



Exposition Collections privées – un voyage des impressionnistes aux fauves-

au Musée Marmottan-Monet

(du 13-09-2018 au 10-02-2019)

(un rappel en photos de la totalité -sauf oubli- des œuvres présentées lors de cette exposition).

Extrait du dossier de presse

Le musée Marmottan Monet présente, du 13 septembre 2018 au 10 février 2019, l'exposition « Collections privées : un voyage des impressionnistes aux fauves ». Soixante-deux peintures, dessins et sculptures conservés en mains privées (Europe, Etats-Unis, Amérique latine) et dont une importante partie n'a jamais ou rarement été vue à Paris, composent un itinéraire pictural, de Monet à Matisse.

Ce n'est pas un hasard si une telle manifestation a pour écrin l'hôtel particulier de la rue Louis Boilly dans le seizième arrondissement de Paris. Rappelons-le, le musée Marmottan Monet est avant tout un musée de collectionneurs c'est-à-dire une institution dont l'intégralité des collections permanentes – y compris le premier fonds mondial d'œuvres de Claude Monet – est issu de donations privées. Ainsi, sa vocation scientifique est d'apporter un éclairage sur le rôle des amateurs dans la vie des arts, son devoir est de leur rendre hommage. C'est dans ce cadre que s'inscrit « Collections privées : un voyage des impressionnistes aux fauves ». Conçue comme une suite aux « Impressionnistes en privé » présentée en 2014 pour le 80ème anniversaire du musée, l'exposition présente non seulement des chefs-d'œuvre de l'impressionnisme mais aussi des pièces majeures ou inédites issues des principaux courants picturaux qui ont marqué la vie des arts en France jusqu'au début du xx^e siècle.

Dix-neuf Monet, Renoir, Pissarro, Degas et Caillebotte inaugurent le parcours. Paysages de Bordighera, Belle-Ile, Rouen, Varengeville, bouquets de chrysanthèmes et autre nature morte, élégants portraits féminins et scènes de genre figurent dans cette section qui s'organise autour du spectaculaire Pont de l'Europe de Gustave Caillebotte, le dernier chef-d'œuvre monumental de l'artiste en mains privées. Le néo-impressionnisme est représenté par de rares Seurat, Signac, Rysselberghe mais aussi Van Gogh.

Gauguin arrive ensuite avec l'école de Pont Aven remarquablement mise en avant à travers des pièces majeures d'Emile Bernard dont Le Printemps et Les lutteurs sont présentés pour la première fois à Paris. La figure singulière de Toulouse-Lautrec n'est pas oubliée avec trois importants tableaux. Dans le registre de la sculpture, Camille Claudel a la part belle avec quatre numéros dont un plâtre inédit de La petite châtelaine. Citons également un marbre de Rodin : Tête de Saint Jean Baptiste et Tête d'Apollon de Bourdelle en bronze doré.

Suivent les nabis : Bonnard, Vuillard et enfin Odilon Redon dont Le Quadrigue, le char d'Apollon constitue une pièce marquante de l'exposition. Le parcours se poursuit avec Matisse dont l'une de ses œuvres, le précoce Côte sauvage, Belle-Ile-en-mer, n'est pas sans rappeler les Pyramides de Port Coton, effet de soleil de Monet présenté en début de parcours. Des œuvres fauves de Derain, Vlaminck, Dufy et Van Dongen clôturent l'exposition conçue comme une promenade à travers le temps et une ode à la couleur. Un parcours flamboyant.

Commissariat : **Marianne Mathieu**, Historienne de l'art,
Adjointe au directeur, chargée des collections et
de la communication du musée Marmottan Monet
Claire Durand-Ruel Snollaerts,
Historienne de l'art, spécialiste de Camille Pissarro

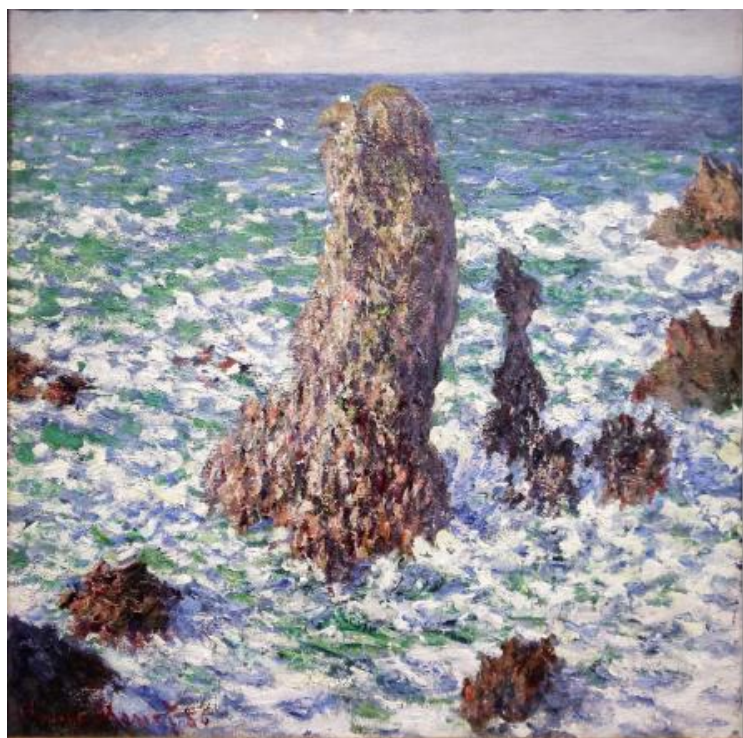
**CLAUDE MONET, GUSTAVE CAILLEBOTTE, CAMILLE PISSARRO, EDGAR DEGAS, PIERRE AUGUSTE RENOIR
LES IMPRESSIONNISTES**



Claude Monet, *Villas à Bordighera*, 1884 – 1884,
Huile
sur toile, 60x73cm, Collection particulière

Bien qu'installé à Giverny dès mai 1883, le goût de la découverte et des expériences reste vif chez Monet qui continue à bousculer son regard au fil de ses explorations. En compagnie de Renoir, il se lance fin 1883 dans le premier d'une longue série de voyages. Dès janvier, les deux amis longent la côte méditerranéenne. D'abord ensemble, sur les pas de Cézanne, à l'Estaque, dans la banlieue de Marseille, puis seul, Monet se dirige vers la Riviera italienne, « à Bordighera, l'un des plus beaux endroits que nous ayons vus dans notre voyage » (Lettre de Monet à Durand-Ruel, 12 janvier 1884, in Wildenstein, 1979, no 388). Station hivernale prisée pour son climat et sa végétation luxuriante, Bordighera éblouit Monet qui peut y admirer « l'éclat », la « lumière féerique » et les couleurs de la

région : « tout est gorge-de-pigeon et flamme-de-punch, c'est admirable et chaque jour la campagne est plus belle, et je suis enchanté du pays » (Lettre de Monet à Durand-Ruel, Bordighera, 11 mars 1884, in *ibid.*, no 442). Cet enchantement se traduit dans ses œuvres par l'emploi de tonalités inhabituelles, comme dans ces *Villas à Bordighera*. Vues depuis les jardins Moreno, elles montrent, sur la gauche, la villa édifée vers 1880 par Charles Garnier pour le baron Bischoffsheim et, dans le fond, la vieille ville, dite Città Alta ou Paese Alto. Au premier plan foisonne la végétation tropicale, dans une multitude de petites touches colorées traduisant la luminosité et l'atmosphère propres à la région.



Claude Monet, *Les Pyramides de Port-Coton, effet de soleil*, 1884, Huile sur toile, 60x73cm, Collection particulière

Dans une lettre adressée à Berthe Morisot et datée fin juillet-début août 1886 (in Wildenstein, 1979, no 676), Monet exprime le souhait « d'aller en Bretagne ». Il se rend dès l'automne à Belle-Île-en-Mer, logé chez un pêcheur du hameau de Kervilahouen, sur la côte la plus « sauvage » de l'île au plus près de la « Mer terrible », « des rochers, des grottes admirables, c'est sinistre, diabolique, mais superbe » (Lettre de Monet à Alice Hoschedé, [14 sept. 1886], in *ibid.*, no 686). Ce premier contact breton déroute profondément le peintre, familier des tonalités plus douces de la côte normande : « Je suis dans un pays superbe de sauvagerie, un amoncellement de rochers terribles et une mer invraisemblable de couleurs. » (Lettre de Monet à Gustave Caillebotte, 11 octobre 1886, in *ibid.*, no 709). Il en rapporte une quarantaine de toiles que l'on peut répartir en plusieurs groupes selon le point de vue adopté et le rendu atmosphérique, initiant ainsi de manière

inconsciente le procédé plus tard systématique du traitement d'un même motif en « série ». Dans *Les Pyramides de Port-Coton, effet de soleil*, le peintre s'intéresse à la lutte que se livrent les éléments sur cette côte déchiquetée. Selon les procédés de l'estampe japonaise, la ligne d'horizon, placée très haut, laisse peu de place au ciel et permet à l'artiste de se concentrer sur les contrastes de couleurs et de matières qu'offre l'affrontement entre les rochers et la mer.



