Ambroise Duchemin

Catalogue novembre 2023

51, rue Sainte-Anne
75002 Paris
ambroiseduchemin.com

Rédaction des notices :
Marie Pingaud

Avec la contribution de :
Carola Scisci (Victor Hugo et Sam Szafran) et Maxime Georges Métraux (Paul Gauguin)

Remerciements :
Ania Arno, Artcento, Étienne Bréton, Antoine Bechet et son équipe, Thierry Cazaux, Mathias Chivot, Amélie du Closel, Florence Delteil, Louis Deltour, Hubert Duchemin, Bérengère Duchemin-de Galzain, Aurelie Freitag, Anna Gabrielli, Pierre Georgel, Jean-David Jumeau-Lafond, Annick Lapôtre, Françoise Mantello, Grégoire Mercier, Bruno Mory, Bertrand Moulins, Mondine Nahmias, Philippe Olivier, Benjamin Peronnet, Éric Touchaleaume, Vitek Tracz, Éric Vuillard

En couverture :

Paula Modersohn-Becker (Dresde 1876 – 1907 Worpswede)
Portrait de vieille femme au voile noir
Vers 1904

Huile sur papier marouflé sur toile
39 x 37.5 cm

Henri Lehmann

Kiel 1814 – 1882 Paris

Tête d'expression

1842

Huile sur toile
44 x 36 cm
Monogrammé et daté en bas à droite : « HL 1842 »

Provenance :
Hôtel Drouot, Paris, 24 mai 1991, n°134 (Jésus), n°137 (Dieu)
Gallery Kate Ganz Ltd, New York
Collection particulière, Paris
Collection particulière, France

Allemand, naturalisé Français, Henri Lehmann fut l'élève de Jean-Auguste-Dominique Ingres et le maître de nombreux artistes, parmi les plus innovants de leur génération : les symbolistes Edmond Aman-Jean et Alexandre Séon, mais surtout Georges Seurat.

En 1839, Lehmann, accompagné de Théodore Chassériau, quitte Paris pour rejoindre Ingres, alors directeur de la Villa Médicis, à Rome.
Il rentre en 1842 et entame une carrière officielle - il peint portraits et décors, religieux ou séculiers. Immédiatement après son retour, il reçoit la commande du décor d'une des chapelles de l'église Saint-Merri ; les autres sont confiés à François-Gabriel-Guillaume Lépaulle, Théodore Chassériau et Amaury-Duval.
Réalisées entre 1842 et 1844, les fresques de Lehmann se déploient sur trois parois : à gauche, *La confession* et *La pénitence* dominées par *Le Baptême du Christ*, à droite, la *Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres*, et au centre *L'Annonciation*, surmontée par *Les trois personnes de la Sainte Trinité*.
« La première peinture murale que fit Lehmann fut la chapelle du Saint-Esprit à Saint Merri, travail remarquable, où les qualités essentielles de la peinture décorative sont scrupuleusement observées. Il sut avec un tact parfait, conservé de la peinture du XVe siècle, l'aspect un peu plat, comme un ornement qui ne détruit pas la surface du mur, sans se priver de toute la science moderne dans le dessin des figures »[1].

[1] Gustave Boulanger, Notice sur M. Lehmann, lue à l'Académie des beaux-arts dans la séance du 27 janvier 1883

Henri Lehmann

Kiel 1814 – 1882 Paris

Tête d'expression

1842

Huile sur toile
44 x 36 cm
Signé et daté en bas à gauche : « Lehmann 1842 »

Provenance :
Hôtel Drouot, Paris, 24 mai 1991, n°134 (Jésus), n°137 (Dieu)
Gallery Kate Ganz Ltd, New York
Collection particulière, Paris
Collection particulière, France

Académique, Lehmann réalise de nombreuses études préparatoires à ses grandes compositions. Datés de 1842, ces deux portraits sont vraisemblablement des pensées non retenues pour le décor de Saint Merri : peut-être les visages de Dieu et du Christ, pour *Les trois personnes de la Sainte Trinité*, ou ceux d'« un prêtre dans la force de l'âge [...] d'un air sévère » et d'« un vieillard donnant l'absolution »[2], pour *La Confession* et *La Pénitence*. Ce modèle sur fond or apparaît également, peint de profil, dans un second tableau de 1842 : *Jérémie dictant ses prophéties*, aujourd'hui conservé au musée des beaux-arts d'Angers, et pour lequel il réalise plusieurs esquisses.
Mais plus que de simples études, Lehmann peint ici, deux véritables têtes d'expressions, « mélange de force et de grâce, de dignité sans emphase »[3].

De la tradition ingresque, Lehmann conserve la prééminence du dessin et une inclination pour le beau idéal. La force du coloris, la clarté iconographique et la fermeté du dessin caractérisent l'art de Lehmann, en particulier ses décors. Toutefois, ses penchants romantiques instillent dramaturgie et théâtralité. Depuis l'intensité des traits pieux jusqu'à l'acuité du regard mystique, depuis la maîtrise de la ligne jusqu'aux effets de tons et de lumières, Lehmann érige un dyptique puissant et pénétrant, conciliant les exigences du classicisme et l'exaltation romantique.

[2] Marie-Madeleine Aubrun, *Henri Lehmann, 1814-1882 : catalogue raisonné de l'Œuvre*, 1984
[3] Henri Delaborde, « Peintres et sculpteurs modernes de la France », « Henri Lehmann », *Revue des Deux Mondes*, 1869

Thomas Couture

Senlis 1815 – 1879 Villiers-le-Bel

Étude de bonnet de nuit

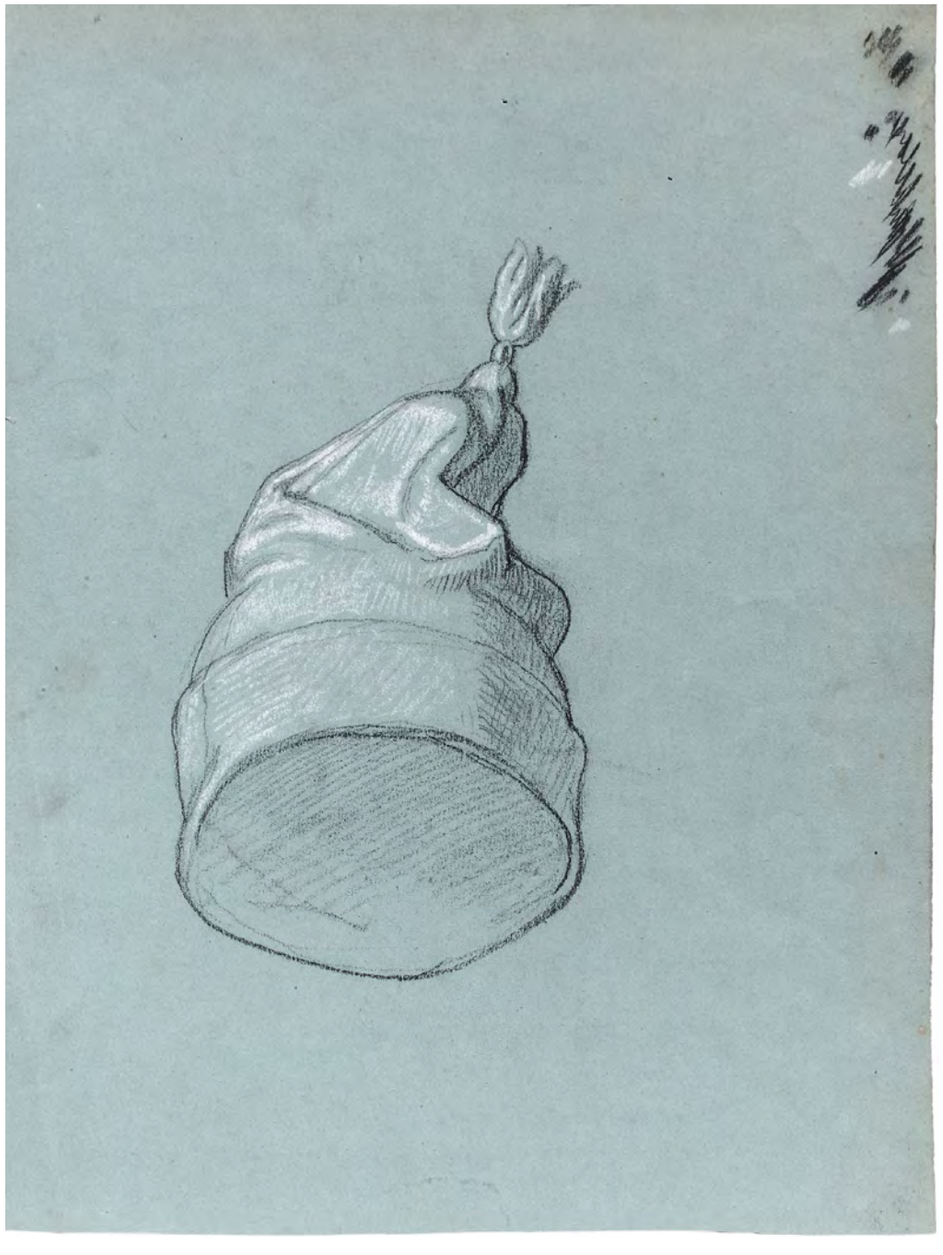
Pierre noire, rehauts de craie blanche sur papier
43.5 x 33 cm

Provenance :
Famille de l'artiste
Collection particulière, acquis de ce dernier

De 1830 à 1835, Thomas Couture suit l'enseignement du baron Gros. Il intègre par la suite l'atelier de Paul Delaroche. Arrivé second au prix de Rome de 1837, il expose au Salon à partir de 1840. En 1847, son tableau, *Les Romains de la Décadence*, lui vaut une médaille de première classe. Les critiques y voient une synthèse des styles classique et romantique, un exemple du « juste milieu ». Achetée par l'État, la toile le rend célèbre. Couture reçoit alors de nombreuses commandes officielles, notamment *L'Enrôlement des Volontaires* en 1848 et *Le Baptême du Prince Impérial* en 1856 laissées inachevées.
La fin des années 1850 marque un revers majeur dans sa carrière. En 1857, une campagne médiatique remet en cause son intégrité. Mésestimé et déconsidéré, il se retire à Senlis en 1860. Sa ville natale met à sa disposition la chapelle de l'ancien palais épiscopal, qui devient son atelier.

