



**BRISCADIEU BORDEAUX**

— MAISON DE VENTES AUX ENCHÈRES —



**PEINTURES BORDELAISES ET DU SUD-OUEST #8**

— SAMEDI 20 JANVIER 2024 —



## BRISCADIEU BORDEAUX

— MAISON DE VENTES AUX ENCHÈRES —

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

Provenances :  
Successions et collections particulières  
de Bordeaux et du Sud-Ouest

Samedi 20 janvier 2024 à 14h  
Hôtel des ventes Bordeaux Sainte-Croix

Ce catalogue a été rédigé avec le concours de :

**M. Jean-Roger Soubiran**

*Professeur émérite en Histoire de l'art contemporain  
Université de Poitiers*

**M. Jacques Sargos**

*Historien de l'art*

**EXPERTS DE LA VENTE**

**Tableaux XIX<sup>ème</sup> et modernes :**

**M<sup>me</sup> Elisabeth Maréchaux Laurentin**

*Expert près de la Cour d'Appel de Paris  
et*

**M<sup>me</sup> Philippine Maréchaux**

*Expert près de la Cour d'Appel de Poitiers  
Membres du SFEP*

01 44 42 90 10

info@cabinetmarechaux.com

*Lots 25, 28 à 32, 40 à 67, 69 à 95, 97, 98, 100 à 156,  
160 à 169, 171 à 252, 254 à 274, 276 à 290.*

**Gravures Odilon Redon**

**M<sup>me</sup> Sylvie Collignon**

01 42 96 12 17

*Lot 16*

Remerciements :

**Dr Philippe Greig**

*Psychiatre et Docteur en Histoire de l'art*

**M<sup>me</sup> Christel Haffner-Lance**

*Historienne de l'art*

**M<sup>me</sup> Mary-Anne Prunet**

*Auteure du catalogue raisonné de Louis Floutier*

En partenariat  
avec  
Art expertise



Photos :

Couverture lot n° 225

2<sup>ème</sup> de couverture lot n°93

3<sup>ème</sup> de couverture lot n°150

Photo page 2 lot n°18

Crédit photo : Edouard Robin



Détail lot 18



**BRISCADIEU BORDEAUX**

— MAISON DE VENTES AUX ENCHÈRES —

**HÔTEL DES VENTES BORDEAUX SAINTE - CROIX**

12-14, rue Peyronnet - 33800 Bordeaux

S.A.S. BRISCADIEU BORDEAUX

(Agrément 2002 304)

**CONTACT**

T : 33 (0)5 56 31 32 33

F : 33 (0)5 56 31 32 00

M : contact@briscadieu-bordeaux.com

**PHOTOS SUPPLÉMENTAIRES**

[www.briscadieu-bordeaux.com](http://www.briscadieu-bordeaux.com)

[www.interencheres.com](http://www.interencheres.com)

[www.auction.fr](http://www.auction.fr)

**RENSEIGNEMENTS**

Antoine Briscadieu

Thomas Nicolet

Marion Dalle

**PARTICIPER À LA VENTE EN LIVE**

[www.interencheres.com](http://www.interencheres.com)

[www.drouot.com](http://www.drouot.com)

**ORDRES D'ACHAT  
ET TÉLÉPHONES**

Anne Courtois Briscadieu  
anne@briscadieu-bordeaux.com

**EXPOSITIONS DE LA VENTE**

**Jeudi 18 janvier** : 14h à 18h30

**Vendredi 19 janvier** : 10h à 12h et 14h à 18h30

**Samedi 20 janvier** : 10h à 12h

## SOMMAIRE

- I - CARTOGRAPHIE, GRAVURES, DESSINS ANCIENS ET DU XIX<sup>ème</sup> SIÈCLE**..... p. 6  
Braun et Hogenberg, Gaspard Mérian, Hendrick Focken, Jean Lattré, Jacques Grasset de Saint-Sauveur, Victor Louis, Louis-Émile Burgade, Ambroise-Louis Garneray, Jemain, Jules Philippe, Eugène Balby, Antoine-Désirée Chirac, Maxime Lalanne, Odilon Redon, Agence de Jacques V Gabriel, Léo Drouyn, Ponce-Emmanuelle-Théophile Baugeard, Charles de Lyver, Adrien Dauzats, A. Delcroix, Charles-Henry Stock, Jules de Verneilh-Puyraseau, Georges Goursat dit SEM.
- II - LES PRÉMICES DE L'ÉCOLE BORDELAISE** ..... p. 30  
Pierre Lacour Fils, Gustave de Galard, Jacques-Raymond Brascassat, Raymond-Eugène Goethals, Richard Faxon, Emmanuel de Santa Coloma.
- III - L'ÉCOLE NATURALISTE BORDELAISE**..... p. 39  
Louis-Augustin Auguin, Léonce Chabry, Julien Calvé, Jean Cabrit, Alfred de La Rocca, Paul Courreau, Louis-Alexandre Cabié, Paul Sébilleau, Edmond Fontan, Raoul Dosque, Alfred Smith.
- IV - LA PEINTURE BORDELAISE AU TOURNANT DU XX<sup>ème</sup> SIÈCLE** ..... p. 56  
Clémentine-Hélène Dufau, Hermann Delpech, Jean-Gabriel Domergue, Émile Brunet, Joseph Lépine, Georges de Sonnevillle, Henri Vincent-Anglade, François-Maurice Roganeau, Ricardo Gomez-Gimeno, Pierre-Gaston Rigaud, René Buthaud, Jean Thiney, Raphaël Delorme, Jean Dupas, Yvonne Préveraud de Sonnevillle, Charles-Robert Vallet, François Alaux, Albert Greig, Willem Van Hasselt.
- V - LA GARONNE ET LE PORT DE BORDEAUX**..... p. 92  
Paul Antin, Hermann Delpech, Firmin Barrière, Raoul Dosque, Léonce Furt, Jean-Gabriel Domergue, Pierre-Louis Cazaubon, Onésime Galy, Louis Billiard, Daniel Tardieu, Eugène Forel, Jean René Chassaigne, Jean Despujols, Charles Cante, Ricardo Gomez Gimeno, Charles-Philippe Floréal Otero, Jean-Gérard Carrère, Robert Vallet.
- VI - BASSIN D'ARCACHON ET LITTORAL GIRONDIN**..... p. 108  
René-Achille Rousseau-Decelle, Louis Ritschard, Léo Bopp du Pont, Jean Dufau, Félix-Eugène Cantegril, Pierre Victor Louis Vignal, Hermann Delpech, Félix Carme, Raymond-Pierre Virac, Pierre-Gaston Rigaud, Louis-Marius Gueit, Jean Mortier, Roger Larenne, Ricardo Gomez Gimeno, Jean-Paul Alaux, Jean Gustave Tizon, René Gouget de Casteras, Raoul Dosque, Jac Belaubre, Charles-Robert Vallet, Jean-Gérard Carrère, Jean Rigaud, Pierre de Clausade.
- VII - PYRÉNÉES (Collection Labarère), PAYS-BASQUE ET LANDES**..... p. 128  
Louis Ritschard, Victor Galos, Lucien Gros, Roger Lataste-Sabatié, Eugène Guedy, Godchaux, L. Guir, Gustave-Henri Colin, Léo Bopp du Pont, Paul-Émile Lecomte, Perico Ribera, René-Maxime Choquet, Maurico Flores Kaperotxipi, Louis Floutier, Ramiro Arrue, William Laparra, Émile Bertin, Phillipe Veyrin, Hélène Elizaga, Gaston Jacques Moreau, François-Maurice Roganeau, Pierre Sudré, Rodolphe Caillaux, Rob Béat, Louis-Martin de Verfeuil, Pierre Labadie dit PIER, Félix-Élie Bonnet dit TOBEEN, Jean Micas, Léonce Furt, Jean-Henri Tayan, Louis-Marius Gueit, Alex Lizal, Jean-Roger Sourgen, René Gouget de Casteras, Paul Arrivets.
- VIII - LES INDÉPENDANTS ET CONTEMPORAINS BORDELAIS**..... p. 168  
Charles Cante, Roger Mathias, Edmond Boissonnet, Pierre Théron, Victoire Elisabeth Calcagni, Jean-André Lourtau, Jean Hugon, Pierre Molinier, Philippe Mohlitz, Marcel Pistre, Serge Lassus, Christian Gardair, Michel Brosseau, Pierre Malrieux, Jean-François Dareths, Françoise Martin-Dareths, Jean-François Duplantier dit JOFO, Raymond Mirande.

## AVANT PROPOS

Depuis sa première édition en 2015, cette vente aux enchères est devenue le rendez-vous annuel des amoureux de la peinture régionale. Notre objectif chaque année est de présenter au public un ensemble d'œuvres rigoureusement sélectionnées, de maintenir le niveau des éditions précédentes et bien sûr de mettre en lumière les artistes ou mouvements artistiques qui ont pu traverser notre région depuis deux siècles.

La 8ème édition des « Peintures bordelaises et du Sud-Ouest » s'ouvre donc sur un ensemble de rares dessins et gravures offrant à la curiosité des amateurs des vues de Bordeaux et de ses monuments emblématiques. L'école naturaliste est mise à l'honneur à travers son chef de file, Louis-Augustin Auguin (1824-1904) avec six toiles inédites du maître. Avançant par-delà les âges et les styles, les amateurs retrouveront les marqueurs qui ont fait le succès des années précédentes : dans le sillage des œuvres naturalistes suivront onze tableaux impressionnistes de Joseph Lépine (1867-1943) provenant de deux collections bordelaises.

Les années 1900 témoignent de l'esprit de cette époque à Bordeaux, avec des œuvres caractéristiques de François Maurice Roganeau (1883-1973), Jean Georges (1866-1932), Ricardo Gomez-Gimeno (1892-1954) ou encore Pierre-Gaston Rigaud (1874-1939) avant de basculer dans l'art de l'entre-deux-guerres à travers des œuvres de René Buthaud (1886-1986) - particulièrement mis à l'honneur cette année - , Raphaël Delorme (1885-1962), Jean Dupas (1882-1964), Georges de Sonnevillle (1889-1978) ou Willem van Hasselt (1882-1963), entre autres.

Le chapitre consacré au port de Bordeaux suit la même logique temporelle. A travers les tableaux de Paul Antin (1863-1930), d'Hermann Delpech (1864-1945) et bien d'autres encore qui le composent, les amateurs percevront tout le charme des bords de Garonne et de ses navires à l'horizon chimérique si cher au poète Jean de La Ville de Mirmont (1886-1914).

Cette vente aux enchères est aussi l'occasion pour ceux qui aiment la peinture de se balader dans notre belle région, du bassin d'Arcachon au Pays-basque en passant par les Landes. Exceptionnellement cette année, la pléiade de toiles rassemblées par l'éminent Professeur et grand bibliophile Jacques Labarère (1944-2023), nous amènera jusque dans nos montagnes Pyrénées, supports iconographiques à de spectaculaires paysages : du cirque de Gavarnie, puis de Saint-Lary, nous découvrirons le Gave d'Azun ou encore le Pont Napoléon à Luz-Saint-Sauveur.

Cette manifestation n'aurait certainement pas cette dimension et cette qualité sans l'aide et le précieux soutien du Professeur Jean-Roger Soubiran qui nous accompagne depuis 2015. Nous le remercions ici particulièrement. Ses textes inédits qui parcourent ce catalogue valorisent incontestablement les œuvres qu'ils expliquent. Nous remercions également Monsieur Jacques Sargos qui a accepté de mettre à contribution son savoir et sa plume pour commenter certaines œuvres de cette manifestation. Nous remercions enfin nos experts, M<sup>me</sup> Elisabeth et Philippine Maréchaux, les différents spécialistes consultés, toujours enthousiastes à soutenir cet événement et bien sûr les vendeurs et collectionneurs, pour leur confiance renouvelée.

Antoine Briscadieu  
*Commissaire-priseur*



1

**1**  
**BRAUN et HOGENBERG**  
*Civitas Burdegalensis in Aquitania*  
Eau-forte mise en couleurs, tirée de Civitates Orbis terrarum de Georg Braun et Frans Hogenberg, 1572.  
17,5 x 23 cm.

**2**  
**D'après Gaspard MÉRIAN**  
*La Cita di Bourdeaux Capitale della Provincia di Guienna in Francia*  
Eau-forte, inspirée des modèles de Gaspard Merian.  
Seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.  
18 x 38 cm.



2

**3**  
**Hendrick FOCKEN (1655-1725)**  
*Bordeeus*  
Eau-forte.  
Deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.  
40 x 51 cm.

La planche est signée d'Hendrick Focken (Amsterdam, 1655-1725). En fait, comme il était souvent d'usage chez les éditeurs d'atlas, le graveur a simplement repris une gravure bien antérieure signée de Sager Tilman (ou Seger Tilemens), exécutée vers 1630. Cette dernière est inversée, de sorte qu'on voit sur la gauche le château Trompette et le commencement du quai des Chartrons. Malgré des imperfections et des erreurs dans les proportions des monuments, Marc Favreau considère « que cette vue reste proche de la réalité urbanistique par les détails qu'elle fournit à sa lecture ». Un poème en trois langues sous la gravure évoque notamment les ravages des Goths et le fléau de la peste à Bordeaux.

