un voile bleu nuit qui se confond avec le fond entièrement noir et sombre, sa main droite laisse négligemment tomber derrière elle une coupe dorée et substantiellement vide. S'apparentant aux ciboires sacrés, ce précieux récipient vient suggérer l'ivresse et conférer à la scène une dimension insidieuse et presque blasphématoire. De cet espace scénique circulaire aux allures de cosmos fermé, la lumière semble jaillir de la danseuse elle-même par le scintillement de sa jupe orangée, ses bijoux perlés, les broderies précieuses de son corsage doré et orné de cabochons lapis lazuli. Son corps lumineux et sensuel devient presque iconique par sa stylisation, incarnant l'archétype de la femme fatale, artiste, libre et rayonnante, dans la pure tradition des figures mythiques comme Schéhérazade ou Salomé. Le sujet a d'ailleurs sans doute été inspiré par le *Salomé* de Richard Strauss, opéra créé en 1905 au *Königliches Opernhaus* de Dresde d'après la pièce de théâtre d'Oscar Wilde, dont le point culminant demeure précisément la danse des sept voiles, fatale au prophète Jean-Baptiste. À l'image des visions de Gustave Moreau ou des décors de Léon Bakst pour les Ballets Russes, Niemeyer-Moxter convoque ici tout un imaginaire de l'Orient rêvé, fait de soieries, de gestes sacrés et de mystère. Mais là où le regard masculin enferme souvent ces figures dans une sensualité parfois stérile, l'artiste féminine offre à sa danseuse le rayonnement d'une effigie sacrée et puissante, dont le corps tout en tension apparaît comme saisi à l'instant même de sa transfiguration.

**DANSE DES SEPT VOILES***Circa 1900*Huile sur toile
103 x 104 cmSignée «*Elsa Moxter*» en bas à droite.

EGON-JOSEF KOSSUTH

(Opava, duché de Troppau, Silésie, 1874 – Hartford, Connecticut, 1949)

Né en 1874 à Opava dans le duché de Troppau, alors possession de l'Empire austro-hongrois, Egon-Josef Kossuth effectue sa première formation à l'École des Arts appliqués de Prague, avant de poursuivre ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Munich où il est élève de Gabriel von Hackl et Franz von Stuck. C'est auprès de ces deux figures majeures de la scène artistique munichoise qu'il développe son propre style, mêlant à la rigueur de l'enseignement académique un symbolisme plus spirituel. Artiste polyvalent aux talents multiples, il s'adonne tout autant à la peinture d'histoire qu'au portrait, à l'illustration, à la gravure et à la photographie, privilégiant dès la fin des années 1890 un trait expressif et des couleurs vives. Peu après 1900, Kossuth parcourt l'Europe, séjournant successivement en Angleterre, France, Italie et Espagne, avant de s'installer à Wiesbaden et Prague, où il reçoit d'importantes commandes de la haute société austro-hongroise. Outre des portraits de personnalités, il peint plusieurs grands décors religieux. Également actif dans le domaine des Arts décoratifs, il réalise des affiches *Jugendstil* résolument modernes, notamment pour la première exposition d'artisanat, de commerce, d'art et d'horticulture de Wiesbaden en 1909. En 1914, fort d'une solide réputation, il rejoint Berlin où il entame une carrière de portraitiste officiel, immortalisant successivement les figures emblématiques de l'empereur Guillaume II puis du premier chancelier Friedrich Ebert.



Fig. 1 :
Egon-Josef Kossuth,
Affiche pour la première grande exposition
d'artisanat, de commerce, d'art et d'horticulture,
Wiesbaden, 1909, lithographie.

Saisissante par son sujet macabre, figurant un crâne entouré d'ossements humains, notre huile sur toile se rattache au rare corpus symboliste de la production d'Egon Kossuth. L'élégant cadre d'origine peint à la main nous révèle un titre énigmatique, inscrit en partie basse en lettres gothiques sur fond doré : « *Reitter [sic] oder König* », que l'on peut traduire littéralement par « *Chevalier ou roi* ». Occupant l'intégralité de la surface picturale dans un cadrage volontairement resserré, un amas d'ossements émerge dans une lumière dorée, presque sépulcrale. Au centre, un crâne aux orbites vides invite à la méditation métaphysique, surmonté par l'arc imposant de côtes dressées comme les ruines d'une charpente effondrée. À l'arrière-plan, le ciel sensiblement ennuagé bleu et blanc contraste avec le camaïeu de bruns de la matière terrestre, comme pour marquer l'écart entre l'idéal céleste et la chute charnelle. Le titre choisi par le peintre, « *Reiter oder König* », tel une épitaphe antique ou une devise gravée dans le tombeau, pose d'emblée une question brutale et ironique : qu'importe que tu sois guerrier ou souverain, dans l'action, détenteur de richesses ou de pouvoir, tous se rejoignent sous la terre, dans l'indistinction de la décomposition de la chair. Le squelette, ainsi érigé en juge muet de l'Histoire, devient à la fois mémoire et prophétie. Puisant son inspiration dans les anciennes natures mortes flamandes et hollandaises, Egon Kossuth propose une vanité moderne aux accents tragiques et philosophiques de *memento mori*, où le squelette devient non plus simple motif anatomique, mais allégorie spirituelle et emblème de la condition humaine universelle.



« REITER ODER KÖNIG » [CHEVALIER OU ROI]

Circa 1900

Huile sur toile marouflée sur carton
36 x 41,5 cm

Signée « Kossuth. E. J. » en bas à droite.

Cadre d'origine avec le titre inscrit en lettres gothiques sur un entablement doré en partie inférieure : « *REITTER [sic] ODER KÖNIG [Chevalier ou Roi]* ».

Au dos, étiquette apposée sur le cadre : « *KARL SCHNEIDER, Rahmengeschäft München, Leopoldstr. 41 [Magasin de cadres Karl Schneider, Munich, Leopoldstraße 41]* ».

HONORÉ AUCLAIR GLEIZES

(Capoulet, Ariège, 1855 – Courbevoie, 1920)

Né en 1855 en Ariège, au cœur du Midi pyrénéen, Honoré Gleizes se rend très jeune à Paris afin d'y mener une carrière artistique. Installé à Courbevoie avec sa famille, il y fréquente les ateliers de peinture et développe rapidement une activité de portraitiste et de paysagiste en adoptant un style proche de l'impressionnisme encore naissant. À l'exception d'une participation au Salon des Indépendants de 1895, il se tient dans un premier temps à l'écart des salons parisiens. Il joue surtout un rôle éminent d'enseignant informel auprès de son neveu Albert Gleizes, l'initiant dès l'enfance à la pratique du dessin et à la peinture en plein air le long des rives de la Seine à Neuilly, exerçant ainsi une influence décisive sur son développement artistique. En 1903, il expose au Salon des Indépendants un important ensemble de huit paysages, dont certains titres atmosphériques, « *Après l'orage* » (cat. n° 968), « *Derniers rayons* » (cat. n° 970), « *Effet de matin* » (cat. n° 971), témoignent de ses préoccupations impressionnistes. Il renouvelle l'expérience l'année suivante au même salon avec six nouvelles toiles dans le même esprit, s'attachant à saisir en pleine nature les aspects changeant de la lumière. En 1911, lorsque les premières expositions cubistes déclenchent l'ire du public, Albert Gleize se réfugie un temps auprès de son oncle Honoré à Courbevoie. Cela coïncide avec le choix étrange que fait ce dernier de prendre le pseudonyme d'Auclair, sous lequel il expose au Salon des Indépendants entre 1911 et 1913. Bien qu'il n'ait jamais obtenu une reconnaissance publique comparable à celle de son neveu, Honoré partage parfois les cimaises avec les jeunes avant-gardistes, notamment en présentant trois paysages au Salon de la Section

d'Or, célèbre exposition organisée en octobre 1912 à la galerie La Boétie par le groupe de Puteaux, concurremment au Salon d'Automne.

Peinte en 1901, figurant *Le Mont Valérien vu des hauteurs de Courbevoie* dans un audacieux cadrage vertical, l'huile sur toile que nous présentons appartient à la période de maturité d'Honoré Gleizes. Dès la fin du XIX^{ème} siècle, ce dernier développe une peinture de paysage sensible et finement structurée, en marge des grandes avant-gardes mais avec une finesse toute personnelle. Observées depuis une position légèrement en surplomb, probablement depuis les hauteurs du quartier où l'artiste résidait, quelques maisons de Courbevoie jouxtent le jardin du premier plan, alors qu'au fond apparaît la silhouette du Mont Valérien noyé dans une brume bleuissante, posé à l'horizon comme l'ombre mythique du Vésuve. Le paysage est baigné d'une lumière atmosphérique laiteuse, habilement saisie dans le reflet d'un ciel zébré de rose et de jaune pâle. Sous cette lumière suspendue, très probablement matinale, les volumes géométriques des maisons et les masses vertes de la végétation se fondent dans une harmonie douce, sans rupture de ton. Pointilliste par endroits, la touche est rapidement posée, davantage dans la recherche d'un équilibre poétique que proprement technique. A l'instar d'un Pissarro ou d'un Lebasque, Honoré Gleizes nous offre de contempler un paysage familier et intime, fidèlement retranscrit par la facture papillonnante de son pinceau. Silencieux, apaisé et suggestif, il propose une halte et invite au recueillement, à la veille des bouleversements du siècle.



