



GALERIE
DRYLEWICZ

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

PARIS

FINE ARTS PARIS

SEPTEMBRE 2026

GRAND PALAIS





13, VILLA COLLET - 75014 PARIS

REMERCIEMENTS

Anne-Marie et Serge Drylewicz
Gal Shenfeld
Maximilien Ambroselli
Edouard Cattagni
Arnaud Charvet
Tara Keny
Marie-Ange Namy (Comité Marcel-Lenoir)
Francesco Parisi
Anne Sillinger (Atelier Liancourt)
& June

CATALOGUE

Maximilien Ambroselli
Docteur en histoire de l'art

PHOTOGRAPHIES

Alberto Ricci

FINE ARTS PARIS

SEPTEMBRE 2026

GRAND PALAIS



01. **Frank Howland** (1840-1868)
French Cancan, circa 1868

02. **Matthijs Maris** (1839-1917)
Souvenir de Paris, 1871

03. **Théodule Ribot** (1823-1891)
Navires à l'approche de la jetée

04. **Amable Gabriel de La Foulhouze** (1815-1887)
Les Nuits de Musset, esquisse préparatoire, 1886

05. **Ricardo Federico Corchon y Diaque** (1853-1925)
Le Boulevard de Courcelles, 1890

06. **Franz Courtens** (1854-1943)
Paysage d'hiver, circa 1890

07. **Pelle Swedlund** (1865-1947)
Paysage nocturne, Chapelle de la Croix à Concarneau, 1894

08. **Élisabeth Sonrel** (1874-1953)
Assemblée mystique, circa 1895

09. **Jean Rivière** (1853-1924)
La Vision ou Jeanne d'Arc, grand médaillon, 1895

10. **Alphonse Georges Fournier** (1855-1931)
Scène de boulevard à Paris, 1896

11. **Gaston Redon** (1853-1921)
Paysage fantastique, 1897

12. **Axel Nygaard** (1877-1953)
Altona, 1897

13. **Lucien-Victor Guirand de Scévola** (1871-1950)
Louise France dans le rôle de la Frochard (Les Deux Orphelines), dessin original pour la couverture du 12 décembre 1897 des Quat'z'Arts, 1897

14. **Albert Besnard** (1849-1934)
Un Flamenco, 1898

15. **Flavio Bertelli** (1865-1941)
Nocturne, circa 1900

16. **Charles Doudelet** (1861-1938)
Un coin de rue, circa 1900

17. **Charles Amable Lenoir** (1860-1926)
Le fruit défendu, circa 1900

18. **Émile Fabry** (1865-1966)
Tête d'homme de profil, circa 1900

19. **Georges Alfred Bottini** (1874-1907)
La femme au fusil, circa 1900

20. **Edmond Aman-Jean** (1858-1936)
La Femme au masque, circa 1900

21. **Sándor Kubinyi** (1875-1949)
Profil à la fenêtre, circa 1900

22. **Maxwell Armfield** (1881-1972)
The Voice of Mankind is Still and Sadness Hangs Over All, 1901

23. **Jules Oury, dit Marcel-Lenoir** (1872-1931)
Femme à la coupe, circa 1901

24. **Auguste Leroux** (1871-1954)
Cour parisienne, 1906

25. **Pau Roig Cisa** (1879-1955)
Scène de cirque, circa 1907

26. **Maurice Feuillet** (1873-1968)
La Sorcière, 1908

27. **Giuseppe Fiammingo**
La Nuit, circa 1910-1917

28. **Lothar Bechstein** (1884-1936)
Paysage fantastique, circa 1910

29. **Diana Cid García de Dampt** (1861-1938)
La guitare, 1912

30. **Arthur Harald-Gallén** (1880-1931)
La Voie lactée, Maroc 1912

31. **Felice Casorati** (1883-1963)
La Voie lactée, étude, 1914-1915

32. **Maud Hunt Squire** (1873-1954)
Au café parisien, 1916

33. **Heinrich Kley** (1863-1945)
Étude de tête, circa 1920

34. **Leopold Löwy** (1871-1940)
- *Créature fantastique, circa 1920*
- *L'aveugle, circa 1920*
- *L'homme au grand nez, circa 1920*
- *Mélancolie, circa 1920*
- *Figure fétiche, circa 1920*
- *L'indiscret, circa 1920*

35. **France Leplat** (1895-1953)
Autoportrait, 1932

Depuis sa création, notre galerie s'attache à présenter des tableaux, dessins et sculptures s'inscrivant très majoritairement dans la « nébuleuse » symboliste, liant la poésie aux arts plastiques, le monde du rêve aux légendes antiques. Né à la fin du XIX^e siècle, principalement en France et en Belgique, le Symbolisme demeure aujourd'hui un courant difficile à circonscrire, et cela tient en partie à l'extrême diversité des artistes et des styles qu'il a vus émerger. L'ensemble d'œuvres que nous présentons ici nous offre l'occasion de revenir sur la définition parfois trop restrictive du mouvement, sur ses caractéristiques, ses limites et ses prolongements dans l'art du XX^e siècle. S'il se développe en réaction au triomphe du naturalisme, de la science, du positivisme, de l'industrie et d'un certain ordre moral, il fait nettement prévaloir l'idée et la subjectivité de l'artiste en cherchant l'intelligible au-delà des apparences par le symbole. Toute une nouvelle génération s'engouffre dans cette recherche d'un art qui, tout en plaçant l'homme au centre des préoccupations, semble vouloir interroger l'invisible à travers une multitude d'expérimentations techniques, en particulier graphiques.

Aux côtés d'une marine de Ribot, d'un dessin satirique de Guirand de Scévola, d'un pastel d'Aman-Jean et d'un saisissant plâtre original de Jean Rivière figure un spectaculaire tableau d'Albert Besnard qui fit le succès du peintre à l'Exposition universelle de 1900. Outre ces artistes devenus célèbres, nous avons tenu à mettre en lumière des trajectoires moins connues du grand public, mais dont les créations frappent par leur profonde singularité. C'est ainsi que nous présentons des feuilles symbo-

listes de Marcel-Lenoir, Maurice Feuillet et Gaston Redon, le frère d'Odilon, ainsi que des toiles de Charles Doudelet et Amable Gabriel de La Foulhouze. Comme lors de nos précédentes publications, nous sommes parvenus à réunir un certain nombre d'artistes étrangers, tels que Frank Howland, Matthijs Maris, Federico Corchon y Diaque, Pelle Swedlund, Axel Nygaard, Maxwell Armfield, Pau Roig Cisa, Sándor Kubinyi, Lothar Bechstein, Arthur Harald-Gallén et Léopold Löwy. La plupart d'entre eux ont le point commun d'être venus se former et d'exposer un temps à Paris, témoignant une fois encore de la suprématie exercée à l'époque par celle que l'on surnomme alors à juste titre la « capitale des arts ». Cette dernière se mue en muse moderne en offrant dans ses rues, bars et cabarets une foule de scènes et de motifs à même de nourrir la créativité des artistes. L'Italie est également ici particulièrement à l'honneur avec un petit nocturne de Flavio Bertelli, un mystérieux paysage pointilliste de Giuseppe Fiammingo et une Voie lactée de Felice Casorati directement influencée par la Sécession viennoise.

Enfin, si les études récentes ont montré que, malgré les difficultés, les femmes ne sont pas restées étrangères au Symbolisme, nous avons le plaisir de présenter à nouveau des œuvres de femmes qui ont su s'imposer sur la scène artistique. Outre un nouveau dessin de l'Américaine Maud Hunt Squire consacré aux cafés parisiens, notre sélection compte une belle aquarelle d'Élisabeth Sonrel, un tableau de Diana Cid García de Dampt, l'épouse argentine de Jean Dampt, ainsi qu'un séduisant autoportrait de France Leplat. ♦

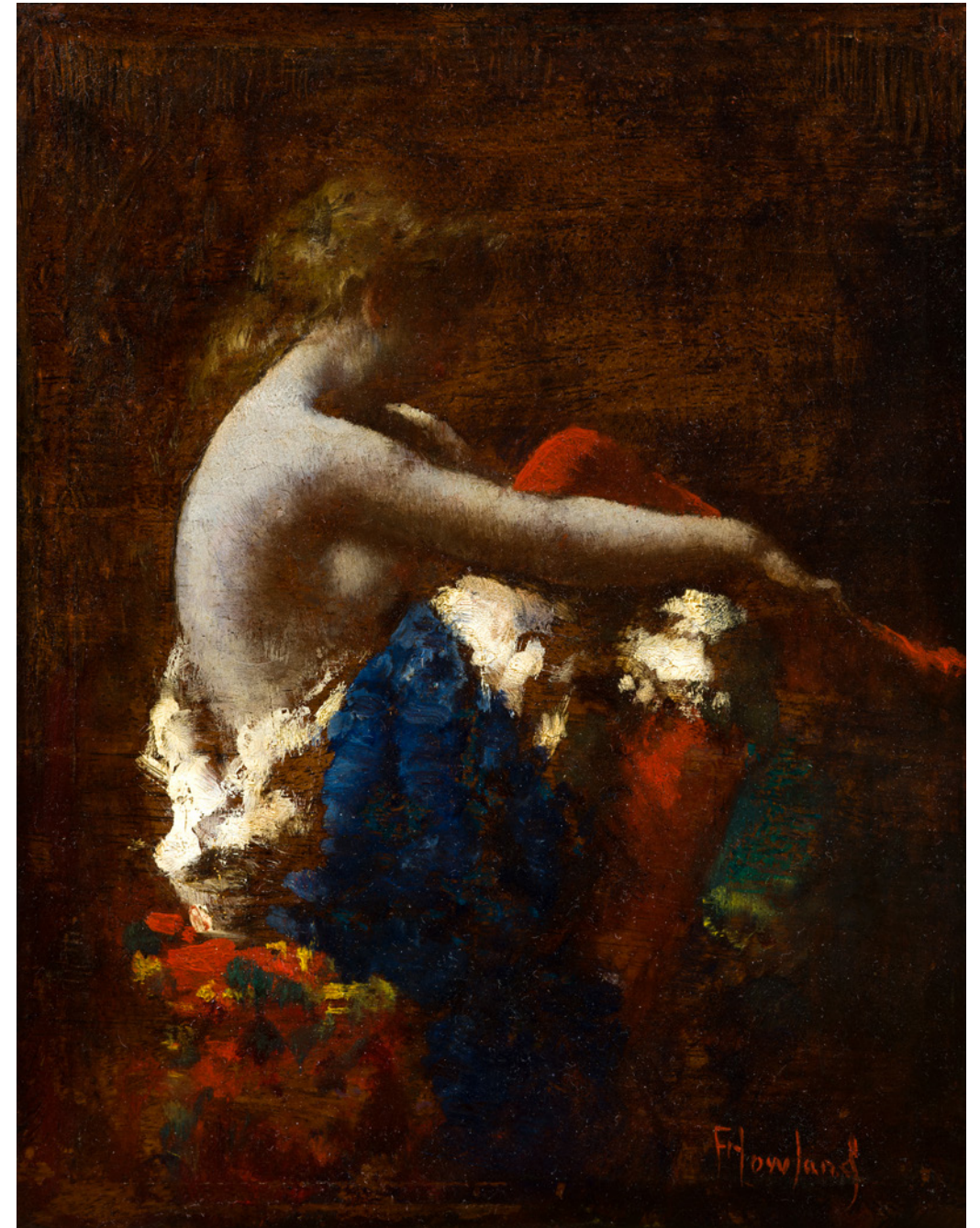
FRANK HOWLAND

(États-Unis, 1840 – 1868)

Né en 1840 aux États-Unis, Frank Howland quitte son pays en 1858, à seulement dix-huit ans, pour s'établir à Paris en compagnie du céramiste John Gardner Low et du peintre Charles Caryl Colman, afin d'intégrer les ateliers de Thomas Couture et de Constant Troyon. Il demeure près de six années dans la capitale française, où il assimile une solide formation académique alliée à une certaine sensibilité naturaliste qui marque durablement son œuvre. Dès 1861, il fait connaître son talent aux États-Unis en exposant trois tableaux à la *Thirty-Sixth Annual Exhibition de la National Academy of Design* de New York. En 1865, l'une de ses œuvres est présentée par l'*Old Düsseldorf Gallery* de New York aux côtés de peintres américains de premier plan tels que John Francis Cropsey et George Henry Yewell, confirmant une reconnaissance précoce. Il participe ensuite aux *Annual Spring Exhibitions de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts* en 1866 puis en 1868. Sa mort prématurée, survenue cette même année, à seulement vingt-huit ans, interrompt l'élan d'une carrière que tout semblait destiner à un brillant avenir. Bien que rapidement tombé dans l'oubli, son œuvre connaît un regain d'intérêt lorsqu'une importante rétrospective lui est consacrée en décembre 1909 à la *Watson Gallery* de New York, suscitant les éloges de la critique¹.

Peinte vraisemblablement à la toute fin de la courte carrière de Frank Howland, notre petite huile sur panneau témoigne avec une remarquable intensité de l'assimilation par le jeune artiste américain des recherches picturales françaises les plus modernes de son temps. Howland s'éloigne ici de la peinture de genre narrative qui lui valut ses premiers succès aux États-Unis pour privilégier une vision plus libre, intimiste, où la transcription de la lumière et des couleurs prend le pas sur le sujet. Une jeune femme blonde, assise de profil, le buste nu, est rapidement saisie en train d'ajuster ses éclatants bas rouges, absorbée dans un geste quotidien. Son costume, associant à un jupon

blanc et bleu des collants écarlates, évoque immédiatement l'univers des danseuses de cabaret et du *French Cancan*, alors en plein essor dans le Paris du Second Empire et rapidement popularisé outre-Atlantique. Howland ne cherche pas à représenter le spectacle lui-même, mais son envers : l'instant silencieux de la préparation, où la danseuse, concentrée, le visage encore dans l'ombre, demeure seule avec son costume avant d'entrer en scène. Par un cadrage resserré, un puissant clair-obscur et l'absence totale de tout décor identifiable, il parvient à conférer à son sujet une dimension plus intime et d'une étonnante puissance évocatrice qui invite à une certaine méditation. La matière picturale, riche et vibrante, est appliquée par touches souples et empâtées qui font scintiller les étoffes dans un contraste saisissant avec le fond brun rougeâtre du panneau. L'alliance audacieuse du bleu, blanc et rouge, teintée d'un certain patriotisme tout autant français qu'américain, s'accorde avec la chair nacrée du modèle, délicatement baignée d'une lumière rasante, qui n'est pas sans évoquer certains nus contemporains de Jean-Jacques Henner. Malgré son format modeste, notre œuvre révèle un artiste déjà pleinement maître de ses moyens, capable de transformer une scène fugitive en une subtile harmonie de formes et de couleurs, résolument moderne. Elle justifie les éloges du *New York Times* en 1909, comparant l'un de ses nus sensuellement alanguis parmi des draperies à un bouquet de fleurs « *pleines et fraîches*² ». Certaines lignes de ce même article semblent s'appliquer directement à notre œuvre lorsque son auteur, avec acuité, rapproche le pinceau d'Howland de celui de certains peintres parisiens, tout en soulignant la profonde originalité de son langage pictural : « *Ses épaules émergent des riches draperies, modelées avec une grâce exquise. Sa tête est dans l'ombre, et l'on devine à peine des cheveux blonds et une teinte chaude. C'est un tableau qui témoigne d'une connaissance de Diaz, de Monticelli et peut-être d'Alfred Stevens, tout en conservant son individualité*³. » ♦



FRENCH CANCAN

Circa 1868

Huile sur panneau
20,5 x 15,6 cm

Signée 'F. Howland' en bas à droite.

¹ « [Howland] painted pictures of a quality so distinguished », in "News And Notes of the Art World, " *The New York Times*, December 19, 1909, p. 12.

² *Ibid.*

³ « Her shoulders emerge from the rich draperies exquisitely modeled and graceful. Her head is in shadow and a mere suggestion of blond hair and warm color is gained. It is a picture that shows knowledge of Diaz and Monticelli and Alfred Stevens, perhaps, yet keeps its individuality. », *Ibid.*

MATTHIJS MARIS

(La Haye, 1839 – Londres, 1917)

Né à La Haye le 17 août 1839, Matthijs Maris est le cadet des trois célèbres frères Maris, aux côtés de Jacob et Willem, qui comptent parmi les figures majeures de la peinture néerlandaise du XIX^{ème} siècle. Formé auprès d'Isaac Cornelis Elink Sterk dès 1851, puis à l'Académie de dessin de La Haye de 1852 à 1855, il poursuit ses études grâce à une bourse de la reine Sophie des Pays-Bas à l'Académie royale des Beaux-arts d'Anvers, où il travaille sous la direction de Nicaise de Keyser. Aux côtés de son frère Jacob, il séjourne ensuite à Oosterbeek, foyer du paysage naturaliste néerlandais, avant de parcourir le Rhin, la Suisse et la France en 1860, voyage au cours duquel la découverte du romantisme allemand de Moritz von Schwind et Wilhelm von Kaulbach marque durablement son imaginaire. Installé à Paris en 1869, il traverse le siège de la capitale durant la guerre franco-prussienne en s'engageant volontairement dans la Garde nationale, expérience qui accentue encore son tempérament mélancolique et solitaire. Après le départ de Jacob en 1871, il connaît des années de profonde pauvreté, réalisant à contrecœur des œuvres destinées au marché, qu'il qualifiera lui-même de *potboilers*. Son indépendance farouche et son refus des concessions lui valent l'admiration de ses pairs : Vincent van Gogh, venu solliciter ses conseils à Montmartre, le considérait comme l'un des plus grands peintres de son temps. À l'invitation du marchand d'art écossais Daniel Cottier, Maris s'établit à Londres en 1877, où il conçoit d'abord des cartons de vitraux, des céramiques et des objets décoratifs avant de se consacrer à une peinture de plus en plus intérieure et visionnaire. Sous l'influence du préraphaélisme anglais, il abandonne progressivement le naturalisme de l'École de La Haye pour élaborer un langage poétique fait de silhouettes féminines évanescentes et de paysages de contes, baignés de gris, de bruns et de blancs vaporeux obtenus par de subtils glacis et une peinture sèche d'une extrême délicatesse. Vivant dans un isolement croissant, soutenu jusqu'à la fin de sa vie par le marchand d'art E. J. van Wisselingh, il produit peu mais atteint une intensité artistique exceptionnelle qui fera de lui l'un des grands précurseurs du Symbolisme européen.

Peinte en 1871, au lendemain du siège de Paris que Matthijs Maris vécut de l'intérieur avant de quitter définitivement la capitale, notre délicate aquarelle dépasse le simple paysage pour devenir une évocation intérieure, empreinte de mélancolie et de souvenirs. Un pont de pierre aux arches massives traverse une rivière dont les eaux se fondent dans une brume légère, tandis que les rives, les arbres et les silhouettes architecturales s'effacent dans une atmosphère vaporeuse où toute précision descriptive s'estompe. Fidèle à sa sensibilité résolument moderne, et à l'instar d'Eugène Carrière, Maris privilégie déjà la suggestion à la représentation fidèle du réel : les formes semblent se dissoudre sous de subtils lavis bruns, gris et mordorés, baignant la scène d'une lumière diffuse qui confère au paysage une qualité presque onirique. Ce choix esthétique, quasi-monochrome, fait toute la singularité de l'artiste, et est en grande partie à l'origine de son succès, comme le souligne son condisciple néerlandais Philippe Zilcken : « *Si jamais peintre n'a peint que la nuance, c'est bien Thys Maris, dont les œuvres pénétrées d'un sentiment, d'une extrême délicatesse, tendrement caressées avec le pinceau, ne donnent jamais la couleur, mais rien que les tons en des colorations atténuées, dans une gamme argentine, délicieusement mineure, d'une subtilité précise et exquise*¹ ». Si notre aquarelle appartient encore à la période où l'artiste demeure proche de l'École de La Haye, elle annonce déjà l'évolution qui le conduira, quelques années plus tard à Londres, vers un univers profondément poétique et symboliste, où le souvenir, le rêve et l'émotion prennent le pas sur l'observation directe de la nature. Réalisée l'année même où il quitte une ville meurtrie par la guerre franco-prussienne, cette vue de Paris apparaît moins comme une topographie que comme une réminiscence, une image filtrée par la mémoire, où le silence, les harmonies sourdes et la dissolution des contours traduisent avec une rare délicatesse le sentiment de nostalgie qui imprègne toute l'œuvre de Matthijs Maris. ♦



SOUVENIR DE PARIS

1871

Aquarelle sur papier

13,2 x 20,6 cm

Monogrammée et datée en bas à droite 'MM 71'.

¹ Philippe Zilcken, « Matthys Maris » *L'Art et les artistes*, mars 1911, p. 270-271.

THÉODULE RIBOT

(Saint-Nicolas-d'Attez, 1823 – Colombes, 1891)

Fils d'un ingénieur civil de l'Eure, Théodule Ribot reçoit une première formation technique en dessin géométrique avant d'entrer à l'École des Arts et Métiers de Chalons. La mort prématurée de son père, en 1840, l'oblige toutefois à interrompre ses études afin de subvenir aux besoins de sa famille. Il travaille alors auprès de peintres décorateurs, avant de s'installer à Paris en 1845, où il est employé comme commis dans l'atelier d'Auguste-Barthélemy Glaize. Après un séjour de 1848 à 1851 en Algérie, où il supervise des travaux de construction, il revient à Paris et mène une existence difficile, réalisant des dessins industriels et des copies d'après Watteau destinées au marché américain, tandis qu'il peint pour lui-même durant ses heures de liberté. Admirateur passionné de Courbet, de Ribera, de Rembrandt et des maîtres espagnols, il participe en 1859, aux côtés d'Henri Fantin-Latour, Alphonse Legros, James McNeill Whistler et François Bonvin, à la célèbre exposition privée des « Refusés », prélude au Salon des Refusés de 1863. Sa véritable reconnaissance intervient en 1861 lors de sa première participation au Salon, où ses scènes de cuisine et de basse-cour séduisent la critique par leur réalisme puissant et leur clair-obscur inspiré des maîtres du XVII^{ème} siècle. Récompensé par des médailles aux Salons de 1864 et 1865, puis à l'Exposition universelle de 1878, il est fait chevalier de la Légion d'honneur la même année, avant d'être promu officier en 1887. Après la destruction d'une grande partie de ses œuvres lors de la guerre de 1870, il s'installe définitivement en 1871 à Colombes, où il réalise l'essentiel de sa production. Bien que la maladie l'éloigne progressivement de la peinture, sa réputation ne cesse de croître : en 1884, ses amis Fantin-Latour, Boudin, Bastien-Lepage, Puvis de Chavannes, Rodin et Monet lui offrent un banquet en hommage à celui qu'ils considèrent comme un véritable « artiste indépendant ». Père du peintre Germain-Théodore Ribot, Théodule Ribot s'éteint en 1891, laissant une œuvre d'une profonde sincérité, aujourd'hui considérée comme l'une des expressions les plus personnelles et les plus puissantes du réalisme français.

Dans notre marine d'un dépouillement saisissant, Théodule Ribot révèle une facette plus rare et confidentielle de son œuvre, éloignée de ses célèbres scènes de cuisine ou de ses figures inspirées des maîtres espagnols, mais tout aussi profondément marquée par son approche très singulière de la lumière et de la matière. Quelques navires évoluent lentement à l'approche d'une jetée qui se devine à gauche de la composition, tandis que l'immensité du ciel et de la mer absorbe presque entièrement la présence humaine. La plage, traitée par larges empâtements de terres grises et ocre, occupe le premier plan dans une succession de touches vigoureuses qui traduisent davantage les sensations du rivage que son exactitude topographique. À l'horizon, les silhouettes noires des embarcations se détachent avec une remarquable économie de moyens, animant discrètement cette vaste étendue silencieuse. Ribot construit ici son paysage par de subtils rapports de valeurs, opposant les tonalités sourdes du sable et de la mer aux bleus lumineux du ciel, parcouru de nuages effilés dont les blancs semblent déposés d'un geste rapide. Cette facture libre, presque esquissée, confère à l'œuvre une immédiateté qui évoque une étude peinte sur le motif, où l'artiste cherche moins à décrire qu'à restituer une atmosphère. L'héritage des maîtres hollandais du XVII^{ème} siècle, qu'il admirait profondément, se perçoit dans cette ligne d'horizon très basse et dans l'importance accordée au ciel, mais Ribot s'en affranchit par une touche plus vibrante et une simplification des formes qui annoncent une sensibilité résolument moderne. À l'instar d'une autre petite marine contemporaine du Singer Laren (fig. 1), notre œuvre séduit par sa sobriété et son intensité poétique : elle traduit le calme suspendu d'un littoral où le temps semble s'être arrêté, démontrant la capacité de Théodule Ribot à faire naître l'émotion avec les moyens les plus simples, dans une peinture où la matière, la lumière et le silence deviennent les véritables sujets de la composition. ♦



NAVIRES À L'APPROCHE DE LA JETÉE

Huile sur carton

33 x 41,5 cm

Signée en bas à droite.



Fig. 1 :

Théodule Ribot,
Bateau à vapeur sur la Manche,
huile sur panneau (21 x 30 cm),
Laren, musée Singer (inv. 59-1-6).

AMABLE GABRIEL DE LA FOULHOUSE*(Clermont-Ferrand, 1815 – Paris, 1887)*

Originaire d'Auvergne, Amable Gabriel de La Foulhouze est une personnalité singulière du paysage artistique français du XIX^{ème} siècle, à la fois peintre, écrivain, journaliste et chansonnier. Après de brillantes études au lycée de Clermont, couronnées en 1832 par un prix d'honneur de rhétorique, il gagne Paris en 1837, résolu à embrasser une carrière artistique. Il reçoit ses premières leçons auprès de Louis Devedeux, avant de parfaire sa formation dans les prestigieux ateliers de Paul Delaroche entre 1841 et 1842, puis de Thomas Couture entre 1847 et 1853, auprès duquel il se lie d'amitié avec Alfred Stevens. Débutant au Salon de 1845, il y expose régulièrement pendant plus de quarante ans, présentant des scènes de genre élégantes, des portraits et des paysages inspirés aussi bien de l'Auvergne que des environs de Paris, de la Normandie ou des stations balnéaires en vogue. Installé à Montmartre à partir de 1867, il demeure profondément attaché à son Auvergne natale, dont il devient l'un des chroniqueurs les plus actifs. Collaborateur de *L'Ami de la Patrie*, puis du *Moniteur du Puy-de-Dôme*, il est élu membre résidant de l'Académie de Clermont en 1858 et publie de nombreux articles consacrés

à l'art, à la littérature et au patrimoine régional. Auteur prolifique de chansons, de poèmes et de comédies, il connaît un véritable succès avec *Le Petit Pioupiou, retour de l'armée d'Italie* (1857-1859), diffusé bien au-delà de la France. Son œuvre picturale, empreinte d'un naturalisme délicat et d'une sensibilité narrative héritée de Delaroche et Couture, conjugue l'élégance de la peinture de genre à une observation attentive de la vie moderne et des paysages, faisant de La Foulhouze une figure originale, aujourd'hui redécouverte, de la peinture française de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle.