Avant même sa retraite senlisienne, Couture développe une tendance à la misanthropie. À la manière d'Honoré Daumier, il tourne en dérision les hommes de loi, politiciens, financiers, médecins et courtisans. Il utilise les caractères grotesques de la *Commedia dell'arte* pour dépeindre sa vision acerbe de la société du Second Empire. Parmi ces personnages, Pierrot est un leitmotiv dans l'œuvre des années 1860. Dans *Pierrot en correctionnelle* (ill. 1), conçu en 1859 et poursuivi jusqu'en 1863, l'artiste nous montre un pauvre malheureux, jugé pour avoir volé des victuailles dans la cuisine d'un restaurant, désemparé face à la justice bourgeoise qui s'abat sur lui. La plaidoirie de l'avocat Arlequin, que l'on sent véhémente, est inutile, les deux juges étant envahis par « le sommeil du juste », selon les termes de Couture. Notre *Étude de bonnet de nuit* est indéniablement liée à la figure de Pierrot. Si elle n'est pas directement préparatoire à une composition précise, elle pourrait être une première pensée ou étude non retenue pour *Pierrot en correctionnelle*.

ill. 1
Thomas Couture
Pierrot en correctionnelle
Huile sur toile
32 x 39 cm
Cleveland Museum of Art



Victor Hugo

Besançon 1802 – 1885 Paris

Bord de mer à Guernesey

Plume et lavis d'encre brune, fusain et aquarelle sur papier
4,4 x 12 cm
Localisé, signé et daté en bas à gauche : « Guernesey. Victor Hugo. 1856 »

Provenance :
Importants tableaux des XIXe et XXe siècles, Ader, Tajan, Pacitti, Louvencourt, Prat, Paris, Hotel Drouot, 16 décembre 1991, lot 2
Galerie Jan Krugier, Genève
Galerie Eric Coatalem, Paris
Collection particulière, Paris

En 1851, à la suite du coup d'État de Louis Napoléon Bonaparte, l'engagement politique de Victor Hugo, chef de file de l'école romantique, le contraint à quitter la France. Cet exil forcé s'avère être une période littéraire féconde. Après un séjour à Bruxelles, c'est à Jersey qu'il compose les *Châtiments*, un recueil de poèmes contestant la légitimité de Napoléon III. Expulsé de Jersey, il s'installe à Guernesey en 1855 où il rédige les *Contemplations* et reprend l'écriture des *Misérables*. Ces années insulaires coïncident avec la transposition du lyrisme dans l'œuvre dessiné de Victor Hugo. L'univers pictural de l'artiste, enfermé dans l'espace des îles anglo-normandes, s'enrichit du spectacle de l'océan. La réclusion renforce la fascination du poète, attiré par la mer depuis ses premiers voyages, pour le mouvement des vagues, les tempêtes, les naufrages, et la rudesse de la vie des gens de la mer.

Dans ses métaphores marines tracées au jet d'encre, Hugo transforme un paysage réel en vision ténébreuse. Ces dessins n'étaient généralement pas tracés sur le motif mais plutôt d'après ses souvenirs, ce qui renforce leur aspect irréel et fantastique. Dans le nôtre, on distingue le relief d'une ville au loin, la voile d'un bateau, et la mer, omniprésente. C'est l'immensité du paysage et l'obscurité du ciel qui véritablement dominent, traduisant la vision poétique de Victor Hugo. Notre dessin est l'une des rares feuilles de l'artiste à l'encre colorée, plus précisément au bleu de Prusse. Quelques feuilles de 1855 – 1856 présentent ces nuances bleutées mystérieuses, notamment des représentations de créatures fantastiques, hydres ou dragons.

Comme l'indique la signature, occupant tout le premier plan de la feuille : « Guernesey, Victor Hugo, 1856 », notre dessin a été réalisé dans les premiers temps du séjour guernesiais (1855 – 1870). Au cours de ces années, l'écriture s'invite dans l'œuvre graphique de l'artiste, jusqu'à devenir parfois l'élément principal de la composition. Ces dessins, où le nom du poète s'impose en grosses lettres, sont à rapprocher des cartes de visite qu'il envoie tous les ans à ses proches. Dans l'univers hugolien, le verbe se confond avec l'image. À travers ces signatures, Hugo se rappelle au monde.

Constant Troyon

Sèvres 1810 – 1865 Paris

Paysage de bord de mer

Huile sur panneau
25 x 38 cm
Cachet d'atelier : « Constant / Troyon » (L. 2406)

Né à Sèvres, de parents travaillant à la Manufacture, « vivant au contact des peintres, sans cesse dans un milieu où l'on ne parlait que de couleur, de forme »[1], Constant Troyon est formé très tôt au paysage classique, d'abord sous la tutelle de Denis-Désiré Riocreux, conservateur du musée céramique, puis de Camille Roqueplan.

Par son intermédiaire, Troyon rencontre les peintres de l'école de Barbizon, Théodore Rousseau et Jules Dupré, qu'il fréquente assidûment dans les années 1840. À la suite de Paul Huet, ces artistes naturalistes s'inspirent de la technique picturale de John Constable : peinture en plein air, travail sur le motif et paysages saisis sur le vif. En 1847, la découverte des maîtres animaliers hollandais, Paulus Potter et Albert Cuyp, à l'occasion d'un voyage aux Pays-Bas, l'incite à animer ses tableaux. Dès lors, Troyon peuple ses paysages de vaches, qui deviennent son sujet de prédilection. Sa peinture s'épanouit. Troyon fait paraître « le sentiment large et fort d'un peintre qui connaît les animaux dans leur coloration, leur structure, leur caractère, en même temps qu'une préoccupation curieuse et presque dramatique de l'effet lumineux » (Paul Mantz, 1853).

ill. 1
Gustave Courbet
La Vague
Huile sur toile
117 x 160,5 cm
Paris, musée d'Orsay

Dans notre *Paysage de bord de mer*, inspiré de la côte normande, Troyon délaisse animaux et figures pour ne se concentrer que sur le paysage - le temps agité, le ciel plombé et le mouvement des vagues. La palette sombre, la touche large et la matière épaisse de notre huile manifestent l'avènement du paysage moderne de Gustave Courbet (ill. 1).
À partir des années 1850, Troyon, qui peint régulièrement en Normandie et séjourne à Honfleur, côtoie Eugène Boudin. Les deux peintres ont en commun leur obsession de la lumière, une prédilection, évidente dans notre tableau, qui préfigure l'impressionnisme.

[1] Arthur Hustin, *Les Artistes célèbres, Constant Troyon*, Paris, 1893

Eugène Fromentin

La Rochelle 1820 – 1876 La Rochelle

Étude de centauresse de profil

Trois crayons sur papier
40,5 x 49,5 cm
Cachet d'atelier en bas à droite (L. 195)
Inscription rapportée sur une pièce en bas à droite : « Souvenir de l'ami disparu M. Fromentin »

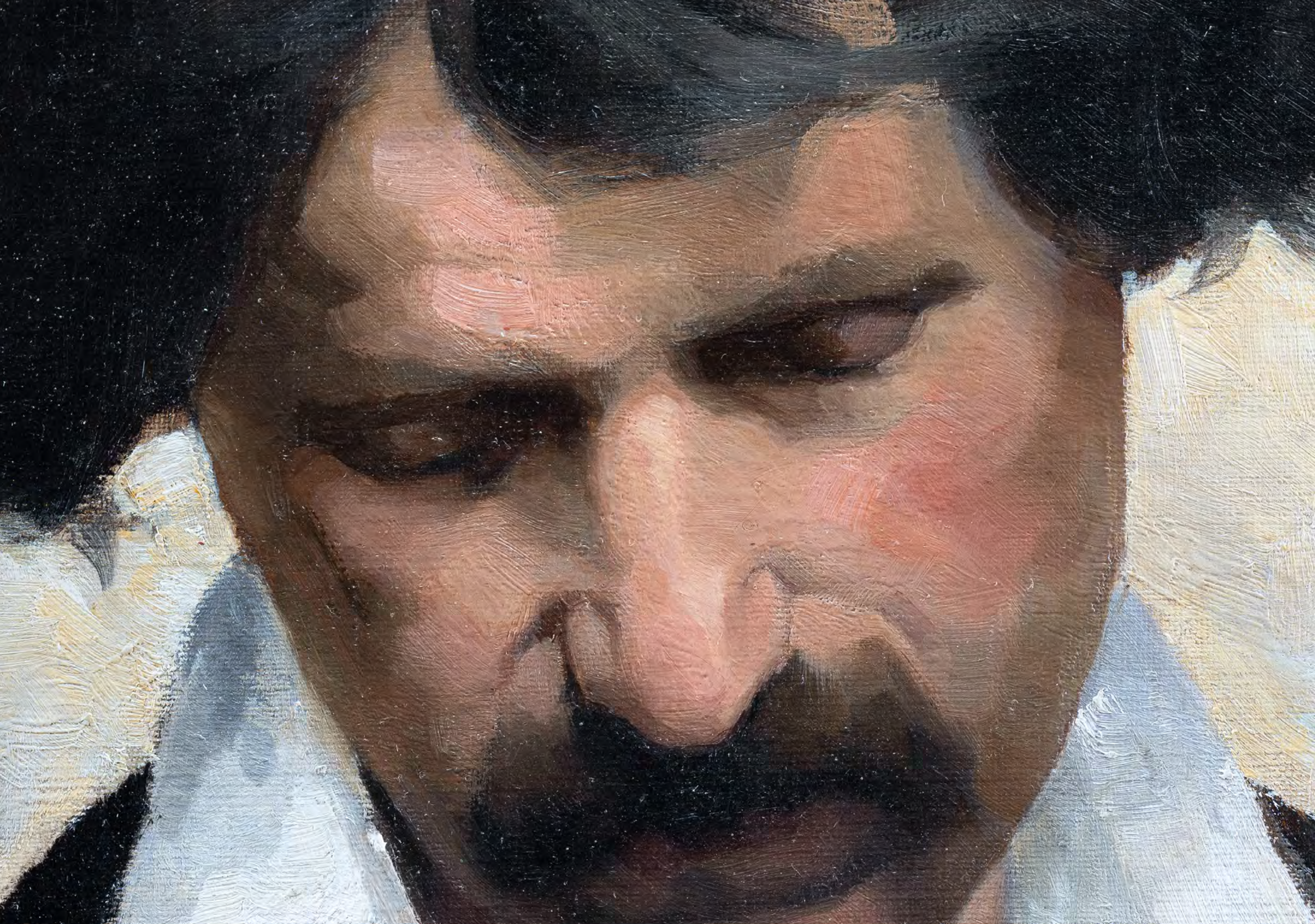
« Eugène Fromentin (1820 – 1876) est un grand peintre qui fut, la plume à la main, un artiste aussi délicat que lorsqu'il maniait le pinceau » (John Grand-Carteret). Artiste éclectique, Fromentin est célèbre pour son roman *Dominique* (1862) autant que pour ses tableaux orientalistes, en particulier ses représentations équines.