J.S.



3

**4**  
**Balthazar FRIEDRICH LEIZEL**  
**d'après Joseph Vernet**  
**(Avignon, 1714-1789)**  
*Vue de la ville et du Port de Bordeaux*  
Vue d'optique.  
Eau-forte rehaussée d'aquarelle.  
Troisième quart du XVIII<sup>e</sup> siècle.  
33 x 41 cm.

Destinées à être projetées à la lanterne, les vues d'optique offrent toujours une image inversée. Celle-ci reprend, en la simplifiant, la partie droite de la Vue du Port de Bordeaux prise du côté des Salinières de Vernet. L'auteur travaillait pour l'Académie impériale de Prusse.

J.S.



4



5

**5**  
**Jean LATTRÉ,**  
**Pierre-Philippe CHOFFARD**  
**et Charles-Nicolas COCHIN Fils**  
*Plan géométral de la Ville de Bordeaux et de partie de ses faubourgs*  
 Eau-forte et burin, en deux planches. 1755.  
 89 x 118 cm.  
 (Bel état).

Le plan de Lattré a été commandé par l'intendant Tourny afin de pouvoir présenter le nouveau visage de la cité et de célébrer son œuvre d'urbaniste.



6

**6**  
**Nicolas CHALMANDRIER, d'après Jean LATTRÉ**  
*Plan de la Ville de Bordeaux avec ses environs*  
 Eau-forte et burin. Planche rehaussée d'aquarelle.  
 Années 1780.  
 51 x 60 cm.

Ce plan est à la fois une réduction et une réactualisation du plan de Lattré. Daté de 1773, il a été forcément remanié dans les années 1780, puisqu'il fait figurer par anticipation le projet d'une place Louis XVI à l'emplacement du Château-Trompette. Cette énorme entreprise spéculative orchestrée par Victor Louis n'a en réalité jamais vu le jour du vivant de ce dernier ! La place des Quinconces ne sera aménagée qu'après la destruction de la forteresse en 1816, sur un mode moins fastueux que ne le rêvait l'architecte du Grand-Théâtre.



7

**7**  
**Jacques GRASSET de SAINT-SAUVEUR (1757-1810)**  
*Artisane (sic) de Bordeaux*  
*Poissarde de Bordeaux disputant avec un Md. D'huîtres de La tête de Buch (sic)*  
*Marchande de Fruits de Bordeaux*  
*Laitière des environs de Bordeaux*  
 Quatre planches gravées à l'eau-forte et coloriées à la main.  
 Fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle.  
 23,4 x 16,2 cm.  
 Bon état général et coloris bien conservés.  
 (Quelques mouillures sur la marge de la Poissarde).  
 Encadrées sous verre.

Premières images de costumes populaires bordelais, nos gravures précèdent de vingt ans la célèbre série de Gustave de Galard : Recueil de divers costumes de Bordeaux et de ses environs (1818). On appréciera la mise coquette de l'artisane ou des marchandes de fruits et de lait. Quant à la scène d'une poissarde disputant avec un rustique marchand d'huîtres, vêtu de la peau de mouton et du béret des Landais, elle nous rappelle que les charretiers de La Teste faisaient la nuit un voyage de plus de dix heures pour porter au matin huîtres et poissons frais sur les marchés bordelais.

J.S.

**Jacques GRASSET de SAINT-SAUVEUR (1757-1810)**

Né à Montréal, frère et fils de diplomate, vice-consul en Hongrie et au Caire, Jacques Grasset de Saint-Sauveur a beaucoup voyagé, même s'il n'a pas connu tous les pays dont il a traité dans ses livres - l'imagination suppléant souvent chez lui à l'observation. Ecrivain prolifique, il s'était fait la spécialité lucrative de traiter des costumes, usages et moeurs de tous les peuples du monde dans des ouvrages fort appréciés du public. Une relation particulière le rattachait à Bordeaux. Sa femme, d'une part, tenait boutique sous le péristyle du grand-Théâtre. D'autre part, son graveur, Labrousse, était bordelais (demeurant rue Laclotte, il avait conçu le décor d'un temple franc-maçon). Ces liens valurent aux Bordelais et surtout aux Landais d'être très bien représentés dans cette anthologie universelle et pittoresque des peuples sur laquelle l'auteur a bâti sa fortune. Nous présentons ici deux séries complètes de ces planches qui eurent un grand succès en leur temps, mais sont devenues rares aujourd'hui.



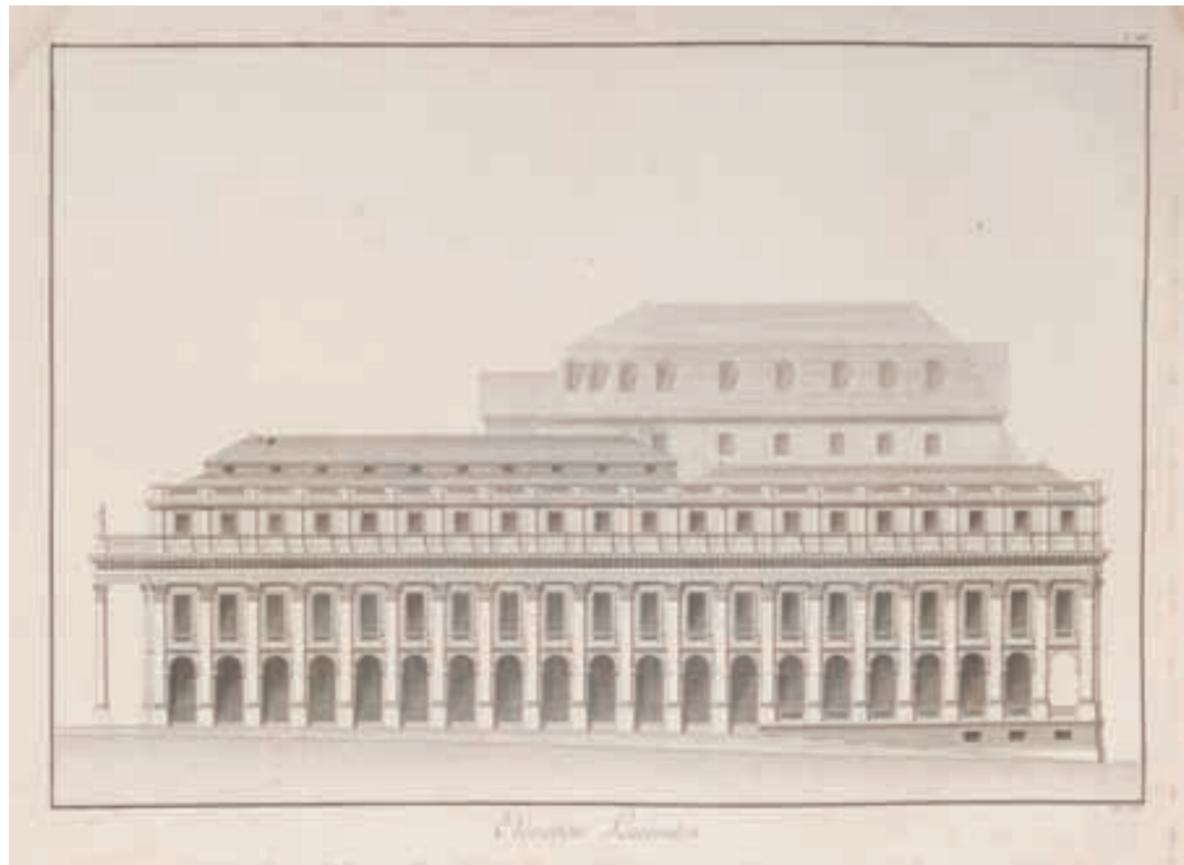
8

**8**  
**Jacques GRASSET de SAINT-SAUVEUR (1757-1810)**  
*Berger des Landes de Bordeaux*  
*Homme des Landes de Bordeaux allant à la ville*  
*Femme des environs de la Tête de Buch (sic)*  
*Femme parée des environs de la Tête de Buch*  
*Marchand d'agneaux des Landes de Bordeaux*  
*Homme des Landes de Bordeaux mettant ses échasses*  
 Six planches gravées à l'eau-forte par Labrousse et coloriées à la main. Tirés à part de L'Encyclopédie des voyages (1796).  
 23,4 x 16,2 cm.  
 Excellent état, coloris très frais.  
 Non encadrées.  
 On y joint deux planches gravées à l'eau-forte par Marelle et coloriées d'après des modèles de GRASSET de SAINT-SAUVEUR:  
*Homme et femme des Landes de Bordeaux*  
*Métayer et berger des Landes de Bordeaux*

Félix Arnaudin riait de l'image montrant un Landais attachant des échasses sur le manteau de sa cheminée. Les gravures publiées par Saint-Sauveur sont cependant les premières représentations ethnographiques des anciens « Lanusquets » - que l'on surnomma « les Arabes de l'Aquitaine » du fait de leur apparence insolite. Il s'agit là des Landais de La Teste, mais ceux des Grandes Landes ne devaient guère être accoutrés différemment. S'il s'autorise quelques fantaisies, Grasset de Saint-Sauveur donne, dans les textes qui accompagnent ses gravures, des indices prouvant qu'il avait réellement visité le pays. Nul avant lui n'avait montré des Landais sur échasses, « ces bottes de sept lieues ». Les costumes sont observés avec exactitude, tant ceux des hommes (avec leurs pelisses et leurs guêtres en peaux de mouton, leurs capes à grand capuchon d'origine béarnaise, et surtout le fameux béret également venu du Béarn) que ceux des femmes (coiffées de serviettes plissées et élevées en cônes, ou les jours de fête de bonnets ornés de festons). On apprend que les cheveux des hommes sont « courts et hérissés, jamais peignés, seulement que démêlés avec leurs doigts, qui ne servent qu'à les ébouriffer davantage » !

Ces témoignages irremplaçables ont beaucoup fait pour diffuser au XIX<sup>e</sup> siècle l'image des « sauvages Landais ».

J.S.



9

### Victor LOUIS (1731-1800)

Au savoir-faire, Victor Louis joignait le « faire savoir ». Tout au long de sa carrière, il s'appliqua à faire connaître ses édifices par la gravure. C'est ainsi que deux ans après l'inauguration du Grand-Théâtre de Bordeaux, il publia un album in-folio qui assura sa publicité jusqu'en Angleterre ou en Allemagne (le visionnaire anglais John Soane en possédait deux exemplaires). L'album avait d'autres fonctions que sa communication : dans une préface, l'architecte se défendait contre les critiques dont il avait été l'objet, à propos notamment du coût exorbitant du chantier. Dans une planche finale, il comparait les dimensions respectives des plus grands théâtres d'Europe, à l'avantage bien sûr de celui de Bordeaux ! Enfin il voulait fixer sa réalisation dans sa pureté originelle, sûr que des modifications ne tarderaient pas à l'altérer. L'avenir lui a donné raison !

L'album entier est devenu très rare. Les gravures que nous proposons ici en sont extraites et permettent de comprendre la structure et le fonctionnement d'un des plus beaux théâtres du monde par des plans, des coupes, des élévations, etc. Elles permettent de comprendre à quel point le Grand-Théâtre n'est pas un simple théâtre mais un complexe sophistiqué dont les multiples fonctions ont été méthodiquement pensées.



9

9

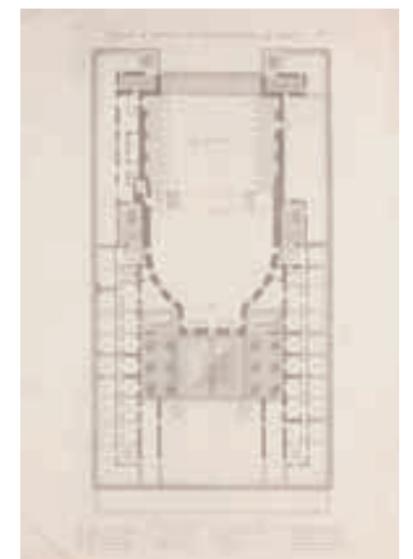
### Victor LOUIS (1731-1800)

Ensemble de plans et vues gravées du Grand-Théâtre de Bordeaux

67 x 49 cm

(Belles planches, légères mouillures restaurables et quelques déchirures dans les marges sur certaines pièces)

- Élévation géométrale de la principale entrée (façade sur la place de la Comédie)
- Plan des premières fondations (légères mouillures, petite lacune dans la marge droite)
- Élévation latérale
- Élévation derrière le théâtre
- Coupe prise au milieu du vestibule, qui fait voir la salle de concert sur sa longueur
- Coupe de l'escalier sur la largeur du bâtiment
- Second plan des fondations au niveau de la Comédie (légères mouillures, petite lacune dans la marge droite)
- Plan du rez-de-chaussée au niveau de la place
- Plan au niveau des quatrièmes loges (avec une vue du plafond de Robin)
- Plan au niveau de l'attique (avec une vue du plafond de la salle de concert, détruite sous le Second Empire)
- Plan au-dessus du plafond de la salle
- Plan des combles
- Plan sur la même échelle des théâtres les plus connus





10

10  
D'après  
**Louis Emile BURGADE**  
(1803-1876)  
*Vue du port de Bordeaux prise  
du quai des Quinconces*  
Lithographie en noir par Iselin.  
XIX<sup>ème</sup> siècle.  
39 x 66 cm.