Toile présentée au Salon des Artistes Français de 1886, *Les Nuits de Musset* constitue l'ultime grande composition d'Amable-Gabriel de La Foulhouze (fig. 1), un an seulement avant sa disparition. Notre esquisse préparatoire révèle avec une grande spontanéité la genèse d'une œuvre conçue comme une traduction picturale des célèbres poèmes d'Alfred de Musset. Au cœur de la nuit, le poète, vêtu de noir, est assis, statique, méditatif, comme absorbé dans ses réflexions, alors que se dessinent à l'horizon les silhouettes reconnaissables de quelques

.../...

¹ Alfred de Musset, *À quoi rêvent les jeunes filles*, in *Premières Poésies (1829-1835)*, Paris, Charpentier, 1863, p. 286.

**LES NUITS DE MUSSET, ESQUISSE PRÉPARATOIRE**

1886

Huile sur toile
70 x 44 cm

.../...

monuments parisiens. Au-dessus de lui, trois figures féminines diaphanes, Muses ou allégories, semblent descendre des cieux nocturnes pour lui insuffler son génie. L'une d'elles lui tend une couronne de fleurs, une autre déploie un voile qui se fond dans les nuées, tandis qu'une troisième accompagne cette apparition dans un mouvement aérien où les formes se dissolvent dans la lumière lunaire. Dissimulée dans les ombres de la composition, la discrète présence d'une mandoline, déposée aux pieds de Musset, renvoie directement aux propres vers du poète : « *Je suis dans un salon comme une mandoline Oubliée en passant sur le bord d'un coussin. Elle renferme en elle une langue divine, Maïssonmaître dort, tout resté dans son sein*¹. »

Sous la plume, l'instrument symbolise le génie créateur en sommeil, et devient la métaphore de l'écrivain lui-même, recelant une

« langue divine », soit le pouvoir de la poésie, mais demeurant silencieuse tant que la main inspiratrice ne vient pas l'éveiller. La palette froide, dominée par les bleus profonds, les gris argentés et les verts assourdis, confère à la scène une atmosphère onirique qui annonce les recherches symbolistes de la fin du siècle. Par rapport au tableau définitif, cette esquisse se distingue par une touche plus libre et vibrante, laissant apparaître le processus créatif de l'artiste : les silhouettes sont plus évanescentes, les contours moins arrêtés, les effets de lumière plus suggestifs et certains éléments du paysage ou de l'architecture varient sensiblement. En figurant admirablement l'inspiration comme vision surnaturelle, notre étude contient déjà toute la singulière poésie de la toile du Salon, faisant la jonction entre le romantisme de Musset et les aspirations symbolistes des dernières années du XIX^{ème} siècle. ♦



Fig. 1 :
Amable Gabriel de La Foulhouze,
Les Nuits de Musset, 1886,
huile sur toile,
Clermont-Ferrand, musée d'art Roger-Quilliot.



RICARDO FEDERICO CORCHON Y DIAQUE*(Madrid, 1853 – Pau, 1925)*

Né en 1853 à Madrid, Ricardo Federico Corchón y Diaque effectue sa première formation auprès de son père, également peintre, avant d'intégrer l'atelier de Carlos de Haes à l'Académie royale des Beaux-arts de San Fernando, où il acquiert une solide maîtrise du dessin et de la composition. Délaissant rapidement la peinture d'histoire pour privilégier la scène de genre et le paysage, il installe très tôt son atelier à Paris où il parfait sa formation auprès de Léon Bonnat. Exposant régulièrement au Salon à partir de 1875, ses scènes de genre et ses vues des boulevards parisiens rencontrent un certain succès auprès du public et de la critique. Sa carrière prend une dimension internationale après sa participation à l'Exposition universelle de Paris en 1878, puis à l'Exposition universelle de Melbourne deux ans plus tard, qui contribuent à faire connaître son œuvre auprès d'un public plus cosmopolite. Tout au long de sa carrière, Corchón y Diaque se spécialise dans des scènes élégantes de la Belle Époque, représentant des réunions mondaines, des promenades, des pique-niques, des intérieurs raffinés ou encore des compositions orientalistes, où s'expriment un goût prononcé pour la narration, la richesse des costumes et la qualité de la lumière. Son pinceau, précis et délicat, conjugue le sens espagnol de la couleur à une sensibilité toute française pour les effets atmosphériques et les scènes de la vie moderne.

Figurant une vue du boulevard de Courcelles, à l'entrée du parc Monceau, notre petite huile sur panneau offre une parfaite illustration du talent de Corchón y Diaque pour saisir l'animation élégante des grands boulevards de la capitale. Son regard embrasse l'une des perspectives les plus raffinées du VIII^{ème} arrondissement, dominée à droite par la monumentale rotonde, vestige de l'ancienne enceinte des Fermiers généraux édifiée par Claude-Nicolas Ledoux, tandis qu'à gauche se devinent les élégantes

façades haussmanniennes et les kiosques qui rythment l'avenue. Avec une sensibilité toute impressionniste d'esprit, le jeune peintre espagnol excelle à restituer l'atmosphère d'une fin d'après-midi d'hiver après la pluie : la chaussée encore humide reflète les lueurs dorées du ciel, tandis que les arbres dénudés peinent à filtrer la lumière claire et délicate apportée par une éclaircie. Les multiples silhouettes des promeneurs, les élégantes vêtues de robes sombres, les fiacres et les chevaux se dissolvent dans une touche vive et fragmentée. Cette facture rapide et précise, l'équilibre subtil entre architecture et mouvement, ainsi que la palette faite d'ocres lumineux, de gris argentés et de bleus froids rapprochent cette œuvre des meilleures vues parisiennes de Jean Béraud, tout en conservant par endroits une écriture plus libre et plus vibrante. Bien que son modeste format suggère une étude prise sur le motif, le caractère savamment construit de sa composition révèle une parfaite maîtrise de l'espace urbain et de la perspective. Notre œuvre a très probablement figuré au sein d'une exposition de peinture à Strasbourg en 1897¹, car le critique et poète Emile Hinzelin en donne une description assez concordante : *« Il y a même des paysages parisiens, d'un accent fort spécial. De Diaque, par exemple le 'Boulevard de Courcelles, près le parc Monceau' : Le bizarre édicule circulaire à colonnes doriques, les grands arbres dépouillés et fouettés par la pluie d'automne, le kiosque où une affiche jaune se détache lugubrement, la boue luisante et tremblottante de la chaussée, tout enfin respire cette tristesse mondaine d'un rendez-vous manqué² »*. En effet, bien plus qu'une simple vue topographique, Corchón y Diaque offre ici un véritable portrait de Paris, celui d'une ville élégante, chargée de vie et de mélancolie, où le rythme de la promenade, le scintillement des pavés mouillés et la douceur de la lumière transforment un carrefour familier en une scène empreinte d'une profonde poésie. ♦

**LE BOULEVARD DE COURCELLES,
PRÈS LE PARC MONCEAU***Circa 1890*Huile sur panneau
23,8 x 34 cm

Signée en bas à droite 'R. C. Diaque'.

¹ *Exposition de peinture et de sculpture*, Strasbourg, place du marché aux herbes, juin 1897, sans n°.² Émile Hinzelin, *« Une exposition de peinture à Strasbourg »*, La Lorraine artiste, 13 juin 1897, p. 237.

FRANZ COURTENS

(Termonde, 1854 – Saint-Josse-ten-Noode, 1943)

Originaire de Termonde, en Flandre-Orientale, Franz Courtens intègre dès 1869, à l'âge de quinze ans, l'Académie des Beaux-arts de sa ville, étudiant auprès des paysagistes Jacques Rosseels, Isidore Meyers et Frans Vinck. En 1874, il s'établit à Bruxelles, où la rencontre d'Hippolyte Boulenger et des peintres de l'École de Tervueren l'initie définitivement à la peinture de plein air. Ses premiers tableaux de Salons, inspirés par ses séjours en Zélande, connaissent un vrai succès critique et lui obtiennent la médaille d'or à l'Exposition d'Amsterdam en 1883, avant d'obtenir une médaille de troisième classe au Salon des Artistes français en 1884 puis un Grand Prix à l'Exposition universelle de Paris en 1889, consacrant sa réputation internationale. Chef de file de l'École de Termonde, tout en revendiquant l'héritage de l'École de Tervueren et de l'École de Barbizon, Courtens développe une peinture d'une remarquable intensité lumineuse, célébrant les paysages de Flandre, de Campine, des environs de Bruxelles, de Hollande ou de Bruges, où les variations atmosphériques, les ciels changeants et les effets de lumière deviennent les véritables sujets de ses compositions. Surnommé de son vivant le « Rubens du paysage », il est considéré comme l'un des principaux représentants de l'impressionnisme belge. Nommé professeur à l'Institut supérieur de l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers en 1903, il est élu membre de l'Académie royale de Belgique l'année suivante. À partir de 1907, il est invité par la famille royale à peindre dans le parc de Laeken, tandis que sa renommée lui vaut d'exposer à l'étranger, notamment au Salon Costa de Buenos Aires en 1912. Anobli par le roi Albert Ier en 1922, il reçoit le titre de baron et est élevé aux plus hautes distinctions belges et étrangères, dont le grade de commandeur de la Légion d'honneur en 1932. Pédagogue estimé, il compte parmi ses élèves Firmin Verheick et joue un rôle décisif en 1919 en convainquant les parents du jeune Paul Delvaux de le laisser embrasser une carrière artistique.

Peint vers 1890, notre vaste *Paysage d'hiver* illustre avec une remarquable sensibilité la manière dont Franz Courtens a su s'approprier certains préceptes de l'impressionnisme. En effet, loin de toute anecdote narrative, l'artiste fait de la lumière et de l'atmosphère les véritables sujets de sa composition. Une plaine enneigée s'étend jusqu'à un horizon presque effacé, où un soleil rougeoyant à la Claude Monet perce les brumes du crépuscule, diffusant une lumière irisée qui se mêle aux nuances de bleu, de mauve et de rose. Au premier plan, une charrette abandonnée et quelques meules sombres ponctuent l'immensité silencieuse du paysage en suggérant une lointaine présence humaine. Héritier de l'École de Tervueren et grand admirateur des maîtres de Barbizon, Courtens s'attache moins à la description minutieuse du motif qu'à la restitution des sensations fugitives offertes par la nature. La touche, libre et vibrante, dissout les formes dans une matière picturale lumineuse où les effets de givre, de brouillard et de reflets deviennent les véritables acteurs du tableau. Cette recherche d'une harmonie atmosphérique, caractéristique du luminisme belge, révèle toute la virtuosité du peintre dans l'observation des phénomènes météorologiques et des variations de la lumière. D'une poésie silencieuse, notre vision hivernale traduit la capacité de Franz Courtens à élever le paysage au rang d'expérience contemplative, où la simplicité du motif devient prétexte à une méditation sur la nature, le temps et la fugacité des instants, ainsi que le souligne, avec éloquence, son premier biographe Gustave Vanzype en 1908 : « *Sa force [...] est dans son instinct, un instinct frais, intact, éclairé par les seuls penchants naturels de sa race et la contemplation, libre de tout commentaire verbal, des choses. Pour ce paysagiste, il n'a rien existé jamais que le paysage, que la nature ; il ne veut rien connaître d'autre. Il n'y a de lois que celles qu'elle dicte ; il n'y a de beautés que celles qu'elle étale. Elle est l'héroïne et elle est la souveraine* ». » ♦



PAYSAGE D'HIVER

Circa 1890

Huile sur toile
75,5 x 110,5 cm

Signée en bas à droite, annotée 'Peint par moi' au revers.

¹ Gustave Vanzype, *Franz Courtens*, collection des artistes belges contemporains, Bruxelles, Librairie Nationale d'art & d'histoire G. Van Oest & Cie, 1908, p. 5.

PELLE SWEDLUND*(Gävle, Suède, 1865 – Stockholm, 1947)*

Né à Gävle en 1865, Pelle Swedlund grandit dans un milieu suédois cultivé et entreprend d'abord des études à l'université d'Uppsala avant de se consacrer définitivement à la peinture. Installé à Stockholm à partir de 1887, il suit l'enseignement de l'Académie royale des Beaux-arts de 1889 à 1892 tout en fréquentant les cercles artistiques les plus novateurs et en se passionnant pour les écrits de Viktor Rydberg, dont le symbolisme et les références mythologiques marquent durablement sa pensée. Dès 1892, il poursuit sa formation à Paris à l'Académie Julian auprès de Jean-Paul Laurens et Benjamin-Constant. Ses séjours successifs à Palaiseau, à Concarneau, en Bretagne en 1893-1894, puis en Suède, où il développe un langage de plus en plus synthétiste, révèlent l'influence de Pascal Dagnan-Bouveret, d'Émile Bernard et surtout de Paul Gauguin, dont il admire les recherches formelles. À partir de 1898, Bruges devient une source d'inspiration majeure ; ses vues mélancoliques de la cité flamande, exposées avec succès en Suède, lui valent une reconnaissance croissante. Entre 1900 et 1904, il séjourne longuement en Italie, principalement à Chioggia, Rome et Montefiascone, où la lumière méditerranéenne renouvelle profondément sa palette. Tandis que ses voyages continuent de nourrir

une œuvre oscillant entre naturalisme, synthétisme et symbolisme, les années 1905-1908 marquent son affirmation sur la scène artistique scandinave, ponctuée d'expositions à Stockholm, Göteborg, Berlin, Budapest et à la Biennale de Venise, où il avait débuté en 1901. Après 1909, il revient plus durablement aux paysages suédois, notamment ceux de Gotland et des environs de Stockholm, tout en menant des recherches personnelles sur les effets de lumière et de couleur qui l'amènent à expérimenter ponctuellement le néo-impressionnisme, puis, dans les années 1920, à simplifier progressivement les formes jusqu'à des compositions proches de l'abstraction. Cette évolution, nourrie tant par le synthétisme que par sa connaissance des avant-gardes européennes, demeure toutefois toujours attachée à la suggestion poétique du paysage. En 1931, il est nommé directeur de la *Thielska Galleriet* à Stockholm, fonction qu'il occupe pendant quinze ans. Un an avant sa disparition en 1947, Pelle Swedlund bénéficie d'une importante rétrospective organisée à Gävle, témoignant d'une œuvre qui compte parmi les plus singulières du Symbolisme scandinave, ouverte aux innovations de l'art moderne sans jamais renoncer à une profonde dimension poétique.

.../...



**PAYSAGE NOCTURNE,
CHAPELLE DE LA CROIX À CONCARNEAU**

1894

Huile sur toile
38 x 46,5 cm

Signée, située et datée en bas à gauche
'Pelle Swedlund Concarneau 94'.

.../...

Peinte en 1894 lors du séjour breton de Pelle Swedlund, notre huile sur toile offre un spectaculaire exemple des recherches plastiques du jeune artiste, mises au service d'une vision toute personnelle et poétique du paysage. Réduite à une silhouette sombre qui se détache sur un ciel d'un bleu profond parcouru de longues traînées lumineuses, le motif principal, la chapelle de la Croix à Concarneau, perd son caractère descriptif pour devenir une présence monumentale, presque intemporelle. Les volumes sont volontairement simplifiés, les contours adoucis par une lumière diffuse, tandis que la palette restreinte de bleus, de verts froids et de noirs confère à la scène une atmosphère de silence et de recueillement, empreinte de spiritualité. Cette volonté de synthèse, héritée des leçons de Gauguin et du synthétisme découvert en Bretagne, s'accompagne déjà d'une sensibilité symboliste qui privilégie l'évocation à l'anecdote. L'absence presque totale de figures humaines, la dissolution des détails dans

la pénombre et le traitement décoratif des nuées lumineuses participent à une vision intérieure du paysage, où la nature devient le miroir d'un état d'âme, à la manière des premiers tableaux de Charles Guilloux. Pour accentuer son caractère résolument moderne, cette œuvre s'inscrit dans un travail sériel consacré au même motif, comme en témoigne une seconde version exécutée à la même époque, mais en pleine lumière, laissant la silhouette de la chapelle à contre-jour (fig. 1). Au même titre que Claude Monet et ses meules, Swedlund s'attache moins à représenter fidèlement un lieu qu'à en explorer les variations atmosphériques selon les heures du jour. Cette confrontation entre une vision diurne et une interprétation nocturne annonce les recherches que l'artiste poursuivra tout au long de sa carrière sur la simplification des formes, l'expressivité de la couleur et la puissance suggestive de la lumière, jusqu'aux compositions presque abstraites de ses dernières années. ♦



Fig. 1 :
Pelle Swedlund, *Chapelle de la Croix à Concarneau*, circa 1894,
huile sur toile (15,5 x 21 cm), collection particulière.



ÉLISABETH SONREL

(Tours, 1874 – Sceaux, 1953)

Artiste précoce, Élisabeth Sonrel commence à se former auprès de son père, le peintre tourangeau Stéphane Sonrel, avant de poursuivre son apprentissage dans l'atelier de Jules Lefebvre à l'Académie Julian à Paris, d'où elle sort diplômée en 1892. Dès l'année suivante, l'artiste expose au Salon de grandes aquarelles ainsi que des toiles représentant des figures féminines idéalisées dans un certain esprit préraphaélite qui traduisent son allégeance aux maîtres de la première Renaissance italienne, Botticelli en particulier, qu'elle avait pu admirer lors d'un séjour à Rome et Florence. Si elle ne participe jamais aux Salons de la Rose+Croix, interdits aux femmes, son œuvre entretient de profondes affinités avec l'esthétique symboliste défendue par Joséphin Péladan, qui salue lui-même en son temps la délicatesse et la précision de son art. Récompensée d'une médaille de bronze à l'Exposition universelle de 1900 ainsi que du prix Henri Lehmann de l'Académie des beaux-arts, elle connaît une carrière particulièrement féconde, exposant régulièrement au Salon jusqu'en 1941. Installée à Sceaux dès 1895 (fig. 1), elle partage son inspiration entre les légendes médiévales, les sujets religieux, les héroïnes idéalisées et les paysages bretons, découverts au fil de séjours réguliers à Brocéliande, Concarneau, Pont-l'Abbé, Le Faouët ou Locudy, où sa palette s'éclaircit dans une veine plus naturaliste. Illustratrice recherchée de missels et d'ouvrages religieux, ses compositions sont également largement diffusées sous forme d'affiches, de cartes postales et de soieries décoratives, contribuant au rayonnement de l'Art nouveau. Tombée dans un relatif oubli après sa disparition, Élisabeth Sonrel est aujourd'hui redécouverte comme l'une des artistes majeures du Symbolisme fin-de-siècle, dont l'œuvre conjugue avec une rare élégance spiritualité, poésie et raffinement décoratif.

Réalisée vers 1895, notre grande aquarelle appartient à la période la plus emblématique d'Élisabeth Sonrel, au moment où son langage artistique, nourri de symbolisme, des maîtres préraphaélites et de la Renaissance

italienne, trouve sa pleine maturité. Dans une clairière baignée d'une lumière crépusculaire, une procession de jeunes femmes aux longues silhouettes élancées, vêtues de draperies aux harmonies délicates, semble participer à un rituel silencieux dont le sens demeure volontairement énigmatique. L'espace, rythmé par les troncs verticaux qui structurent la composition comme les colonnes d'un temple naturel, confère à la scène une ordonnance quasi liturgique, tandis que les gestes suspendus des figures paraissent instaurer un dialogue presque muet entre les deux groupes qui se font face. L'extrême finesse du trait, la transparence des lavis d'aquarelle relevés de gouache et le raffinement des accords chromatiques témoignent de la virtuosité technique de Sonrel. Détail amusant, cette dernière s'est plu à faire disparaître un tronc en le couvrant de gouache blanche, pour laisser transparaître à travers la forêt davantage de lumière. La richesse décorative des couronnes de fleurs, des étoffes ornées de motifs végétaux et des chevelures ondulantes inscrivent pleinement l'œuvre dans l'esthétique de l'Art nouveau, tandis que l'idéalisation des visages, la grâce linéaire des silhouettes et l'atmosphère de recueillement rappellent explicitement l'influence déterminante de Botticelli. Fidèle aux préoccupations symbolistes de la fin du XIX^{ème} siècle, Sonrel ne cherche pas à illustrer un épisode précis, mais à suggérer un monde intérieur où la nature devient le théâtre d'une communion spirituelle entre l'homme et l'idéal. Cette vision intemporelle, où le paysage se fait écrin d'une beauté méditative et d'une poésie silencieuse, annonce les grandes compositions allégoriques qui feront la renommée de l'artiste au tournant du siècle. L'importance de notre composition dans son parcours semble d'ailleurs confirmée par un précieux témoignage photographique. Sur un cliché représentant Élisabeth Sonrel lisant dans sa maison de Sceaux au début du XX^{ème} siècle (fig. 1), notre œuvre apparaît accrochée au mur, juste derrière elle, occupant une place de choix dans son intérieur, et témoignant ainsi de l'attachement de l'artiste. ♦



ASSEMBLÉE MYSTIQUE

Circa 1895

Plume, encre brune, aquarelle,
rehaut de gouache sur papier
38 x 53 cm

Signée 'Élisabeth Sonrel' en bas à gauche.



Fig. 1 :

Élisabeth Sonrel lisant dans sa maison à Sceaux,
début du XX^{ème} siècle, tirage sur papier albuminé,
collection particulière.

JEAN RIVIÈRE*(Toulouse, 1853 – 1922)*

Né dans une famille d'artisans ébénistes toulousains, Jean Rivière reçoit très tôt une formation au travail du bois auprès de son père avant d'apprendre la sculpture dans un atelier spécialisé dans la statuaire religieuse. Entré vers 1868 à l'École des Beaux-arts de Toulouse, il y obtient plusieurs distinctions et noue des amitiés durables avec Henri Martin, Jules Jacques Labatut, Henri Marre et Paul Pujol. Si la plupart de ses condisciples poursuivent leurs études à Paris, le jeune artiste demeure profondément attaché à sa ville, exposant assidûment au Salon de l'Union artistique de Toulouse entre 1885 et 1922. Cette fidélité géographique ne l'empêche pas d'envoyer régulièrement des œuvres entre 1882 et 1896 au Salon des Artistes français, où il obtient une mention honorable en 1887 avant de devenir membre de la Société en 1893. Partageant sa carrière entre les arts décoratifs et la sculpture ornementale monumentale, il réalise à Toulouse de nombreuses commandes prestigieuses, parmi lesquelles le Capitole, l'Université et le musée des Augustins. Également voué à l'enseignement, il est nommé professeur de sculpture ornementale à l'École des Beaux-arts de la ville en 1890, puis titulaire de cette chaire à partir de 1892, il œuvre activement au renouvellement de la pédagogie en défendant une formation tournée vers les arts appliqués. La création, en 1907, d'un atelier du

bois où il encourage l'emploi de formes simples et de lignes épurées témoigne de son adhésion aux idéaux de l'Art nouveau.

Figurant le saisissant profil de *Jeanne d'Arc*, notre grand médaillon en plâtre se rapporte à l'une des œuvres les plus abouties de Jean Rivière. La qualité de son exécution et la finesse de sa patine, laissant apparaître par endroits de délicates traces de polychromie, nous invite à penser qu'il s'agit du plâtre original, qui restait jusqu'à ce jour encore non localisé. Outre la version en étain présentée au cours de l'année 1895 au Salon de la Société Nationale des Beaux-arts ainsi qu'à l'Union artistique de Toulouse, l'artiste a fait réaliser une superbe édition en bronze étamé, récemment acquise par le musée d'Orsay (fig. 1). En renouvelant l'iconographie johannique traditionnelle, notre bas-relief constitue un vibrant témoignage de l'adhésion de son auteur aux recherches symbolistes. Loin d'illustrer de manière narrative l'épisode des « voix », le sculpteur choisit d'en traduire la dimension intérieure par un langage allégorique d'une grande sobriété. Représentée de profil, les longs cheveux dénoués, Jeanne fixe avec recueillement une fleur de lys disposée à gauche au cœur d'un vaste nimbe. Les rayons irradiant de cette dernière débordent du cercle du médaillon, comme

.../...

**LA VISION OU JEANNE D'ARC, GRAND MÉDAILLON**

1895

Plâtre original patiné
H. 52,8; L. 54,6; P. 4 cm

Signé et daté '*Jean Rivière / 1895*' en bas à droite,
les dates '*1410 - 1431*' sous le cou.

.../...

si la vision transcendait les limites matérielles de la représentation. Derrière elle, au-dessus d'un arbre évoquant sans doute les jardins de sa maison natale de Domrémy, se détachent les têtes auréolées de sainte Catherine, saint Michel (avec son heaume), et sainte Marguerite, les trois saints qui, selon ses propres déclarations, lui apparurent à plusieurs reprises pour lui révéler sa mission divine. Rivière ne cherche pas à restituer ces apparitions avec le naturalisme adopté par nombre de ses contemporains ; réduites à des visages isolés, émergeant de la matière comme des visions de l'esprit, ces figures prennent une valeur évocatrice plus que descriptive. La composition concentrique, la douceur du modelé et la pureté du profil confèrent au relief une qualité méditative remarquable, tandis que le nimbe lumineux, véritable image dans l'image, matérialise l'irruption du sacré dans la conscience

de Jeanne. Les dates inscrites sur le phylactère occupant la partie inférieure, « 1410-1431 » correspondent aux années de naissance et de sa mort alors supposées de Jeanne d'Arc¹. Réalisé au moment où le culte johannique connaît un nouvel essor après le décret papal proclamant en 1894 la pucelle « vénérable », ce médaillon s'inscrit pleinement dans le climat spirituel et nationaliste de la fin du siècle. Par son refus de l'anecdote et son goût pour la suggestion, Jean Rivière livre une interprétation profondément symboliste du thème, plus proche des visions intériorisées d'Odilon Redon ou d'Alexandre Séon que des représentations historiées de Jules Bastien-Lepage ou d'Henri Martin, affirmant ainsi une sensibilité où le mystère de la révélation importe davantage que sa transcription littérale. ♦

¹ La date de naissance de Jeanne d'Arc fait l'objet d'âpres débats depuis près de deux siècles, selon que les historiens accordent plus ou moins de foi aux déclarations contradictoires faites au cours de son procès par l'accusée elle-même, et selon les théories plus ou moins sérieuses liées à son origine familiale. La fourchette admise va de 1407 à 1417.



Fig. 1 :
Jean Rivière, *La Vision ou Jeanne d'Arc*,
1895, Médaillon en bronze étamé
(H. 52,8 ; L. 54,6 ; P. 4 cm),
Paris, musée d'Orsay (inv. RF MO S 2021 3).



ALPHONSE GEORGES FOURNIER*(Paris, 1855 – Versailles, 1931)*

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

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

Précisément datée de 1896, notre huile sur toile se rattache aux premières années de production de Georges Fournier, qui voient l'artiste fréquenter les cercles d'avant-garde du Barc de Boutteville. Figurant une scène de grand boulevard à Paris, elle constitue un bel exemple de la façon singulière dont l'artiste parvient à saisir les instants fugaces de la vie quotidienne dans la capitale. Avec une sensibilité toute impressionniste, il concentre son attention sur les effets fugitifs de la lumière, en s'attachant à restituer l'animation d'un boulevard parisien noyé dans la brume humide d'une froide

.../...