LE MONT VALÉRIEN VU DES HAUTEURS DE COURBEVOIE

1901

Huile sur toile
55 x 45,5 cm

Signée et datée « H. Gleizes 1901 » en bas à droite.

Annoté à l'encre « *Le Mont Valérien vu des hauteurs de Courbevoie* » sur le châssis au verso.

BERNARD-JOSEPH ARTIGUE*(Muret, Haute-Garonne, 1859 - Blaye-les-Mines, Tarn, 1936)*

Originaire de Muret, en Haute-Garonne, Bernard-Joseph Artigue se forme d'abord à Toulouse dans l'atelier de Jean-Paul Laurens, avant de se rendre à Paris pour intégrer l'École des Beaux-Arts, où il suit l'enseignement d'Alexandre Cabanel. C'est en 1894 qu'il fait ses débuts au Salon des Artistes Français, où il expose jusqu'en 1898, avant de rejoindre la Société Nationale des Beaux-Arts en 1902. À partir de 1903, il privilégie le Salon des Indépendants et participe à la fondation du Salon d'Automne. Peintre et pastelliste éclectique, il se montre fin naturaliste dans ses portraits de jeunes paysans et ses scènes champêtres. Évoluant dans le cercle d'Henri Martin, son condisciple de l'atelier Laurens, il fragmente sa facture en appliquant au traitement de ses paysages et natures mortes un pointillisme aussi rigoureux que lumineux. Très attaché à sa région d'origine, Bernard-Joseph Artigue réside un temps à Toulouse, rue des Sesquières, exposant régulièrement au sein du salon de l'Union Artistique de la ville ainsi qu'au Salon des Artistes Albigeois. En 1897, il choisit d'installer définitivement son atelier à Blaye-les-Mines, village du Tarn dont il était tombé amoureux dès son premier passage en 1878, et où il épouse Mathilde Laporte en 1899. S'il expose à nouveau sans discontinuer au salon des Artistes Français entre 1923 et 1934, et bénéficie d'une rétrospective à la galerie Georges Petit en 1928, le peintre réside à Blaye jusqu'à la fin de sa vie, imprégnant durablement ses œuvres de la lumière particulière du Sud-Ouest.

À travers cette grande toile figurant un paysage silencieux et crépusculaire, Bernard-Joseph Artigue nous livre l'un de ses

plus beaux hommages à la terre du Sud-Ouest et à son monde paysan. Quatre silhouettes se tiennent immobiles à l'orée d'un champ labouré, leurs fourches fichées au sol. Au centre, les femmes ont les visages baissés, l'une d'elle a les mains jointes, tandis qu'aux extrémités, les hommes portent leurs regards vers l'horizon. Alors que la lumière du jour décroît, un croissant de lune pâle perce en haut à gauche un ciel turquoise doucement lavé de rose, envahi par un épais nuage venant de la droite. Au centre de la toile, la masse sombre des figures se découpe en contre-jour pour s'ancrer dans la terre verte et ocre rouge. Artigue structure sa composition en marquant cette opposition entre ciel et glèbe, entre transparence et densité, entre l'élévation spirituelle et l'enracinement du travail. Ce dernier a tout juste cessé, le jour tombe, l'heure de l'Angélus est rappelée par les cloches lointaines. Cette prière immuable, qui rappelle la salutation de l'ange à Marie lors de l'Annonciation, marque les liens invisibles entre le ciel et la terre, entre l'effort et la contemplation. Saisie dans son recueillement intime, chaque figure, bien que plastiquement réduite à l'essentiel, se voit enrichie d'une force intérieure et d'une certaine monumentalité sculpturale. Par son titre chargé de mémoire religieuse et rurale, *L'Angélus* reprend un thème classique de la peinture de genre paysanne, considérablement popularisé par le tableau de Jean-François Millet un demi-siècle plus tôt. À travers l'importance de son format, le traitement vibrant et singulier de la lumière et des formes, Artigue confère à ce sujet une poésie plus moderne, une vision plus intériorisée et métaphysique qui échappe au pittoresque pour prétendre au statut d'icône.

**L'ANGÉLUS***Circa 1902*

Huile sur toile
92 x 120,5 cm

Signée « Artigue » en bas à droite.

Exposition :

Probablement 1^{er} Salon des Artistes Albigeois, chez Corbière & Julien,
Rue de la Mairie, Albi, du 15 Février au 15 Mars 1902,
cat. n° 9: « *L'Angélus*, esquisse – peinture ».

ANTONIO FILLOL GRANELL*(Valence, 1870 – Castellón, 1930)*

Né en 1870 au sein d'une famille modeste de Valence, Antonio Fillol Granell travaille dès son plus jeune âge dans la petite cordonnerie de son père, avant qu'on ne remarque son talent pour le dessin. Dès l'adolescence, il intègre l'École des Beaux-Arts de San Carlos, où il suit les enseignements des peintres Ignacio Pinazo Camarlench et Vicente March. En 1888, à seulement dix-huit ans, il fait sensation à l'Exposition universelle de Barcelone où l'un de ses tableaux remporte un prix de cinq-cents pesetas. Cette récompense providentielle constitue un moment décisif dans sa carrière puisqu'elle convainc sa famille de le soutenir dans ses ambitions artistiques. Exposant régulier à la *Nacional* de Madrid, Fillol Granell y remporte en 1895 la Médaille d'or grâce à *La Gloria del pueblo* (cat. n° 316), une œuvre puissante et monumentale célébrant le monde paysan. Soucieux d'ajouter à son art une dimension sociale, il choque le public en 1897 avec *La Bestia humana* (cat. n° 363), une dénonciation frontale de la prostitution immédiatement taxée d'« immorale », avant d'être défendue par de grandes figures comme l'écrivain Vicente Blasco Ibáñez. En 1903, une bourse lui permet de parfaire sa formation artistique en France et en Italie. Rentré à Valence, il obtient un poste de professeur à San Carlos, école qu'il contribue à réformer, avant d'assumer la présidence du Cercle des Beaux-Arts de Valence aux côtés de Sorolla. Membre influent de la vie culturelle locale, il lance en 1908 l'Exposition régionale des Beaux-Arts et collabore aux débats sociaux via la revue *El Radical Diario Republicano*. Outre

les multiples médailles qu'il remporte sur la scène nationale (en 1901, 1904, 1908 et 1912) le peintre connaît de prestigieux succès outre-Atlantique, en se voyant décerner des médailles à l'Exposition universelle de Chicago en 1893, ainsi qu'à la *Panama-California Exposition* de San Diego en 1916.

Dans cette œuvre rare et silencieuse peinte en 1902, Antonio Fillol Granell s'éloigne volontairement de son registre social et naturaliste pour explorer, avec une justesse émotionnelle saisissante, la poésie que dégage la promenade solitaire d'une jeune femme un soir de pleine lune. Vue de dos, immobile ou presque, vêtue d'une longue robe au bleu laiteux, sa silhouette chemine lentement sur une allée étroite bordée de massifs touffus et de rosiers en fleurs. Elle paraît comme absorbée par la clarté grandissante de l'astre qui, à l'horizon, s'élève dans un ciel brumeux. Ce lever de lune, à peine voilé, baigne l'ensemble de la scène d'une lumière froide et spectrale, douce et irréelle, qui efface les contours et suspend le temps. Fillol Granell construit sa composition de manière symétrique mais non rigide : les branches entremêlées des rosiers créent un cadre végétal dense et foisonnant, que les touches vibrantes et fragmentées de son pinceau rendent presque tactile. Au centre de la toile, la figure féminine s'insère comme une apparition, nous conviant à un temps de recueillement nocturne où la nature se fait confidente de l'âme, dans un moment suspendu à la lisière de l'instant vécu et de la rêverie.

**PROMENADE AU LEVER DE LUNE****1902**Huile sur toile
66 x 100 cm

Signée et datée « A. Fillol 1902 » en bas à droite.