11

11  
D'après  
**Ambroise Louis GARNERAY**  
*Vue de Bordeaux prise du pont  
près de la Bastide*  
Gravure en noir sur soie.  
XIX<sup>ème</sup> siècle.  
39 x 48,5 cm.



12

12  
D'après **JEMAIN** (XIX<sup>e</sup> siècle)  
*Rue du Chapeau Rouge*  
Lithographie couleurs,  
de Constant à Bordeaux.  
32 x 42 cm.



13



13

13  
**DEUX VUES DE BORDEAUX**  
**« À VOL D'OISEAU »**

*Vue prise de la tour Saint-Michel*  
Lithographie en couleurs de Muller d'après un dessin de Jules  
Philippe (né à Bordeaux en 1841). Imprimée par Lemerrier à Paris.  
*Vue prise au-dessus de Bacalan*  
Lithographie en couleur de Maggi d'après un dessin d'Eugène  
Balby. Imprimée par Lemerrier.  
Chacune : 33,5 x 50 cm.  
Etat parfait.  
Fin des années 1850.

Vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les représentations de villes connurent  
une véritable révolution avec des vues aériennes qui remplacèrent  
les anciennes « vues cavalières ». Offrant des panoramas entiers  
des cités sur tout leur développement urbain, ces vues aériennes  
furent rendues possibles par l'usage de montgolfières et la prise  
de photographies depuis ces aérostats. Des imprimeurs comme

Lemerrier à Paris surent traduire les relevés aériens par des  
lithographies d'une extrême précision - chaque planche constituant  
un exploit technique. A Bordeaux, le dessinateur Jules Philippe fut  
un pionnier du genre. Encore se plaçait-il au sommet des plus hauts  
édifices, comme ici la tour Saint-Michel. De ce fait, les rues et les  
immeubles du quartier Saint-Michel sont bien détaillés et restent  
individuellement reconnaissables. Il en va autrement de la vue prise  
avec plus d'altitude au-dessus de Bacalan, certainement depuis la  
nacelle d'un ballon. La vue est plus lointaine, mais embrasse une  
immense étendue. On remarque ainsi la disposition rigoureuse des  
bateaux dans la rade, amarrés sur trois rangs, par deux ou par trois.  
On observe aussi les limites des constructions, qui vers le nord-ouest  
n'ont guère dépassé la rue Camille-Godard et laissent ailleurs de  
nombreuses taches de verdure aux portes de la cité. La rue d'Aviau  
vient d'être édifiée en bordure du Jardin public, mais le jardin lui-  
même n'a pas encore été remanié « à l'anglaise ». Ces éléments  
permettent de dater l'image juste avant 1860. Dernière anecdote :  
les deux images étaient commercialisées par Maggi qui vendait des  
gravures dans l'hôtel Gobineau - actuel CIVB

J.S.



14

**14**  
**Antoine-Désiré CHIRAC (XIX<sup>e</sup> siècle)**  
*Les momies de Saint-Michel*, 1834  
 Lithographie de Légé à Bordeaux.  
 29 x 37 cm.  
 1834.

Ce fut la plus grande attraction du Bordeaux romantique. Toute une série de cadavres momifiés, dont les chairs parcheminées s'étaient conservées autour de leurs squelettes, formaient dans une crypte sous le clocher de Saint-Michel une ronde macabre qui captivait les visiteurs. Un guide passait de spectre en spectre et récitait doctement son boniment : Ici une religieuse morte en 1335. Ici un général tué en duel en 1759. Là un portefaix écrasé sous son faix en 1235. Et toute une famille empoisonnée par les champignons, et un enfant inhumé vif, etc., etc. Victor Hugo et Théophile Gautier tombèrent dans le panneau et écrivirent sur cette farce funèbre des pages vibrantes de romantisme noir, ponctuées de méditations sur le destin. En fait, il s'agissait de corps exhumés en 1791, quand le Directoire avait imposé la suppression des anciens cimetières pour des raisons d'hygiène, et que l'on avait jugé bon de donner en spectacle. Le XX<sup>e</sup> siècle les a rendus à la terre.

Le peintre Decamps a fait un dessin de ces pseudo-mummies, de même qu'un dessinateur peu connu du nom de Chirac, dont le musée de Toulouse conserve un Lion dévorant un zèbre.

J.S.



15

**15**  
**Maxime LALANNE**  
**(Bordeaux, 1827-Nogent-sur-Marne, 1886)**  
*Les Joueurs de billard*  
 Eau-forte, signée dans la marge.  
 23,5 x 15 cm.  
*Les Joueurs de cartes*  
 Eau-forte, signée dans la marge.  
 23,5 x 15 cm.



15

Comme Rosa Bonheur, Maxime Lalanne a sa statue au Jardin public. La célébrité dont il a joui en son temps contraste avec le relatif oubli dont il souffre aujourd'hui. Cela tient sans doute aux arts sévères dont il se fit le rénovateur et le théoricien : l'eau-forte et le fusain. Bien qu'excellent peintre dont la touche évoque celle de Boudin, Lalanne a choisi d'être « un impressionniste du noir » en cultivant surtout le dessin et la gravure à l'eau-forte, sur laquelle il a écrit un traité. Membre de la Société des Aquafortistes, il en a publié plus de deux cents. Ce choix se fondait sur une volonté de réhabiliter la gravure originale d'artiste à une époque où se développait l'image industrielle. Sachant qu'il s'est principalement consacré aux paysages (réalisant notamment de superbes feuilles sur le port de Bordeaux), nos deux délicieuses scènes de genre constituent une rareté dans son oeuvre. *Les Joueurs de cartes* montrent une connaissance intime de celui qui fut le maître absolu de l'eau-forte : Rembrandt

J.S.



16

**16**  
**Odilon REDON (1840-1916)**

*La Tentation de Saint Antoine.*

Première série. Texte de Gustave Flaubert.

Dix lithographies et un frontispice, à Bruxelles chez Deman. 1888.

Tirage à 60 exemplaires (en réalité 58 seulement).

Couverture frontispice sur papier teinté un peu jaunie et usagée (Rousseurs, pliures, accidents et manques à l'emplacement du dos et dans les bords, renforcée par une bande adhésive toilée à l'intérieur). Lithographies sur chine appliqué sur vélin, avec le numéro des planches de I à X. Belles épreuves présentant de nombreuses rousseurs, fortes piqures brunes d'humidité.

Pl.III : Petite déchirure dans le bord droit, infime pliure et manque dans l'angle inférieur droit, Pl.VI, infime déchirure dans le bord droit, Pl.VIII, petites déchirures dans les bords gauche et droit, Pl.IX, déchirure et petit manque dans le bord gauche renforcée au verso, petites déchirures dans le bord droit, Pl.X, déchirure avec petit manque dans le bord gauche renforcée au verso, légère pliure dans l'angle inférieur droit, frottements en surface, trace d'enfoncement dans la marge supérieure. Petites pliures à certaines planches, frottements en surface à plusieurs.

Mellerio 83 à 93.

Format total : 45 x 31,5cm.

**Odilon Redon et la *Tentation de saint Antoine*, 1888.**

Enfant solitaire et mélancolique, en déficit d'affection maternelle, Odilon Redon né à Bordeaux en 1840, mais confié à son oncle à Peyrelebadie, se replie dans un univers intérieur. La lande médocaine le prédispose à ses visions oniriques. A quinze ans, il prend des leçons de dessin avec Stanislas Gorin qui lui fait découvrir Delacroix au musée de Bordeaux. Mais la rencontre déterminante est celle du botaniste Armand Clavaud, qui fait des recherches sur les liens susceptibles d'exister entre vie végétale et animale. Darwiniste convaincu, le savant bordelais initie son jeune ami à la poésie hindoue, aux écrits d'Edgar Poe et de Baudelaire, à la poésie fantastique. « C'est avec lui que j'ai connu la loi essentielle de la création, ses mesures et ses rythmes », dira Redon.

À Bordeaux en 1865, Redon devient l'élève de Rodolphe Bresdin qui le forme aux techniques de l'estampe et encourage son goût pour le rêve, ce qui suscite la série de ses « Noirs », regroupant fusains et lithographies, qui constituent l'essentiel de sa production pendant trente ans.

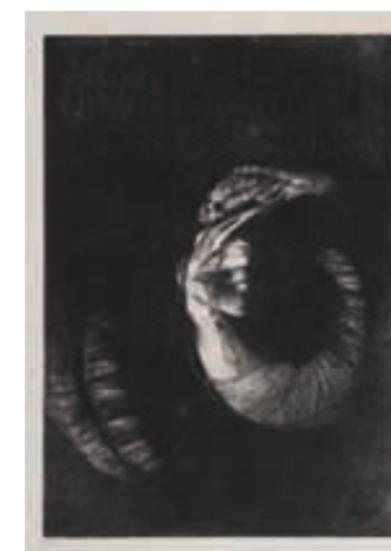
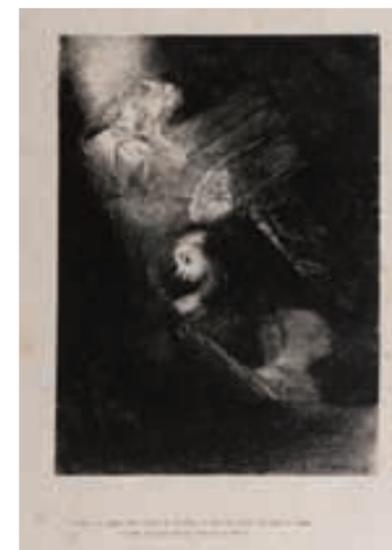
Pour Redon, « le noir est la couleur la plus essentielle. Il est agent de l'esprit ». Passionné par la lithographie, Redon publie ses premiers albums. Ainsi se succèdent, *Dans le Rêve* (1879) ; *A Edgar Poe* (1882) ; *les Origines* (1883) ; *Hommage à Goya* (1885) ; tandis que se nouent en 1882 des liens d'amitié avec Huysmans et Mallarmé. En 1886, à Bruxelles, Redon fait partie des artistes français invités du Salon des XX avec Monet et Renoir.

C'est en 1888 que Redon réalise la première série de lithographies pour la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert, dont la dernière édition (1874) lui a été communiquée par Clavaud. Le sujet traite des apparitions de l'ermite et permet à Redon de cultiver le fantastique, son thème de prédilection. Redon réalisera quarante-deux compositions inspirées du poème de Flaubert qu'il qualifia de « miracle littéraire » : une couverture et dix planches pour l'album de 1888 ; une couverture et six planches dans le recueil de 1889, une couverture et vingt-trois planches dans la dernière suite de 1896 commandée par Ambroise Vollard.

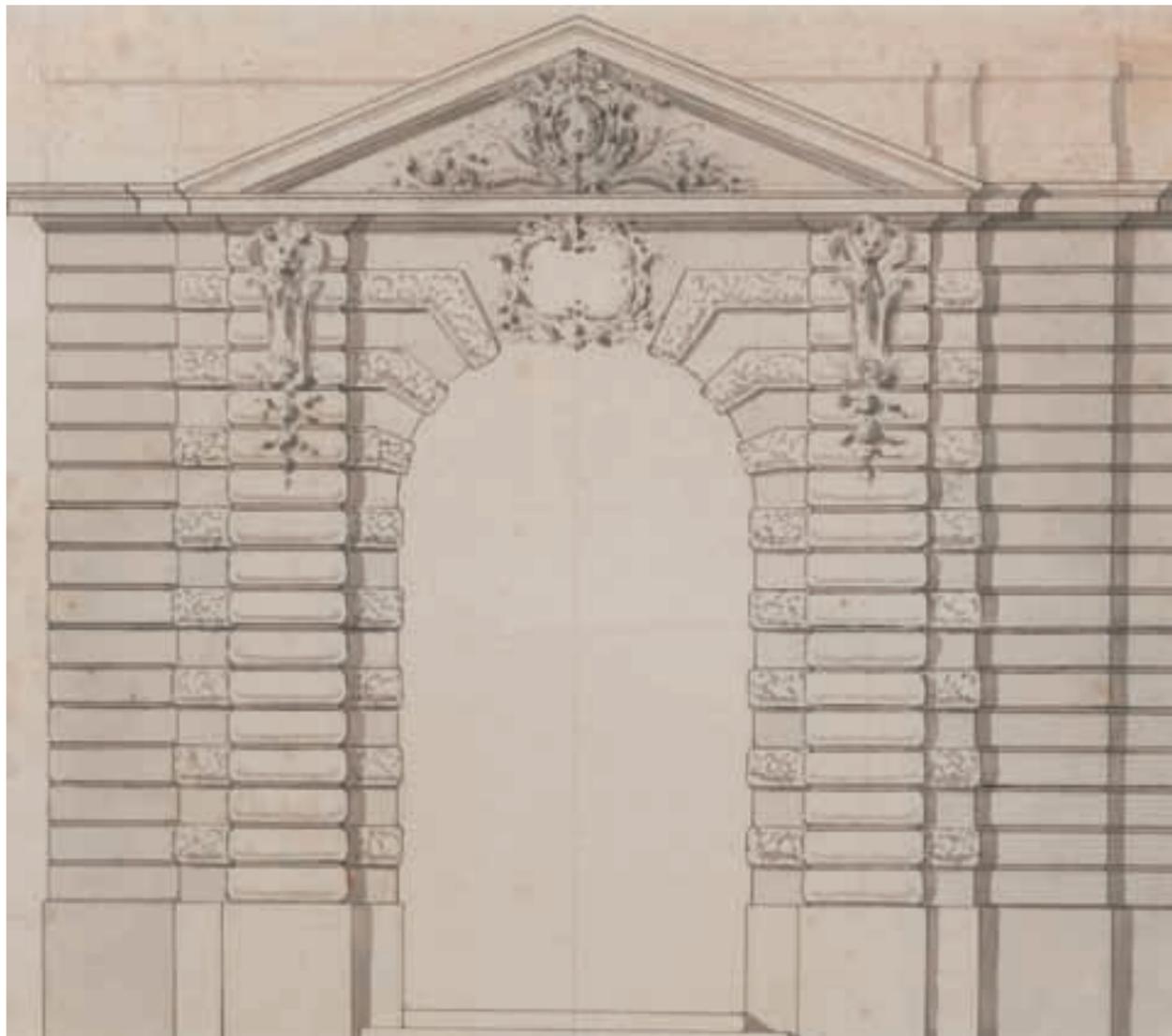
Dans chacune des suites, Redon reste fidèle au texte flaubertien dont les descriptions fécondent son imagination. Ainsi apparaissent ces créatures étranges, hybrides et fantastiques comme les visions inquiétantes qui harcèlent le saint. Les compositions s'y révèlent tourbillonnantes, sombres et mystérieuses, alors qu'émerge la notion d'inconscient avec la naissance de la psychanalyse et l'exploration des rêves sous l'impulsion de Freud.