Élève des peintres Charles-Joseph Rémond et Louis Cabat, il découvre l'orientalisme de Prosper Marilhat au Salon de 1844. Fasciné par la modernité de cet univers exotique, il décide en 1846 de se rendre en Algérie. Il expose l'année suivante ses premières toiles au Salon. Il fera ensuite deux autres voyages en Algérie et un en Égypte pour l'inauguration du canal de Suez en 1859.

ill. 1
Eugène Fromentin
Centaures
1868
Huile sur toile
232 x 160 cm
Paris, musée du Petit Palais

Passionné par les chevaux, Fromentin fait partie des grands peintres équestres du 19e siècle aux côtés de Théodore Géricault ou Eugène Delacroix. Hybridation du cavalier et de sa monture, le centaure est l'objet de plusieurs toiles à la fin des années 1860. En traitant ce thème mythologique avec poésie et onirisme, l'artiste se rapproche de l'univers de Gustave Moreau dont il était l'intime. Notre grande et belle feuille est une étude préparatoire, avec variantes, pour la centauresse située au second plan à gauche du tableau *Centaures*, peint en 1868 et conservé au musée du Petit Palais à Paris.

De formation académique, Fromentin préparait ses toiles suivant plusieurs étapes dessinées. Son trait assez synthétique et anguleux s'attache d'abord à définir la structure des compositions et des figures. Puis, il s'attarde sur les détails, les poses, les expressions dans des études de figures isolées, comme dans notre dessin. L'emploi, sur notre feuille, des trois crayons dénote l'ambition et le degré de finition de l'étude, constituant l'un des plus beaux exemples du corpus graphique de l'artiste.



Hélène Schjerfbeck

Helsinki 1862 – 1946 Saltsjöbaden

Portrait d'homme

1880

Huile sur toile
43,2 x 36 cm
Signé en haut à droite : « H. Schjerfbeck »
Localisé et daté en haut à gauche : « Paris 1880 »

Provenance :
Collection Enrst Krogius (1865 - 1955), Helsinki, vers 1900
Transmis par descendance
Sotheby's Londres, 3 Juin 2003, *19th Century European Paintings*, lot 230
Collection particulière

Icône de l'art finlandais du début du 20e siècle, Hélène Schjerfbeck est célébrée pour le réalisme et la modernité de son œuvre, en particulier pour ses autoportraits au synthétisme chromatique et formel.

Précoce, Schjerfbeck entre à l'École de dessin de l'association des arts d'Helsinki dès onze ans. Diplômée à quatorze, elle suit les cours du peintre Adolf von Becker. En 1880, elle obtient une bourse qui lui permet de continuer son apprentissage à Paris. Dans la capitale française, elle séjourne en compagnie de son amie, la peintre Hélène Westermarck. Les deux artistes suivent l'enseignement des quelques académies alors ouvertes aux femmes : l'Académie Trélat, dans l'atelier de Léon Bonnat, et l'Académie Colarossi, dans celui de Gustave Courtois. L'enseignement y est traditionnel, alliant études d'après le modèle vivant, compositions étudiées et primauté du dessin.

Notre tableau, localisé et daté « Paris 1880 », fait partie de la production picturale de la première année parisienne et fut vraisemblablement peint à l'Académie Colarossi. Il représente un modèle d'atelier, vêtu d'un costume de brigand italien dans une pose introspective. La technique est emblématique du naturalisme, mêlant technicité et réalisme à une touche plus libre et lâchée. Ce courant en vogue dans les années 1880 et porté par Jules-Bastien Lepage influence Schjerfbeck jusqu'au tournant du siècle.

Georges Seurat

Paris 1859 – 1891 Paris

Vaches dans un pré

Vers 1883

Huile sur panneau
15,5 x 24 cm

Provenance :
Succession de l'artiste
Collection particulière, France
Christie's, Londres, *Impressionist & Modern Art Day Sale*, 6 février 2020, lot 373
Collection particulière

Publications :
César Mange de Hauke, *Catalogue raisonné, Seurat et son œuvre*, vol. I, Paris, 1961, n°49, p. 26
Henri Dorra et John Rewald, *Seurat*, Paris, 1959, n°58, p.55

Dans les années 1880, Georges Seurat fonde le néo-impressionnisme. Ce mouvement est l'aboutissement d'un processus itératif, combinant une compréhension aiguë des classicismes de Nicolas Poussin et Jean-Auguste-Dominique Ingres, une sensibilité impressionniste avec une approche théorique, presque scientifique, de la couleur.
Celle-ci se fonde sur les lectures de Seurat, notamment *La Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc (1867), préférant l'emploi de couleurs juxtaposées sur la toile au mélange préalable de ces pigments sur la palette. Seurat lit surtout la *Théorie scientifique des couleurs* d'Odgen Rood (1879), vulgarisant les dernières découvertes sur la lumière, et insistant sur la complémentarité des couleurs. Le peintre y trouve la solution à ses préoccupations plastiques : son pointillisme favorisera les contrastes chromatiques grâce à une technique révolutionnaire - la touche « balayée ».

D'abord élève d'Henri Lehmann, Seurat rejette vite l'enseignement académique de son maître pour s'intéresser à la vie populaire et quotidienne, représentant les ouvriers, les paysans.
Admirateur des peintres de l'école de Barbizon, il choisit de ne représenter en peinture presque que des paysages et sujets ruraux. Au cours des premières années de la décennie 1880, il peint une vingtaine de toiles et près de soixante-dix esquisses sur panneaux de bois représentant ces thèmes. La ville et l'industrialisation sont réservées au dessin monochrome, la campagne à la peinture polychrome.

Notre petit tableau fait partie des croquis sur panneaux de bois que Seurat appelle ses « croquetons ». Il leur accorde une grande importance et les expose toujours aux côtés des toiles. Ces croquetons peuvent être des esquisses saisies pour elles-mêmes, sur le vif, ou des études en vue de grandes compositions, se concentrant sur une figure, un groupe, ou un élément du tableau.
Maniables et résistants, les panneaux de bois lui permettent de travailler sur le motif.
Ils sont souvent traités sans préparation, l'artiste utilisant les tonalités orangées du bois brut pour rehausser l'huile appliquée en touches croisées et fouettées. Des lignes de réserve apparentes définissent les plans. La structure est synthétique et géométrique, à l'instar de la perspective rudimentaire organisée en blocs de vert de notre esquisse.

Les croquetons témoignent de l'intensification progressive du divisionnisme de Seurat. Entre 1882 et 1883, période au cours de laquelle est peinte notre tableau, Seurat abandonne la palette terreuse et sombre de l'école de Barbizon pour adopter une gamme plus claire marquée par l'impressionnisme. Cette évolution est l'ultime étape de la mise au point du néo-impressionnisme. En 1884, il peint son manifeste : *Une baignade à Asnières*.

Édouard Vuillard

Cuiseaux 1868 – 1940 La Baule

Pierre Bonnard de profil

Vers 1891

Pastel et fusain sur papier
26,3 x 18,4 cm
Cachet d'atelier en bas à gauche : « E. V. » (L.909 c)

Provenance :
Succession de l'artiste
Richard Feigen & Co., New York
Jill Newhouse Gallery, New York
Artcurial, Paris, *Art Moderne*, 30 juin 2003, lot 45
Collection particulière

Qualifiée d' « amitié fraternelle », la relation entre Édouard Vuillard et Pierre Bonnard est un compagnonnage artistique clé de l'histoire de l'art de la fin du 19e siècle. Les deux peintres se rencontrent à l'École des beaux-arts de Paris avant de suivre ensemble les cours de l'Académie Julian où ils côtoient Maurice Denis, Paul Ranson, Ker Xavier Roussel et Paul Sérusier. Ce groupe d'artistes forme le groupe des nabis, constitué à partir de 1888 autour de Sérusier, qui rapporte de Bretagne un tableau exécuté sous la direction de Paul Gauguin : le *Paysage du Bois d'Amour*, rebaptisé le *Talisman* par le groupe. Les nabis souhaitent faire table rase du passé et se débarrasser de l'encombrant héritage des styles historiques, ressassés et remixés tout au long du 19e siècle. Ils se présentent comme une insurrection permanente contre l'inculture de l'Académie, une libération au nom de la coalescence des arts. Bonnard et Vuillard sont rapidement d'éminents membres de ce groupe. Bonnard – qui est fasciné par l'abandon de la perspective et le cloisonnement des couleurs de l'estampe japonaise qu'il découvre en 1890 – est surnommé le « nabi japonard ». Vuillard est appelé, lui, le nabi « zouave » à cause de sa barbe rousse.
En 1890, Vuillard crée ses premières œuvres synthétistes, peintes avec du jaune strident, du bleu canard, et un orange des plus aigus. Cette même année, il confie à son journal : « Plus les éléments sont purs, plus l'œuvre est pure ; plus les peintres sont mystiques, plus les couleurs sont vives (rouges, bleues, jaunes) ; plus les peintres sont matérialistes, plus ils emploient des couleurs sombres (terre, ocre, noir bitume) ».

Notre pastel témoigne de l'amitié des deux peintres et de l'émulation artistique qui les lie. Dessiné avec une extrême économie de moyens, il réunit plusieurs caractéristiques formelles des deux artistes – travail sur l'ombre, aplats de couleurs, japonisme. La feuille date de 1891, année au cours de laquelle les deux peintres partagent, avec les critiques Lugné-Poe et Georges Roussel, un atelier au 28 rue Pigalle. Un autre portrait par Vuillard de Bonnard peignant est vraisemblablement réalisé à quelques jours d'intervalle. 1891 est également l'année de la première exposition du groupe des nabis au Château de Saint-Germain-en-Laye – un moment charnière du mouvement, de la carrière des deux artistes et de la peinture moderne.

