LECLERE

MAISON DE VENTES AUX ENCHERES

PEINTRES DU MIDI

Collection M. et Mme Marcel Pagani et divers

LECLERE
MAISON DE VENTES AUX ENCHERES

MARSEILLE
5, rue Vincent Courdouan 13006 Marseille

PARIS
22, rue Chauchat 75009 Paris

T. +33 (0)4 91 50 00 00
F. +33 (0)4 91 67 36 59
E. contact@leclere-mdv.com

Catalogues / résultats / live / actualités sur www.leclere-mdv.com

PEINTRES DU MIDI

Collection M. et Mme Marcel Pagani et divers

Vente

Vendredi 21 octobre 2016 à 15h00 - Marseille

Pré-exposition à Drouot-Paris

28, 29 et 30 septembre de 11h00 à 18h00 - Salle 9

Exposition à Marseille

Mercredi 19 octobre de 10h00 à 19h00 - Jeudi 20 octobre de 10h00 à 19h00
Vendredi 21 octobre de 10h00 à 12h00

Commissaires-priseurs
Damien Leclere & Delphine Martin-Orts

Responsable département
Romain Rudondy
+33 (0)6 68 89 54 08 / rudondy@leclere-mdv.com

SOMMAIRE

I L'Ecole de Marseille (1850-1870)
Une antithèse méridionale à l'Ecole de Barbizon

II Le Naturalisme en Provence (1870-1900)
Une identité plurielle

III L'avant-garde provençale
1900-1940

I

L'Ecole de Marseille (1850-1870). Une antithèse méridionale à l'Ecole de Barbizon.

L'ÉCOLE DE MARSEILLE (1850-1870)

UNE ANTITHÉSE MÉRIDIONALE À L'ÉCOLE DE BARBIZON

L'émergence des identités régionales constitue l'un des traits fondamentaux du paysage naturaliste français qui s'impose sous le Second Empire. Jules Castagnary, le plus ardent défenseur de ce courant, insiste sur son caractère «indigène», recommande de peindre la nature locale, en répudiant le paysage orientaliste dont l'approche lui semble superficielle. A l'artifice de l'exotisme, il oppose la sincérité procurée par la campagne française familière. La Provence a pris une part active à ce mouvement donnant naissance à une « Ecole de Marseille » (1), autoproclamée en 1851, puis consacrée dès 1859 par la critique parisienne - Théophile Gautier, Edmond et Jules de Goncourt, Lagrange, Thoré, Enault, Fouquier, Pelloquet… - comme un des foyers régionaux les plus dynamiques et les plus singuliers. La principale contribution de cette génération d'artistes réunis autour de leur chef Emile Loubon (1809-1863) est d'avoir montré « la petite patrie » comme elle n'avait jamais été observée auparavant. En lui donnant un visage, ils ont créé ce pays, constituant une véritable vision provençale. Cette vision, Loubon l'articule sur la notion du désert à une période où Marseille s'impose comme la porte de l'Orient. Ainsi, dix ans avant l'anathème de Castagnary, l'orientalisme donne paradoxalement son visage à une province reculée de la France profonde.

C'est à Jules Barile, rédacteur en chef du *Courrier de Marseille*, qu'on doit l'acte de naissance de « l'école marseillaise », dans un long article du 28 août 1851. Un contexte particulier a favorisé cette éclosion : l'essor économique de Marseille, l'élan du félibrige, le dynamisme des sociétés d'Amis des Arts, la générosité des mécènes avec, au premier plan, les Charles-Roux. S'ajoutent le rôle des galeries, des cafés, le soutien d'une presse qui encourage la décentralisation. Enfin, la pratique de la photographie n'a pas été étrangère à l'émergence de ce regard naturaliste qui s'exerce sur le paysage.

Au baptême du *Courrier de Marseille*, succède le parrainage des autres journaux, tandis qu'à l'Exposition Universelle de 1855 a lieu la compétition générale : « L'école marseillaise est en émoi », signale Lebrun. Un article de Léon Lagrange paru dans *l'Artiste* en 1858 règle son compte à une polémique locale : « il s'est formé dans le midi de la France, un groupe de paysagistes que rien n'empêche d'appeler une école, parce que le même principe les inspire. La nature méridionale a trouvé en M. Loubon et M. Grésy deux interprètes dignes d'elle. Le premier, Provençal d'origine, s'est voué depuis longtemps au culte de son pays natal. (…) Des deux panneaux qu'il expose, l'un représente une de ces collines calcaires qui surgissent au milieu de la campagne marseillaise, comme des avant-goûts du désert africain. (…) La grande, l'unique affaire de M. Grésy, c'est le soleil. (…) Dans le *Désert*, tout est clair, tout est lumineux, tout est éclatant, tout est blanc : blanc au ciel, blanc sur les rochers éclairés, blanc dans l'ombre même, blanc partout. (…) L'exécution de M. Guigou le rapproche de M. Grésy.» (2)

ÉMILE LOUBON, CHEF D'ÉCOLE

La trajectoire de Loubon donne à voir tout à la fois une œuvre, une démarche et une réflexion. L'école des Beaux-Arts et le musée de Marseille dont il prend dès 1845 la direction, lui permettent de développer ses convictions : dépasser le régionalisme pour explorer l'identité et l'imaginaire d'une région, faire œuvre de décentralisation tout en resserrant les liens avec Paris, multiplier les relations entre peintres, critiques et collectionneurs. Loubon emmène ses élèves peindre en plein air, fonde la Société des Amis des Arts, suscite de prestigieux Salons. Familier de Delacroix, Decamps et des peintres de Barbizon, il libère le paysage local de ses conventions italiennes, forgeant la vision désertique d'une Provence poudreuse à laquelle il donne sa minéralité, sa couleur, son éclat. Surnommé par Lépinois « le peintre du Sahara marseillais », Loubon parvient à établir, avant Mistral, la notoriété d'une Provence aride. Il dérègle la perspective, supprime les repoussoirs, installe un nuage de poussière au centre de la toile, associe le précis et le flou. Soleil, poussière, mouvement, c'est avec les ingrédients du désert qu'il impose au Salon de Paris cette vision originale. De « ce vilain midi » qu'on lui reproche souvent, il transmet l'image abrupte à ses élèves, la découpe des contours, la palette lumineuse, les ombres dansantes et cernées. Trouvant sa propre écriture dans la texture, il donne à la peinture le moyen d'associer à la fois le toucher et la vue.

Tandis que l'Ecole de Barbizon prône le bitume, fait l'éloge de l'ombre, des frondaisons et du soleil couchant, Loubon utilise une palette claire, crée un paysage sans arbre, observé en plein midi, défi aux convenances et aux préceptes de Valenciennes. Il adopte le nouveau langage proposé par l'orientalisme : sa vision d'une Provence lumineuse et sèche répond aux assimilations exotiques, présentes chez Alexandre Dumas, Théophile Gautier ou l'Abbé Papon. Egalisant la clarté sur toute la toile, sans le recours aux oppositions tonales de Decamps, Dauzats ou Marilhat, il résoud le problème de la lumière méridionale, et devance les vues orientalistes des années soixante : Belly, Berchère, Frère, Gérôme, Guillaumet.

Loubon suscite en quelques années un foyer original fondé sur l'exaltation des paysages et des mœurs provençales, mais ouvert aux expériences innovantes. Grâce à lui, l'Ecole de Marseille devient un centre de création autonome reconnu, rival de Lyon ou de Lille, une antithèse méridionale à l'Ecole de Barbizon. La ville fixe ses artistes, a son Salon, ses critiques, ses galeries, ses amateurs.

L'oeuvre de Loubon consacrée à la Provence se présente comme la relation d'un voyage, une succession de panoramas construits sur des détails pittoresques dont la précision caractérise. S'il atténue le visage d'une terre désolée par l'inclusion de troupeaux qui ne la montrent pas sans ressources, le peintre soumet ce paysage au peuple qui forme la substance même du pays, car son ambition est d'élever le paysage animé à la dignité de la Peinture d'Histoire. Son regard inventorie les costumes, érige en types les particularités du monde rustique. Peintre original de la vie rurale, Loubon transcende un genre, mélange les codes, opère un décalage entre décor et figures, personnages cocasses sur lesquels il porte un regard amusé. La culture savante est alimentée par la culture populaire des oeuvres avec lesquelles il a su dialoguer, l'un des premiers.

Le Muletier qui nous introduit dans l'humour des vignettes, en offre un exemple significatif. Assis sur le ballot de marchandises, il dirige l'animal de son bâton. Loubon, que Méry nomme « le peintre géologue de notre Midi » (3) sait tout voir et veut tout dire : l'âpreté du relief, la diversité végétale - pin, jeunes chênes-verts, nerpruns -, les couleurs du gilet et de la culotte courte, les sacoches et le « panée » qui protège le museau de la chaleur étouffante. Il extrait cette figure typique du paysan provençal qui est un des buts anthropologiques de son art et lui confère, comme Courbet, sa dignité.

En 1859, le triomphe de *Mirèio* apporte la légitimité qui manquait à ces représentations. Frédéric Mistral qui désigne la Provence comme « l'empire du soleil », la révèle aussi dans ses excès : Mireille, épuisée d'avoir parcouru la Crau, « immense et pierreuse » meurt, frappée d'insolation. La renaissance littéraire du Félibrige entraîne la reconnaissance picturale : la même année, dans un long article de la *Gazette des Beaux-Arts*, Léon Lagrange faisant allusion au dénouement de *Mirèio* consacre les efforts de Loubon : « Il y a quinze ans que M. Loubon, en prenant son premier coup de soleil, a découvert sinon inventé la nature provençale (...) M. Loubon est le chef de l'Ecole marseillaise. Il voit se grouper autour de lui toute une légion de jeunes peintres auxquels il a inoculé le coup de soleil ». (4)

A cette consécration nationale s'associe Théophile Gautier. Il loue à son tour, « cette petite école de Marseille qui se caractérise par son méridional amour de la couleur » et souligne : « ces Marseillais ont vraiment le diable au corps ! Le soleil phocéen leur chauffe la cervelle et leur infuse le sentiment de la couleur (...) Ils savent sur le bout du doigt le ciel d'azur, la mer bleue, les murailles blanches, les terrains rissolés » (5).

AMIS ET DISCIPLES

La personnalité de Loubon fut assez forte pour insuffler à l'école son propre modèle, qui marquera durablement ses disciples, dont Guigou, Engalière, Simon, Mayan, Guindon, Brest, Ponson... L'exemple de Loubon fut, d'abord, celui d'une technique - âpre et sèche - adaptée aux garrigues marseillaises; une pratique des ébauches exécutées à la brosse en plein air en marge des tableaux destinés au Salon, un style étayé par le dessin, la lumière et les lois de la composition, le sens du mouvement, la préoccupation de l'espace.

Haut fonctionnaire de l'administration des Domaines, Prosper Grésy (1801-1874), l'aîné de Loubon peint pour son seul plaisir des toiles reconnaissables à leurs pâtes épaisses et triturées, à leurs effets heurtés, à leur facture provinciale. En témoigne cette scène de cueillette des olives où la naïveté n'exclut pas la virtuosité : rejeté à l'arrière plan, sous-dimensionné par la végétation, le motif principal des personnages se découpe sur le rocher aveuglant de lumière qui sert de présentoir. On retrouve avec les oliviers centenaires qui enlacent la composition, le goût de l'artiste pour les oppositions tonales, les accords subtils de teintes rousses et grisâtres. Pour ses « paysages d'une vérité saisissante », éloignés de tout « esprit de système », Tenint ne désespérait pas de voir Grésy « rivaliser avec Jules Dupré » (6).

Inféodé à l'idéal mistralien, Paul Guigou (1834-1871) prend le contre-pied de son maître Loubon. A l'inverse des cinéramas animés, il inscrit d'ordinaire le paysage dans un minuscule panneau. Ce peintre myope et solitaire utilise la précision microscopique pour mieux mettre le monde à distance. Ses silhouettes miniaturisées, perdues dans leur rapport à l'espace, augmentent le sentiment d'étendue et d'éloignement. *Les collines d'Allauch*, 1862, récapitule ses expériences sur la facture et l'espace. L'exode du couple de paysans en costume ethnographique se fait, non vers la cité industrielle comme chez Loubon, mais vers la montagne, refuge de valeurs saines célébrées bientôt par les *caminaïres* dans leurs excursions.

Après un épisode provençal qui va de 1847 à 1857, Fabius Brest (1823-1900) se convertit à l'orientalisme, dont témoigne l'autorité de ce dessin enlevé sur le vif dans une rue d'Istanbul.

DISSIDENTS ET RIVAUX

Le naturalisme appris dans l'atelier de Loubon n'étouffe pas les tendances lyriques. En fait, les traditions du paysage classique réaffirmées en 1869 au Palais Longchamp avec le décor de Puvis de Chavannes, *Marseille, colonie grecque*, n'ont jamais complètement disparu. Le rêve d'une Arcadie

retrouvée forme tout au long du XIXe siècle une des obsessions de Marseille. Dans le sillage de Jules Charles-Roux ou du félibre Jules Canonge, la presse provençale évoquant « l'harmonie de nos horizons ioniens » estime que les pêcheurs de la « race marseillaise » sont les descendants des Phocéens, ce dont témoigne le félibre Vincent Courdouan (1810-1893), chef de file des Toulonnais, dans sa marine limpide du littoral pradétan, à la végétation exubérante de cannes, de lauriers roses et de pins. « M. Courdouan était le peintre de l'oasis du Var, comme M. Loubon était le peintre du Sahara marseillais», déclare Lépinois en 1859, opposant deux personnalités et deux conceptions inconciliables (7). Probité de l'exécution, primauté du dessin, équilibre de la composition se retrouvent dans les œuvres sur papier de l'artiste prises sur le motif, à la recherche de la note juste, de la poésie et de la sensation.

L'atelier construit par *Félix Ziem* (1821-1911) aux Martigues donne une nouvelle impulsion à la marine provençale en fixant une pléiade d'artistes sur les bords de l'étang de Berre. Dans l'accomplissement du grand œuvre, « créer une marine méridionale entée sur Claude Lorrain et Rembrandt », Martigues est, après Venise et l'Orient, le creuset privilégié où peut se vivre l'impression originelle dans la quête du temps perdu. La pratique du dessin occupe dans l'œuvre de Ziem une place privilégiée, ce qu'attestent ces études virtuoses et lumineuses dans lesquelles la forme prend de l'ampleur, le geste s'emporte, les contours respirent. Avec Ziem, le moindre croquis, doté d'un langage puissant, conquiert son autonomie face à la suprématie de la peinture à l'huile.

Ainsi, bien qu'offrant une unité de sujets et une relative homogénéité de facture, *l'Ecole de Marseille*, est avant tout – comme celle de Barbizon - une collection d'individualités, à laquelle la lumière torride du midi confère sa spécificité. Mettant en place le concept matière-lumière que Guigou complètera par le concept couleur-lumière, Loubon a fait de l'Ecole de Marseille un des grands foyers du paysage français sous le Second Empire, une antithèse méridionale à l'Ecole de Barbizon, annonçant cet « atelier du midi » rêvé par Van Gogh.

Jean-Roger Soubiran

Notes

1 - cf. Jean-Roger Soubiran, *Le Paysage provençal et l'Ecole de Marseille avant l'Impressionnisme, 1845-1874*, Réunion des Musées Nationaux, 1992.
2 - Léon Lagrange, « Exposition de Marseille », *L'Artiste*, 12 décembre 1858, p. 225 à 228.
3 - Joseph Méry, « les Peintres Marseillais à l'Exposition de Paris », *Courrier de Marseille*, 3 juillet 1861, p.2.
4 - Léon Lagrange, « Exposition de Marseille », *Gazette des Beaux-Arts*, ler novembre 1859, p.185 à 189.
5 - Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, Dentu, p.316.
6 - Wilhelm Tenint, *Album du Salon de 1843*, Paris, Challamel, 1843.
7 - Emile de B. de Lépinois, *L'Art dans la rue et l'Art au Salon*, Paris, Dentu, 1859, p. 211.

01 I Marius ENGALIÈRE (1824-1857)

Cathédrale d'Amiens.
Aquarelle.
Signée en bas à gauche.
56 x 38 cm.

Exposition :
Musée Grobet-Labadie, octobre 1981
à janvier 1982.

1 500 - 2 000 €

02 I Marius ENGALIÈRE (1824-1857)

Couvent en Espagne.
Huile sur carton.
Signée en bas à gauche.
24 x 38 cm.

1 800 - 2 000 €

03 I François-Marius GRANET (1775-1849)

Le baptême. 1824.
Toile.
Signée et datée en bas à droite.
49 x 39 cm.

6 000 - 8 000 €

04 I Dominique PAPETY (1815-1849)

Saint Pierre et Toscarella. 1838.
Aquarelle.
Signée en bas à droite.
Titrée et datée en bas à gauche.
15 x 21 cm.

1 300 - 1 500€

05 I Dominique PAPETY (1815-1849)

Paysanne dans un paysage florentin.
Huile sur toile.
Signée et datée en bas au milieu.
63 x 43 cm.

10 000 - 12 000€

06 I Emile LOUBON (1809-1863)

Paysans.
Aquarelle.
Signée en bas à gauche.
12 x 22 cm.

1 500 - 2 000€

07 I Emile LOUBON (1809-1863)

Pêcheurs sur la plage.
Aquarelle.
Signée en bas à droite.
20 x 29 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

600 - 800€

08 I Prosper GRESY (1804-1874)

Le chasseur. 1862.
Huile sur panneau
Signée et datée en bas à gauche.
53 x 61 cm.

Provenance :
Collection M. et Mme Marcel Pagani

800 - 1 000€

09 I Charles Émile Vacher de TOURNEMINE (1812-1872)

Bergères et enfants gardant le troupeau.
Huile sur panneau.
Signée et dédicacée en bas à gauche.
33 x 46 cm.

3 000 - 4 000 €

10 I Emile LOUBON (1809-1863)

La charrette.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
46 x 33 cm.

4 000 - 6 000 €

11 I Emile LOUBON (1809-1863)

Paysan sur son âne.
Huile sur carton.
Signée en bas à gauche.
35 x 45 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

2 000 - 3 000€

12 I Emile LOUBON (1809-1863)

Passage du gué.
Huile sur panneau.
Signée en bas à gauche.
21 x 33 cm.

Provenance : Collection M. J.C. Gautier

Exposition :
Musée Cantini, Marseille, Exposition Loubon du 7 mai au 30 juin sous le numéro 23.

3 000 - 4 000€

13 I Emile LOUBON (1809-1863)

Manade en camargue. 1840.
Huile sur carton.
Signée en bas à gauche.
21 x 33 cm.

Provenance : Collection M. J.C. Gautier

Exposition :
Musée Cantini, Marseille, Exposition Loubon du 7 mai au 30 juin sous le numéro 20.

3 000 - 4 000€

12

13

14

15 I Marius ENGALIÈRE (1824-1857)

Le lavoir.
Lavis d'encre et gouache.
Signée en bas à droite.
15,5 x 22 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

150 - 200€

16 I Louis Amable CRAPELET (1822-1867)

Paysage animé oriental.
Aquarelle.
Signée en bas à droite.
11 x 12,8 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

150 - 200€

17

18

14 I Félix ZIEM (1821-1911)

Venise.
Huile sur panneau.
Numéro d'atelier 313 en bas à gauche et au dos.
13 x 13 cm.

1 500 - 2 000€

15

16

17 I Germain Fabius BREST (1823-1900)

Scène de rue.
Dessin.
Signé en bas à gauche.
12 x 7 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

500 - 600€

18 I Félix ZIEM (1821-1911)

La mendiante.
Lavis d'encre.
Signé en bas à gauche.
27 x 17 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

300 - 400€

19 I François Pierre BARRY (1813-1905)

Pêcheurs devant le château d'If.
Huile sur panneau.
Signée en bas à droite.
23 x 35 cm.

3 000 - 4 000€

20 I Jean Auguste MARC (1818-1886)

Visite au château de Marseille. 1860.
Aquarelle.
Signée et datée en bas à droite.
20 x 33 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

1 000 - 1 500€

21 I Vincent COURDOUAN (1810-1893)

Plage animée aux alentours de Toulon. 1883.
Huile sur toile.
Signée et datée en bas à gauche.
35 x 82 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

12 000 - 15 000 €

22 I Vincent COURDOUAN (1810-1893)

Déchargement des rondins de bois. 1889.
Aquarelle.
Signée et datée en bas à gauche.
55 x 82 cm.

Provenance :
Collection M. et Mme Marcel Pagani

3 000 - 4 000€

23 I Vincent COURDOUAN (1810-1893)

Passage du gué. 1842.
Aquarelle.
Signée et datée en bas à gauche.
46 x 72 cm.

Provenance :
Collection M. et Mme Marcel Pagani

3 000 - 4 000€

24 I Vincent COURDOUAN (1810-1893)

Bateaux à quai. 1812.
Aquarelle.
Signée et datée en bas à gauche.
16 x 30 cm.

Provenance :
Collection M. et Mme Marcel Pagani

800 - 1 000€

25 I Vincent COURDOUAN (1810-1893)

La salle verte de Dardennes. 1884.
Huile sur toile.
Signée et datée en bas à gauche.
150 x 110 cm.

Provenance : acquis directement auprès de l'artiste et conservé depuis dans la même famille.

Bibliographie :
J. FONTAN, Les peintres toulonnais du XIXe siècle, Toulon 1920, page 173.

10 000 - 12 000€

26 | Vincent COURDOUAN (1810-1893)

Coucher de soleil sur la calanque. 1883.
Huile sur toile.
Signée et datée en bas à gauche.
47 x 82 cm.

12 000 - 15 000€

27 I Vincent COURDOUAN (1810-1893)

Baie de Villefranche.
Pastel sur papier.
Signé en bas à gauche.
60 x 103 cm.

4 000 - 6 000€

28 I Vincent COURDOUAN (1810-1893)

Cabanon animé.
Pastel sur papier.
Signé en bas à droite.
30 x 48 cm.

2 000 - 2 500€

29 I Vincent COURDOUAN (1810-1893)

Cabanon animé. 1871.
Huile sur toile.
Signée et datée en bas à gauche.
25 x 39 cm.

Provenance :
Collection M. et Mme Marcel Pagani

6 000 - 8 000 €

30 I Vincent COURDOUAN (1810-1893)

Bec de l'aigle à la Ciotat. 1863.
Huile sur bois.
Signée et datée en bas à gauche.
40 x 88 cm.

15 000 - 18 000 €

31 I Félix ZIEM (1821-1911)

Gondoles et voiles devant le palais des Doges à Venise.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
65,5 x 90 cm.

40 000 - 50 000€

L'Association Félix Ziem, représentée par messieurs Mathias Ary Jan, David Pluskwa et Gérard Fabre, a confirmé l'authenticité de cette oeuvre. Un certificat pourra être délivré sur demande.

32 | Félix ZIEM (1821-1911)

Basilique San Marco à Venise.
Huile sur toile.
Signée en bas à gauche.
78 x 100 cm.

15 000 - 18 000 €

L'Association Félix Ziem, représentée par messieurs Mathias Ary Jan, David Pluskwa et Gérard Fabre, a confirmé l'authenticité de cette œuvre. Un certificat pourra être délivré sur demande.

II

Le Naturalisme en Provence (1870-1900), une identité plurielle.

LE NATURALISME EN PROVENCE (1870-1900), UNE IDENTITÉ PLURIELLE.

Proposant une dualité paradoxale, le naturalisme provençal des années quatre-vingts qui bouleverse la vision désertique de Loubon, conjugue les extrêmes : son défi est de concilier les tendances ennemies. Aux aspirations novatrices de Zola dont l'école littéraire tient alors le haut du pavé, il unit les traditions régionales du Félibrige, ce qui offre dans le panorama national un caractère singulier.