« Tout est subordonné chez Redon à la composition lumineuse, bien autrement importante, comme l'a dit Bracquemond, que la matière littéraire ou la mise en scène du sujet. Qui sut orchestrer de la sorte les valeurs les plus opposées, qui distribua plus savamment les sources de chaleur et de vie ? Tantôt les noirs et les blancs s'entrechoquent avec une violence tragique, tantôt c'est la lente pénétration de l'ombre et de la clarté. Voyez les blancs : suivant qu'ils sont enchâssés dans la nuit absolue ou que de plus molles ténèbres se dégradent à leur contact, ils explosent avec la sonorité de l'or et du cuivre, flambent comme l'éther ou gardent la passivité de la pierre (...) Et les noirs : noirs d'abîme aussi abstraits que l'idée de la mort, et, d'autres fois, somptueux, veloutés et dans toute leur fleur, éclatants comme de la pourpre, aveuglants comme un soleil », déclare Claude Roger-Marx en 1956 dans le catalogue de l'exposition de l'Orangerie.

Jean -Roger Soubiran



16



17

**17**  
**Agence de Jacques V Gabriel (Paris, 1667-1742)**  
*Projet d'une porte d'apparat ou d'une fontaine*  
*(fontaine Saint-Projet ?)*  
 Plume et encre noire, lavis de gris.  
 28,6 x 32,1 cm.

Provenance : Farrando-Lemoine, Drouot Richelieu, 20 décembre 2007.

Provenant d'un ensemble de feuilles de l'agence de Jacques Gabriel, dont trois au moins étaient bordelaises, ce dessin se rattache peut-être aux monuments envisagés pour le Port de la Lune. On peut supposer qu'il s'agit d'une première idée pour l'une des portes d'apparat qui devaient remplacer les anciennes portes de ville fortifiées, après la destruction des remparts. Mais la présence de deux marches au sol, peu propices au passage des voitures, invite plutôt à rapprocher notre projet de l'arcade abritant la fontaine Sant-Projet (rue Sainte-Catherine), dont le décor fut sculpté par le principal assistant de Verbeekt, Michel Van der Voort. Il existe cependant des différences avec la fontaine réalisée, comme l'absence de figures couchées ou d'allégories marines. Serait-ce une première pensée avant modification du décor ?.



18

**18**  
**Agence de Jacques V Gabriel (Paris, 1667-1742)**  
*Plan et élévation de la fontaine de l'hôtel des Fermes du Roy*  
 Plume et encre brune, grise et noire sur tracé à la pierre noire.  
 Titre inscrit à l'encre noire dans la partie supérieure.  
 Vers 1740.  
 28,9 x 33 cm.

Provenance : Farrando-Lemoine, Drouot Richelieu, 20 décembre 2007.

Le classicisme bordelais est issu de Versailles. Lorsqu'il est question en 1729 de créer à Bordeaux une place Royale (notre place de la Bourse), ornée en son centre d'une statue équestre de Louis XV, les architectes sollicités sont évidemment les Premiers architectes du Roi, Robert de Cotte, puis Jacques V Gabriel. Le premier bâtiment achevé sera l'hôtel des Fermes (actuel hôtel des Douanes). Notre dessin projette la fontaine qui s'élève au fond de la cour intérieure de cet hôtel. Elle fut voulue par Gabriel pour fournir de l'eau au nouveau bâtiment et pour cacher la nudité du mur qui séparait la cour de la rue des Faussets. Un devis de l'architecte en donne la description précise et le montant des travaux. Les figures sur la corniche sont «*des Nayades ou Nymphes des Eaux*». Au sommet, une «*Teste de Neptune coëffée de roseaux*». Les bossages sont «*ornés de glaçons de pierre dure*». Caractéristique du style rocaille, l'ouvrage fut sculpté dans la pierre de Taillebourg par l'équipe du sculpteur Jacques Verbeekt (1704-1771).

19  
**Léo DROUYN**  
 (Izon, 1816-Bordeaux, 1896)  
 D'après Jean-Paul ALAUX  
 (1788-1858)

*Vue de Bordeaux depuis le cimetière gallo-romain de Terre-Nègre*  
 Plume et encre brune.

Signé et daté 1891 en haut à gauche  
 Légende à la plume en bas de l'image :  
 «Tour de la Grosse Cloche - St Projet -Cathédrale, Ste Eulalie, Fort du Ha - St Seurin. D'après un croquis de J.P. Alaux en 1830. Cimetière gallo-romain de Terre-Nègre ».

30 x 43,5 cm.



19

Peintre dans l'esprit de Barbizon, graveur-archéologue, historien médiéviste, auteur d'ouvrages pionniers aussi mémorables que *La Guienne militaire* ou *Bordeaux en 1450*, Léo Drouyn a laissé une oeuvre colossale, d'un intérêt majeur pour l'inventaire et la défense du patrimoine architectural du Bordelais. Ce dessin, - dont la technique employée (plume et encre brune) est typique des dernières années de l'artiste -, est en fait la reprise d'un dessin disparu exécuté par celui qui fut son professeur, le paysagiste Jean-Paul Alaux. A l'horizon s'élèvent les silhouettes de monuments bordelais signalés au bas de la page. Le premier plan montre le secteur de Terre-Nègre, vers le chemin du Médoc. Le nom du lieu venait de la « terre noire » qui le caractérisait, le sable s'y voyant mélangé à des cendres issues des incinérations pratiquées dans une vaste nécropole gallo-romaine. D'importantes fouilles archéologiques furent menées là au début du XIX<sup>e</sup> siècle sous la direction de François Jouannet. Sans doute les ouvriers creusant la terre, visibles sur le dessin parmi des excavations à ciel ouvert, travaillent-ils à ces fouilles.

20  
**ANONYME**

*Ruines du Palais-Gallien en 1859*  
 Crayon, titré et daté en bas à droite :  
 « Palais-Gallien - Bordeaux - 1859 ».  
 18,8 x 19,2 cm.



20

Le professionnel qui a fait cette étude pourrait être l'un des nombreux graveurs qui ont travaillé à des vues lithographiées de Bordeaux au XIX<sup>e</sup> siècle. L'amphithéâtre est vu dans l'axe de l'actuelle rue du Colisée. On note que la chaussée passe encore sous les arcades, le sol n'ayant pas encore été creusé pour mettre à jour les fondations. Des granges utilisées par des particuliers continuent à parasiter le monument.



21

21  
**Pons-Emmanuel-Théophile BEAUGEARD**  
 (Marseille 1781-Bordeaux 1842)

*Vue du palais Gallien*  
 Plume et encre.  
 Circa 1820.  
 41,5 x 56,5 cm.

« Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt », disait Diderot au Salon de 1767, développant sa « poétique des ruines » à partir de l'envoi d'Hubert Robert.

Dans ce beau dessin témoignant de l'état dégradé du Palais Gallien ayant servi de carrière pour la construction des maisons du quartier, Beaugeard nous invite à une réflexion philosophique suggérée par la cohabitation entre antiquité gallo-romaine et prosaïsme contemporain bordelais : aux restes de l'amphithéâtre auréolé des légendes qui l'ont rebaptisé en palais, s'opposent les modestes maisons qui ont parasité son enceinte. Issu des gravures de Jacques Grasset de Saint-Sauveur, un échassier landais devisant avec des paysans a répudié les gladiateurs qui s'affrontaient dans l'arène antique. La majesté des arcades en ruine, dont Beaugeard

détaille l'Opus mixtum, associant briques et moellons calcaires, écrase de son dédain la médiocrité des constructions récentes.

Confrontation avec le temps, avec ce qui dépasse l'instant et l'individu, la ruine, évoquant un passé héroïque remplacé par la banalité des activités populaires ordinaires, devient le théâtre de l'inconstance des choses humaines.

Cette feuille semble être une étude préparatoire à la monumentale gouache<sup>(1)</sup>, *Vue du Palais Gallien* (Bordeaux, musée d'Aquitaine), dont elle recadre la partie centrale, avec le berger landais et le bros à claies tiré par les boeufs.

Rappelons que Pons-Emmanuel-Ferréol-Théophile Beaugeard arrivé à Bordeaux à 16 ans devient copiste de musique au Grand Théâtre où il est remarqué par le peintre décorateur Thomas Olivier, dont il épouse la fille en 1824<sup>(2)</sup>. Beaugeard travaille avec son beau-père au Grand Théâtre de Bordeaux et au théâtre de Libourne (disparu). Charles Marionneau mentionne sa restauration des fresques de Saint-Bruno.

J-R.S.

1 - cf *Peintures bordelaises*, 2015, n° 1, p.9.

2 - Gustave de Galard qui fera son portrait en 1827, est son témoin de mariage.



22

**22**  
**Charles de LYVER**  
**(Deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle)**

*Vue du Château du Hâ par Charles de Lyver Officier au Régiment de Champagne. Dessiné d'après nature en 1788*

Plume et aquarelle.

Signée et datée sur son montage d'origine.

Dans son cadre d'origine d'époque Louis XVI.

22,7 x 28,2 cm.

Ce rare dessin, conservé dans ses conditions d'origine, est une vue du fort du Hâ depuis sa cour intérieure, avant sa démolition partielle. Ce château était, avec le Château-Trompette, l'une des deux forteresses élevées par Charles VII au lendemain de la Guerre de Cent Ans et après la reconquête de la Guyenne. Tous deux insérés dans l'enceinte médiévale, le Château-Trompette dominait le fleuve au nord-est et le Hâ surveillait la route du Médoc et de l'Espagne au sud-ouest. La vocation de cet appareil militaire était moins de défendre la cité que de flanquer « un fer au dos » des Bordelais rebelles. Résidence officielle des gouverneurs de Guyenne au XVIII<sup>e</sup> siècle, le fort du Hâ, menaçant ruine, sera aménagé en caserne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Notre dessin, dû à un officier, date de ce moment. Sous la Révolution, ce sera la grande prison de Bordeaux, l'antichambre de la guillotine. Le XIX<sup>e</sup> siècle rasera la forteresse – à commencer par son beau donjon – pour construire un tribunal et une nouvelle prison. Il n'en restera que deux tours : la Tour des Minimes et la Tour des Sorcières.



23

**23**  
**ECOLE DU DÉBUT DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE**

*Vue d'ensemble d'une maison de campagne néoclassique*

Plume et lavis d'encre brune.

Indication en bas à droite : Bordeaux le 1 juin 1805. Dédicace manuscrite autour d'un blason en bas de la feuille : « Dédié à Monsieur et Madame von Hemert par leur très humble serviteur J.N. Wellner de Lübeck ».

24 x 29,5 cm.