MARCUS BEHMER*(Weimar, 1879 – Berlin, 1958)*

Né à Weimar, Marcus Behmer grandit à Berlin, où sa famille avait emménagé peu après sa naissance. Après une solide formation auprès de son père le peintre d'histoire Hermann Behmer, il débute en 1899 comme illustrateur pour la presse berlinoise par l'intermédiaire de l'écrivain et journaliste Otto Julius Bierbaum. Installé à Munich à partir de 1900, il devient peu à peu l'illustrateur privilégié de l'hebdomadaire satirique *Simplicissimus*, tout en réalisant parallèlement des modèles d'objets usuels pour les *Vereinigte Werkstätten für Kunst und Handwerk* (Ateliers réunis pour l'art et l'artisanat), véritables laboratoires d'avant-garde fondés deux ans plus tôt, et à l'origine du renouvellement du design germanique. Ses travaux sont remarqués et l'une de ses créations, un seau à champagne édité par les célèbres ateliers munichois, figure en 1900 à la huitième exposition de la Sécession Viennoise, aux côtés des œuvres de Josef Hoffmann (Salle VII, N° 458).

Marcus Behmer a très tôt entretenu des relations étroites avec les artistes de la Sécession, et le dessin que nous présentons ici en constitue le puissant témoignage graphique. Il s'agit d'un rare projet d'affiche, sans doute réalisé par l'artiste au début de l'année 1902 pour la treizième exposition de la Sécession Viennoise,

manifestation au sein de laquelle il présente un important ensemble de dessins (Salle IV, N° 77, 85 et 90). Aucune archive ne nous permet d'affirmer aujourd'hui que ce projet fut effectivement présenté au comité d'organisation de l'exposition, mais son refus n'aurait en soi rien d'étonnant dans la mesure où la manifestation privilégiait légitimement les artistes autrichiens, et ce fut d'ailleurs Koloman Moser qui fut choisi. S'il n'a à notre connaissance jamais été édité, ce projet fixé par Behmer ne démerite pas, tant son graphisme paraît moderne et par certains égards précurseur. Dans une composition très géométrisée, trois profils stylisés sont marqués au fusain au dessus de l'intitulé de l'exposition, retranscrit dans une typographie organique et fluide qui n'est pas sans évoquer directement celle tout juste inventée par Otto Eckmann. Le jaune vif du support laissé en réserve à certains endroits fournit la lumière dans un jeu de clairs-obscurs très contrastés avec le noir du fusain, accentuant l'aspect anguleux et synthétisé des visages. Les trois figures représentées restent mystérieuses : alors qu'une femme au centre fait valoir ses seins nus dans un sourire narquois, deux faciès plus inquiétants (et masculins semble-t-il) occupent la partie droite. Peut-être faut-il y voir la vision pleine d'ironie et d'autodérision de deux artistes associés à leur muse. La présence de cierges et d'étoiles dans la

.../...

**KUNSTAUSSTELLUNG SECESSION**

Projet d'affiche pour la XIII^{ème} exposition
de la Sécession Viennoise, février – mars 1902.

Circa 1902

Fusain sur papier vélin jaune
25 x 14,5 cm

Signé « MARKI » en bas à droite.

.../...

partie gauche replace ces trois personnages bis-cornus dans leur contexte proprement nocturne. Le verso de la feuille n'est pas moins intéressant. On y voit une série d'études de masques étranges, de crânes humains rapidement esquissés, dont le plus important en partie supérieure est affublé d'une chevelure noire plus dense et semble comme incarner l'allégorie de la mort elle-même. Les illustrations que l'artiste réalise à partir de 1900 pour la revue *Ver sacrum*, organe officiel de la Sécession, possèdent les mêmes caractéristiques modernes et radicales de synthèse et d'expressivité. L'une d'entre elles, réalisée en janvier 1903, peut être facilement rapprochée de notre dessin (Fig. 1). Le comité de rédaction de la revue étant constitué des plus importants membres de

la Sécession (parmi lesquels figuraient Gustav Klimt et Koloman Moser), la présence des dessins si singuliers de Behmer témoigne de l'intérêt que l'avant-garde viennoise portait à son œuvre. Exposant à la Sécession Berlinoise à partir de 1903, l'artiste fera peu à peu évoluer son esthétique graphique vers un trait plus affiné et des sujets plus lyriques s'apparentant à l'univers d'un Alfred Kubin auquel il sera maintes fois comparé. Nourris de la grande tradition du fantastique (Bosch, Goya, Ensor), Behmer nous offre ici une œuvre d'une fascinante étrangeté à l'expressionnisme marqué, et où les figures, grotesques ou oniriques, semblent refléter les découvertes de la psychanalyse naissante de Freud, son compatriote.



Fig. 1 :
Marcus Behmer,
Faust et Wagner, Ver Sacrum,
15 janvier 1903, p. 36.



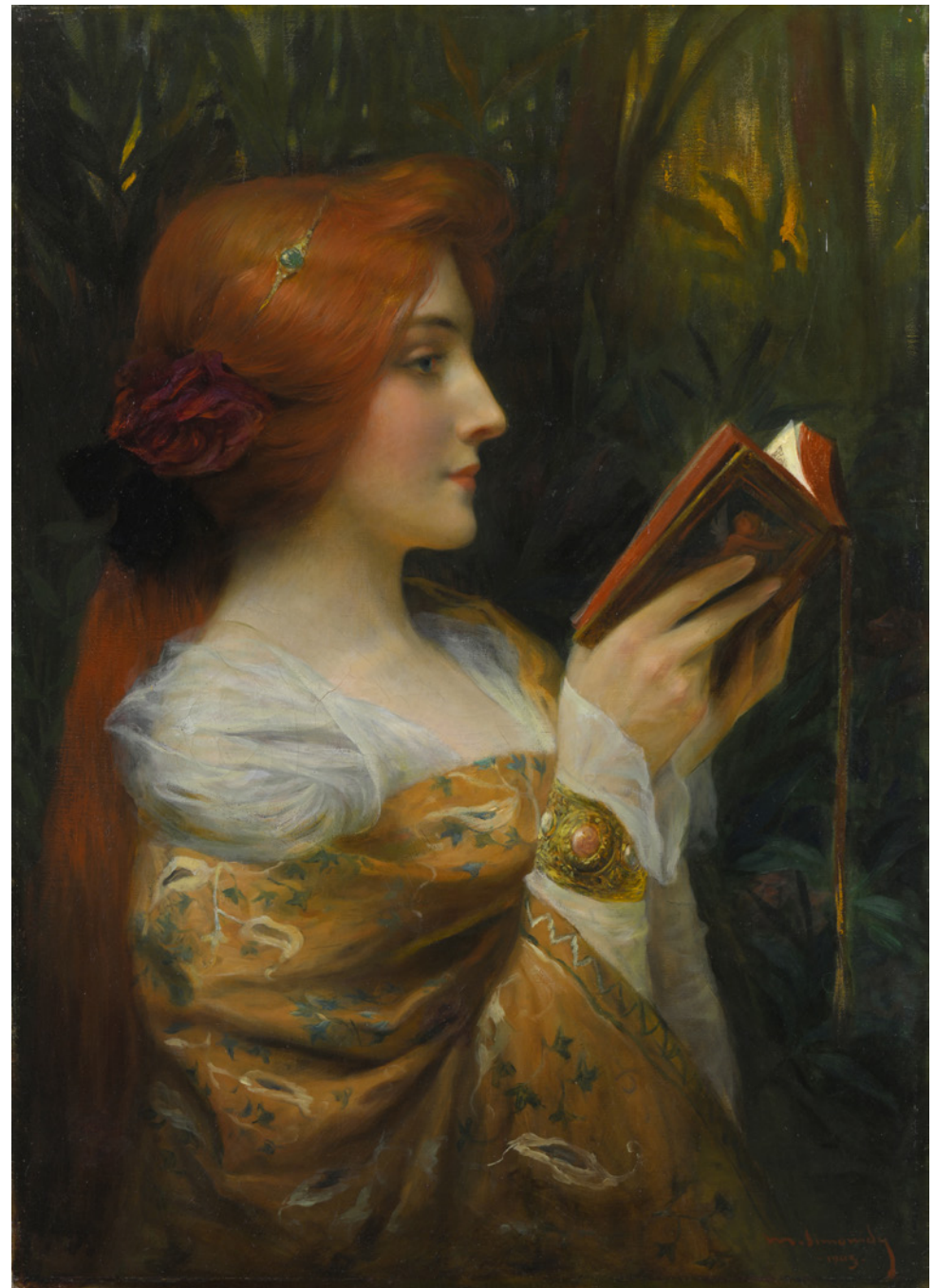
Kunstaussstellung Secession. Verso de la feuille.