**SCÈNE DE BOULEVARD À PARIS**

1896

Huile sur toile
49,1 x 61 cm

Signé et daté 'G. Fournier 96' en bas à gauche.

Exposition:Probablement *Exposition Georges Fournier, vues de Paris*, chez Le Barc de Boutteville, 47, rue Le Peletier, 5 Avril – 4 mai 1897, cat. n° 4 ou 18.

.../...

journée d'hiver. Le brouillard vient estomper les contours et unifier la composition dans une harmonie de gris argentés, de bleus pâles et de bruns délicats. Il diffuse également les rayons d'un soleil voilé dont le disque apparaît à peine en haut à gauche dans le ciel, enveloppant la scène d'une clarté presque laiteuse qui adoucit les formes et fait vibrer la surface de la toile. Au premier plan, une marchande ambulante pousse sa charrette chargée de fleurs ou de légumes, tandis qu'une cliente s'arrête pour examiner la marchandise. Derrière elles, un fiacre tiré par un cheval blanc traverse lentement la chaussée encore mouillée, croisant quelques silhouettes anonymes qui émergent à peine du voile brumeux. Les réverbères, les façades haussmanniennes et les enseignes esquissées suffisent à évoquer le décor familier du Paris de la Belle Époque, sans qu'aucun monument ne vienne détourner

l'attention de cette chronique urbaine. Autant d'éléments qui témoignent d'un travail effectué directement sur le motif, et d'une parfaite maîtrise technique qui justifie les éloges formulés par le célèbre critique Léon Roger-Milès, dans sa préface au catalogue de l'exposition personnelle de l'artiste en 1897 : « *Coloriste, M. Fournier l'est avec une réelle puissance et une audacieuse franchise, dans ces coins de province, dans ses coins de Paris surtout, qu'il aime surprendre à l'heure crépusculaire, par les temps où il a plu; il affirme sa volonté d'avoir l'euchromatisme violent sans vaine brutalité, et sonore sans cesser d'être harmonieux. Il est telles de ses vues, qui sont bien près d'être parfaites, avec leurs arrangements heureux, leur couleur où passent des éclats, le grouillement des êtres et des bêtes qui s'y meuvent, et sont bien la vision de la vie*¹. » ♦

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



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



GASTON REDON*(Bordeaux, 1853 – Compiègne, 1921)*

Gaston Redon naît à Bordeaux en 1853 au sein d'une famille d'artistes dont sont issus ses deux grands frères, le compositeur Ernest Redon et le peintre symboliste Odilon Redon. Bénéficiant très tôt des précieux conseils de ce dernier¹, il se destine à une carrière d'architecte et se rend à Paris pour intégrer l'École nationale supérieure des Beaux-arts, où il obtient le Grand Prix de Rome en 1883. Séjournant à la Villa Médicis de 1884 à 1887, il y noue une profonde amitié avec le médiéviste Émile Mâle, l'archéologue Jean Radet et les compositeurs Gustave Charpentier et Claude Debussy, partageant avec eux une passion durable pour la musique. À son retour d'un voyage d'étude en Orient, il mène une brillante carrière officielle, devenant architecte en chef des Bâtiments civils et des Palais nationaux, avec notamment la responsabilité du musée du Louvre et des Tuileries. Parallèlement, il se consacre avec enthousiasme à l'enseignement de l'architecture à l'École des Beaux-arts, où il dirige, avec Alfred-Henri Recoura, l'atelier Coquart-Gerhardt et forme plusieurs générations d'architectes. Artiste érudit, pédagogue respecté et dessinateur d'une grande sensibilité poétique, Gaston Redon est élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1914, et demeure une figure majeure de l'enseignement architectural français.

Réalisé en mars 1897, notre dessin appartient à la part plus confidentielle de l'œuvre de Gaston Redon, et révèle toute l'originalité de son auteur, dont l'imaginaire d'architecte se met au service d'une vision profondément poétique et symboliste. Dominée par une monumentale cathédrale d'inspiration gothique, la composition déploie un univers où la précision architecturale se mêle à une atmosphère de rêve, voire d'inquiétante étrangeté. Le vaste espace désert qui sépare le spectateur de l'édifice, les arbres dénudés aux silhouettes convulsées et le ciel tourmenté de hachures vibrantes instaurent un climat de silence et de mystère. Cette scène fantastique rappelle les visions oniriques de son frère Odilon Redon, tout en affirmant une personnalité propre, fondée sur une exceptionnelle maîtrise du dessin. Le réseau serré de hachures croisées modèle les volumes avec une grande subtilité et confère à l'architecture une présence presque irréelle, oscillant entre monument sacré et cité imaginaire. Passionné de musique, Gaston Redon semble ici transposer en image la puissance évocatrice des œuvres romantiques qu'il admirait, faisant écho aux climats sombres de Franz Liszt ou au célèbre *Roi des Aulnes (Erlkönig)* de Franz Schubert, inspiré du poème de Goethe. Comme une partition silen-

... / ...

¹ « Toi plus qu'aucun autre, peux me renseigner, me conseiller, me dispenser de certains travaux superflus. Pardon pour tout ce que je réclame de toi, tu comprendras ce qui m'a poussé à te demander conseil », L. a. s. de Gaston Redon à Odilon Redon, en date du 15 mai 1872, a. p.

**PAYSAGE FANTASTIQUE****1897**

Plume, encre brune et lavis d'encre sur papier
31 x 23,5 cm

Signée et datée 'Gaston Redon / mars 1897' en bas à droite.

.../...

cieuse, le dessin traduit en lignes et en ombres une impression d'angoisse contenue et de grandeur mélancolique. À l'instar de plusieurs autres feuilles aujourd'hui conservées au musée d'Orsay (fig. 1), notre paysage fantastique, plus qu'un simple caprice architectural, apparaît comme une méditation visionnaire illustrant avec une rare intensité la fascination fin-de-siècle pour le rêve, le mystère et les territoires de l'inconscient. En 1931, à l'occasion de la rétrospective de l'œuvre de Gaston Redon, le célèbre critique Paul Jamot ne manque pas de souligner l'exceptionnelle singularité de ces œuvres graphiques: « Dans cette suite mélancolique, nostalgique et altière,

cet homme qui savait si bien manier la couleur lavée à grande eau, a préféré, comme son frère Odilon, le blanc et le noir, le plus souvent par le moyen de la plume et de l'encre. Des cathédrales fantastiques dressent leurs nefs et leurs tours en haut de carrefours escarpés, ou les roches elles-mêmes prennent des airs d'architectures gothiques. [...] Ses thèmes principaux (et n'y verra-t-on pas un lien de plus avec Odilon?) c'est l'idée de la mort, et c'est la contemplation de l'infini astronomique. Ainsi ce charmant esprit, à qui aucune beauté, aucune joie de l'art n'étaient étrangères, confesse l'espèce d'angoisse qui était au fond de son âme². » ♦

² Paul Jamot, *Gaston Redon (1853-1921), Exposition rétrospective organisée sous le patronage de la Société centrale des architectes*, Paris, Salon des Artistes Français, mai - juin 1931.



Fig. 1 :
Gaston Redon,
Paysage fantastique,
tours et flèches enveloppées de nuages,
1893, plume et encre noire et rouge,
lavis sur papier (24,6 x 18,9 cm),
Paris, musée d'Orsay (inv. ARO 1984 43).



AXEL NYGAARD*(Copenhague, 1877 – Frederiksberg, 1953)*

Né à Copenhague, fils d'un maître cordonnier d'origine norvégienne, Axel Nygaard grandit dans un environnement modeste où il fait valoir très tôt un remarquable talent pour le dessin. Après sa scolarité, il entreprend un apprentissage de peintre décorateur, achevé en 1895 par l'obtention d'une médaille d'argent au concours des compagnons. La même année, selon la tradition des artisans de l'époque, il quitte le Danemark pour un long *Wanderjahr* qui le conduit durant sept années, entre 1895 et 1902, à travers l'Allemagne, la Suisse, la France et l'Italie. Ce voyage initiatique constitue une véritable formation artistique, nourrie par l'étude des maîtres anciens et des différents courants européens contemporains. De retour à Copenhague en 1902, profondément marqué par les réalités sociales observées au cours de ses pérégrinations, il débute comme caricaturiste et dessinateur satirique engagé avant d'élargir progressivement son registre vers l'illustration, le dessin d'architecture et l'affiche. Collaborateur essentiel du quotidien *Politiken* à partir de 1911, il renouvelle durablement le dessin de presse danois en associant texte, image et typographie dans une conception graphique d'une grande modernité. Ses célèbres dessins météorologiques (*vejrtegninger*) et sa chronique illustrée *Danmark Dag til Dag*, publiés pendant près de quarante ans, font de lui un chroniqueur poétique du paysage et de la vie quotidienne danoise, au

point d'être souvent comparé au célèbre conteur Hans Christian Andersen pour sa capacité à révéler la poésie du quotidien. Célébré par des écrivains tels que Sophus Claussen, Otto Gelsted ou Tom Kristensen, Axel Nygaard connaît une brillante carrière, couronnée entre autres par deux récompenses à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de Paris en 1925, un prix d'honneur pour l'un de ses livres illustrés, et la médaille d'or pour l'une de ses affiches. Considéré de son vivant comme le plus grand dessinateur de presse du Danemark, il laisse une œuvre graphique d'une rare finesse, où l'observation attentive du réel se conjugue à un trait parfois incisif, mais toujours sensible et élégant.

Peinte au cours du long voyage de formation qu'Axel Nygaard entreprend à travers l'Europe, notre délicate aquarelle, précisément exécutée à Altona les 27 et 28 octobre 1897, témoigne de l'émergence chez le jeune artiste d'un imaginaire profondément symboliste, bien éloigné de l'œuvre satirique qui fera plus tard sa renommée. Le titre renvoie à cette ville située à l'ouest de Hambourg, où Nygaard séjourne dès 1896 et où il nourrit l'ambition de se consacrer pleinement à la création. Dans une lettre datée du 27 juillet 1896, il écrit avoir résolu de travailler « avec une diligence extrême » et de réaliser, dans les trois mois, un dessin destiné à la revue munichoise *Jugend*, précisant que son inspiration est empruntée à

.../...

**ALTONA****1897**

Aquarelle et crayon de couleur sur papier
34,9 x 28 cm

Titrée, datée et signée en bas à gauche
'ALTONA / 27-28 OCT 1897 / AXEL NYGAARD'.

.../...

L'Arbre de Vie de Johannes Jørgensen¹. Ce dernier, alors l'une des grandes figures du Symbolisme danois, publie dans les années 1890 une œuvre profondément marquée par le mysticisme, où l'arbre est érigé en symbole de la vie spirituelle, de la nature transfigurée et de l'élévation de l'âme. Cette filiation semble éclairer la présente composition, où une jeune femme aux longs cheveux cuivrés, couronnée de fleurs, se dresse dans les bois comme une apparition légendaire. Son visage hiératique aux carnations verdâtres, son regard tout intériorisé et le geste lent de ses mains évoquent moins un portrait qu'une allégorie. Le paysage stylisé, rythmé par les silhouettes verticales des arbres et baigné d'une harmonie de verts et de bleus aux accents sécessionnistes, inscrit l'œuvre dans l'esthétique du Symbolisme international, proche des créations de Jan Toorop, Jeanne Jacquemin (fig. 1) ou des premiers artistes

de *Jugend*. Sur le plan iconographique, la figure couronnée de fleurs, fusionnant avec une nature silencieuse et idéalisée, apparaît comme une personnification poétique de la vie spirituelle et du paysage. Elle peut être également rapprochée d'Altona, fée protectrice qui, selon une tradition locale, veillait avec sa sœur Urca sur les destinées de la région depuis les hauteurs dominant l'Elbe. Nygaard transforme ainsi une légende régionale en une vision poétique où le paysage devient le théâtre d'une présence surnaturelle. Par la délicatesse du trait, les transparences de l'aquarelle et la fusion de la figure avec son environnement, cette rarissime œuvre de jeunesse révèle déjà une sensibilité raffinée et un goût pour les correspondances entre nature, poésie et mythe qui annoncent les plus belles réalisations de l'art symboliste nordique. ♦

¹ Le 27 juillet 1896, il écrit d'Altona : « Néanmoins, si je dois rester ici en paix un certain temps, j'ai résolu de travailler avec une diligence extrême et, afin d'aiguiser mon énergie, je me suis engagé à soumettre un dessin à « *Jugend* » dans les trois mois. » Il précise également que l'idée du dessin qu'il réalise pour « *Jugend* » est tirée de « *L'Arbre de Vie* » de Johannes Jørgensen. L'envoi ne fut finalement réalisé que l'année suivante, en juillet 1897, avec trois pages de titre et deux dessins à la plume, qui ne furent en définitive pas acceptés par le comité de rédaction. Le simple fait que *Jugend* prenne sa proposition au sérieux plongea Axel Nygaard dans une « joie immense » et l'encouragea à persévérer. in H. P. Rohde, *Axel Nygaard*, Copenhague, Forening for Boghaandværk, 1954, p. 40.

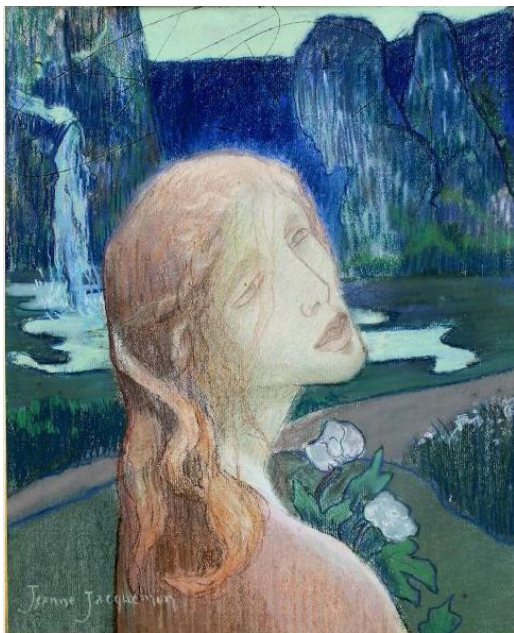
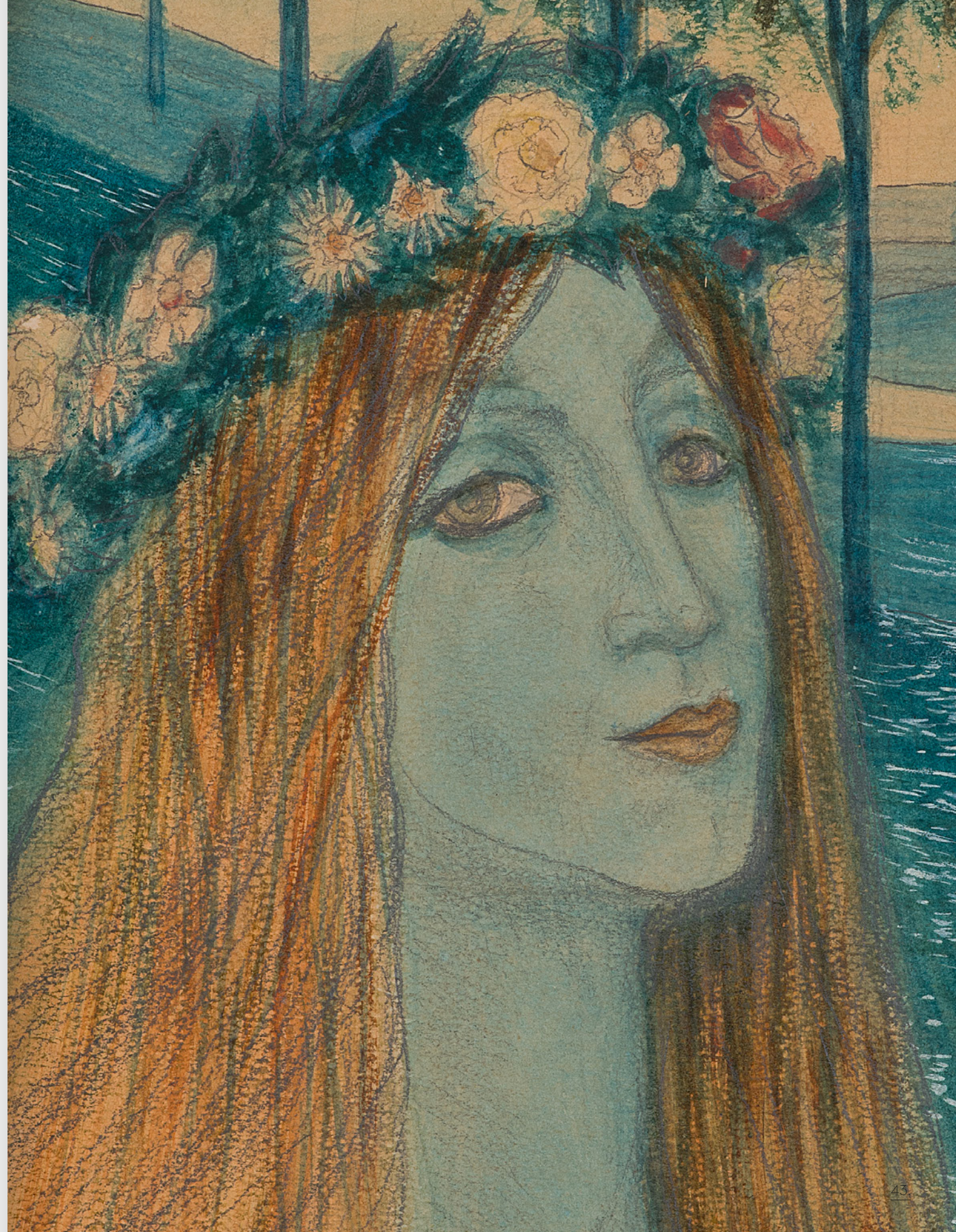


Fig. 1 :

Jeanne Jacquemin (1863-1938),
Le Cœur de l'eau, 1892,
pastel sur papier (45 x 38,5 cm),
Tournai, Maison Tournaisienne - Musée de Folklore.



LUCIEN-VICTOR GUIRAND DE SCÉVOLA

(Sète, 1871 – Paris, 1950)

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

avant-gardistes, tels que les Indépendants ou le Salon d'Automne en 1905 et 1906. Appelé sur le front à l'automne 1914, le peintre joue un rôle de premier plan dans l'invention du camouflage militaire aux côtés de son ami le décorateur Louis Guignot et du soldat Eugène Corbin.

D'une remarquable intensité expressive, notre dessin au fusain révèle toute la maîtrise graphique de Lucien Guirand de Scévola, et illustre ce qui fit le succès de ses caricatures publiées dans *Les Quat'z'Arts*. Ce dessin original, destiné à illustrer la couverture du sixième numéro du journal paru le 12 décembre 1897 (fig. 1), représente la comédienne Louise France dans le rôle de la Frochard, l'inquiétante mégère des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery et Eugène Cormon¹. Vue en contre-plongée, la vieille femme envahit la composition par son visage massif, aux traits creusés et à la bouche sévèrement contractée, tandis que le foulard sombre et les larges hachures de fusain accentuent la rudesse de son allure. À ses côtés apparaît, comme une vision ou un contrepoint dramatique, le visage éthéré d'une jeune femme aux longs cheveux, probablement Louise, l'une des orphe-

.../...

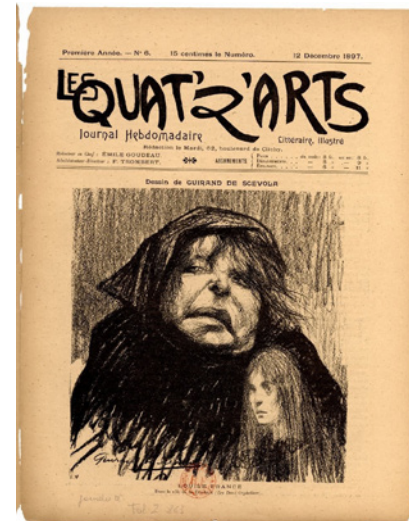


Fig. 1 :
Les Quat'z'Arts,
journal hebdomadaire littéraire illustré, n° 6, 12
décembre 1897,
couverture dessinée par Lucien Guirand de Scévola.



LOUISE FRANCE DANS LE RÔLE DE LA FROCHARD (LES DEUX ORPHELINES)

Dessin original pour la couverture du 12 décembre 1897 des Quat'z'Arts

1897

Fusain sur papier
30,5 x 27,5 cm

Signé et daté 'Guirand de Scévola' en bas à gauche.

.../...

lines victimes de la Frochard. Cette opposition entre la vieillesse brutale et l'innocence fragile résume à elle seule toute la tension du drame et témoigne de la remarquable capacité de Guirand de Scévola à condenser une œuvre théâtrale en une image d'une grande force psychologique. Ce dessin s'inscrit dans l'aventure artistique du cabaret montmartrois des *Quat'z'Arts*, fondé en 1893 au 62, boulevard de Clichy par François Trombert. Véritable laboratoire de la vie bohème de Montmartre, le cabaret rivalise alors avec le *Chat Noir* par son foisonnement artistique, mêlant chansons, théâtre d'ombres, revues et fêtes carnavalesques. Afin de prolonger cet esprit sur le papier, Trombert lance, en novembre 1897, le journal hebdomadaire illustré *Les Quat'z'Arts*, placé sous la direction littéraire d'Émile Goudeau. Dès sa création, Guirand de Scévola en devient

l'un des principaux collaborateurs, réalisant un grand nombre de couvertures et d'illustrations, aux côtés de Charles Léandre (fig. 2), Adolphe Willette ou Abel Truchet. Ses dessins, d'une exécution rapide mais d'une remarquable maîtrise, participent pleinement à l'identité visuelle de cette publication qui entendait célébrer l'indépendance des artistes montmartrois autant que promouvoir les spectacles du cabaret. Notre rare dessin original, bien plus qu'une simple illustration de presse, apparaît ainsi comme un précieux témoignage de l'effervescence artistique du Montmartre de la Belle Époque et de l'engagement de Guirand de Scévola dans l'un des foyers les plus inventifs de la vie culturelle parisienne de la fin du XIX^{ème} siècle. ♦

¹ *Les Deux Orphelines* est un drame en cinq actes d'Adolphe d'Ennery et Eugène Cormon créé le 20 janvier 1874 au théâtre de la Porte-Saint-Martin. La pièce raconte l'histoire, en 1783, de deux sœurs orphelines, Henriette et Louise, dans le Paris libertin de l'Ancien Régime. Le marquis de Presle, un dépravé, fait enlever la candide Henriette, tandis que Louise, abandonnée et aveugle, tombe entre les mains de la Frochard, une horrible mégère de la pègre parisienne qui la contraind à mendier. C'est l'héroïsme du chevalier de Vaudrey qui mettra un terme au calvaire des deux jeunes filles. Fort d'un grand succès, ce drame est adapté par d'Ennery en roman en 1877, puis édité en feuilleton dans *La Nation* en 1892 avant d'être publié aux éditions Rouff en 1894.

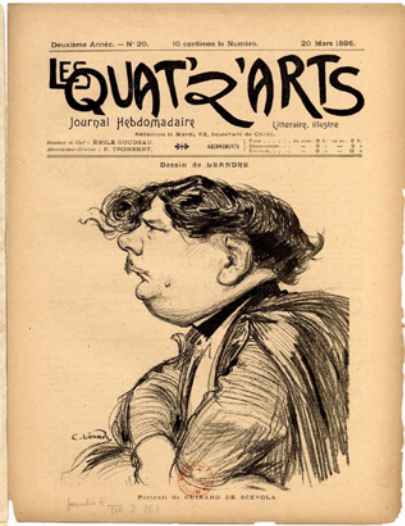


Fig. 2 :
Charles Léandre (1862-1934),
Portrait de Guirand de Scévola,
Les Quat'z'Arts,
journal hebdomadaire littéraire illustré,
n° 20, 20 mars 1898.



ALBERT BESNARD

(Paris, 1849 – 1934)

« UN FLAMENCO », DIT AUSSI « DANSE ESPAGNOLE »

1898

Huile sur toile

73,5 x 99,5 cm

Signée et datée 'ABesnard 98' en bas à droite.

Provenance :

Baron Edoardo Franchetti (1862-1926).

Expositions :

Salon de la Société Nationale des Beaux-arts de 1898, Paris, Grand Palais, du 1^{er} mai au 30 juin 1898, section Peinture, cat. n° 116 : « *Un Flamenco* ».

Exposition Internationale Universelle, Exposition décennale des Beaux-arts (1889 à 1900), Grand-Palais des Beaux-arts (avenue d'Antin), du 15 avril au 12 novembre 1900, Groupe II, Œuvres d'art, cat. n° 163 : « *Danse espagnole* ».

Bibliographie :

Georges Lecomte, « Artistes contemporains – Albert Besnard – Deuxième article », *Gazette des Beaux-arts*, février 1905, p. 160 [reproduit].

Félicien Grétry, « La Danse théâtrale », *Musica*, décembre 1908, p. 188 [reproduit].

Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui : les décorateurs – Albert Besnard*, Paris, P. Ollendorff, 1914, p. 307 [reproduit].

Camille Mauclair, *Albert Besnard : l'homme et l'œuvre, ouvrage illustré de 32 héliogravures hors texte*, Paris, Delagrave, 1914, p. 18, 139 et 184 [reproduit].



Issu d'une famille d'artistes (son père est peintre d'histoire et sa mère miniaturiste), Albert Besnard entre en 1866 à l'École des Beaux-arts de Paris, où il suit l'enseignement d'Alexandre Cabanel et de Sébastien Cornu. Lauréat du Grand Prix de Rome en 1874 avec *La Mort de Timophane*, il séjourne à la Villa Médicis avant de prolonger sa formation en Italie, où il épouse en 1879 la sculptrice Charlotte Dubray. Installé en Angleterre entre 1881 et 1884, il découvre la peinture de plein air et l'art du portrait, qu'il renouvelle à son retour en France par une touche lumineuse empruntant autant à l'impressionnisme qu'à l'élégance de Carolus-Duran. Dès les années 1880, Besnard s'impose comme l'un des portraitistes les plus recherchés de son temps, tout en développant une importante activité de décorateur monumental, réalisant des ensembles prestigieux pour l'Hôtel de Ville de Paris, la Sorbonne, la Comédie-Française, le Petit Palais, l'ambassade de France à Vienne ou encore le Palais de la Paix de La Haye. Graveur de premier plan, auteur de plus de deux cents eaux-fortes, il préside la Société internationale de la gravure originale en noir. Membre fondateur de la Société nationale des Beaux-Arts en 1890, il y multiplie les succès de prestige et voit ses œuvres collectionnées en France comme à l'étranger. Nommé directeur de la Villa Médicis en 1913, puis directeur de l'École nationale des Beaux-arts en 1922, il est élu membre de l'Institut en 1912 avant de devenir, en 1924, le premier peintre admis à l'Académie française depuis

le XVIII^{ème} siècle. Voyageur infatigable, notamment en Inde et à Ceylan en 1910, Albert Besnard nourrit son œuvre d'une recherche constante sur les effets de lumière et de couleur, conciliant virtuosité technique, raffinement décoratif et sens aigu de la psychologie de ses modèles. Sa carrière exceptionnelle, couronnée par les plus hautes distinctions de son époque, fait de lui l'un des artistes les plus influents de la Belle Époque et de l'entre-deux-guerres.