Les Von Hemert (ou Van Hemert) appartenaient à la colonie de négociants protestants qui s'étaient établis à Bordeaux au XVIII<sup>e</sup> siècle, tout en conservant des relations commerciales avec leur patrie d'origine : Hollande, Danemark ou Allemagne. Sans doute le premier implanté en France, Joost-Johann von Hemert, de Copenhague, se marie en 1765 avec Suzanne d'Egmont, fille d'un négociant suédois. Ils auront au moins deux fils, Pierre-Théodore et Gisbert – dont l'un est probablement le dédicataire de notre dessin. La devise de la dynastie est « Solavirtusnobilitas » (« Lavertu seule ennoblit »). En 1830, un Isaac von Hemert est cité en tant que consul de S.M. le roi de Danemark. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la famille quittera Bordeaux pour la Hollande. Très intéressant sur la plan documentaire, notre dessin semble plutôt l'œuvre d'un amateur doué que d'un architecte. Il est possible que M. Wellner de Lübeck ait remercié les époux Van Hemert de leur accueil à Bordeaux en représentant leur maison de campagne (à moins qu'il ne s'agisse d'un projet). Contemporaine du château Margaux reconstruit par Louis Combes, cette maison s'avère aussi élégante que fonctionnelle, avec sa façade palladienne à colonnes encadrée par des communs en arcs de cercle. L'importance des communs suggère qu'il peut s'agir d'une propriété viticole. Espérons qu'une recherche montrera si cette demeure a existé et dans ce cas ce qu'elle est devenue.



24

**24**  
**ANONYME**

*La place des Grands-Hommes et son marché couvert*

Lavis d'encre. Vers 1820.

22,1 x 29,5 cm.

Le quartier du « Triangle » (Tourny-Intendance-Clémenceau) a été tracé par l'urbanisme révolutionnaire, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, sur l'espace occupé par des couvents. Au coeur de ce nouveau quartier, l'architecte Laclotte eut l'idée d'une place ronde, réalisée par Chalifour, autour de laquelle rayonnent cinq rues dédiées à des philosophes – d'où le nom de place des Grands Hommes. Les immeubles n'en sont pas homogènes, la place ayant mis plusieurs décennies à se voir achevée. Un marché circulaire fut installé au centre, dont notre dessin est l'une des seules représentations. Discontinue dans les axes des cinq rues, c'était une simple halle ouverte sur l'extérieur, munie d'étals en bois.



25

**25**  
**Adrien DAUZATS (Bordeaux, 1804-Paris, 1868)**

*Vue d'une fontaine au Caire, 1830*

Dessin à la plume et encre brune, annoté en bas à droite « Caire, 1830 - Fontaine, près le sultan Hassan » et porte le cachet de la vente Dauzats en bas à gauche.

28,6 x 23,6 cm.

Provenance : Vente Dauzats, Paris, Hôtel Drouot, 14 février 1869; n°259.

Bibliographie : G. Plessier, « Adrien Dauzats ou la tentation de l'Orient », 1990, Bordeaux, n°D 126b.

Adrien Dauzats fut l'un des grands peintres de l'Espagne et de l'Orient à l'époque romantique. Au coeur de la vie artistique parisienne, il fut intime de Delacroix, dont il fit rentrer des oeuvres au musée de Bordeaux. Ce qui ne l'empêcha pas de rester toujours fidèle à sa ville natale et de participer à la réorganisation du Salon des Amis des Arts de Bordeaux. Son père travaillant au Grand-Théâtre, il commença comme décorateur de théâtre, avant de rencontrer à Paris Isidore Taylor. Lequel l'engagea pour les lithographies de ses *Voyages pittoresques de l'ancienne France*, avant de l'emmener en 1830 en Egypte, Palestine et Syrie ; puis en Espagne afin d'acheter des peintures espagnoles du Siècle d'or pour le compte de Louis-Philippe. Prise sur le motif, notre vue du Caire a permis la réalisation d'un tableau conservé au Musée des Beaux-Arts d'Auxerre, exposé au Salon de Paris en 1863.



26

**26**  
**ANONYME**  
*Le cours du Chapeau-Rouge en direction de la Garonne*  
Crayon signé et daté en bas à gauche "Bx Juillet 1870".  
(Signature illisible).  
23 x 23,6 cm.

Ce fut l'une des artères aristocratiques de Bordeaux. Là s'arrêtait l'enceinte romaine, bordée par un fossé qui fut comblé lorsque la cité s'agrandit vers le nord à la fin du Moyen Age. Les « Fossés du Chapeau-Rouge » tiraient leur nom d'une hôtellerie dont l'enseigne était un chapeau de cardinal. De magnifiques demeures s'y édifièrent sous la Renaissance et au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui furent démolies du côté nord quand Louis XIV étendit les glacis du Château-Trompette (détruisant au passage les prestigieux Piliers de Tutelle). Dans les années 1770, un lotissement conçu par Victor Louis suivit l'édification du Grand-Théâtre et la finança en partie. Les façades qui se succèdent sur la gauche de notre vue constituent ainsi un des plus beaux ensembles français d'architecture Louis XVI. Sur la droite, la Bourse a été dotée par l'architecte Charles Burquet, sous le Second Empire, d'une nouvelle façade de style Louis XV - bel exemple de pastiche qui se confond aujourd'hui avec l'original !



27

**27**  
**A. DELCROIX**  
**(Actif dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle)**  
*Vue du port de Bordeaux prise depuis le quai de la Douane*  
Plume et lavis d'encre de Chine,  
légers rehauts de gouache.  
Signé en bas à gauche et daté (18)79.  
21,5 x 45,5 cm.  
(Déchirure dans le coin supérieur gauche).

D'une facture un peu naïve, ce dessin se révèle très précieux sur le plan documentaire. Le quai vertical devant la place de la Bourse est encore ce « balcon sur la Garonne » construit par Gabriel au XVIII<sup>e</sup> siècle, et les gabares continuent de s'amarrer sur une cale en pente douce (le quai a été élargi au XX<sup>e</sup> siècle en gagnant sur le fleuve). Desservi par une passerelle métallique, un magnifique salon flottant accueille les passagers des « gondoles » - c'est-à-dire des bateaux à vapeur qui assuraient la traversée de la Garonne ou les liaisons avec Quinsac et Bourg-sur-Gironde. Trois compagnies exploitaient ces gondoles, dont *Les Hironnelles*, créée en 1866, et des millions de passagers les ont utilisées. On remarque également de vastes tentes dont la première est affectée au « *Service des paquebots* (du Brésil ?) » Le Port de la Lune était un important port d'attache pour les paquebots transatlantiques, notamment ceux qui partaient pour l'Amérique du Sud. L'écrivain Jean Balde a décrit la foule des émigrants qui se massaient sur la place de la Bourse en attendant la venue des paquebots. Parmi maints autres détails, on note un omnibus à cheval avec des passagers juchés sur l'impériale.



28



29

**28**  
**Maxime LALANNE (1827-1886)**  
*Paysage fluvial*  
Dessin au fusain signé, en bas à gauche.  
21,5 x 30 cm.

**29**  
**Maxime LALANNE (1827-1886)**  
*Vue de Bordeaux (Cenon)*  
Dessin au crayon noir et à l'estompe,  
signé en bas à droite et situé en bas à gauche.  
10 x 16,5 cm.



30



31

**30**  
**Charles-Henry STOCK (Bordeaux, 1826-1885)**  
*Vue de l'Exposition internationale de pêche et d'agriculture organisée à Arcachon en 1866*  
Crayon rehaussé de gouache sur papier gris.  
22 x 32 cm.

Bibliographie : "Eloge de Bordeaux. Trésors d'une collection".  
Catalogue de l'exposition organisée au Musée des beaux-arts de Bordeaux en 2009. Notre oeuvre est reproduite et analysée page 210 sous le numéro 149.

Peintre de marines, Henry Stock a été l'élève de Jean-Paul Alaux à l'école des beaux-arts de Bordeaux, avant de se former à Paris auprès de grands marinistes tels que Théodore Gudin, Eugène Isabey ou Morel-Fatio. Il exposa régulièrement des tableaux aux Salons de Paris entre 1848 et 1865, ainsi que dans plusieurs salons de province. A partir de 1866, il enseigna le dessin au lycée de Bordeaux. Il nous offre ici un rare témoignage sur l'Exposition de

pêche et d'agriculture organisée à Arcachon pendant l'été 1866. On y trouvait aussi bien des produits de la mer ou des rivières que des instruments servant à la pêche, au gréement des bateaux ou à l'agriculture, des modèles de bateaux et de voilures, des cordages, des bouées, des filets, des paniers ou des aquariums, etc. Les visiteurs pouvaient encore admirer des collections d'espèces et végétaux sous-marins, d'oiseaux côtiers et de poissons naturalisés, ainsi que des herbiers. Le stand à droite est probablement celui des Pays-Bas.

J.S.

**31**  
**Amédée BAUDIT (1825-1890)**  
*Vue d'Arès, 1887*  
Dessin au crayon noir, signé en bas à gauche.  
Situé et daté "Arès 1887" en bas à droite.  
9,5 x 19 cm.  
(Traces de pli, accident).



32

**32**  
**Jules de VERNEILH-PUYRASEAU**  
**(Nontron, Dordogne, 1823 - Piégut-Pluviers, 1899)**  
*Royan. - Pointe de Vallière, août 1852*  
Dessin à la plume, signé sur la droite, daté 1852  
et situé en haut à gauche.  
21,5 x 35,5 cm.  
Cadre XIX<sup>e</sup> en pitchpin.

Né en Dordogne, dans un milieu d'aristocrates érudits et amateurs d'art, Jules de Verneilh se forma à Paris auprès du graveur Léon Gauchereau, élève de Viollet-le-Duc. Pionnier de l'archéologie régionale, cet excellent dessinateur se consacra au patrimoine architectural du Périgord, de la Gironde et du Limousin, ce qui l'amena à publier des albums d'eaux-fortes tels que *Le Vieux Périgueux* en 1867. Il appartient à de nombreuses sociétés savantes ou académies et laissa un oeuvre graphique considérable, dont l'inventaire reste à établir. De par sa personnalité et ses pôles d'intérêt, il ne pouvait que faire la rencontre de son alter ego girondin, le graveur-archéologue Léo Drouyn. Présentés l'un à l'autre par Charles Desmoulin à l'occasion d'un projet d'ouvrage sur le Périgord, ils se lieront d'une longue amitié marquée par de passionnées « cavalcades archéologiques », ainsi que par un humour souvent inattendu. Jules de Verneilh se montrant particulièrement habile dans ses dessins de personnages, Léo Drouyn lui demandera de « bonshommer » les premiers plans de ses gravures de monuments en y introduisant des figures.

La plupart des dessins de Jules de Verneilh sont conservés aux Archives départementales de la Dordogne. C'est donc une heureuse découverte que de tomber sur une feuille de paysage inédite et achevée comme un tableau.

J.S.



33

**33**  
**Georges Goursat dit SEM (Périgueux, 1863-Paris, 1934)**  
*Maître Etienne Henry Brochon plaidant*  
Etude pour Bordeaux-Revue, 1896.  
Crayon et encre de Chine.  
Signé à la sanguine : « S ».  
26,1 x 21,6 cm.

Exposition : *Eloge de Bordeaux-Trésors d'une collection*,  
Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, 2009-2010. Décrit et reproduit  
sous le n°84, p. 130 du catalogue.

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le début du XX<sup>e</sup> connurent un âge d'or de la caricature. Le souverain incontesté du genre fut un Périgourdin qui commença à signer de son nom des portraits-charges dont les victimes étaient affublées de grosses têtes sur des petits corps. Son ambition le conduisant à Bordeaux, - grande place mondaine dont le snobisme légendaire se prêtait merveilleusement à la satire -, le jeune dessinateur évolua vers un style personnel et se dota d'un nom biblique : Sem, en hommage au caricaturiste Cham (Sem est le frère de Cham dans la Bible). Engagé par La Petite Gironde, Sem gagna immédiatement la protection de son directeur, influent critique d'art et soutien de Toulouse-Lautrec, le journaliste Paul Berthelot. « Sem ne cherche pas à faire rire, écrira Berthelot. Il n'est pas caricaturiste, mais typiste. Sem cherche le bonhomme, simplement. » C'est ainsi à Bordeaux que Sem élaborera le graphisme unique qui, quelques années plus tard, le rendra célèbre dans le Paris de Maxim's. Il croqua la haute société locale dans des portraits mi-affectueux, mi-insolents, et celle-ci ne lui en voulut pas puisque ses feuilles d'albums s'arrachèrent « comme des chèques ». Nos dessins témoignent de l'intense travail préparatoire qui se cachait sous l'apparente facilité du trait de Sem. L'usage de l'encre de Chine trahit un emprunt aux artistes japonais. Le modèle est identifiable grâce à ses cheveux en goguette et ses légendaires rouflaquettes : il s'agit du dernier représentant d'une des plus illustres dynasties d'avocats de Bordeaux, Etienne-Henry Brochon, saisi dans ces instantanés à la fin de sa vie.

J.S.



34

**34**  
**RARE TRUMEAU**  
 Attribué à Pierre Lacour fils (Bordeaux, 1778-1859)  
*Vue du Palais-Gallien avec un artiste le dessinant*  
 Huile sur toile.  
 XIX<sup>ème</sup> siècle.  
 Dimensions de la toile : 81 x 50 cm.  
 Dimensions du trumeau : 94 x 190 cm.