Claude Monet, *Chrysanthèmes rouges*, 1880, Huile sur toile, 82x65cm, Collection particulière

Paysagiste par excellence, Monet s'est consacré presque toute sa carrière à la peinture de plein air, apprise aux côtés d'Eugène Boudin, son premier maître. Aussi, natures mortes et fleurs coupées sont-elles rares dans son oeuvre. De 1864 jusqu'à la fin de sa vie, on dénombre seulement une quarantaine de toiles représentant des bouquets de fleurs. Même lorsqu'il s'adonne à ce type de peinture – généralement quand les conditions météorologiques l'empêchent de peindre en extérieur –, l'artiste cherche par une composition agitée à recréer l'expérience du dehors. Ici, les chrysanthèmes épanouis envahissent l'espace étroit de la toile en une multitude de petites touches vibrantes et lumineuses. Posé dans un vase sur un napperon fleuri, le bouquet se détache du fond sombre et indistinct. Dans cette oeuvre, la nature morte est aussi prétexte à une étude et un jeu de contrastes sur les tonalités, pourpres et chaudes lorsqu'il s'agit de représenter les grosses têtes colorées des fleurs et la nappe, vertes, bleues et plus froides dans le traitement de l'arrière-plan. Exposée dès mars 1882 à l'occasion de la septième exposition impressionniste, l'oeuvre apparaît sous le numéro 69 comme appartenant « à M. C. ». Il s'agit du peintre Gustave Caillebotte, ami de Monet, parfois important soutien financier et avec qui il partageait une passion

pour les fleurs et le jardinage. Caillebotte a probablement acquis l'oeuvre peu avant cette manifestation, la gardant toute sa vie dans sa collection. Cette dernière fut léguée en 1894 à l'État qui écarta par la suite les *Chrysanthèmes rouges* des oeuvres retenues.



CLAUDE MONET
1840-1926

Les Galettes
1882
Huile sur toile
Paris, Collection particulière



Gustave Caillebotte, *La Berge du Petit Gennevilliers et la Seine*, – 1890 – Huile sur toile 153x127cm – Collection particulière

Ce qui frappe de prime abord dans ce tableau, c'est son format inhabituel. Gustave Caillebotte l'a peint en 1890 au Petit Gennevilliers dont il a fait sa résidence principale, après le mariage de son frère Martial en 1887. La toile était destinée à l'appartement de ce dernier, rue Scribe, et devait être encadrée dans des boiseries, ce qui explique la forme arrondie du haut du tableau.

La propriété du peintre était bordée par la Seine qui coulait devant sa propriété; un petit embarcadère permettait d'accéder directement au bateau. Passionné de navigation à voile, Caillebotte avait beaucoup innové en la matière ; il avait par ailleurs racheté les chantiers de construction navale Luce situés à quelques mètres de sa propriété. Il y a fait construire ses bateaux dont il dessinait les plans. Sur ce tableau très coloré, le fleuve occupe la majeure partie de la toile. La construction du décor est soignée : le haut est bordé par le feuillage des arbres, les côtés sont symétriquement bornés par un arbre de part et d'autre du paysage. Au milieu, majestueux, plusieurs bateaux sont amarrés tandis que d'autres naviguent, toutes voiles dehors. Au premier plan, émergeant dans ce cadre fluvial, apparaît,

anachronique, le petit chien qui se révèle être celui de Charlotte Berthier, son « amie », que l'on retrouve dans d'autres tableaux, notamment *Les Roses, jardin du Petit Gennevilliers* (1886, collection particulière) et *Les Dahlias, jardin du Petit Gennevilliers* (1893, collection particulière). Quant aux deux personnages représentés, il s'agit des deux fils de son ami Eugène Lamy qui profitent du paysage et personnalisent cette scène fluviale.

Gustave Caillebotte, *Le Pont de l'Europe*, – 1876 Huile sur toile – 125x180cm – Genève, Association des Amis du Petit Palais



La grande vue du pont de fer surplombant la Gare Saint-Lazare à Paris est une des images les plus reconnaissables de la transformation haussmannienne de la capitale en une métropole moderne. Le jeu de perspectives prononcé, le tracé graphique des poutres serties d'innombrables rivets ainsi que l'ambiguïté d'une scène supposée montrer un flâneur se tournant vers une dame déambulant à petit pas vers le spectateur ont paru célébrer l'aube d'une époque nouvelle. Cependant le spectateur ressent une impression d'étrangeté, qui pourrait contredire cette vision inspirée du réalisme ou d'un naturalisme naissant, souvent évoquée par les critiques.

Les outils informatiques nouveaux et l'examen minutieux des repentirs mis en évidence par la réflectographie multi-spectrale infrarouge nous permettent aujourd'hui de poser un regard plus

détaillé sur cette oeuvre qui révèle un message plus complexe et ironique du propos de l'artiste.

Une matrice architecturale composée

La modélisation précise en 3D des éléments architecturaux démontre que la perspective que propose Caillebotte dans son tableau représente un trompe l'oeil factice et non une vue réaliste.

Si le pont de Haussmann était bien exceptionnellement large, comprenant une place centrale et six tronçons de rues afférentes, la hauteur de la structure de fer était partout la même et ne s'élevait qu'à deux mètres et demi du sol. Ce n'était que sur un court tronçon descendant vers le niveau des rails de train que la structure pouvait paraître plus haute pour un passant. Pour créer l'illusion d'une structure monumentale Caillebotte a juxtaposé trois vues différentes, obtenues de points-de-vue situés à plusieurs mètres l'un de l'autre. Ainsi, l'impression d'étrangeté dérive du décalage entre les distances des personnages par rapport aux éléments architecturaux d'un espace composé et comprimé où Caillebotte a soigneusement caché les points de repères qui auraient permis au spectateur de déceler l'artifice.

Sous la surface

Les nombreux repentirs révélés par la réflectographie infrarouge indiquent aussi que Caillebotte a largement retravaillé les éléments de sa composition pour affiner son trompe l'oeil. Il le finit en peignant son propre profil sur le visage d'un autre homme figuré initialement et en remplaçant le contour d'une femme marchant à côté par une autre, curieusement déplacée en retrait.

Le haut-de-forme montre, sur sa moitié inférieure, un crêpe, marque explicite de deuil. Ce symbole contredit l'idée mainte fois répétée, que l'homme représenterait un flâneur se faisant accoster par une lorette. Ce détail accentue l'ironie de la posture de l'homme, penché vers la droite avec seulement la tête tournée vers ce qui n'est autre qu'une illusion : un pont majestueux qui ne l'était pas – et non en arrière vers une femme séduisante qui lui aurait fait signe.

En arrière plan : Diogène

Les artistes « intransigeants » mais de formation classique que Caillebotte avait réunis chez lui dîner pour proposer « son » exposition impressionniste de 1877 n'auront sans doute pas manqué de reconnaître l'allusion au chien « cynique » de Diogène. Son entrée au centre même du tableau montrant son derrière, met en scène de manière figurée la rhétorique du geste ironique préconisé par le philosophe, reprise notamment en France, entre autres par Rabelais et Montaigne, de dire la vérité au pouvoir par l'ironie. Paris était encore soumise à la loi martiale suite aux massacres de la Semaine Sanglante de mai 1871 six ans auparavant. Les images évoquant la défaite catastrophique et le siège de Paris provoquées par l'inepte déclaration de guerre à la Prusse par Napoléon III, la Commune et la guerre civile qui ont suivi, étaient formellement interdites. Cette censure notamment exercée dans les arts par l'Académie était puissamment sentie par les artistes dont la survie dépendait des ventes de leurs oeuvres. Ceux qui avaient vécu ces heures sombres sur place à Paris et qui ont voulu témoigner de leur mémoire de détresse ou des effrois ressentis pendant ces événements tels Courbet et Manet, ne pouvaient le faire que par des allusions ironiques, des symboles cachés ou dans des oeuvres restées confidentielles. Sachant que Caillebotte avait été mobilisé dix jours après la déclaration de guerre et participé à la défense de la capitale, nous pouvons supposer qu'il a aussi participé à une ou plusieurs des vaines tentatives faites pour lever le siège avant un armistice, jugé comme trahison. Les comptes rendus de ces événements ne laissent pas de doute que Caillebotte a dû voir de près mourir nombre d'amis et de compagnons dans les carnages de l'Année terrible. Avec ce cursus, l'idée de glorifier sincèrement l'oeuvre de l'empereur déchu aurait été saugrenue. Par contre, l'esprit narquois de l'artiste qui émerge de sa correspondance et de ses initiatives successives nous paraît indiquer que Caillebotte a profité de sa situation personnelle aisée pour se moquer publiquement de l'hypocrisie des pouvoirs politiques et des conventions de l'Académie des Beaux Arts. Il faut ajouter que notre analyse de *Jour de Paris*, temps de pluie, en cours d'écriture, indique une démarche ironique analogue, mais accomplie de manière plus subtile encore. On notera que la censure prend fin en 1880 et que le pouvoir de l'Académie commence à s'effondrer en 1885. Avec la Tour Eiffel érigée pour l'Exposition Universelle de 1889, les arts pourront fêter véritablement le modernisme à Paris, du moins pendant quelques brèves années. Le Pont de l'Europe sera reconstruit en béton armé et acier entre 1929 et 1930 sans sa superstructure métallique, jugée sans intérêt. Les vestiges rouillés du pont de fer seront alors débarrassés.