Eugène Carrière

Gournay-sur-Marne 1849 – 1906 Paris

Étude, pour le *Portrait de Pauline Ménard-Dorian*

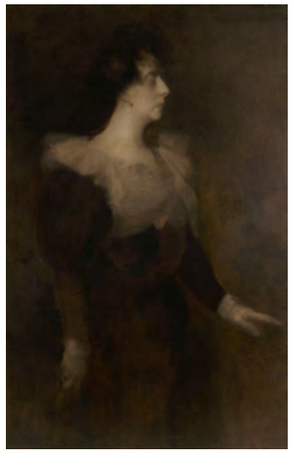
1893

Huile sur toile
56 x 46 cm
Signé en bas à gauche : « Eugène Carrière »

Provenance :
Galerie Georges Petit, Paris, *Succession de Mme Ménard-Dorian. Première vente*, 2 décembre 1929, lot 2

Eugène Carrière grandit à Strasbourg où il reçoit une formation de lithographe. Contre l'avis de son père, il s'inscrit à l'École des beaux-arts de Paris où il entre dans l'atelier d'Alexandre Cabanel. À partir de 1876, il expose au Salon des portraits intimistes, inspirés des maîtres hollandais. Dès le milieu des années 1880, Carrière manifeste son originalité et met au point le style si particulier qui fera sa renommée - les monochromes de terre et d' ocre aux formes estompées. Il en formule le vocabulaire artistique : des couleurs épurées, une économie de détails, une stylisation de la déformation favorisant les jeux d'ombres et de lumières. S'il n'a pas de successeur direct, ses élèves, les futurs fauves Henri Matisse et André Derain, s'inspirent de cette liberté créatrice. Ses monochromes inspirent également la période bleue de Pablo Picasso.

Au début des années 1890, Carrière adapte la technique de la lithographie à la peinture, ce qui lui permet d'essuyer le motif ou de le retravailler au grattoir. Ce parti pris esthétique, motivé par le rejet d'une couleur réaliste et mimétique, est incompris par une grande partie de la critique mais salué par de nombreux artistes contemporains, tels que Paul Gauguin ou Maurice Denis. « On dira un jour les Maternités de Carrière comme on dit les Pietà de Michel-Ange », déclarait Albert Besnard.



ill. 1
Eugène Carrière
Portrait de Pauline Ménard-Dorian
1893
Huile sur toile
125 x 81 cm
Paris, musée du Petit Palais

Apprécié de collectionneurs comme Étienne Moreau-Nélaton, Carrière est introduit auprès de personnalités des mondes littéraire, artistique et politique qu'il immortalise dans de pénétrants portraits : Paul Verlaine, Paul Gauguin, Alphonse Daudet, Georges Clemenceau, Auguste Rodin et Anatole France. Carrière se lie ainsi d'amitié avec Louise Aline Dorian, femme de lettres réputée pour son Salon auquel participent de nombreuses personnalités, et épouse de Paul François Ménard, député radical d'extrême gauche. Notre tableau est une esquisse pour un portrait représentant leur fille Pauline Ménard-Dorian, exposé au Salon de 1893 et conservé aujourd'hui au musée du Petit Palais (ill. 1). Pauline Ménard-Dorian tenait l'un des Salons les plus prisés de Paris. Outre Carrière, elle y accueillit notamment Marcel Proust, Émile Zola, Érik Satie et Edmond de Goncourt. Pauline Ménard-Dorian se maria en 1894 avec le peintre Georges Victor-Hugo. Son fils est le peintre Jean Hugo. Elle épousera en secondes noces, le peintre et dessinateur Hermann Paul.

Paul Gauguin

Paris 1848 – 1903 Atuona

Études de frontispices, pour *Le Sourire*

Vers 1899

Plaque en ardoise gravée
34 x 23,6 cm

Provenance :
Probablement vente après décès des biens de l'artiste, Tahiti, mai et septembre 1903
Collection particulière

Artiste prolifique et protéiforme, Paul Gauguin s'est adonné aux pratiques plastiques les plus diverses : peinture, dessin, gravure mais aussi céramique et sculpture[1]. De retour à Tahiti en 1895, il mène une existence difficile tout en essayant de poursuivre son œuvre. Durant les années 1898 et 1899, Gauguin traverse une crise profonde et se trouve dans l'incapacité de peindre. Pau'ura, sa compagne de l'époque, vient pourtant d'accoucher d'un petit garçon prénommé Émile. Malgré cette naissance, l'artiste est grandement troublé et éprouve de sérieuses difficultés dans sa pratique picturale. À partir du 12 juin 1899, Gauguin prend sa plume et rédige des articles qui paraissent dans le journal satirique *Les Guêpes*, édité à Papeete. Polémiste affirmé et adepte d'une langue mordante, le peintre lance dans la foulée sa propre publication, *Le Sourire*[2]. Constitué d'une feuille de quatre pages[3], ce journal est un projet important pour l'artiste qui en est l'auteur, le rédacteur en chef mais aussi l'imprimeur. Il se charge également lui-même de la création des illustrations qui viennent orner cette publication. Dans une lettre datée de décembre 1899, Gauguin mentionne à Daniel de Monfreid son périodique dans les termes suivants : « J'ai créé un journal *Le Sourire* autographié, système Edison, qui fait fureur. Malheureusement, on se le repasse, de main en main, et je n'en vends que très peu[4] ».

Réalisée par Gauguin vers 1899, cette ardoise gravée, unique dans le corpus des supports de l'œuvre gravée, est un témoignage inédit de ses pratiques artistiques, mais aussi de ses nombreuses recherches formelles pour *Le Sourire* (ill. 1). Une observation attentive et approfondie de cette œuvre permet de suivre le travail de sa main s'exerçant farouchement à graver la pierre. Sur ce support minéral, l'artiste représente, dans le registre supérieur, un étrange canidé qui revient dans nombre de ses réalisations dont un dessin-empreinte d'après *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (ill. 2). Cet animal a été l'objet de multiples interprétations, Richard Field proposant notamment d'y voir une forme d'autoportrait de l'artiste[5]. Dans la partie inférieure droite de la composition, figure un daim couché, fidèle compagnon de Bouddha. Sur cette pierre, Gauguin grave également huit tahitiennes dans diverses positions, groupées autour d'une sorte de Bouddha sous une ombrelle. Celles-ci évoquent immanquablement d'autres réalisations de l'artiste (ill. 3) et témoignent en outre de ses multiples influences visuelles. Gauguin s'inspire entre autres des bas-reliefs du temple de Borobudur (ill. 4) dont il possédait des illustrations qu'il avait lui-même rapportées de la métropole[6]. Il crée donc sa propre mythologie en mélangeant diverses sources issues des cultures visuelles occidentales, tahitiennes mais aussi javanaises[7].

Le nu féminin assis vu de dos, dit parfois *Marchande de mangues* figurant au centre du bandeau supérieur, projet de frontispice pour *Le Sourire*, est connu par un tirage unique sur papier figurant dans le recueil des neuf numéros du *Sourire* offert par Gauguin en 1901 à son ami, le peintre George-Daniel de Monfreid.

[1] Sur le profil artistique de Paul Gauguin, voir *Gauguin l'alchimiste*, Claire Bernardi et Ophélie Ferlier-Bouat, cat. exp., Chicago, Art Institute of Chicago, 2017, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2017 - 2018, Paris, RMN, 2017
[2] Paul Gauguin, *Le Sourire, collection complète en fac-similé*, introduction et notes de L.-J. Bouge, Paris, G.-P. Maisonneuve et Max Besson, 1952
[3] Publié d'août 1899 à avril 1900, le journal *Le Sourire* compte 12 numéros
[4] Cité dans « Paul Gauguin and Thomas Edison », dans *Graphic Arts Collection - Special Collections, Firestone Library, Princeton University*, 22 mars 2014
[5] *Paul Gauguin, monotypes*, Richard S. Field, cat. exp., Philadelphie, Philadelphia museum of art, 1973, Philadelphie, Philadelphia museum of art, 1973
[6] Dans une lettre à Odilon Redon daté de 1890, Gauguin explique qu'il emporte « en photographie, dessins, tout un petit monde de camarades qui me causeront ». Cit. dans Roseline Bacou et Ari Redon, *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans,... à Odilon Redon*, Paris, J. Corti, 1960, III, p. 193
[7] Voir Dario Gamboni, *Paul Gauguin au centre mystérieux de la pensée*, Dijon, Les Presses du réel, 2013

Recto

La Marchande de mangues figure également sur le tableau *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* Il s'agit de la seule composition visible sur l'ardoise à avoir été tirée indépendamment.

Cette plaque d'essai constituée de deux registres distincts est une agrégation de plusieurs compositions de Gauguin, préparatoire aux illustrations publiées dans *Le Sourire*. Sur cet espace minéral, Gauguin s'exerce à composer tout en s'aguerrissant simultanément à la pratique de la gravure. Cette œuvre permet de saisir les mouvements de sa main au travail mais également de comprendre la manière dont cet alchimiste des arts accomplit son processus créatif.

Un examen attentif du recto de l'ardoise révèle que Gauguin a gravé deux fois sa signature à l'envers, ce qui est logique s'agissant d'une plaque destinée à l'impression, mais également une fois à l'endroit.
Au verso, dans l'angle supérieur droit, est gravée un petit visage de tahitienne de profil, sorte de masque aux traits réduits à l'essentiel, l'orbite vide, traité vigoureusement par facettes hachurées, d'une modernité radicale faisant le lien entre les œuvres de Paul Cézanne et les figures primitivistes de Pablo Picasso.
Témoignage saisissant d'un artiste au travail, cette plaque gravée est une véritable plongée au cœur des cheminements créatifs et conceptuels de Gauguin.

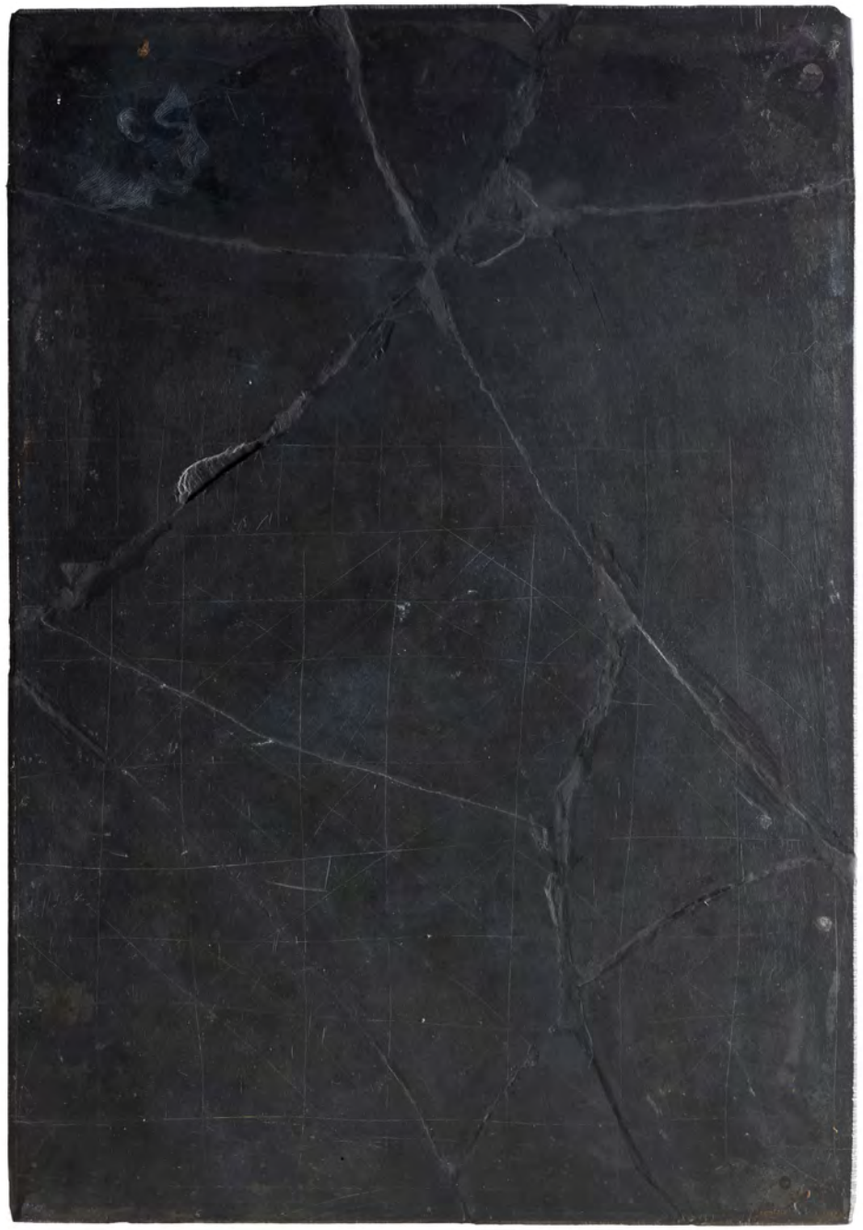
ill. 1
Paul Gauguin
Le Sourire
1899
Gravure sur bois
10 x 18 cm
Chicago, Art Institute of Chicago