L'image est rare. Elle remonte aux toutes premières années du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce qu'attestent le costume des personnages (l'un porte encore une culotte et des bas) et surtout l'état de destruction des arènes antiques. L'humaniste Elie Vinet avait montré dès le XVI<sup>e</sup> siècle que ce monument long de cent trente mètres correspondait à un amphithéâtre romain et non au palais d'une reine imaginaire nommée Galiène. Bien que servant de carrière de pierres et de refuge aux larrons et aux prostituées, le monument avait traversé les siècles en conservant toute son extension, comme en témoigne une gravure de d'Aubigny au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sous le règne de Louis XVI, il fut question de le protéger et de le restaurer. Mais la municipalité révolutionnaire le transforma en dépotier des boues et bourriers de la ville, avant de le détruire en grande partie pour en faire un lotissement. En 1800, Lucien Bonaparte mit fin au vandalisme et les derniers vestiges seront classés en 1840. Depuis le Hollandais Herman Van der Hem à l'époque de Louis XIII, plusieurs artistes ont représenté ce dernier grand édifice romain de Bordeaux (les Piliers de Tutelle ayant été mis bas sur ordre de Louis XIV). Antoine Gonzalès, peintre et décorateur de théâtre, en a laissé de belles images dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle. Gonzalès étant mort dans l'indigence en 1801, il est peu probable qu'il soit l'auteur de notre peinture. Faut-il alors la rattacher à un groupe de dessins exécutés autour de 1800, montrant les ruines du Palais-Gallien animées de paysans, de charretiers et même de Landais sur échasses ! Le musée d'Aquitaine conserve ainsi un grand dessin

en couleurs qui pourrait relever de ce groupe. Mais ces feuilles semblent trop maladroites pour soutenir le rapprochement.

L'auteur de notre toile se montre en fait plus imprécis que naïf, car il cherche ici à créer une peinture d'atmosphère, une image poétique adaptée à une oeuvre décorative - en l'occurrence un trumeau (si tant est qu'il ne s'agisse pas d'une réutilisation !). La porte nord-ouest de l'amphithéâtre est vue de l'intérieur depuis l'actuelle rue du Colisée, sans trop se soucier d'exactitude. La ruine est transposée dans un paysage de campagne, une nature peinte à l'anglaise qui ne ressemble guère à l'environnement péri-urbain qui se développait autour d'elle. Quelques échoppes de vigneron s'incrument dans ses murs, comme on le voit sur d'autres représentations du Palais-Gallien. Un jeune homme dort contre un talus, mais sa tenue montre qu'il est un compagnon d'excursion plutôt qu'un vagabond. La présence d'un artiste dessinant le site constitue un clin d'oeil fréquent dans la peinture de paysage. L'auteur s'est-il lui-même représenté ?

Notons qu'avec sa coiffure « à la Titus » ce dessinateur ressemble fort à Pierre Lacour fils (Bordeaux, 1778-1859), tel que son père en a fait le portrait. Passionné d'archéologie, Pierre Lacour fils avait dès 1806 publié avec son père les gravures des sarcophages romains trouvés à Saint-Médard d'Eyrans. Séduisante est l'hypothèse que le futur conservateur du musée de Bordeaux aurait ainsi voulu mettre en scène, dans cette oeuvre de jeunesse, sa vocation de peintre-archéologue. Mais cela reste une hypothèse... La restauration du tableau nous en apprendra peut-être plus.



J.S.



34

**Gustave de GALARD**  
(L'Isle-Bouzon (Gers) 1779-Bordeaux 1841)

« G. de Galard, arrivé depuis peu dans cette ville, prévient les personnes qui désireront se faire peindre, qu'il fait le portrait en miniature et en grand », annonce *L'Indicateur bordelais* du 26 juillet 1806.

Après une période tumultueuse liée aux bouleversements de la Révolution qui a guillotiné son père et ruiné sa famille, Philippe, Gustave de Galard, troisième fils du marquis de Galard, issu d'une des plus insignes familles d'Aquitaine, rentre en France vers 1804, peu après l'amnistie des émigrés.<sup>(1)</sup>

Né au château de L'Isle, près de Lectoure, le 18 mai 1779, il fait des études au collège militaire de Sorèze, où il apprend les rudiments du dessin. Passée la tourmente révolutionnaire, où selon la tradition, il se serait réfugié en Espagne, il s'embarque en 1799 pour l'Amérique avec son frère Jean-Rose dans l'espoir d'un avenir meilleur. Mais Jean-Rose meurt en 1800 dans l'île de Sainte-Croix, tandis que le bateau de Gustave est attaqué par des corsaires. Déposé sans ressource à Saint-Thomas, le jeune homme « prit courageusement les pincesaux. Peu à peu, il s'essaya à faire des portraits et gagna quelque argent », indique Lacour en 1856 dans le catalogue du musée de Bordeaux.

Des Antilles, Galard passe aux Etats-Unis où il épouse à Philadelphie en 1803, une femme volage, Elisabeth-Marguerite Waidson, divorcée d'un négociant à New-York. Après un séjour en Angleterre et en Suisse, le couple aux moeurs frivoles s'installe à Bordeaux, alors que règne l'ordre impérial.

C'est désormais comme portraitiste que Galard tirera les revenus du ménage, ajoutant bientôt une activité débordante de graveur<sup>(2)</sup> puis de lithographe, après son initiation parisienne à cette technique nouvelle en 1817.

Ainsi, sous les presses de l'imprimeur Gaulon, paraît *Album bordelais* ou *Caprices*, 1823-1825 ; suivi, chez L'égé, de *Localités bordelaises*, 1827-1830, puis, *Album départemental ou Bordeaux et ses environs*, 1829 ; *Album périodique*, 1829-1834 ; *Album vignicole*, 1835.

La restauration des Bourbon sur le trône conforte la position de Galard. Le succès de ses eaux-fortes représentant le duc et la duchesse d'Angoulême, et les marques de satisfaction du couple princier, en font le portraitiste attitré de la bourgeoisie bordelaise. Avoir son portrait par Galard devient un signe de distinction, un gage d'appartenance à la bonne société. Tous les notables défilent dans son atelier, 5, cours des fossés de l'Intendance, en sortant de la boutique du tailleur Coupât qui habille la gentry.

A l'élite officielle (le cardinal de Cheverus ; le préfet-baron d'Haussez ; Gabriel de Bouquet, conseiller à la Cour...) s'ajoute l'aristocratie (marquis de Canolle, vicomtes de Chasteigner et de Gèrès, les Carayon-Latour, les Mareilhac, Mme Cabarrus, née Brown...), relayée par le grand négoce ( Daniel Guestier, David Schroder, Max Promis, les Merman...) et les intellectuels ou les artistes ( Edmond Géraud, Marandon de Montyel, Baugeard ..). La moyenne bourgeoisie emboîte le pas dans cet atelier prospère : « en 1829, Galard s'établit dans le nouveau quartier des Quinconces, dans une belle maison qu'il fait construire par ses amis les architectes Roux et J.B. Lafargue, au 13 de la rue Condé », écrit Robert Coustet.<sup>(3)</sup>

Cette séduisante jeune femme offre un exemple caractéristique de ces portraits « en grand », c'est-à-dire en buste, qui assurent la notoriété de l'artiste à Bordeaux. Galard en a le monopole, laissant à Dagoty, celui de la miniature, tandis que Maggesi garde la suprématie des bustes en marbre. La présentation du modèle sur fond neutre dérive des portraits de David. Le visage s'encadre

dans un froufrou de dentelles tuyautées reflétant la mode contemporaine. Les arabesques des accroche - coeurs décorant le front leur font écho. La blancheur des mousselines est réchauffée par la tonalité du châle rouge en cachemire, dont la vogue avait été lancée par l'impératrice Joséphine.

Lors de son voyage à Paris en 1817, Galard expose pour la première fois des portraits au Salon, expérience renouvelée en 1822, tandis qu'il néglige l'invitation de la Société Philomatique de Bordeaux, lors de l'exposition de juin 1827. Mais après les journées de juillet 1830, comprenant qu'il doit assurer ses positions, il envoie treize toiles à la Société d'encouragement des Amis des Arts, révélant la diversité de son talent : portraits, scène de genre, paysages du Cap ferret et du bassin d'Arcachon.

Esprit libre forgé par l'adversité, « ni romantique, ni classique, en marge des tendances parisiennes », Galard domine le Bordeaux de la Restauration. Mais on ne saurait le cantonner à la pratique du portrait mondain. Par son tempérament au caractère bien trempé, cet homme s'évade des préjugés de sa classe. Sa curiosité picturale lui fait explorer tous les genres. Ses caricatures n'ont rien à craindre des vignettes anglaises de Rowlandson. Dans ses suites de lithographies, il témoigne d'une profonde empathie pour le petit peuple indigène avec lequel il converse en patois et dont, le premier, il fixe les traits et les coutumes locales avec humour et bonhomie.

Chroniqueur attendri des petits métiers, mais aussi des comédiens de passage au Grand- Théâtre (*Galerie théâtrale*), il se révèle un paysagiste de premier ordre dans sa découverte du patrimoine et de la campagne girondine, poussant son intérêt - alors inédit - pour les landes et le bassin d'Arcachon. A partir de 1836, ses portraits d'ecclésiastiques semblent suggérer un retour à la foi chez l'artiste qui meurt « en bon chrétien »<sup>(4)</sup>, au Bouscat, le 7 mai 1841, dans sa maison du Petit - Laharpe.

Parmi les nombreuses oeuvres que conserve le musée des beaux-arts de Bordeaux, signalons les *Portraits de M. et Mme Antoine Merman*, les *Portraits de M. et Mme Marandon de Montyel*, le *Portrait de M. Armand Mareilhac*, 1830 tandis que le musée Fabre à Montpellier possède *Portrait d'une jeune femme*, 1804.

Jean -Roger Soubiran

- 1 - cette amnistie fut accordée par le Premier Consul le 26 avril 1802, date à laquelle Labat signale le retour de Galard. Or, d'après les recherches de Robert Coustet, Galard se trouvait à Philadelphie en 1803, date de son mariage.
- 2 - Pour *Recueil des divers costumes des habitants de Bordeaux et des environs*, 1818-1819, Madame de Galard associée à l'entreprise familiale, coloriait les épreuves à la main.
- 3 - Robert Coustet, *Gustave de Galard (1779-1841)*, Bordeaux, Mollat, 1998.
- 4 - *La Guienne*, 12 mai 1841.

**Bibliographie**

- Gustave Labat, *Gustave de Galard, sa vie et son oeuvre (1779-1841)*, Bordeaux-Paris, 1896.
- Robert Coustet, « Gustave de Galard, un peintre à Bordeaux à l'époque romantique », *Revue historique de Bordeaux*, Bordeaux, janvier-mars 1960.
- Robert Coustet, *Gustave de Galard (1779-1841)*, Bordeaux, Mollat, 1998

**35**

**Gustave de GALARD (1779-1841)**

*M<sup>me</sup> Vendesck ou Veudesck*

Huile sur toile.

Étiquette portant attribution au dos.

63 x 44 cm.





36

**36**  
**Attribué à Jacques-Raymond BRASCASSAT**  
**(Bordeaux, 1804-Paris, 1867)**

*Portrait d'homme de profil*

Huile sur sa toile d'origine et son châssis de format ovale.

Inscription à l'huile sur la droite : « R. Brascassat ».

38 x 22 cm.

Cadre doré d'origine.

Le père de Brascassat était un tonnelier du quartier Sainte-Croix. A l'âge de douze ans, Raymond entra en apprentissage chez un peintre de trumeaux du nom de Lacaze et se fit remarquer par un talent prometteur. En 1819, il fut adopté par un notable éclairé de l'Aveyron qui était lui-même peintre, Théodore Richard. Celui-ci le fit voyager dans le Midi, puis le long des côtes françaises, et l'encouragea à peindre des paysages. A moins de vingt ans, Brascassat était déjà un paysagiste accompli dont les vues étaient gravées. En 1825, la duchesse de Berry lui accorda une pension pour passer trois ans en Italie, car il n'avait obtenu qu'un second prix de Rome de paysage alors qu'il méritait le premier. De son séjour datent des pochades lumineuses, des études peintes sur le motif qui rappellent ses contemporains Corot ou Michallon. Par la suite, Brascassat passa à un genre qui fit sa gloire : la peinture animalière, exécutée avec la précision des Hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle. Son taureau se grattant le dos contre un arbre, ses moutons hyperréalistes inspirèrent Rosa Bonheur. Installé sur la butte Montmartre, Brascassat eut pour élève Charles-François Daubigny.

J.S.



37

**37**  
**Jacques-Raymond BRASCASSAT**  
**(Bordeaux, 1804-Paris, 1867)**

*La cour d'un vieil immeuble*

Huile sur papier, marouflée d'origine sur toile.

Indication d'époque à l'encre au dos (ou signature)

sur un châssis d'origine.

Années 1820.

32,5 x 40 cm.

(Restaurations aux angles).

Baguette dorée d'origine.