Gustave Caillebotte

Le déjeuner
1876

52 x 75 cm

Collection particulière

Cette toile représente une scène de déjeuner dans la salle à manger de l'hôtel particulier des Caillebotte à Paris 77 rue de Miromesnil maison aujourd'hui disparue. On y trouve la mère de l'artiste, Mme Martial Caillebotte, née Céleste Daufresne (1819-1878)², se faisant servir par le maître d'hôtel à droite le frère de l'artiste, René Caillebotte (1851-1876).



GUSTAVE CAILLEBOTTE

1848-1894

Le Jardin du Petit Gennevilliers

Entre 1889 et 1892

Huile sur toile

Collection particulière



GUSTAVE CAILLEBOTTE

1848-1894

Boulevard des italiens

Vers 1880

Huile sur toile

Collection particulière



Camille Pissarro, *Déchargement de bois, quai de la Bourse, coucher de soleil*, 1898 – Huile sur toile 54x66cm – Collection particulière

Lorsque Pissarro réalise durant l'été 1898 ce somptueux coucher de soleil, la ville de Rouen n'a plus aucun secret pour lui. C'est son quatrième séjour dans cette localité. Cette vue plongeante sur les quais, la Seine et la rive gauche, il pourrait la peindre les yeux fermés tellement elle lui est familière. Il l'a déjà représentée plus de trente fois – au cours de trois précédents séjours – à toutes les heures et par tous les temps. Lorsque l'artiste découvre pour la première fois Rouen en 1883, il ressent un choc à la fois émotionnel et pictural. Le large choix de motifs et la dynamique de ce grand port industriel vont lui insuffler une énergie qui modifiera profondément, jusqu'à la fin de sa vie, son regard sur le paysage ainsi que sa manière de peindre. À partir de 1896, l'année de ses deuxième et troisième séjours, Pissarro, à l'instar de Monet avec

les Cathédrales, va peindre en série, depuis un point fixe (une chambre d'hôtel), le même motif sous différents

éclairages. Depuis sa fenêtre il dira voir « filer les bateaux empanachés de fumées noires, jaunes, blanches, roses, je vois les navires chargés de planches s'emboîser sur les quais et décharger et filer, ce n'est pas long, l'espace de trois séances ». Il lui faut être très rapide, tout est mouvement, mouvement des hommes et des bateaux, mais aussi mouvement, au fil des heures, de la lumière sur le motif. Ici l'artiste a saisi l'embrasement du soleil juste avant son coucher.



Pierre Auguste Renoir, *Portrait de Madame Josse Bernheim-Dauberville (née Mathilde Adler)*, 1901

Huile sur toile – 92x73cm – Collection particulière

En septembre 1901, Alexandre Bernheim, grand marchand de tableaux de l'école de Barbizon, puis des impressionnistes, invite Renoir à séjourner dans sa propriété appelée le Majorat de Bellune, à Fontainebleau, pour exécuter les portraits de ses deux futures belles-filles, Mathilde et Suzanne Adler, promises à ses fils Josse et Gaston. Mathilde, la jeune fiancée de dix-neuf ans, pose avec sérieux, assise bien droite sur un fauteuil en osier, devant un intérieur neutre.

Juste avant de partir, dans une lettre adressée à son autre marchand Paul Durand-Ruel, Renoir, alors âgé de soixante ans, s'était inquiété de ne pas avoir de pièce où s'installer confortablement, écrivant que si ce n'était pas le cas il était prêt à remettre cette commande à plus tard.

Le temps étant propice, c'est finalement dehors que l'artiste va peindre Mathilde, installée sur le perron d'une porte-fenêtre. Henry Dauberville, fils de Mathilde et Josse, se souvient de son père évoquant ce portrait : « Mon père fut frappé du fait que le tableau étant seulement construit,

dessiné, Renoir paracheva de façon définitive le ruban rose qui ornait les cheveux, puis il se retourna et dit : "Maintenant, je tiens ma composition ! Tous les tons vont jouer en rapport avec ce rose, le problème de la couleur est résolu !" » (Dauberville, 2007, p. 13). Au début du siècle, Renoir emploie peu de couleurs vives, leur préférant les tonalités pastel. Pour cette jeune fille, il utilise une gamme pâle de blancs et de roses qui flatte la carnation du modèle. Sa sœur Suzanne posera sur le même fauteuil, vêtue d'une robe bleu ciel, dans le jardin (Paris, musée d'Orsay).



PIERRE AUGUSTE RENOIR

1841-1919

Yvonne en rose

1899

Huile sur toile

Collection particulière



Auguste Renoir
Banane et ananas
1900
Collection particulière



Edgar Degas, Danseuse rattachant son chausson, vers 1887, Pastel sur papier, 32x41cm, Collection particulière

Resté célibataire, Degas n'a cessé toute sa vie de représenter la femme : les modistes, les repasseuses-blanchisseuses, les chanteuses, les Parisiennes, les nus, les prostituées et surtout les danseuses. En quelque quarante ans, Degas a laissé au moins mille dessins, pastels, gravures et tableaux à l'huile, photographies et sculptures en cire sur le thème de la danse. Fou d'opéra, il s'y rendait quasiment tous les jours. Mais il affectionnait plus encore les coulisses qui devinrent son territoire de prédilection. Aux représentations de ballets, il leur préfère l'envers du décor : l'exercice routinier, épuisant et sans grâce de la danseuse, les salles de répétition, les vestiaires,

les mornes corridors, l'attente et les sordides relations amoureuses qui s'y nouaient. Dès les années 1870, Degas exécute sans relâche une série de danseuses observées dans toutes les situations – au repos, à l'exercice, tirant leur bas, massant leurs mollets ou ajustant leur chausson – qui constituaient un fonds dans lequel il puisait des figures pour des œuvres plus abouties.

La danseuse penchée en avant, jambes écartées, lançant son chausson est l'une de ses poses favorites. Le regard est happé par cet extravagant noeud de ceinture bleu, posé sur le rein de la jeune fille tel un énorme papillon. Certaines études étaient signées et dédiées à des amis, comme ici à Charles Durand-Ruel, le second fils du marchand des impressionnistes.



EDGAR DEGAS

1834-1917

Le Petit Déjeuner après le bain

Vers 1883

Fusain et sanguine sur papier calque

Collection particulière, courtesy Halcyon Gallery



EDGAR DEGAS

1834-1917

Femme s'essuyant les cheveux

Vers 1897

Pastel sur papier

Collection particulière

GEORGES SEURAT, PAUL SIGNAC, THÉO VAN RYSELBERGHE LES NÉO-IMPRESSIONNISTES



Georges Seurat, *La Seine à Courbevoie*, 1885 Huile sur toile –
81,4x65,2cm – Collection particulière –

En 1885, Georges Seurat, à vingt-six ans, est déjà un peintre de l'avant-garde depuis que l'année précédente son premier grand tableau, *Une baignade à Asnières* (1883, Londres, National Gallery), a été refusé au Salon et montré au premier Salon des indépendants. La présente oeuvre se situe dans la lente période de maturation d'*Un dimanche après-midi sur l'île de la Grande-Jatte*, entre le printemps 1885 et l'automne de la même année au cours duquel Seurat décide de reprendre sa grande composition qui deviendra l'acte de naissance du chromo-luminarisme, bientôt rebaptisé « néo-impressionnisme » par Félix Fénéon.

Cette toile préfigure *La Grande-Jatte* (1884-1886, Chicago, Art Institute of Chicago) à bien des égards : le bateau et la dame avancent latéralement, les troncs et les branches sont aussi disposés parallèlement, et tous ces motifs rigoureusement construits ont déjà la raideur qui marquera la grande composition. De même, la promeneuse figée qui en est directement issue dégage un sentiment de solitude et d'indifférence au paysage qui l'entoure. Seurat expose ensemble *La Seine à Courbevoie* et *Un dimanche après-midi sur l'île de la Grande-Jatte* à la dernière

exposition impressionniste de 1886 : si le premier tableau recueille l'approbation des critiques (Octave Mirbeau en loue les « transparences d'eau »), sa magistrale oeuvre-manifeste – « grande machine » – heurte et déplaît généralement, créant un choc qui repousse vers le passé les scandales précédents de Manet ou Monet.