MICHEL SIMONIDY*(Bucarest, Roumanie, 1872 – Paris, 1933)*

Né à Bucarest sous le nom de Menelas Simonidy, il intègre dès l'âge de seize ans l'atelier de Theodor Aman à l'école des Beaux-Arts de la ville. Montrant très tôt un talent hors-normes, multipliant les médailles et les mentions, il obtient en 1891 une bourse pour étudier à Paris, où il s'établit durablement l'année suivante. C'est dans la capitale française qu'il fait le choix de signer désormais ses œuvres Michel Simonidy, assimilant les codes et mœurs de son nouveau pays d'adoption. Après avoir étudié à l'Académie Julian auprès de Gabriel Ferrier et William Bouguereau, il devient en 1893 l'élève de Léon Bonnat à l'École des Beaux-Arts, où il approfondit la fermeté de son dessin, en l'associant à une touche sensible et raffinée. A partir de 1896, il expose chaque année au Salon des artistes français des compositions symbolistes aux sujets le plus souvent tirés de la mythologie gréco-romaine. En parallèle, son talent graphique s'exprime dans l'art de l'affiche Art Nouveau. Dès 1895, il signe une affiche pour Sarah Bernhardt incarnant la *Mélisande de La Princesse lointaine* d'Edmond Rostand. Il renouvelle l'expérience en 1903 en créant une affiche de la grande Sarah en *Théodora*, personnage principal de la pièce de Victorien Sardou. Il triomphe en 1900 à l'Exposition universelle avec une importante toile allégorique : *A la suite de l'Indépendance, la Fortune distribue ses bienfaits à la Roumanie* (cat. n° 58), œuvre monumentale devant orner le plafond de la Salle de Conseil du nouveau palais de la Caisse d'Épargnes et de Consignations de Bucarest, tout juste achevé d'après les plans de l'architecte français Paul Gottereau. Médaillé d'argent, Simonidy est fait chevalier de la Légion d'Honneur dès l'année suivante. Privilégiant le salon de la Société Nationale des Beaux-Arts à partir de 1903, il multiplie les succès et s'affirme comme l'une des figures majeures de la peinture roumaine, conciliant habilement son symbolisme délicat et sensuel à l'art du portrait et de la peinture de genre. Durant l'entre-deux-guerres, les galeries Barbazanges et Georges Petit lui

consacrent successivement à Paris d'importantes rétrospectives en 1922 et 1926.

Titrée « Erato » sur le revers, la toile que nous présentons constitue un superbe exemple de l'art symboliste décoratif que Michel Simonidy élabore au tournant du siècle. En choisissant de personnifier *Erato*, muse grecque de la poésie lyrique et érotique, l'artiste renouvelle l'iconographie traditionnelle de cette dernière en l'érigant au rang d'icône profane. Au cœur d'une jungle à la végétation dense et sombre se détache le buste lumineux d'une figure féminine au profil classique et idéalisé, à la chair nacrée sensiblement rosée sous une grande et éclatante chevelure rousse. Glissé dans les mèches de ses cheveux, un petit diadème orné d'une gemme verte souligne discrètement le statut divin de la jeune fille, alors qu'une large rose pourpre vient suggérer la passion amoureuse intimement liée à la muse. Recueilli et hiératique, son visage finement modelé incarne toute la concentration qu'éprouve l'âme à la lecture des poèmes. Les vers sont rassemblés dans son petit livre aux tranches rouges, le signet de ruban suspendu, la reliure en cuir ouvragé laissant apparaître sous ses doigts la figure ailée de Cupidon. Exhibant à son poignet un large bracelet orné d'un cabochon rose, le corps enveloppé de somptueuses broderies médiévales, la muse apparaît comme une prêtresse exerçant par son geste suspendu de lecture un rite sacré et gnostique. Loin d'être anodin, le mystérieux fond végétal fait écho au rôle d'Erato comme muse de l'amour et de la nature féconde. Dans cette pénombre, des touches de lumière verte et or créent une atmosphère de clairière enchantée, espace hors du temps où le silence obtient comme par magie une certaine résonance spirituelle. S'il trouve sans doute sa première source dans les portraits allégoriques préraphaélites, le symbolisme érudit de Simonidy n'est pas sans évoquer directement ici les œuvres contemporaines de son condisciple Edgar Maxence.

**ERATO (LA POÉSIE)****1903**

Huile sur toile
65,5 x 46,5 cm

Signée et datée « M. Simonidy 1903 » en bas à droite.
Titree « "ERATO" (la Poésie) » sur la toile au verso.

ÉMILE-ARTUS BOESWILLWALD

(Paris, 1873 – 1935)

Issu d'une dynastie d'architectes d'origine alsacienne, petit-fils d'Émile Boeswillwald (1815-1896), lui-même ancien collaborateur d'Eugène Viollet-le-Duc et successeur de Prosper Mérimée comme inspecteur général des monuments historiques, Émile-Artus Boeswillwald est très tôt initié au dessin. D'abord destiné à embrasser une carrière d'officier, il est victime d'une mauvaise chute et souffre d'une maladie chronique des bronches, l'obligeant à renoncer à ce projet. Encouragé par l'environnement artistique de sa famille, il s'oriente vers la peinture et est admis en 1895 à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier de Léon Bonnat. La même année, il fait ses débuts au Salon des Artistes Français, où il connaît un certain succès en tant que portraitiste. En 1901, il y expose ainsi le portrait tendre de sa jeune fiancée Marguerite Geoffroy (cat. n° 218), elle-même issue d'une dynastie de sculpteurs, étant la fille d'Adolphe Geoffroy et petite fille de Victor Geoffroy-Dechaume. L'intimisme marqué de ses œuvres, influencé par la peinture espagnole chère à son maître, lui vaut plusieurs récompenses officielles. Il reçoit la médaille d'honneur au Salon de 1905 puis la médaille d'or en 1926, avant d'être élevé hors concours. Fait chevalier de la Légion d'honneur en 1928, il conclut sa brillante carrière officielle en obtenant cette même année un poste de professeur de dessin à l'École Polytechnique. Son œuvre, longtemps méconnue, a fait l'objet d'une rétrospective en 2004 au musée Paul Dubois - Alfred Boucher de Nogent-sur-Seine, ville où sa famille s'était établie¹.

Notre séduisante petite esquisse sur panneau rend compte du caractère plus moderne que peut revêtir la technique picturale d'Émile-Artus Boeswillwald. Elle prépare directement une grande composition exposée au Salon des Artistes Français de 1904 (cat. n° 192) intitulée

Autour d'une toile (fig. 1). Dans la pénombre d'un atelier, quatre hommes, artistes ou critiques, se tiennent autour d'un tableau à l'encadrement doré, disposé sur un chevalet partiellement hors champ à gauche. Concentrés et presque silencieux, ils semblent presque figés dans la tension d'un jugement suspendu. Si la version finale affine les traits et précise la lumière, notre esquisse conserve sa puissance brute, révélant les premiers choix de composition, de masses et d'ombres. Boeswillwald agence sa scène comme une mise en abyme de la peinture elle-même, entre sa soumission finale au regard à gauche et les pinceaux et palette abandonnés à droite, à l'origine de sa propre création. A travers de larges touches très rapidement brossées et un clair-obscur qui doit beaucoup à Ribera, le peintre fixe les attitudes des différents protagonistes, aiguillant notre regard de la gauche vers la droite. Un jeune homme debout, absorbé dans la contemplation de la toile, domine légèrement la scène. Devant lui, trois figures masculines forment un arc : l'une appuyée sur sa main dans une attitude de réflexion, alors que la deuxième, légèrement inclinée, paraît en conversation basse avec la troisième, le visage dans l'ombre. Comme pour atténuer la dramaturgie de cette scène intime aux allures de récit biblique, Boeswillwald comble dans son tableau final les vides laissés par les fonds noirs, feutrés et denses en ajoutant deux figures supplémentaires aux extrémités. Familier de ces cercles intellectuels, l'artiste dépeint ici un rituel professionnel qui a ses codes, sa cérémonie empreinte de fraternité et d'une certaine discipline intérieure. En évoquant le premier jugement silencieux qui entoure l'éclosion d'une œuvre, cette scène, bien plus qu'une anecdote d'atelier, se mue en allégorie discrète de la création artistique.



AUTOUR D'UNE TOILE, ESQUISSE

Circa 1904

Huile sur panneau
21,8 x 31,2 cm



Fig. 1 :
Émile Artus Boeswillwald,
Autour d'une toile, 1904,
huile sur toile, localisation actuelle inconnue.