Présenté au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1898 sous le titre *Un Flamenco*, puis deux ans plus tard à l'Exposition universelle de 1900 sous celui de *Danse espagnole*, notre tableau illustre de manière spectaculaire l'intérêt d'Albert Besnard pour les effets de lumière artificielle, le mouvement et la vie moderne. La scène plonge le spectateur dans l'atmosphère vibrante d'un café-concert ou d'un *tablaó* espagnol, où une danseuse, vêtue d'une robe rouge flamboyante, dialogue avec une jeune partenaire au centre d'une scène entourée de musiciens et de spectateurs. Adoptant un point de vue légèrement surélevé, Besnard embrasse l'ensemble de la salle, dont les larges arcades et les globes lumineux structurent l'espace tout en diffusant une lumière chaude qui se reflète sur les étoffes colorées. Plus qu'une description anecdotique, le peintre cherche à traduire l'intensité du spectacle par une touche libre et vibrante, où les contours s'estompent au profit

.../...



.../...

d'une orchestration de valeurs et de couleurs. Les silhouettes semblent animées d'un mouvement continu, tandis que les rouges, les ors et les blancs éclatants émergent des pénombres profondes, témoignant de cette synthèse personnelle entre impressionnisme et tradition décorative qui caractérise l'art de Besnard. Fasciné par les jeux d'éclairage intérieur et par les contrastes chromatiques, l'artiste transforme ici une scène populaire en une véritable symphonie lumineuse, où la danse devient prétexte à une recherche picturale sur la couleur, le rythme et les effets atmosphériques. Réalisée en atelier, notre grande toile puise directement son sujet dans les souvenirs de voyage de l'artiste. En 1891, ce dernier s'était en effet rendu en Espagne et au Maroc en compagnie de son ami le peintre Jules Chéret, rapportant un grand nombre d'études et de carnets qu'il prit le soin ensuite d'agencer en différentes compositions (fig. 1). C'est ainsi qu'avec acuité,

le critique Camille Mauclair perçoit dans notre œuvre « *un tableau peint d'après des croquis, au retour* ». Une fois cette appréciation technique soulignée, le poète ne manque pas d'en vanter tous les mérites esthétiques : « *C'est le Flamenco, groupant dans une salle ombreuse un public de femmes en mantilles, de sveltes Madrilènes, autour de l'estrade où deux jeunes danseuses se font vis-à-vis. Le tableau, avec ses petites figures, est charmant, précieux quoique d'un large faire, plein d'esprit et d'une grande compréhension du caractère expressif* »¹. La provenance prestigieuse de l'œuvre, acquise par le grand collectionneur vénitien le baron Edoardo Franchetti (1862-1926), ainsi que sa présentation dans les deux plus importantes manifestations artistiques françaises de la fin du siècle, témoignent de la place qu'elle occupait au sein de la production de Besnard et de l'estime dont elle jouissait auprès de ses contemporains. ♦

¹ Camille Mauclair, *Albert Besnard : l'homme et l'œuvre*, ouvrage illustré de 32 héliogravures hors texte, Paris, Delagrave, 1914, p. 139.



Fig. 1 :

Albert Besnard, « *Un Flamenco* », dit aussi « *Danse espagnole* », esquisse préparatoire, circa 1898, aquarelle sur papier, dimensions et localisation inconnues.



FLAVIO BERTELLI*(San Lazzaro di Savena, 1865 – Rimini, 1941)*

Issu d'une famille cultivée de San Lazzaro di Savena, près de Bologne, Flavio Bertelli effectue sa première formation auprès de son père le peintre Luigi Bertelli. Après des études à Florence dans l'atelier de Telemaco Signorini, l'une des grandes figures des *Macchiaioli* dont l'enseignement marque profondément sa sensibilité, il intègre à dix-huit ans l'Académie des Beaux-arts de Bologne, où il obtient plusieurs distinctions. Peintre prometteur, il fait ses débuts à l'Exposition nationale des Beaux-Arts de la ville en 1888, puis participe, en 1891, à la première Triennale de Brera, où il fait la rencontre décisive de Vittore Grubicy de Dragon, principal théoricien du divisionnisme italien. Cette même année, la faillite de l'entreprise familiale le plonge dans une situation matérielle difficile, mais cette épreuve coïncide avec l'affirmation de sa personnalité artistique. Installé dans un modeste atelier du Palazzo Bentivoglio, Bertelli fréquente les milieux intellectuels bolonais et prend part aux activités de l'éphémère *Accademia della Lira*. Exposant régulièrement à partir de 1895 aux salons de la Società Francesco Francia tout juste fondée par Raffaele Faccioli, ses paysages, témoignant d'une subtile assimilation du divisionnisme (fig. 1), rencontrent un certain succès à l'Exposition nationale de Turin en 1898. Outre son activité d'illustrateur, l'artiste reçoit plusieurs commandes de grands décors, notamment en 1905 le baptistère de l'église San Ansano de Pieve del Pino, avant d'être nommé, en 1909, académicien de l'Académie des Beaux-arts de Bologne. Bouleversé par la guerre, il subit une profonde crise dépressive en 1918, l'amenant à abandonner progressivement la rigueur du divisionnisme au profit d'une écriture plus libre, pour renouer avec les leçons de Signorini et des *Macchiaioli*. Invité à la Première Biennale romaine et à la Fiorentina Primavera en 1921, il parcourt durant les années suivantes la Romagne et les Marches, peignant des paysages d'une grande délicatesse lumineuse. Installé à Cagnona di Bellaria à partir de 1933, Bertelli poursuit jusqu'à la fin de sa vie

une peinture de plus en plus épurée, où la matière semble se dissoudre dans la lumière sans rien perdre de son intensité poétique.

Notre délicat *Nocturne* illustre avec une rare intensité la période divisionniste de Flavio Bertelli, alors au sommet de ses recherches sur les effets de lumière et les atmosphères silencieuses. Dans ce petit panneau circulaire, l'artiste réduit volontairement le motif à l'essentiel : une rue déserte, bordée de hautes façades dont les masses géométriques s'effacent dans l'obscurité, tandis qu'un unique réverbère, tel un soleil, diffuse une lumière dorée qui perce la nuit et devient le véritable centre de la composition. Aucune figure n'anime la scène ; seul le dialogue subtil entre l'ombre et la clarté confère au paysage sa présence presque spirituelle. Fidèle aux principes du divisionnisme, Bertelli ne recherche pas ici l'éclat chromatique de ses grandes compositions, mais une vibration infiniment plus discrète, où les tonalités bleu-vert, brunes et ocres se fondent dans une matière picturale d'une grande délicatesse, laissant apparaître les stries obliques du panneau. Les contours s'estompent, les formes se dissolvent dans une pénombre enveloppante, tandis que la lumière semble irradier lentement jusqu'à absorber les volumes eux-mêmes. Ce dépouillement extrême, allié au format circulaire qui concentre le regard comme à travers un œilleton, transforme une simple vue urbaine en une méditation silencieuse sur le temps, la solitude et le mystère de la nuit. Héritier de l'enseignement de Signorini autant que des recherches de Grubicy de Dragon, Bertelli dépasse ici la simple transcription du réel pour atteindre une poésie intérieure, où la lumière ne décrit plus le paysage mais en révèle l'âme. Notre *Nocturne* compte ainsi parmi ces œuvres intimistes qui annoncent déjà l'évolution de l'artiste vers une peinture toujours plus épurée, dans laquelle l'émotion naît moins du sujet que de l'atmosphère et de la résonance intime des couleurs. ♦

**NOCTURNE***Circa 1900*

Huile sur panneau circulaire

20 x 20 cm

Signé au dos.



Fig. 1 : Flavio Bertelli, *“Gli innamorati”*, circa 1893, huile sur toile (42 x 64 cm), localisation inconnue.

CHARLES DOUDELET*(Lille, 1861 – Gand, 1938)*

Né à Lille en 1861, Charles Doudelet s'installe à Gand après le décès de son père en 1877. Il reçoit une formation artistique académique avant de poursuivre ses études à Anvers dans l'atelier de Constantin Meunier. Proche du Groupe des XX, il s'oriente dès le début des années 1890 vers le Symbolisme et devient l'un des principaux rénovateurs de la gravure sur bois en Belgique. Sarencontre avec Maurice Maeterlinck en 1892 marque un tournant décisif : il illustre plusieurs de ses ouvrages et conçoit, en 1908, l'intégralité des décors de *L'Oiseau bleu*, célèbre pièce jouée pour la première fois au théâtre d'art de Moscou de Constantin Stanislavski. Le style de Doudelet, profondément marqué par le Symbolisme et l'Art nouveau, est largement diffusé grâce à ses collaborations avec de prestigieuses revues européennes, parmi lesquelles *L'Estampe moderne*, *La Revue blanche*, *Mercure de France*, *Pan*, *L'Eroica ou Nuovo Convito*. En 1900, le ministère belge des Beaux-arts lui confie une vaste étude sur l'histoire du livre, mission qui l'amène à parcourir les grandes bibliothèques et musées d'Europe. Séduit par l'Italie, il s'établit à Florence, où il fréquente Giovanni Papini et Giuseppe Prezzolini, fondateurs de la revue *Leonardo*, avant de s'installer à Livourne, où il se lie au *Gruppo Labronico* et joue un rôle de passeur entre les artistes italiens et le mouvement symboliste de la Rose+Croix inspiré par Joséphin Péladan. Il participe à la Biennale de Venise de 1922, puis quitte l'Italie en 1924 pour regagner sa ville de Gand. Jusqu'à sa mort en 1938, il y enseigne l'art dramatique à l'École royale de théâtre Oscar de Gruyter, tout en poursuivant son activité de peintre, graveur, illustrateur et scénographe, laissant une œuvre raffinée où se conjuguent la spiritualité du Symbolisme et l'élégance de l'Art nouveau.

Figurant *un coin de rue*, l'huile sur carton que nous présentons se singularise quelque peu au sein de l'œuvre de Charles Doudelet, en transposant un motif du quotidien dans un univers empreint de silence et de mystère, où le réel semble progressivement céder la place à une vision intérieure. La composition est dominée par les façades géométriques d'un bâtiment aux tonalités bleu-vert, dont la rigueur presque abstraite contraste avec la présence d'une silhouette noire, entièrement drapée, qui glisse discrètement au coin de la rue. Isolée dans une lumière humide que reflète le pavé après la pluie, cette figure anonyme et inquiétante évoque moins un simple passant qu'une apparition, rappelant les personnages voilés qui peuplent plusieurs des œuvres symbolistes de l'artiste, directement inspirés par l'univers de Maurice Maeterlinck. En effet, parmi elles, une feuille du musée d'Orsay (fig. 1), rassemble plusieurs figures semblables, incarnant tour à tour le recueillement, le deuil ou la méditation spirituelle. Comme dans les illustrations réalisées pour *Douze Chansons ou La Mort de Tintagiles*, Doudelet renonce ici au récit explicite pour privilégier une atmosphère d'inquiétante étrangeté, où les personnages deviennent des incarnations de l'âme plutôt que des individus. Les couleurs froides, relevées par la lueur chaleureuse d'une fenêtre éclairée à l'arrière-plan, instaurent un subtil dialogue entre intérieur et extérieur, présence humaine et absence. Par son dépouillement formel, son goût des lignes architecturales et l'atmosphère suspendue qui s'en dégage, cette œuvre dépasse la simple scène urbaine pour devenir une méditation symboliste, où chaque élément participe à une poésie de l'attente et du mystère. ♦



Fig. 1 :

Charles Doudelet, *Imploration II*, circa 1896, plume, graphite, encre et lavis sur papier (26,4 x 38,5 cm), Paris, musée d'Orsay (inv. RF MO AG 2016 2 2).

**UN COIN DE RUE***Circa 1900*

Huile sur carton
39,5 x 60,5 cm

Signé en bas à droite 'Charles Doudelet'.

CHARLES AMABLE LENOIR

(Châtelaiillon, 1860 – Paris, 1926)

Charles Amable Lenoir naît en 1860 à Châtelaiillon, en Charente-Inférieure (actuelle Charente-Maritime) dans un milieu modeste. Fils de douanier, d'abord destiné à l'enseignement, il suit les cours de l'École normale de Lagord avant de devenir maître d'études au lycée de Rochefort en 1879. Déterminé à embrasser une carrière artistique, il économise plusieurs années avant de s'installer à Paris en 1883, muni d'une lettre de recommandation pour William Bouguereau, dont il devient l'élève à l'École des Beaux-Arts, aux côtés de Tony Robert-Fleury. Il fait ses débuts au Salon des Artistes Français en 1886 et participe à quatre reprises au concours du Prix de Rome, obtenant le Second Grand Prix en 1889 avec *Jésus guérit le paralytique*, puis le Premier Second Grand Prix en 1890 pour *Le Reniement de saint Pierre*. Resté fidèle à la grande tradition académique, il se distingue par ses portraits, ses figures féminines idéalisées ainsi que ses compositions religieuses et mythologiques, où s'expriment un dessin rigoureux et une exécution d'une grande délicatesse. Après avoir remporté au Salon de 1892 une médaille de 3e classe, il obtient la médaille de 2e classe en 1896 et est déclaré hors-concours pour *La Mort de Sappho*. En 1900, en marge de l'Exposition universelle, son tableau *Le Calme* (fig. 1), portrait de sa jeune épouse Eugénie Lucchesi, reçoit une médaille de bronze au Salon, consacrant définitivement sa réputation auprès du public et de la critique. Il est nommé chevalier de la Légion d'honneur en juillet 1903, décoration qui lui est remise par son maître William Bouguereau. A l'instar de ce dernier, Charles Amable Lenoir poursuit une brillante carrière de salonnier, et devient par la suite un artiste très recherché, tant par une clientèle française qu'étrangère, en particulier américaine. A partir de 1918, il expose ainsi très régulièrement à São Paulo et à Rio de Janeiro au Brésil, et ce jusqu'à sa mort en 1926.

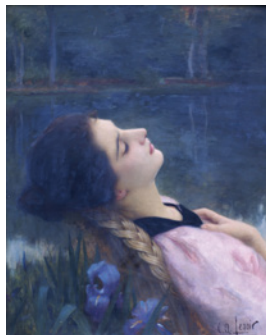
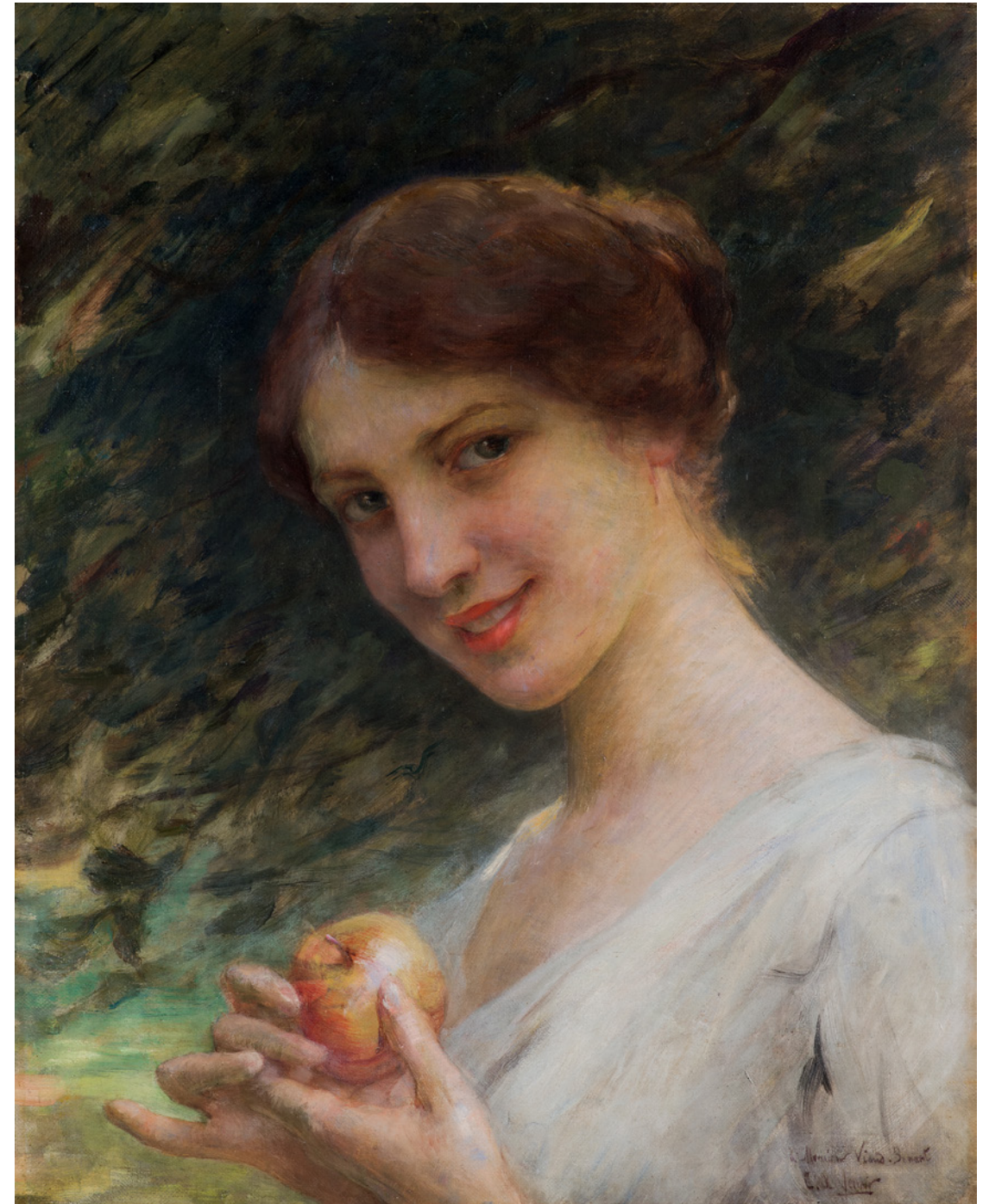


Fig. 1 :
Charles Amable Lenoir,
Le Calme, 1900,
huile sur toile (63,5 x 50 cm),
localisation inconnue.

Notre *Fruit défendu* illustre avec délicatesse le goût de Charles Amable Lenoir pour les figures féminines idéalisées, où la virtuosité académique s'allie à une subtile dimension allégorique. Sur un fond de verdure traité en touches souples et vaporeuses, une jeune femme tourne vers le spectateur un regard à la fois candide et malicieux. Entre ses mains, une pomme soigneusement mise en lumière renvoie immédiatement au récit biblique de la tentation et au thème du péché originel, sans pour autant verser dans une interprétation dramatique. Loin de l'Ève fatale, Lenoir privilégie ici une vision empreinte de grâce et de douceur, où le sourire esquissé, la délicatesse des carnations nacrées et l'élégance des mains participent d'un idéal féminin hérité de son maître William Bouguereau. La lumière diffuse modèle avec finesse le visage et le cou, tandis que les harmonies de verts profonds, de blancs nacrés et de roses délicats créent une atmosphère de sérénité presque intemporelle. Les traits fins du modèle ne sont pas sans évoquer ceux d'Eugénie Lucchesi, la jeune épouse du peintre, renforçant le caractère intime de notre œuvre. Sous l'apparente simplicité du portrait, le peintre conjugue ainsi séduction, symbolisme et perfection technique, offrant une interprétation raffinée d'un sujet traditionnel où l'innocence et la tentation demeurent volontairement en équilibre, justifiant l'éloge formulé quelques années plus tard par un critique au Salon : « *Peintre de la beauté féminine, il s'est initié peu à peu, à toutes les splendeurs esthétiques d'un corps de femme. En en contemplant l'élégance de lignes, il semble en avoir compris l'âme, et ce sont de véritables chants d'amour et de beauté qu'il nous donne dans ses toiles pleines de vie, de force, de grâce et de charme. [...] Dans ses portraits, un regard, un sourire éclairent le visage féminin d'une exquise subtilité. Tout cela fait un talent ravissant, délicieux de fraîcheur et d'une rare distinction. On ne discute pas un Charles Lenoir, on l'aime tout simplement*¹. » ♦

¹ « Un critique au Salon des Artistes Français de 1923 », in Jean-Charles Trebbi, *Le peintre Charles Amable Lenoir (1860-1926)*, L'Hay-les-Roses : D. Trebbi, 2003, p. 3.



LE FRUIT DÉFENDU

Circa 1900

Huile sur toile
52,5 x 41,5 cm

Signée et dédicacée en bas à droite 'A Monsieur Viaud... C. A. Lenoir'.

ÉMILE FABRY*(Verviers, 1865 – Woluwe-Saint-Pierre, 1966)*

Né à Verviers en 1865, Émile Fabry effectue sa formation à l'Académie royale des Beaux-arts de Bruxelles dans l'atelier de Jean-François Portaels. Rapidement épris d'un idéal esthétique résolument symboliste, il assimile les leçons de Puvis de Chavannes, de Michel-Ange et des maîtres italiens avant de s'ouvrir aux écrits de Maurice Maeterlinck et de Joséphin Péladan. En 1892, il compte parmi les membres fondateurs du cercle Pour l'Art, aux côtés de Jean Delville, pour lequel il réalise plusieurs affiches, puis participe aux Salons de la Rose+Croix à Paris en 1893 et 1895. Ses premières œuvres, souvent visionnaires et empreintes d'une inquiétante spiritualité, témoignent d'un symbolisme puissant où figures tourmentées, visions hallucinées et recherches pré-expressionnistes traduisent une intense vie intérieure. À partir du début du XX^{ème} siècle, son style évolue vers un idéalisme monumental : nommé professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles en 1901 (où il enseigne jusqu'en 1939), il développe un langage personnel fait de figures sculpturales baignées d'une lumière vibrante, obtenue par une touche divisée et l'emploi fréquent de la tempera et de la peinture à l'œuf. Ami de Victor Horta et Paul Hankar, il collabore à la décoration de plusieurs demeures emblématiques de l'Art nouveau, notamment les hôtels communaux de Saint-Gilles, Laeken et Saint-Josse, avant de se consacrer à de vastes ensembles décoratifs, parmi lesquels le Théâtre de la Monnaie entre 1905 et 1925, le Musée de l'Afrique centrale de Tervuren ou encore les mosaïques du Cinquantenaire réalisées en 1926 avec le groupe *L'Art Monumental*,

fondé quelques années plus tôt en 1920. Réfugié en Angleterre durant la Première Guerre mondiale, sa découverte des Préraphaélites vient enrichir son vocabulaire artistique et approfondir ses réflexions sur l'harmonie, la lumière et les rapports entre peinture, architecture et spiritualité. Soutenu par des personnalités telles que la reine Élisabeth de Belgique, Émile Fabry demeure jusqu'à sa disparition en 1966 à Woluwe-Saint-Pierre, l'une des figures majeures de l'idéalisme symboliste belge.

Figurant le profil barbu d'un jeune homme, notre délicat pastel illustre avec éloquence les recherches esthétiques d'Émile Fabry au tournant du siècle (fig. 1). Loin d'un simple exercice de portrait, l'artiste réduit ici la figure humaine à une présence silencieuse et intemporelle, dont le profil hiératique, à la chevelure rousse, se détache dans une gamme chaude de bruns, d'ocre et de rouges profonds. Les contours volontairement estompés, la matière veloutée du pastel et les transitions presque imperceptibles entre la figure et le fond confèrent au sujet une profonde intériorité. D'une remarquable sobriété, cette représentation de profil au cadrage très resserré semble tout à la fois empruntée aux monnaies antiques et aux camées, dont il retrouve la pureté linéaire et la force synthétique, qu'aux portraits idéalisés des maîtres de la Renaissance italienne, de Piero della Francesca à Léonard de Vinci, auxquels l'artiste vouait une profonde admiration. Cette volonté d'idéalisation, également nourrie par la poésie symboliste de Maurice Maeterlinck et les théories mystiques de la Rose+Croix, rapproche cette étude de ses figures allégoriques contemporaines, où les visages semblent émerger de la matière comme des apparitions mentales plutôt que comme des êtres de chair. L'éclairage diffus, qui fait vibrer la surface sans véritable source lumineuse identifiable, annonce déjà les recherches que l'artiste développera dans ses grandes compositions décoratives, où la lumière devient le vecteur d'une révélation intérieure. Par son dépouillement, son chromatisme sourd et son intense concentration psychologique, ce pastel témoigne ainsi de la capacité d'Émile Fabry à transformer une simple étude de tête en une image de contemplation, suspendue entre réalité sensible et vision idéale. ♦

**TÊTE D'HOMME DE PROFIL***Circa 1900*

Pastel sur papier
37 x 32 cm



Fig. 1 :
Émile Fabry,
Autoportrait,
entre 1904 et 1909,
sanguine sur papier
(45,5 x 38,5 cm),
Bruxelles,
maison-atelier Émile Fabry
(inv.11029382).

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^e 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.

Peinte au tournant du siècle, notre huile sur panneau constitue un rare témoignage des premières œuvres de George Bottini, loin des scènes de cabaret et des portraits mondains qui ont fait sa réputation. L'artiste installe ici son modèle dans un intérieur d'atelier où livres, tableaux et objets s'accumulent dans une certaine pénombre. Une jeune femme, encore vêtue de son long manteau noir, un parapluie sous le bras, coiffée d'un chapeau orné de plumes rouges, se tient debout, de profil, absorbée par la lecture d'un ouvrage qu'elle tient entre ses mains. À ses pieds se trouve un grand carton à dessins portant la signature du peintre, tandis que derrière elle, un grand fusil repose contre le mur. Ce dernier détail, assez inattendu, semble introduire une tension psychologique discrète dans cette scène silencieuse. Ni manipulée ni véritablement mise en avant, l'arme se glisse comme un indice narratif laissé à notre interprétation. Loin de toute passion cynégétique, il entretient une certaine ambiguïté en suggérant tout autant le souvenir d'une présence masculine que l'indépendance d'esprit du modèle féminin, qui lui tourne le dos pour lui préférer un livre. L'espace est peu profond, presque clos, renforçant l'impression d'un moment suspendu où le temps paraît s'être arrêté. Optant pour une composition étroite et verticale, le peintre parvient à saisir cette atmosphère de profond recueillement. La silhouette sombre se détache délicatement d'un fond traité dans une gamme de gris, de verts sourds et de bruns profonds, tandis que le visage délicatement éclairé et les éclats rouges du chapeau constituent les principaux points lumineux du panneau. Bottini associe à cette économie de moyens chromatiques de petites touches libres et vibrantes qui, sans jamais sacrifier à la solidité de la construction, rattachent notre œuvre aux recherches contemporaines des Nabis. Surtout, il semble conférer à cette scène d'intimité bourgeoise un symbolisme subtil en ajoutant à la présence de la lectrice celle, incongrue, du fusil, comme pour opposer à cet attribut guerrier et létal la puissance spirituelle de tout un monde intérieur. ♦



LA FEMME AU FUSIL

Circa 1900

Huile sur panneau
36 x 18 cm

Signée « *G. Bottini* »
sur l'étiquette du carton à
dessin en bas à gauche.