L'ampleur du naturalisme en Provence entre 1870 et 1900 tient au fait que les auteurs naturalistes les plus convaincus, Emile Zola et Paul Alexis, sont nés à Aix-en-Provence. Zola qui publie, en 1867, *Les Mystères de Marseille*, donne des centaines d'articles au *Sémaphore de Marseille* entre 1874 et 1877. Le quotidien fait un bon accueil au mouvement : dès 1880, Pradelle, l'un des fondateurs du *Cercle Artistique,* y analyse *Le roman naturaliste*. Les critiques d'art marseillais, Brès, Bélière, Dombey, Guigou, *L'Homme blanc*, intègrent le naturalisme sans réticence et associent le nom de Zola aux oeuvres qu'ils étudient. Avec les *Lettres de mon moulin* et les *Aventures prodigieuses du célèbre Tartarin de Tarascon*, Alphonse Daudet est une autre figure méridionale très populaire.

S'il est la langue neuve des impressionnistes, le naturalisme des années quatre-vingts prôné par Zola est aussi la langue renouvelée de la peinture de Salon. L'école naturaliste imposée à coup de romans et de préfaces, médiatisée par le succès de *L'Assommoir* et les polémiques qu'elle suscite, voit son prestige renforcé avec la publication des *Soirées de Médan*. La conception de Zola sur *la nouvelle peinture* se précise à travers ses commentaires des Salons, les plaidoyers en faveur de Manet, puis *L'oeuvre* (1886).

La phrase de Zola, « une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament » résume la complexité de l'esthétique naturaliste. Cette vision moderne rejette les conventions d'école, les codes et les traditions académiques. « La nouvelle manière en peinture » prône une autre grammaire visuelle, se fonde sur la loi des valeurs : « la justesse des tons établit les plans, remplit la toile d'air, donne la force à chaque chose ». Cette peinture claire, du plein air, des larges touches, du ton réel, de la vie en mouvement, impose le respect du milieu, l'attention portée aux phénomènes optiques et d'atmosphère, la justesse des couleurs.

GLORIFIER LA PROVENCE ÉTERNELLE

S'il se nourrit des principes esthétiques de Zola, le naturalisme provençal puise sa thématique dans le Félibrige et la mythologie mistralienne, dont *Mireio* constitue l'un des fleurons. Le 21 mai 1876, Frédéric Mistral exhorte les Provençaux à un retour aux sources afin d'échapper au « flasque cosmopolitisme et à la platitude d'un nivelage général ». Alors, sont révisées les bases statutaires du Félibrige considérant la totalité des expressions propres à la petite patrie. Il s'agit de glorifier la Provence éternelle, en conférant à ses traditions un caractère immémorial ; les paysannes retrouvant une noblesse antique participent à l'élaboration du mythe dans un paysage de grandeur et de simplicité. En 1894, l'élection à l'unanimité du Toulonnais Jean Aicard à la présidence de la Société des Gens de Lettres, où il remplace Zola, prend valeur de symbole : au maître du roman naturaliste succède « un poète absolument idéaliste » (1).

« Terre classique du Félibrige, la Provence produit la poésie comme la vigne, l'olivier, le pin et le tamaris ; ses aèdes rappellent une antiquité mélodieuse, en même temps que candide et pleine de religion », déclare Elzéard Rougier, ajoutant : « C'est un pays de charme et d'harmonie, grec jusque dans la sveltesse menue de ses arbres, dans la courbe architecturale de ses collines où les chèvres sont conduites par des bergers qui riment encore des églogues en sculptant des coupes de bois » (2).
Cette Provence antiquisante qui s'épure et s'idéalise rejoint une part des intentions morales du Félibrige, ce dont témoigne ici la Farandole de David Dellepiane, page conçue comme un poème ou un chant visuel, écho à *La Farandole* de Valère Bernard remarquée à la Société Nationale en 1898 (3). On notera la souplesse d'expression obtenue par le filtre Art Nouveau et la mise en œuvre des moyens les plus simples. Cette danse qui se déploie devant l'idylle au premier plan, c'est une arabesque musicale, de la vie traitée dans la couleur avec un sens décoratif. Avec une délicatesse de métier, Dellepiane, toujours élégant, sait faire chanter la tache lumineuse tout en rassemblant les détails les plus signifiants du folklore provençal, précision des costumes, essences végétales, moulin à vent de Daudet, galoubets et tambourins.
Ce régionalisme militant encourage la représentation des scènes de la vie quotidienne et populaire. L'exaltation du travail, des coutumes et des moeurs locales dont Loubon s'était fait l'illustrateur, vont connaître un second souffle avec une nouvelle génération d'artistes, dont le plus représentatif est son

élève Alphonse Moutte, parti à 33 ans se perfectionner à Paris auprès de Meissonier. Dès 1890, la grande presse parisienne décèle en Moutte un peintre ardent, qui sait rendre la vie bruyante du Midi. A Marseille, il prend en 1895 la direction de l'Ecole des Beaux-Arts et la présidence des Artistes Marseillais. Chercheur passionné, épris du grand air et de la lumière, Moutte pénètre l'intimité de la population provençale. Maître dans l'art de camper un personnage, il célèbre la vie des pêcheurs et des paysans, conférant noblesse aux chevrières, aux bouquetières descendant des collines, aux tambourinaires, aux âniers en culottes de velours. Son impact tient à l'observation analytique, au détail méticuleux, à l'accord de la figure et du paysage.

LA PROVENCE ARCADIENNE

Au cours des années 1880, - mis à part l'oracle monticellien -, c'est une Provence gaie et rutilante qui succède à la Provence grise et triste de Loubon dans un naturalisme renouvelé, marqué par le courant parisien à la mode, fondé sur l'exaltation de la couleur et du soleil, traduit souvent avec une précision photographique. La palette terreuse léguée par Loubon se pare de teintes radieuses. Ce naturalisme provençal ne revit pas des redites, il apparaît comme une preuve de vitalité, comme la promesse d'un ordre nouveau. Imprégné par le Félibrige, il insiste sur la particularité des moeurs et des paysages de la région. Cet appel perpétue le grand don du Midi, l'instinct, la chaleur, la vivacité. Ivres de poésie solaire, les artistes marseillais donnent des peintures lisibles, faites pour parler à tous, chargées d'un sens identique: la Provence est un pays de beauté, de lumière et de bonheur où tout abonde et resplendit, une terre aux fruits de paradis baignée par une mer étincelante. Dans cette construction mythique, la Provence dure, sèche et poussiéreuse de Loubon vient de se transformer en un pays de félicité. Sous le pinceau d'Olive, Garibaldi, Gagliardini, Allègre, Moutte, Nardi, Nattero, le désert provençal se colore d'orange et de lilas, se farde de poudre de riz, se métamorphose en Arcadie. La générosité de la vie respire dans l'oeuvre de ces nouveaux artistes ; ils regardent un univers qui se dilate, chaleureux et épanoui. Tout entiers à l'optimisme d'une lumière chatoyante, ils racontent la pêche heureuse, la cueillette des olives, la baignade dans les calanques… Certes, auprès de quelques-uns, se dessine une Provence plus finement lyrique, pluvieuse chez Casile, nostalgique avec Théodore Jourdan…

La leçon impressionniste fut souvent interprétée dans le sens d'une peinture prodigue en coups de pinceaux enlevés, en pâtes blaireautées ou maçonnées sur lesquelles glisse une lumière facile. Ce plein-airisme a davantage retenu la liberté de facture que l'analyse de la couleur. Séduits par les apparences extérieures, les Marseillais ont multiplié les complaisances d'une brosse plus agile que nerveuse, gérant, avec l'abandon du système harmonique, la répartition difficile des tons chauds et des tons froids. Leur dette envers la photographie est manifeste dans le souci illusionniste, le goût de l'instantané, la juxtaposition violente des ombres et des lumières, l'importance accordée au vide des premiers plans. La vision panoramique recule devant les gros

plans. Les vues biaisées ou plongeantes chassent le point de vue frontal, les cadrages audacieux découpent dans la nature des morceaux de réalité, produisant des images asymétriques et dynamiques.

LA PLÉIADE DES MARSEILLAIS

Dans la pléiade des Marseillais conseillés par Vollon, se distinguent notamment Olive, Allègre, Garibaldi, Etienne Martin, Théo Mayan. « Nous les voyons pour la plupart rebelles aux doctrines académiques et chacun ne semble avoir souci que de donner une interprétation personnelle du coin de nature qu'il a devant les yeux. D'où, tant de pages vibrantes de lumière, pétillantes de tons gais et fins », affirme Louis Brès dans *Les Provençaux aux Salons de 1894* (4).
Mais le sujet vraiment pléthorique dans l'iconographie du paysage provençal demeure le port de Marseille comme en témoignent les oeuvres ici rassemblées. Allègre rajeunit le motif du Vieux-Port de Marseille, imposant dans ses paysages méditerranéens pris de Martigues à Monaco, une facture large et grasse, une couleur glissante, une gamme de bleus très reconnaissable. A ce brio s'oppose l'observation attentive de Joseph Garibaldi. S'il emprunte à Vollon son savoir-faire franc et lumineux, Garibaldi considère « la ligne comme la condition essentielle de l'équilibre » (5). Son oeuvre qui est du Daudet en pleine pâte, avec la même verve d'interprétation, se partage entre de nombreuses vues de ports ou de quais étudiés entre Marseille et Toulon et de monuments marqués par le poids de l'histoire : *Château des Isnards à Suze-la-Rousse*, 1889 (Marseille, Musée des Beaux-Arts) ; *Abbaye de Saint-Victor*, 1896 ; *La porte d'Aude à Carcassonne*, 1897 (Aix-en-Provence, Musée Granet) ; *Abbaye de Montmajour,* 1898 ; *Les Saintes-Maries de la Mer*, 1900, toiles pour la plupart acquises par le baron Alphonse de Rothschild. Paul Leroi reste fidèle au peintre par ses commentaires élogieux : de ses *Vues de Cassis*, le critique et fondateur de *L'Art* note : « cela est bien établi dans la toile, bien dessiné, choisi avec goût, baigné d'air et de lumière et fort juste d'aspect » (6).
Au Salon toulonnais de 1903, Richard Andrieu souligne : « Garibaldi n'est pas un œil, c'est un objectif de cristal le plus pur. Ses deux toiles représentent tout ce que le bon sens, le dessin, la finesse de la vue, la modération de palette, et le travail peuvent donner » (7)

Tandis que Victor Coste s'affirme comme un spécialiste des ports neufs de Marseille, Emile Henry se fait le chroniqueur de la vie des ports de Marseille, dans une abondante production aquarellée. Henri-Théo Mayan qui a rêvé d'être un Jules Breton provençal, adoucit le réalisme fruste de François Simon dans des poèmes rustiques marqués de l'idéologie félibréenne. Ses bergers prennent la pose dans des compositions calculées.

Martigues, « la Venise des pauvres », selon Robert de la Sizeranne (8) fixe dans le sillage de Ziem, Bistagne, Casile, Maglione, Donat Pellegrin, Gagliardini… et ses eaux, ses tartanes et ses masures, sont pour l'oeil du coloriste, des sources de joie infinie.

Tonalités saturées, teintes glauques et gammes en mineur éloignent **Alfred Casile** du paysage ensoleillé et heurté, caractéristique de l'école provençale. Sous l'influence de l'impressionnisme, l'artiste exploite le jeu des valeurs dans une gamme de gris colorés. Installé à Paris, cet élève de Vollon reçoit les conseils de Guillemet, rencontre Monet, Pissarro, Sisley, et peint en compagnie de Jongkind et Boudin des pochades aux ambiances changeantes, aux ciels pluvieux, gonflés de nuages lourds.

Sous la pression des amateurs locaux qui « ne lui firent que des commandes de soleil » **(9)**, Casile modifie parfois sa palette au point de rejoindre les accords vibrants d'Olive. « C'est la Méditerranée avec son azur éclatant, sa couleur de saphir, que nous montre M. Casile dans son *Entrée des Nouveaux Ports de Marseille*. Sous un ciel chaud que ceignent des nuées où se jouent les petites flammes chaudes des brûlants étés, voici l'eau bleue, la fumée des bateaux, les mâtures, les vols d'oiseaux blancs, les quais aux larges dalles », signale Naquet au Salon de 1890 **(10)**, tandis qu'Andrieu remarque: « Le maître Casile nous a envoyé deux peintures dans la même manière que l'an dernier : des ciels et des eaux blonds. Un moulin à vent à la Jongkind, une note rouge de toiture sont les deux incidents nouveaux. Le tout est traité avec sa vision large et ses couleurs fauves dont il me paraît avoir le maniement usuel » **(11)**.

Le Toulonnais **Nardi** auquel la rétrospective organisée au musée de Toulon par Brigitte Gaillard a rendu un légitime hommage, est parfois venu chasser sur les lieux de prédilection des Marseillais, ce dont témoigne *Entrée du Port de Marseille*, prise à vol d'oiseau, selon les formules dynamiques mises au point par Vollon et Olive. « Tout le monde connaît Nardi, cet artiste laborieux, à l'œil si avisé, à la palette simple et puissante », note à son endroit Richard Andrieu **(12)**.

Louis Nattero pousse à l'excès l'amour de la vigueur et de la franchise. Dans sa *Vue de la Tourette*, où il n'est question que de cuisine pittoresque, le clapotement de l'eau se traduit en virgules épaisses, en touches cinétiques juxtaposées. Couleur et lumière jouent un rôle prépondérant, presque exclusif dans ses représentations du port de Marseille qu'il vient observer en voisin depuis le boulevard de la Corderie où il s'établit en 1904.

Ce naturalisme provençal attaché à l'apparence, soucieux de picturalité, a su faire de l'art avec la campagne à ses portes, avec la société qui est sous ses yeux. Il eut le mérite d'introduire de nouveaux types de sujets en complétant l'inventaire amorcé sous le Second Empire. L'essentiel réside dans le regard ethnographique porté sur la réalité des milieux populaires. L'observation neutre de Loubon introduit ici une sentimentalité qui reflète la mentalité d'une Provence fin de siècle pénétrée de la leçon mistralienne. Cette fabrication d'un mythe – celui d'une Provence antiquisante, l'imagerie de Mireille, le folklore d'Arlésiennes en costume…- est peut-être la contribution la plus significative à l'histoire du terroir, son expression la plus fidèle, sans laquelle l'image de la région à la fin du XIXè siècle resterait incomplète. Mais ce régionalisme n'est pas toujours conservateur, tourné vers le passé. Il n'oublie pas que sa capitale est un grand port puissamment outillé. Alors devient-il énergique affirmation de la vie, de l'activité moderne et trépidante des nouveaux ports de commerce de Marseille.

Enfin, ce naturalisme a su trouver des murs à décorer, à l'encontre de l'école de Loubon cantonnée dans les pochades et la peinture de chevalet. En 1880, le *Cercle Artistique de Marseille* somptueusement installé par Jules-Charles Roux, le Médicis provençal, dans l'hôtel Roux de Corse, propose aux peintres de la ville un cycle de décorations, suivi par la Préfecture des Bouches-du-Rhône. Avec les décors du Buffet de la Gare de Lyon **(13)** terminés en 1901, le paysage provençal s'exporte à Paris : Allègre, Olive, Montenard, Décanis rivalisent avec des spécialistes de premier ordre, Gervex, Billotte, Flameng, Auburtin ou Latouche.

Jean-Roger Soubiran

Notes

1 - Georges d'Autry, « Au jour le jour, Jean Aicard », *Le Figaro*, 10 avril 1894.
2 - Elzéard Rougier, « Un Poète-paysan provençal, Charles Rieu », *La Nouvelle Revue*, Paris, février 1899, p.653 à 663.
3 - Paul Maryllis, « Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts », *L'Oeuvre d'Art*, Paris, mai 1898.
4 - Louis Brès, « Chronique - Les Provençaux aux Salons – I », *Le Sémaphore*, 29 juin 1894.
5 - Ferdinand Servian, « Statuettes, Etudes d'art provençal, J. Garibaldi », *La Vie provençale*, n°25, décembre 1900, p. 676.
6 - Paul Leroi, « Le cent-onzième Salon de Paris et le cent-vingt-cinquième Salon de Londres (suite) », *L'Art*, tome LIV, 1893, p. 235.
7 - Richard Andrieu, *le Salon toulonnais*, 1903, imprimerie du Petit Var, p.63.
8 - Robert de la Sizeranne, « Les Salons de 1907 et l'orientation nouvelle du Paysage», *Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1907, p.566 à 591.
9 - Paul Guigou, *Nos Peintres*, Marseille, Imprimerie Méridionale, 1893, p. 31.
10 - Félix Naquet, « Salon de 1890 - La Peinture », *L'Art*, tome XLVIII, 1890, p. 250.
11 - Andrieu, *op.cit*, p.53.
12 - Andrieu, *op.cit*, p.76.
13 - Henri Frantz, « Les peintures décoratives à la Nouvelle Gare de Lyon », *L'Art Décoratif*, mars 1901, n°30, p. 225.

33 I Alfred CASILE (1848-1909)

Les quais de Bercy.
Aquarelle.
Signée et située en bas à gauche.
32 x 49 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

Expositions :
- Galerie Lucien Blanc, Aix-en-Provence, Juillet 1965 sous le numéro 10
- Galerie Stammegna, Marseille, rétrospective Les amis de Casile, 1968, sous le numéro 51.

300 - 400 €

34 I Alfred CASILE (1848-1909)

Calèche sur le chemin.
Plume.
Signée en bas à droite.
12 x 21 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

300 - 400 €

35 I Alfred CASILE (1848-1909)

Calèche sur le chemin.
Plume.
Signée en bas à droite.
Marquée après la pluie en bas à gauche.
12 x 21 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

300 - 400 €

36 I Alfred CASILE (1848-1909)

Bateaux à quai.
Dessin.
Signé en bas à droite.
19 x 29 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

150 - 200 €

37 I Alfred CASILE (1848-1909)

Le bassin de la Joliette. 1893.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
Datée au dos.
39 x 55 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

Expositions :
- Galerie Lucien Blanc, Aix-en-provence, Juillet 1965 sous le numéro 7
- Galerie Stammegna, Marseille, retrospective Les amis de Casile, 1968 sous le numéro 8

2 500 - 3 000 €

38 I Alfred CASILE (1848-1909)

Vue de l'Estaque.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
50 x 61 cm.

Provenance :
- Collection de la chambre de commerce de Marseille, vente Leclere mai 2009 sous le numéro 144
- Collection M. et Mme Marcel Pagani

2 500 - 3 000€

39 I Alfred CASILE (1848-1909)

L'entrée du port de Marseille.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
40 x 65 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

4 000 - 5 000 €

40 I Alfred CASILE (1848-1909)

Plage animée.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
38 x 62 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

1 000 - 1 500€

41 I Alfred CASILE (1848-1909)

Vue provençale.
Huile sur panneau.
Signée en bas à droite.
20 x 36 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

1 000 - 1 500€

42 I Alfred CASILE (1848-1909)

Le moulin en Provence.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
38 x 55 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

1 500 - 2 000€

43 I Alfred CASILE (1848-1909)

Paysage de l'Huveaune.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
35 x 65 cm.

2 000 - 2 500€

44 I Alfred CASILE (1848-1909)

Bateaux à quai dans le port.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
38 x 46 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

2 000 - 3 000 €

45 I Alfred CASILE (1848-1909)

Bateaux à quai.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
36 x 61 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

1 500 - 2 000 €

46 I Alfred CASILE (1848-1909)

Maisons sur le quai animé de voiliers et personnages.
Huile sur toile.
Signée en bas à gauche.
33 x 46 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

1 200 - 1 500 €

47 I Alfred CASILE (1848-1909)

Rivière traversant le village.
Huile sur toile.
Signée en bas à gauche.
41 x 27 cm.

Provenance :
Collection M. et Mme Marcel Pagani

1 000 - 1 200 €

48 I Alfred CASILE (1848-1909)

Pêcheurs sur la Durance.
Huile sur panneau.
Signée en bas à droite.
30 x 44 cm.

Provenance :
Collection M. et Mme Marcel Pagani

3 000 - 4 000 €

49 I Alfred CASILE (1848-1909)

Le bassin de la Joliette.
Huile sur toile.
Signée en bas à gauche.
27 x 41 cm.

Provenance :
Collection M. et Mme Marcel Pagani

2 000 - 3 000 €

50 I Alfred CASILE (1848-1909)

Port animé.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
35 x 56 cm.

Provenance :
Collection M. et Mme Marcel Pagani

2 000 - 3 000 €

GARIBALDI, LA CATHÉDRALE DE LA MAJOR ET LES PORTS DE LA JOLIETTE

Dans son feuilleton du *Temps* consacré au Salon de Paris en 1887, Paul Mantz, directeur général des Beaux-Arts, rendait hommage au « tableau méridional et blanc » de Garibaldi, « vaillant paysagiste », dont il venait d'avoir la révélation : « En se promenant au Salon, on reconnaît de loin les paysages qui ont été peints sous l'impression directe de la nature (...). M. Garibaldi a déjà beaucoup de talent, parce qu'il a beaucoup de sincérité (...). Le soleil du pays des cigales règne en maître, et l'exécution est d'une franchise absolue ; on voit d'ailleurs des habiletés de pinceau qui procèdent d'une illustre origine : en étudiant la façon dont M. Garibaldi étend la couleur sur la toile, on s'aperçoit qu'il est un très intelligent élève de M. Vollon ». Puis passant de l'élève au maître, le célèbre historien d'art louait le *Port de la Joliette à Marseille* : « Nous avons là le Vollon héroïque et définitif » (1).

Malgré l'affirmation péremptoire (2) de Louis Brès - « Qui dit Marseille, pour un peintre, dit son Vieux Port » - , Garibaldi, délaissant quelque temps les sempiternelles vues du Vieux Port, alors qu'il réside au 59, quai de Rive-Neuve, déplace son intérêt vers un nouveau quartier très en vue de Marseille pour affronter dans l'exercice difficile de « la marine architecturale », son maître Vollon, mais aussi son concurrent Olive qui vient d'exposer au Salon de 1887 *La cathédrale et les ports de la Joliette*, et dont il offrira des variantes de 1886 à 1888, puis de1895 à 1897. Notons encore qu'il s'agit là d'un sujet de prédilection de Victor Coste.

« La vieille ville a fait son temps », disait Edmond About en 1861 : « Entre la vieille ville qui doit disparaître et la ville de l'avenir qui grandit vite, on voit sortir de terre le soubassement d'une cathédrale qui promet. On rasera les bicoques qui s'y entassent mais encore la montagne qui les porte. L'avenir de la Joliette est à ce prix. » (3).

Avec l'évocation des bassins gagnés sur la mer, Garibaldi renouvelle ici la marine provençale héritée de Joseph Vernet. Si les trois plans donnés par le canot, les voiliers et les grands navires se conforment aux échelonnements successifs chers à Vernet, les paquebots modernes qui transposent les anciens trois- mâts témoignent de l'activité des nouveaux ports de commerce. Mais la fumée sortant des cheminées, symbole de modernité industrielle, signe de l'ère nouvelle des bateaux à vapeur, agresse l'intemporalité de l'azur. De plus, Garibaldi bouscule l'usage établi selon lequel l'eau ne doit pas affleurer directement le bord inférieur du cadre : contrairement aux traditions de Vernet, l'artiste supprime les repoussoirs, installant le spectateur en pleine rade, dans le bleu limpide de la Méditerranée. Enfin, la clarté généralisée sur la toile est la marque des nouveaux peintres de la mer, adeptes de la peinture claire. « Les tons chauds des anciens sont devenus des tons clairs, comme chez MM. Garibaldi et Gagliardini. Les ombres fortes et brunes sont devenues légères. Tout a été traversé de lueurs », note Robert de la Sizeranne (4).

A la verticalité du phare Sainte-Marie signalant au bout de la jetée, l'entrée du bassin de la Grande Joliette, répond celle des tours de la Major à l'autre extrémité de la toile. Edifiée entre1852 et 1893, la cathédrale néo-byzantine lutte de puissance et d'influence avec les nouveaux ports.

« Les pierres des vieux édifices, leur masse imposante, l'ardente patine dont le temps les a revêtus, exercent sur M. Garibaldi une séduction tenace et qui honore cet artiste. Il s`est fait comme l'historiographe des vieilles églises, des cathédrales qui érigent leurs tours massives (...). Il sait trouver le point de vue le plus heureux pour nous les présenter et par là ses tableaux retiennent l'attention. M. Garibaldi doit être félicité de la tâche entreprise ; qu`il la poursuive, et le temps à son tour étendra à ses tableaux le bienfait de sa patine qui les réchauffera et les rendra tout à fait dignes de leurs modèles », note Maurice-Georges Roux (5).