ill. 2
Paul Gauguin
Étude d'après *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*
ca. 1899 - 1902
Dessin-empreinte
170 x 205 mm
collection particulière

ill. 3
Paul Gauguin
Te nave nave fenua (Terre délicieuse)
ca. 1892
Plume, encre brune, lavis d'encre brune, aquarelle et gouache sur papier vélin beige
290 x 210 mm
Grenoble, musée des Beaux-Arts

ill. 4
Isidore van Kinsbergen
Relief du temple de Borobudur à Java (772–824)
1873
Photographie
30 × 40 cm
Ancienne collection Gauguin
puis collection Fabrice Fourmanoir
Papeete, Tahiti

ill. 5
Paul Gauguin
La Marchande de mangue
Impression unique pour le recueil du *Sourire*
offert par Gauguin à Daniel de Monfreid
Oslo, musée Kon-Tiki



Verso

Paula Modersohn-Becker

Dresde 1876 – 1907 Worpswede

Portrait de vieille femme au voile noir

Vers 1904

Huile sur papier marouflé sur toile
39 x 37,5 cm

Provenance :
Collection Herma Weinberg (sœur de l'artiste), née Becker, Berlin, vers 1908 - 1963
Collection Eva Weinberg, transmis par descendance, 1963 - 1987
Ahlers collection, Hanovre, acquis de ce dernier en 1987
Galerie Wolfgang Werner, Berlin, 2001
Collection particulière

Expositions :
Hanovre, Kestner-Gesellschaft, *X. Sonderausstellung, Paula Modersohn, Gemälde, Zeichnungen, Radierungen*, 1917
Dresde, Brülsche Terrasse, *Dresdner Kunst-genossenschaft*, 1919, n°136
Berlin, Kronprinzenpalais, (...), *Paula Modersohn-Becker, Gemälde, Pastelle, Zeichnungen*, 1922
Emden, Kunsthalle in Emden, *Paula Modersohn-Becker, Mensch und Landschaft*, 8 février - 29 mars 1987, n°67
Bonn, Rheinisches Landesmuseum, *Von der Idee zum Werk*, 24 janvier - 10 mars 1991, n°2
Bielefeld, Kunsthalle, *O Mensch ! Das Bildnis des Expressionismus*, 29 novembre 1992 - 14 février 1993, n°128
Berlin, Kathe Kollwitz Museum, (...), *Expressionistische Bilder, Sammlung der Firmengruppe Ahlers*, 1993 - 1999, n°33
Munich, Lenbachhaus, *Paula Modersohn-Becker, 1876 - 1907 Retrospektive*, 16 juillet - 19 octobre 1997
Kunsthalle, Krems, (...), *Paula Modersohn-Becker, Pionierin der Moderne*, 14 mars - 4 juillet 2010, n°137
Humlebæk, Louisiana Museum of Modern Art, *Paula Modersohn-Becker*, 5 décembre 2014 - 6 avril 2015, n°47
Paris, musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Paula Modersohn-Becker. L'intensité d'un regard*, 8 avril - 21 août 2016, n°25
Hamburg, Bucerius Kunst Forum, *Paula Modersohn-Becker, Der Weg in die Moderne*, 4 février - 1er mai 2017, n° 12

« Je suis moi, et j'espère le devenir de plus en plus » (Paula Modersohn-Becker, 1906).

Paula Becker bénéficie d'une enfance privilégiée au sein de la bourgeoisie dresdoise. À l'adolescence, lorsque sa famille s'installe à Brême, elle est autorisée à prendre des leçons de peinture, à condition qu'elle termine sa formation d'institutrice. Elle part ensuite à Berlin pour suivre les cours de l'Association des femmes artistes et des amies de l'art berlinoise - les Académies nationales d'art allemandes n'étant pas encore accessibles aux femmes.

En 1898, elle s'installe à Worpswede où s'est établie une colonie d'artistes formée autour d'anciens élèves de l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf revendiquant une indépendance vis-à-vis des instances académiques. À l'image de l'école de Barbizon cinquante ans auparavant, ses membres accordent une place prépondérante à la nature et (dé)peignent le monde rural. Paula Becker s'y lie avec l'écrivain Rainer Maria Rilke et rencontre le peintre Otto Modersohn qui deviendra son époux. Mais la vie recluse de la communauté ne convient pas à la jeune artiste, qui décide de se rendre à Paris.

Elle arrive pour la première fois dans la capitale française le 31 décembre 1899. Séduite par l'effervescence et la liberté artistiques de la ville, elle étudie à l'Académie Colarossi et à l'Académie Julian - écoles de peintures ouvertes aux femmes.
La découverte de ses contemporains est un choc, en particulier les toiles de Paul Cézanne et les dessins d'Auguste Rodin. Elle côtoie les nabis Pierre Bonnard, Maurice Denis et Édouard Vuillard dont les méthodes - simplification des formes et superposition des plans - la marquent. Le primitivisme de Paul Gauguin surtout - abstraction des corps, refus de l'anecdotique et individualisation des figures - est une révélation.

De 1900 à 1907, date de sa mort, Modersohn-Becker multiplie les allers et retours entre Paris et Worpswede. Dans la capitale française, elle trouve l'inspiration et son travail témoigne de l'admiration que Modersohn-Becker porte à certains de ses homologues. Elle apprécie particulièrement l'oeuvre de Charles Cottet, peintre

de la « Bande noire » qui, dans sa filiation avec Courbet et Manet, revisite le réalisme. Ses tableaux, peuplés de bretonnes sur un fond neutre aux larges aplats de matière, tels que son triptyque *Au Pays de la Mer* ou *Bretonnes en deuil* (ill. 1), ont vraisemblablement influencé le traitement de notre portrait. Les affinités formelles - dans la composition, le costume et l'attitude - de *Bretonnes en deuil* avec notre tableau sont la manifestation plastique la plus directe de la relation de Cottet et Modersohn-Becker.
Dans la campagne allemande, elle trouve ses sujets de prédilection - les femmes : habitantes du village, jeunes enfants, mères, grand-mères. Trois toiles représentent la worspswedienne de notre tableau - en pied, en buste et ce portrait serré. Ici, la peintre abandonne le décor et l'artifice pour se concentrer sur l'expression, l'intensité du regard et la peau modelée par le temps.

« Elle manque d'à peu près tout ce qui gagne le cœur et flatte le coup d'œil. Mais c'est justement lorsqu'il est confronté à de tels phénomènes que le critique d'art sérieux a le devoir d'en souligner la qualité » (Gustav Pauli, *Bremer Nachrichten*, 1906). Car, si Modersohn-Becker privilégie des sujets traditionnels et intimistes, profondément ancrés dans son quotidien, sa technique, puissante et résolument moderne, annoncent les *-ismes* du siècle à venir.
À l'aube du 20e siècle, les avant-gardes s'ouvrent à d'autres cultures visuelles qui offrent une alternative à l'art occidental, par leur qualités formelles et poétiques.
De par sa proximité avec les nabis, Modersohn-Becker s'intéresse au cloisonnement des estampes japonaises. De par ses pérégrinations au Louvre, elle trouve de nouvelles références individuelles dans les portraits funéraires du Fayoum. « Il me revient que ma sœur, dans ses dernières années, avait décoré sa minuscule salle à manger, à hauteur d'yeux, d'une frise de portraits funéraires égyptiens » (Herma Weinberg à Günter Busch, 1961). Ces peintures de l'Egypte romaine (Ier - IVe siècle ap. J.-C.) qui délaissent tout élément narratif - les visages sont représentés en plans serrés, sans artifices, sur un fond neutre pour intensifier les traits des modèles, en particulier la puissance de leurs regards (ill. 2) - influencent les compositions de Modersohn-Becker. Réalisées sur bois à l'encaustique, leur surface dense et pâteuse encourage l'artiste à peindre à la détrempe.
Modersohn-Becker conçoit alors ses portraits singuliers, caractérisés par leur sobriété - un cadrage serré, frontal, sans décor ni éléments discursifs - et portés par une peinture à empâtement - épaisse, appliquée en touches rapides. Peint vers 1904, notre *Vieille femme au voile* est emblématique de son style : « front, yeux, bouche, nez, joues, menton, c'est tout. Cela paraît si simple, et pourtant c'est énorme » (Paula Modershon-Becker, 1903). Elle se distingue par son expressivité : l'épure des tonalités et de la composition attestent l'extrême sensibilité du sujet et de son peintre - témoignant de la capacité de Modersohn-Becker à saisir l'essence même de ses modèles.