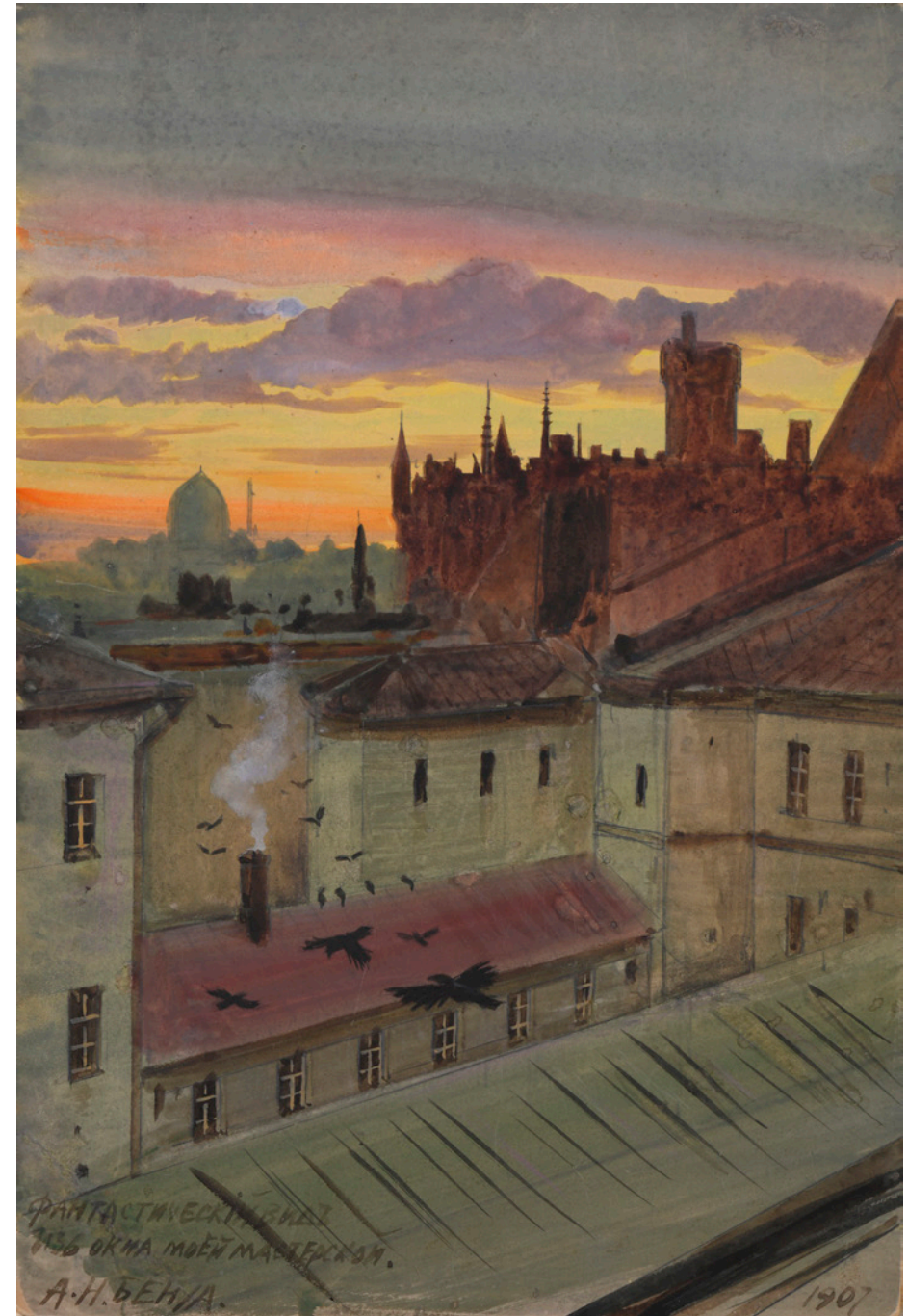
¹ Karine Cornu et Jacques Piette, *Émile-Artus Boeswillwald, L'émotion intimiste, peintures et dessins*, catalogue d'exposition, Musée Paul Dubois - Alfred Boucher, Nogent-sur-Seine, 2004.

ALBERT NIKOLAÏEVITCH BENOIS*(Saint-Pétersbourg, 1852 – Fontenay-aux-Roses, 1936)*

Né à Saint-Pétersbourg, Albert Benois est issu d'une prestigieuse dynastie d'artistes. Fils de l'architecte de la cour impériale Nicolas Leontievitch Benois (1813-1898), il est le frère aîné du peintre et scénographe Alexandre Benois (1870-1960) et l'oncle de la célèbre peintre Zinaïda Serebriakova (1884-1967). En 1871, il intègre l'Académie impériale des Beaux-Arts, où il suit un double cursus en architecture et en aquarelle, notamment auprès du peintre italien Luigi Premazzi. Après avoir obtenu son diplôme d'architecte en 1877, il s'oriente vers le métier d'aquarelliste, auquel il se consacre définitivement à partir de 1879. Dès l'année suivante, il fonde le Cercle des Aquarellistes russes aux côtés des peintres Ivan Chichkine et Konstantin Kryzhitsky. Il privilégie ce médium graphique pour les nombreux voyages initiatiques qu'il effectue en Italie, en France et en Espagne entre 1883 et 1885. Exposant parallèlement ses aquarelles à Saint-Petersbourg, il obtient le titre d'Académicien en 1884. À son retour, il entame une brillante carrière au sein de l'Académie. Professeur d'aquarelle dès 1885, il siège au Conseil de l'institution sans discontinuer entre 1894 et 1905, tout en assurant la direction du Musée russe à partir de 1895. Fin illustrateur, il contribue également régulièrement à la revue artistique *Mir iskusstva* dès 1903. Si sa production laisse une large place aux paysages, il s'attache à saisir aussi les scènes de la vie rurale qui sont autant de témoignages de ses voyages dans la campagne russe, en Sibérie, sur les ports de la Neva et de Venise, dans le Golfe de Finlande, en Asie et en Afrique du Nord. Reconnue pour son réalisme délicat et son usage sensible de la lumière, sa palette dégage une certaine poésie évoquant les expression graphiques de William Turner. Après la Révolution de 1917 sonnant le glas du régime tsariste, Albert

Benois prend la direction du Musée des Arts décoratifs de Petrograd. En 1924, il s'exile en France et s'installe à Fontenay-aux-Roses, près de Paris, où il finit ses jours, rejoint par sa fille la cantatrice Maria Tcherepnin.

Notre aquarelle sur carton, subtile et animée, appartient au rare corpus des œuvres imaginaires d'Albert Benois. L'inscription en bas à gauche en alphabet cyrillique « *Vue fantastique depuis la fenêtre de mon atelier* » pose un décor que la composition, à première vue, suggère : contrairement aux habitudes de l'artiste, il ne s'agit pas ici d'un document topographique mais d'un paysage mental, dans lequel le réel et l'imaginaire fusionnent dans l'œil du peintre. Ce dernier livre un regard à la fois intime et mythifié en mêlant de manière singulière une vue réelle de la ville depuis son atelier (probablement Saint-Petersbourg ou Moscou) à une vision intérieure. La composition verticale nous invite à basculer du monde terrestre du premier plan, lourd de matière avec ses architectures ternes, sa cheminée fumante, peuplé de corbeaux noirs, vers un lointain plus imaginaire, baigné dans la lumière rose et or d'un superbe soleil couchant. À l'horizon, la ville devient légende. Sous un ciel flamboyant où les nuages mauves flottent dans la lumière laiteuse du soir se découpent en contre-jour les silhouettes d'immenses constructions fantaisistes : un profil de forteresse proche du Kremlin ainsi qu'un imposant dôme aux allures de basilique byzantine. Leurs présences rappellent la première formation d'architecte de l'artiste, et semblent ajouter à cette œuvre une stratification symbolique. Si le quotidien des hommes demeure assujetti aux lieux de pouvoir et à la mort (ici évoquée par les corbeaux), par les lieux de la Foi, il tend à s'élever vers le ciel.

**VUE FANTASTIQUE DEPUIS LES FENÊTRES DE MON ATELIER**

1907

Aquarelle sur carton

34,7 x 23 cm

Signée et titrée en Russe « *Фантастический вид из окон моей студии* [Vue fantastique depuis les fenêtres de mon atelier] » en bas à gauche et datée « 1907 » en bas à droite.