Le naturalisme scrupuleux de Garibaldi se fonde, comme chez les écrivains conduisant leur enquête méthodique dans un milieu spécifique, sur un reportage qui apporte la connaissance immédiate de la réalité. L'artiste s'est attaché à dessiner avec beaucoup de soin et d'habileté la diversité des édifices et des navires, les moindres détails de la composition, l'inclinaison des voiles, l'ondulation des eaux évoquant le plissement d'une étoffe de satin. Si l'oeil saisit d'emblée les objets et restitue la vue dans son ensemble, la sensibilité du peintre observe les formes, mais sans engagement, se refusant à interpréter.

S'il a conservé la tradition du dessin, le respect de la forme et de la ligne, qu'il maintient toujours, même sous le rayonnement le plus violent, Garibaldi recherche l'entente de la lumière, qui lui apparaît comme un *milieu* véritable. La couleur, l'esprit du pinceau, le sentiment de l'air et des distances, tout s'unit pour faire de cette perspective et de cette « marine architecturale », un ensemble d'une finesse de nuances, d'une lumière exaltante : rien que de la clarté ; on chercherait en vain ces ruses de contrastes, ces ombres complaisantes dont le peintre se sert habituellement pour faire ressortir le morceau.

C'est le plein jour, le plein ciel, avec sa franchise et ses éblouissements. La mer se donne dans une description qui excède la vision. Garibaldi nous introduit dans le mythe de l'absolu présent. Le spectateur est là sous le soleil dans un plaisir entier.

Ce qui rend si présente l'atmosphère avec sa mer bleue, ses bateaux bruns, ses façades tissées de lumière, c'est ce rêve du soleil intensément poursuivi par l'artiste. Mais au delà du réel, la réalité de l'image se situe dans ce débat lumière/espace et dans son indécision, si représentative du naturalisme provençal contemporain.

Jean-Roger Soubiran

Notes
1 - Paul Mantz, « Le Salon », *Le Temps*, 12 juin 1887, p.3.
2 - Louis Brès, « Chronique parisienne, Le Midi au Salon », Le Sémaphore, 27 mai 1893, p.2.
3 - Edmond About, *Rome contemporaine*, Hetzel, Lévy Frères, 1861, p.12.
4 - Robert de la Sizeranne, « les paysans au Salon », *Revue des deux mondes*, 15 mai 1899, p. 429.
5 - Maurice-Georges Roux, *L'Art à Marseille en 1909, le Salon des artistes marseillais*, Marseille, Barlatier, 1911, p.11.

51 I Joseph GARIBALDI (1863-1941)

Le bassin de la Joliette vu de la Major.
Huile sur toile.
Signée et dédicacée au capitaine Astic en bas à droite.
35 x 55 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

6 000 - 8 000€

52 I Joseph GARIBALDI (1863-1941)

Le pont.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
24 x 35 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

400 - 600€

53 I Henri AURRENS (1873-1934)

Bord de côte.
Huile sur panneau.
Signée en bas à droite.
22 x 16 cm.

200 - 300€

54 I Joseph GARIBALDI (1863-1941)

Bateaux dans le port de Marseille.
Huile sur toile.
Signée en bas à gauche.
46 x 38 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

2 000 - 3 000€

55 I Joseph FAUST (1868-1934)

Parc Borély.
Huile sur panneau.
Signée en bas à droite.
27 x 43 cm.

Provenance :
Collection M. et Mme Marcel Pagani

800 - 1 000€

56 I Joseph FAUST (1868-1934)

Marché en Provence.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
38 x 46 cm.

Provenance :
Collection M. et Mme Marcel Pagani

1 000 - 1 200€

57 I Raymond ALLEGRE (1857-1933)

Bord de côte animée.
Huile sur panneau.
Signée en bas à droite.
37,5 x 46 cm.

600 - 800€

58 I François NARDI (1861-1936)

Entrée du port de Marseille.
Huile sur toile.
Signée en bas à gauche.
50 x 61 cm.

Provenance :
Collection M. et Mme Marcel Pagani

Bibliographie :
Raymond Nardi : François Nardi et son époque,
bulletin des amis du Vieux Toulon et sa région, Toulon 1977.

3 000 - 4 000€

59 I Louis NATTERO (1870-1915)

Entrée du port de Marseille.
Huile sur toile.
Signée en bas à gauche.
Située en bas à droite.
38 x 55 cm.

Provenance :
Collection M. et Mme Marcel Pagani

3 000 - 4 000€

60

60 I Emile HENRY (1842-1920)

L'entrée du port de Marseille. 1903.
Aquarelle.
Signée, datée en bas à gauche.
29 x 45 cm.

300 - 400€

61 I Emile HENRY (1842-1920)

Le kiosque à fleurs. 1904.
Aquarelle.
Signée et datée en bas à gauche.
29 x 19 cm.

150 - 200€

62 I Emile HENRY (1842-1920)

Le marché aux poissons. 1904.
Aquarelle.
Signée en bas à droite.
29 x 19 cm.

150 - 200€

63 I Emile HENRY (1842-1920)

Les Martigues. 1918.
Aquarelle.
Signée, datée en bas à gauche.
25 x 39 cm.

150 - 200€

61

62

63

64 I Emile HENRY (1842-1920)

La partie de cartes. 1911.
Aquarelle.
Signée et datée en bas à gauche.
22 x 36 cm.

150 - 200€

64

65 I Emile HENRY (1842-1920)

Fort Saint Jean à Marseille.
Aquarelle.
Signée en bas à droite.
31 x 48 cm.

300 - 400€

66 I Emile HENRY (1842-1920)

Le bassin de la Joliette.
Aquarelle.
Signée en bas à gauche.
31 x 48 cm.

300 - 400€

67 I Emile HENRY (1842-1920)

Le déchargement des tonneaux sur le port de Marseille.
Aquarelle.
Signée en bas à gauche.
24 x 39 cm.

200 - 300€

68 I Emile HENRY (1842-1920)

Marché sur le port de Marseille.
Aquarelle.
Signée en bas à gauche.
24 x 39 cm.

200 - 300€

69 I David DELLEPIANE (1866-1932)

Bergers dans la montagne.
Gouache et aquarelle.
Signée en bas à droite.
17 x 24,5 cm.

400 - 500€

70 I David DELLEPIANE (1866-1932)

La farandole en Provence.
Aquarelle.
Signée en bas à gauche.
26 x 36 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

1 000 - 1 200€

71 I David DELLEPIANE (1866-1932)

La cueillette des olives.
Aquarelle.
Signée en bas à gauche.
27 x 36 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

1 000 - 1 200€

70

71

JEAN-BAPTISTE OLIVE (1848-1936)

Peintre audacieux et vibrant de la Méditerranée, Jean-Baptiste Olive renouvelle autour des années quatre-vingt les formules de la marine provençale. Il possède la lumière crue, aveuglante, nécessaire, pour traduire la nature locale incendiée de soleil. Sa palette, ses empâtements, sa vigueur, l'imposent pendant quelques décennies comme une référence incontournable auprès de la grande presse parisienne.

« Il y a deux façons de comprendre et de représenter la nature: On peut la reproduire telle qu'elle est, en essayant de la faire vibrer le plus possible, en accentuant avec l'appoint de la couleur tout ce qui est susceptible en elle d'un accent. C'est le parti qu'ont adopté les peintres méditerranéens comme Olive. Le résultat en est parfois de premier ordre », écrit le célèbre critique Thiébault-Sisson (1), tandis que Robert de la Sizeranne, Prix Goncourt, note dans ses réflexions publiées dans la *Revue des Deux Mondes*, sur « l'orientation nouvelle du Paysage» : « les vagues violacées de la mer intérieure battent toujours les rochers blanchâtres de M. Olive. La beauté que M. Olive nous décrit d'une vague sous un nuage, ou de rochers blancs battus par une vague violette, peut exister un instant comme réalité elle restera toujours comme témoignage, quand la réalité qui l'a inspirée ne sera plus. La vague se replie, le bout de rocher s'effrite, et nous sommes reconnaissants à l'artiste qui a découvert et qui a fixé une rencontre de lumière, de traits et d'équilibre que nous ne pourrons peut-être plus revoir » (2).

Interprète passionné de la corniche marseillaise préférée par temps de mistral, avec des eaux bleues frangées d'écume, Olive « une organisation bouillante, robuste », tient selon Paul Martin, « une des premières places dans l'école marseillaise » (3). Peintre de la couleur et du mouvement, Olive bouscule les traditions de la marine provençale inféodée aux exemples de Joseph Vernet - Barry, Julien, Suchet - puis de Ziem, ou donnant comme Raphael Ponson, l'image paisible et limpide réclamée par la presse du Second Empire. Aussi lui reproche-t-on parfois de forcer la note. En 1878, dans *L'Art*, Eugène Véron estime que sa marine « tranche sur les autres par l'exagération des tons bleus » (4). Mais son audace le place « au premier rang des peintres personnels » et ses tableaux, selon Firmin Javel, qui dénonce « l'intensité parfois un peu outrée du coloris (...), se reconnaissent de très loin » (5). Jules Lemaître évoque sa « Marseille byzantine, d'un jaune rouge sous le ciel orageux » (6). Pour Schmitt, « les paysages marins de M. Olive sont parmi les plus adroits que l'on peigne » (7).

Exposant au Salon depuis 1874, disciple de Vollon à Paris, Olive obtient une première récompense en 1882 avec *La plage du Prado par un temps de mistral*. En 1886, à propos des Epaves de la Navarre, Ponsonailhe s'exclame, admiratif : « on croirait que les flots du golfe méditerranéen roulent des charretées de violette » (8).

Olive que recommandent une exécution ferme, une pâte grasse, une touche emportée, « de grandes qualités de coloriste » (9), l'éclat vif d'une lumière « aux reflets aveuglants »(10), est souvent mis en parallèle avec Montenard, auquel nous le préférons aujourd'hui pour la force et la justesse d'atmosphère de ses toiles. « Je crois le Midi beaucoup plus malaisé à peindre que le Nord. C'est un tour de force pour la peinture à l'huile de rendre la finesse et l'éclat de la pleine lumière. Si la touche manque de franchise, on fait un midi maussade et triste (…) M. Olive, dans son *Coin de port à Marseille*, a un peu versé, comme Montenard, dans la brutalité », déclare Charles Bigot (11).

Souvent, tel un photographe, Olive adopte un point de vue élevé pour observer le *Vieux-Port de Marseille* - ce qui déroute Brès (12) - et qui s'accuse avec *Le Soir, Rade de Villefranche* (Salon de 1892). Avec l'artiste, le plan se relève comme chez Monet, le ciel se réduit à une bande, l'asymétrie japonisante et le vide central gagnent la page. Vers la fin du XIXè siècle, Olive innove par des vues plongeantes, la série des calanques d'En Vau ou de Sugiton. Il systématise des formats japonisants en hauteur dans lesquels le glissement vertical du regard accompagne la végétation qui dévale la pente et répond à l'expérience physique du randonneur. Sans atteindre la transposition radicale de Gauguin - *Marine au-dessus du gouffre*, 1888 (Paris, Musée des Arts Décoratifs) - ou la stylisation décorative de Georges Lacombe - *La Vague verte*, 1896 (Indianapolis Museum of Art) -, le peintre marseillais organise néanmoins une vue sélectionnée : point de vue élevé, mise en page dynamique, asymétrie, fortes obliques. La puissance de l'image se fonde sur le sens des matières et s'attache à l'escarpement expressif des rochers. Le fragment énonce le vertige de la falaise. Avec Olive, les calanques, expression ambigue du Sublime, deviennent hymne à la vie et à la lumière.

Sa fougue et sa palette de plus en plus vive et colorée portent Olive aux confins du fauvisme et en font autour de 1900 un des premiers marinistes français, le mettant en porte-à-faux du naturalisme tempéré. Olive s'y inscrit toutefois par sa traduction sincère de la côte méditerranéenne observée par tous les temps entre Marseille et Gênes et par sa fidélité au Salon où il rêvait de décrocher la médaille d'honneur.

Jean-Roger Soubiran

Notes

1 - Thiébault-Sisson, « Paysage et plein air », *Salon de 1896*, Paris, Boussod, Valadon et Cnie, p.90.
2 - Robert de la Sizeranne, « Les Salons de 1907 et l'orientation nouvelle du Paysage», *Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1907, p.566 à 591.
3 - Paul Martin, *L'Exposition de la Société des Amis des Arts de Marseille de 1882*, Marseille, Librairie Marseillaise, 1882, p. 167.
4 - Eugène Véron, « La Société des Amis des Arts de Marseille », *L'Art*, tome XIII, n°13 -15, p. 117.
5 - Firmin Javel, « Salon de 1887, 18è article », *l'Art français*, 18 septembre1887, p. 4.
6 - Jules Lemaître, « Salon de 1887», *Journal des Débats*, 28 mai 1887, p.2.
7 - Schmitt, « Le Paysage », *Le Siècle*, 19 avril 1897, p.2.
8 - Charles Ponsonailhe, « Salon de 1886 », *L'Artiste*, 1886 p. 476.
9 - Paul Mantz, « Le Salon - VI », *Le Temps*, 17 juin 1888, p. 2.
10 - Alfred de Lostalot, « Salon de 1886, 1er article », *Gazette des Beaux-Arts*, 2ème période, 1886, p. 478.
11 - Charles Bigot, « Salon de 1889-VII-», *Le Siècle*, 27 mai 1889, p.2
12 - Louis Brès, « L'exposition de la Société des Amis des Arts », *Le Sémaphore*, 19 mars 1882, p. 2.

72 I Jean-Baptiste OLIVE (1848-1936)

L'entrée du port de Marseille.
Plume.
Signée en bas à droite.
19 x 26 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

Bibliographie :
- Franck Baille et Magali Raynaud, Jean-Baptiste Olive Prisme de lumière, catalogue raisonné, fondation Regards de Provence, reflets de méditerranée, p. 161, n°84 (à rapprocher).

1 500 - 2 000€

73 I Jean-Baptiste OLIVE (1848-1936)

Paysage boisé. 1877.
Huile sur carton.
Signée, dédicacée «bonne année à M. Hri AMIC» et datée en bas à droite.
26 x 35 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

1 500 - 2 000€

OLIVE,
LA PLAGE DU PRADO
PAR UN TEMPS DE MISTRAL
1883

De la plage des Catalans aux plages du Prado, la corniche marseillaise construite en deux tranches, entre 1848 et 1863, est une route belvédère qui longe le bord de mer sur 5 kilomètres, offrant un splendide panorama : la Méditerranée, le château d'If et les îles du Frioul. Sur les collines, face à la mer, la bourgeoisie a édifié au XIXè siècle de somptueuses villas, dont la célèbre villa Talabot.

C'est ce dont témoigne cette œuvre qui est une répétition, à l'attention de M. Rampal, de La Plage du Prado par un temps de mistral, huile sur toile de 145 x 250 cm. présentée au Salon de Paris en 1882 (n°2022) et reproduite p. 217 dans le livret officiel du Salon publié par Baschet. Remarquée par Fourcaud dans Le Gaulois du 30 avril 1882, la toile avait été exposée salle 7 près du Port de commerce de Toulon, de Montenard et d'une Tète de femme, de Manet (1). Elle fut couronnée d'une Mention Honorable par le jury du Salon et fut particulièrement appréciée par la critique nationale.

Dans La Presse, Belina salue en Olive un mariniste de premier ordre : « Jean-Baptiste Olive est né à Marseille en 1848. C'est un des rares peintres méridionaux qui ont su comprendre et traduire les beautés du littoral méditerranéen en France. Elève de M. Vollon, M. Olive n'a emprunté à cet excellent maître que ses qualités artistiques ; le jeune artiste marseillais a une manière et un genre absolument personnels. Il a tant étudié la nature dont il est aussi passionnément épris qu'au premier jour qu'elle a aujourd'hui peu de secrets pour lui et qu'il peut rendre l'aspect sous lequel elle se présente et ce qu'elle lui fait ressentir avec une prodigieuse habileté. La Plage du Prado qu'il a exposé cette année en est une preuve indéniable. L'exécution de cette belle marine a été un véritable tour de force qu'il faudrait avoir essayé pour bien se rendre compte de tout son mérite (…) Le dessin que nous publions dans notre supplément illustré a été fait par l'artiste d'après le magnifique tableau qu'il a exposé (…). Nous souhaitons vivement que M. Olive, en dépit de la difficulté qu'il y a à faire accepter ici des représentations d'une nature que nous ne connaissons pas assez, persévère dans cette voie » (2).

Véron décrit ainsi la toile : « Vue de mer aux lames agitées et grossies venant se briser avec fracas sur cette plage pierreuse, bordée par la muraille massive d'un quai. On aperçoit les toitures de tuiles d'une partie de l'antique cité phocéenne, au pied d'une montagne verdoyante sur laquelle est construite une église ou chapelle. Le splendide ciel bleu de la Provence rayonne et éclaire ce paysage de son éclat joyeux » (3). Olivier Merson déclare : « Je citerai au nombre des ouvrages qu'on regarde avec plaisir, la Plage du Prado, par M. Olive » (4). Pour Paul Leroi, « un Marseillais, élève de M. Vollon, est en progrès. M. Olive, s'inspirant de sa ville natale, a tiré un habile parti de *la Plage du Prado par un temps mistral* » (5). Henry Trianon admire « *La plage du Prado, par un temps de mistral* ; Marseille, excellente étude, très sûre et très fine » (6). Henry Havard rapproche Olive et Moutte dans leur évocation de la Méditerranée : « Avec M. Moutte, nous quittons les brumes du Nord pour le ciel bleu de la Méditerranée, la lumière grise et diffuse pour le brûlant soleil. Le Déjeuner des pêcheurs est d'un bel effet et d 'une réelle puissance. J'en dirai autant de La Plage du Prado de M. Olive, franche peinture, très solidement écrite avec ses rochers blancs, sa route poudreuse, que balaye le mistral et les vagues furieuses déferlant contre la côte feuillue que domine la villa Talabot » (7). Olive est encore cité dans Figaro Salon (8), Le Rappel (9) et Le Petit Journal (10).

Ce succès vient légitimer un tableau juste de ton, travaillé largement et empâté avec vigueur.
A Marseille, Olive vient de s'imposer à 34 ans comme le promoteur d'un art nouveau. Tandis que Louis Brès reconnaît en lui « le peintre des bords de mer si franchement méridionaux, l'interprète si personnel et si savoureux de notre Méditerrannée » (11), Paul Martin note : « Nous gardons un précieux souvenir de ses marines, où la vague furieuse a des emportements indomptables » (12).

Résidant à Paris depuis 1874, où il se frotte aux milieux de la peinture claire, Olive consacre tout son art à Marseille où le motif de la corniche mobilise son attention. En 1881, il peint sur un petit format La plage du Prado et les bains Isnardon (hst 20,5 x 40,5 cm) : accommodant son point de vue, il affirme dans une pochade enlevée où se respire l'air marin, les cabines de bain au second plan. Le motif lui inspire encore Promenade de la Corniche à Marseille (hst 38 x 61cm ; 1977 Gamet, p. 133), variante de notre tableau.

D'années en années, par des oeuvres franches, Olive s'est transformé. Les problèmes si ardus de la lumière, se sont débrouillés sur ses toiles. Le détail n'est plus sa principale préoccupation, même s'il met un point d'honneur à inscrire la modernité de la ligne télégraphique ou l'instantanéité des promeneurs luttant contre le vent.

Dans l'émulation que se livrent les peintres provençaux sur l'inventaire du paysage régional, Olive rivalise avec Moutte, dont *Coin de Plage du Prado* a valu en 1881 une médaille à l'artiste, tandis que Moutte réitère au Salon de 1883, avec *Un coin de la plage du Prado*, dont la vue, à l'opposé de celle d'Olive, se tourne vers Marseilleveyre. Olive saisit le paysage en simple observateur, attentif et exact, des phénomènes extérieurs, mais au profit d'une vision plus libre et plus émue, en réaction contre la sécheresse du réalisme minutieux de Moutte inféodé à Meissonier.

Ce que recherche Olive, c'est posséder la corniche avec fougue, comme on possède une femme avec passion ; qu'elle lui appartienne et cesse d'être un corps étranger. Cette appartenance le rassure. Alors, pour faire chair de son fantasme, il arpentera la corniche jusqu'aux Goudes. Avec cet appétit d'espace physique, d'émotion et de plaisir, l'accent est mis sur le rapport entre l'homme et la nature, une nature infinie exaltant les forces de vie. Dans cette quête obsessionnelle, la corniche, hymne à la liberté, au mouvement et à la lumière, l'accompagne, le poursuit, représente sa jeunesse. C'est bien la lumière du jour et de l'air provençal : l'artiste les connaît comme la substance dont il est fait. A ce jeu de tonalités franches et de gestes sûrs maçonnant la toile, se mesure le degré de maîtrise d'Olive déclinant une gamme renouvelée. Le ton local s'affirme dans l'éclairage atmosphérique. Le ciel est parcouru d'une brosse large.

La toile trouve une postérité institutionnelle par la commande du 10 juin 1911, pour la décoration de la salle du Conseil Général, La Corniche un jour de mistral (3,50 x 4,70 m), achevée en mars 1912.

Comme Vincent Bioulès, fasciné un siècle plus tard par la Corniche, Olive aurait pu dire : « Peindre, c'est faire sien, c'est s'approprier ce qui nous échappe dans la terrible évidence du réel ».

Jean-Roger Soubiran

Notes
1 - cf. aussi Henry Maret, *Le Radical*,1er mai 1882, p.2.
2 - De Belina, « La Presse-Salon », *La Presse*, 9 juin 1882, p.4.
3 - Véron, Salon de 1882, *Dictionnaire Véron*, 1882, p.279.
4 - Olivier Merson, « Le Salon de 1882, IV», *Le Monde Illustré*, 1882, p. 342.
5 - Paul Leroi : «Salon de 1882 (suite), chap. XXXIV : « Les Marinistes », *L'Art* 1882, Tome 3 (tome XXX), p.189.
6 - Henry Trianon, « Salon de 1882 ; huitième article, Peinture », *Le Constitutionnel*, 21 mai 1882.
7 - Henry Havard, « Le Salon de 1882, La Peinture », *Le Siècle*, 3 juin 1882, p.2.
8 - « Le Salon de 1882», *Figaro Salon*, 1er mai 1882.
9 - « Les médailles du Salon », *Le Rappel*, 25 mai 1882, p.3.
10 - Escoffier, « Récompenses », *Le Petit Journal*, 25 mai 1882, p.2.
11 - Louis Brès, « L'Exposition de la Société des Amis des Arts au Cercle artistique, VI », *Le Sémaphore*, 20 mars 1882, p.2.
12 - Paul Martin, L'Exposition de la Société des Amis des Arts de Marseille de 1882, Marseille, Librairie Marseillaise, 1882, p.167.

74 I Jean-Baptiste OLIVE (1848-1936)

Plage du Prado à Marseille. 1883.
Huile sur toile.
Signée et datée en bas à droite.
Dédicacée à M. Rampal.
40 x 84 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

Bibliographie :
- Franck Baille et Magali Raynaud, Jean-Baptiste Olive Prisme de lumière, catalogue raisonné, fondation Regards de Provence, reflets de méditerranée, p. 195, n°475.

15 000 - 18 000€

ÉTIENNE MARTIN (1856-1945)

A la fois peintre, musicien, écrivain, essayiste, critique d'art, président d'institutions culturelles (1), premier conservateur du musée de Digne, Etienne Martin est un personnage complexe dont l'hommage rendu en 2005 par le musée Gassendi (2) a révélé les multiples facettes.

Sa vocation s'éveille auprès de son père, Paul Martin, qui l'introduit à douze ans dans le monde des adultes du Cercle Artistique où se mêlent artistes, poètes, compositeurs et conférenciers, ce qui stimulera sa polyvalence. Rappelons que Paul Martin, aquarelliste recherché jusqu'aux Etats-Unis, galeriste et antiquaire, occupe l'avant-scène provençale. Professeur de goût du patriciat local, il constitue au cours des années 1860/1880, la plupart des grandes collections marseillaises qui se fournissent - aux dires de Jules Charles-Roux - pour « plusieurs millions de tableaux » dans son magasin de la rue Saint-Ferréol.