Représentant la cour d'une ferme (mais l'on n'y voit pas d'animaux) ou une bâtisse urbaine vétuste, notre tableau date probablement des débuts de Brascassat, lorsqu'il voyagea dans l'Agenais, le Toulousain ou la région de Millau en compagnie de Théodore Richard, ou lorsqu'il revint pour un temps à Bordeaux et peignit les campagnes garonnaises. La peinture à l'huile sur papier était alors pratiquée pour des esquisses exécutées en plein air, comme le recommandait Pierre-Henri de Valenciennes dans ses traités sur le paysage. A Toulouse, Brascassat avait d'ailleurs eu l'occasion de voir des études de Bertin ou de Michallon chez des collectionneurs. Peinte avec la vivacité d'une esquisse, notre vue reflète l'intérêt croissant des artistes pour le vieux patrimoine des provinces françaises, en même temps que la poésie naissante des « ruines modestes », des bâtisses délabrées dont le pittoresque se substituait à celui des ruines antiques qui fascinèrent le XVIII<sup>e</sup> siècle.

J.S.



38

**38**  
**Raymond-Eugène GOETHALS**  
**(Bordeaux, 1804-Paris, 1864)**  
**et Jacques-Raymond BRASCASSAT**  
**(Bordeaux, 1804-Paris, 1867)**

*Paysage de bord de mer, 1840*

Huile sur panneau signé en bas à gauche et daté 1840.

Annoté « Moutons par R. BRASCASSAT » en bas à droite.

Cadre doré d'origine d'époque Louis-Philippe.

42 x 56 cm.

Cette belle vue maritime nous fait connaître l'amitié entre deux peintres bordelais de la même génération qui ont ici travaillé ensemble : Goethals a peint le paysage et Brascassat, spécialiste animalier, a rajouté les moutons. Si ce dernier a été retenu par la postérité, Eugène Goethals est un Bordelais quelque peu oublié – peut-être de par la rareté de ses tableaux sur le marché. Il exposa pourtant de nombreuses toiles dans les Salons bordelais (Société philomathique et Amis des Arts) ainsi qu'au Salon de Paris, et fut reconnu de son vivant comme un excellent peintre. Dès 1838, un jury bordelais lui attribuait une médaille d'argent (ex-aequo avec

Richard Faxon), jugeant que ses marines « sont remarquables par l'harmonie de la couleur, par la finesse et la sûreté de la touche, qualités que M. Goethals possède à un haut degré et qui le placent parmi les artistes les plus habiles de la cité ».

Raymond avait été initié à l'art par son père, Joseph-Hyacinthe Goethals. Cet humaniste d'origine belge, érudit et collectionneur, avait fondé à Bordeaux en 1801 un *Museum d'Instruction publique* qui réunissait les sommités intellectuelles de la ville et encourageait les arts autant que les sciences (il fut l'un des premiers protecteurs de Brascassat, ce qui explique aussi notre double signature). Formé ensuite à Paris chez Théodore Gudin, Raymond Goethals parcourut les rivages de l'Atlantique et de la mer du Nord jusqu'à Ostende. Il peignit des côtes et des plages à Saint-Jean-de-Luz, Royan, La Rochelle, en de nombreux points de Bretagne ou de Normandie, au Mont Saint-Michel – mais négligea curieusement le Port de la Lune. La Gironde l'intéressa surtout pour les paysages ruraux de La Brède ou Martillac. Notre paysage, empli d'un magnifique sentiment d'espace, permet avec bonheur de replacer Goethals dans le groupe des marinistes bordelais des temps romantiques, aux côtés de Richard Faxon, Louis Burgade ou Stanislas Gorin.

J.S.



39

**39**  
**L'UNE DES PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS EN PEINTURE D'UN BERGER LANDAIS SUR ÉCHASSES**

*Paysage des Landes*

Huile sur toile.

Traces de signature en bas à gauche.

Au dos de la toile, cachet du fournisseur Vallée et Bourniche, permettant une datation entre 1825 et 1841.

Inscription ancienne sur le châssis : « Bordeaux ».

25,5 x 38,5 cm.

Cadre doré Charles X à palmettes.

Ce délicieux tableau est sans doute l'oeuvre d'un artiste de passage, qui s'est contenté d'une indication générale : Bordeaux, au lieu de mentionner un lieu précis. Le site lui-même est d'autant plus difficile à identifier que la toile a dû être composée en atelier d'après des croquis pris rapidement sur place - ce qui implique une

part d'inexactitude. Ainsi la langue de terre qui s'avance en pointe sur ce qui semble être un étang est-elle couverte d'arbres qui ressemblent à des sapins plutôt qu'à des pins. Mais l'on distingue bien un cordon de dunes (à droite) et sans doute la plaine landaise à gauche, sur laquelle se voient un hameau avec son église, ainsi qu'un moulin à vent (il y en avait dans les Landes avant la plantation de la forêt sous Napoléon III). Surtout l'on remarque, sur la rive du lac, un petit berger sur échasses entouré de quelques moutons. En arrière, un cheval et une vache sont campés avec finesse. L'attitude et le costume du berger sont très correctement observés, de même que sa coiffure (les gravures les plus anciennes montrent que les bérêts landais pouvaient être rouges). Si des gravures de Landais sur échasses apparaissent dès la fin du XVIIIe siècle avec les illustrations de Grasset Saint-Sauveur, puis après 1818 avec les Costumes bordelais de Gustave de Galard, elles restent très rares en peinture à l'époque de notre tableau. D'où l'importance historique de ce témoignage.

J.S.



40

**40**  
**Richard FAXON (Bordeaux, 1816-c.1875)**

*Jour de Régate*

Huile sur toile, signée en bas à gauche.

62 x 92 cm.

Né à Bordeaux le 9 novembre 1816, Richard Lafite Faxon est le fils de Richard Faxon, originaire de Boston. Il se spécialise dans le genre de la Marine et se forme à Bordeaux auprès de Goethals puis de Durand-Brager à Paris. Il expose au Salon de Paris entre 1850 et 1875 et participe aux Amis des Arts de Bordeaux entre 1857 et 1880. Il obtient une médaille d'argent à Nantes en 1861. Domicilié à Bordeaux, 44, rue Notre-Dame en 1860, 1861, puis 2, allées d'Orléans (de 1863 à 1866), on le trouve à Paris 30, rue de Rivoli en 1867, puis 25, rue Clapeyron après 1872. Il réside à Lorient, 6 rue de la Cale -Ory ( en 1869, 1870), à Pont - l'Abbé, Finistère ( en 1868, 1872). Parmi ses principales oeuvres figurent *Régates de Royan*, 1859 ; *Embouchure de la Gironde*, 1861 ; *Paquebot en partance de Bordeaux*, 1868 (musée des beaux-arts de Bordeaux) ; *Environs de Bordeaux*, 1869 ; *Incendie en rade de Bordeaux*, 1870 ; *Bateau chargé de foin en rade de Bordeaux*, 1872.

« M. Burty a raison, il n'y a qu'un peintre de marine à Bordeaux d'un talent sortant de l'ordinaire, et son appréciation élogieuse des oeuvres de notre compatriote, tant au point de vue des connaissances spéciales du gréement que de la perspective et de la composition, est fort juste », déclare Henri Devier en 1865, louant le « respect religieux qu'a M. Faxon pour la vérité. Il est d'une simplicité bien rare aujourd'hui, et c'est peut-être à cette discrétion, à cette sobriété de couleur que les toiles de M. Faxon doivent cette exactitude, cette vérité qui en fait le charme distinctif (...) Est-il possible de rendre d'une façon plus complète, plus précise, ce que nous voyons sur notre beau fleuve? Ou trouver une expression plus juste de la localité? Les eaux sont blondes, transparentes, mais sans limpidité; la lumière douce, le navire bien étudié, bien à son plan, irréprochable au point de vue du gréement, disent les hommes compétents; le tout est bien enveloppé d'air »<sup>(1)</sup>.

J-R.S.

1 - Henri Devier, *Exposition des artistes contemporains à Bordeaux*, 1865, p.134 à 137.



41

**41**  
**Emmanuel DE SANTA COLOMA (1829-1886)**  
*L'obstacle*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite.  
 73 x 57 cm.  
 (Rentoilée et restaurations).



42

**42**  
**ÉCOLE RÉGIONALE**  
*Cavalier dans La Lande*  
 Huile sur toile.  
 Porte une trace de signature non identifiée  
 vers le bas à gauche.  
 21,5 x 27 cm.



43

**43**  
**Entourage de Louis-Augustin AUGUIN (1824-1904)**  
*Vue de la forêt usagère de La Teste  
 et du bassin d'Arcachon vers 1880*  
 Huile sur toile.  
 29,8 x 40,5 cm.  
 Baguette dorée XIX<sup>e</sup>

L'influence d'Auguin se fait sentir sur cette toile malheureusement anonyme, sans doute due à l'un de ses disciples, dont l'intérêt est de montrer la vieille forêt de La Teste encore parcourue par des troupeaux. Nous avons vu une oeuvre de jeunesse signée de Marius Gueit très proche de ce tableau.

J.S.

**44**  
**Louis-Augustin AUGUIN (1824-1904)**  
*Paysage des Landes*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite.  
 24 x 35 cm.  
 (Rétractations de matière).



44

## Louis-Augustin AUGUIN (1824-1904)

Ces cinq toiles d'Auguin qui s'échelonnent sur un intervalle de vingt années - 1874 - 1894, sont remarquables à plus d'un titre. *Soirée de juillet, Arcachon*, 1874, appartient à la série de dunes boisées commencée en 1865 et qui perdure jusque dans les années 1880. Cette intense production arcachonnaise assure la renommée de l'artiste : Auguin martèle au salon de Bordeaux le message d'une nature vierge des origines, fondé sur le dialogue de l'ombre et de la lumière en vigueur à Barbizon. L'artiste bouscule les habitudes visuelles d'un public amoureux du détail ciselé, observé à la loupe dans les toiles de Brascassat, ou de la virtuosité photographique de Rosa Bonheur. Sa sincérité, son émotion poétique, sont louées par la presse. Ses toiles sont acquises par les musées et la Société des Amis des Arts, à l'occasion des loteries. Aldebert Deganne, futur maire d'Arcachon, figure au premier rang des collectionneurs en achetant, dès 1865, *Coup de soleil dans les pins, à Arcachon*. Le succès d'Auguin vient de ce que, sans concession, il a su s'accorder aux fantasmes d'une société avide de lumière, de mer et de forêt. C'est ce mirage d'un paradis originel qu'il lui apporte sur ses toiles fixant le souvenir du pèlerinage dans la pinède.

*Dans les dunes près de Soustons, (Landes)*, 1892, est la reprise par l'artiste de la toile (130 x 200 cm), exposée au Salon de Paris en 1888 (Dax, musée de Borda). Auguin réalise ici une variante dans un format plus réduit, en ajoutant les arbres de droite, faisant écho au chêne liège central.

Dans une lettre du 2 juin 1888, adressée au collectionneur saintais Abel Mestreau, Auguin évoquait ses études faites à Soustons qu'il nomme « moisson de 1887 ». Elles ont été réalisées au cours d'un séjour effectué en juillet-août alors qu'il réside à l'Hôtel des Voyageurs. Selon le dispositif du double point de vue mis en pratique au XVI<sup>e</sup> siècle par Van Orley, le regard hésite entre étang et chemin séparés par les chênes-liège. La douceur de la berge qui efface les détails et estompe les feuillages a sans doute rappelé à Auguin les molles rives de la Charente.

A Paris, *L'Illustration* où l'oeuvre est reproduite, considère l'envoi parmi les meilleurs paysages du Salon. La presse saintongeaise estime qu'Auguin « a fui les clartés crues et aveuglantes des paysages chauffés à blanc par un soleil torride. *Les dunes de Soustons...* sont conçues dans une gamme de tons plus douce et plus reposée »<sup>(1)</sup>. Au Salon de Bordeaux en 1889, *La Gironde* remarque : « cette toile, avec sa lumière si claire et si douce à la fois, cette lumière qui estompe les contours des choses d'une ombre si légère qu'elle fait penser involontairement au saule dont l'ombre couvre, sans peser, la tombe du poète, avec son ciel où rient les rayons, ses arbres et ses buissons où murmurent les brises attiédies, est une de ces oeuvres de poète en même temps que de peintre auxquelles M. Auguin nous a depuis quelques années habitués (...) M. Auguin est le poète du paysage... »<sup>(2)</sup>. Pour *Le Nouvelliste*, le peintre « jette au milieu des éclats sa note tendre ou plutôt attendrie »<sup>(3)</sup>. Ces louanges engagent Adrien Sourget, président de la Société des Amis des Arts à acquérir le tableau qui prend place auprès d'oeuvres de Cabrit et de Smith dans la résidence de l'Île du Nord du grand propriétaire girondin, chef de la Maison de vins Santa-Coloma.

Voici maintenant *Soulac*, 1894. Sans le titre sommairement peint par Auguin au dos de la toile, on aurait pris le motif pour une de ces études inlassablement répétées à Montalivet entre 1879 et 1883, qui culminent dans son chef-d'oeuvre *Un jour d'été à la Grande Côte (Golfe de Gascogne)*, exposé au Salon de Paris en 1884 (musée des beaux-arts de Bordeaux). C'est une de ces solitudes claires dont l'artiste s'entend si bien à rendre la sauvagerie poésique. Dans ce revers de dunes

qui laisse entrevoir l'océan, le peintre voit juste et large et ne s'attarde pas au détail. Le paysage perd son statut documentaire pour devenir un espace d'expression de formes, de valeurs et de tons.