CECIL DE BLAQUIÈRE HOWARD, DIT CECIL HOWARD*(Clifton, Canada, 1888 - New York, 1956)*

Né à Clifton, au Canada, Cecil Howard grandit à Buffalo, à l'ouest de l'État de New York. Il n'a que dix-sept ans lorsqu'il quitte les États-Unis pour s'installer à Paris, où il s'inscrit à l'Académie Julian, souhaitant s'adonner à la sculpture. Immédiatement conquis par la vie artistique qu'il rencontre à Montparnasse, il y passera la moitié de sa vie. Exposant au Salon des Artistes Français dès 1906, il privilégie par la suite le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts ainsi que le plus libéral Salon d'Automne. Devenu rapidement sociétaire de ces deux institutions, il y présente notamment des sculptures animales réalisées au zoo d'Anvers en compagnie de son ami Rembrandt Bugatti au cours de l'année 1909. En 1913, Howard participe à l'*Armory Show* de New York, Chicago et Boston. Pour cet événement majeur qui marque l'arrivée de l'Art moderne aux États-Unis, il expose un nu féminin debout ayant pour modèle Lucy Krohg. Après avoir expérimenté la sculpture peinte, notamment dans le domaine du portrait, Cecil Howard investit le champ du cubisme en intégrant à ses sculptures polychromes très joyeuses le mouvement des danseurs de tango qu'il pratique régulièrement au Bal Bullier. Ces œuvres très personnelles, dont il ne reste aujourd'hui que cinq exemplaires répertoriés, font de Cecil Howard un des pionniers de la sculpture cubiste, et le situent au premier plan du modernisme de cette période. S'inscrivant également dans la vogue

des arts premiers africains, Howard fait sensation à New York en 1916 avec sa belle *Nubienne* à l'amphore fluide et stylisée. S'il prolonge cette veine esthétique dans l'entre-deux-guerres, en particulier pour répondre aux commandes de lord Howard de Walden, le sculpteur multiplie ensuite les œuvres inspirées par sa passion du sport, ne cessant de représenter des corps en mouvement et d'animer son art d'une irrésistible énergie vitale.

Notre élégant projet d'éventail sur papier se rattache à la production graphique d'Arts décoratifs de Cecil Howard, plus méconnue mais tout aussi avant-gardiste que sa sculpture. Dans le cadrage resserré et contraint propre à l'accessoire par excellence des mondaines de la Belle Époque, l'artiste concentre avec virtuosité l'esprit grisant du Paris nocturne des années 1900, à travers une scène dense et pleine de vie aux couleurs fauves et bigarrées, hommage jubilatoire à l'âge d'or du Moulin Rouge. Sous la lumière éclatante des éclairages électriques, un couple est attablé au premier plan. Drapée dans une robe vert paon constellée de reflets, dans une posture de séduction légère et d'élégance canaille évoquant les prostituées de Van Dongen, la femme fardée se penche vers l'homme en smoking, tenant coupe et cigare. Non sans humour, le point central de l'éventail est occupé par le seau glacé à champagne, élément iconique



**MISTINGUETT ET MAX DEARLY
DANSANT LA VALSE CHALOUPÉE AU MOULIN
ROUGE**

projet d'éventail

Circa 1908

Gouache sur papier
29,7 x 44,5 cm

Signée
« Howard » en bas à droite.

des fêtes parisiennes. À l'arrière-plan, dans une chorégraphie dynamique et éparse, un violoniste au costume rouge semble improviser un solo fiévreux tandis que le personnel de salle, en habit noir et col amidonné, se presse avec de nouvelles bouteilles. Sensiblement excentré à droite, un couple se lance dans une valse chaloupée, le pas enlevé, la robe tourbillonnante, donnant le rythme visuel de toute la composition. Le 15 juin 1908, l'acteur et metteur en scène Max Dearly choisit Mistinguett pour interpréter avec lui cette célèbre valse chaloupée, dite aussi danse

des Apaches ou danse du Pavé, qu'il créa dans la « Revue du Moulin » au Moulin Rouge, sur des motifs du ballet « Le Papillon » de Jacques Offenbach. La danse représente une dispute entre un voyou Apache et une prostituée. Violente, sportive et spectaculaire, elle s'achève en valse rythmée et connaît immédiatement un succès triomphal et international, encourageant le duo à renouveler l'expérience au Casino de Paris, et contribuant même au lancement de la carrière de Mistinguett.

MAUD HUNT SQUIRE*(Milford, Ohio, 1873 – Vence, 1954)*

Issue d'une famille d'artistes (son père, Alfred Squire, était violoniste et musicien, sa mère dessinatrice), Maud Hunt Squire s'oriente très tôt vers la peinture. Entre 1894 et 1898, elle étudie à l'Académie des Beaux-Arts de Cincinnati, où elle suit les enseignements de Lewis Henry Meakin et Frank Duveneck. Durant ses années de formation, elle se fait remarquer par ses estampes en taille-douce polychromes et ses pastels lumineux. Elle commence en parallèle une carrière d'illustratrice pour des ouvrages jeunesse, souvent en collaboration avec sa compagne de toujours, Ethel Mars, rencontrée à l'académie. En 1903, les deux artistes décident de s'installer à Paris pour y mener leurs carrières artistiques. A partir de 1906, Maud Hunt Squire expose régulièrement au Salon d'Automne, puis au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts dès l'année suivante, ainsi qu'aux Indépendants en 1908. Après avoir privilégié un temps les paysages et les scènes rurales, elle se tourne vers une observation plus directe des réalités de la vie nocturne parisienne. Parallèlement, elle participe aux expositions collectives du *Salon de la gravure originale en*

couleur, ainsi que celui de *La Comédie Humaine* à la galerie Georges Petit, sans discontinuer entre 1909 et 1920. Collectionnée par Jacques Doucet et Paul Poiret, Maud Hunt Squire fréquente activement l'avant-garde parisienne, mais également certains compatriotes établis dans la capitale, telle l'artiste Edna Boies Hopkins. Avec Ethel Mars, elle se lie d'amitié avec Alice Babette Toklas et Gertrude Stein, qui dressera plus tard leurs portraits dans *Miss Furr and Miss Skeene*, court récit au lesbianisme subversif d'abord publié dans *Geography and plays* en décembre 1922, puis dans *Vanity Fair* en juillet 1923. L'éclatement de la Première Guerre mondiale oblige le couple à retourner aux États-Unis. Installées à Provincetown, dans le Massachusetts, les deux femmes n'ont de cesse de s'impliquer sur la scène artistique locale, et exposent à la *Panama Pacific Exhibition* de San Francisco en 1915. Après la guerre, Squire et Mars retournent en France, s'installant d'abord à Vernon, puis à Vence, dans le sud, où elles établissent définitivement leur atelier.

.../...

**AU CAFÉ D'HARCOURT, BOUL'MICH***Circa 1909*

Gouache sur carton

37,5 x 35 cm

Annotée par l'artiste au dos «*At Café d'Harcourt, Boul'Mich!*».Étiquette au dos avec inscription à la plume «*Café d'Harcourt, M. Squire, 39 bd St Jacques*».**Exposition :***Salon d'Automne de 1909*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées,du 1^{er} octobre au 8 novembre 1909, cat. n° 1603 : «*Au Café d'Harcourt (gouache)*».

.../...

Exposées pour la première fois au cours de l'année 1909, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, au Salon d'Automne ou à la galerie Georges Petit, notre spectaculaire série de six gouaches sur carton témoigne de l'immersion de Maud Hunt Squire dans la vie noctambule de la capitale. Chaque scène, finement saisie dans un sens aigu de la composition et une grande économie de moyens, restitue la vitalité feutrée des cabarets de la bohème parisienne. Située « *Boul'Mich!* » au verso, la scène du Café d'Harcourt, boulevard Saint-Michel (fig. 1), découpe de manière synthétique les silhouettes nonchalamment assises autour de tables circulaires, entre conversations et regards furtifs, alors que le serveur à droite attend la commande. Dans les teintes sourdes et veloutées des verts, bruns et rouges, Squire distille une atmosphère paisible où se lit, au-delà du quotidien, une forme de sociabilité moderne et discrètement féminine. La terrasse jouxtant la célèbre place du Panthéon (fig. 2) devient sous son délicat pinceau le théâtre d'une chorégraphie douce et contenue. Les figures élégantes se répondent par le jeu des chapeaux et hauts-de-forme, les regards en biais, les dos tournés. Le cadrage resserré et la frontalité des fauteuils cannelés confèrent à la scène une densité théâtrale que rehausse la vibration de la gouache, appliquée par aplats sobres. Rien ne bouge, et pourtant tout est murmure. Dans les deux variations qu'elle propose sur le célèbre bal Bullier du boulevard Saint-Michel (fig. 3 et 4), Squire saisit à la fois l'élan du mouvement et l'observation sociale. Danseuses, saint-cyriens, étudiants, serveurs et curieuses y forment une mosaïque de gestes croisés, fixés dans la matière rapide et mate du carton gouaché. L'élégance des robes, l'inclinaison des silhouettes, les postures tenues ou relâchées traduisent la mécanique d'un plaisir urbain sans tapage, loin d'un pittoresque