Du modèle paternel, Etienne Martin retient le détail précis, les lumières claires, la communion avec le terroir. Il poursuit son inventaire des environs de Digne saisis selon les variations de l'atmosphère, des heures du jour et des saisons, l'enrichissant par l'évocation des travaux des champs. Il transpose les principes acquis dans la peinture à l'huile, conservant la minutie de l'écriture, la clarté généralisée, et les tons délavés. Ce fils unique élevé dans l'amour des ancêtres et le culte des traditions félibréennes, éprouvera une certaine difficulté à s'affranchir de la tutelle paternelle omniprésente.

Desserrant cette emprise, la fréquentation d'Antoine Vollon détermine un tournant décisif dans l'évolution d'Etienne Martin: le passage de l'aquarelle à la peinture à l'huile, le maniement de la pâte, la diversité des thèmes d'inspiration. Esprit religieux, culte de la nature, passion de la musique sont les points de concordance entre les deux hommes dans un partage qui dure un quart de siècle. Dans la monographie qu'il lui consacre (3), Etienne Martin estime que Vollon a redonné le goût de « la grande facture » en faisant passer « la joie de peindre, l'amour de la pâte, l'ivresse de la couleur, le culte de la lumière avant le besoin de philosopher ». La presse contemporaine qui reconnaît la touche vollonienne large et liquide se plaît à souligner l'habileté, la facilité, auxquelles cède souvent l'artiste.

Avec Alphonse Moutte s'ajoute la leçon du naturalisme provençal. Etienne Martin se souviendra de sa manière de camper un personnage, de son sens narratif, de son observation exigeante. Ainsi, l'art d'Etienne Martin s'abreuve à des sources variées. Amalgame dans lequel interviennent influence paternelle, réalisme lyrique de Vollon, naturalisme photographique de Moutte, il forge un style reconnaissable et personnel.

Paysagiste qui goûte la liberté de la vie des champs, Etienne Martin voit la nature en poète sentimental. Sa perception lyrique se constitue à travers le filtre félibréen inévitable à une époque où Mistral incarne à lui seul la Provence. Nostalgique de l'âge d'or virgilien, Etienne Martin rêve de ralentir le cours des choses en s'abritant derrière le mythe d'une Provence immobile et close. Pour l'artiste, Digne et ses environs, paradis perdu de l'enfance et des vacances estivales, constitue le lieu privilégié de la poésie bucolique, le refuge où peut encore se vivre l'idylle pastorale. Loin de Marseille, métropole bruyante, dont il peint principalement le Vieux-Port, la station climatique, préservée par son éloignement et son écrin de montagnes, permet de retrouver les valeurs oubliées, la terre nourricière, un peuple vertueux aux traditions ancestrales.

Mu par l'urgence de pérenniser sur la toile le souvenir des chapelles de campagne, des chemins poudreux, des places ensoleillées servant de cadre à « la douce quiétude des habitants des petites villes », Etienne Martin parcourt avec la même passion les Basses-Alpes dont il débusque les lieux-dits dans une recherche identitaire fondée sur le passé. La description géographique se double d'une précision géologique et botanique. Mais au territoire de la petite patrie inlassablement quadrillé, s'ajoute l'esprit provençal dont témoignent traditions, scènes rurales et fêtes religieuses. Rythmé par les saisons et les dates calendaires, le travail du paysagiste s'associe aux lois de la terre dont il supporte la fatalité avec la même résignation pieuse que celui du paysan.

Etienne Martin ne date presque jamais ses œuvres, comme pour situer hors du temps cette Provence éternelle qui défie les modes et le présent. Rassurante dans son contenu, cette peinture claire, emplie de paix, dit la vie familière des villages, l'humble simplicité du petit peuple des campagnes. La principale contribution d'Etienne Martin au naturalisme provençal consiste en ces entrées de village aux lumières poussées à blanc, ces auberges pittoresques, ces scènes de diligences, ou ces routes sinueuses qui vagabondent dans la campagne. Conservateur nostalgique d'une Provence en voie de disparition, l'artiste demeure l'irremplaçable témoin d'un monde rural en mutation. Son imagerie narrative renforce le mythe d'une Provence idyllique, différente de la Provence véridique de Loubon.

Etienne Martin participe aux Salons de Paris entre 1876 et 1932 ; il obtient une mention honorable en 1885 et la médaille d'argent à l'Exposition Universelle de 1889. Son succès dans la presse parisienne est attesté notamment par les remarques de Frédéric de Syène (L'Artiste, mai 1880, p. 363), d'Emile Blémont (*L'Artiste*, mai 1889, p. 379). Le peintre est encensé par Jean Buisson pour qui Le Relais de Diligence mérite en 1890 une place au musée du Luxembourg (*L'Artiste*, juillet 1890, p. 324, 325). Pour Grinsel, « *la Casbah* de Martin (...) est d'une délicatesse de pâte que n'a jamais dépassée Fromentin » (*Gil Blas*, 3 juin 1887). Raymond Bouyer note : « c'est le Midi marseillais qui chante sous la palette lactée d'Etienne Martin » (*L'Artiste*, mai 1898, p. 159). Henri Fouquier signale: « *Un coin de rue en Provence*, nous fait voir un de ces amas de pierres que les Provençaux entassent volontiers et laissent volontiers tomber en ruines, pour la plus grande joie des amateurs de pittoresque » (*Gil-Blas*, 1er mai 1883). Dans *L'Art*, Paul Leroi consacre plusieurs commentaires élogieux à l'artiste signalé en 1892 par *La Revue des Beaux-Arts*, (Rénardou, p.325), en 1893 par *Le Monde Universel*, en 1895 par *L'Art Français* (Firmin Javel, 12 janvier 1895, p. 9).

Réalisation de l'âge mûr, le musée de Digne fournit à Etienne Martin l'occasion de défendre son idéal artistique, l'âge d'or d'une Provence homérique célébrée par Mistral. Outre le musée Gassendi à Digne, l'œuvre d'Etienne Martin est conservée dans de nombreux musées dont ceux de Cannes, Dijon, Lyon, Marseille, Pau, Rouen, Toulon, Tourcoing...

Jean-Roger Soubiran

Notes

1 - il sera notamment président de la Commission administrative du Musée de Digne (dès 1906), président de l'Association des Artistes Marseillais (1912 à 1916), directeur de l'Académie de Marseille (1912-1913), président de la Société des Artistes provençaux (1923 à 1925).

2 - *L'utopie d'une Provence éternelle* : L'œuvre des Martin, par Jean-Roger Soubiran, introduction de Nadine Gomez-Passamar, conservateur en chef des musées de Digne, Fage Editions, 2005.

3 - *Antoine Vollon, peintre (1833-1900) par son élève Etienne Martin*, Académie de Marseille, 1923, p. 182.

75 I Étienne Philippe MARTIN (1856/58-1945)

Vue d'Avignon.
Huile sur panneau.
Signée en bas à gauche.
Située en bas à droite.
28 x 36 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

2 000 - 3 000 €

76

77

78

79

76 I Étienne Philippe MARTIN (1856/58-1945)

Lavandière. 1881.
Huile sur panneau.
Signée, datée et dédicacée en bas à droite.
37 x 27 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

1 000 - 1 200 €

77 I Étienne Philippe MARTIN (1856/58-1945)

L'âne devant le mas.
Huile sur panneau.
Signée en bas à gauche.
23 x 33 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

400 - 500 €

78 I Étienne Philippe MARTIN (1856/58-1945)

Paysage à la rivière. 1877.
Aquarelle.
Signée et datée en bas à droite.
13 x 19 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

300 - 400 €

79 I Étienne Philippe MARTIN (1856/58-1945)

Bord de rivière animé.
Aquarelle.
Signée en bas à droite.
13 x 19 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

300 - 400 €

80 I Étienne Philippe MARTIN (1856/58-1945)

L'entrée du Mas.
Aquarelle.
Monogrammée en bas à droite.
23,5 x 37 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

600 - 800€

81 I Étienne Philippe MARTIN (1856/58-1945)

La Durance.
Huile sur carton.
Signée en bas à gauche.
19 x 31 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

500 - 600€

MARSEILLE
PAR UNE MATINÉE D'HIVER

Dans la prestigieuse revue *L'Art*, fondée en 1875, qui prétend rivaliser avec la Gazette des Beaux-Arts, le critique belge, expert et marchand d'art, Léon Gauchez (1825-1907), qui conseille notamment le baron Alphonse de Rothschild dans la constitution de ses collections (1), consacre une page à Etienne Martin dans laquelle il note, sous le pseudonyme de Paul Leroi : « Récompensé en 1885 et à l'Exposition Universelle de 1889, M. Etienne Martin est Hors Concours. Il se présente cette année avec *Le Quai de Rive-Neuve à Marseille* et *Marseille par une matinée d'hiver*. Le premier n'est qu'un tableautin, ce qu'en terme d'atelier, on appelle un tableau de commerce. Le second est très bien établi et l'effet en est juste. L'artiste doit seulement se défier de certains excès de facilité auxquels sa verve se laisse entraîner » (2)

Désormais reconnu, deux fois médaillé, protégé par son statut de Hors Concours, Etienne Martin n'a pas éprouvé la nécessité d'envoyer une « grande machine » au Salon pour démontrer son savoir faire. Il juge suffisantes une toile de moyen format et « un tableautin » pour se faire représenter dans l'arène parisienne. Mais en opposant deux aspects du Vieux Port, l'un saisi dans une lumière blafarde, l'autre, dans la chaleur estivale, il veut prouver sa virtuosité dans la maîtrise de la lumière, comme Joseph Vernet dans ses ports pris à différentes heures de la journée.

Firmin Javel, homme de lettres, auteur de pièces de théâtre réputées, collaborateur des grands journaux parisiens, loue *Marseille par une matinée d'hiver* dans *L'Art Français* : « excellente étude de la vie et du mouvement du quai et du port de Marseille, en hiver, c'est-à-dire par une température qui nous paraît estivale, à nous autres gens du Nord, sauf toutefois, les jours de bourrasques et de tempêtes exceptionnelles. Comme exécution, un peu de la fougue de M. Vollon, et beaucoup de l'improvisation personnelle … à M. Martin. » (3)

Dans sa chronique, « Les Provençaux aux Champs- Elysées », Louis Brès passant en revue les principaux envois des artistes marseillais, écrit : « Notre Vieux-Port qui a fourni déjà tant de motifs aux peintres depuis Joseph Vernet a inspiré cette année plusieurs jolies toiles. Je n'aurais garde d'oublier les deux excellentes pages de Monsieur Etienne Martin : *Marseille par une matinée d'hiver* et le *Quai de Rive-Neuve à Marseille*. L'une et l'autre sont des vues de l'intérieur du Vieux-Port. Le jeune artiste a supérieurement tiré parti des éléments pittoresques mis à sa disposition. Les vieilles maisons, l'étalage de la fruitière, les charrettes lourdement chargées, le va et vient des passants et sur le côté, la forêt de mats galipotés dont les flammes roses claquent au vent, tout s'arrange fort spirituellement dans la plus grande de ces toiles. L'autre, d'assez petite dimension en même temps qu'elle témoigne d'une extrême facilité, nous charme par les qualités de la couleur, chaude et fine et l'éclat de la lumière. C'est une *vue du Vieux-Port* prise du pont du bassin de carénage, avec la perspective du quai de Rive-Neuve et comme fond les maisons de la Canebière. Un bien joli motif et un joli talent. » (4).

Terrain d'expérimentation et d'émulation des artistes marseillais dans le sillage de Vollon, le site mythique du Vieux Port avait déjà stimulé l'artiste. En 1890, Ducros s'attarde sur la toile qui attire les badauds dans la vitrine de la galerie Collé : « C'est la *Vue du quai de la Fraternité* par Etienne Martin. On devrait plutôt l'appeler « *Vue du Vieux Port* », car le peintre a fait revivre sur sa toile le commencement du quai de Rive-Neuve avec le mouvement de ses travailleurs et le va-et-vient de ses charrettes, le tout noyé dans une ombre discrète qui adoucit la crudité des tons. Le soleil lèche le bord du quai et va se faufiler entre les navires ancrés dans les eaux du vieux port. Ces eaux habituellement grises ont retenu un coin de ciel bleu. Contre la palissade Sainte-Anne sont rangés les bricks, les trois-mâts aux coques sombres et, au milieu de ces navires habillés de goudron, se balance un yacht coquet. Sa fine carcasse blanche relevée de filets d'or se mire dans le lac bourbeux et fait, parmi tous ces bitumes, une tache pleine de gaîté. Plus loin, c'est le bas de la Cannebière, le quai de la Fraternité, avec ses flots de maisons jaunâtres. L'église des Augustins, parmi ces murailles culottées, dresse les contours sinueux de sa façade fardée, tandis que son clocher doré par le soleil se perd dans l'azur. Encore plus loin, la rue de la République se perd dans le gris lilas de l'horizon et, à travers les fines mâtures des trois-mâts, se devinent les maisons blanches du quai revêtues d'une résille de cordages qui met sur ces masures comme une large voilette noire. Tout cela est rendu avec conscience par le peintre de *la Moisson* qui n'a pas craint d'aborder là un genre

nouveau pour lui et hérissé de difficultés. Les moindres détails sont polis avec amour et le tableau est poussé autant qu'il peut l'être. » (5)

Dans la peinture de 1894, Etienne Martin est encore un artiste sous influence. Grand admirateur de Vollon, qu'il considère comme un deuxième père, il se conforme à l'envoi de son maître dont Gaston Schefer remarque en 1894 « une vue de Marseille qui n'a rien de commun comme coloration avec les autres vues de la même ville que l'on peut rencontrer au Salon. A quelle heure du jour, M. Vollon a-t-il surpris son modèle ? Nous l'ignorons : mais peu importe. L'œuvre est là qui est d'une exécution puissante et sobre qui emporte tout. C'est comme impression, la vue d'un Marseille qui serait sur la Manche. » (6) De ce Marseille nordique, le disciple surenchérit en proposant un temps de neige et de bourrasque. Par la saison et la gamme chromatique insolites, Etienne Martin renouvelle et perturbe la vision habituelle d'un des lieux les plus emblématiques de Marseille, le fond du Vieux Port et le début de la Canebière où bat le cœur de la cité phocéenne. Aussi son œuvre se démarque-t-elle des envois de ses confrères Crémieux et Garibaldi dont les vues du quai de la Fraternité s'établissent dans la chaude lumière provençale.

Ici, la profusion de signes restitue l'objectivité photographique du spectacle et empêche l'oeil de choisir. Tous les éléments du réel entrent en concurrence et s'annulent réciproquement. Ayant assimilé la double leçon contemporaine du naturalisme et de la photographie, ce dont témoigne au premier plan l'homme coupé par le cadrage, Etienne Martin énonce et enregistre . Il impose à sa peinture une traduction directe de son observation. Derrière l'écriture emportée et l'impact des contrastes, c'est la qualité d'atmosphère de la ville qu'il recherche : « Quand je me remémore les visions de ma prime jeunesse, je revois, comme dans un rêve enchanté, cette légendaire « forêt de mâts » célébrée par tous les poètes (…) Je revois les poulaines chamarrées, boussoles rigides montrant éternellement, de leur doigt sculpté, un Nord imaginaire. Je revois les beaux vaisseaux à tout propos pavoisés. Pavoisés pour la Noël, pour Pâques ; pavoisés pour la fête du Roi, pour la fête de l'Empereur, pour la fête du capitaine, pour tous les saints du calendrier ! … Chaque lendemain de pluie, on décarguait les voiles (…) Sur les quais, la ligne des proues armées de leur beaupré, s'avançait, arrogante, prête à l'assaut des grands « domaines » avoisinants. Il y avait le quai aux vins, le quai aux huiles. Il y avait le coin aux bois où les énormes poutres sortaient des cales du navire éventré (7).

Aux motifs s'associent la facture: facilité de touche, pâte glissante, indications rapides, instantanéité, emportement du geste, effet dynamique résultant des fortes oppositions tonales.

L'animation du quai évoque ce texte d'Edmond About : « on observe avec une curiosité passionnée cette ville vivante et croissante, qui grandit presque à vue d'œil ; on suspend sa respiration pour regarder courir ce peuple aventureux qui galope follement dans tous les chemins du progrès. (…) Je ne me charge pas d'énumérer ici toutes les marchandises que la ville exporte en Orient. La Canebière a vu défiler en six ans plus de treize millions de charges de blé » (8).

Dans cette œuvre en rupture, ce Marseille rare, d'apocalypse, la vision dérape dans une atmosphère dramatisée par des teintes sourdes, sinistres, un temps de neige inattendu en Provence. Jamais encore on n'avait osé peindre Marseille - excepté Michel Serre au moment de la Grande Peste - avec cette matière qui pèse et ces lugubres contrastes, le sentiment dramatique de la vie moderne.

Cette vision exceptionnelle du Vieux-Port qui compte parmi les toiles les plus singulières de l'artiste et parmi les plus déroutantes dans l'abondante iconographie de la ville, renoue avec le versant sombre de Cézanne, celui de la période couillarde. Mais elle annonce par le ciel anthracite et les tons qui se plombent, la période noire des ports qu'inaugure Verdilhan à partir de 1926.

Jean-Roger Soubiran

Notes

1 - le baron Alphonse de Rothschild qui séjournait l'hiver à Cannes dans sa villa du quartier de La Croix-des-Gardes effectuera des donations de ses collections aux musées de Cannes, Menton et Digne. Il entretint des relations cordiales avec les Martin.

2 - Paul Leroi, « Salon de 1894 », *l'Art*, tome LVII, p.163.

3 - Firmin Javel, *L'Art Français*, n° 403, 12 janvier 1895, p. 9.

4 - Louis Brès, « Les Provençaux aux Champs- Elysées, I », *Le Sémaphore*, 9 juin 1894, p.1.

5 - Ducros, « Nos vitrines », *Le Sémaphore*, 8 janvier 1890, p.2.

6 - Gaston Schefer, *Salon de 1894 - Salon illustré*, Paris, Baschet, 1894, non paginé.

7 - Etienne Martin, *En plein Air*, Marseille, Barlatier, 1915, p.23.8 - Edmond About, Rome contemporaine, Hetzel, Lévy Frères, 1861, p.37.

8 - Edmond About, *Rome contemporaine*, Hetzel, Lévy Frères, 1861, p.37.

82 I Étienne Philippe MARTIN (1856/58-1945)

Marseille par une matinée d'hiver, 1894.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
30 x 50 cm.

Provenance :
- Collection M. et Mme Marcel Pagani

Exposition :
Salon de Paris, n°1263.

4 000 - 5 000 €

83 I François MAURY (1861-1933)

Paysage animé. 1923.
Huile sur toile.
Signée et datée en bas à droite.
38 x 46 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

800 - 1 000€

84 I François MAURY (1861-1933)

Les lavandières.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
33 x 41 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

600 - 800€

85 I François MAURY (1861-1933)

La promenade. 1912.
Huile sur toile.
Signée et datée en bas à gauche.
33 x 41 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

Bibliographie :
Première réstrospective de François Maury, Galerie Stammegna du 5 au 31 décembre 1969.

600 - 800€

86 I François MAURY (1861-1933)

Rivière traversant le village. 1902.
Huile sur toile.
Signée et datée en bas à gauche.
33 x 42 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

600 - 800€

87 I François MAURY (1861-1933)

Venise. 1908.
Huile sur toile.
Signée et datée en bas à gauche.
49 x 100 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

1 500 - 2 000 €

ADOLPHE MONTICELLI (1824-1886)

Après Cézanne, Adolphe Monticelli est le plus grand peintre provençal du XIXè siècle. De la génération d'Engalière, ami de Guigou avec lequel il peint sur le motif dans la vallée de la Durance, Monticelli ne partage pas l'enthousiasme de ses contemporains pour le naturalisme provençal. Henri Focillon classe l'artiste dans « le romantisme Second Empire ». Privilégiant l'émotion, l'instinct, le sentiment, Monticelli s'inscrit résolument dans la catégorie des peintres inspirés. Il n'y a rien chez lui de la préméditation, mais, au contraire, le désir de poursuivre à chaud l'intensité de la sensation directe. Ni dessin, ni études préparatoires ne servent de support à cette création spontanée. Se dépouillant de tout pittoresque, méprisant la couleur locale, l'artiste ne voit que le mouvement unifiant. Il invente une technique personnelle, capable d'exprimer les jaillissements de l'élan vital. Avec fougue, il peint dans un état médiumnique et donne à la touche un statut d'exception. Il triture la pâte vivante. Son style n'a pas d'analogue parmi ses contemporains.

Génie précoce, nourri d'une culture diverse, Monticelli trouve dans la synthèse des influences reçues le tremplin de ses découvertes. Elève de Ziem, puis de Loubon, il complète sa formation à Paris de 1846 à 1848 auprès de Delaroche. Enthousiaste des Vénitiens et de Rembrandt, qu'il étudie au Louvre, de Delacroix pour la magie violente de ses tons, il ne s'inféode à aucun atelier, il n'a que des maîtres d'élection. Il doit à Diaz auprès de qui il travaille en forêt de Fontainebleau, le choc révélateur de la pulvérisation lumineuse. Facture et couleur se libèrent, empâtements et frottis s'affirment, Monticelli se livre à la représentation des fêtes galantes où filtre le souvenir de Watteau.

Après un dernier séjour à Paris entre 1863 et 1870, où ses évocations oniriques s'arrachent auprès des touristes anglo-saxons chez le marchand Delarebeyrette, Monticelli retourne définitivement à Marseille où il réalisera plus de 2000 peintures. Son génie s'épanouit au contact de la Provence retrouvée et connaît une évolution autour de 1874 : les empâtements épaississent, la touche prend plus de force, la couleur atteint un incomparable éclat. Solide et épaisse, la couleur constitue l'assise d'un art autonome. La fulgurance de la vision s'exprime dans un espace sans perspective. L'obsession de la lumière prime sur la représentation. S'il ne ruine pas la forme pour parvenir comme Monet aux confins de l'abstraction, Monticelli la brosse, la tourmente, la maçonne, comme s'il voulait retrouver le chaos de la nature originelle. Il se dégage du métier et tente une nouvelle approche des sensations.

Le dynamisme de la touche, la rapidité d'exécution placent Monticelli à l'avant-garde des recherches picturales de son temps. Ses empâtements contrastant avec les réserves du panneau forment avec l'écriture irrationnelle et l'alchimie de la palette, une des contributions les plus significatives à l'art du XIXe siècle. L'artiste, dont Van Gogh,

venu dans le Midi, aspire à poursuivre l'œuvre comme s'il était « son fils ou son frère […] reprenant la même cause, continuant le même travail, vivant la même vie, mourant de la même mort » (1), est alors célébré par Oscar Wilde, Robert de Montesquiou, Marcel Proust, Octave Mirbeau, Paul Verlaine, le Sar Péladan…Octave Maus lui demande de présenter des tableaux à l'exposition des XX à Bruxelles.

Loin d'être une décadence, la dernière période témoigne d'une rare lucidité (2). Amené à parler un langage hermétique, Monticelli qui déclare, « je serai incompris », a conscience qu'il travaille « pour dans cinquante ans ». L'artiste inaugure un nouveau langage et une nouvelle manière de sentir. Inquiet et inquiétant à la fois, il trahit des tensions, des aspirations contradictoires : aux deuils successifs, à la maladie, s'ajoute l'inconcevable passage de l'éclat solaire à l'opacité de la matière, de la lumière à l'ombre.

Voué au drame de la solitude, Monticelli indifférent au goût du public, ne peint plus que pour lui-même sur ces panneaux dont le rituel quotidien prend l'allure d'un journal intime. Par la brutalité de la touche, l'âpreté des matières, la dureté des noirs, il ternit l'éclat de naguère et brouille les repères. L'univers onirique se dramatise. Monticelli ne s'accorde plus aux fantasmes du public rêvant d'un bonheur éternel, que comblaient les fêtes galantes. Un autre peintre est né. Parfois un magma boueux s'empare du panneau, significatif du chaos intérieur de l'artiste.