GEORGES SEURAT

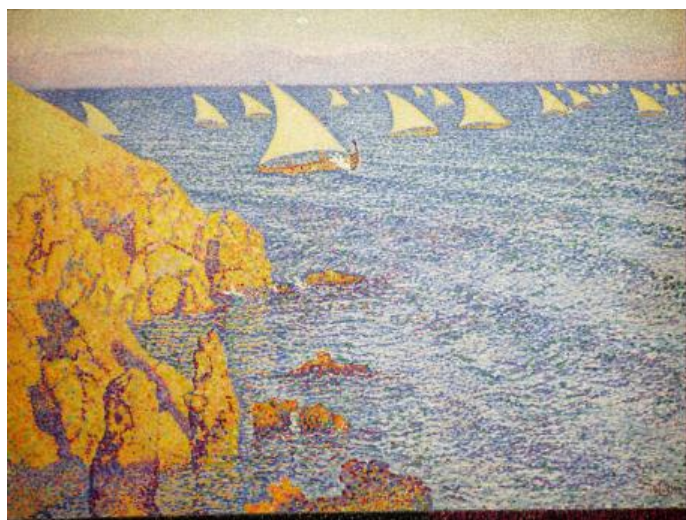
1859-1891

Femme voilée (mère de l'artiste)

Vers 1882-1883

Crayon Conté sur papier

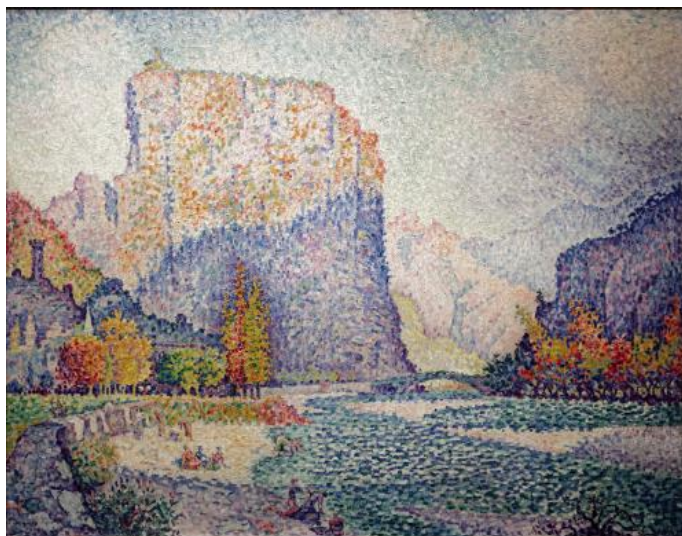
Collection particulière



Théo van Rysselberghe, *La Régate*, 1892 – Huile
sur toile – 61x80,6cm – Collection Isabelle et Scott Black

Théo van Rysselberghe est un peintre belge originaire de Gand. Après une formation artistique à Bruxelles, il effectue un voyage en Espagne et au Maroc où il s'imprègne de l'éclatante lumière méditerranéenne. Proche de l'écrivain et critique d'art Octave Maus, Théo van Rysselberghe est en 1883 un des membres fondateurs du groupe bruxellois des XX. Au cours de leurs manifestations annuelles où expose toute l'avant-garde belge, sont fréquemment invités des artistes français tels Seurat, Pissarro, Monet, Gauguin, Caillebotte, Cézanne et Van Gogh dont certains devinrent de proches amis. C'est en 1886, lors d'un voyage à Paris accompagné du poète Émile Verhaeren, qu'il rencontre Seurat et Signac. Il est alors convaincu par les théories de la division des tons qu'il appliquera

avec brio à son travail. En 1892, Théo van Rysselberghe effectue une croisière sur le yacht de Signac, entre Bordeaux et Marseille. La Régate commémore une course effectuée par son ami lors de leur escale à Marseille. Peinte aux petits points, avec des couleurs très lumineuses, cette oeuvre est emblématique des oeuvres divisionnistes de l'artiste. Dans la composition, simple et décorative, se ressent également l'influence des estampes japonaises qu'il appréciait particulièrement. Le cadre en bois semble avoir été peint ultérieurement par son ami Henry van de Velde. Amoureux de la Méditerranée, Théo van Rysselberghe passera les dernières années de sa vie à Saint-Clair, au Lavandou.



Paul Signac, *Castellane*, 1902 – Huile sur toile 88x114,5cm –
Collection particulière

Au tournant du siècle, Paul Signac est devenu une figure de proue de la scène artistique française et européenne, et le chef de file du « néo-impressionnisme ». Installé en partie à Saint-Tropez depuis 1892, il est très inspiré par la lumière du Midi qui l'incite à densifier sa palette. Il arpente la Haute-Provence à bicyclette, parcourant parfois une centaine de kilomètres pour rapporter des aquarelles, futurs sujets de ses tableaux. Le 8 novembre 1902, il décrit à son ami le peintre Henri-Edmond Cross son expédition à Sisteron et à Castellane : « Une vingtaine d'aquarelles ça fait six par jour ! J'en étais claqué le soir. Les schémas seront pour Castellane un roc, un pont, le Verdon [...] » (Archives Signac, Paris). Outre des aquarelles, il exécute une autre étude peinte (*Castellane*, 1902, collection particulière) de cette oeuvre. L'harmonie générale qui

se dégage de la toile naît de son orchestration très maîtrisée entre lignes et couleurs. La composition architecturée contraste avec la douceur des teintes d'arrière saison.

Exposée au Salon des indépendants de 1903, cette toile va aussi permettre à Signac de rayonner en Allemagne, où vient d'être publiée la traduction de son ouvrage-manifeste, D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme. Elle est exposée à Weimar en 1905, à Berlin l'année suivante, puis au cours d'une exposition itinérante à Munich, Francfort, Dresde, Karlsruhe et Stuttgart.



PAUL SIGNAC

1863-1935

L'Île de la Grande-Jatte

Vers 1885

Crayon sur papier

Collection particulière



PAUL SIGNAC

1863-1935

La Gare Saint-Lazare (Extérieur; vue prise en direction des tunnels du boulevard des Batignolles)

1885

Mine de plomb, rehaussé au crayon de couleur sur papier

Collection particulière



PAUL SIGNAC

1863-1935

La Gare Saint-Lazare (Intérieur; vue prise en direction du pont de l'Europe)

1885

Mine de plomb sur papier

Collection particulière



PAUL SIGNAC

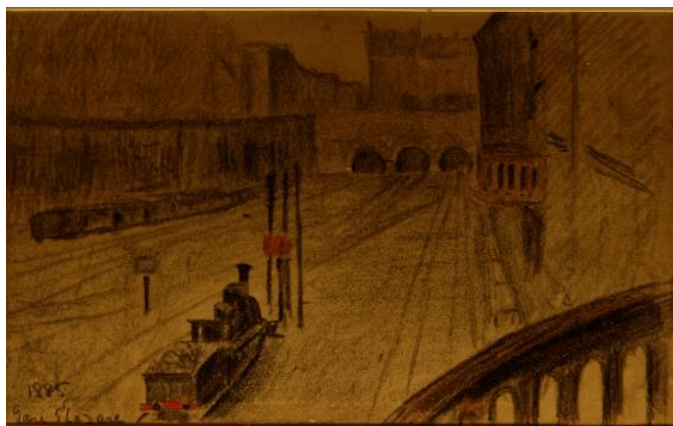
1863-1935

Asnières. Les Bains et les grues de l'usine à gaz

1885

Mine de plomb grasse ou crayon Conté rehaussé au crayon de couleur sur papier

Collection particulière



PAUL SIGNAC

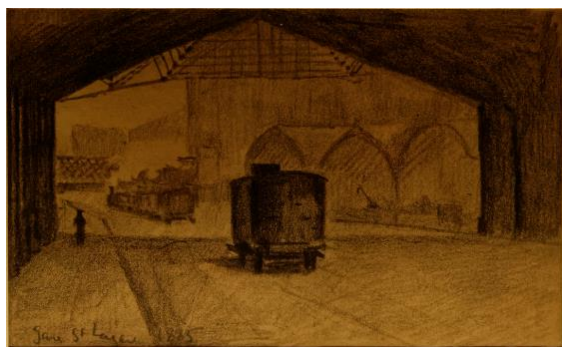
1863-1935

La Gare Saint-Lazare (Extérieur; vue plongeante prise en direction des tunnels du boulevard des Batignolles)

1885

Mine de plomb, rehaussé au crayon de couleur sur papier

Collection particulière



PAUL SIGNAC

1863-1935

La Gare Saint-Lazare (Intérieur; la ligne de Normandie)

1885

Mine de plomb sur papier

Collection particulière



PAUL SIGNAC

1863-1935

La Gare Saint-Lazare (Extérieur; le quai)

1885

Mine de plomb, rehaussé au crayon de couleur sur papier

Collection particulière



Vincent van Gogh, *Les Lauriers roses. Le jardin à l'hôpital à Saint-Rémy*, mai-juin 1889 – Aquarelle et crayon sur papier – 61x47cm – Mexico, Collection Pérez Simón © Arturo Piera