Associée au mouvement expressionniste, Modersohn-Becker demeure une artiste inclassable. Arrivant après les artistes allemands marqués par l'impressionnisme - Max Liebermann, Lovis Corinth -, elle s'éteint quelques années avant l'avènement des mouvements modernistes « Die Brücke » (1909) et « Der Blaue Reiter » (1911). Ni impressionnistes, ni réalistes, ni nabis, ni fauves, plusieurs de ses peintures jugées trop avant-gardistes seront présentées dans l'exposition d'art dégénéré organisée par les nazis en 1937.
En une dizaine d'années, Modersohn-Becker bouleverse toutes les normes, picturales et sociétales. Elle fait profession d'artiste et perturbe les codes de la féminité de son époque. Ses figures, presque exclusivement féminines, refusent l'idéalisation et l'érotisation des corps pour célébrer les visages, miroirs de l'âme.

ill. 1
Charles Cottet
Bretonnes en deuil
1903
Huile sur toile
Anvers, musée Royal des Beaux-Arts

ill. 2
Égypte romaine
Vers 120 - 150
Portrait de femme
Peinture à la cire d'encaustique sur bois
Francfort, Liebieghaus

ill. 3
Herma Weinberg assise dans son intérieur
Photographie d'époque
Collection particulière

Carlos Schwabe

Hambourg 1866 – 1926 Avon

La Foi

Crayon, aquarelle et gouache dorée sur papier
28 x 18 cm
Signé en bas à droite : « Carlos Schwabe »

Autodidacte, Carlos Schwabe n'étudie que très brièvement à L'École des arts industriels de Genève. Il s'installe à Paris en 1888 où il devient vite l'une des figures les plus singulières du symbolisme. Proche du Sar Péladan, il expose au Salon de la Rose + Croix dès sa première édition en 1892, et en réalise l'affiche. Son art mystique, son iconographie symboliste, ses figures archaïques y sont particulièrement remarqués. La perfection et l'originalité de sa technique l'amènent à participer au renouveau de l'illustration de livres. Il illustre ainsi *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, mais aussi des œuvres de Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck et Pierre Louÿs.

À l'orée du 20e siècle, le mouvement symboliste s'éteint progressivement. Cette tendance et la résistance de Schwabe aux avant-gardes l'isolent et renforcent sa solitude. Il reste attaché à la pureté du dessin et à la perfection de la ligne, comme en témoignent ses œuvres au symbolisme assagi. Les compositions se font plus dépouillées, se concentrant sur les figures, comme dans notre dessin. Schwabe emprunte aux primitifs italiens le format arqué et le fond doré, mais la figure mystérieuse et extatique est caractéristique de son style singulier. À ce titre, le trait plus souple et la définition plus naturaliste de la figure sont archétypaux des dessins du tournant des années 1910.

Gustav Klimt

Baumgarten 1862 – 1918 Vienne

Couple enlacé

Vers 1914 – 1916

Plume et encre brune sur papier
35 x 54,4 cm

Inscription d'Hermine Klimt, sœur de l'artiste, confirmant l'authenticité : « Nacklass meines Bruder Gustav, Hermine Klimt* »

Provenance :
Succession de l'artiste
Collection particulière, Autriche
Galerie Bei der Albertina, Vienne
Galerie Eric Coatalem, Paris, 2008
Collection particulière, Paris

Outre ses emblématiques peintures sur fond d'or, icônes de la Sécession viennoise et de l'Art nouveau, Gustav Klimt se singularise par sa formidable production graphique - près de 4 000 dessins sont connus. Son œuvre dessiné est complémentaire de l'œuvre peint.

Formé dans la plus pure tradition de l'École des arts décoratifs de Vienne aux règles et techniques du dessin académique, Klimt travaille d'après des modèles vivants. Si certains dessins sont préparatoires aux tableaux, beaucoup sont des compositions autonomes.
Dès 1897, Klimt n'utilise pour ses feuilles qu'un seul format de papier caractéristique sur lesquelles il dessine d'abord au crayon noir, puis à la mine de plomb, ayant ponctuellement recours aux crayons de couleurs ou à la plume. Au fil de sa carrière, son style devient de plus en plus expressionniste ; les lignes appliquées et continues laissent place à des traits plus nerveux, plus courts aussi, qui animent les figures.

Pour Klimt, « tout l'art est érotique ». L'amour charnel est un thème fondamental de son œuvre - récurrent depuis sa période symboliste des années 1890, il culmine dans le *Baiser* (1908). Souvent représenté crûment, minutieusement, l'acte sexuel est parfois simplement suggéré comme dans notre dessin où le couple est dissimulé par le drap. Sensuelles, les figures sont étroitement entrelacées, se confondant jusqu'à l'abstraction. Comme souvent dans les dessins tardifs de l'artiste, homme et femme s'entremêlent dans une seule et même silhouette.
Ses dessins érotiques lui valent des accusations d'obscénité et le décide à ne plus les exposer à Vienne. Klimt ne vend que très peu de feuilles de son vivant, confortant leur dimension intimiste.

*Succession de mon frère Gustav, Hermine Klimt

Auguste Matisse

Nevers 1866 – 1931 Bréhat

La Vague

Huile sur toile
40 x 65 cm
Signé en bas à droite : Aug-te Matisse
Inscription au dos de la toile : « Matisse Auguste / N°126 »

Originaire de Nevers, Auguste Matisse fait ses premières gammes à l'École des beaux-arts de Dijon avant d'entrer dans l'atelier de Léon Bonnat aux Beaux-Arts de Paris. En 1895, il devient membre de la Société des artistes français et participe au Salon, puis au Salon d'Automne. Dans les dernières années du 19e siècle, il s'installe sur l'île de Bréhat. Il y vit frugalement dans une petite maison aux côtés des pêcheurs et marins locaux.

Fasciné par la mer, il la peint inlassablement avec une attention particulière portée aux mouvements des vagues. « Les peintres de marines sont presque toujours des peintres de rivages ; celui-ci est un peintre de pleine mer. La mer a pour lui trois dimensions : il est habitué à la voir en transparence sous lui et aussi à voir une crête de lame au-dessus de sa tête, à considérer l'horizon non comme une droite ininterrompue, mais comme une ligne continuellement coupée par les vagues qui la dépassent » (Roger de Félice, *Art et décoration*, avril 1920).
Comme dans notre tableau, il les représente avec des cadrages serrés, dans des compositions presque cloisonnistes, inspirées de l'estampe japonaise et marquées par son expérience de peintre sur vitraux. La vague, rendue avec une matière épaisse et une touche énergique, se détache d'un fond plus neutre. L'artiste contraste les plans mais conserve l'harmonie d'ensemble.

Ferdinand du Puigaudeau

Nantes 1864 – 1930 Le Croisic

Rêverie au soleil couchant

Huile sur toile
81 x 100 cm
Signé en bas à droite : « F. du Puigaudeau »

Peintre de formation, Ferdinand du Puigaudeau est confié dans sa jeunesse à son oncle maternel, Henri de Châteaubriant, qui assure son éducation artistique. En 1886, Puigaudeau séjourne à Pont-Aven ; il y rencontre Paul Gauguin, Émile Bernard et Charles Laval. Témoin attentif des expériences coloristes, il est cependant soucieux de garder sa propre originalité et reste plus proche de l'impressionnisme que du synthétisme. Au début des années 1890, un changement s'opère dans son œuvre : il se consacre à des recherches sur la lumière et réalise des scènes d'intérieur d'esprit caravagesque.

À partir de 1895, le peintre rayonne dans toute la Basse-Bretagne (Belle-Île, Concarneau, Pont-Aven, Locronan, Henvic, le Pouldu) et peint de nombreuses fêtes de nuits, marines et paysages. Sa notoriété grandit grâce à sa collaboration avec le marchand Paul Durand-Ruel et l'exposition de son travail lors de l'Exposition universelle de 1900. En 1904, un voyage à Venise lui inspire une cinquantaine de toiles dans lesquelles s'épanouit une touche divisionniste.
En 1907, l'artiste s'installe au manoir breton de Kervaudu, au Croisic, qu'il ne quitte presque plus. L'« ermite de Kervaudu », comme le surnomme affectueusement Edgar Degas, se plaît à peindre inlassablement la région - ses marais, ses pâturages et ses bords de mers au coucher de soleil. Notre *Rêverie* s'inscrit dans cette période. Elle traduit le goût de l'artiste pour la lumière et les tonalités du crépuscule se reflétant sur la mer. L'atmosphère, renforcée par la présence d'une silhouette ténue, perdue dans l'immensité du paysage, l'assimile à l'esthétique symboliste. La touche fragmentée caractéristique de la palette du peintre (aux tons rose, rouge, bleu, jaune-orangé) intensifie l'onirisme de la scène, à l'hypnotique poésie.

Juliette Roche

Paris 1884 – 1980 Paris

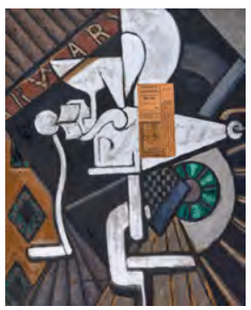
Sur les Ramblas

1916

Huile sur toile
81 x 72 cm
Monogrammé en bas à gauche : « J.R. »

Publication :
Christian Briend, *Juliette Roche l'insolite*, 2021 - 2022, p. 23

Rare et singulier, l'œuvre de Juliette Roche a pu être redécouvert à travers l'exposition monographique itinérante qui lui a été consacrée entre 2021 et 2022 puis dans la vente de la collection de la Fondation Albert Gleizes (Artcurial, 2023) dans laquelle une cinquantaine de ses toiles étaient présentées. Élève des peintres académiques Edmond Brochard et Charles-Frédéric Lauth, Roche s'intéresse à l'art des nabis, en particulier Félix Vallotton qu'elle admire particulièrement. Roche côtoie très vite les grands artistes - peintres et écrivains - de son époque - Jean Cocteau, le couple Delaunay, les frères Duchamp, et surtout Albert Gleizes qu'elle épouse en 1915. Sa proximité avec les avant-gardes la pousse à exposer au Salon des Indépendants en 1906. Ses premières toiles s'apparentent au fauvisme mais s'en distinguent par une touche épaisse et une perspective écrasée. Dans les années 1910, Juliette Roche et Albert Gleizes fuient la guerre et s'installent à New-York, où ils fréquentent les dadaïstes Francis Picabia et Marcel Duchamp. Roche participe au mouvement Dada à travers un tableau (ill. 1) et deux ouvrages débutés à New-York et achevés à Paris : le florilège *Demi-Cercle* (1920) et la nouvelle *La Minéralisation de Dudley Craving* (1924). L'espace public et la trivialité du quotidien inspirent une grande partie de ses compositions.
En 1916, elle passe, avec son mari, plusieurs mois à Barcelone. La ville et ses habitants sont le sujet de plusieurs toiles constituant la série des *Ramblas*, dont notre tableau. Les *Ramblas* représentent des barcelonaises évoluant ou défilant dans les célèbres rues catalanes, parfois à la manière des bas-reliefs égyptiens (ill.2). Cette série témoigne de l'influence du cubisme sur son œuvre, notamment dans la décomposition des formes géométriques et la simplification des formes. Elle s'en distingue toutefois par la place qu'elle accorde à la couleur. La seconde moitié des années 1910 est la période la plus féconde de l'artiste. À partir des années 1920, elle revient à une figuration plus classique. En 1923, le couple se retire dans sa maison de Serrières en Ardèche, où il crée une coopérative artistique. Cet exil relatif, son aisance financière, les ruptures liées aux nombreux voyages pendant la guerre et la célébrité de son mari l'amènent à se tenir à l'écart du marché de l'art.



ill. 1
Juliette Roche
Hachoir
1917
Huile et collage sur carton contrecollé sur toile
53 x 43,50 cm
Artcurial, Paris, 4 Avril 2023, lot 110

ill. 2
Juliette Roche
Sur les Ramblas
1916
Huile sur toile
60 x 73 cm
Artcurial, Paris, 4 Avril 2023, lot 121

Henri Martin

Toulouse 1860 – 1943 Labastide-du-Vert

Les Rochers à Collioure

Huile sur toile
83 x 94 cm

Provenance :
Famille de l'artiste
Transmis par descendance

Paysagiste reconnu, admiré pour ses compositions symbolistes, Henri Martin est célébré pour ses décors ornant des édifices illustres tels que la Sorbonne, l'Élysée et le Conseil d'État, à Paris, ou le Capitole, à Toulouse.