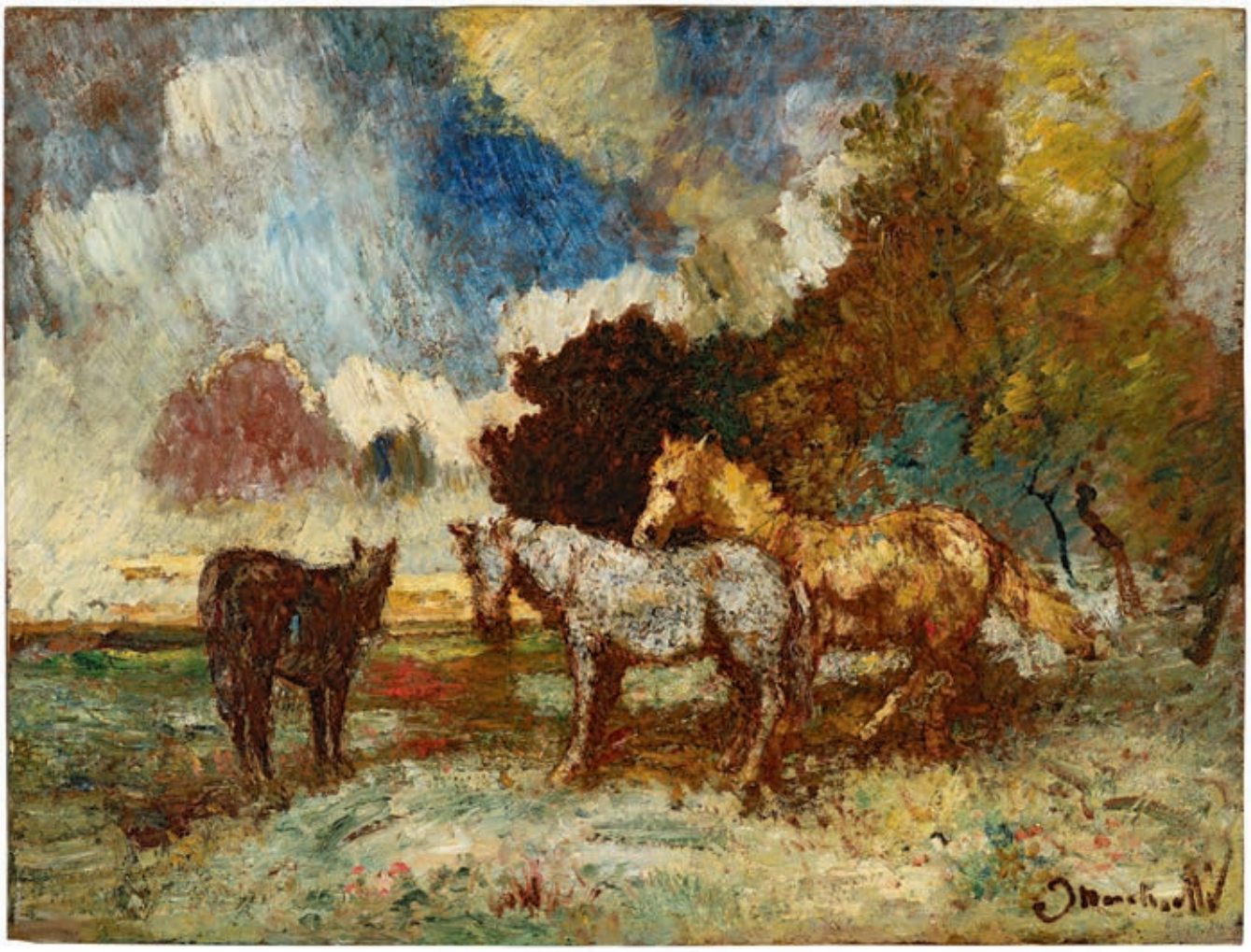
Avant Gauguin, avant les Fauves, Monticelli a instauré l'arbitraire de la couleur subjective. A l'instar des grands maîtres de la seconde moitié du XIXè siècle, il a réalisé une œuvre unique aux aspects multiples. Après la confrontation édifiante de la Vieille Charité, il conviendrait de désenclaver l'artiste des comparaisons avec l'œuvre de Van Gogh pour lui redonner sa véritable stature. Il importe aussi que le peintre s'évade du microcosme provençal dans lequel on l'a trop longtemps confiné. Beaucoup plus qu'un suiveur de Diaz qui aurait dépassé le maître en affirmant une vision intérieure, plus encore que ce « chaînon nécessaire entre Delacroix et Van Gogh », que signalait Germain Bazin, Monticelli s'impose, dans son œuvre ultime, comme un novateur. Les derniers Monticelli flirtent avec les premiers Bonnard et les premiers Matisse. Ils annoncent Bouche et Soutine, Pollock, Leroy et de Kooning. Ses paysages aux abréviations puissantes comptent parmi les plus belles pages du siècle. Parce qu'il rend la peinture à elle-même, à sa fonction première, la picturalité, et qu'il affirme avec tant d'insistance le rapport au corps, Monticelli, peintre inclassable, introduit à cette modernité que le XXè siècle ne cessera de décliner.

Jean-Roger Soubiran

Notes

1 - Lettre de Vincent Van Gogh à sa soeur Wilhelmina, Arles, le 27 août 1888.

2 - cf. Jean-Roger Soubiran, « La dernière période de Monticelli », *Le Grand Age et ses Oeuvres Ultimes (XVIe-XXIe siècles)- Colloque International ; Université de Poitiers,* 2009, Presses Universitaires de Rennes, 2013.



88 I Adolphe MONTICELLI (1824-1886)

Chevaux camarguais.
Huile sur panneau.
Signée en bas à droite.
36,5 x 48 cm.

Provenance :
- Ancienne collection Rastellini
- vente Christie's, Londres, 2013

12 000 - 15 000 €

89 I Adolphe MONTICELLI (1824-1886)

Scène de parc.
Huile sur panneau.
Signée en bas à gauche.
37 x 54 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

2 000 - 3 000€

Un certificat de Sauveur Stammegna en date du 23 décembre 1976 confirmé par Marc Stammegna le 3 octobre 1984 sera remis à l'acquéreur.

90 I Adolphe MONTICELLI (1824-1886)

Faust et scène dans le parc.
Huile sur panneau.
Signée en bas à droite.
43,2 x 64 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

3 000 - 4 000€

Un certificat de Marc Stammegna en date du 21 novembre 2002 sera remis à l'acquéreur.

91 I Adolphe MONTICELLI (1824-1886)

Assemblée dans un sous-bois.
Huile sur panneau.
Signée en bas à gauche.
64,9 x 49,9 cm.

Provenance :
- ancienne collection Orsatti
- Collection M. et Mme Marcel Pagani

6 000 - 8 000 €

Un certificat ainsi qu'un dossier sur l'œuvre de Marc Stammegna en date du 23 octobre 2002 sera remis à l'acquéreur.

SCÈNE DE LABOUR

Monticelli a su élargir jusqu'à la plus haute poésie les sujets les plus humbles. Surveillée par un chien, une paire de boeufs tirant une rudimentaire charrue s'enfonce dans un chemin ombragé. Sur le devant, un paysan au chapeau à larges bords, tient l'aiguillon. Dans cette scène de labour des années 1880, où la sincérité de l'émotion est jointe à l'audace de la recherche, l'artiste affirme plus ouvertement que jamais sa rupture avec le naturalisme contemporain. Si la nature lui est indispensable comme milieu organique, le paysage suscite un contact brusque dont l'évidence fixe un raccourci.

L'artiste manifeste l'étonnement, l'invention. Les singularités de l'exécution, les hardiesses de l'éclairage s'affirment dans une scène tumultueuse où l'on sent le peintre empoigné par son sujet. Traduit par la frénésie des touches, le geste s'emporte, l'éclairage vacille dans un travail de transcription spontanée, qui tranche sur les versions pittoresques de Veyrassat ou Hédouin. Monticelli transfigure au moyen d'une écriture subversive le motif rebattu des bœufs au labour chers à Rosa Bonheur (*Labourage nivernais*, Salon de1849, musée d'Orsay) ou Troyon (*Bœufs allant au labour, effet du matin*, Exposition universelle de1855, musée d'Orsay).

Au souci de pittoresque, à l'objectivité naturaliste de la forme et de la couleur locale succède une solution radicale devant l'impression éprouvée sur le motif. Troublé par la complexité des perceptions, traversé par un débordement intérieur, Monticelli entre en contact avec la réalité la plus profonde. Il a l'intuition immédiate de la composition, l'ampleur du rythme. Dans la nature, il perçoit le choc de la lumière et de l'ombre, un accord de masses et de tonalités qui s'enchaînent et se répondent. Sa vision novatrice contredit la tendance générale de son temps. La puissance imaginative l'emporte sur l'observation. Son instinct le pousse à exprimer un lyrisme violent qu'il traduit spontanément par les épanchements de la couleur.

Un jeu de touches différenciées se partage le panneau laissé par endroits en réserve. Il sert de langage à une sensibilité exaspérée. Le spectateur est encouragé à lire ces touches séparées en tant que gestes reflétant l'élan vital. Monticelli explore toujours plus avant les possibilités gestuelles et chromatiques, les ressources du ton et de la lumière. Relief des touches et dynamisme des masses sont deux facteurs essentiels de son expressivité. L'artiste systématise toutes ses innovations. Il travaille à pleine brosse, pratique une touche dense, chargée de couleur substantielle. Il libère le registre de la couleur de toute dépendance à l'égard de la ligne, accorde plus de prix à sa matérialité qu'à sa transparence. Dépouillée de son objectivité topographique, la couleur acquiert une autonomie poétique.

Dans le traitement de la végétation, Monticelli concilie masse et mouvement. L'artiste a une analyse très personnelle des feuillages en touchées juxtaposées. Au lieu d'être la conception d'un topographe, sa vision est celle d'un artiste imaginatif préoccupé des virtualités poétiques. L'exploitation des jeux d'ombre et de lumière dans les frondaisons formait un poncif du paysage. Monticelli donne à leur scintillement une ample modulation rythmique. Par ailleurs, faisant déborder la couleur, il rompt avec la règle selon laquelle le contour enveloppe exactement le coloris. La puissance expressive naît de l'organisation des touches dans un tourbillon brutal.

La rencontre des frondaisons et du ciel donne une impulsion au paysage. Faite d'éclairs, d'accents, de gestes qui se déchaînent, une écriture de la lumière surgit paradoxalement d'une pâte épaisse et rocailleuse. Broyés dans la même unité, les éléments se fondent dans une composition simplificatrice, pleine d'énergie sauvage. Le résultat suscite un monde mouvant, presque d'apparitions.

Peintre curieux et moderne, animé des préoccupations des artistes les plus avancés de son temps, Monticelli, sans pour autant rejoindre les impressionnistes, transpose sa relation osmotique à la nature dans une œuvre personnelle, toujours recommencée. Rythme et tonalité affirment avec l'expression de la touche et de la matière, la constante de sa sensibilité. Par ces moyens, l'artiste cherche à célébrer la nature provençale. Il travaille avec la lumière, la provoque et l'exalte. Mais cet éclat et cette clarté sont inféodés à l'éclairage intérieur comme si la nature n'était que prétexte à se parcourir soi-même, de sorte que la peinture de Monticelli apparaît comme l'exploration de ses paysages internes. Ce sentiment de la nature, exalté par l'émotion, ouvre sur l'imaginaire.

Son lyrisme chromatique, le sens du rythme et des effets lumineux, sont les ressorts qui portent l'art de Monticelli jusqu'à l'invention d'un paysage poétique indépendant. C'est par le seul jeu des palpitations de la matière, des vibrations de la couleur que le panneau acquiert sa qualité dynamique, sa poésie et son mystère. Cet art est aussi unique que ce talent est solitaire. Grâce à ce génie singulier, Marseille s'est révélée apte à bouleverser les données normatives de l'histoire de l'art au XIXè siècle.

Jean-Roger Soubiran

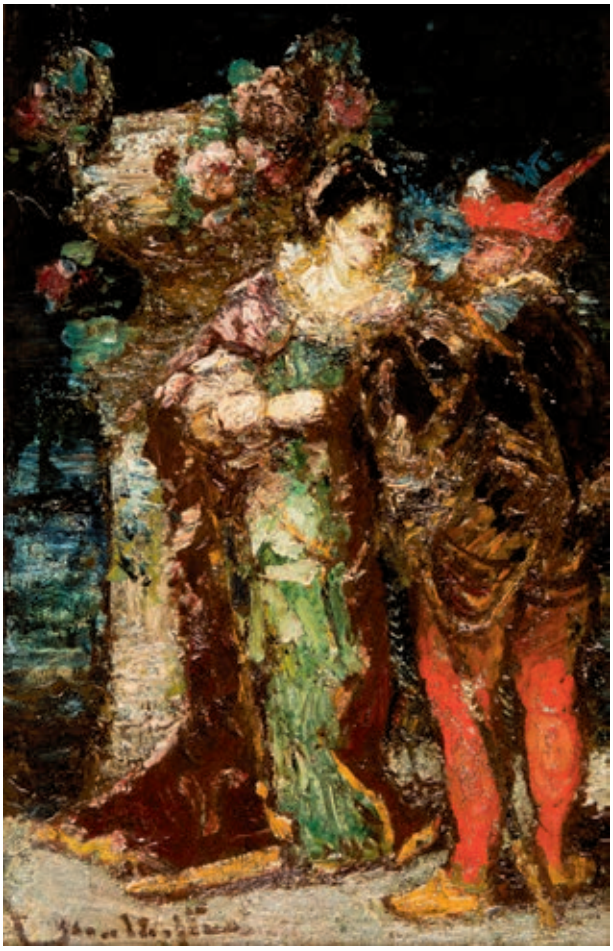
92 I Adolphe MONTICELLI (1824-1886)

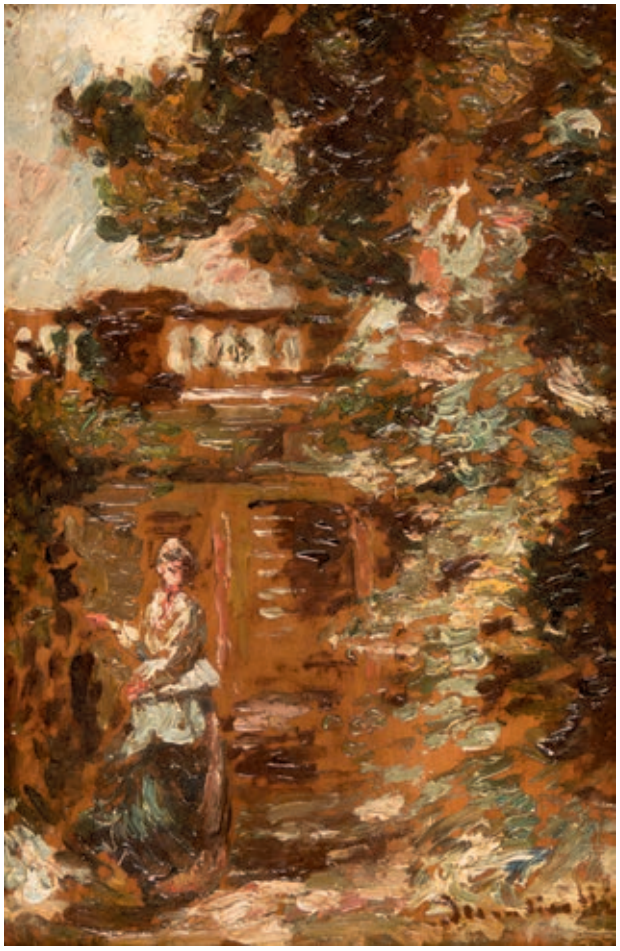
Scène de labour.
Huile sur panneau.
Signée en bas à droite.
44,3 x 61 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani.

12 000 - 15 000 €

Un certificat de Marc Stammegna en date du 31 mai 2005 sera remis à l'acquéreur.





93 I Adolphe MONTICELLI (1824-1886)

La conversation.
Huile sur panneau.
Signée en bas à gauche.
50 x 33 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

Bibliographie :
- Sauveur Stammegna, catalogue des œuvres de Monticelli, 2 volumes, Vence 1981-1986.
- Charles et Marie Garibaldi, Adolphe Monticelli, Skira, Genève 1991.

3 000 - 4 000€

94 I Adolphe MONTICELLI (1824-1886)

La terrasse.
Huile sur panneau.
Signée en bas à droite.
41 x 27 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

Exposition :
Galerie Charpentier, Paris, Automne 1943

3 000 - 4 000€

Un certificat de Marc Stammegna en date du 25 octobre 2005 sera remis à l'acquéreur.

95 I Adolphe MONTICELLI (1824-1886)

Trois chiens dans un parc.
Huile sur panneau.
Signée en bas à gauche.
35 x 25 cm.

4 000 - 6 000€

Un certificat de Marc Stammegna sera remis à l'acquéreur.

96 I Adolphe MONTICELLI (1824-1886)

Paysage.
Huile sur panneau.
Signée en bas à droite.
32 x 46 cm.

10 000 - 12 000 €

ENFANTS DANS LA CLAIRIÈRE

Les séjours parisiens ont provoqué l'épanouissement du génie de Monticelli. La rencontre de Diaz avec qui l'artiste travaille en forêt de Fontainebleau, eut une valeur de choc et de révélateur personnel. Surtout sensible à l'expression de l'éclairage et de la diffusion lumineuse, Monticelli fait servir ces données au langage émotionnel plus qu'au plaisir optique. Dans les expositions régionales, la critique déroutée par sa manière, parle de « barbouillage » (1) ou de « vaine débauche du pinceau » (2).

Quittant le domaine chimérique des fêtes galantes pour aborder une réalité plus familière, Monticelli, nostalgique de l'enfance passée sur le plateau de Ganagobie, représente, dans ce qui pourrait évoquer la campagne aixoise, trois adolescentes en conversation, assises dans l'herbe, sous le regard protecteur de deux femmes. Elles ont cueilli des brassées de fleurs et se reposent. Les plans d'une chaîne montagneuse bleuâtre ferment l'horizon. L'artiste situe la scène sous la clarté d'un ciel où les nuages jouent leur partie dans un paysage de lumière et de joie. La primauté de l'imagination s'exerce sur la reproduction naturaliste dans cette campagne lumineuse, aux verdures vives, animée de figures éclairées dans leurs fraîches toilettes.

Le décor éternel de la nature donne une noblesse au motif. Magnifiée dans une composition qui répudie toute anecdote, la montagne contre le ciel sert de tremplin au lyrisme de l'artiste. Plateau verdoyant, en accord parfait avec les présences féminines, elle prête ses flancs à une nouvelle Arcadie. Monticelli adopte une touche légère pour exalter cet éden retrouvé.

Bien qu'inspirés par des sites réels, ses paysages les interprètent avec une étonnante liberté. Ici, la nature n'est que prétexte à l'envol de l'imagination, les nuances des tons deviennent langage en soi. Les valeurs sont au cœur de ce lyrisme chromatique, elles en définissent l'essence. Monticelli cherche à rendre par les touches colorées et la tonalité un monde d'émotion impalpable.

C'est un rêve de peintre qu'il nous montre. Ses modèles au visage hâtivement esquissé, ne sont que le support de son idéal intime. Son plaisir est de modeler les corps féminins dans la pleine clarté, de contempler la plénitude des formes dans la chaleur de ses harmonies. Les chairs nacrées jouent avec l'or des herbes sous la vibration de la lumière, dans la décoloration du ciel.

Quelques ombrages servent de point d'appui et contribuent à assurer la cohésion du paysage avec l'ample modulation de la couleur. Monticelli traite l'ombre poétique avec légèreté. C'est dans l'économie des ombres qu'il cherche le charme et la beauté. Il puise une puissance expressive dans l'orchestration sonore de la vie végétale. Son génie pénètre le mystère de la nature et de la vie. Ce secret verlainien pour suggérer l'insaisissable est dans la magie des harmonies, la vertu des accords, le jeu des contrastes de tons froids et colorés.

Monticelli s'est attaché à la poésie du fugitif. Il témoigne d'un véritable déploiement de nuances chromatiques. Le paysage offre des graduations de bleus jouant avec les blancs et le carmin de la crinoline. La succulence et l'éclat de la matière, l'équilibre et l'harmonie de la composition, forment les ingrédients d'un style qui impose sa souveraineté. L'œuvre rayonne par son lyrisme puissant et large, cette incomparable science des effets. La virtuosité de l'artiste s'y reconnaît. Il y a des habiletés dans le rendu des transparences. Les tons se font valoir entre eux par la justesse de leurs assortiments.

Dans cette image de paix sereine, Monticelli se grise de lumière dans la maturité des heures estivales. L'artiste entretient un lien nourricier dans son rapport au pays et aux sensations. Il voit la féerie des verdures, des femmes et des fleurs, la splendeur du paysage. La bienveillance des femmes est symbole de protection maternelle chez ce peintre qui ne s'est jamais libéré de sa mère.

Monticelli renouvelle par ce morceau de bravoure les généreuses aspirations du romantisme. Femmes, fleurs, paysage, sont les motifs charmeurs de l'idylle qu'il retrace. Ces figures féminines sont les instantanés d'une âme envahie par la poésie du monde, dont la toile conserve l'accent, l'ampleur, la palpitation.

Jean-Roger Soubiran

Notes

1 - Adolphe Meyer, « Exposition des Beaux-Arts à Marseille (6e article) », Le Sémaphore, 24 octobre 1858, p . 1.

2 - Louis Brès, « Exposition de 1859 (1er article) », La Gazette du Midi, 29 octobre 1859, p. 1.

97 | Adolphe MONTICELLI (1824-1886)

Enfants dans la clairière.
Huile sur panneau.
Signée en bas à gauche.
38 x 58,5 cm.

Provenance :
- Ancienne collection Halivand
- Collection M. et Mme Marcel Pagani

Bibliographie :
- Sauveur Stammegna, catalogue des œuvres de Monticelli, 2 volumes, Vence 1981-1986, sous le n°933, page 184.
- Catalogue officiel de l'exposition centennale de l'art français 1800-1889, sous le numéro 497, page 63.

Exposition :
Exposition centennale de l'art français 1800-1889 organisée à Paris durant l'exposition Universelle de 1900 sous le numéro 497.

8 000 - 10 000€

Un dossier de Marc Stammegna en date du 15 avril 2004 sera remis à l'acquéreur.

III

L'avant-garde provençale. 1900-1940.

L'AVANT-GARDE PROVENÇALE 1900-1940

Ce moment de rupture qu'incarne le début du XXè siècle, Marseille et la Provence l'ont aussi fortement éprouvé. Fauvisme, expressionnisme, cubisme, déferlent avec fracas sur la scène artistique et bousculent le goût convenu, sacralisé par les Salons officiels. Est-il besoin de rappeler l'ascendant exercé par Cézanne sur plusieurs peintres venus à Aix en pèlerinage, ou celui de Van Gogh révélé aux Indépendants et chez Bernheim-Jeune en 1901 ? L'art moderne surgit à la fois à l'Estaque, Cassis, La Ciotat, Saint-Tropez, Agay, où les principaux artistes du siècle, Braque, Cross, Derain, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Matisse, Picabia, Puy, Signac, Valtat...multiplient les expériences sur le paysage méditerranéen.

Cette effervescence conforte l'avant-garde provençale qui se constitue à la suite de l'exposition coloniale de 1906. A l'initiative de Jean de Beaumont et d'Alfred Lombard, se fonde en 1907 le *Salon de Provence* qui, considéré comme « une véritable révolution », révèle au public « ces pétards omnicolores et harmonieux » (1). « L'air du dehors entre à flots avec Rodin, Cézanne, Carrière et Henri Martin » (2), contrairement à l'isolationnisme pratiqué au *Salon de l'Association des Artistes Marseillais*. A cette institution timorée, s'oppose l'audace avec laquelle Lombard et Girieud, créant le *Salon de Mai*, préfacé par Elie Faure, bouleversent, en 1912, les habitudes locales. Dans l'exposition, Cézanne, Renoir, Bonnard, M. Denis, Van Dongen, Friesz, Lebasque, Luce, Maillol, Marquet, Puy, Rodin, Rouault, Signac, Vallotton, se mêlent, parmi d'autres, à l'avant-garde provençale, qui se réunit alors dans le *Groupe du Poteau ou à l'Académie d'Allauch*.