Annotée « *George Bottini /
1874-1907 / né dans le IX^e /
La Femme au fusil* »
au verso.

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

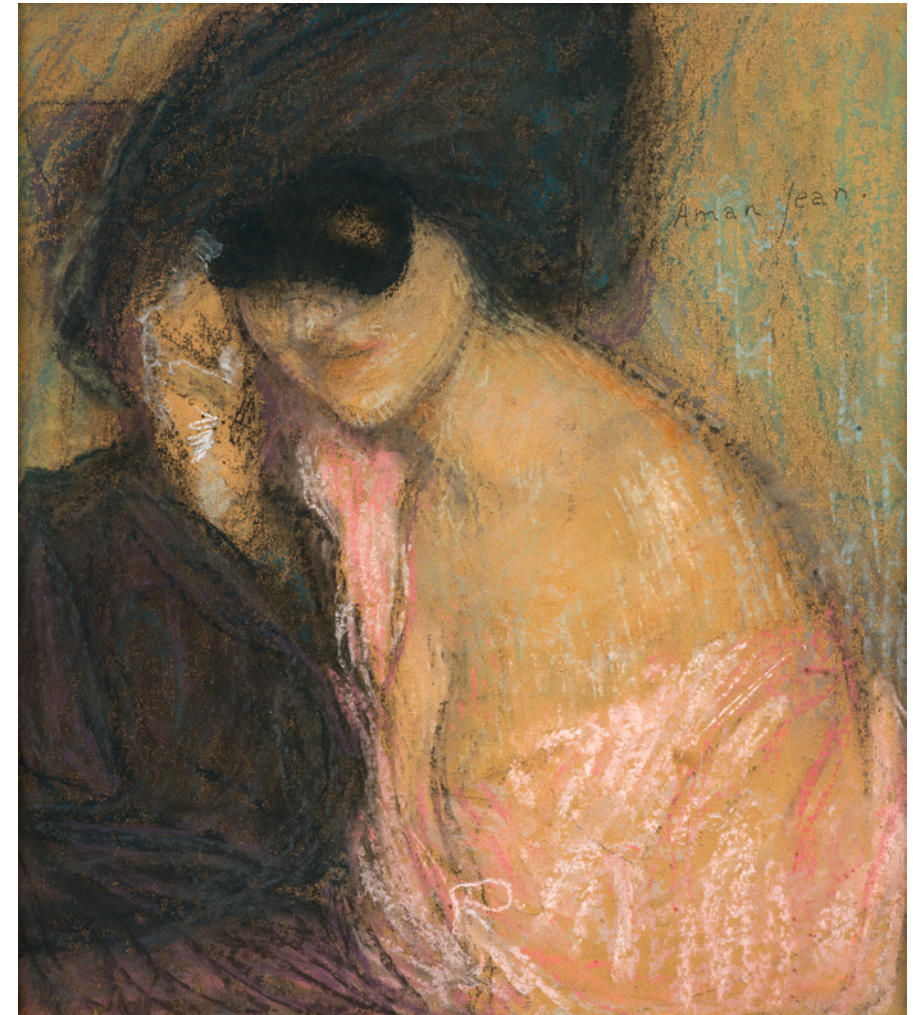
EDMOND AMAN-JEAN*(Chevry-Cossigny, 1858 – Paris, 1936)*

De son vrai nom Amand Edmond Jean, Edmond Aman-Jean s'impose comme l'une des figures majeures du Symbolisme français de la fin du XIX^{ème} siècle. Formé à l'École des Beaux-arts de Paris dans l'atelier d'Henri Lehmann, il y noue une profonde amitié avec Georges Seurat, avec lequel il partage un atelier, tout en se rapprochant des peintres Alphonse Osbert et Alexandre Séon. En 1884, il participe aux côtés de Seurat à la réalisation du *Bois sacré cher aux arts et aux muses* de Puvis de Chavannes, dont l'idéal décoratif marquera durablement son œuvre. Lauréat d'une bourse de voyage en 1886, il séjourne avec ses condisciples Henri Martin et Ernest Laurent en Italie, où l'étude des primitifs renforce son goût pour les compositions monumentales, les figures hiératiques et les délicates harmonies chromatiques. Exposant régulier au salon des Artistes Français dès son retour, puis à la Société Nationale à partir de 1892, il est rapidement convaincu des idéaux esthétiques de Joséphin Péladan et participe aux deux premiers Salons de la Rose-Croix en 1892 et 1893, privilégiant dans son œuvre un symbolisme subtil et érudit. Proche des cercles littéraires parisiens, il entretient une amitié fidèle avec Paul Verlaine, dont il réalise un célèbre portrait et qui lui dédie

un sonnet peu de temps avant sa disparition en 1896. Portraitiste recherché, décorateur et graveur raffiné, Aman-Jean développe un style personnel d'une grande poésie, caractérisé par des tonalités assourdies, des figures féminines empreintes de mystère et de sensualité, ainsi qu'une recherche constante d'harmonie entre la ligne et la couleur. Après avoir rejoint en 1899 la Société nouvelle de peintres et de sculpteurs, il est nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1900 grâce au soutien d'Albert Besnard, puis promu commandeur en 1933.

Edmond Aman-Jean livre ici une œuvre d'une rare subtilité, où le pastel devient le médium privilégié d'une évocation plus intérieure que descriptive. Fidèle à l'esthétique symboliste qui lui est propre, l'artiste cherche moins à représenter un portrait individualisé qu'une présence silencieuse et insaisissable. La jeune femme, vue de trois quarts, se détourne légèrement du spectateur tandis qu'elle soulève sensiblement un large masque noir dissimulant encore entièrement son regard, et privant son visage de toute expression lisible. Par ce voile d'ombre, le peintre introduit une distance entre le spectateur et son modèle, un secret, une part

.../...

**LA FEMME AU MASQUE***Circa 1900*

Pastel sur papier
51,5 x 46 cm

Signé 'Aman-Jean' en haut à droite.

Provenance :

Ancienne collection Joé Hogge, avocat, au 46, boulevard Frère-Orban, à Liège (selon l'étiquette au verso).

Exposition :

Salon quatriennal & Artistes vivants, collections privées, architecture et urbanisme, Liège, Palais des Beaux-arts, 1er – 21 septembre 1945, sans n° : « La Femme au masque » (étiquette au verso).

.../...

d'inconnaissable qui nourrit notre pastel de poésie et de mystère. Aux tonalités sourdes et sombres du masque et du large chapeau noir, Aman-Jean oppose avec une grande délicatesse des ocres dorés et des roses poudrés qui animent le vêtement, créant une harmonie colorée d'une extrême douceur. La simplification des formes en partie héritée de Puvis, les contours volontairement fondus, la matière veloutée du pastel et l'absence presque totale de détails anecdotiques confèrent à la figure une présence éthérée, comme suspendue entre rêve et apparition. Notre œuvre s'inscrit dans un travail sériel en se rapprochant directement d'un autre pastel conservé au musée Faure d'Aix-les-Bains (fig. 1). Si les deux compositions présentent une évidente parenté, tant sur le plan technique qu'iconographique, l'exemplaire d'Aix-les-Bains laisse apparaître le visage tendre et rose du modèle, tandis

que le masque noir se trouve simplement brandi comme un simple accessoire mondain évoquant les bals ou le théâtre. En faisant disparaître le regard de la jeune femme, notre pastel fait quant à lui du masque un vecteur de méditation, invitant celui qui contemple à imaginer ce que les yeux ne peuvent saisir. Symbole ambigu par excellence, cet attribut peut être interprété comme une métaphore de la vie intérieure, de la dissimulation des émotions ou encore de la frontière entre l'identité visible et le monde secret de l'âme, thèmes chers aux artistes symbolistes. En travaillant deux versions d'un même sujet, Aman-Jean explore les différentes nuances psychologiques de ses motifs, privilégiant toujours la suggestion à la narration. Il fait ainsi de la figure féminine le support d'une méditation poétique sur le secret, le silence et l'invisible, comme pour en accroître singulièrement le pouvoir de séduction. ♦



Fig. 1 :
Edmond Aman-Jean,
Femme au chapeau noir,
dit aussi *Femme au masque*, 1900,
pastel sur papier (61 x 50 cm),
Aix-les-Bains, musée Faure.



SÁNDOR KUBINYI

(Debrecen, Hongrie, 1875 – Munich, 1949)

Né en 1875 à Debrecen, alors ville de l'Empire Austro-Hongrois, Sándor Kubinyi intègre dès 1895 l'atelier de son compatriote Simon Hollósy à Munich. Rapidement proche de son maître, il l'accompagne durant les étés 1896, 1897 et 1898 au sein de la toute jeune colonie artistique de Nagybánya, en Transylvanie austro-hongroise, qui privilégie une peinture plus moderne ainsi qu'un travail sur le motif. Kubinyi compte parmi les précurseurs de ce groupe d'avant-garde aux côtés des peintres Károly Ferenczy, Béla Iványi-Grünwald, István Réti et János Thorma. Dès cette époque, il participe à la première exposition collective organisée à Budapest, où il présente plusieurs paysages, une étude de portrait et des œuvres graphiques révélant déjà une appétence particulière pour le dessin. Après 1898, il choisit de demeurer définitivement à Munich, où il se marie, fonde une école privée de dessin et de peinture et s'intègre pleinement à la vie artistique de la capitale bavaroise. D'abord marqué par le naturalisme de Hollósy (fig. 1), son tempérament l'oriente peu à peu vers les arts graphiques. En partie encouragé par le développement du *Jugendstil* allemand et le renouveau de la gravure munichoise, il développe un langage personnel caractérisé par une ligne élégante, un humour discret et une veine parfois proche de la caricature. Ses linogravures en couleurs, dont il devient l'un des spécialistes, lui valent une solide réputation en Allemagne, tandis qu'il réalise de nombreuses illustrations pour la presse illustrée. Si la ville de Munich lui consacre une importante exposition personnelle en 1928, Kubinyi reste fidèle à ses origines hongroises et expose également régulièrement au *Nemzeti Szalon* de Budapest. Il y reçoit un prix de gravure en 1911, et bénéficie d'expositions personnelles en 1910, 1918 et 1923. Plusieurs de ses œuvres sont aujourd'hui conservées à la Galerie nationale hongroise, témoignant d'un parcours original partagé entre la tradition picturale de Nagybánya et les recherches décoratives de la Sécession munichoise.

Figurant un *profil à la fenêtre*, notre délicat pastel témoigne de la sensibilité toute particulière de Sándor Kubinyi au tournant du siècle, alors qu'il vient de s'établir définitivement à Munich après sa formation auprès de Hollósy. Bien éloigné du naturalisme lumi-

neux de ses années de Nagybánya, ce pastel révèle déjà l'influence du *Jugendstil* munichois et des recherches symbolistes sur l'atmosphère, la suggestion et les harmonies de valeurs. La composition est d'une remarquable économie : dans l'obscurité feutrée d'une sous-pente, le profil d'une figure humaine, homme ou femme, se détache à peine, réduit à une silhouette presque immatérielle que seule une lumière diffuse venue de la fenêtre parvient à modeler. Derrière la vitre se déploie un paysage urbain hivernal, où quelques maisons aux fenêtres éclairées émergent d'un brouillard gris bleuté, conférant à la scène une impression de temps suspendu. Kubinyi renonce volontairement à toute précision descriptive pour privilégier les effets de pénombre et les transitions délicates entre les noirs profonds, les gris argentés et les bruns veloutés, laissant le pastel diffuser sa matière poudreuse dans une gamme presque monochrome. Seuls les petits rectangles d'or des fenêtres illuminées viennent rompre cette harmonie assourdie, introduisant une présence humaine discrète au cœur d'une ville déjà engloutie par la nuit. Cette opposition entre l'obscurité intérieure et les lueurs du monde extérieur crée une tension poétique qui fait de l'œuvre moins une scène de genre qu'une véritable méditation sur la solitude, le souvenir et la fugacité de l'instant. Par son cadrage audacieux, inspiré de la photographie et des estampes japonaises, autant que par son goût pour les atmosphères psychologiques, notre séduisant pastel s'inscrit dans cette esthétique intimiste propre à la Sécession munichoise, où le paysage devient un état d'âme et où la figure humaine, presque absorbée par les ombres, n'est plus qu'une présence silencieuse invitant le spectateur à prolonger le récit dans son imagination. ♦

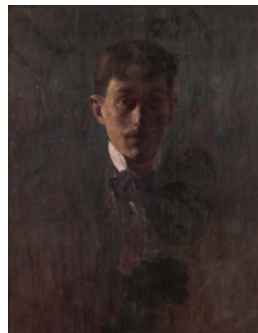


Fig. 1 : Sándor Kubinyi, *Autoportrait*, 1897, huile sur toile (60,6 x 47,5 cm), Dolný Kubín, Slovaquie, Orava Gallery (inv. O 175).



PROFIL À LA FENÊTRE

Circa 1900

Pastel sur papier

38 x 28 cm

Signé en bas à droite.

MAXWELL ASHBY ARMFIELD*(Ringwood, Hampshire, 1881 – Warminster, Wiltshire, 1972)***“THE VOICE OF MANKIND IS STILL AND SADNESS HANGS OVER ALL”***« La voix de l'humanité s'est tue et la tristesse plane sur tout »**Illustration de 'Pelléas et Mélisande' de Maurice Maeterlinck***1901**

Tempera sur papier

15 x 10 cm

Titrée, signée et datée en partie inférieure

*'The Voice of Mankind is /**Still and Sadness Hangs Ov - /**- er All ----- Maeterlinck / Maxwell Armfield 1901'.***Provenance:**

Vente « rêves symbolistes », Cornette de Saint-Cyr,

Paris, Hôtel George-V, 25 juin 1975,

préface de Jean-Claude Gaubert, lot 78.

Collection Seymour Stein (1942-2023)

Puis par descendance.

Exposition:*The Symbolist Exhibition*, Londres, Piccadilly Gallery,

2 juin - 4 juillet 1970, cat. n° 3 (étiquette au verso).

Visions and Reveries: Symbolist Works on Paper, Barry Friedman,

New York, 14 avril - 22 mai 1982 (étiquette au verso).

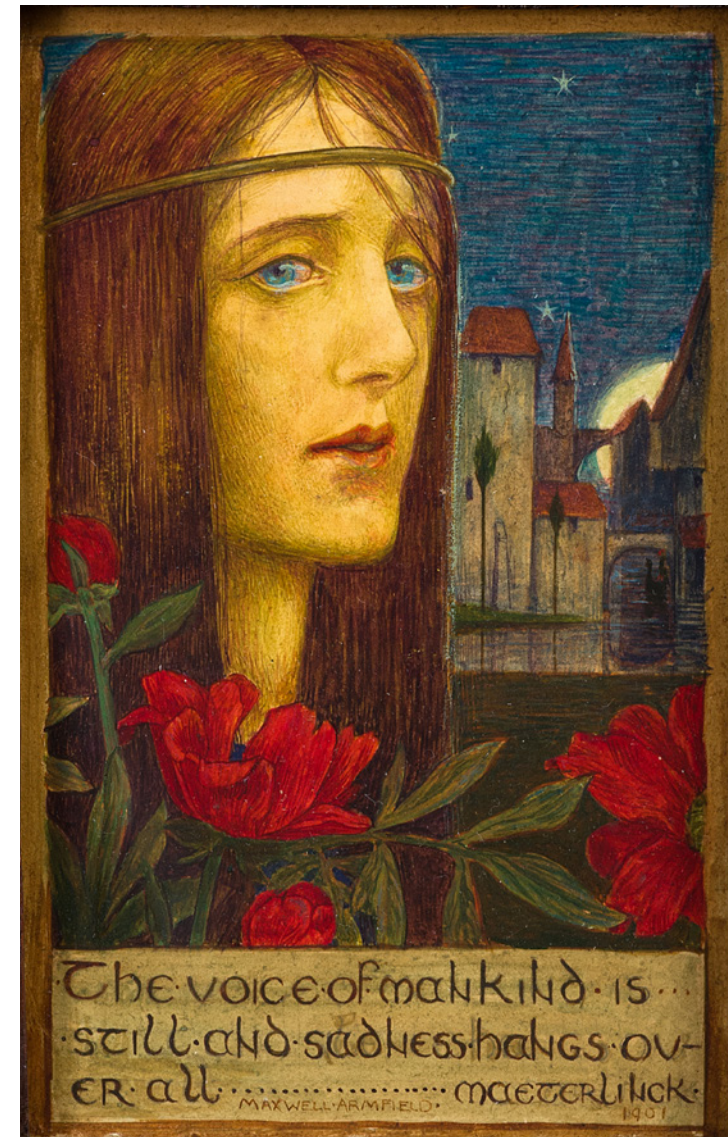
Bibliographie:

Philippe Jullian,

Dreamers of Decadence, Symbolist painters of the 1890's,

New York, Praeger Publishers, 1971,

cat. n° 145, reproduit p. 256.



Né à Ringwood, dans le Hampshire, au sein d'une famille quaker, Maxwell Ashby Armfield se forme à la *Birmingham School of Art*, l'un des principaux foyers du mouvement *Arts & Crafts*, où il étudie auprès de Henry Payne, Arthur Gaskin et Joseph Southall, dont il retient la maîtrise de la peinture à la tempera (fig. 1). Très tôt attiré par le Symbolisme, les estampes japonaises et les arts décoratifs, il développe un langage personnel fondé sur la stylisation des formes, le goût de l'ornement et une harmonie raffinée des couleurs. En 1902, il rejoint Paris et poursuit sa formation à l'Académie de la Grande Chaumière dans les ateliers de Gustave Courtois et Émile-René Ménard. Son talent singulier est rapidement reconnu : son tableau *Faustine* exposé au Salon d'Automne de 1904, intègre la même année les collections du musée du Luxembourg (fig. 2). Outre les salons parisiens, Maxwell Armfield n'aura de cesse de multiplier les expositions à Londres, Liverpool, Edimbourg, Dublin, Glasgow, Berlin, Leipzig et Venise. De retour en Angleterre, il collabore comme illustrateur pour plusieurs maisons d'édition et publications socialistes, et illustre un nombre important d'ouvrages, parmi lesquels les *Contes d'Andersen*, *Avec Shelley en Italie*, *Sylvia's Travels*, les *Confessions de Saint Augustin*. En 1909, il épouse l'écrivaine et dramaturge Constance Smedley, avec laquelle il mène une étroite collaboration durant plus de



Fig. 2 :
Maxwell Ashby Armfield, *Faustine*
circa 1904,
huile sur toile, (63,2 x 51 cm),
Paris, musée d'Orsay, (inv. RF 1977 26).

trente ans, mêlant peinture, illustration, théâtre et arts décoratifs. Installé dans les Cotswolds avant de s'établir à Londres, le couple émigre aux États-Unis en 1915, où Armfield connaît un important succès, notamment auprès de la *Tempera Society* et de l'*Architectural League*. Il y poursuit ses recherches sur l'art oriental et les arts amérindiens, dont les motifs enrichissent peu à peu son vocabulaire décoratif. Après le décès de son épouse en 1941, Maxwell Armfield ne cesse de peindre et de perfectionner sa technique, publiant en 1946 son traité *Tempera Painting Today*, avant d'orienter progressivement, en inusable idéaliste, sa réflexion esthétique et spirituelle vers les sciences occultes et la théosophie.



Fig. 1 :
Maxwell Ashby Armfield,
Autoportrait, 1901,
tempera sur carton préparé
(29 x 23,5 cm),
localisation inconnue.

Réalisée par l'artiste à l'âge de vingt ans, alors qu'il est encore élève à la *Birmingham School of Art*, notre délicate tempera illustre un passage de *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck, dont la dramaturgie silencieuse et mystérieuse nourrit profondément l'imaginaire symboliste. Dominée par le visage mélancolique de Mélisande, les yeux embués de larmes, la composition associe le portrait idéalisé de la jeune héroïne à un paysage médiéval évocateur du château d'Allemonde, baigné d'une lumière nocturne. À l'arrière-plan, les tours, les remparts et les eaux calmes, où glisse une discrète embarcation, rappellent les lieux emblématiques du drame, constamment traversés par la présence de l'eau, symbole de l'inconscient, du destin et du passage. Cette barque, isolée dans le canal, évoque les déplacements silencieux des personnages au sein de cet univers clos où chaque

.../...

.../...

trajet semble conduire inexorablement vers la tragédie. Opposées aux tonalités froides du ciel étoilé, les pivovines rouges, au premier plan, introduisent quant à elles une note prémonitoire à la fois sensuelle et funèbre, leur floraison éclatante annonçant le drame amoureux à venir. La citation inscrite dans la partie inférieure — « *The Voice of Mankind is Still and Sadness Hangs Over All* » (« *La voix de l'humanité s'est tue et la tristesse plane sur tout* ») — résume l'atmosphère suspendue de l'œuvre, où le silence devient le véritable langage des émotions. Cette élégante inscription calligraphiée, intégrée à l'image, renforce

l'unité décorative de l'ensemble dans l'esprit des artistes *Arts & Crafts*. L'influence conjointe des Préraphaélites, du Symbolisme et des estampes japonaises se manifeste dans la stylisation des formes, la pureté des contours et l'emploi raffiné de la tempera, technique privilégiée par Armfield. Plus qu'une simple illustration littéraire, cette œuvre traduit avec une grande économie de moyens l'atmosphère de fatalité et de poésie intérieure propre à l'univers de Maeterlinck, où le silence, la contemplation et le mystère prennent le pas sur le récit. ♦



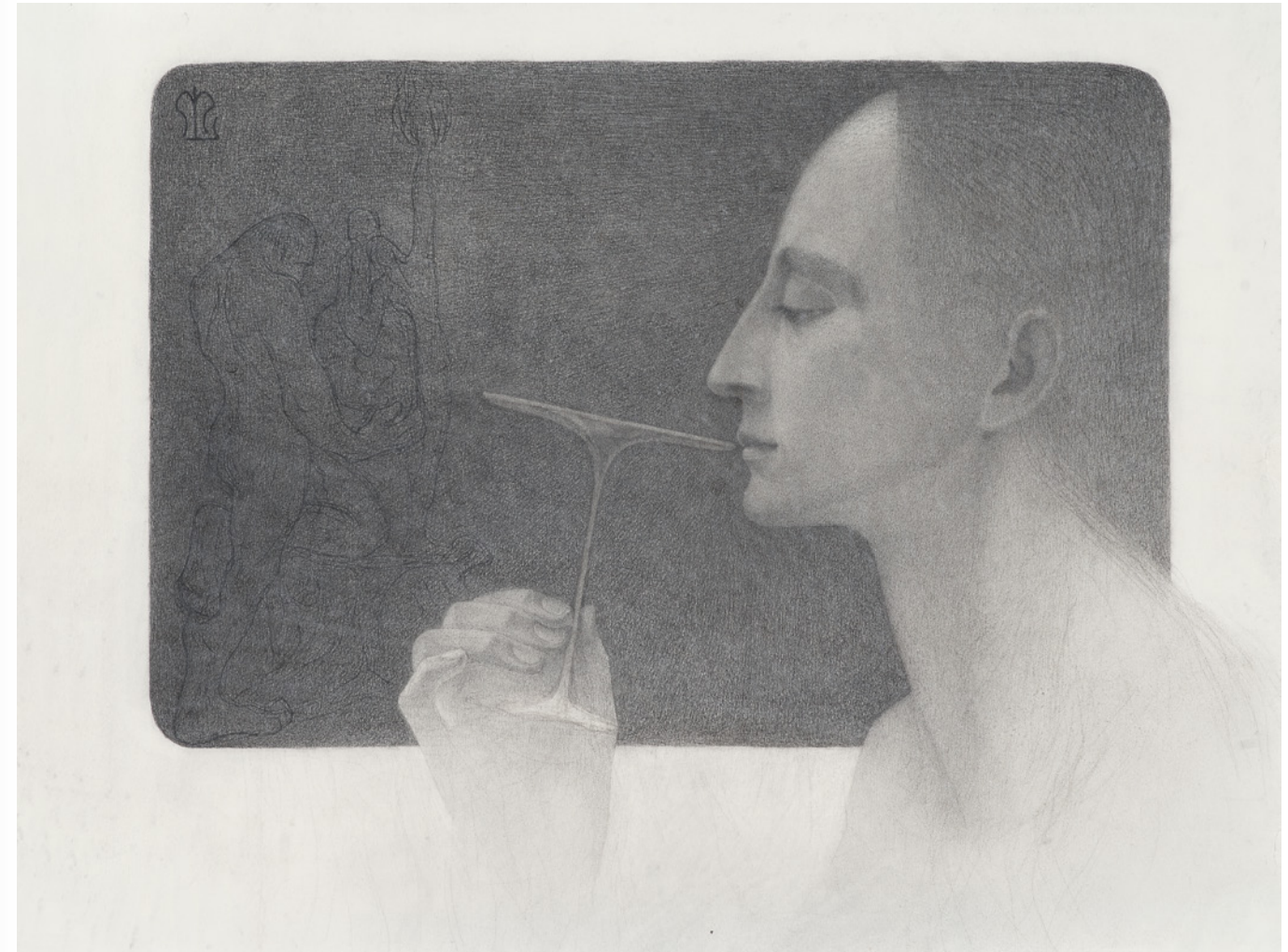
JULES OURY, DIT MARCEL-LENOIR*(Montauban, 1872 – Montricoux, 1931)*

Issu d'une famille d'orfèvres de Montauban, Jules Oury s'établit à Paris en 1889, à l'âge de dix-sept ans, afin d'exercer dans un premier lieu une activité de joaillier. Après un passage à l'École des Arts décoratifs, il puise son inspiration chez les primitifs italiens et français découverts au musée de Cluny et au Louvre. Décidé à devenir peintre, il prend le pseudonyme de « Marcel-Lenoir », en partie pour éviter la confusion avec son frère Louis Oury, sculpteur et affichiste. Séduit par l'art de Puvis de Chavannes et rapidement épris de symbolisme, il fréquente le poète Paul Fort et se lie avec Joséphin Péladan, qui l'invite à participer en 1897 au sixième et dernier Salon de la Rose+Croix à la galerie Georges Petit. Marcel-Lenoir y présente plusieurs œuvres enluminées d'inspiration mystique, mêlant à la somptuosité des costumes et décors le synthétisme rigoureux des figures. C'est à cette même époque que l'artiste est extrait de sa vie de bohème par l'éditeur Arnould qui, découvrant son travail pur et synthétique, lui offre d'imprimer et de diffuser ses œuvres. Vers 1902-1903, il s'éloigne progressivement de l'esthétique symboliste pour élaborer un langage personnel qui évoque à la fois les recherches des Nabis et des Divisionnistes et annonce les audaces chromatiques des Fauves. Personnalité singulière, à l'allure christique et au tempérament farouchement indépendant, Marcel-Lenoir mène une existence entre austérité et fantaisie tout en poursuivant une ambitieuse quête d'un idéal spirituel et plastique. Proche du phalanstère de l'Abbaye de Créteil fondé en 1906 sous l'impulsion du poète Charles Vildrac, il publie en 1908 son premier recueil de poèmes, de pensées et d'aphorismes

sous le titre de *Raison ou Dérason*, témoignant de sa proximité avec ce foyer intellectuel. Installé à Bruniquel en 1915, il se consacre dès l'année suivante à la fresque et réalise entre 1920 et 1923 le *Couronnement de la Vierge* pour l'Institut catholique de Toulouse, vaste composition qui constitue l'un des sommets de son œuvre monumentale. Artiste complet, bijoutier et dessinateur, enlumineur et graveur, peintre et fresquiste, Marcel-Lenoir laisse à sa mort en 1931 une œuvre profondément originale, aujourd'hui redécouverte comme l'une des expressions les plus personnelles du Symbolisme tardif et du renouveau monumental français du début du XX^{ème} siècle.