Le 8 mai 1889, Vincent van Gogh arrive d'Arles pour entrer, à sa demande, à l'asile Saint-Paul de Mausole de Saint-Rémy-de-Provence. Il y est soigné jusqu'au 16 mai 1890, date à laquelle il part pour Auvers-sur-Oise, dernière étape de sa courte existence. Grâce aux soins attentifs du docteur Peyron et des religieuses en charge de l'établissement, Van Gogh retrouve son équilibre et le désir de reprendre ses pinceaux d'abord au sein de l'institution puis, progressivement, dans ses alentours. Deux types d'œuvre vont se faire le reflet de ce séjour : les études rapprochées et détaillées de la nature, dont la première apparition est probablement *Les Iris* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum), peint en mai 1889, pour commencer, avant que n'apparaissent les vastes panoramas tel le *Champ de blé derrière l'hospice Saint-Paul avec un faucheur* (Essen, musée Folkwang) de septembre 1889 qui, bien au-delà des murs qui enclosent les cultures, permet de découvrir les contreforts des Alpilles. À la première catégorie appartiennent

les *Lauriers roses* exposés, inspirés par les plantations du jardin de l'asile où Van Gogh pouvait se promener. Considérés par au-dessus, ils semblent jaillir de la base de la feuille pour s'épanouir dans la partie supérieure. La composition est ainsi menée par un élan dynamique que souligne la manière dont sont posées les touches d'aquarelle, verticales ou légèrement inclinées, à la base, avant de s'orienter en tous sens au niveau des fleurs et des plantations en arrière-plan.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Henri de Toulouse-Lautrec, *La Blanchisseuse*, mai-juin 1889, Aquarelle et crayon sur papier, 61x47cm, Mexico, Collection Pérez Simón

Le thème de la blanchisseuse est déjà ancien lorsque Henri de Toulouse-Lautrec l'aborde, mais le temps des joyeuses ouvrières travaillant sans effort dans des paysages arcadiens, comme en a livré Hubert Robert, ou dans des intérieurs accueillants, comme en a peint Jean-Baptiste Chardin, n'est plus de mise. À la fin du xix^e siècle, sous les pinceaux de Degas ou de Toulouse-Lautrec – mais aussi de certains artistes naturalistes, telle Marie Petiet (*Les Blanchisseuses*, 1882, Limoux, musée Petiet) –, le travail semble harassant, le personnage isolé et comme absent à lui-même dans un intérieur désincarné. Dans un cadrage rapproché, la diagonale du corps massif appuyé d'une main

puissante sur une table et le visage de profil d'une « blanchisseuse » envahissent l'espace. Le visage, dissimulé par une mèche de cheveux roux qui retombe, est tendu vers un chiche rectangle lumineux qui apparaît en haut à gauche. Hormis le tissu blanc posé sur la table, aucun instrument ne vient cependant conforter le titre de l'oeuvre. Plusieurs des modèles du peintre ont été évoqués comme ayant pu être représenté dans ce tableau. Les plus souvent cités, du fait de leur même coiffure rousse, ont été Suzanne Valadon que Toulouse-Lautrec peint à la même période sous le titre de Gueule-de-bois (Cambridge, Harvard University, Fogg Art Museum) et Carmen Gaudin que le peintre employa comme blanchisseuse et qu'il fit poser en divers lieux, tel l'atelier du peintre Henri Rachou (Carmen, 1884, Williamston, Sterling and Francine Clark Art Institute).



Henri de Toulouse-Lautrec, *Femme rousse assise dans le jardin de M. Forest*, 1889 © Nahmad Collection Monaco

À la fin des années 1880, à l'angle du boulevard de Clichy et de la rue Caulaincourt, existait un terrain laissé en friche où quelques amateurs venaient pratiquer le tir à l'arc. Ce jardin, nommé d'après le patronyme de son propriétaire, «du père Forest», servit à plusieurs reprises d'atelier en plein air pour Toulouse-Lautrec comme en garde témoignage le cliché de Maurice Guibert conservé au musée d'Albi le représentant en train de réaliser le portrait de Berthe la sourde, connu aussi sous le titre La Femme à l'ombrelle (1889, localisation inconnue). Parmi les plus célèbres tableaux que Toulouse-Lautrec réalisa en ce lieu figurent ceux de Justine Dieuhl (1889, Paris, musée d'Orsay) ou de Désiré Dihau (1890, Albi, musée Toulouse-Lautrec), où le modèle se trouve assis au premier plan dans un cadre envahissant de végétation qui laisse néanmoins parfois apercevoir les murs et fenêtres d'une maison à l'arrière-plan. Excepté Désiré Dihau, modèle de Toulouse-Lautrec et d'Edgar Degas, dont nous savons qu'il fut basson dans l'orchestre de

l'Opéra de Paris, les femmes – modèles professionnelles ou prostituées – demeurent anonymes et leur identité ne va pas au-delà de ce qu'a bien voulu indiquer leur portraitiste. Le personnage du tableau exposé, que rend remarquable son abondante chevelure rousse, est un peu plus connu pour avoir été représenté à plusieurs reprises par Toulouse-Lautrec, à partir de 1884 : il s'agit de Carmen Gaudin qui posa ensuite pour Fernand Cormon ou Alfred Stevens.



Henri de Toulouse-Lautrec

Deux femmes faisant leur lit

1891–1891

60 x 79.3 cm

PAUL GAUGUIN, ÉMILE BERNARD L'ÉCOLE DE PONT-AVEN



Paul Gauguin, *Nature morte à l'Espérance*, 1901, Huile sur toile, 65,5x77cm, Italie, collection particulière

Gauguin admirait dans l'oeuvre de Vincent van Gogh le motif des tournesols. En 1890, il échange même avec son ami un de ses tableaux contre deux toiles de ce motif, des répliques de celles que Vincent avait accrochées dans sa chambre à Arles. Presque dix ans plus tard, alors qu'il vit à Tahiti, probablement par nostalgie de ces sublimes fleurs européennes, Gauguin demande à son ami Daniel de Monfreid de lui envoyer des graines. Un an après, la récolte est si fructueuse qu'elle lui inspire plusieurs natures mortes, dont celle-ci, dite *Nature morte à L'Espérance*, d'après une copie du tableau de Puvis de Chavannes accroché en haut à gauche de la composition. Il semble aussi que Gauguin ait voulu honorer une demande de son marchand Amboise Vollard qui lui réclamait des natures mortes de fleurs. Malgré une forte prédilection pour la

figure, il s'exécuta, tout en lui rappelant que Tahiti « n'est vraiment pas le pays des fleurs » (Rewald, 1943). Les tournesols sont disposés dans un vase aux formes primitives. Quelles que soient les origines de ce vase, son rôle dans cette nature morte est de symboliser le monde exotique dans lequel Gauguin, l'Européen, vit, et dans lequel il introduisit des fleurs venues de France. Les tournesols sont des fleurs dont l'existence est déterminée par l'orientation du soleil. Paradoxalement, la fleur la plus ouverte est celle posée sur la table, non nourrie par l'eau du vase. Par sa composition mi-ordonnée, mi-désordonnée, et par ses couleurs éclatantes, cette nature morte est très spectaculaire.



PAUL GAUGUIN

1848-1903

Le Champ Lollichon et l'église de Pont-Aven

1886

Huile sur toile

Mexico, Collection Pérez Simón



PAUL GAUGUIN

1848-1903

Nature morte à l'Espérance

1901

Huile sur toile

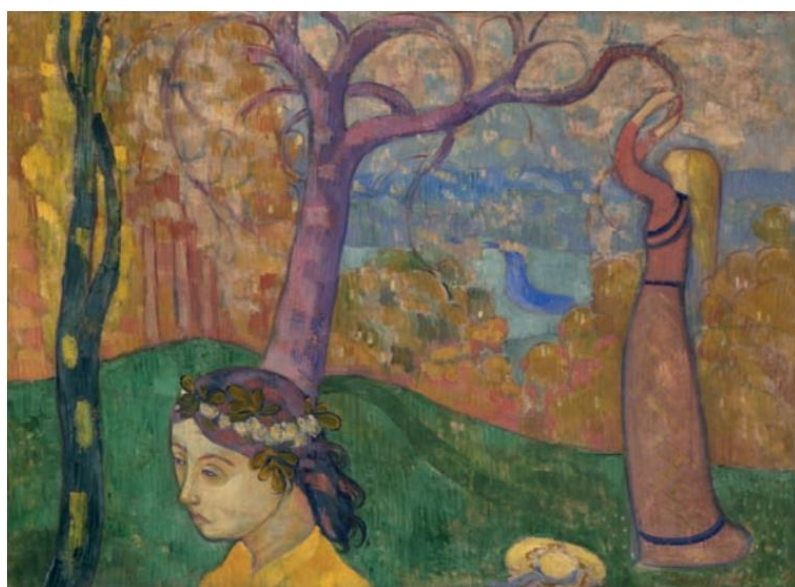
Italie, Collection particulière



Émile Bernard, *Les Falaises d'Yport*, 1892 Huile sur toile – 91,7x65,8cm – Collection Daniel et Laetitia Malingue

Ces spectaculaires falaises d'Yport furent peintes lors d'un périple d'Émile Bernard en Normandie durant les mois de mai et juin 1892. Ce style très épuré, aux limites de l'abstraction, apparaît dans des vues de bord de mer réalisées l'été précédent à Saint-Briac. L'artiste aspire à plus de simplicité et réduit les formes à l'essentiel. Les falaises, la figure de la jeune femme en prière et la vache rouge sont dessinées en arabesques élégantes et décoratives.