En 1877, il intègre l'École des beaux-arts de la ville rose, sa ville natale, avant de rejoindre Paris deux ans plus tard, où il est admis dans l'atelier de Jean-Paul Laurens. Grâce à son soutien, Henri Martin expose au Salon, dès 1880, des œuvres dans la tradition académique de son maître. Apprécié de la critique, il entame une carrière officielle.
Pourtant, à partir de la moitié des années 1880, Martin se détourne du classicisme. Après un voyage en Italie, ses aspirations esthétiques s'affirment et il développe un néo-impressionnisme individuel, empreint de symbolisme - il participe aux Salons de la Rose-Croix, entre 1892 et 1897 : des scènes oniriques dans lesquelles la division de la couleur, par la juxtaposition de touches rapides, exalte la lumière. « La pleine lumière, éclatante et diffuse [...] m'obligea impérieusement à la traduire comme je pus, mais autrement que par des taches débordantes, par le pointillé, par la décomposition du ton » (Henri Martin).

Martin, originaire d'un territoire sans littoral, est rapidement captivé par l'atmosphère maritime. En 1907, il peint les rochers battus par l'écume dans le port breton d'Argenton. Puis, installé dans le sud de la France, il découvre la lumière de Collioure, immortalisée par Paul Signac, Henri-Edmond Cross, Maximilien Luce, Henri Matisse et André Derain. Pendant près de vingt ans, Henri Martin peint inlassablement le village catalan - il y achète d'ailleurs une maison en 1923 - et ses alentours.

« De l'eau reflétant constamment le ciel ! Quelle merveille ! Peindre de l'eau pour ma part j'y éprouve de la joie » (Henri Martin, 1901). Ici, Collioure s'efface et c'est la mer qui occupe l'espace. Le contraste des reflets vivants du ciel dans les vagues et du relief des rochers immobiles marque cet espace de rencontre entre la terre et la mer. Cette composition, reprise plusieurs fois par Martin, amplifie les variations infinies de tonalité et de luminosité induites par les saisons, le temps, les heures. La vue, serrée sur un simple élément du littoral, manifeste l'immensité azuréenne : l'eau absorbe les cieux, leurs couleurs et leur lumière.

Robert Poughéon

Paris 1886 – 1955 Paris

Fantaisie

Vers 1937

Huile sur carton
31,7 x 42 cm

Robert Poughéon est l'élève de Jean-Paul Laurens et d'Albert Besnard à l'École des beaux-arts de Paris puis de Charles Lameire à l'École des arts décoratifs où il se lie d'amitié avec Jean Dupas. Prix de Rome en 1914, il est mobilisé pendant la Première Guerre mondiale et ne séjourne à la Villa Médicis qu'à partir de 1919. À son retour en 1923, il expose régulièrement au Salon des artistes français et réalise plusieurs grands décors, notamment pour l'église du Saint-Esprit à Paris. Figure de proue de la peinture Art déco, Poughéon participe à *l'Exposition Internationale des arts et des techniques dans la vie moderne* à Paris en 1937. Influencé par la rigueur néoclassique et le dessin ingresque, l'art de Poughéon doit aussi beaucoup à l'atmosphère onirique de Pierre Puvis de Chavannes.

De formation académique, l'artiste accorde une place prépondérante au dessin. Il trace des figures aux muscles maniéristes, marquées par le cubisme. Poughéon affectionne particulièrement les sujets mythologiques teintés de surréalisme, dans la plus pure tradition Art déco.

Notre tableau fait partie d'une série d'esquisses peintes par l'artiste en lien avec ses grands tableaux de Salon représentant des nus féminins et des chevaux. Le thème dérive de sa toile la plus célèbre, *Le Serpent* (ill. 1), réalisée en 1930 et conservée au musée de la Piscine à Roubaix. Poughéon avait pour habitude de réinterpréter des éléments de ses compositions antérieures ; on retrouve dans notre tableau les chevaux cabrés et la figure féminine aux bras levés et aux jambes écartées de l'arrière-plan.

ill. 1
Robert Poughéon
Le Serpent
1930
Huile sur toile
158 x 161,5 cm
Roubaix, musée de la Piscine

Sam Szafran

Paris 1934 – 2019 Malakoff

Gisant

Fusain sur papier
76 x 58 cm
Signé et daté en bas au centre : « Szafran 1967 »

Provenance :
Galerie Claude Bernard, Paris
Collection particulière

Sam Szafran, Samuel Berger de son vrai nom, naît en 1934 à Paris. Issu d'une famille immigrée, juive et polonaise, il vit les premières années de son enfance dans le quartier des Halles. Lors de la Seconde Guerre mondiale, Szafran parvient à échapper à la rafle du Vel'd'Hiv de 1942. Il se cache dans le Loiret, puis au sein d'une famille républicaine espagnole. Déporté dans le camp de Drancy à l'âge de dix ans, il perd une grande partie de sa famille dans les camps de concentration.

L'adolescent « insupportable », « rebelle », « infernal », tel qu'il se décrira lui-même plus tard, rentre en France (après quelques années en Australie) avec sa mère en 1951. À son retour à Paris, Szafran suit des cours du soir dans les écoles d'art avant d'entrer à l'Académie de la Grande Chaumière en 1953. Lors de ses pérégrinations à Montparnasse et à Saint-Germain-des-Prés, il rencontre de nombreux artistes, tels que Nicolas de Staël, Yves Klein et Jean Tinguely. Influencé par les œuvres de Kurt Schwitters et de Jean Dubuffet, Szafran crée des premières toiles abstraites et techniquement sophistiquées, ainsi que de nombreux carnets de croquis d'études figuratives. Au début des années 1960, sa rencontre avec Alberto Giacometti - qui devient une figure tutélaire pour Szafran - et la découverte du pastel impactent profondément son travail et entraînent un renouveau artistique. En 1964, il entre à la Galerie Claude Bernard, et présente sa première exposition personnelle chez le marchand Jacques Kerchache en 1965.

En 1967, date de réalisation de notre dessin, Szafran sort d'une longue dépression l'empêchant de peindre depuis près d'un an. Il recommence à dessiner au fusain sur de grandes feuilles de papier, des scènes d'atelier. Apparaît alors une série d'hommes nus allongés en contre-plongée, rappelant le *Christ Mort* de Mantegna. Pour ces « gisants », l'artiste dédouble les traits du fusain pour se concentrer sur le mouvement, paradoxalement immobile, de la figure allongée. Il joue avec la réserve du papier et laisse une grande partie de sa composition vide, créant une ambiance froide ainsi qu'une impression de déséquilibre et de mouvement de la figure.

Léon Kossoff

Islington 1926 – 2019 Londres

School building, Willesden n°3

1979

Fusain et craie de couleurs
59,7 x 84 cm

Provenance :
Fischer Fine Art, Londres
Hirschl and Adler Modern, New York
Christie's, Londres, *20th Century British Art*, 4 juin 2004, lot 95
Collection particulière, Londres

Léon Kossoff est l'un des artistes figuratifs anglais les plus importants de la seconde moitié du 20e siècle. Il fait ses classes au Royal College of Art et à la Saint Martin's School of Art. Au début des années 1950, il étudie dans l'atelier de David Bomberg, où il se lie d'amitié avec le peintre Frank Auerbach. Les deux peintres s'admirent et s'influencent. Avec Francis Bacon et Lucian Freud, ils forment la London School.

Les peintures de Kossoff se caractérisent par des empattements larges et denses dans une palette foncée de gris et marron. Ses dessins, eux, sont composés de hachures épaisses et appuyées, tracées au fusain ou à la craie, dans des tons sombres, noirs ou bruns.
À l'huile ou à la craie, il reprend, répète, recommence. Kossoff revient également sur les sujets qu'il traite en série : ses explorations thématiques saisissent et reflètent les variations, temporelles ou climatiques. Il représente le nord de Londres - ses bâtiments, ses trains, ses ponts et ses habitants – dans des scènes urbaines.

Au début des années 1980, l'école en briques rouges de Willesden - située dans le Nord de Londres à Dudden Hill Lane, près de son atelier - inspire à Kossoff une série de sept peintures et quelques dessins, dont le nôtre est le numéro trois. Conçue par l'architecte Edward Robert Robson à la fin du 19e siècle, l'école fait partie des nouveaux bâtiments incarnant la réforme éducationnelle du LSB (London School Board) : la scolarité accessible aux enfants des classes populaires. Kossoff, qui étudia à Arnold Circus, une autre école érigée dans le cadre des réformes du LSB, expliquait en 2018 : « maintenant je vois que je peignais Arnold Circus quand je peignais l'école en briques rouges, même si je ne m'en rendais bien sûr pas compte à l'époque »[1].