Provenant de la collection Gérard Lévy, et aujourd'hui identifiée par Marie-Ange Namy, directrice scientifique du Comité Marcel-Lenoir, comme l'un des dessins majeurs du corpus de l'artiste, notre *Femme à la coupe* constitue l'une des œuvres les plus accomplies de la période symboliste de Marcel-Lenoir. Réalisée vers 1901 à la demande d'Angelo Mariani, l'œuvre devait initialement illustrer une publicité au cœur de l'Album Mariani, célébrant toutes les vertus du Vin Mariani, un stimulant alcoolisé à base de vin de Bordeaux et de feuilles de coca qui remporte un énorme succès commercial à la fin du XIX^{ème} siècle, en France comme à l'étranger. Si le projet fut finalement abandonné, il est à l'origine de notre feuille saisissante, saluée dès l'époque par le poète Ernest Raynaud¹. Bien au-delà d'une simple allégorie publicitaire, Marcel-Lenoir transpose ici le breuvage de Mariani dans un univers profondément ésotérique. Une figure féminine, à la beauté volontairement androgyne,

.../...

**FEMME À LA COUPE***Circa 1901*

Fusain et estompe

31 x 41,5 cm

Monogrammé 'ML' en haut à gauche.

Provenance :

Collection Gérard Lévy (1934-2016).

Puis par descendance.

Bibliographie :

Notre œuvre est inscrite au catalogue raisonné archivé, et sera reproduite dans la monographie à paraître de l'artiste (Tome I) par Marie-Ange Namy.

¹ « Il faut citer (...) la Femme à la Coupe, dessin exécuté pour l'album Mariani », in Ernest Raynaud, « L'Enlumineur Marcel Lenoir », *La jeune Champagne*, n° 21, décembre 1904, p. 581-586.

.../...

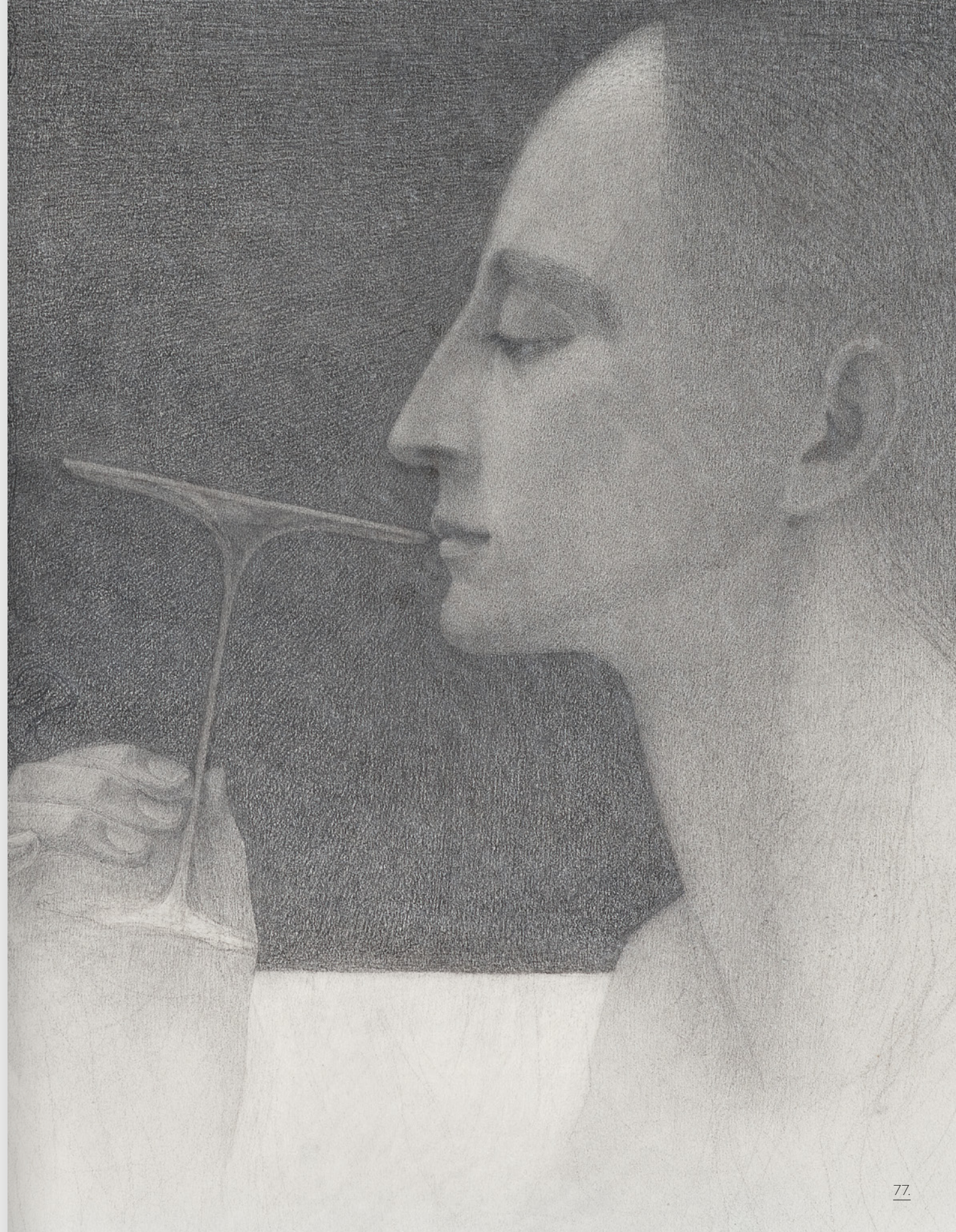
au profil sphingien, apparaît telle une prêtresse ou une initiée, portant à ses lèvres une coupe de cristal aux allures de calice eucharistique ou du Saint Graal. En effet, sous le crayon de l'artiste, le Vin Mariani semble se métamorphoser en élixir sacré, symbole de communion, de transfiguration ou d'illumination spirituelle, selon l'imaginaire mystique nourri des idéaux rosicruciens. À gauche de la composition, deux silhouettes à peine esquissées élèvent la bouteille vers les sphères célestes, suggérant l'élévation de l'âme et la victoire de l'esprit sur la matière. Cette iconographie complexe trouve un écho dans les recherches spirituelles qui traversent toute la production symboliste de Marcel-Lenoir au tournant du siècle. Sur le plan plastique, l'œuvre révèle une maîtrise exceptionnelle du fusain et de l'estompe : le fond, saturé de noirs profonds et de

gris veloutés, fait émerger le visage et la main par un subtil travail de retrait de matière, conférant à la figure une présence presque immatérielle, tandis que les silhouettes fantomatiques, plus vivement modelées, traduisent la sensibilité déjà expressionniste présente chez l'artiste depuis 1898. Le tracé cristallin de la coupe introduit enfin une rigueur géométrique qui contraste avec la douceur des passages estompés. Ce dessin donna lieu à l'édition de rares estampes, dont un exemplaire orné est conservé au Musée Marcel-Lenoir (fig. 1). Dedicacé, entre autres, à Jules Roques, directeur du *Courrier français*, il est enrichi d'un autoportrait et d'une esquisse de Vierge, témoignant de l'importance toute particulière que l'artiste accordait à cette composition singulière, alliant mystique et poésie². ♦

² Analyse de l'œuvre à partir du texte extrait de la monographie à paraître de Marie-Ange Namy, légataire universelle et spécialiste de l'artiste, directrice scientifique du Musée Marcel-Lenoir au Château de Montricoux et du Comité Marcel-Lenoir.



Fig. 1 :
Jules Oury, dit Marcel-Lenoir,
Femme à la coupe, circa 1901,
estampe,
Château de Montricoux -
Musée Marcel-Lenoir.



AUGUSTE LEROUX*(Paris, 1871 – 1954)*

Né à Paris en 1871, pendant la Commune, Auguste Leroux effectue sa première formation auprès de son père, Gustave Leroux, éditeur d'estampes, et aux côtés de son petit frère Georges Paul Leroux (1877-1957), qui connaîtra comme lui une brillante carrière de peintre. Après avoir intégré l'École nationale supérieure des arts décoratifs, où il pratique le dessin de mode et l'illustration, il est admis en 1892 à l'École des Beaux-arts de Paris dans l'atelier de Léon Bonnat. Élève particulièrement doué, il remporte successivement plusieurs récompenses, le prix de dessin dès 1892, le prix de figure en 1893 puis le prix de torse en 1894, avant de décrocher, cette même année, le Premier Grand Prix de Rome avec *Judith présentant la tête d'Holopherne aux habitants de Béthulie*. Pensionnaire de la Villa Médicis de 1895 à 1898, Auguste Leroux s'y lie d'amitié avec le peintre Adolphe Déchenaud et le compositeur Henri Busser, dont il réalise le portrait. Exposant au Salon des Artistes français à partir de 1898, il privilégie en premier lieu la peinture d'histoire et y rencontre un succès précoce, poursuivant une carrière officielle couronnée par une médaille de bronze à l'Exposition universelle de 1900. Outre ses grandes compositions allégoriques, il s'adonne progressivement à la peinture de genre et à l'illustration, fait valoir ses talents de portraitiste (fig. 1) et participe à d'importants décors monumentaux, notamment les mosaïques de la basilique du Sacré-Cœur de Montmartre entre 1907 et 1910. Membre du jury et du comité de la Société des Artistes français dès 1904, puis professeur à l'École des Beaux-arts

à partir de 1924 et pendant près de trente ans, il enseigne également à l'Académie de la Grande Chaumière et forme plusieurs générations d'artistes, notamment Yvonne Jean-Haffen, Louis William Graux et sa fille Madeleine Leroux, future deuxième Grand Prix de Rome.

Peinte en 1906, notre *Cour parisienne* offre l'un des témoignages les plus sensibles de l'intérêt qu'Auguste Leroux porte à la vie quotidienne de la capitale, loin des grandes compositions allégoriques ou historiques qui ont fait sa réputation. Vue en plongée depuis une fenêtre, la scène se déroule dans une modeste cour intérieure où se joue le petit concert de rue de trois musiciens. Plusieurs habitants de l'immeuble se sont attroupés, composant une galerie de personnages issus de milieux sociaux différents, saisis avec une infinie justesse d'observation. Au fond de la cour, sous l'auvent et dans l'embrasure de la porte se mêlent ainsi enfants et vieillards, épicier et blanchisseuse, haut-de-forme et chapeau de paille. Contre la fenêtre à droite se campe un ouvrier absorbé dans son écoute, les bras croisés, non loin d'une mère courbée pour saisir son enfant. Au premier plan à gauche, les musiciens ambulants animent la cour de leurs cuivres rutilants tandis qu'une petite fille vêtue de rouge, accompagnée de son petit cheval de bois et brandissant un drapeau tricolore, introduit une note de couleur éclatante ainsi qu'un discret accent patriotique, peut-être en écho aux nombreuses fêtes populaires de la Belle Époque. Leroux organise sa composition avec une remar-

.../...

**COUR PARISIENNE****1906**

Huile sur toile

81 x 65 cm

Signée en bas à gauche 'Auguste Leroux'.

Étiquette au verso 'Tableau ayant figuré à l'exposition rétrospective d'Auguste Leroux au Grand Palais des Champs-Élysées en 1955'.

Exposition :*Salon de la Société des artistes français de 1955*

– *Exposition rétrospective, quelques œuvres du peintre Auguste Leroux, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, du 21 mai au 12 juin 1955, cat. n° 18 : « Cour parisienne, 1906 ».*

.../...

quable maîtrise des lignes architecturales : les façades ocre, les persiennes entrouvertes et le pavage humide encadrent une scène où chaque figure participe à une narration silencieuse, faite de gestes familiers et d'échanges quotidiens. La lumière diffuse, filtrée entre les murs de la cour, enveloppe l'ensemble d'une atmosphère douce et légèrement mélancolique, tandis que la palette chaude, dominée par les terres, les ocres et les bruns, est ponctuée de quelques accents plus vifs qui rythment la composition. À la croisée du naturalisme et d'une sensibilité intimiste tout autant héritée de Bastien-Lepage que de Devambez, cette œuvre révèle un Auguste Leroux observateur attentif de la condition humaine, capable de transformer une modeste scène de quartier en une évocation profondément vivante

du Paris populaire du début du XX^{ème} siècle. Il faut croire que notre tableau a revêtu une importance particulière dans le parcours de l'artiste puisqu'il fut choisi pour figurer à l'exposition rétrospective organisée au Grand Palais en 1955, un an après sa disparition. Il offre ainsi un vibrant témoignage de l'une des facettes les plus singulières et modernes de son art, auquel le sculpteur Claude Grange, son ami et condisciple de l'Institut, ne manqua pas de rendre hommage : « *Ses œuvres, toujours très étudiées, sont bien dans la tradition française, éprises de clarté, de mesure, de perfection. [...] Ces tableaux le classent parmi les meilleurs peintres de la vision saine, de ceux qui maintiennent la tradition du beau métier, qui font les œuvres durables*¹. » ♦

¹ Claude Grange, avant-propos, *Exposition rétrospective, quelques œuvres du peintre Auguste Leroux*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, du 21 mai au 12 juin 1955, p. 3-4.



Fig. 1 :

Auguste Leroux dans son atelier, portraiturant l'actrice Mitzi Dalt, tirage sur papier albuminé.



PAU ROIG CISA*(Premià de Mar, 1879 – Barcelone, 1955)*

Né à Premià de Mar en 1879, Pau Roig Cisa intègre dès 1894 l'École des Beaux-arts de Barcelone, où il suit pendant deux ans l'enseignement du peintre Francesc Torrecassana. Peu après, il complète sa formation par un voyage d'étude à Madrid où il découvre les chefs-d'œuvre du musée du Prado et nourrit une profonde admiration pour Velázquez. A partir de 1896, il expose à l'Exposition des Beaux-arts de Barcelone puis, l'année suivante, à la *Sala Parés*, la plus ancienne galerie d'art de la ville, au sein du *Cercle Artístic de Sant Lluc*, groupe d'avant-garde fondé peu de temps auparavant par les frères Joan et Josep Llimona. Lauréat en 1899 d'un concours organisé par *L'Esquella de la Torratxa* pour la couverture de son almanach, Pau Roig Cisa s'adonne à l'illustration et collabore avec plusieurs revues, parmi lesquelles *Hispania*, *La Ilustración Artística*, *Iris* ou encore *Blanco y Negro*. Installé à Paris dès 1901, il dessine pour *L'Assiette au Beurre*, *Le Rire* et *Frou-Frou*. Exposant régulièrement entre 1902 et 1911 au Salon de la Nationale des Beaux-arts et aux Indépendants, il multiplie les sujets folkloriques inspirés par la vie nocturne de la capitale (fig. 1). Le thème du cirque en particulier lui inspire vers 1906-1907 une remarquable série de vingt lithographies en couleurs marquée par l'influence de Toulouse-Lautrec et de Degas, qui connaissent un grand succès (fig. 2). De retour en Catalogne, il participe en 1922 et 1923 aux expositions du groupe *Les Arts i els Artistes*, avant de se consacrer, entre 1923 et 1932, à l'eau-forte, dont il perfectionne la technique auprès de Luc-Albert Moreau. Inspirées par les paysages catalans du Maresme et la Normandie, ses estampes témoignent d'une grande maîtrise technique et révèlent l'influence durable de Rembrandt. Contraint d'abandonner la gravure en 1932 à la suite de problèmes de vue, il revient exclusivement à la peinture à la fin de sa carrière, dans une veine ouvertement cézannienne saluée par la critique.

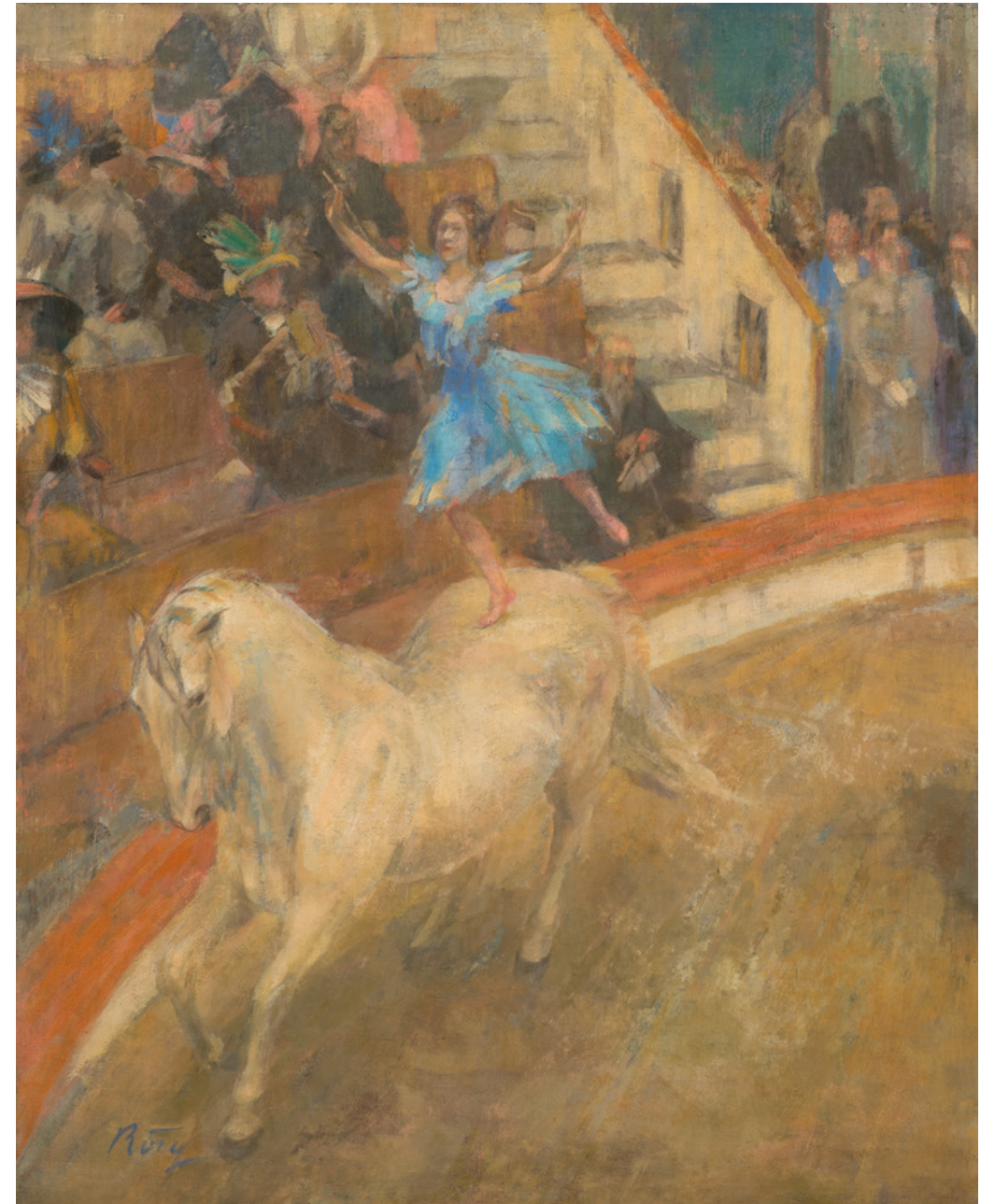
.../...



Fig. 1 :
Pau Roig Cisa,
Trois personnages assis, dit aussi *Les dominos*,
1905,
pastel sur papier doublé de toile sur châssis
(45,8 x 38 cm),
Paris, musée d'Orsay (inv. RF 32142).



Fig. 2 :
Pau Roig Cisa,
Au Cirque, 1907,
lithographie en couleur
sur papier
(36 x 25 cm),
collection particulière.

**SCÈNE DE CIRQUE***Circa 1907*

Huile sur toile
68,5 x 54,5 cm

Signée 'Roig' en bas à gauche.

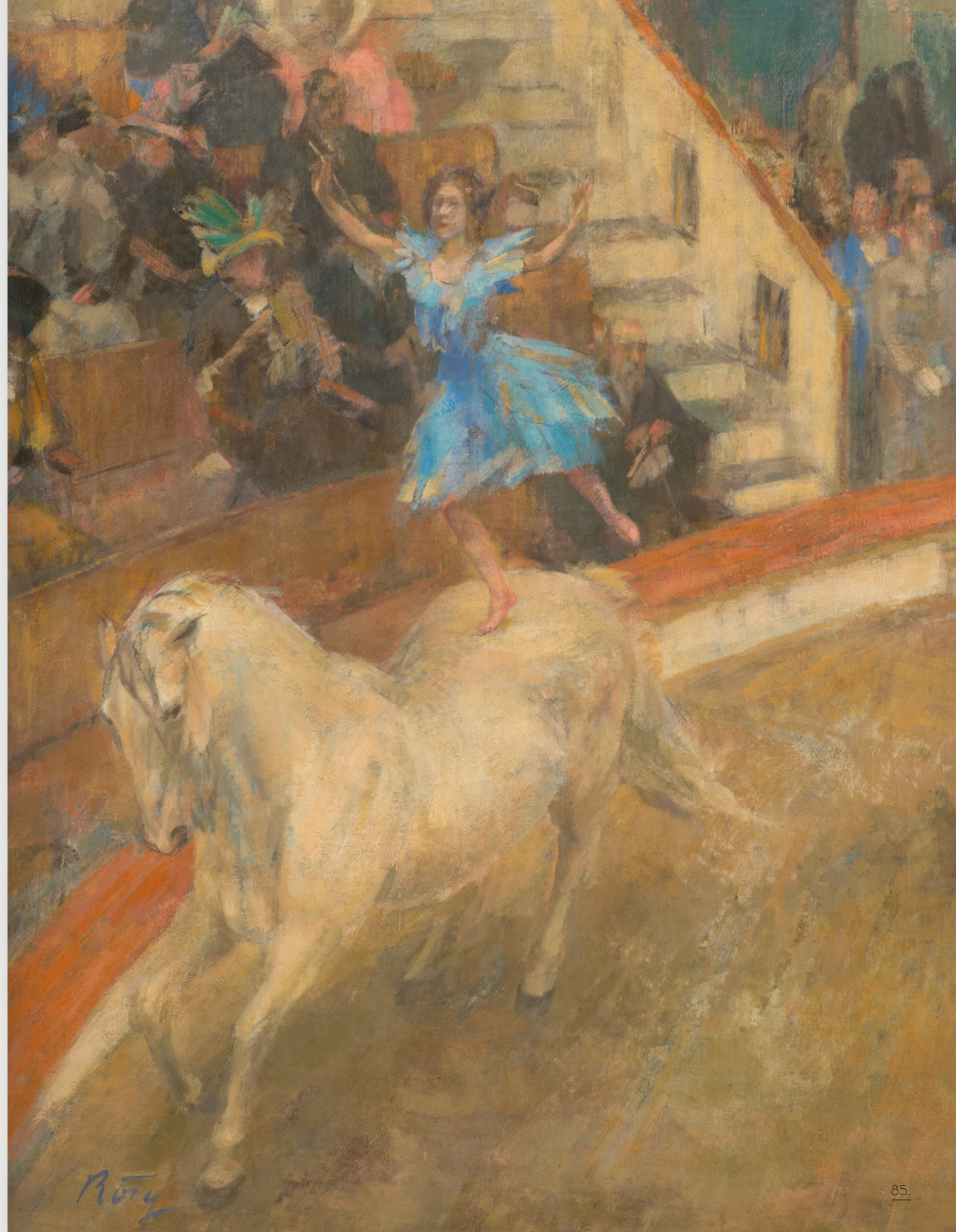
.../...

Figurant une séduisante *scène de cirque*, notre huile sur toile témoigne de la fascination de Pau Roig Cisa pour l'univers du spectacle populaire, un thème qu'il développe au cours de ses années parisiennes. Dominée par la silhouette d'une jeune écuyère en équilibre sur un cheval blanc lancé dans la piste, la composition restitue avec une remarquable spontanéité l'instant fugitif de la représentation. La touche libre et vibrante, les contours volontairement estompés et les accords lumineux de bleus, d'ocres et de roses traduisent moins le détail descriptif que l'impression visuelle et le mouvement. À l'instar du célèbre *Cirque* de Georges Seurat (fig. 3), le point de vue légèrement surélevé plonge le spectateur au cœur de l'arène, où le public, réduit à une succession de silhouettes esquissées, participe à l'animation générale sans pour autant



Fig. 3 :

Georges Seurat,
Le Cirque, 1891,
huile sur toile (186 x 152 cm),
Paris, musée d'Orsay (inv. RF 2511).



MAURICE FEUILLET*(Paris, 1873 – 1968)*

Enfant de Montmartre, Maurice Feuillet fréquente très jeune les milieux artistiques et journalistiques de la capitale, où il révèle un talent précoce pour le dessin. Marqué par les événements politiques qui bouleversent la France sous la III^e République, notamment les attentats anarchistes, il se lance dans l'illustration de presse en croquant de tels sujets et les propose au magazine anglais *Black and White*. Fort de ses premières expériences, il poursuit son travail d'illustrateur de presse et se fait particulièrement remarquer en 1892 par des dessins effectués lors du célèbre duel entre Déroulède et Clemenceau, dessins qu'il cède au *Daily Graphic*. Collaborateur de nombreux périodiques illustrés, parmi lesquels *L'Univers illustré*, *Le Mois littéraire et pittoresque* ou encore *Le Petit Bleu du matin*, il mène parallèlement une carrière de grand reporter et de dessinateur judiciaire. Il couvre ainsi les procès d'Émile Henry en 1894, d'Émile Zola en 1898 et d'Alfred Dreyfus à Rennes en 1899 (fig. 1). Proche des cercles artistiques parisiens, membre de la Société des Amis de l'Art japonais, il participe activement à la défense des droits des illustrateurs de presse. Après avoir collaboré à *Frou-Frou* puis à *L'Assiette au beurre* en 1901, il publie en 1904 un ouvrage commémorant le soixante-quinzième anniversaire de l'indépendance de la Belgique, présenté à l'Exposition universelle de Liège. Mobilisé dès août 1914, blessé en 1916, il sert jusqu'en février 1919, avant de reprendre ses activités artistiques et critiques. En mai 1923, il fonde *Le Figaro artistique*, premier supplément hebdomadaire consacré aux arts, qu'il dirige jusqu'en septembre 1926, avant de prendre la tête du *Gaulois artistique*, s'imposant comme l'un des critiques d'art les plus influents de son époque. Nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1929, il poursuit parallèlement une importante activité de peintre, d'illustrateur et d'historien du dessin ancien, devenant un expert reconnu dans ce domaine. Collectionneur passionné, il lègue avec son épouse Pauline une remarquable collection à la ville de Marseille, enrichissant durablement les collections du musée des Arts décoratifs. Disparu en 1968, Maurice Feuillet laisse l'image d'un artiste complet, à la fois chroniqueur de son temps, dessinateur virtuose et infatigable défenseur des arts graphiques.