Bernard pousse ici le symbolisme pictural jusqu'à ses extrêmes limites. Ainsi confirme-t-il sa place prééminente auprès de ses amis dans la peinture symboliste depuis le départ de Gauguin à Tahiti. Il disait : « Tout ce qui surcharge un spectacle le couvre de réalité et occupe nos yeux au détriment de notre esprit. Il faut simplifier le spectacle pour en tirer le sens. [...] J'avais deux moyens pour y parvenir. Le premier consistait à me mettre devant la nature et à la simplifier jusqu'à la rigueur. Il en résulta parfois des aspects fort grands. [...] [Ce] premier [moyen] était à proprement parler une écriture simplifiée qui cherchait à dégager le symbolisme inhérent à la nature » (Bernard, 1994). Les roses et les ocres de la falaise, aux tonalités chaudes, contrastent avec le bleu turquoise froid de la mer. À l'horizon, une minuscule voile rouge évoque la petitesse de l'homme face à cet espace infini.



Émile Bernard, *Printemps ou Madeleine au Bois d'Amour*, 1892 Huile sur toile, 74x100,2cm, Collection Isabelle et Scott Black, en dépôt au Portland Museum of Art, Main

« Une femme cueille des fleurs, une autre en a la tête couronnée, paysage très fin d'arbres en fleurs et très frais en feuillure » : c'est en ces termes qu'Émile Bernard décrit ce tableau intitulé Printemps dans l'inventaire des toiles qu'il vend au marchand Ambroise Vollard le 22 mai 1901. Son second titre – Madeleine au Bois d'Amour – fait référence au bois situé à l'orée du village breton de Pont-Aven, au pied duquel coule la rivière Aven. Madeleine était la jeune sœur d'Émile Bernard, de trois ans sa cadette, qu'il vénérât. Parfois peinte avec une chevelure rousse alors qu'elle était brune, on ignore si Madeleine est la jeune femme cueillant des fleurs ou celle au corps tronqué

au premier plan. Ravissante, dotée d'une âme d'artiste, elle fait tourner les têtes dont celle de Gauguin. Elle lui préférera un autre peintre, ami de son frère, Charles Laval. Mais assurément Madeleine ne posa pas pour ce tableau, n'ayant pas rejoint son frère à Pont-Aven lors de son séjour de 1892.

Il la représente de mémoire. Ici Émile Bernard applique les formules du style synthétiste : simplification des formes, couleurs cernées d'un trait sombre et arbitraires (un arbre est violet, l'autre est vert avec des taches jaunes), la perspective est abolie. Afin de différencier son travail de celui de Gauguin avec qui il est brouillé depuis l'année précédente, Bernard applique une touche géométrique, notamment sur la végétation, à la manière de Cézanne, son maître en peinture. Très croyant, Bernard dépeint un monde idéaliste où règnent beauté et bonheur.

ÉDOUARD VUILLARD, PIERRE BONNARD LES NABIS

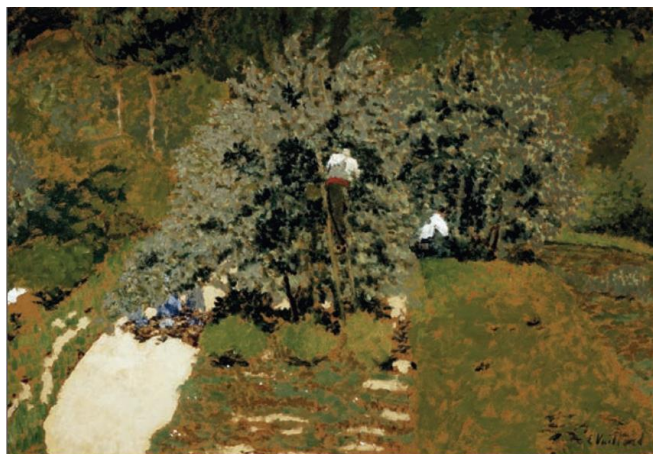


Édouard Vuillard, *La Partie de Bridge au Clos Cézanne*,

923, Tempéra sur papier sur toile, 100x76cm, Mexico, Collection Pérez Simón

En 1920, Joseph, dit « Jos » Hessel, cousin de Josse et Gaston Bernheim, et marchand d'art comme eux, procède à un échange inattendu : contre un tableau de Cézanne, il obtient une propriété à Vaucresson, entre Saint-Cloud et Versailles. Cette affirmation risque cependant de n'être qu'une légende car aucun historique des cinquante-trois tableaux qui passèrent par les mains de Hessel ne permet de la confirmer. Quoi qu'il en soit, cela n'empêcha pas le nouveau propriétaire de donner à sa résidence le nom de Clos Cézanne. À la belle saison, les Hessel y accueillent leurs amis, et les parties de cartes en fin de journée, bridge ou poker, ne sont pas rares. Vuillard y assiste en 1923 et conserve le souvenir de ces soirées tranquilles dans plusieurs peintures et pastels. Cette version, la plus ambitieuse, réunit le propriétaire du lieu et ses amis Alfred Natanson, Marcelle Aron, cousine de Vuillard et épouse du dernier convive : Tristan Bernard, dont le visage est presque entièrement dissimulé. Habilement décentrée, la composition se focalise sous la source de lumière, en haut à gauche, qui crée une atmosphère silencieuse et tranquille que ne trouble pas la concentration des joueurs. Ainsi, cette oeuvre devient comparable au Poker (1902, Paris, musée d'Orsay) de Félix Vallotton, peinture dans laquelle apparaît aussi Jos Hessel et d'autres de ses amis, relations et

modèles habituels de Vuillard.



Édouard Vuillard, *La Cueillette*, 1899-1900 – © Arturo Piera

1899-1900, Huile sur bois, 57,8x85cm, Mexico, Collection Pérez Simón

En 1899, le banquier Adam Natanson – le père d'Alexandre et de Thadée Natanson, proches des nabis et célèbres pour leur rôle dans la publication de la Revue blanche –, commande à Vuillard quatre panneaux, paysages d'Ile-de-France destinés au décor de la bibliothèque de son appartement du 85, rue Jouffroy. Vuillard travaille à leur réalisation durant l'été 1899, installé à L'Étang-la-Ville, au coeur de la forêt domaniale de Marly. La gamme restreinte de couleurs, variations autour d'une dominante verte, et l'imbrication des éléments végétaux – quasi abstraits pour les panneaux verticaux – paraissent faire explicitement référence aux verdure, célèbres

peintures et, peut-être surtout, dans ce cas, tapisseries connues à partir du XVIème siècle.

Après ces panneaux que Vuillard évoquera souvent par la suite, il réalise au moins deux tableaux de chevalet selon les mêmes principes mais en leur donnant, à travers leur titre et leur composition, une valeur plus anecdotique. La Cueillette ici présentée est d'une conception élaborée, les multiples verticales et diagonales du premier plan menant le regard vers l'homme de dos, au centre du tableau, perché sur une échelle, comme plaqué sur un environnement végétal qui bouche l'horizon. Avec Dans les framboisiers (collection particulière), ce tableau figure, en 1901, à l'exposition de la Société des artistes indépendants qui se tient aux Grandes Serres de l'Alma, au Cours-la-Reine. Ils sont inscrits au livret sous les numéros 992 et 996.



Édouard Vuillard

Messieurs et Mesdames Josse et Gaston Bernheim-Jeune au 107, avenue Henri Martin (1905 - Galerie Bernheim-Jeune)
Collection particulière



ÉDOUARD VUILLARD

1868-1940

Intérieur. Annette au pied d'un fauteuil

Vers 1903

Tempera sur carton

Mexico, Collection Pérez Simón

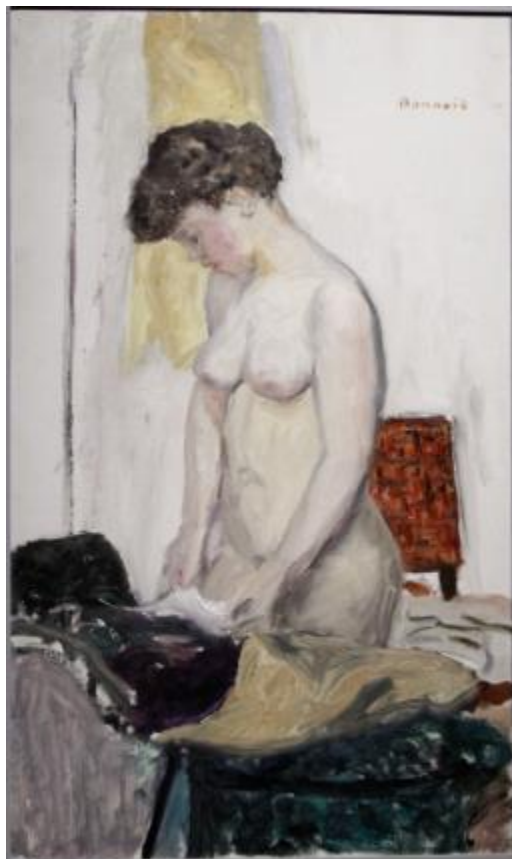


Édouard Vuillard

A partie de bridge au clos Cezanne
Vers 1923

Tempera sur papier sur toile
100 x 76cm

Collection Pierre Simon



Pierre Bonnard, *Nu debout, de profil*, vers 1905 – © Arturo Piera
vers 1905, Huile sur toile, 77,7x46,2cm, Mexico, Collection Pérez Simón