Cette fulgurante avancée de Marseille vers la création contemporaine, portée par une pléiade de peintres d'exception - Chabaud, Seyssaud, Verdilhan, Lombard, Camoin, Audibert, Girieud - bouleverse l'édifice traditionnel et veut refaire la peinture avec un œil neuf. Ce foyer marseillais, interprétation méridionale du fauvisme et de l'expressionnisme, est une chambre d'échos où tout devient possible. Chacun reçoit la révélation individuellement. Seuls, comptent l'instinct, l'exaltation de l'expérience traduite devant le spectacle quotidien. Ce langage particulier fait éclater tous les cadres établis.

Avec leur fiévreux amour de la terre où il sont nés, avec un étonnement toujours neuf, Chabaud et Seyssaud burinent les paysans, s'unissent à la nature provençale par une sympathie qui va jusqu'à l'âme. Camoin, Lombard et Verdilhan racontent la rue, le village, coudoient l'animation du port de Marseille ; plusieurs montrent dans le demi-jour des ateliers, la nudité des corps travaillés par l'énervement. Plein soleil sur les quais, la campagne, ou pénombre crépusculaire, tout ce qu'on peut saisir de réalité contrastée, il s'en font les lyriques interprètes. Profonds, volontaires, intransigeants, ils transmettent de manière brusque, parfois terrible, l'énergie de la vie.

L'assimilation de Charles Camoin (1879-1965) aux Fauves, en vertu de son appartenance à « la Cage » de 1905 paraît abusive. L'artiste lui–même, s'en est défendu et Vauxcelles le surnomme au Salon d'Automne de 1905, « la fauvette qui chante et picore dans la cage » (3). Camoin a connu Cézanne, rencontré Monet et Renoir, et son œuvre marquée par une sensibilité impressionniste garde l'empreinte de ces influences. La leçon de Cézanne imprime le goût de l'ordre, de la tranquillité, de la composition.

Au lendemain de la guerre, Thiebault-Sisson définit Camoin comme « un des talents les plus goûtés de la génération » (4). En 1920, le mariage du peintre avec Charlotte Prost, détermine une nouvelle période. Carlo et Lola passeront tous les étés à Saint-Tropez, avant l'acquisition de *Val-Flor,* qui domine la baie des Caroubiers. C'est alors la rencontre avec Colette qui habite, en voisine, *La Treille muscate* et préface l'exposition de la galerie Charpentier. C'est le mécénat de Georges Grammont qui débute en 1934. La palette de Camoin a de l'éclat, sa touche est légère, sa main, souple. Il voit large et juste, il a le sens des valeurs et celui des nuances. Il se contente de la sensation heureuse. Son œuvre se poursuit ainsi jusqu'à la fin, évoquant parfois Renoir ou Bonnard.

Peintre hors école d'un Midi exaspéré et d'une Provence noire, Auguste Chabaud (1882- 1955) pratique en marge du Fauvisme une peinture d'un chromatisme explosif. Sa trajectoire est marquée par de grands jalons : vacances au mas de Martin, influence de Grivolas, visites à Mistral, rencontre de l'Afrique, suicide du père, révélation de Paris.

De 1906 à 1911 à Paris, Chabaud rejoint les Fauves, mais sa place définie par Matisse - « Chabaud peignait seul dans son coin » - est en retrait. Chabaud partage leur sentiment vitaliste, leurs sympathies anarchistes. Comme eux, il expose aux Indépendants, au Salon d'Automne, chez Bernheim-Jeune. Il aime les couleurs irréalistes, la désinvolture pour la perspective, les cadrages en gros plan, les déformations, les verticales disloquées. Paris est pour Chabaud l'antithèse de Graveson. Tenté par une vie libre et intense, ce terrien résume les fièvres et les artifices de la métropole moderne en des images exacerbées. L'éclairage électrique lui évoque les excès de la Provence ou de l'Afrique. Témoin d'un monde en mutation, il inscrit *Cinéma* au premier plan d'une toile. Ce Paris nocturne des cafés-concerts, des restaurants et du cirque est aussi la scène de la prostitution dont Chabaud révèle escaliers et couloirs écarlates. D'une violence inouïe, ses Filles au regard pharaonique, monumentales et primitives, grimaçantes comme des

masques nègres, figurent parmi les oeuvres les plus fortes de la peinture française contemporaine.

A l'humanisme heureux qui imprègne l'oeuvre de Matisse, s'oppose le pessimisme pathétique - bateaux et gares, lieux de séparation et de partance - qui caractérise cette période de Chabaud. La ligne dure, tendue, le tracé insistant et lourd remplacent la souple arabesque matissienne. Les petites scènes de rue ne sont pas sans point commun avec les Picasso et les Kupka de l'époque montmartroise ou les Van Dongen fauves de 1910.

En 1911, l'oeuvre de Chabaud prend un nouveau tournant. L'artiste accuse la simplification dans la construction. Limité par les Alpilles et la Montagnette, son horizon lui suffit. Avec « la période bleue » -1920-1928- son art entre dans sa phase de maturité et ne connaîtra plus de renouvellement, excepté le sursaut « tunisien » de 1928. Chabaud abandonne le fauvisme pour un art austère et construit. Assagi, ami de l'ordre, il devient « l'ermite de Graveson » et trouve à la Montagnette, tremplin d'une inépuisable série, « des accents du Parthénon ».

Après Mistral, Chabaud est le dernier poète qui ait fixé dans son éternité le monde rural chanté par Hésiode. Sa geste est simple : elle dit le mas, le village et ses coutumes, les travaux des champs, la route qui serpente et le sol gris. Mais ce paysage inlassablement répété, où s'inscrivent les grandes lois d'ordre et d'équilibre, est, en fait, imaginé et remodelé profondément. Héritier de Daumier et de Cézanne, Chabaud énonce deux des principes essentiels de l'art moderne : le refus de l'anecdote et l'emprise du peintre sur le sujet représenté.

Après sa visite à la Galerie Vollard, où René Seyssaud (1867-1952) expose en 1899, Gustave Geffroy déclare : « On peut dire qu'il peint comme il labourerait la terre, comme il casserait des rocs. C'est dur, c'est sauvage, c'est âpre. (…) Ce jeune homme livre une belle bataille à la nature lumineuse et enchanteresse au milieu de laquelle il vit. Il est extasié et désespéré devant les montagnes bleues aux arêtes vives, devant le Ventoux qui étincelle, la côte de Cassis blanche comme le marbre, au bord de la Méditerranée bleue, les rocs rouges, les arbres sombres, les moissons échevelées en flamme sous le soleil. Il s'acharne à entasser les pâtes colorées qui doivent rendre cela, il les ravine, il les sculpte, comme faisait Vincent Van Gogh. Parfois il approche au grand style calme de Cézanne, d'une peinture si mesurée et si sage sous son apparence excitée » (5). Par ses intuitions multiples, Seyssaud mérite d'être mis au rang des personnalités puissantes qui ont élaboré un langage nouveau.

Louis-Mathieu Verdilhan (1875-1928) reste un peintre inclassable, mais sa création contrastée est plus radicale et exigeante que celle de ses compatriotes. Cet autodidacte qui oscille entre principes classiques et baroques, concilie les tendances ennemies de la peinture provençale. «En dépit de sa franchise et de ses évidences, son œuvre reste profondément mystérieuse. Sa peinture est à la fois drôle, enfantine, éblouie et sauvage» (6). En son temps, malgré son isolement, les gens connus le connaissent : il expose avec Matisse, Bonnard et Van Dongen. Jacques Doucet l'achète, Bourdelle le promeut à New-York, Marquet devient son ami pendant son

séjour marseillais. Elie Faure, Apollinaire, le distinguent et Marcel Brion célèbre « la brûlure de cet étrange génie qui habite toutes ses œuvres ».

Rêvée par Lombard, la *Renaissance provençale* que le peintre entend mener dès 1907 avec ses amis artistes et écrivains (dont Edmond Jaloux, Jean de Beaumont, Emile Sicard, qui dirige la revue *Le Feu*) n'a pas constitué une école, fondée sur une doctrine préalablement définie, mais un réseau d'amitiés, de relations personnelles, d'admirations et de rejets communs. Le paysage régional a donné à ce foyer l'occasion d'explorer une nouvelle relation au réel. Si leur aventure ne les a pas conduits au même niveau d'approfondissement pictural que les Fauves - destruction radicale de l'espace illusionniste, arbitraire de la couleur -, les Provençaux ont adhéré à cette nouvelle grammaire fondée sur le refus du naturalisme, l'abandon de la perspective, la violence de la touche, la force du ton, la traduction du choc sur le motif, la plasticité préférée au sujet. Ces peintres se sont posés les vraies questions sur les capacités de la couleur - pure, vive, expressive - à suggérer l'espace, la lumière, le mouvement. Cernes et arabesques ont assuré la cohésion de leurs toiles. Déformation, stylisation, caricature, les ont menés à de percutantes synthèses. Leurs œuvres criardes, brutales, grimaçantes, qui s'imposent par la violence de leur sensualité, justifient d'associer Marseille à Paris et Munich dans le combat pour la modernité au début du XXème siècle.

Jean-Roger Soubiran

Notes

1 - Elzéard Rougier, « le Salon de Provence », *Le Petit Marseillais*,17 février 1907, p.2.
2 - Mary Schwob, « Le Salon de Provence à Marseille », *La Revue des Beaux-Arts*, mars 1907, p. 4.
3 - Louis Vauxcelles, *Le Fauvisme*, Genève, Cailler, 1958, p.101
4 - François Thiebault-Sisson, « Deux expositions» , *Le Temps*, 9 avril 1921.
5 - Gustave Geffroy, « L'Art d'aujourd'hui. René Seyssaud », *Le Journal*, 5 juin 1899),
6 - Alain Paire, catalogue d'exposition *Louis-Mathieu Verdilhan*, Galerie Marc Stammegna, 2 au 27 avril 1991.

GVSTAV: ADOLF: MOSSA · NICIE
FECIT ANNO MCMIV

LA BLONDE AUX POISSONS

Bien plus qu'un des derniers symbolistes, Gustav-Adolf Mossa est un peintre de transition qui annonce le surréalisme. Si cet artiste tout voué aux symboles impose, après d'autres plus illustres - Gustave Moreau, Odilon Redon, Gustav Klimt… -, une atmosphère saturée de cette « psychologie morbide » venue de la poésie baudelairienne et de l'imagination fantastique de Poe, son acharnement et les principes mêmes de sa création s'éloignent des préceptes symbolistes qui organisaient le sujet pour une impression unique et un mystère inépuisable. Rien ici, de l'imprécision prônée par Verlaine ou de la suggestion mallarméenne. L'humour, le goût du montage, le souci des détails, dont l'actualité contraste avec la tradition mythologique représentée, les costumes, les coiffures, les bijoux, les attitudes, composent un vocabulaire unique, un discours subversif. Mossa a surtout cherché dans les symboles un moyen de traduire ses obsessions. Il ne suggère rien, il interroge. Son rire décapant jette le trouble parmi le rêve et les effusions du symbolisme finissant.

En fait, Mossa dynamite le symbolisme. La mythologie lui sert d'alibi culturel pour dégager des archétypes personnels. Mythes et légendes sont transposés, malaxés, pour constituer le décor éclaté d'une entreprise visionnaire. L'antirationalisme fantastique mène l'artiste vers des régions inexplorées du psychisme et de l'art. Afin de constituer son style original, Mossa marie sans scrupule les influences du Quattrocento à l'Art Nouveau, japonisme et primitifs siennois, cloisonnisme et préraphaélites, principes nabis et pointillisme… Brassage d'influences et de citations, cet éclectisme est le ferment d'une contre culture sophistiquée.

C'est ce dont témoigne *La Blonde aux poissons*, oeuvre importante pour appréhender le bagage composite de l'artiste. Parfait exemple de ce syncrétisme stylistique dans lequel Mossa puise à toutes mains, la toile hybride, à mi-chemin du portrait idéal et de la composition décorative fait cohabiter un visage botticellien, une chevelure bellinienne, un buste néo-florentin à la Lévy-Dhurmer, une nature morte hollandisante, un papier peint et des couleurs Art Nouveau. Porte-parole de ses ambitions esthétiques, l'oeuvre représente Mossa à l'exposition des Amis des Arts de Dijon en 1904 où son succès dans la presse lui vaut la médaille d'argent (1). Puis l'artiste l'envoie au Salon de Nice en 1905 où Jean-François-Louis Merlet, poète et journaliste, la cite dans sa préface (2).

Composition « symbolique » plus que décorative, *La Blonde aux poissons* entrelace divers mythes. Le plateau de citrons ostensiblement présenté évoque en premier lieu un détournement de celui de Salomé portant triomphalement le chef décapité de saint Jean-Baptiste. Souvenir des Vénitiennes de Bellini, de Palma le Vieux ou du jeune Titien, la jeune blonde rappelle notamment par son port de tête et son geste démonstratif la *Salomé* de Titien (Rome, Galleria Doria Pamphili).

Avec la verdeur et l'insolite de son langage, l'irrationnel est l'élément déterminant de *La Blonde aux poissons*. L'œuvre nous interroge sur les rapports ambigus qui s'instituent entre figure et fond et ce questionnement demeure sans réponse. La jeune blonde se découpe sur un fond rappelant quelque tapisserie ou papier peint *Liberty* montrant faune et flore marines : crabes, grondins et algues. Si les lignes ondulantes de l'Art Nouveau entrelacent le motif répétitif des crabes, de même que les algues définissent des aplats, les grondins tridimensionnels répudient ce langage décoratif par leur mouvement et leur autonomie. Ainsi le papier peint s'anime-t-il de manière fantastique au passage de la jeune femme.

A moins que la jeune blonde, à la chevelure ornée d'oursins, et dont le buste, coupé par le cadrage, laissant imaginer quelque Sirène, n'appartienne elle-même au fond marin ? Sirène ou Ophélie, est-elle immergée dans le milieu aquatique où nagent les grondins ? Se trouve-t-elle dans un aquarium ?

Justicière ingénue, le plat de citrons qu'elle apporte constitue l'assaisonnement nécessaire pour améliorer la chair des grondins. Mais une interprétation opposée se dégage : les grondins affluent de toutes parts et cernent la jeune femme, ouvrant des bouches gourmandes, prêtes à la dévorer. A la manière de Grandville dans *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Mossa opère un retournement et nous présente le monde du point de vue des poissons. Annonçant les bulles imaginaires des dessins animés, les bulles humoristiques qu'ils produisent semblent suggérer à la fois leur dialogue et le fait qu'ils salivent dans leur prédisposition au repas. Ce n'est pas le plat de citrons, répulsif par son acidité, que la femme apporte aux poissons, mais sa beauté pulpeuse qu'elle offre à leur féroce appétit.

L'œuvre nous parle du rapport au désir : comme chez les Surréalistes, la chair est un luxe inspirant des convoitises menaçantes. La relation installée par Mossa entre l'écriture picturale et le conflit des sexes, inaugure la transition vers un certain surréalisme. Bleu de cobalt, jaune citron, vert Véronèse, ces couleurs crues qui dérivent de l'affiche, assurent la modernité de l'œuvre. Ce chromatisme dissonant, aux tons acides, sera plus tard reproché à Magritte.

Ici, les souvenirs vénitiens (Bellini) et florentins (Botticelli), oscillent avec les références hollandaises : symbole du ressort du temps, de la fuite du temps, le citron dont l'écorce se déroule, est un élément familier des natures mortes du XVIIe siècle hollandais, constitutif des Vanités. La Vanité propose une réflexion sur le caractère transitoire de l'existence humaine, une méditation sur la mort. Mort annoncée des grondins à l'instar de celle de saint Jean-Baptiste ou mort inéluctable de cette éphémère beauté ?

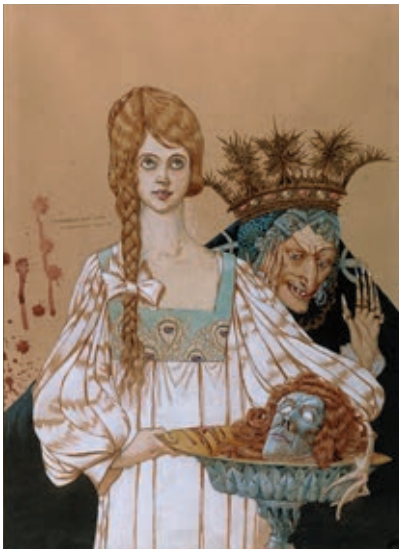
Comment interpréter cette jeune femme au visage parfait mais indifférent ? Si les perles dans les coquilles de Saint-Jacques composant une fleur, en guise d'agrafe sur son épaule, sont l'emblème de Vénus, le bracelet serpent, cousin de celui réalisé par Fouquet en 1899 pour Sarah Bernhardt d'après un dessin de Mucha, pourrait renvoyer à Cléopâtre, la dernière reine d'Egypte tuée par la morsure d'un aspic. Tout à la fois Salomé, Vénus, Cléopâtre, Sirène, cette femme incarne l'explosion des femmes fatales dont l'artiste va avoir l'obsession.

En refusant de situer le récit, Mossa brouille le jeu de l'espace et des temporalités. En cela l'image suscite un malaise. L'humour permet de prendre une distance avec le réel, l'ironie est destructrice du sérieux du monde et d'elle-même. Le sens tournoie et ne peut se fixer. Mossa dévalue le réel, le rend incompréhensible. Aux tensions (crabes décoratifs, grondins naturalistes ; invasion dynamique des poissons ; rupture d'échelle entre

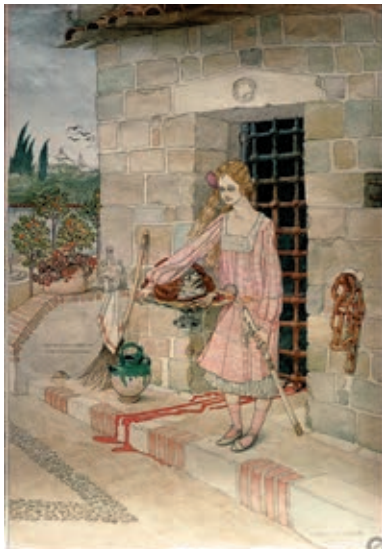
acteurs ; couleurs dissonantes) et au mélange des genres (beauté féminine, monstruosité des grondins), s'ajoute l'équivoque de la représentation spatiale. Mais ce qui règne par-dessus tout est cette dérision qui agace comme un piment.

Ainsi, malgré son apparence angélique, *La Blonde aux poissons* demeure une beauté toxique et insaisissable. Si elle est assurée de ne pas vieillir, c'est parce que tout en étant datée et caractéristique d'une époque, la sollicitation de l'étrange, le pouvoir subversif de sa verve, attachent durablement le spectateur. Arrimé à la décadence, Mossa semble exprimer le chant du cygne du symbolisme. Saisissant l'avenir, il inaugure un art transgresseur par son style au second degré annonçant le surréalisme.

Jean-Roger Soubiran



Salomé, le fruit de chair, 1904, Nice, MBA



L'ironie de Salomé, 1904, coll.

Notes

1 - J.R., *Le Petit Bourguignon*, 6 juin 1904, p. 2 ; Cazet, *Le Progrès de la Côte d'Or*, 10 juin 1904, p. 2 ; *Le Nouveau Bourguignon*, 12 juin 1904, p. 3 ; A.B., *Le Bien public*, 16 juin 1904 ; Arnouhl, *Le Journal des Arts*, 23 juillet 1904, p.3.
2 - Jean-François-Louis Merlet, « Gustav-Adolf Mossa », *L'Eclaireur de Nice*, 30 janvier 1905.

98 I Gustav Adolf MOSSA (1883-1971)

La Blonde aux poissons. 1904.
Huile sur toile.
Signée et datée en bas à droite dans un cartel sur deux lignes : «GUSTAV ADOLF MOSSA NICIENSIS / FECIT ANNO MCMIV».
55 x 105 cm.

Provenance :
- Ancienne collection Charlotte-Andrée Naudin
- Ancienne collection Guy Bujon
- Ancienne collection J.-P. Strauss, Paris
- Collection M. et Mme Marcel Pagani

Expositions :
- 1904 Dijon, Société des Amis des Arts de la Côte d'Or, catalogue p. 46 (no 246) ; titrée : « La Blonde aux poissons, panneau décoratif pour salle à manger »
- 1905 Nice, Société des Amis des Arts, catalogue no 31; titrée « La Blonde aux poissons (panneau décoratif) ».
- 1909 Nice, Salons de L'Artistique, catalogue p. 9 (no 55).
- 948 Grenoble, catalogue no 2 (exposition organisée par Charlotte-Andrée Naudin).
- 1978 Nice, « Mossa et les symboles », Galerie des Ponchettes, Direction des musées de Nice.

Catalogues de vente :
- 1976 Galerie Capangela, reproduit en noir sur la couverture de la plaquette.
- 1993 Sotheby's Londres, Vente le 16 juin 1993 ; reproduit en couleur no 106 p. 65.
- 1994 Sotheby's Londres, Vente le 16 novembre 1994; reproduit en couleur no 152 p. 105.
- 2000 Sotheby's Londres, Vente le 14 novembre 2000 ; reproduit en couleur no 38 p. 45.

Bibliographie :
- 1976 Jean-Roger Soubiran, Les Huiles symbolistes de Gustav-Adolf Mossa, catalogue raisonné, Université de Provence, no 10.
- 1978 Jean-Roger Soubiran, Les aquarelles symbolistes et la création plastique de Gustav-Adolf Mossa, Université de Provence, p. 77, cité p. 47.
- 1985 Jean-Roger Soubiran, Gustav-Adolf Mossa, Ediriviera, Nice, 1985, cité pp. 46, 156, 212, 259, 279 ; reproduit en noir no 213 p. 159.

10 000 - 12 000 €

RENÉ SEYSSAUD (1867-1952)

Tendre et brutal, René Seyssaud est un être double : marseillais et vauclusien, poète et peintre, barbare et raffiné. Ce solitaire, en qui la presse salue un berger primitif, reste sous contrat quatorze ans chez Eugène Printz, l'arbitre des élégances et du luxe art-déco. Souffrant pendant douze ans de tuberculose, Seyssaud laisse une peinture débordante de sève, d'une force explosive qui pulvérise les toiles de ses rivaux. Fils d'avocat, il épouse au mépris des convenances la fille du fermier du mas Pezet. Contrairement aux usages, il n'assiste pas au vernissage de ses propres expositions parisiennes. Il pratique un art d'avant-garde et c'est un nostalgique des traditions rurales ancestrales. Il est attaché à la glèbe, aux lourds sillons, mais il est fasciné par les métamorphoses de l'eau. Son style abrupt et synthétique témoigne d'une étonnante subtilité chromatique. Il n'est que contrastes et paradoxes et il l'assume pleinement. Il sera donc le peintre de l'ambivalence de la Provence, intérieure et littorale, chtonienne et aérienne, tellurique et fluide. Car cet homme qui vit au rythme des saisons, épouse les caprices du temps, le calme et les colères de la nature. Il laisse une œuvre unique aux aspects multiples.

En 1903, la critique berlinoise le considère à la pointe du paysage français : « celui qui fonce de manière la plus sauvage, c'est René Seyssaud, un extatique de la couleur et du coup de brosse » (1). Par les tâtonnements et l'errance avec lesquels il s'inscrit dans un art authentique, Seyssaud peint son oeuvre à distance des formules toute faites. Au point de vue stylistique, il prend son bien de tous côtés : « Imaginez du Van Gogh en pleine ardeur, du Cézanne sans concessions, du Monticelli un peu rustique et sauvage », écrit Arsène Alexandre en 1901 (2). Comprendre et concilier les extrêmes, telle fut un moment, sa préoccupation. Ainsi, la trajectoire de Seyssaud n'est qu'une suite d'expériences commandées par la nécessité d'accéder du multiple à l'un.

Si Grivolas lui apprend en 1885 les rudiments du métier et l'introduit dans le milieu des félibres d'Avignon, c'est Van Gogh découvert à Paris en 1892, chez Le Barc de Boutteville, qui apporte le choc déterminant. Du peintre absolu, Seyssaud retiendra la leçon de « la couleur intégrale », non adultérée de passages et de compromis, la couleur, seule réalité de la peinture, capable d'exprimer l'espace et le mouvement. Il hérite aussi ses lourdes pâtes, sa touche fiévreuse qui sculpte la forme sur la toile.