[1] Andrea Rose, *Léon Kossoff, Catalogue raisonné of the oil paintings*, Modern Art Press, Londres, 2018, p.316

Eugène Leroy

Tourcoing 1910 – 1990 Wasquehal

Étude de femme nue

Vers 1978 – 1985

Fusain sur papier
66 x 50 cm

Provenance :
Atelier de l'artiste

Après des études à l'École des beaux-arts de Lille et de Paris puis à l'Académie de la Grande Chaumière, où il suit des cours de dessin, Eugène Leroy s'installe définitivement dans la région lilloise qu'il ne quitte que pour des voyages d'étude en Italie, en Hollande, en Allemagne et en Espagne. Il y étudie les maîtres anciens qui l'inspirent plus que l'avant-garde. Il expose ses premières toiles en 1937. À partir de 1961, Leroy expose à la Galerie Claude Bernard, où son travail est découvert par les jeunes peintres allemands expressionnistes, comme Georg Baselitz, ainsi que par le galeriste Michael Werner. La reconnaissance de l'artiste devient progressivement internationale. Aujourd'hui, ses œuvres font partie des plus grandes collections publiques et privées, en France et à l'étranger, notamment au musée d'art moderne de Paris, où une quarantaine de ses peintures et dessins sont conservés, et qui lui a consacré une grande exposition rétrospective en 2022.

Fort de la leçon des peintres d'antan, Leroy revisite tous les sujets classiques : portraits, natures mortes, nus, paysages. Sa technique est caractérisée par une matière très épaisse, superposée par couches successives. Cette multiplication de touches rapides rend le sujet de plus en plus difficile à distinguer et tend vers l'abstraction. Leroy cherche tout au long de sa carrière à saisir la vérité de la perception tout en gardant l'émotion qui la rend possible. Son langage pictural ancré dans le réel engendre la modification presque compulsive de ses toiles, qui évoluent dans le temps de pair avec leur auteur.

Leroy s'adonne à la peinture mais également à la sculpture, à la gravure et surtout au dessin. Au crayon ou au fusain, son trait rapide et énergique produit la même vibration que sa peinture, aux frontières de la figuration. Les préoccupations de l'artiste se retrouvent dans ses travaux graphiques, l'accent étant mis sur les contrastes d'ombre et de lumière afin de brouiller les lignes entre réel et abstrait. L'artiste ne cherche pas à reproduire les traits d'un modèle ou à reproduire fidèlement un corps, mais à suggérer sa présence sur la feuille, créant comme dans notre dessin, particulièrement noir, un effet évanescent et fantomatique. La figure est suggérée et se détache de l'ombre, sans que le spectateur puisse distinguer des traits précis, dans une sorte de dépersonnification du sujet au service de la matière et de la lumière.

Ronan Barrot

Carpentras 1973

Autoportrait
2023

Acrylique sur toile
73 x 50 cm

« Un visage, ça surgit du néant. Et à quoi ça ressemble le néant ? À un fond de toile peint en noir. Ronan Barrot fixe le visage au moment de son jaillissement, à l'instant où le voici surpris dans la lumière. Ainsi, dans les portraits, je vois, sous de terribles coups de pinceau, des visages rayés, barrés, et pourtant, loin de me cacher ces visages, les coups de pinceaux qui les recouvrent comme des soies, comme des bandages, loin de me les dissimuler, me révèlent quelque chose, les contours d'une inquiétude, une angoisse qui se propage, et me font ainsi entrevoir, de chaque être, une intimité approfondie, dense, charnelle.
C'est pourquoi ces portraits me touchent, ils me parlent une langue étrange, que je crois reconnaître, mais que je ne comprends pas tout à fait, une sorte de langage intérieur, à la fois intime et inarticulé, signifiant et énigmatique. On les croirait peints avec des mains que l'on aurait à l'intérieur du corps, comme si Barrot nous ramenait une trace du visage depuis son obscurité profonde, celle de nos souvenirs, de nos désirs, de notre incertitude fondatrice. Car nous nous sommes sans doute choisis, au-dedans de nous, avant la conscience, chaque pas fut une maladresse, un hasard et une décision, et c'est ce nœud qu'il faut peindre, ce mystère qu'il faut approcher dans le portrait ; qui m'a choisi ? qui m'a fait ainsi ? qui m'a jeté, tellement désemparé, dans ma propre conscience ?
L'autoportrait est un vertige figé. Quelqu'un se regarde, tente de se regarder, de se voir ou de se revoir, de méduser son visage, de montrer ce qui, de lui-même, ne se voit pas, ce qu'il ne sait pas ; et entre l'amour de soi et le doute, entre le désir de se montrer aux autres à la lumière de nos petits fantasmes et la honte de soi, Ronan Barrot peint ; il peint cet intervalle, cette oscillation, il peint l'instant originaire, et perpétuellement reconduit, où il nous faudra enfin décider ce que nous sommes, et il en poursuit la brûlure sur nos visages, qu'il cherche à faire sortir de leur obscurité.. »

Éric Vuillard, *La décision du visage*, 11 novembre 2023

Ronan Barrot, né dans le Vaucluse, est un artiste peintre français, diplômé des Beaux-Arts en 1998. La Galerie Claude Bernard le représente et lui consacre de nombreuses expositions personnelles et collectives depuis 2007. En 2017, il expose au Festival d'Avignon dont il peint l'affiche. Ses œuvres sont conservées au musée d'Art Moderne de la ville de Paris, à la Fondation Maeght, au musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, ainsi qu'au FRAC Île-de-France et au FRAC Auvergne.

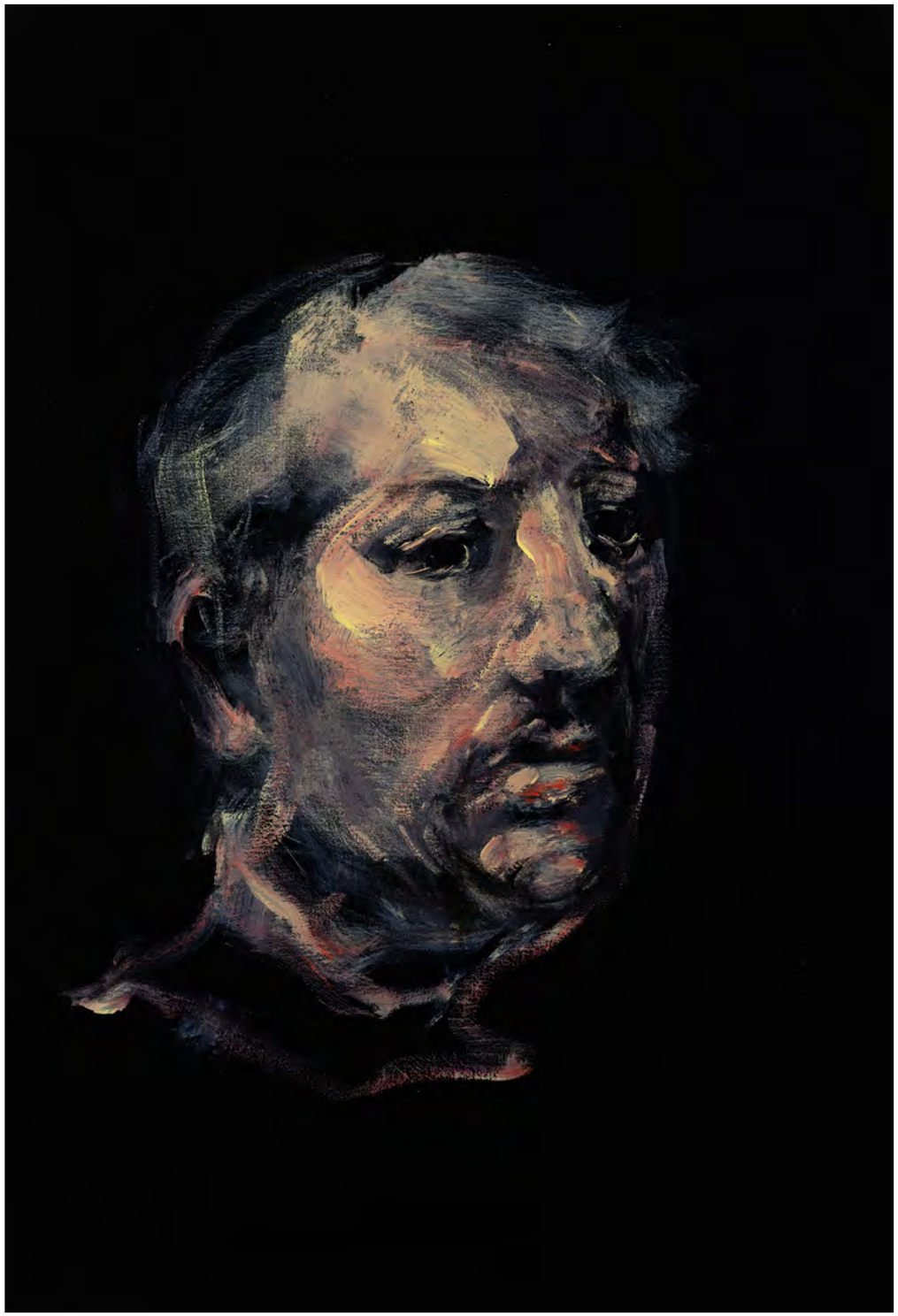


Table des matières

Barrot, Ronan ; *Autoportrait* 74

Carrière, Eugène ; *Étude* pour le *Portrait de Pauline Ménard-Dorian* 32

Couture, Thomas ; *Étude de bonnet de nuit* 12

Du Puigaudeau, Ferdinand ; *Rêverie au soleil couchant* 54

Fromentin, Eugène ; *Étude de centauresse de profil* 20

Gauguin, Paul ; *Études de frontispices,* pour *Le Sourire* 34

Hugo, Victor ; *Bord de mer à Guernesey* 14

Klimt, Gustave ; *Couple enlacé* 48

Kossoff, Léon ; *School building, Willesden n°3* 68

Lehmann, Henri ; *Tête d'expression* 8

Lehmann, Henri ; *Tête d'expression* 10

Leroy, Eugène ; *Étude de femme nue* 70

Martin, Henri ; *Les Rochers à Collioure* 60

Matisse, Auguste ; *La Vague* 52

Modersohn-Becker, Paula ; *Portrait de vieille femme au voile noir* 40

Poughéon, Robert ; *Fantaisie* 62

Roche, Juliette ; *Sur les Ramblas* 56

Schjerfbeck, Hélène ; *Portrait d'homme* 22

Schwabe, Carlos ; *La Foi* 46

Seurat, Georges ; *Vaches dans un pré* 26

Szafran, Sam ; *Gisant* 66

Troyon, Constant ; *Paysage de bord de mer* 18

Vuillard, Édouard ; *Pierre Bonnard de profil* 30

Ambroise Duchemin

Catalogue novembre 2023

51, rue Sainte-Anne 75002 Paris
ambroiseduchemin.com
Instagram : galerie.ambroiseduchemin

Crédits photographiques :
© Artcento
© Studio Sebert

Conception & mise en page :
Margaux Harnois

© Ambroise Duchemin

Ambroise Duchemin
51, rue Sainte-Anne 75002 Paris