Précisément daté de 1908, notre singulier dessin appartient au rare corpus d'œuvres fantastiques de Maurice Feuillet, bien éloigné de son activité de chroniqueur et d'illustrateur de presse. Dans une composition nocturne baignée d'une lumière crépusculaire, une vieille femme voûtée, appuyée sur une canne, surgit au seuil d'une modeste demeure dont les ouvertures semblent habitées par des présences mystérieuses. Outre le petit crapaud campé en bas des marches, un chat noir aux yeux luisants veille dans l'embrasure de la porte tandis qu'un corbeau se devine sous l'avancée du toit, deux animaux traditionnellement associés à la sorcellerie. Le traitement du fusain, subtilement rehaussé de pastel, enveloppe l'ensemble d'un voile vaporeux où les contours s'estompent au profit d'effets de pénombre et de lumière diffuse, évoquant les œuvres graphiques contemporaines du Sidaner. Afin de suggérer le rougeolement d'un soleil couchant à peine visible derrière la maison, déployant ses ultimes rayons à travers les branches de l'arbre en haut à droite, l'artiste ajoute quelques minutieuses touches orangées d'aquarelle. Cette maîtrise des valeurs et des textures confère au dessin une qualité presque cinématographique, évoquant les contes populaires, les légendes rurales ou les récits fantastiques alors très en vogue au tournant du XX^{ème} siècle. Entre observation minutieuse et imaginaire symboliste, Feuillet compose une scène où le quotidien bascule imperceptiblement vers le surnaturel, témoignant de son remarquable talent de dessinateur et de son sens aigu de la narration visuelle. ♦

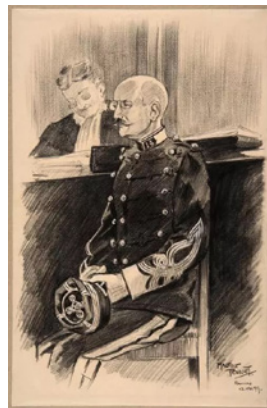
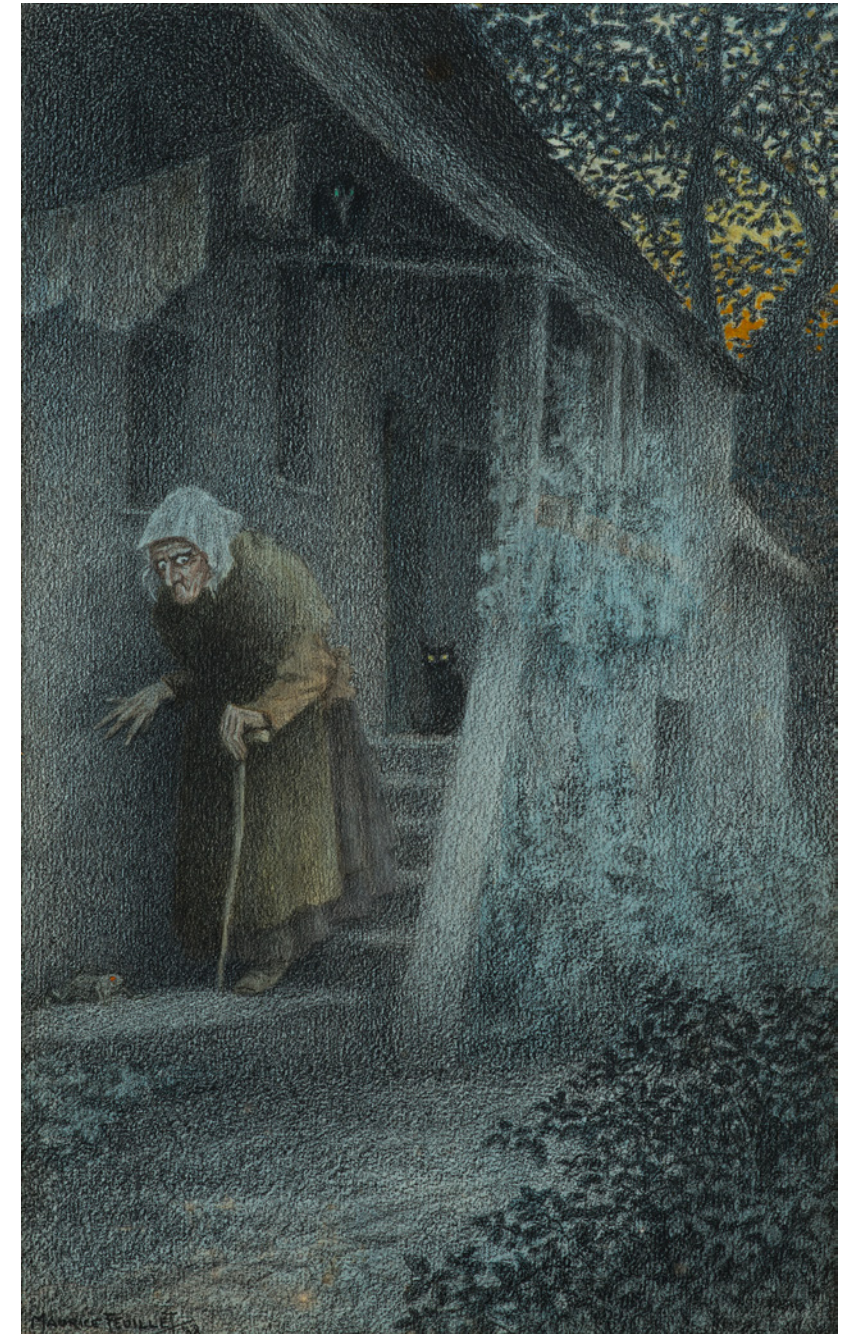


Fig. 1 :
Maurice Feuillet,
Alfred Dreyfus au procès,
le 12 août 1899,
pierre noire avec rehauts
de gouache blanche
(35,2 x 22,8 cm),
Paris, Musée d'art et
d'histoire du Judaïsme.

**LA SORCIÈRE**

1908

Fusain, pastel et aquarelle sur papier
39 x 24 cm

Signé et daté en bas à gauche 'Maurice Feuillet 08'.

GIUSEPPE FIAMMINGO*(Riposto, Sicile, c. 1890 – après 1925)*

Giuseppe Fiammingo demeure aujourd'hui une figure largement méconnue de la peinture italienne du premier quart du XX^{ème} siècle, dont la carrière ne peut être retracée qu'au travers de quelques participations aux grandes manifestations artistiques milanaïses. Originaire de Riposto, sur la côte orientale de la Sicile, il est semble-t-il actif entre 1910 et 1925, période durant laquelle il expose régulièrement à la *Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente de Milan*. Il participe ainsi à l'Exposition syndicale de la Permanente en 1915 et 1924, puis aux Expositions nationales d'art de 1923 et 1925, ainsi qu'à la Biennale nationale d'art de Milan en 1920 et 1922, témoignant d'une reconnaissance certaine dans les cercles artistiques lombards. La célèbre revue *Emporium* reproduit dès janvier 1918 l'une de ses œuvres, *Notturmo* («*La Nuit*») en pleine page et en couleur (fig. 1), révélant un artiste attiré par les atmosphères crépusculaires et les sujets empreints de poésie symboliste. Au sein du catalogue de l'Exposition

nationale de la Brera de Milan de 1925 figure une toile intitulée *L'Alba* («*L'Aube*»), qui semble confirmer l'intérêt de Fiammingo pour les cycles de la lumière, du crépuscule à l'aurore, traités dans une veine intimiste où le paysage devient le support d'une méditation sur la nature et les états de l'âme. Malgré la rareté des sources le concernant, et le caractère sans doute éphémère de sa carrière artistique, Giuseppe Fiammingo apparaît ainsi comme l'un de ces peintres italiens sensibles aux prolongements du Symbolisme et du divisionnisme, privilégiant une peinture d'atmosphère où les effets de lumière servent une vision profondément lyrique du monde.

Notre grande huile sur panneau illustre avec une grande sensibilité et de manière spectaculaire les spécificités symbolistes de Giuseppe Fiammingo, où le paysage cesse d'être une simple transcription de la nature pour devenir le miroir d'un état d'âme. Sous un ciel crépusculaire dominé par un disque lunaire auréolé,

.../...

**LA NUIT***Circa 1910-1917*Huile sur panneau
90 x 120 cm

Signée 'Fiammingo' en bas à gauche.

.../...

dont les nuées viennent voiler la lumière en une forme presque organique, un canal serpente silencieusement à travers une plaine déserte. Les silhouettes élancées des arbres, réduites à quelques verticales graphiques, rythment l'espace tandis que les masses sombres de la végétation accentuent le contraste avec l'éclat spectral de l'astre. L'atmosphère suspendue, presque irréelle, évoque les recherches des peintres symbolistes italiens proches du divisionnisme développé à Milan autour de Gaetano Previati et de Vittore Grubicy de Dragon, pour lesquels les effets de lumière deviennent le véhicule d'une émotion contemplative et d'une méditation sur les mystères de la nature. Cette œuvre trouve un écho particulièrement convaincant dans la toile reproduite en janvier 1918 dans la revue

Emporium. Sobrement intitulée *Notturmo* par l'artiste, elle reprend la construction générale de notre œuvre : même horizon dépouillé, même cours d'eau conduisant le regard vers un disque lunaire irradiant, même goût pour les harmonies nocturnes. Toutefois, alors que cette dernière introduit une embarcation solitaire glissant sur les eaux calmes, notre tableau simplifie encore la scène afin de concentrer toute la tension poétique sur le dialogue entre la terre, l'eau et la lumière céleste. Cette proximité iconographique confirme l'intérêt constant de Fiammingo pour les paysages nocturnes, qu'il décline comme de véritables visions lyriques où le silence, l'immobilité et la lumière deviennent les principaux protagonistes de la composition. ♦

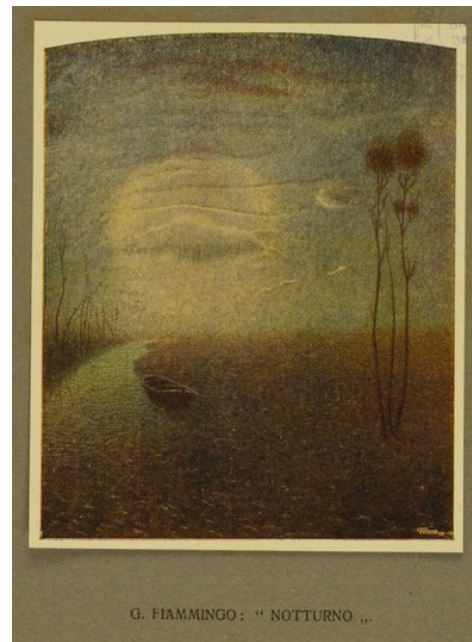
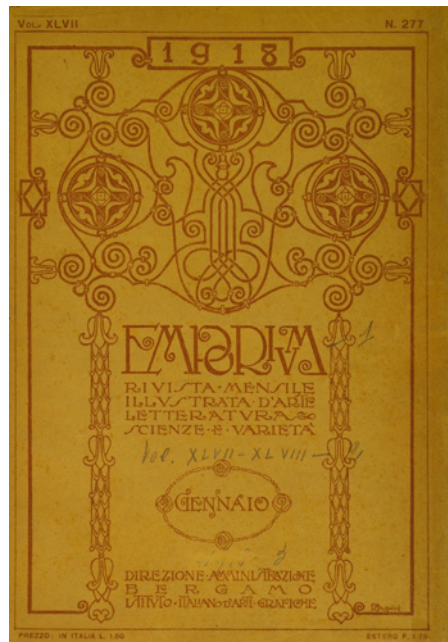


Fig. 1:

Giuseppe Fiammingo,
La Nuit, Circa 1910-1917,
huile sur toile, dimensions inconnues,
reproduit in *Emporium*, janvier 1918,
vol. XLVII, n° 277, p. 32.



LOTHAR BECHSTEIN*(Soleure, Suisse, 1884 – Munich, 1936)*

Originaire de Soleure, en Suisse, Lothar Bechstein s'impose comme l'un des peintres les plus actifs de la scène munichoise de l'entre-deux-guerres. Dès 1905, il intègre l'Académie des Beaux-arts de Munich, où il étudie jusqu'en 1907 sous la direction des peintres Peter Halm et Angelo Jank, avant de rejoindre la prestigieuse Sécession munichoise fondée quelques années plus tôt en 1892. Au cours des années qui suivent, il enrichit sa formation et nourrit son inspiration par des voyages d'étude à Vienne, Paris, en Algérie et sur les côtes de la mer du Nord. Ses premières œuvres, d'une sensibilité proche de l'impressionnisme, cèdent progressivement la place, après 1914, à de vastes compositions figuratives où s'affirme un langage plus expressif, une construction rigoureuse et une palette volontairement assourdie. Multipliant les participations aux grandes manifestations artistiques de son temps, il prend part dès 1913 à une exposition collective au *Kunsthaus Brakl* de Munich, expose à la Galerie moderne Thannhauser en 1922, puis à la XIV^{ème} Biennale de Venise en 1924, avant d'exposer à la *Düsseldorf-Münchener Kunstausstellung au Kunstpalast* de Düsseldorf en 1932. À partir de 1929, Lothar Bechstein s'oriente plus résolument vers la peinture monumentale en réalisant les décors muraux des *Idylles arcadiennes* pour le paquebot *Europa*, puis des fresques pour la salle des urnes du cimetière de l'Est de Munich en 1933, ainsi que pour le restaurant *Zum Alten Botanischen Garten* en 1936. Disparu prématurément en 1936, à l'âge de cinquante-deux ans, plusieurs de ses œuvres sont aujourd'hui conservées dans les collections publiques allemandes, notamment à la Staatsgalerie de Munich, ainsi qu'aux musées de Duisbourg, Giessen et à la *Galleria Internazionale d'Arte Moderna* de Venise, témoignant de la reconnaissance durable de son œuvre.

Figurant un spectaculaire *Paysage fantastique*, notre grande toile appartient à la première période de Lothar Bechstein, encore profondément marquée par le symbolisme fin de siècle, avant que son œuvre évolue après la Première Guerre mondiale vers un classicisme plus monumental. Dominant une succession de falaises abruptes noyées dans des nappes de brouillard aux reflets bleu-vert, une imposante forteresse circulaire est livrée aux flammes,

embrasant le ciel d'une lumière rougeoyante qui contraste violemment avec les ténèbres des rochers. Cette opposition entre les masses obscures du premier plan et l'incendie incandescent qui consume la cité confère à la composition une intensité dramatique exceptionnelle. Bechstein construit son image selon une puissante ascension verticale : le regard gravit les monolithes sombres avant d'atteindre le sommet embrasé, comme une vision surgissant d'un autre monde. Les formes volontairement simplifiées, monumentales, renforcent le caractère intemporel de cette architecture, qui évoque moins un lieu réel qu'une cité mythique condamnée par le destin. La palette réduite, dominée par les noirs, les violets, les verts froids et les rouges ardents, participe à cette atmosphère de catastrophe suspendue, où le silence paraît succéder au fracas de la destruction. Héritière des paysages visionnaires d'Arnold Böcklin (fig. 1) autant que du romantisme allemand, cette œuvre semble puiser dans l'imaginaire des légendes médiévales, des opéras wagnériens et autres récits antiques. L'absence de toute figure humaine accentue la portée symbolique de la scène, et fait de la disparition de cette cité celle d'une civilisation tout entière, alors que les nuées enveloppant les rochers transforment le paysage en espace métaphysique, entre rêve et apocalypse. Rare témoignage de la veine la plus poétique de Bechstein, cette toile révèle ainsi un artiste au symbolisme érudit, capable de faire du paysage non la représentation d'un lieu, mais l'expression d'une vision intérieure où se mêlent, à travers la puissance évocatrice des jeux de lumière, une méditation profonde sur la fragilité des empires, ainsi qu'une saisissante fascination pour le sublime. ♦



Fig. 1 :

Arnold Böcklin (1827-1901),
La chapelle, 1898,
huile sur toile
(95 x 70 cm),
collection particulière.

**PAYSAGE FANTASTIQUE***Circa 1910*

Huile sur toile
120 x 75 cm

Signée en bas à gauche 'L. Bechstein'.

DIANA CID GARCÍA DE DAMPT

(Lobos, Argentine, 1861 – Paris, 1938)

Née en 1861 à Lobos, dans la province de Buenos Aires, Diana Cid García de Dampt appartient à cette génération pionnière de femmes artistes qui contribuèrent à l'émergence du Symbolisme en Amérique latine tout en s'intégrant pleinement aux réseaux artistiques parisiens. Se vouant à une carrière d'artiste peintre, elle n'a que seize ans lorsqu'elle se rend dans la capitale française pour s'établir à Montparnasse. Elle y bénéficie de l'enseignement d'Edmond Aman-Jean (fig. 1), avec qui elle entretient rapidement une étroite amitié, devenant même la marraine de son fils. En 1898, elle épouse l'un de ses amis intimes, le sculpteur français Jean Dampt, figure importante du renouveau des arts décoratifs avec lequel elle collabore occasionnellement. Participant régulièrement aux expositions du Salon de la Société Nationale des Beaux-arts à partir de 1894, elle développe parallèlement une activité internationale remarquable en exposant fréquemment à Rio de Janeiro et Buenos Aires. C'est ainsi qu'elle suscite l'admiration du poète Rubén Darío, qui voit en elle l'une des révélations de la jeune peinture argentine, tout en soulignant ses affinités avec le Symbolisme parisien. Retournée à Rio pour perfectionner sa formation à l'École nationale des Beaux-arts, Diana Cid García de Dampt noue des liens étroits avec Eliseu Visconti ainsi qu'avec les frères Henrique et Rodolfo Bernardelli, devenant l'une des premières artistes latino-américaines à exposer régulièrement au Brésil. En 1904, le peintre et critique Eduardo Schiaffino organise son exposition personnelle à Buenos Aires avant de retenter cette même année six de ses œuvres pour le pavillon argentin de l'Exposition universelle de Saint-Louis, où elle remporte une médaille de bronze. Longtemps éclipsée par l'historiographie avant d'être redécouverte par les recherches récentes consacrées aux femmes artistes¹, son œuvre, peuplée de figures féminines rêveuses, d'allégories mystérieuses et de nus audacieux, s'inscrit pleinement dans l'esthétique symboliste internationale, mêlant les leçons d'Aman-Jean, de Puvis de Chavannes et de l'Art nouveau à une sensibilité profondément personnelle.

Peint en 1912, notre tableau se rattache à la production plus intimiste de Diana Cid García de Dampt, à une époque où elle délaisse progressivement les allégories énigmatiques de ses premières années symbolistes. Réunies dans un intérieur à l'éclairage tamisé, devant un buffet chargé d'oranges que l'on entre aperçoit derrière, quatre jeunes femmes entourent une guitariste dont la silhouette, drapée d'un châle sombre, s'impose au centre de la scène. Les gestes mesurés des auditrices, les mains esquissant le rythme des *palmas* et les regards convergeant vers l'instrument traduisent moins l'animation d'une fête que la joyeuse communion suscitée par la musique et les chants. Fidèle à l'enseignement d'Aman-Jean, l'artiste construit l'espace par de larges harmonies colorées plutôt que par une description minutieuse des détails : les rouges profonds, les bleus veloutés et les verts assourdis se répondent dans une lumière retenue qui enveloppe les figures d'une atmosphère paisible, presque recueillie. La composition, resserrée autour du cercle des personnages, privilégie la poésie des attitudes et l'expression intérieure plutôt que l'anecdote, révélant une sensibilité où le quotidien se charge d'une discrète dimension symbolique. Les étoffes colorées et richement ornées, la douceur des visages et la sobriété du décor rappellent également les recherches décoratives de l'Art nouveau, tandis que la simplification des volumes et l'équilibre des masses témoignent encore de l'héritage de Puvis, dont Diana Cid García admirait le synthétisme et la monumentalité sereine. Réalisée à une période de pleine maturité, cette œuvre illustre parfaitement la singularité de son langage pictural, à la croisée de l'intimisme et d'un postimpressionnisme tempéré, où la musique devient le vecteur d'une émotion universelle. ♦



Fig. 1 :

Edmond Aman-Jean,
Portrait de Madame Dampt,
née Diana Cid García,
1887,
huile sur toile (132 x 98 cm),
collection particulière.



LA GUITARE

1912

Huile sur toile
61 x 50 cm

Signée et datée en haut à gauche 'D. Cid Dampt / 1912'.

¹ Inna Pravdenko, "Diana Cid García's story as an Exercise in the Imaginative Reinvention of the Art Worlds", *Latin American and Latinx Visual Culture*, Los Angeles, January 2022, Vol. 4, N° 1, p. 44-57.

ARTHUR HARALD-GALLÉN*(Reval, 1880 – Helsinki, 1931)*

Né à Reval, en Finlande (aujourd'hui Tallinn, Estonie), Arthur Harald-Gallén (fig. 1) s'installe avec sa famille à Helsinki en 1888, alors qu'il n'a que huit ans. Probablement encouragé par son oncle Akseli Gallen-Kallela, il se tourne vers la peinture et intègre en 1900 l'école de dessin de l'Académie des Beaux-arts. Animé d'un esprit d'aventure peu commun, il quitte la Finlande en 1902 et rejoint Paris à pied, voyage qui marque le début de son destin d'artiste. Installé dès 1904 au 26 rue Lhomond, dans l'œuvre des Jardins ouvriers de l'abbé Jules Lemire, dont il devient un proche, il fréquente la colonie scandinave de la capitale et se lie avec Christian Krohg et Frits Thaulow. Inscrit à l'Académie Julian ainsi qu'à l'Académie Colarossi, il intègre l'atelier de Gabriel Ferrier à l'École des Beaux-arts, tout en apprenant la gravure à l'eau-forte dans l'atelier de Fernand Desmoulin. À partir de 1905, il parcourt la France avant de séjourner en Espagne et au Maroc en 1906, puis en Italie en 1907. Entre 1908 et 1911, il accomplit une importante mission artistique commandée par le gouverneur général de l'Algérie, qui le conduit à travers l'Algérie et le Maroc, nourrissant durablement son œuvre d'un certain orientalisme. Ses voyages se poursuivent en 1912 en Palestine et en Égypte, puis en 1914 à Ceylan, en Inde, à Singapour, en Chine et au Japon. Parallèlement, il assoit sa notoriété grâce à plusieurs expositions importantes, notamment à la galerie d'Art décoratif à Paris en 1909, puis

à la galerie Bernheim-Jeune en 1911. Également présentées à Alger, Oran et à l'Ateneum d'Helsinki, ses œuvres attirent rapidement une clientèle internationale. À l'issue de la Première Guerre mondiale, Harald-Gallén sert comme infirmier au sein du corps de protection civile d'Helsinki avant d'être nommé attaché à l'ambassade de Finlande à Madrid, fonction qu'il occupe jusqu'en 1921. Revenu définitivement à Helsinki, il poursuit son activité artistique jusqu'à sa disparition en 1931, laissant une œuvre profondément marquée par le voyage, la lumière méditerranéenne et une sensibilité naturaliste héritée de ses maîtres scandinaves.

.../...



Fig. 1 :
Arthur Harald-Gallén,
portrait photographique
vers 1905.

**LA VOIE LACTÉE, MAROC****1912**

Huile sur toile
54 x 81 cm

Signée et datée en bas à gauche « Harald Gallén 1912 »,
titrée en bas au centre « La Voie lactée ».

¹ Laurent Tailhade, 7 mars 1911, préface à l'exposition Harald-Gallén, du 13 au 25 mars 1911, Paris, Galerie Bernheim-Jeune & Cie.

.../...

« La Mauritanie, le Sud oranais, tout ce pays barbaresque de la chaîne du Riff aux massifs de l'Atlas, qui, par de lentes inflexions, gagne le désert et les sables illimités, séduit Harald-Gallén comme le lieu le plus propice à fomenters les dons si rares dont il est pourvu. L'œil du peintre se délecte aux paradoxes lumineux d'un terroir où l'arbre, le végétal n'existent guère, où l'eau bourbeuse d'une flaque donne plus de joie aux lèvres adustes des hommes et des bêtes, que jamais les sources vives, les fontaines bleuâtres des climats tempérés n'en éveillent chez leurs pacifiques riverains, où, dans la féerie ardente et cruelle d'un air translucide que font vibrer d'impalpables atomes, le rayon blanc se décompose en un iris prodigieux¹. »

Formulés en 1911, à l'occasion de l'exposition des œuvres d'Arthur Harald-Gallén à la galerie Bernheim-Jeune, ces propos éloquentes du poète Laurent Tailhade semblent directement confirmés par notre saisissant paysage. Peint l'année suivante, au terme des longues pérégrinations de l'artiste en Afrique du Nord, il compte parmi ses œuvres les plus poétiques et singulières. Figurant la Voie lactée surplombant le désert marocain, l'artiste y abandonne toute anecdote orientaliste pour offrir une vision silencieuse et cosmique du paysage. Au premier plan, une étendue d'eau immobile reflète les teintes

turquoise du ciel nocturne, tandis que les collines désertiques, réduites à de vastes aplats mauves et ocres, conduisent le regard vers une montagne solitaire fermant l'horizon. Au-dessus de cette nature dépouillée, la Voie lactée se déploie en une pluie d'étoiles dont les reflets se prolongent à la surface du bassin, créant un dialogue subtil entre le ciel et la terre. La composition, volontairement épurée, repose sur de grands équilibres horizontaux que vient seulement animer la vibration de la lumière céleste. Outre une certaine simplification des formes, Harald-Gallén privilégie ici une palette restreinte, dominée par les bleus profonds, les verts émeraude et les violets sourds, dont les accords délicats confèrent à l'ensemble une atmosphère de méditation presque mystique. Contrairement aux représentations pittoresques de l'Orient alors encore en vogue, Harald-Gallén prend le parti d'exalter la grandeur silencieuse du désert et l'immensité du ciel africain, transformant un simple paysage nocturne en une vision intemporelle où la nature paraît révéler toute sa dimension spirituelle. Cette œuvre illustre ainsi avec une rare sensibilité la synthèse accomplie par l'artiste entre le naturalisme hérité de ses maîtres scandinaves et une approche profondément symboliste de la lumière et du paysage qui n'est pas sans évoquer les explorations contemporaines en Tanzanie et au Kenya de son oncle Gallen-Kallela (fig. 2). ♦



Fig. 2 :
Akseli Gallen-Kallela,
Kilimandjaro, 1909,
huile sur toile (13,5 x 17 cm),
Espoo, Gallen-Kallela Museum.