Crépuscule à Cassis, 1895, qu'on ne rougirait pas de placer près des vues cassidaines de Signac ou de Derain, témoigne de cette période pionnière et justifie l'allusion de Matisse, selon laquelle « Seyssaud avait été fauve treize ans avant lui » (3). Schématisation des barques, simplification, facture gestuelle et synthétique, emploi de tons purs et violents, outrance chromatique, devancent incontestablement les conquêtes du fauvisme, même s'il s'agit là d'un cas isolé. N'en déplaise à Marcel Giry, la plage jaune (et non la mer), le ciel orangé vif, ne dérivent pas de la réalité observée, d'une « vision naturaliste », mais de déformations manifestes, de

ces transpositions dont les Fauves seront bientôt coutumiers. La toile rend compte de l'abîme qui sépare désormais Seyssaud de ses compatriotes marseillais, les vues de Cassis contemporaines de Garibaldi ou Ponson, notamment. L'association des aplats et des larges touches séparées, telle que la pratiquera l'école de Paris vers 1950, énonce la radicalité adoptée par le peintre qui se démarque aussi des marines de son aîné Monticelli.

Les recommandations de ses amis provençaux - Joachim Gasquet, Auguste Lauzet, notamment - propulsent Seyssaud dans les cercles artistiques parisiens. Il adhère aux préceptes naturistes de Saint-Georges de Bouhélier qui dit : « maintenant, il faut des barbares (...) il faut que l'on ait de la force, de la rage (...). C'est aujourd'hui le commencement du temps de la passion ». (4) Ses envois aux Indépendants et à la Société Nationale sont remarqués. Vollard et Bernheim Jeune qui ont débusqué un jeune plein d'avenir, vendent ses œuvres. Léonce Bénédite l'achète pour le musée du Luxembourg. Il est commenté par les critiques parisiens les plus en vue, Thiébault-Sisson, Roger-Marx, Félix Fénéon, Armand Dayot, Louis Vauxcelles...

Ramasseurs de lavande, est présenté chez Vollard en 1899 (n° 32). Arsène Alexandre qui préface l'exposition, salue « l'âpreté et le bel entrain de ces sensations de nature (...) Voyez cette sorte de petit paysan provençal qu'est Seyssaud. Il est en plein champ dans son Vaucluse. Il s'enthousiasme à rendre ces terres brûlées, ces arbres verts, ces ciels qui s'en vont au diable sous le coup de vent, ces paysans courbés sur la terre (...) ce sont là des choses spontanées, qui ne doivent rien à personne » (5). Seyssaud s'abstrait dans son traitement du thème de la stricte dénotation en produisant ce qui s'apparente plus à un champ coloré qu'à un champ de fleurs. La couleur exaltée, la pâte vibrante, la touche emportée confèrent son dynamisme à la composition. Une tension s'institue entre une dimension corporelle, organique, sensorielle, et un registre cosmique. Les deux aspects convergent dans une surface explosive, sur laquelle les couleurs résonnent dans une matière picturale dense et texturée. Cette humanité qui fusionne avec la glèbe, modelée par la peine, « déroulée en une danse lourde et piétinante », rappelle par ses déformations et sa monumentalité, *Les Fugitifs* ou *Les Emigrants* de Daumier, foules anonymes, sans visage, bandes errantes, allégorie des tribulations de la vie.

En 1901, c'est à la galerie Bernheim-Jeune que Seyssaud expose trente toiles d'un lyrisme grave, alternant champs fleuris et combes tragiques, incluant moissonneurs et sarcleuses, qui scanderont sa production. « La nature dans certaines régions du Midi que l'on s'est habitué, dans les romances, à nous présenter en bloc comme enchanteresse, est au contraire simple, ardue et terrible. Les éléments y font rage; les êtres qui habitent là sont lents, concentrés et mornes ou soudain animés de passions féroces, amours ou colères; les villes et les villages reprennent vers le soir on ne sait quelle tristesse des temps lointains ; et lorsque la lumière flambe sur les champs, les routes pierreuses ou les arides monts, c'est plutôt pour les incendier farouchement que pour les transformer en décors d'opéra comique, et c'est pour les parer d'infernales pierreries, presque aussitôt disparues. Ainsi vous expliquerez-vous que les toiles de Seyssaud présentent cet aspect de simplicité dans les lignes et d'exubérance attristée dans la couleur », note Arsène Alexandre (6).

Les succès accumulés au cours des ans permettent à Seyssaud d'édifier en 1905, la villa-atelier de Saint-Chamas où le peintre qui s'enracine, demeure jusqu'à sa mort. Par la diversité des motifs - étang, marais, garrigues, collines, rochers -, Saint-Chamas assure la synthèse de ses sources d'inspiration. Rarement l'accord d'un lieu et d'un tempérament s'est révélé aussi fécond et efficace. Mais l'artiste ne délaisse pas le Vaucluse pour autant. Dans cet écartèlement entre Saint-Chamas et Villes-sur- Auzon, réside une part du mystère qui nourrit sa création.

Tel un pétrin dans lequel se malaxent formes, couleurs et matières, l'oeuvre de Seyssaud dégage une incroyable présence. La sûreté du geste sert la représentation d'un motif capté spontanément. La touche tourmentée inscrit de façon saisissante l'émotion brute dans l'exécution du paysage. Tantôt elle va dans le sens de la forme, tantôt, c'est une balafre ou une flamme. Le peintre agglomère les pâtes qu'il brasse et triture avec passion. Il se grise de lumière dans la maturité des heures estivales, s'enivre de couleur au milieu des champs de sainfoin ou de coquelicots, s'émeut du jaune des ajoncs au bord de l'étang. La féerie des verdures, des eaux et des fleurs le bouleversent.

Le plateau de Saint-Chamas où s'étale la mosaïque des champs, où dansent les rayons de soleil, matérialise des instants insaisissables. C'est un lieu d'initiation en rupture avec l'espace social. Seyssaud n'aime pas le paysage étouffé, fermé. Il le veut ouvert, plein de recul ; il l'aime vaste, avec ses rendez-vous de collines, l'animation, la vie active de la nature. La diagonale qui déstabilise et dynamise la composition, est un élément-clé de ses constructions. Elle fait fuir l'espace toujours plus loin. Ruban miroitant à l'horizon, l'étang de Berre vient clore ces perspectives distendues, semblable à un mirage, terre promise que le regard ne peut assouvir. C'est la source lumineuse où le peintre vient puiser pour animer sa vision. Seyssaud fait passer le visiteur de l'autre côté de la rive. Loin de tout, le promeneur a l'impression qu'il vient d'atteindre l'autre versant du monde, ou qu'il est entré dans un autre univers en côtoyant le bleu immatériel de l'horizon. Le peintre panthéiste crée un paysage à l'usage de ses passions, un jardin de paradis où transcender le réel.

Archétype du génie inspiré, Seyssaud exprime les contradictions d'un monde coloré et tourmenté. Transcription de frémissements, d'énergie fugaces, sa peinture de la force rend compte d'une commotion qui l'amène à une découverte. L'image fait éclater le langage. Le peintre se sent investi d'une énergie qui est l'expression du cosmique à travers lui.

Jean-Roger Soubiran

Notes

1 - *Magdeburgische Zeitung*, 23 septembre 1903 (cité in thèse Claude Bonicci, Paris IV -Sorbonne, 2000)
2 - « exposition René Seyssaud », *Le Figaro*, 5 mars 1901.
3 - rapporté par Claude Roger-Marx, R. *Seyssaud*, Braun, Paris, 1958, p.3.
4 - Saint-Georges de Bouhélier, *La Grande Revue*, 10 décembre 1910, p.454.
5 - Arsène Alexandre, « René Seyssaud à la galerie Vollard », *Le Figaro*, 26 mai 1899.
6 - Exposition René Seyssaud, Galerie Bernheim-Jeune, 1901.

99 I René SEYSSAUD (1867-1952)

Paysans au champ.
Détrempe sur panneau.
Signée en bas à gauche.
39 x 60 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

Exposition :
Fondation Regards de Provence, *l'ivresse de la couleur*, du 14 juillet au 18 novembre 2012

6 000 - 8 000€

100 I René SEYSSAUD (1867-1952)

Le grand arbre.
Huile sur toile.
Signée en bas à gauche.
38 x 61 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

2 000 - 3 000 €

101 I René SEYSSAUD (1867-1952)

Les lavandes.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
46 x 61 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

2 000 - 3 000 €

102 I René SEYSSAUD (1867-1952)

Paysage.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
38 x 62 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

6 000 - 8 000 €

103 I René SEYSSAUD (1867-1952)

Dans les ocres. Circa 1906.
Détrempe sur carton.
Signée en bas à gauche.
39 x 62 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

3 000 - 4 000 €

104 I René SEYSSAUD (1867-1952)

Paysage aux grands arbres.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
46 x 61 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

3 000 - 4 000 €

105 I Louis-Mathieu VERDILHAN (1875-1928)

Martigues, le miroir aux oiseaux.
Huile sur toile.
Signée en bas à gauche.
73 x 92 cm.

18 000 - 22 000 €

106 I Louis-Mathieu VERDILHAN (1875-1928)

Maison en Provence.
Pastel.
Signée en bas à droite.
21 x 30 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

800 - 1 000€

107 I Louis-Mathieu VERDILHAN (1875-1928)

La cour de la bastide.
Huile sur toile.
Cachet de l'atelier en bas à droite.
68 x 81 cm.

Exposition :
Louis Mathieu Verdilhan, Cabrières d'Aigues du 12 au 21 août 1977.

8 000 - 10 000 €

Un certificat d'Emile LACROIX en date du 3 décembre 1975 sera remis à l'acquéreur.

108 I Louis-Mathieu VERDILHAN (1875-1928)

Le port de Marseille. Circa 1927.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
Contresignée, située et datée 27 ? au dos.
42 x 51 cm.

6 000 - 8 000 €

109 I Louis-Mathieu VERDILHAN (1875-1928)

Nature morte à la bouteille et au pichet.
Huile sur toile.
Signée en bas à gauche.
78 x 95 cm.

Exposition :
- Rétrospective Verdilhan, musée de Toulon, du 5 juillet au 29 septembre 1996.
- Fondation Regards de Provence, 2002.

8 000 - 10 000€

MARSEILLE,
LA CATHÉDRALE DE LA MAJOR

Tempérament intransigeant et solitaire, Verdilhan vit une relation fusionnelle à la Provence. Peintre des ports de Marseille, il se venge des toiles qui le déçoivent en les immergeant dans les eaux du bassin, quand il ne les immole pas par le feu. Dans sa volonté d'absolu, ce justicier impassible veut remonter aux origines de la peinture, lui redonner sa vocation première, la naïveté.

En 1915, Verdilhan se lie d'amitié à Marquet qui commence sa série des ports de Marseille. En 1919, à Aix-en-Provence, il épouse Hélène, fille du peintre Casile et s'installe cours Mirabeau. La ville de Cézanne opère sa conversion vers plus de clarté, de rigueur, de construction. La période dite « constructiviste » qui coïncide avec le *Retour à l'ordre* national, chasse les années fauves. Les quarante six toiles privilégiant les ports, exposées à Paris en 1920, à *La Licorne*, grâce à l'entremise de Bourdelle qui préface le catalogue, manifestent l'épanouissement de la maturité, que relaient les envois aux salons parisiens.
Au Salon d'Automne où il expose en 1922 en compagnie de Braque, Dufy, Matisse, Van Dongen, Robert Rey déclare : « Celui-là ne ressemble à personne; avec d'énormes traits qui limitent des couleurs toutes crues, il nous recrée la Provence, Marseille (...) Et prenons garde que ce n'est pas de l'affiche ; c'est bien de la peinture. Son soleil est aussi éclatant que celui du grand et méconnu Guigou. Et l'on sent que cet homme est si divinement heureux de peindre » (1).

La Major affirme ce parti chromatique et constructif, cette vigueur nouvelle. La toile se donne comme un espace sensuel où se déploie une étrange écriture. Verdilhan fait pleine confiance à la brosse. L'artiste qui a le don du contour simplificateur exprime par des couleurs fortes, tranchées, par des touches épaisses, étirées, l'énergie qui parcourt la marine.
La confrontation avec la cathédrale met le peintre au défi de restituer la sensation de la matière, de la lumière, de la couleur. Eau, pierre et ciel se disputent la page. L'artiste se préoccupe de construction, d'aplats et d'abstraction sans pour autant sacrifier l'émotion, la poésie des correspondances. Le voilier blanc contraste avec le cargo noir. La verticalité des mâts souligne l'élan des clochers. Les deux cheminées noires renforcent la gémellité des tours. Aux calottes des dômes, répondent les courbes des nuages.

Contours et linéarité jouent un rôle essentiel, ils assurent la définition formelle des structures. Avec les couleurs, les pleins et des vides, Verdilhan offre une proposition visuelle syncrétique. Dans les mâts et les vergues colorées qui se répondent, il y a des hardiesses de rythmes et des richesses de rimes. Dominée par la masse unifiante de la cathédrale en majesté, la marine devient décor. Décoration et expressivité constituent le langage de l'artiste. De cette conjugaison naît la force interne qui travaille son oeuvre.
Au Salon des Tuileries en 1927, Jean Galtier-Boissière remarque : « Le Verdilhan Mathieu continue à tracer à gros traits des bateaux, des drapeaux, des flèches, des mâtures ; et sur ces cordes se tend une brutale et joyeuse lessive dont les pièces sont des morceaux de ciel, des flancs de bateaux, des façades » (2).
Par le retour aux rythmes naturels, l'oeuvre de Verdilhan se constitue contre la conception narrative de la peinture qui prévalait chez les naturalistes des années 1880. Dans cette transposition radicale se mesure le chemin parcouru depuis les ports d'Allègre, Coste, Etienne Martin ou Garibaldi… Comme Protée, la Major offre le spectacle d'une métamorphose incessante.

Avec ses moyens d'expression propre, le peintre donne une vue stylisée de la cathédrale. La touche est le ciment qui assure la cohésion de la page. De riches empâtements maçonnent la toile. Du bassin au ciel, ce lien soutient l'édifice. La composition est un grand effort de simplicité. Par son agencement, la peinture stimule l'imaginaire. Verdilhan élève la Major, la rend immortelle par le travail de décantation et la recherche de lignes de force fondées sur le Nombre d'Or. En quête de l'envers imaginaire du réel, l'organisation de *La Major* par superposition de bandes a pour effet de dresser le visible comme un mur. Verdilhan confère à ce géant de pierre dont la croix surmontant le clocheton touche le bord supérieur du cadre, une présence obsédante. Monument de ferveur, la cathédrale suspendue au bord de l'eau, forme un rempart où viennent accoster les bateaux.

Ordonnée à la manière d'une architecture musicale, *La Major* offre une approche symphonique : « tout se passe comme si le peintre dont on sait qu'il aspirait à composer avec sa palette de vastes pages musicales (lettre à Antoine Bourdelle vers1920), s'était acharné à déclencher en nous au moyen d'émotions visuelles une sorte de musique intérieure », note Mondoloni (3). Ces affinités électives avaient déjà frappé Xavier de Magallon déclarant : « L'ensemble des teintes, dont j'accuse l'uniformité, est singulièrement chantant et harmonieux. Le tableau sort de la muraille, éteint les toiles voisines, appelle le regard et le retient » (4).

Devant la Major, Verdilhan s'est révélé, est devenu l'inventeur d'un monde, poursuivant une quête de vérité en permanente évolution. A l'optimisme de cette série portuaire succèdera en effet, en1926, une période noire (5), d'une émouvante plasticité dans des toiles boueuses, brunâtres, pathétiques, aux tons plombés.

Jean-Roger Soubiran

Notes
1 - Robert Rey, « Le Salon d'Automne », *Le Crapouillot*, 26 novembre 1922.
2 - Jean Galtier -Boissière, « le Salon des Tuileries », *Le Crapouillot*, mai 1927, numéro spécial, p.27.
3 - Jacques Mondoloni, *La Peinture en Provence*, musée de Toulon, 1985, p. 348.
4 - Xavier de Magallon, « Le Salon d'Automne », *Le Feu*, 1911, tome 2, 1ère partie, p.471.
5 - à laquelle l'exposition de 1950, à la galerie Garibaldi, a su rendre hommage.

110 I Louis-Mathieu VERDILHAN (1875-1928)

La Major.
Huile sur toile.
Signée en bas au milieu.
74 x 101 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

18 000 - 20 000€

111 I Auguste CHABAUD (1882-1955)

Cyprès dans les Alpilles. 1912.
Encre et aquarelle.
Cachet de l'atelier en bas à droite.
25,5 x 33 cm.

1 300 - 1 500€

112 I Auguste CHABAUD (1882-1955)

Village animé. Circa 1910.
Encre et aquarelle.
21 x 28,5 cm.

Provenance : Galerie Jouvenne, Marseille.

800 - 1 000€

« Il suivait les laboureurs et les bergers. Il causait avec les trimards rencontrés sur la route. Il rentrait chez lui, il dessinait de souvenir ce qu'il avait vu, et ce qu'il avait entrevu, ce qu'il avait deviné à demi mot »

Auguste Chabaud, *le Tambour révolutionnaire*, 1922. (Roman autobiographique non publié).

113 I Auguste CHABAUD (1882-1955)

Le vieux trimard. 1901/1902.
Pastel et encre sur papier de boucherie.
Signé et titré en bas à droite.
Porte le numéro 125 au dos.
32 x 28 cm.

Provenance : Galerie Jouvenne, Marseille.

Exposition :
Chabaud, Fondation Regards de Provence, 2000, reproduit page 86 du catalogue.

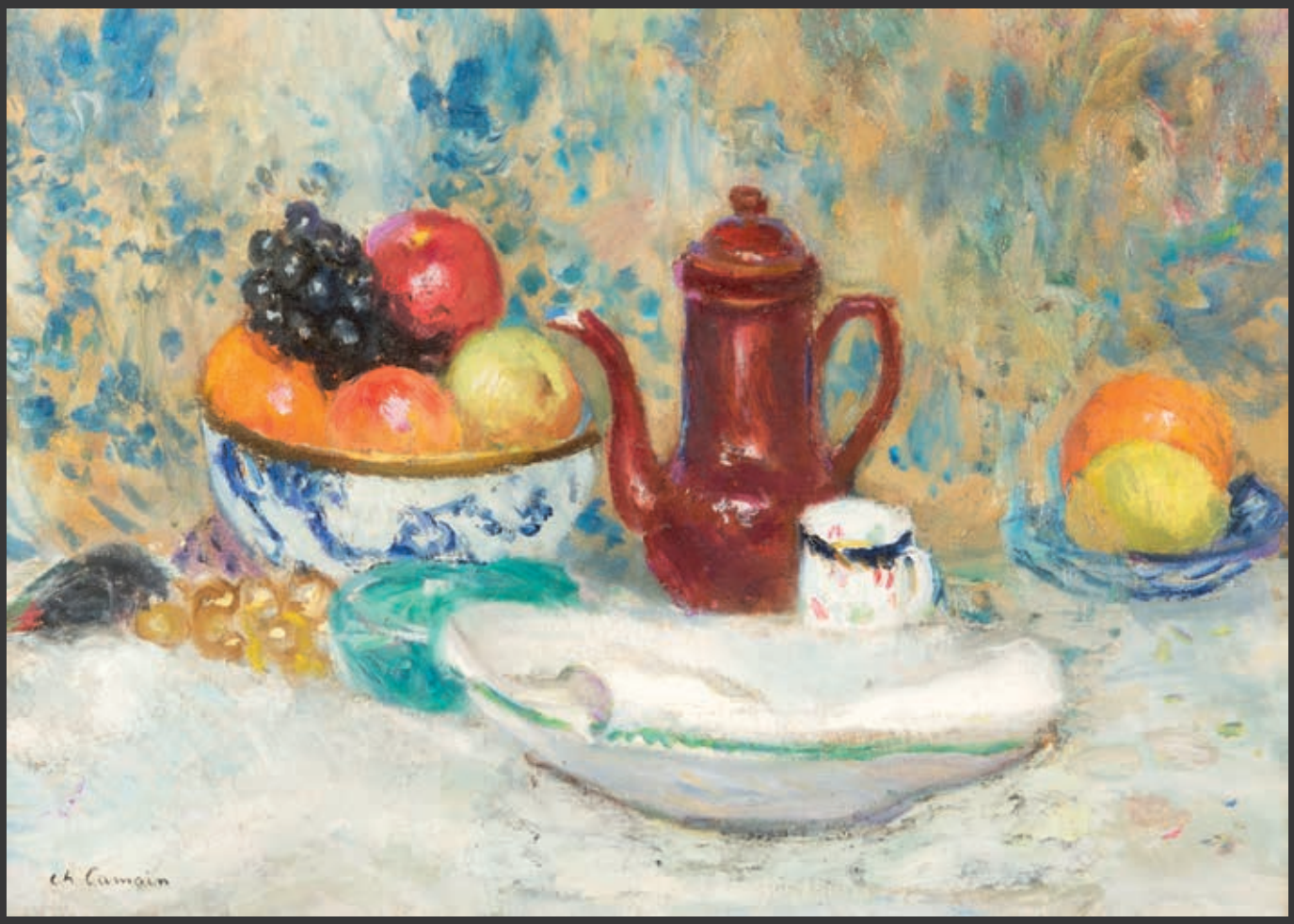
1 000 - 1 500€

114 I Charles CAMOIN (1879-1965)

Nature morte.
Huile sur toile.
Signée en bas à gauche.
38 x 55 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

8 000 - 12 000€


ch Camoin

115 I Merio AMEGLIO (1897-1970)

Le port de Marseille animé. 1951.
Huile sur toile.
Signée, située et datée en bas à droite.
55 x 75 cm.

1 600 - 1 800 €

116 I FRANK-BOGGS (1855-1926)

Le port de Marseille.
Aquarelle et craie sur papier marouflée sur carton.
Signée et située en bas à gauche.
27 x 41 cm.

1 200 - 1 500 €

117 I Ecole française début XXème siècle

Le port de Marseille au drapeau belge.
Aquarelle et craie sur papier marouflé sur carton.
Signée et située en bas à gauche.
27 x 41 cm.

1 000 - 1 200 €

118 I Henri AURRENS (1873-1934)

Le Cuverville de Toulon.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
45 x 55 cm.