À l'académie Julian où il étudie à partir de 1887 en parallèle à ses études de droit, Bonnard se lie d'amitié avec Paul Sérusier, Maurice Denis et Paul Ranson, qui formeront plus tard le groupe des nabis. Associée à un certain attrait pour le japonisme avec ses mises en page audacieuses et son aspect décoratif, l'influence du groupe sur son oeuvre se traduit par une expérimentation continuelle et un refus de l'esthétique imitative. Au tournant du xxe siècle, il applique ces principes au nu, genre auquel il accorde désormais une place essentielle, évoquant avec une puissante sensualité le quotidien domestique ou l'intimité amoureuse. Le modèle qui pose ici est Marthe de Mélny (née Maria Boursin) que Bonnard rencontre à Paris en 1893 et qu'il épouse tardivement, en 1925. Principal sujet de sa peinture, il la représentera toute sa vie, saisie dans son environnement quotidien, à sa toilette, préparant le thé, rêvassant devant une nappe à carreaux ou, comme ici, s'habillant. Il y a dans l'oeuvre de Bonnard comme une sorte de mécanique du bonheur (mais aussi de la mélancolie) qui se construit autour de sujets simples incarnés ici par la figure de Marthe, plongée dans ses pensées, dans un moment d'intimité. Comme souvent dans les nus du peintre, son visage de profil, esquissé, est plongé dans l'obscurité, en opposition à son corps, éclairé par une lumière blanchâtre.

Modelant les volumes par un jeu d'ombres et de lumières et réduisant l'emploi de tonalités à des touches de gris, de blanc et de bronze, Bonnard nous livre une vision intérieure, féerique et vaporeuse où l'ordinaire, saisi à la manière d'un instantané, se pare de couleurs

singulières.

LA SCULPTURE

CAMILLE CLAUDEL, AUGUSTE RODIN, ANTOINE BOURDELLE



Camille Claudel, *La Petite Châtelaine « à la natte courbe »*, 1893 – © Eric Boutigny
1893, Plâtre patiné façon marbre, 33x28x22cm, Collection Reine-Marie Paris

La Petite Fille de l'Islette, du nom du château de la Loire où Camille cacha sa grossesse, lui apparut comme l'enfant que le destin ne lui permettait pas de connaître. Le modèle, petite-fille de Mme Courcelles qui recevait dans son château des hôtes payants, s'appelait Marguerite Boyer. Elle était âgée de six ans en 1892, et posa en soixante-deux séances pendant deux étés. D'une fillette potelée et enjouée, Camille fit cette face ardente d'enfant fiévreux, les yeux dilatés par l'inquiétude. Le modelé heurté, les épaules inégales, le menton anguleux, la bouche respirante, les tempes émaciées, tout converge vers ces grands yeux brûlants et interrogateurs, qui scrutent avec ferveur et effroi le mystère du monde.

Chaque variante accentue la fragilité de la fillette, couronné d'un diadème aux lourdes torsades de serpents, familières aux héroïnes claudéliennes. Sans ostentation, sans accessoire littéraire ou mythologique, sans fioritures

décadentes, dans la sobriété du grand art classique, Camille crée pour la première fois l'image intérieure de l'enfance, l'âge de la tendresse et de la gravité. Loin des fades représentations de l'enfance que nous a laissées le xixe siècle qui n'a su y voir que le temps des jeux, des sourires et des caresses, Camille Claudel proclame avec une énergie presque inquiétante que l'enfance est aussi le temps de l'angoisse devant l'inconnu, des rêves noirs, des mythes terrifiants véhiculés par les contes. Que Debussy ait adoré cette oeuvre est un signe. Il émane de ce visage le même douloureux et affectueux questionnement de l'être, le même désespoir amical, la même pitié rayonnante que dans Pelléas et Mélisande. Ce plâtre, ici présenté pour la première fois au public, fut un cadeau personnel de Paul Claudel pour le mariage de Suzanne Merklen, dont la mère, Marie-Élisabeth Claudel, était la cousine germaine des Claudel et la marraine de Paul.



CAMILLE CLAUDEL
1864-1943

L'Abandon « Grand modèle »
1905

Bronze

Collection Reine-Marie Paris



CAMILLE CLAUDEL
1864-1943

L'Implorante (Jeune Fille agenouillée)
« Moyen modèle » ou La Jeunesse
ou L'Imploration ou La Suppliante
Entre 1900 et 1904

Bronze

Collection Reine-Marie Paris





Auguste Rodin, *Tête de saint Jean-Baptiste* 1893 – Plâtre – 33x28x22cm –
Collection Reine-Marie

En modelant cette tête coupée de saint Jean-Baptiste posée sur un plat, Rodin renouait avec une très ancienne tradition puisqu'on en peintes ou sculptées depuis au moins le xve siècle, dans plusieurs pays européens de tradition catholique. Il s'agit de l'illustration d'un épisode du Nouveau Testament relaté dans l'Évangile selon Marc (versets 68-73) et dans l'Évangile selon Matthieu (versets 80-90) dans lequel une fille d'Hérodiad (ou d'Hérodiade) que l'on identifie à Salomé, réclame connaît des représentations et obtient la tête du Baptiste qui lui est livrée sur un plateau. Si le plâtre original a disparu, on en connaît une dizaine de versions en marbre – que

quelques détails différencient –, dont plusieurs ont déjà rejoint des musées, parmi lesquels le National Museum of Western Art de Tokyo, le Kulturhistorisches Museum de Magdebourg ou le musée Garinet de Châlons-en-Champagne. La plus ancienne version est connue pour avoir été exposée, en 1889, à la galerie Georges Petit et au Salon des XX, à Bruxelles, en 1890. Mais la plus célèbre est sans doute la version réalisée par le praticien Jacques Barthélemy en 1892 pour le peintre Léon Lhermitte qui en prit possession en 1893. À partir de cet exemplaire, plusieurs autres ont, en effet, été fondus en bronze par François et Alexis Rudier, un exemplaire de chaque se trouve au musée Rodin et un au Rodin Museum de Philadelphie, tandis que quatre autres ont été réalisés plus tardivement, par le fondeur Émile Godard.



ANTOINE BOURDELLE
1861-1929

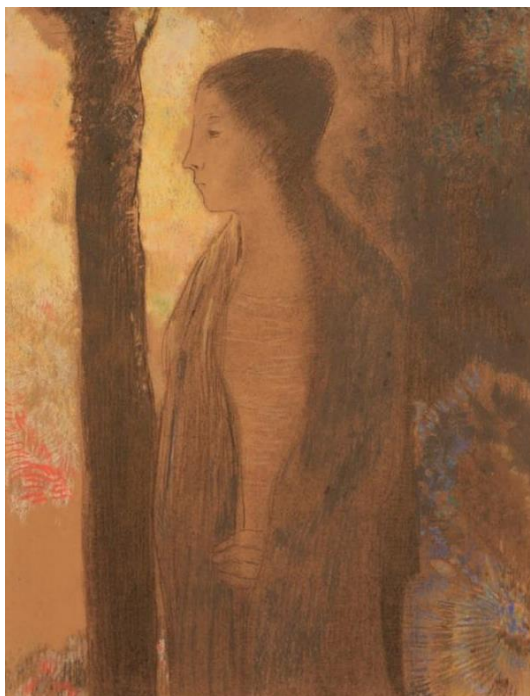
Tête d'Apollon
1900-1909
Bronze
France, Collection particulière

ODILON REDON



Odilon Redon, *Quadriga, le char d'Apollon*, vers 1909, Huile sur toile, 81x100cm, Collection particulière

Au tournant du xxe siècle, Redon éprouve célébrité et reconnaissance institutionnelle. Exposé par les marchands, il est décoré de la Légion d'honneur en 1903 et entre au musée du Luxembourg l'année suivante. Toujours proche de la société littéraire et mondaine, l'artiste obtient le soutien d'importants mécènes. Sous l'impulsion de ces particuliers, il fait de la peinture décorative la dernière grande étape de sa carrière. Philanthropes, Gustave et Madeleine Fayet, riches propriétaires viticoles, lui commandent en 1910 la réalisation des fresques de l'abbaye de Fontfroide, achetée en ruines deux ans plus tôt. Redon y crée un cycle en deux compositions, *La Nuit* et *Le Jour*. L'image du char d'Apollon tiré par quatre chevaux pour les quatre heures de la journée et s'envolant vers la clarté du ciel illustre *Le Jour*. Elle est aussi un hommage à Eugène Delacroix et à son décor du plafond de la galerie d'Apollon au Louvre que l'artiste admirait. Il a consacré vingt-quatre toiles à ce sujet (dont l'oeuvre présentée ici), que complète le panneau de Fontfroide. Ignorant les détails anecdotiques du mythe, Redon se concentre sur l'ascension glorieuse des chevaux vers la lumière, guidés par Apollon sur son char fait de fleurs. Si le sujet se prête à souhait à un déploiement de fougues et de couleurs, l'artiste y ajoute sa touche si singulière d'onirisme et de mystère, qui lui vaudra le surnom si juste de « prince du rêve » (Thadée Natanson).