FELICE CASORATI*(Novare, 1883 - Turin, 1963)*

Issu d'une lignée de scientifiques, Felice Casorati passe son enfance au gré des affectations militaires de son père officier de carrière, entre Milan, Reggio d'Émilie, Sassari et Padoue. Après un diplôme de droit à l'Université de Padoue en 1906, il choisit de se consacrer entièrement à la peinture (fig. 1) et débute dès l'année suivante à la Biennale de Venise, où il se fait rapidement remarquer. Installé à Naples entre 1907 et 1910, il étudie les maîtres anciens au musée de Capodimonte, notamment Pieter Brueghel l'Ancien, tandis que la découverte des œuvres de Gustav Klimt à la Biennale de 1910 oriente durablement son esthétique vers un symbolisme raffiné nourri par la Sécession viennoise. Établi à Vérone de 1911 à 1915, il fonde en 1914 la revue *La Via Lattea* et fréquente le cercle des artistes de *Ca' Pesaro*, côtoyant Arturo Martini, Gino Rossi ou Pio Semeghini. Mobilisé durant la Première Guerre mondiale, puis profondément marqué par le suicide de son père en 1917, il s'installe la même année à Turin, dont il devient rapidement l'une des personnalités artistiques les plus influentes. Il y ouvre un atelier-école qui formera plusieurs générations de peintres, parmi lesquels

Carlo Levi, Francesco Menzio ou encore Jessie Boswell. Dans les années 1920, son style atteint sa pleine maturité : figures hiératiques, espaces silencieux, architecture rigoureuse et lumière suspendue composent un univers intemporel, inspiré autant par Piero della Francesca que par la métaphysique moderne, faisant de lui l'un des principaux représentants du réalisme magique italien. Son œuvre connaît une consécration internationale à travers les Biennales de Venise, la Quadriennale de Rome, les expositions de Zurich, Genève, Pittsburgh ou New York, tandis qu'il mène parallèlement une importante activité de décorateur, de scénographe et de designer. En 1931, il épouse son élève Daphne Maugham, nièce de l'écrivain Somerset Maugham, avec laquelle il a un fils en 1934, Francesco Casorati, qui deviendra lui aussi peintre. Professeur de peinture à l'Académie Albertina de Turin à partir de 1941, puis directeur en 1952 et président en 1954, Casorati demeure jusqu'à la fin de sa vie une référence incontournable de l'art italien moderne, à travers une œuvre d'une profonde poésie plastique, où la rigueur de la construction classique s'allie à une profonde intériorité.

.../...



Fig. 1 :

Felice Casorati dans son premier atelier à Padoue, circa 1906, tirage sur papier albuminé, Turin, Archives Casorati.

**LA VOIE LACTÉE, ÉTUDE***1914-1915*

Huile sur toile

60,5 x 40 cm

Signée en bas à droite 'F. Casorati'.

.../...

Notre saisissant tableau s'inscrit dans le processus créatif de *La Voie lactée*¹, grande toile exposée par Felice Casorati en 1915 à l'exposition internationale de la Sécession romaine (fig. 2), qui constitue indéniablement l'une des œuvres les plus emblématiques de sa période symboliste. Allongée au premier plan dans une attitude d'abandon, une figure féminine nue repose dans une obscurité profonde, tandis qu'au-dessus d'elle se déploie un ciel constellé d'une multitude de points lumineux évoquant la Voie lactée. L'immensité cosmique contraste avec la vulnérabilité du corps humain, réduisant celui-ci à une présence presque minérale, suspendue entre sommeil, rêve et éternité. A une époque où l'Europe sombre peu à peu dans le chaos de la guerre, Casorati propose la vision singulière d'une humanité à nu qui s'abandonne au repos sous les étoiles. En évoquant l'Adam originel vivant en communion avec la nature et son Créateur, elle se teinte de résonances bibliques et semble nous enjoindre à goûter une certaine paix intérieure, à rebours de toute violence. La composition, d'une remarquable sobriété, repose sur un équilibre entre les masses

sombres et la vibration lumineuse des étoiles, dont l'agencement très ornemental témoigne encore de l'influence de la Sécession viennoise, tout en annonçant déjà le dépouillement du réalisme magique. Le traitement de la lumière, qui fait émerger la chair nacrée de l'obscurité sans véritable source identifiable, confère à la scène une dimension irréelle. Si la composition générale est déjà pleinement arrêtée, notre version concentre l'attention sur les rapports entre la figure couchée et l'espace cosmique, permettant à l'artiste d'expérimenter les effets de profondeur, la répartition des constellations et la vibration chromatique des bleus nocturnes avant leur agencement final. L'œuvre témoigne ainsi du moment où Casorati abandonne progressivement les séductions décoratives du Symbolisme pour élaborer une peinture d'une intériorité nouvelle, où se mêlent le silence et la solitude, pour nous inviter à la contemplation. ♦

Nous remercions Monsieur Luigi Cavallo et les Archives Felice Casorati de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.

¹ *La Via Lattea*, œuvre répertoriée au *Catalogue Général de Felice Casorati*, Volume I, cat. n°106, p. 206.



Fig. 2 :
Felice Casorati,
La Voie lactée [La Via Lattea],
1914-1915,
tempera sur toile (174,5 x 138,5 cm),
Collection particulière.



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. À 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, tels que 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 leurs ateliers.

.../...

**AU CAFÉ PARISIEN**

Dessin original pour l'illustration de la nouvelle «An Old Man Without a Son» de Robert W. Sneddon, parue dans *Scribner's Magazine* en novembre 1916.

1916

Fusain et aquarelle sur papier
38,6 x 28,5 cm

Signé «MSquire» en bas à droite.

Bibliographie:

Robert W. Sneddon, «An old man without a son», *Scribner's Magazine*, novembre 1916, vol. LX, n° 5, reproduit p. 599.

.../...

Réalisé en 1916, notre fusain rehaussé d'aquarelle constitue un rare dessin original pour l'illustration de la nouvelle «*An Old Man Without a Son*» de Robert W. Sneddon, publiée dans *Scribner's Magazine* en novembre 1916 (fig. 1 à 3). En décrivant l'intérieur animé d'un café parisien, Maud Hunt Squire déploie ici tout son talent d'observatrice de la vie parisienne à travers une composition soigneusement construite, organisée en une succession de plans qui conduisent naturellement le regard depuis les consommateurs attablés jusqu'au maître d'hôtel placé au centre de la scène. Les larges baies vitrées ouvrant la perspective sur le boulevard à gauche, les silhouettes élégantes des clientes, la serveuse, les consommateurs absorbés dans leurs conversations, les journaux, les carafes et les chaises de bistrot composent un tableau d'une remarquable vérité documentaire. Avec le trait vif et précis qui lui est propre, Maud Hunt Squire saisit les attitudes d'après nature, et modèle rapidement les volumes par quelques lavis d'aquarelle. Cette apparente scène de genre prend une profondeur singulière lorsqu'elle est replacée dans le contexte de la nouvelle qu'elle illustre. Robert W. Sneddon situe son récit dans un Paris bouleversé par la Première Guerre mondiale. Marcel, maître d'hôtel d'un bistrot et vieux garçon sans famille, entend chaque jour

les conversations des clients évoquant leurs fils partis au front. Désireux, lui aussi, d'offrir son affection à un jeune soldat avant son départ, il quitte exceptionnellement son café pour gagner la gare où il espère trouver un combattant sans proches à accompagner. Maud Hunt Squire traduit précisément dans notre dessin l'instant où Marcel, placé debout au centre de la composition, regarde au dehors et prend sa décision, marquant le point de départ d'une aventure bouleversante et profondément humaine. Collaboratrice régulière de *Scribner's Magazine*, *Harper's Magazine*, *Century Magazine* ou encore *The Ladies' Home Journal*, l'artiste s'était imposée dès avant la guerre comme l'une des plus fines chroniqueuses de la vie parisienne, à travers ses dessins de cafés, de boulevards, de marchés ou de jardins publics, contribuant à faire connaître auprès du public américain une image sensible et vivante de la capitale. Notre dessin original constitue ainsi un précieux témoignage du dialogue fécond entre l'illustration américaine et la culture française au cœur des années de guerre, tout en révélant la maîtrise avec laquelle Maud Hunt Squire savait faire naître, d'une scène du quotidien, une émotion universelle. ♦

Nous remercions Madame Tara Keny pour l'aide qu'elle a apportée à la rédaction de cette notice.



Fig. 1, 2 et 3 :

Maud Hunt Squire, *Au café parisien*, in Robert W. Sneddon, «*An old man without a son*», *Scribner's Magazine*, novembre 1916, vol. LX, n° 5, reproduit p. 599.

HEINRICH KLEY*(Karlsruhe, 1863 – Munich, 1945)*

Originaire de Karlsruhe, Heinrich Kley étudie la peinture à l'École des Beaux-arts de la ville entre 1880 et 1885, au sein de l'atelier de Ferdinand von Keller, avant de parfaire sa formation à Munich. Excellent dessinateur, il rencontre un certain succès dès la fin des années 1880 par le biais de ses illustrations, notamment en 1886 celle commémorant le cinq-centième anniversaire de l'Université de Heidelberg. Exposant à Munich, il mène au cours de la décennie suivante une brillante carrière de peintre d'histoire et de décorateur tout en réalisant de nombreuses commandes publiques dans le Bade. Entre 1897 et 1898, il accroît sa notoriété en réalisant plus d'une centaine d'aquarelles représentant les villes allemandes, largement reproduites sous forme de cartes postales. Dès 1901, il collabore avec les usines Krupp d'Essen, inaugurant une longue carrière de peintre industriel dont les représentations spectaculaires des hauts-fourneaux, des fonderies et des grands chantiers demeurent parmi les témoignages les plus remarquables de l'industrie allemande du début du XX^{ème} siècle. Sa renommée prend toutefois une tout autre dimension à partir de 1908, lorsque le magazine satirique *Simplicissimus* publie ses dessins humoristiques, fantastiques et grotesques. Réunis dans plusieurs albums entre 1909 et 1923, ces remarquables dessins à la plume, peuplés d'animaux anthropomorphes, de créatures fantastiques et de satires mordantes de la société, révèlent une virtuosité graphique exceptionnelle et un sens aigu de l'observation psychologique. Ce succès l'amène à s'installer durablement à Munich en 1909, où il collabore étroitement avec la revue *Jugend*. Après la Première Guerre mondiale, marquée par la maladie, le décès de son épouse en 1922 ainsi que par la ruine provoquée par l'hyperinflation, il se consacre principalement aux commandes industrielles, dans un style évoluant vers une esthétique proche de la Nouvelle Objectivité. À partir de 1933, ses dessins satiriques suscitant la méfiance des nazis,

l'artiste cesse toute collaboration avec la presse et certains de ses ouvrages illustrés voient leurs publications proscrites. Heinrich Kley meurt à Munich le 8 février 1945, quelques semaines avant la fin de la Seconde Guerre mondiale. Si son œuvre tombe un temps dans l'oubli en Allemagne, elle connaît une postérité remarquable aux États-Unis, où ses dessins influencent profondément plusieurs illustrateurs et animateurs, au premier rang desquels Walt Disney, qui voyait en lui l'un des plus grands maîtres du dessin d'imagination.

Mêlant la gouache au pastel, rapidement brossée au verso de la couverture de l'album *Leut' und Viecher*, l'un des recueils les plus emblématiques des dessins de Heinrich Kley paru avant la guerre, notre *étude de tête* illustre avec éclat le talent si singulier de l'artiste pour la caricature expressive et l'invention fantastique. Représenté de trois quarts, ce visage masculin aux proportions volontairement déformées semble osciller entre le portrait psychologique et la créature imaginaire. Le front exagérément bombé et ridé, les arcades sourcilières hypertrophiées, les oreilles démesurées et la barbe pointue composent une physionomie d'une saisissante intensité, où chaque trait semble amplifié jusqu'à la satire. À travers l'expression pleine de malice de son regard, Kley sait insuffler la vie à son modèle, en lui ajoutant une véritable présence hypnotique. L'emploi du pastel bleu turquoise, posé sur le carton en larges hachures verticales, fait vibrer les carnations modelées de verts, de violets et d'ocres, créant un contraste audacieux qui renforce la puissance expressive de l'ensemble. Cette liberté chromatique, alliée à un trait d'une grande sûreté, traduit bien toute l'originalité virtuose de Heinrich Kley. Son observation aiguë de la nature humaine transfigurée par l'humour et le grotesque et son imagination foisonnante annoncent déjà l'univers des plus grands dessins animés du XX^{ème} siècle, dont il fut l'un des inspireurs les plus féconds. ♦

**ÉTUDE DE TÊTE***Circa 1920*

Pastel et gouache sur carton
38 x 27,5 cm

Signée 'Kley' en haut à gauche.

Annoté 'Kley 1920' au crayon au verso.

Œuvre réalisée au verso du carton de couverture de l'album *Leut' und Viecher* illustré par l'artiste, paru en 1912 chez Albert Langen, Munich.

34.

LEOPOLD LÖWY

(Vienne, 1871 – 1940)

Né à Vienne en 1871 au sein d'une famille juive d'industriels, Leopold Löwy renonce très tôt au destin que ses parents lui destinaient dans l'entreprise familiale pour suivre une voie artistique indépendante, nourrie d'une insatiable curiosité intellectuelle. Après des études d'astronomie complétées par des cours dans de nombreuses disciplines, il poursuit une formation largement autodidacte, acquérant une vaste culture et la maîtrise de cinq langues, aussi bien à l'écrit qu'à l'oral. Installé dans sa ville natale, il fréquente assidûment le célèbre Café Central, où il côtoie les grandes figures de la vie artistique et littéraire viennoise. Cultivant avec passion le jeu d'échecs, Löwy devient membre du *Neues Wiener Schachclub* dès 1893, remporte plusieurs tournois et affronte avec succès des maîtres tels que Siegbert Tarrasch, Richard Réti ou Savielly Tartakower, sans toutefois accéder à l'élite internationale. C'est entre 1900 et 1920 qu'il réalise l'essentiel de son œuvre graphique, multipliant les portraits, caricatures et dessins satiriques représentant les personnalités de son entourage : écrivains, artistes et joueurs d'échecs.

Il développe également progressivement un univers fantaisiste peuplé de créatures hybrides et de figures grotesques qui évoquent les drôleries médiévales, l'imaginaire de Jérôme Bosch ou de Pieter Bruegel l'Ancien, et annoncent par certains aspects les recherches du surréalisme. Outre une activité de dessinateur pour des cartes postales et des périodiques viennois, il publie en 1920 un recueil de fables qu'il illustre lui-même. Victime des persécutions antisémites après l'Anschluss, expulsé de son appartement par les autorités nazies, il choisit de mettre fin à ses jours à Vienne le 29 février 1940 afin d'échapper à la déportation. Il laisse une œuvre singulière, où l'humour, la satire et le fantastique se conjuguent pour offrir un témoignage original de la vie intellectuelle et culturelle de la Vienne fin-de-siècle.

Les deux huiles et quatre petits dessins que nous avons rassemblés ici offrent un remarquable condensé de l'univers singulier de Leopold Löwy, où le grotesque, l'humour et le fantastique se conjuguent dans une veine d'une extraordinaire liberté inventive. Qu'il s'agisse de

.../...



34-1.

CRÉATURE FANTASTIQUE

Circa 1920

Huile, crayon et plume en noir sur vélin rigide teinté
14,9 x 9,5 cm

Monogrammé en bas à gauche « LL »
(ligaturé) à la plume en noir et désigné '1066'.

Provenance :

Acquis directement auprès de l'artiste par Rudolf Brix, Innsbruck.
Collection particulière, Vienne.
Galerie bei der Oper, Vienne.
Collection particulière, Vienne.

Bibliographie :

Die Gezeichneten des Leopold Löwy, Ausst. Kat.
Galerie bei der Oper, Vienne, 2023, cat. LW 234.

.../...

la silhouette hybride de la *Créature fantastique* (cat. 1), de *L'Aveugle* (cat. 2) au regard partiellement masqué par son surprenant couvre-chef, de l'étrange physionomie de *L'Homme au grand nez* (cat. 3), de la méditation silencieuse qu'offre le masque écrasé et pathétique de la *Mélancolie* (cat. 4), de l'énigmatique *Figure fétiche* (cat. 5) à la mâchoire disloquée ou encore de *L'Indiscret* (cat. 6), dont le profil allongé et monstrueux surgit telle une apparition démoniaque d'un fond noir, chaque composition procède d'une même métamorphose du réel, où le corps humain se déforme, s'allonge ou se confond avec des éléments végétaux et animaux, voire même des objets du quotidien. Par un trait d'une remarquable économie, rehaussé ici et là de fusain, de plume ou de touches colorées, Löwy fait naître des êtres ambigus, oscillant entre caricature, allégorie et créatures imaginaires. Héritières des gargouilles médiévales autant que des visions

hallucinées de Bosch, ces figures témoignent également d'une sensibilité profondément moderne, proche des recherches menées dans l'Allemagne des années 1920 autour de la *Neue Sachlichkeit*, où l'observation incisive du réel se teinte volontiers d'ironie et d'inquiétante étrangeté. L'artiste s'amuse à multiplier les « hommes-œufs », les « hommes-nez » ou les personnages fétichisés, explorant avec une liberté constante les possibilités expressives de la ligne, de l'ombre et de la silhouette. Sous leur apparente fantaisie, ces microcosmes graphiques interrogent les travers humains, la solitude, la vanité ou le ridicule, tout en laissant une large place à l'imaginaire du spectateur. À la croisée de la satire viennoise et des expérimentations du fantastique fin-de-siècle, ces œuvres révèlent toute l'originalité d'un artiste aujourd'hui reconnu comme l'un des précurseurs les plus singuliers de l'imaginaire surréaliste européen. ♦



34-2.

L'AVEUGLE

Circa 1920

Fusain sur papier
9,8 x 6 cm

Provenance:

Acquis directement auprès de l'artiste
par Rudolf Brix, Innsbruck.
Collection particulière, Vienne.



34-3.

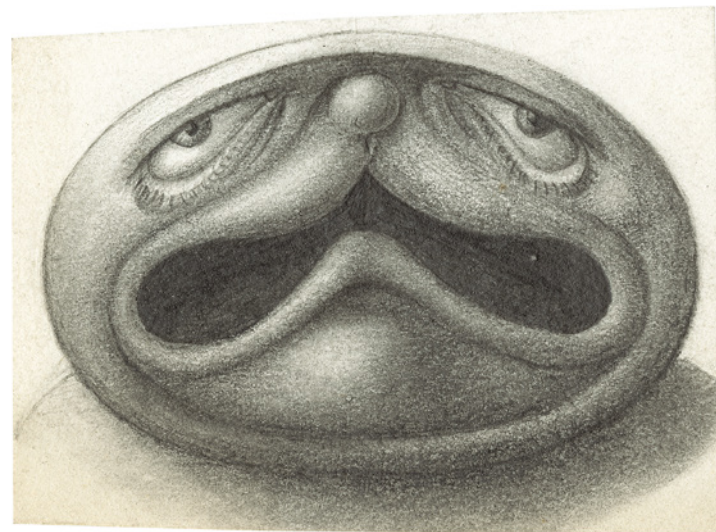
L'HOMME AU GRAND NEZ

Circa 1920

Crayon et fusain sur papier
10 x 10,5 cm

Provenance:

Acquis directement auprès de l'artiste
par Rudolf Brix, Innsbruck.
Collection particulière, Vienne.



34-4.

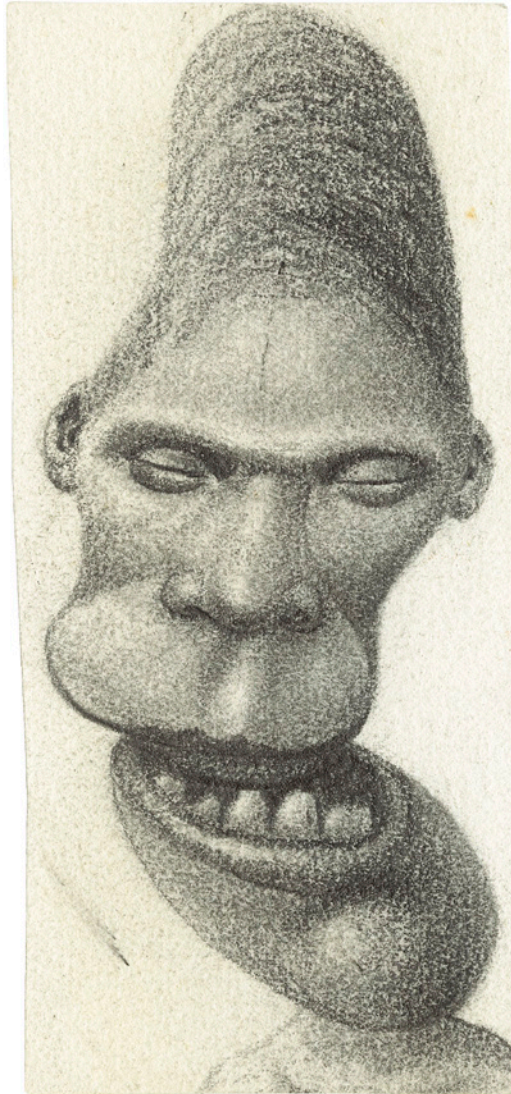
MÉLANCOLIE

Circa 1920

Crayon et fusain sur papier
7 x 10,5 cm

Provenance:

Acquis directement auprès de l'artiste
par Rudolf Brix, Innsbruck.
Collection particulière, Vienne.



34-5. **FIGURE FÉTICHE**

Circa 1920

Crayon et fusain sur papier
14 x 6,5 cm

Provenance :

Acquis directement auprès de l'artiste
par Rudolf Brix, Innsbruck.
Collection particulière, Vienne.



34-6. **L'INDISCRET**

Circa 1920

Huile sur carton
14 x 9 cm

Annoté en bas à gauche : '663'.

Provenance :

Acquis directement auprès de l'artiste
par Rudolf Brix, Innsbruck.
Collection particulière, Vienne.

FRANCE LEPLAT

(1895 - 1953)

France Leplat naît à Tourcoing en 1895, d'un père français et d'une mère canadienne, descendante de la romancière Rosanna Eleanor Leprohon. Très tôt attirée par les arts, elle partage sa jeunesse entre la musique et le dessin, obtenant un premier prix de piano au Conservatoire de sa ville natale avant de se consacrer définitivement à la peinture. En 1913, elle entre à l'École des Beaux-arts de Lille, où elle est récompensée, cinq ans plus tard, du premier prix Montallut en peinture et en sculpture. Grâce à une bourse, elle poursuit sa formation à Paris et s'installe en 1919 à La Ruche, haut lieu de l'avant-garde artistique (fig. 1). Elle y devient l'une des élèves les plus appréciées du sculpteur Alfred Boucher, qui encourage son talent et l'aide à faire connaître son œuvre. Exposant au palais Rameau à Lille à partir de 1925, la jeune artiste peintre est rapidement reconnue pour ses talents de portraitiste, et voyage en 1928 en Angleterre, où elle réalise les portraits de plusieurs personnalités, parmi lesquelles le général Pinney, Gaston Dubosc et le préfet Tourner. Débutant au Salon des Indépendants en 1929, puis au Salon d'Hiver en 1930, elle bénéficie d'expositions personnelles au sein des galeries Duguet et Ashberg en 1930 et 1931, et rencontre un certain succès auprès de la critique, comme en témoignent les lignes du *Monde illustré* : « *Il y a du cœur et de la flamme chez Mme France Leplat [...]. Le jeu subtil des couleurs ajoute une singulière poésie à ce dessin impeccable*¹ ». Après avoir posé son regard et ses pinceaux sur le prolétariat urbain de la capitale, de fréquents séjours en Bretagne inspirent ses paysages et ses marines, tandis que la naissance de sa fille en 1939 renouvelle profondément son inspiration, donnant naissance à une émouvante série de portraits d'enfants et de scènes familiales. Après la Seconde Guerre mondiale, elle réalise de nombreux fusains, pastels et dessins de danseuses en partie inspirés par les cours de danse de son enfant, saisis sur le vif avec une remarquable justesse du mouvement et une certaine tendresse

d'une grande poésie. Longtemps demeurée confidentielle, son œuvre a été redécouverte au cours des dernières décennies, notamment à l'occasion de l'exposition qui lui fut consacrée au musée du Montparnasse en 2008².

Peint en 1932, notre saisissant *Autoportrait* concentre tout ce qui a fait le succès des œuvres de France Leplat. Debout devant son chevalet, palette à la main, elle se représente dans l'intimité de son atelier, baigné par la lumière froide d'une vaste verrière qui découpe la composition en larges plans géométriques. Le regard, direct et pénétrant, s'adresse sans détour au spectateur, tandis que la pose dépouillée et l'absence de tout artifice confèrent à l'œuvre une profonde sincérité. Fidèle à la tradition du portrait réaliste, France Leplat privilégie une palette volontairement restreinte, dominée par des gris, des bleus sourds et des ocres délicats, qui mettent en valeur la qualité de la lumière et les carnations du visage. Ce dernier est finement modelé par un subtil clair-obscur qui trahit la profonde admiration que l'artiste éprouvait pour Ribera. La construction rigoureuse et la justesse du dessin témoignent quant à elles d'une solide formation académique, tandis que la sobriété psychologique du portrait révèle une personnalité discrète mais résolue. Autant d'éléments qui susciteront en 1933 les éloges de Camille Mauclair : « *Avec Mme France Leplat, nous nous trouvons en présence d'une artiste d'un grand tempérament et qui, surtout, ne vise pas à l'effet. La facture est solide et ferme, la couleur reste à la fois vigoureuse et sobre*³ ». Plus qu'un simple exercice d'autoreprésentation, cette toile apparaît comme une véritable profession de foi artistique : elle affirme la place d'une femme peintre dans le Paris de l'entre-deux-guerres, entièrement vouée à son métier, avec une dignité silencieuse et une remarquable maîtrise plastique, caractéristiques de l'École de Paris. ♦



AUTO PORTRAIT

1932

Huile sur toile
81 x 65 cmSignée et datée en bas à droite
'France Leplat 1932'.

¹ Jean Bever, *Le Monde illustré*, 26 décembre 1931, n. p.

² France Leplat - Madeleine Berly-Vlaminck
Deux regards de femmes modernes, Exposition au Musée du Montparnasse du 30 avril au 11 mai 2008.

³ Camille Mauclair,
« Le Salon des Indépendants »,
Le Figaro, 21 juin 1933, p. 5.

Fig. 1 :
France Leplat
dans son atelier, à La Ruche,
circa 1925, tirage sur papier albuminé.





13, VILLA COLLET - 75014 PARIS

+33 6 70 66 56 33

SDRYLEWICZ@GALERIE-DRYLEWICZ.COM

 GALERIEDRYLEWICZ

WWW.GALERIE-DRYLEWICZ.COM





GALERIE
DRYLEWICZ

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

PARIS

www.GALERIE-DRYLEWICZ.COM