3 000 - 4 000 €

119 I Théo van RYSSELBERGHE (1862-1926)

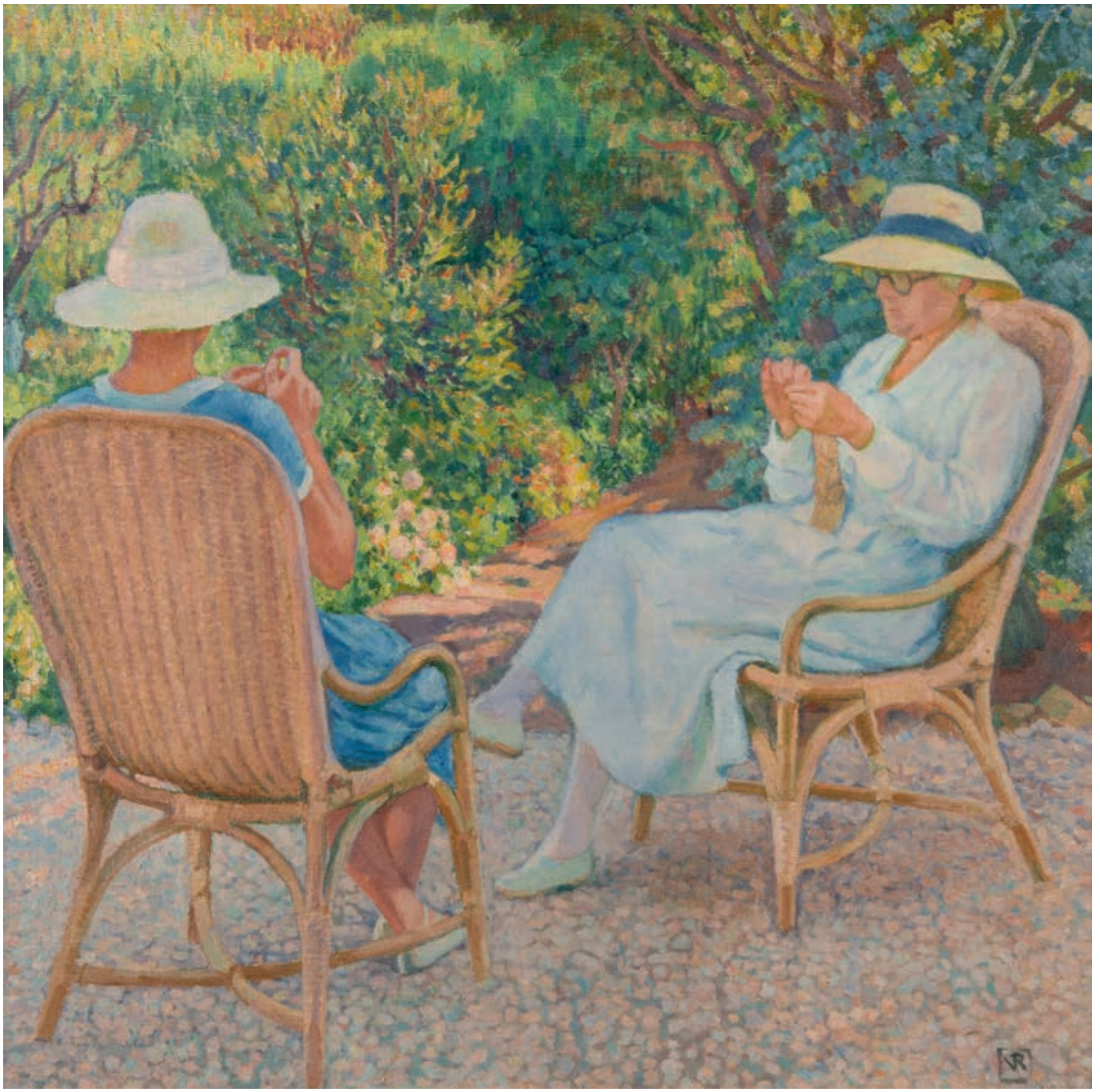
Marie et Elisabeth Van Rysselberghe tricotant au jardin du Lavandou. Circa 1912.
Huile sur toile.
Monogrammée en bas à droite.
81 x 81 cm.

Provenance :
- Elisabeth van Rysselberghe, Paris
- Galerie Georges Giroux, Bruxelles
- Vente Sotheby's, London, 28 juin 1972, lot 36
- Vente Christie's, London, 5 fevrier 2009, lot 392
- Collection M. et Mme Marcel Pagani

Bibliographie :
- G. van Zype, Notice, Théo van Rysselberghe, annuaire de l'académie Royale Belgique, Bruxelles, 1932.
- R. Feltkamp, Théo van Rysselberghe 1862-1926, Bruxelles, 2003, sous le numéro 1912-036, page 402.

Exposition :
- Ghent, Musée des Beaux-Arts, rétrospective Théo van Rysselberghe, Juillet à Septembre 1962, sous le numéro 120
- Galerie Georges Giroux, Bruxelles, novembre 1927 sous le numéro 208

25 000 - 30 000 €



120 I Auguste CHABAUD (1882-1955)

Homme couché.
Bronze à patine brune.
Signé, numéroté 7/8 et marqué Guyot Fondeur.
H. : 20,5 cm.

2 500 - 3 000€

121 I Auguste CHABAUD (1882-1955)

Homme assis.
Bronze à patine brune.
Signé, numéroté HC 2/2 et marqué Guyot Fondeur.
H. : 19,5 cm.

2 500 - 3 000€

120

122 I Auguste CHABAUD (1882-1955)

Homme portant un enfant.
Bronze à patine brune.
Signé, numéroté 7/8 et marqué Guyot Fondeur.
H. : 30,5 cm.

2 500 - 3 000 €

121

122

123 I Louis BONAMICI (1878-1966)

Pins en bord de mer.
Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
48 x 65 cm.

500 - 600 €

124 I Auguste CHABAUD (1882-1955)

Paysage.
Huile sur carton.
Signée en bas à gauche.
16 x 23 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

300 - 400 €

125 I Jean GUINDON (1883-1976)

Le port de Marseille.
Huile sur toile.
Signée en bas à gauche.
63 x 92 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

800 - 1 000 €

126 I Marcel ARNAUD (1877-1956)

Nature morte aux oignons. 1904.
Huile sur toile.
Signée et datée en bas à droite.
33 x 55 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

600 - 800 €

127 | Henri Emilien ROUSSEAU (1875-1933)

Les gardians. 1929.
Aquarelle.
Signée et datée en bas à gauche.
48 x 61 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

2 500 - 3 000 €

128 I Albert ANDRÉ (1869-1954)

Nature morte au bouquet de fleurs.
Huile sur toile.
Signée en bas à gauche.
65 x 55 cm.

Provenance : Collection M. et Mme Marcel Pagani

3 000 - 4 000 €

129 I Pierre AMBROGIANI (1907-1985)

Bouquet de fleurs.
Huile sur panneau.
Signée en bas à droite.
74 x 50 cm.

3 000 - 4 000 €

130 I Claude VENARD (1913-1999)

Composition.
Huile sur toile.
Signée en bas à gauche.
100 x 65 cm.

2 500 - 3 000 €

ART ANCIEN
Grégoire Lacroix
glacroix@leclere-mdv.com

ART MODERNE
Thomas Morin
morin@leclere-mdv.com

SCULPTURES
Romain Rudondy
rudondy@leclere-mdv.com

POST WAR & CONTEMPORAIN
ART URBAIN
Adrien Lacroix
lacroix@leclere-mdv.com
Assisté de Thomas Durand
durand@leclere-mdv.com

DESIGN
Romain Coulet
coulet@leclere-mdv.com

ART NOUVEAU - ART DÉCO
Romain Rudondy
rudondy@leclere-mdv.com

MOBILIER ANCIEN - OBJETS D'ART
Yonathan Chamla
chamla@leclere-mdv.com

TAPIS
Yohann Gissinger
gissinger@leclere-mdv.com

BIJOUX
Delphine Orts
orts@leclere-mdv.com

MONTRES
Yonathan Chamla
chamla@leclere-mdv.com

MODE & VINTAGE
Julia Germain
germain@leclere-mdv.com

VINS & SPIRITUEUX
Delphine Orts
orts@leclere-mdv.com

AUTOMOBILES DE COLLECTION - MOTORCARS
Maxime Lepissier
maxime@leclere-mdv.com

ARTS D'ASIE
Romain Verlomme-Fried
verlommefried@leclere-mdv.com

ART RUSSE
Ivan Birr
birr@leclere-mdv.com

LIVRES & MANUSCRITS
Guillaume Raoux
raoux@leclere-mdv.com

PHOTOGRAPHIES
Romain Coulet
coulet@leclere-mdv.com

GRAPHISME

Carole Silvestri
silvestri@leclere-mdv.com

PHOTOGRAPHE
Timothé Leszczynski
timothe@leclere-mdv.com

LECLERE
MAISON DE VENTES AUX ENCHERES

PARIS 22, rue Chauchat 75009 Paris
MARSEILLE 5, rue Vincent Courdouan 13006 Marseille
T. +33 (0)4 91 50 00 00 - **F.** +33 (0)4 91 67 36 59 - **E.** contact@leclere-mdv.com

Catalogues / résultats / live / actualités sur www.leclere-mdv.com

ENTREPRISE MEMBRE
mécènes DU SUD

ORDRE D'ACHAT

PEINTRES DU MIDI

Vente Vendredi 21 octobre 2016 à 15h00 / 5, rue Vincent Courdouan 13006 Marseille

NOM : .....

PRENOM : .....

ADRESSE : .....

..... VILLE : .....

TEL. (DOMICILE) : ..... TEL. (PORTABLE) : .....

E-MAIL : ..... FAX : .....

☐ **ORDRE D'ACHAT**
Après avoir pris connaissance des conditions de vente décrites dans le catalogue, je déclare les accepter et vous prie d'acquérir pour mon compte personnel aux limites indiquées en euros, les lots que j'ai désignés ci-dessous. (Les limites ne comprenant pas les frais).

☐ **ENCHÈRE PAR TÉLÉPHONE**
Je souhaite enchérir par téléphone le jour de la vente sur le(s) lot(s) ci-après.
Tél. : .....

LOT N°	DESCRIPTION DU LOT	LIMITE EN €

RÉFÉRENCES OBLIGATOIRES A NOUS COMMUNIQUE

☐ Carte d'identité ☐ Permis de conduire ☐ Passeport

N° .....

DATE D'ÉMISSION .....

EMIS PAR .....

Les ordres d'achat doivent impérativement nous parvenir au moins 24 heures avant la vente. A renvoyer à :
LECLERE Maison de Ventes aux enchères / 5, rue Vincent Courdouan 13006 Marseille - Fax : 04 91 67 36 59

Je confirme mes ordres ci-dessus et certifie l'exactitude des informations qui précèdent.
DATE ET SIGNATURE :

LECLERE
MAISON DE VENTES AUX ENCHERES

Les informations recueillies sur les formulaires d'enregistrement et/ou d'ordre d'achat sont obligatoires pour participer à la vente puis pour la prise en compte et la gestion de l'adjudication par Leclere MDV. Elles sont aussi destinées à vous présenter les autres offres de Leclere MDV ou, sauf si vous cochez les cases ci-dessous, de ses partenaires.

☐ Je ne souhaite pas que la maison de vente aux enchères m'adresse ses offres.
☐ Je ne souhaite pas que les partenaires de la maison de vente aux enchères m'adressent leurs offres.

Vous pouvez connaître et faire rectifier les données vous concernant, ou vous opposer pour motif légitime à leur traitement ultérieur, en adressant une demande écrite accompagnée d'une copie de votre pièce d'identité à la maison de ventes, 5 rue Vincent Courdouan 13006 Marseille ou par email à contact@leclere-mdv.com
Leclere MDV est adhérent au Registre central de prévention des impayés des commissaires-priseurs auprès duquel les incidents de paiement sont susceptibles d'inscription. Les droits d'accès, de rectification et d'opposition pour motifs légitimes sont à exercer par le débiteur concerné auprès du Symev, 15 rue Freycinet 75016 Paris.

CONDITIONS GÉNÉRALES

Leclere-Maison de ventes est une société de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régie par la loi du 10 juillet 2000 et agréée sous le numéro 2006-602. En cette qualité Leclere maison de ventes agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acquéreur. Les rapports entre Leclere-Maison de ventes et l'acquéreur sont soumis aux présentes conditions générales :
la vente se fera expressément au comptant. Le plus offrant et le dernier enchérisseur sera l'adjudicataire et aura l'obligation de payer comptant. Les acquéreurs paieront en sus des enchères les frais suivants par lot : 25,8% TTC.
Conformément aux dispositions de l'article L. 321-17 du code de commerce, l'action en responsabilité de l'OVV se prescrit par cinq ans à compter de la prisée ou de la vente aux enchères publiques.

CONSEILS AUX ACHETEURS

Attribué à : signifie que l'œuvre a été exécutée pendant la période de production de l'artiste mentionné et que des présomptions désignent celui-ci comme l'auteur vraisemblable ou possible sans certitude.
Entourage de : le tableau est l'œuvre d'un artiste contemporain du peintre mentionné qui s'est montré très influencé par l'œuvre du maître.
Atelier de : sorti de l'atelier de l'artiste, mais réalisé par des élèves sous sa direction.
Dans le goût de : l'œuvre n'est plus d'époque.

Les indications données par Leclere maison de ventes sur l'existence d'une restauration ou d'un accident affectant le lot, sont exprimées pour faciliter son inspection par l'acquéreur potentiel et restent soumises à son appréciation personnelle. L'absence d'indication d'une restauration d'un accident dans le catalogue, les rapports ou verbalement, n'implique nullement qu'un bien soit exempt de tout défaut présent, passé ou réparé. Inversement, la mention de quelque défaut n'implique pas l'absence de tous autres défauts. Les dimensions ne sont données qu'à titre indicatif.

Une exposition ayant lieu au préalable, permettant aux acquéreurs de se rendre compte de l'état des biens mis en vente, il ne sera admis aucune réclamation une fois l'adjudication prononcée. Les éventuelles modifications au catalogue seront annoncées verbalement pendant la vente et notées sur le procès verbal.

ORDRE D'ACHAT

Pour les personnes ne pouvant assister à la vente, un formulaire d'ordre d'achat inclus dans le catalogue est à remplir. Leclere maison de ventes agira pour le compte de l'enchérisseur, selon les instructions contenues dans le formulaire d'ordre d'achat. Les ordres d'achat sont une facilité pour les clients, Leclere maison de ventes n'est pas responsable d'avoir manqué d'exécuter un ordre par erreur ou pour tout autre cause.

REGLEMENT

- En espèces : jusqu'à 1 000 euros frais et taxes compris pour les personnes qui ont leur domicile fiscal en France et pour les professionnels, quelle que soit leur domicile fiscal, et jusqu'à 15 000 euros frais et taxes compris lorsque le débiteur justifie qu'il n'a pas son domicile fiscal en France et n'agit pas pour les besoins d'une activité professionnelle.

- Par chèque ou virement bancaire.
Les chèques tirés sur une banque étrangère ne seront autorisés qu'après l'accord préalable de Leclere maison de ventes. Il est demandé aux acheteurs de fournir une lettre accréditive de leur banque pour une valeur avoisinant leur intention d'achat.
Tous frais et taxes bancaires (frais, transferts, virements...) seront à la charge de l'acquéreur.

DEFAUT DE PAIEMENT

Conformément à l'article 14 de la loi n° 2000-642 du 10 juillet 2000, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai d'un mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages et intérêts dus par l'adjudicataire défaillant.

RETRAIT DES ACHATS

Les objets ne pourront être délivrés qu'après paiement intégral du prix de l'adjudication frais compris. Dès l'adjudication, les achats seront sous l'entière responsabilité de l'adjudicataire. L'acquéreur sera lui-même chargé de faire assurer ses acquisitions, et Leclere maison de ventes décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir et ceci dès l'adjudication prononcée. Les achats qui n'auront pas été retirés dans les dix jours de la vente pourront être transportés dans un lieu de conservation aux frais de l'adjudicataire.

AGENDA

1er octobre
Marseille - Parc Chanot
SPORT

11 octobre
Marseille
DESIGN

12 octobre
Paris - Drouot
MAÎTRES ANCIENS

14 octobre
Paris - Drouot
ART RUSSE

15 octobre
Marseille
MOBILIER & OBJETS D'ART

23 Octobre
Paris - Drouot
VOITURES DE COLLECTION

24 Octobre
Paris - Drouot
POST-WAR & CONTEMPORAIN

25 Octobre
Paris - Drouot
ART IMPRESSIONNISTE & MODERNE

26 Octobre
Paris - Drouot
MODE & ACCESSOIRES VINTAGE

CONFERENCES

Conférences à la Maison de ventes à Marseille à 18h00 - Entrée libre

19 sept L'AFFAIRE ARNOLFINI. Les secrets du tableau de Van Eyck
Conférence et signature
de Jean-Philippe Postel
(historien de l'art)

24 octobre LES NAUFRAGÉS DE LA MÉDUSE
Conférence et signature
de Jacques-Olivier Boudon,
(professeur d'histoire contemporaine à l'université Paris-Sorbonne président de l'Institut Napoléon)

RÉSULTAT

ART IMPRESSIONNISTE & MODERNE

vendu 181 000 €
06 juin 2016

BERNARD BUFFET (1928-1999)
Les fleurs bleues
Signé et daté 'Bernard Buffet 1994' (en bas à droite)
Huile sur toile
81 x 60 cm.
Peint en 1994

INFOS

CAMOIN DANS SA LUMIÈRE
Jusqu'au 2 octobre 2016

Musée Granet, Aix-en-Provence
www.museegranet-aixenprovence.fr

CAMOIN : LE PLUS CÉZANIEN DES FAUVES CÉLÈBRÉ À AIX-EN-PROVENCE

« N'étant ni Cézanne, ni Corot, ni Fragonard, tâcher au moins de ne pas être emmerdant », s'était fixé Charles Camoin. Un pari amplement réussi, comme en témoigne l'exposition que le musée Granet d'Aix-en-Provence consacre au « plus cézanien des Fauves ».

Un soir d'octobre 1901, un jeune soldat en vareuse bleue et pantalon garance profite du stationnement de son régiment à Aix-en-Provence pour se rendre chez Paul Cézanne. Le vieux maître est alors connu pour son caractère rugueux mais se prend pourtant de sympathie pour son visiteur avec lequel il entretiendra une correspondance régulière ponctuée de conseils. Âgé de seulement 22 ans, Charles Camoin vient de se trouver un mentor.

ENTRE IMPRESSIONNISTES ET FAUVES

Né à Marseille le 23 septembre 1879, Charles Camoin est destiné, par sa famille au commerce. Un « *premier prix de figure* » décerné par l'École des Beaux-Arts de Marseille, le décide toutefois à se consacrer à la peinture. Bientôt installé à Paris avec sa mère, il s'inscrit à l'École des Beaux-Arts où il fait la connaissance d'Henri Matisse, Albert Marquet et Henri Manguin avec lesquels il prend vite la décision de plutôt travailler dans des ateliers libres.

Ce choix est dans l'air du temps. Comme le précisent les concepteurs de l'exposition d'Aix-en-Provence, Charles Camoin « *appartient à cette génération d'artistes qui font la charnière entre le XIXe et le XXe, époque de tous les bouleversements qu'ils soient techniques, philosophiques ou artistiques* ». Ses débuts sont marqués par les impressionnistes « *dont il a pu découvrir les œuvres au musée du Luxembourg, à la suite du legs Caillebotte* ». C'est cependant après sa rencontre avec Cézanne que sa personnalité artistique s'affirme. Au début du siècle, il participe ainsi, en compagnie de ses camarades Matisse, Manguin et Marquet, à la « *Cage aux fauves* ».

Dans cette joyeuse bande, Camoin cultive toutefois sa différence. « *Même s'il favorise dans son œuvre l'expression par la couleur, elle demeure toujours attachée à la transcription du motif et de ses variations lumineuses. Il fut donc sans doute "le plus impressionniste des fauves"* », soulignent les membres des Archives Camoin, l'association qui s'attache à établir le catalogue raisonné du peintre. Mais en précisant aussitôt que « *contrairement aux impressionnistes, il ne s'intéresse pas à l'effet atmosphérique ou aux raffinements de la perception rétinienne mais plutôt à l'agencement des formes et des plans dans l'espace perspectif, mettant ainsi en application la leçon de Cézanne qui lui conseille de "faire du Poussin sur nature"* ».

Port de Marseille. 1904.

UNE PEINTURE SENSUELLE ET SPONTANÉE

L'exposition du musée Granet rend bien compte de l'originalité de Camoin et de son indépendance d'esprit. Mis en regard des œuvres d'une dizaine de ses aînés, les quatre-vingts tableaux sélectionnés du « *vaillant Marseillais* », comme l'appelait Cézanne, permettent de saisir son tempérament. Une large place est faite à ses lumineux paysages méditerranéens saisis au fil de ses séjours dans le Midi et à Tanger - où il s'est rendu, en compagnie de Matisse, sur les pas de Delacroix. Mais les autres facettes de son œuvre ne sont pas négligées. Car Camoin excellait aussi dans les visages et nus féminins, ainsi que dans l'évocation du monde sulfureux des marges. Un talent vite reconnu par Cézanne - qui s'était exclamé : « *Très fort pour peindre les boxons !* » Une remarque avisée qui révèle peut-être combien le plaisir figure au cœur d'une œuvre qui, après-guerre, s'est déployée dans « *une peinture sensuelle, voluptueuse et spontanée* ».

Madame Matisse faisant de la tapisserie.1904-1905.

VOITURES DE COLLECTION MOTORCARS

Dimanche 23 octobre 2016 - DROUOT-PARIS

Pour obtenir des informations sur cette vente, veuillez contacter :

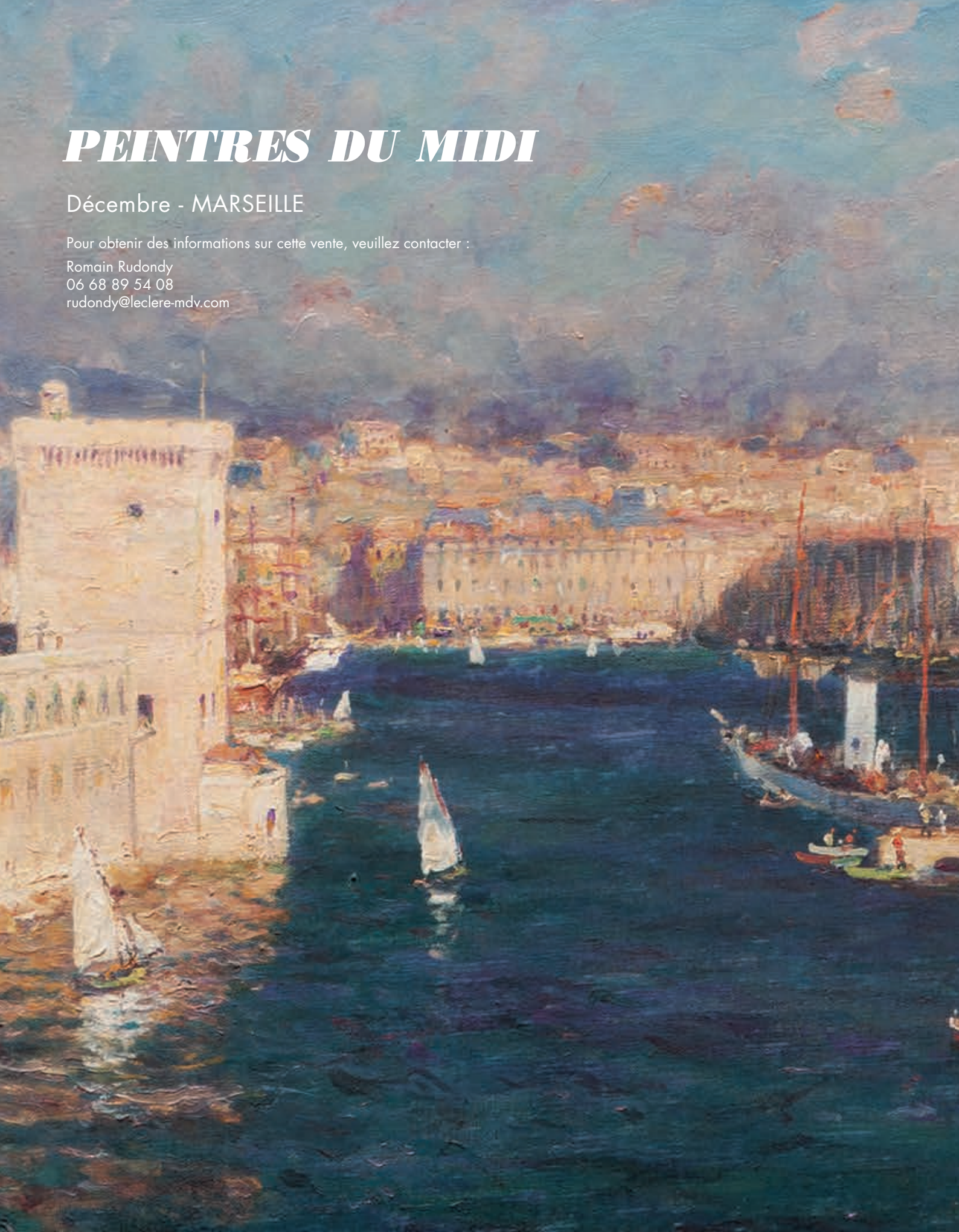
Maxime Lepissier
06 17 69 84 46
maxime@leclere-mdv.com

ART IMPRESSIONNISTE & MODERNE

Mardi 25 octobre 2016 - DROUOT-PARIS

Pour obtenir des informations sur cette vente, veuillez contacter :

Thomas Morin-Williams
06 17 69 84 46
morin@leclere-mdv.com



PEINTRES DU MIDI

Décembre - MARSEILLE

Pour obtenir des informations sur cette vente, veuillez contacter :

Romain Rudondy
06 68 89 54 08
rudondy@leclere-mdv.com

www.leclere-mdv.com