Odilon Redon

Figure devant un arbre
vers 1894
Pastel et fusain sur papier
50,7 x 37,5 cm
Collection particulière

HENRI MATISSE, ANDRÉ DERAIN, RAOUL DUFY, MAURICE DE VLAMINCK, KEES VAN DONGEN, PABLO PICASSO
AUTOUR DES FAUVES

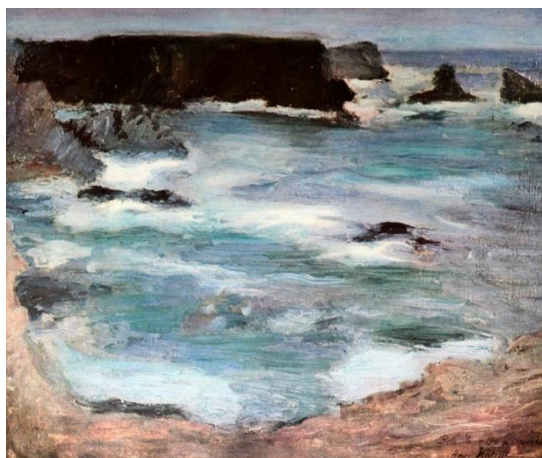


Henri Matisse, *Fenêtre ouverte sur la mer à Étretat*, 1920-1921, Huile sur toile, 46x38cm, Collection particulière, prêté par l'intermédiaire de la Galerie BERNHEIM-JEUNE à Paris

À Étretat, Matisse renoua avec les tonalités douces des paysages du nord de la France : « Me voici depuis deux semaines à Étretat, dans les falaises blanches et vertes, devant une mer bleu tendre et vert turquoise d'où je vois sortir de superbes turbots blancs crémeux », écrivit-il à son ami Jules Romains (Spurling 2009, p. 253-254).

Vivifié par ce séjour normand, Matisse produisit en quelques semaines plusieurs dizaines de toiles de petit format. Il retrouva à Étretat le dispositif mis en place à Nice depuis la fin de la Première Guerre mondiale : une chambre d'hôtel dont la fenêtre donne sur la mer. Dans notre tableau la tension est palpable entre le désir de représenter cette vue emblématique de la Porte d'Aval et celui de figurer l'espace de la chambre. Le point de vue ne permet que d'apercevoir au loin la célèbre falaise, faisant la part belle aux caloges et aux bateaux des pêcheurs remontés sur la plage peints dans une gamme

sombre qui contraste avec les gros nuages blancs dont les ombres viennent animer la surface de la mer. La représentation de la chambre elle-même est réduite à sa plus simple expression par la figuration un peu aride de l'encadrement de la fenêtre, en biais par rapport à la surface de l'oeuvre, proposant au spectateur de ressentir cet état de léger effort qui permet au peintre de tout embrasser en un seul regard : la chambre, la falaise, le ciel, la mer et la plage, comme l'artiste impatient de renouer avec la peinture de plein air.



Henri Matisse

Côte sauvage, Belle Ile en mer, pochade
1896

Collection particulière



HENRI MATISSE

1869-1954

Côte sauvage, Belle-Île-en-Mer

1896

Huile sur toile

Collection particulière



André DERAÏN
Portrait de Vlaminck
Vers 1905
Huile sur papier 42 x 33
France, collection articulière



RAOUL DUFY
1877-1953

Barques à Martigues
Vers 1907
Huile sur toile
Collection Isabelle et Scott Black



Maurice de Vlaminck, *Nature morte au compotier*, 1905 –
Huile sur toile – 46x55cm – Collection particulière

Conservée depuis toujours par la famille de l'artiste, cette nature morte est emblématique de « l'expérience » fauve du peintre. « Je haussais tous les tons, je transposais dans une orchestration de couleurs pures tous les sentiments qui m'étaient perceptibles.

J'étais un barbare tendre et plein de violence », se souvient Vlaminck dans ses mémoires, qui réalisa peu de natures mortes pendant cette période, leur préférant le paysage, qui correspondait davantage à son tempérament. En effet, les natures mortes d'objets intemporels dans de simples intérieurs, réalisées le plus souvent dans un champ visuel restreint, du fait d'un espace de vie réduit imposé par des moyens financiers limités, « enfermaient » l'artiste, alors que le paysage des bords de Seine lui offrait la possibilité d'une expression directe, vaste, voire sensuelle de ce qu'il

nommait « l'expression quasi religieuse du sentiment de la nature ». L'effervescence chromatique que l'on retrouve ici, privilégiant les couleurs chaudes, rouge, orangé, jaune, est pourtant similaire à celle qui apparaît dans les paysages des bords de Seine peints à la même époque. Au-delà des formes figuratives simples (compotier, fruits, carafe, bol) qui charpentent le tableau, au-delà de l'originalité de la contre-plongée du plan privilégié, l'artiste compose avant tout par la couleur, pour la couleur, abandonnant la figuration à un prétexte pour l'expression de sa souveraineté.



Kees van Dongen, *Le Boniment*, 1905 – Huile sur toile – 121x80cm – Collection particulière, prêté par l'intermédiaire de la Galerie BERNHEIM-JEUNE à Paris

Originaire de Delfshaven, en Hollande, Kees van Dongen étudie à l'Académie des arts décoratifs de Rotterdam. Après un bref séjour à Paris en 1897, il s'installe deux ans plus tard dans le quartier de Montmartre. Le spectacle de la rue avec ses nombreux cafés et cabarets le fascine. Son intérêt pour les idées anarchistes le lie, entre autres, avec les peintres néo-impressionnistes Maximilien Luce et Paul Signac dont la technique, par petits points, va influencer ses premiers travaux. La première exposition parisienne où paraissent ses peintures est au XXe Salon des indépendants, en 1904. C'est en 1905, à ce même Salon, qu'il expose *Le Boniment*, une toile de très grand format. Parmi ses sept envois, quatre ont pour sujet le thème de la fête foraine.

Le Boniment est peint à l'issue d'une représentation vue au cirque Medrano. Deux clowns, par des mouvements expressifs, tentent de stimuler la salle le dynamisme et Dongen emploie



avant le début du spectacle. Pour traduire l'ambiance enthousiaste de la scène, Van

des couleurs chaudes et vives (rouges, orange et jaunes) posées par petites touches serrées sans épaisseur. Louis Chaumeil, le premier biographe du peintre, note que cette oeuvre « est le meilleur exemple de l'abstraction tachiste. [...] Les éloges sur cette manière ne manquent pas et ceci incite Van Dongen à faire à sa prochaine exposition chez Druet une exposition de fauvisme-tachiste » (Chaumeil, 1967, p. 70). Félix Fénéon, célèbre critique d'art, acquiert ce tableau à l'issue du Salon pour l'offrir l'année suivante aux marchands d'art Josse et Gaston Bernheim-Jeune.



Pablo Picasso, *Danseuse espagnole*, 1901 Huile sur carton – 49,5 x 33,6 cm – Nahmad Collection, Monaco

Entre le 25 juin et le 14 juillet 1901, le galeriste Ambroise Vollard accueille, grâce à l'intervention de l'industriel catalan Pedro Mañach installé à Paris et reconverti en marchand d'art, les œuvres récentes de Pablo Picasso et de son compatriote barcelonais Francisco Iturrino. Dans sa galerie du 37, rue Laffitte, soixante-quatre tableaux et de nombreux dessins du jeune Espagnol sont accrochés, dont bon nombre ont déjà trouvé preneur et dont bien d'autres seront vendus durant l'exposition. Les critiques sont enthousiastes : « On démêle aisément, outre les grands ancêtres, mainte influence probable. [...] Chacune passagère, aussitôt envolée que captée. On voit que son emportement ne lui a pas laissé encore le loisir de se forger un style personnel ; sa personnalité est dans cet emportement, cette juvénile impétueuse spontanéité (on conte qu'il n'a pas vingt ans et qu'il couvrit jusqu'à trois toiles par jour) », écrit ainsi Félicien Fagus dans *La Revue blanche* du 15 juillet, p. 464. Illustration de la diversité évoquée par le critique, l'exposition permettait de découvrir quelques œuvres précoces de la « période bleue » mais aussi quelques-unes plus anciennes – peut-être peintes à Madrid, au début de l'année – marquées par une technique pointilliste appliquée sur des aplats de couleurs vives. Ainsi en va-t-il de cette évocation de danseuse fort proche d'une *Femme aux bijoux* (1901, Philadelphia

Museum of Art) ramassée sur elle-même de la même manière et que la surface de la toile semble peiner à contenir.