outré. De même, ces *Musiciennes de café* (fig. 5) nous offrent une vision intime et sans fard du monde du spectacle par le biais d'un amusant duo féminin, l'une debout à la contrebasse, l'autre assise à son piano. À travers une composition frontale et des tons limités (ocre, gris, orangé), Maud Hunt Squire confère à la scène la solennité ironiquement silencieuse d'un moment suspendu. Enfin, la dernière gouache joue de l'ambivalence de son titre. Si le *Solitaire* (fig. 6) désigne le jeu de carte étalé sur la table au centre, il s'entoure d'une salle de café bondée. Une femme attablée, coiffée d'un grand chapeau orné de plumes abandonne un temps son jeu pour converser avec son voisin, fumant sa cigarette. Tandis que les regards se croisent, une marchande de fleurs passe entre les tables, comme pour traduire la solitude paradoxale des lieux très fréquentés. L'artiste opère une subtile stylisation des visages et des volumes, dans une vigueur chromatique qui use avec maîtrise de la couleur du carton laissé en réserve. Autant d'éléments plastiques résolument modernes qui, au service de ce petit chef-d'œuvre d'équilibre, entendent véhiculer la tension psychologique du sujet.

Par ce bel ensemble d'œuvres, Maud Hunt Squire s'inscrit pleinement dans les nouvelles formes d'expression plastiques de l'avant-garde parisienne en prolongeant l'héritage de Lautrec et des Nabis Vuillard et Bonnard. Elle affirme également la singularité de son regard, celui d'une artiste américaine à Paris, sensible à la grâce intimiste et modeste des cabarets, à la vitalité de leurs couleurs et la géométrie de leurs décors. En leur sein, elle excelle à fixer les fragments de vie urbaine dans une esthétique synthétique qui n'exclue pas la narration, où chaque figure, chaque geste, entend traduire tout à la fois le Paris authentique et rêvé.



AU CAFÉ DU PANTHÉON

Circa 1909

Gouache sur carton
35 x 37,5 cm

Annotée par l'artiste au dos « *Café du Panthéon* ».

Exposition:

Probablement *Salon d'Automne de 1909*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, du 1^{er} octobre au 8 novembre 1909, cat. n° 1602: « *Terrasse de Café (gouache)* ».



AU BAL BULLIER

Circa 1909

Gouache sur carton
35 x 37,5 cm

Annotée par l'artiste au dos «*At the Bal Bullier*».

Expositions:

Probablement *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1909*, Paris, Grand Palais, du 15 Avril au 30 Juin 1909, section Dessins, cat. n° 1615: «*Au Bal Bullier*».

Probablement *Salon d'Automne de 1909*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, du 1^{er} octobre au 8 novembre 1909, cat. n° 1601: «*Au Bal Bullier (gouache)*».

Probablement *La Comédie Humaine*, Paris, Galerie Georges Petit, 2-3 décembre 1909, cat. n° 296: «*Bal Bullier – gouache*».



AU BAL BULLIER

Circa 1909

Gouache sur carton
35,5 x 36,5 cm

Annotée par l'artiste au dos «*Bal Bullier, M. Squire, 39 Bd St Jacques*».

Expositions:

Probablement *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1909*, Paris, Grand Palais, du 15 Avril au 30 Juin 1909, section Dessins, cat. n° 1615: «*Au Bal Bullier*».

Probablement *Salon d'Automne de 1909*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, du 1^{er} octobre au 8 novembre 1909, cat. n° 1601: «*Au Bal Bullier (gouache)*».

Probablement *La Comédie Humaine*, Paris, Galerie Georges Petit, 2-3 décembre 1909, cat. n° 296: «*Bal Bullier – gouache*».



MUSICIENNES DE CAFÉ

Circa 1909

Gouache sur carton
37,5 x 34,5 cm

Étiquette au dos avec inscription à la plume
« *Musiciennes de café, M. Squire, 39 bd St Jacques* ».

Exposition:

Salon d'Automne de 1909, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées,
du 1^{er} octobre au 8 novembre 1909, cat. n° 1600: « *Musiciennes de café (gouache)* ».



SOLITAIRE

Circa 1909

Gouache sur carton
37,5 x 35 cm

Étiquette au dos avec inscription à la plume
« *Solitaire, M. Squire, 39 bd St Jacques* ».

Exposition:

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1909, Paris, Grand Palais,
du 15 Avril au 30 Juin 1909, section Dessins, cat. n° 1616: « *Solitaire* ».

LÉON SCHULMAN GASPARD

(Vitebsk, Biélorussie, 1882 – Taos, Nouveau-Mexique, 1964)

Né à Vitebsk au sein d'une famille juive de Biélorussie, Léon Schulman reçoit ses premières leçons de dessin dans sa ville natale auprès de son compatriote le peintre Iouri Pen, avant de poursuivre ses études à l'École des Beaux-Arts d'Odessa entre 1899 et 1904. En 1905, il s'installe à Paris, où il suit brièvement les enseignements de Marcel Baschet et Édouard Toudouze à l'Académie Julian. Il fait ses débuts au Salon d'Automne entre 1906 et 1912, tout en participant également au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1907, puis au Salon des Artistes Français entre 1909 et 1913. L'artiste se spécialise dans les scènes de genre enjouées peuplées de foules et de marchés, de kermesses et de foires villageoises, en combinant sa sensibilité romantique à une technique picturale moderne puisée chez les post-impressionnistes, tout en mouvement, usant des jeux de lumière et des couleurs vives. Aux côtés de Devambez, Forain, Steinlen et Van Dongen, il prend part en 1908 et 1911 aux expositions de *La Comédie Humaine*, rassemblant des peintures et dessins aux accents humoristiques ou théâtraux à la Galerie Georges Petit. Intégrées à de luxueux catalogues préfacés par Arsène Alexandre, ses œuvres y sont remarquées, et suscitent les éloges du critique François Monod : « *M. Léon Schulmann-Gaspar [sic] s'affirme un illustrateur et un caractériste de premier ordre*¹ ». En 1908, il épouse l'Américaine Evelyn Adell, convertie à l'Orthodoxie, entamant une vie nomade qui le mène de Paris à la Russie, puis à New York. Peintre désormais établi, il adopte un style de vie plus mondain et ajoute en 1911 le nom parisien de « Gaspard » à sa signature. Mobilisé dans l'aviation française pendant la Première Guerre mondiale, il survit à un grave accident en vol et passe deux ans en convalescence. En 1918, souffrant de la persistance des symptômes liés à ses blessures, il rejoint la ville de Taos au Nouveau-Mexique, où la chaleur du

climat lui est plus bénéfique. S'ariant d'amitié avec le peintre américain William Herbert « Buck » Dunton, fondateur de la *Society of Taos Artists*, il y reste jusqu'à la fin de sa vie, peignant sans relâche des scènes villageoises, des souvenirs de Russie ainsi que des paysages américains qui rencontrent un franc succès.

Peinte en 1909, à l'aube de sa carrière parisienne, notre petite scène urbaine et nocturne témoigne avec une justesse poignante du regard incisif et tendre, parfois mélancolique, que porte Léon Schulman sur ses contemporains. Sobrement intitulée « *Les Musiciens*² », elle échappe à la simple peinture de genre, en conférant aux silhouettes les plus modestes la monumentalité des archétypes populaires. Au cœur de la nuit, deux hommes, visiblement âgés, avancent à petits pas sur un trottoir de Paris. L'un est courbé sous le poids de son hélicon cabossé, l'autre, canne à la main, le guide d'un geste ferme mais fragile. À leurs pieds, un petit chien noir, compagnon discret, suit fidèlement. Le sol est usé, les corps fatigués, mais la composition est silencieuse et pleine de dignité. En arrière-plan, devant la devanture lumineuse d'un bar, se pressent les silhouettes floues des passants et des derniers fêtards attablés. Ignorés par ces derniers, nos deux musiciens sont magnifiés par le regard du peintre. À son dessin précis, Léon Schulman ajoute une touche hachurée et vibrante, presque gravée, reprise à la hampe de son pinceau, qui n'est pas sans évoquer par endroit le traitement très texturé de Lautrec. Les tons sourds (gris, bruns, verts sales) contrastent avec les quelques accents de rouge sur les chapeaux et les fenêtres. A peine suggéré, le paysage urbain devient un écran de théâtre devant lequel se détache notre saisissant duo, symbole moderne d'une amitié toujours fidèle.



LES MUSICIENS

1909

Huile sur panneau
21,5 x 27 cm

Signée, datée et située « Léon Schulman 1909 Paris » en bas à droite.
Titree « Les Musiciens » au dos.

¹ Monod, F., « Le Mois Artistique », *L'Art et les Artistes*, octobre 1911, p. 271.

² Notons que ce titre, « *Les Musiciens* » est employé précédemment par l'artiste pour des œuvres exposées (peut-être la même) au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1907 (cat. n° 1072), ainsi qu'à l'exposition de *La Comédie Humaine* à la Galerie Georges Petit, du 2 au 31 décembre 1908 (cat. n° 228).

KÄTHE OLSHAUSEN-SCHÖNBERGER

(Mödling-Hinterbrühl, Autriche-Hongrie, 1881 – Graz, 1968)

Née en 1881 dans une famille juive allemande de Mödling-Hinterbrühl, près de Vienne, Käthe Olshausen-Schönberger a quatorze ans lorsque ses parents déménagent à Berlin. Montrant de réelles dispositions pour le dessin, elle se forme en autodidacte et débute très tôt une prolifique carrière d'illustratrice. Dès 1896, tout juste âgée de quinze ans, elle illustre son premier recueil, *Aus Thier- und Menschenleben* [*De la vie animale et humaine*] avec vingt-cinq dessins à la plume de scènes légères et amusantes qui traduisent déjà son appétence pour une imagerie animale anthropomorphe assez singulière, sans doute en partie puisée chez Grandville ou Gustave Doré. Mêlant satire sociale et virtuosité graphique, Olshausen-Schönberger multiplie les illustrations pour des revues humoristiques telle *Fliegende Blätter* et publie entre 1901 et 1919 une importante série de livres pour enfants intitulée *Im Spiegel der Tierwelt* [*Dans le miroir du monde animal*] qui assoit sa notoriété (fig. 1). Au service de ses sujets emprunts d'ironie, son dessin fluide et élégant dans la veine *Jugendstil* s'appuie sur une fine observation du monde animal ainsi qu'une connaissance très précise de ses mouvements. En 1914, elle remporte à Leipzig la médaille d'argent à la *Welt-Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik* [l'Exposition universelle de l'industrie du livre et des arts graphiques], consacrant la reconnaissance internationale de ses illustrations originales. Mariée peu après 1900 au diplomate Franz Olshausen, elle séjourne successivement à Berlin, Munich, Königstein, New York, avant de parcourir une partie de l'Amérique du Sud et du continent africain en compagnie de son époux. Durant l'entre-deux-guerres, elle épouse en secondes nocces le peintre animalier Karl

Ritter von Dombrowski, adoptant son nom pour certaines de ses signatures. À partir de 1930, elle accorde une plus grande importance à son travail d'écrivain, publiant des romans, essais et nouvelles, et exerçant comme créatrice de pièces radiophoniques.

Notre saisissant pastel donne forme à une vision onirique et troublante de Käthe Olshausen-Schönberger, où l'univers du conte animalier bascule dans une fable symboliste aux accents hallucinés. L'œuvre met en scène une rencontre nocturne entre deux créatures hybrides, isolées dans un espace désert et obscur. À gauche figure le corps enroulé d'un serpent gigantesque, dont s'élève un long cou vertical terminé par un visage de femme, dont l'expression ambiguë, cruelle et prédatrice, émergeant de l'ombre. Lui faisant face à droite, un lapin blanc au visage de vieil homme moustachu se campe debout sur ses deux pattes arrières, le dos courbé, les oreilles tombantes, tremblant, tout à la fois effrayé et fasciné. Le traitement au pastel, dans une palette sourde de bruns et de noirs, de blanc crème et de gris, accentue cette sensation d'étrangeté feutrée, comme si la scène se déroulait au fond d'un théâtre mental. À travers ce prédateur et sa proie, l'artiste met en scène un drame muet entre deux âmes personnifiées. Le serpent, porteur d'une féminité à la fois séduisante et redoutable, surgit comme un archétype du désir et de la tentation, posant son regard fatal sur le fragile et vieillissant lapin anthropomorphe. Par ce face-à-face glacé, Käthe Olshausen-Schönberger signe une fable noire et mystérieuse d'une grande puissance allégorique, où l'on devine les échos psychanalytiques d'une rêverie entre Kafka, Freud et Odilon Redon.



FEMME-SERPENT ET HOMME-LAPIN

Circa 1910

Pastel sur papier

40 x 52 cm

Signé

« Käthe Olshausen-Schönberger »
en bas à droite.



Fig. 1 :

Im Spiegel der Tierwelt,
dessins de Käthe Olshausen-Schönberger,
Munich, Braun & Schneider, 1912.

HEINRICH LEFLER*(Vienne, 1863 – 1919)*

Fils du peintre et décorateur viennois Franz Lefler, Heinrich Lefler effectue sa première formation auprès de son père avant d'intégrer dès 1880 l'atelier de Christian Griepenkerl à l'Académie des Beaux-arts de Vienne, puis, en 1884, l'Académie des Beaux-Arts de Munich, où il suit les enseignements de Nikolaus Gysis et Wilhelm von Diez. Revenu à Vienne, Lefler rejoint en 1891 la *Künstlerhaus*, Société des artistes autrichiens et commence à travailler avec l'architecte, décorateur et illustrateur Joseph Urban. Ce dernier devient son beau-frère en 1896 après qu'il ait épousé sa sœur Mizzi. Ensemble, ils réalisent de nombreuses illustrations de livres, romans ou contes d'Andersen et de Grimm dont certains sont aujourd'hui entrés dans la postérité. Ils œuvrent également dans le domaine de l'architecture, des décors pour des opéras et des pièces de théâtre et réalisent des affiches. En 1900, ils sont au cœur de la fondation du *Hagenbund*, association d'artistes d'avant-garde qui suit de trois ans la formation de la Sécession viennoise. Recruté en 1900 par Gustav Mahler comme assistant d'Anton Brioschi au sein du *Hotoper* de Vienne (l'actuel *Wiener Staatsoper*), il participe à de nombreux décors de scène avant de succéder à Brioschi en 1903. Il est dès lors en charge de la décoration du *Burgtheater*, parallèlement à une charge d'enseignement à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, poste qu'il occupe jusqu'en 1910. En compagnie d'Urban, il collabore à la création d'événements monumentaux, tels que le cortège du *Schiller-Fest* de 1905 ou ceux du Jubilé impérial de 1908, dotés d'imposantes orchestrations visuelles et décoratives.

Mêlant aquarelle et pastel sur papier, notre petite feuille, offre le vibrant témoignage des qualités d'illustrateur d'Heinrich Lefler, à travers un travail fin et minutieux dont la perfection technique n'a rien à envier à la monumentalité de ses grands décors. L'artiste nous fait pénétrer l'atelier alchimique de Berthold Schwarz, célèbre moine franciscain du XIV^{ème} siècle, légendaire inventeur de la poudre noire. Dans cet antre mystérieux et théâtral, chargé au premier plan de grimoire, cornues et fourneaux, davantage éclairé par la lueur surnaturelle du four que par le demi-jour traversant les carreaux de la fenêtre au fond, apparaît sur la partie gauche la figure de la Mort elle-même, dans une tension silencieuse. L'obscurité bleutée, presque liquide, où se dresse cette silhouette spectrale de squelette encapuchonné, faux à la main, vient contraster avec le halo d'or incandescent projeté à droite par le brasier, inondant le visage tourmenté du vieil homme. À l'aide d'un réseau dense de hachures colorées principalement bleues et orangées, Lefler confère à sa matière une vibration optique constante, témoignant d'une parfaite assimilation des théories divisionnistes comme du raffinement graphique propre à l'Art nouveau viennois. En jouant des oppositions chromatiques entre couleurs froides et chaudes, l'artiste accentue le conflit perceptible entre la Mort et la connaissance, imprégnant son œuvre d'un symbolisme qui s'inscrit dans la grande tradition des allégories métaphysiques, depuis les vanités flamandes et hollandaises jusqu'au *Faust* de Goethe.

**BERTHOLD SCHWARZ, DIT AUSSI «LA MORT ET L'ALCHIMISTE»***Circa 1910*

Aquarelle et pastel sur papier
23,5 x 21,5 cm

Signé «*H. Lefler*» en bas à gauche.

Provenance:

Londres, ancienne collection John Barry Humphries (1934-2023).

Londres, Sotheby's «*Nineteenth century European paintings, drawings and watercolours*», 18 et 19 juin 1986, lot n° 533.



GALERIE
DRYLEWICZ

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

PARIS





ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

PARIS

13, VILLA COLLET - 75014 PARIS

SDRYLEWICZ@GALERIE-DRYLEWICZ.COM

WWW.GALERIE-DRYLEWICZ.COM