Avec *La plage, Verdon, et du soir*, 25 octobre 1894, le vieux maître est descendu de la dune sur la plage où il détaille, marchant sur l'estran, la silhouette courbée d'un pêcheur qu'accompagne sa fillette. Il s'agit là d'une des rarissimes marines animées d'Auguin, d'ordinaire peintre de la solitude, de l'air et de l'espace. L'artiste retrouve la ligne d'horizon basse du paysage hollandais qui privilégie le ciel, d'une clarté nacrée, traversé de nuées éphémères qui ne cessent de le modifier. Au cours des années 1890, l'évolution d'Auguin s'accorde à celle du XIX<sup>e</sup> siècle finissant ; elle tient compte de l'influence du symbolisme qui déferle alors sur l'Europe. L'attention du peintre s'est déplacée. Il fait appel, non à l'âpreté, comme à Montalivet, mais à la discrétion, à la délicatesse, d'autant qu'il vient de perdre sa femme en 1893. Si l'artiste préfère à l'éclat des journées d'été, l'hésitation des soirées d'octobre, c'est parce que le crépuscule vient tamiser la lumière trop décisive et fait transparaître les tendres colorations des choses. Dans ces formes qui plongent dans une fluidité aérienne, le peintre est là tout entier avec la plénitude de sa couleur triste, sa douceur vibrante, son abréviation.

Aux Amis des Arts de Bordeaux en 1897, une oeuvre équivalente, *Soir d'octobre à la Pointe de Grave* fait, selon Gabriel de Vérone « l'objet d'un pèlerinage incessant »<sup>(4)</sup>. Si, pour Georges de Sonnevillle, il s'agit d'une « délicate marine brossée avec amour et science »<sup>(5)</sup>, *La Gironde* trouve le tableau « empreint du même sceau de poésie grandiose et tendre auquel nous sommes habitués (...). Ne vous y trompez pas : même parmi les plus grands de nos paysagistes, nul artiste n'est plus lui-même qu'Auguin dans ses moindres oeuvres, nul artiste ne met plus que lui son âme tout entière »<sup>(6)</sup>.

Terminons avec *Sortie de forêt, Verdon*, où l'océan se devine derrière l'écran végétal ; il semble raisonnable de situer cette oeuvre autour de 1894. Hardiment enlevée, travaillée à la brosse, avec des empâtements au couteau, grattés et raclés sur des dessous humectés de jus dilués, la toile révèle la maîtrise du maître et ses nouvelles expériences de matière. Tout est dans la gestuelle rapide qui, telle une écriture automatique, annonce l'abstraction lyrique et dans ce jeu de camaïeux à la fois ingrat et subtil.

Jean-Roger Soubiran

- 1- « Salon charentais de 1888 », *Gazette des Bains de Mer de Royan*, 27 mai 1888, p. 3.  
Cf. aussi : « La réputation de M. Auguin, de Rochefort, n'est plus à faire : aussi n'ai-je qu'à mentionner très honorablement ses deux toiles : *Dans les dunes de Soustons*, beau paysage des Landes »  
« Le Poitou et la Saintonge au Salon de 1888, Lettre à M. Joseph Berthelé, Paris, 24 juillet 1888, III, Peintres paysagistes », *Revue poitevine et saintongeaise*, p. 171.
- 2 - A.S., « Exposition de la Société des Amis des Arts - 1<sup>er</sup> article », *La Gironde*, 18 mars 1889, p. 3.
- 3 - « Au Salon VI », *Le Nouvelliste de Bordeaux*, 29 avril 1889, p. 3.
- 4 - « Le Salon bordelais, 7<sup>e</sup> article », *Tout-Bordeaux*, 10 avril 1897.
- 5 - Georges de Sonnevillle, « Exposition de la Société des Amis des Arts - 3<sup>e</sup> article », *La Gironde*, 10 avril 1897, p. 3.
- 6 - A.S., « Exposition des Amis des Arts de Bordeaux », *La Gironde*, 5 avril 1897, p. 3.



45

**45**  
**Louis-Augustin AUGUIN (1824-1904)**  
*La plage, Verdon, et du soir*, 25 octobre 1894  
Huile sur toile, signée en bas à droite.  
60 x 73 cm.



46



47

**46**  
**Louis-Augustin AUGUIN (1824-1904)**  
*Soirée de juillet. Arcachon, 1874*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite.  
 Titrée et datée au verso.  
 25 x 40 cm.  
 (Petits repeints, craquelures).

**47**  
**Louis-Augustin AUGUIN (1824-1904)**  
*Dans les dunes près de Soustons, 1892*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite et datée 92.  
 54 x 76,5 cm.



48



49

**48**  
**Louis-Augustin AUGUIN (1824-1904)**  
*Soulac, 1894*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite.  
 Titrée, située et datée.  
 27 x 40,5 cm.  
 (Pièces au dos, repeints).

**49**  
**Louis-Augustin AUGUIN (1824-1904)**  
*Sortie de forêt, Verdon, vers 1894*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite.  
 Tampon sur le châssis à identifier.  
 60 x 73 cm.  
 (Pièces au dos).

L'ancien propriétaire de cette oeuvre pensait qu'elle avait été réalisée à l'occasion du séjour de Courbet en Saintonge, lorsque se constitue en 1862 le groupe de Port-Berteau.

Ni la facture, ni le vaste format, ne sauraient étayer une telle hypothèse, et son absence du livret de l'exposition organisée à la mairie de Saintes en janvier 1863 s'imposait comme une évidence.

Il s'agit, en fait, d'un des deux envois d'Auguin au Salon de Paris en 1872. L'oeuvre y est exposée sous le numéro 35 et titrée *Une vieille chagnée ; automne (Saintonge)*. Acquis par l'Etat à la suite de la manifestation et déposé au musée d'Aix-en-Provence, *Un soir dans le vallon (Saintonge)*, n°34 l'accompagne. Les oeuvres fonctionnent en pendant : à l'espace clos de la forêt succède l'espace ouvert du vallon ; l'artiste a voulu témoigner de sa capacité à maîtriser deux registres complémentaires du paysage, avec leur palette et leur éclairage spécifiques.

Dans une lettre datée du 12 juin 1872, adressée à son ami le peintre saintais, Athanase Bourgeois, Auguin relate l'intérêt suscité par ses oeuvres : « Je n'en finirais pas si je voulais vous parler de toutes les lettres d'hommes éminents en tous genres qui me félicitent de mon exposition de cette année; la presse est unanime sur ce point, et le journal spécial par dessus tout, la *Gazette des Beaux-Arts*, m'a fait dire par un de ses rédacteurs que j'avais une exposition à sensation.

Du reste, la belle place qu'occupent mes toiles témoigne du cas qu'on en fait. Pour beaucoup c'est la *Chagnée* qui l'emporte, pour autant d'autres, c'est le *Vallon, et du soir* qui, dès l'opération du jury d'examen, était déjà indiqué pour faire partie de la liste des acquisitions par l'Etat. A ce sujet, il n'y a rien de certain encore, (...) car il y a beaucoup de tableaux d'inscrits (...) Je désire surtout le succès de cette affaire à cause de l'appui si bon qu'à bien voulu me prêter notre excellent député et ami Mestreau.

Soyez donc paresseux à l'avenir, c'est si bon que j'y consens moi-même; mais pour Dieu ! Pas de ces longs silences qui inquiètent, troublent, et attristent profondément. Rendez-vous heureux, échappez-vous un jour de Saintes, demain, après-demain, le plus tôt possible, et venez passer une journée dont nous ferons, je vous le jure, une journée du ciel. Bonne pitance, belle promenade en bateau, courses folâtres dans les sentiers embaumés de Lormont, visites aux musées et aux débris de l'exposition dont on descend les toiles qu'on peut ainsi mieux voir, à terre.

Ma femme et moi embrassons notre chère Madame Bourgeois, vous, vos enfants, votre excellente soeur Madame Longueteau et son mari, tous enfin, du plus chaud de notre coeur. Votre ami dévoué, L.A. Auguin »<sup>(1)</sup>

C'est le critique Armand de Pontmartin qui nous renseigne sur « la belle place » réservée à ces toiles qui entouraient le portrait du président de la République, Adolphe Thiers, rare occasion de publicité pour l'artiste : « Rendons hommage à MM. Auguin et Chabry, deux noms qui n'avaient pas encore figuré dans notre modeste galerie.

M. Auguin a eu une bonne fortune qui pouvait être en même temps une dangereuse épreuve. Ses deux grands paysages servent de cortège au portrait de M. Thiers. Bien que l'esprit merveilleux du président de notre République soit plus politique que champêtre, l'aimable et spirituelle personne qui a eu l'honneur de le peindre a voulu que son portrait ne fût entouré que de paysages.

Pourquoi ? Est-ce pour lui rappeler le *O ubi campi* ? du poète latin, pour lui montrer quelle serait naturellement sa douce et tranquille retraite, dans le cas où les taquineries de l'Assemblée nationale l'engageraient à donner une vingtième fois sa démission ? Est-ce plutôt parce que, dans ces verdoyantes solitudes, il a moins de chances de rencontrer des solliciteurs ?

Est-ce tout simplement parce que le paysage n'a pas, comme la figure humaine et les scènes empruntées à la réalité ou à l'histoire, ces tons éclatants, cette vie, ce mouvement, cette couleur, ces

magnificences d'étoffes, d'accessoires et de draperies, qui auraient pu distraire le regard et faire concurrence au portrait monumental et marron ? C'est le secret des dieux et des déesses.

M. Auguin y a gagné ceci, que tous les curieux qui ont afflué devant la toile de Mlle Jacquemart, ont forcément promené leurs regards à droite et à gauche, après s'être rassasiés de l'image présidentielle ; tous ont vu le *Soir dans le vallon*, et une *Vieille Chagnée*, deux excellents tableaux de l'heureux paysagiste. Il y a toujours un profit à tirer du voisinage des puissances ! »<sup>(2)</sup>

Dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Paul Mantz écrit : « Lorsqu'on entame le chapitre des paysages, on a de la peine à s'arrêter. Mais comment, si l'on a quelque souci de justice, ne pas dire un mot des deux toiles de M. Auguin qui racontent si bien les campagnes de la Saintonge et qui, silencieuses et recueillies, semblent avoir pris la nature en flagrant délit de somnolence. »<sup>(3)</sup>

Les oeuvres sont une révélation pour Victor Cherbuliez, dans *Le Temps* : « Je ne vous parlerai pas des tableaux exposés par les maîtres paysagistes, tels que MM. Corot, Daubigny, Cabat ; qu'ai-je à vous apprendre sur eux ! Mais je tiens à vous citer quelques paysages excellents, signés de noms moins connus ou nouveaux (...) deux vues de Saintonge de M. Auguin, dans lesquelles l'étude consciencieuse de la nature s'unit au sentiment poétique »<sup>(4)</sup>

Paul de Saint-Victor, évoque dans *L'Artiste*, « le recueillement d'un sanctuaire agreste »<sup>(5)</sup>.

Consacrant cette année-là un article aux Beaux-Arts à Bordeaux, René Ménard ne peut manquer de faire l'éloge d'Auguin dans la *Gazette des Beaux-Arts* : « M. Auguin est un des artistes qui font le plus d'honneur à la ville de Bordeaux, où il est en grand renom et où il formé déjà plusieurs élèves distingués. Disciple de M. Corot, il lui a emprunté une certaine rêverie douce et tranquille qui exclut les notes turbulentes et les effets à grand orchestre. Néanmoins, il en difère beaucoup par le mode d'exécution, car, au lieu de noyer ses tons et de les fondre l'un dans l'autre, il applique sa touche franchement et avec une décision qui aurait beaucoup de puissance si elle était moins uniforme.

M. Auguin (...) sait perdre les bois dans la brume douce d'un ciel toujours pur et refléter dans l'eau limpide les bosquets bien nourris de feuillage. Il se circonscrit volontiers dans un petit coin de la nature, qu'il traduit avec amour, cherchant avant tout la placidité de l'aspect et la sérénité calme de l'ensemble (...).

Les tableaux de M. Auguin sont peints d'après nature et ont un accent de sincérité qui séduit (...) M. Auguin possède une qualité que nous apprécions singulièrement; il a des élèves qu'il conduit devant la nature, et dont il sait diriger les études sans leur imposer sa manière (...).

Si l'on examine dans son ensemble le mouvement artistique des peintres bordelais, on remarque avec une certaine surprise que le paysage prend chez eux une importance tellement absorbante, que les autres genres de peinture y sont à peine cultivés. Ainsi, tandis que les terrains sauvages des landes et ses forêts de pins trouvent de nombreux et habiles interprètes, la peinture de moeurs y est presque aussi rare que la peinture de grand style »<sup>(6)</sup>

De ses premiers envois au Salon de Paris où il expose en 1852 *Un chemin dans les bois* (musée de Niort) à ses années de vieillesse - *Été de la Saint-Martin - forêt du Verdon (Gironde)* exposé au Salon de 1901 -, la forêt constitue pendant un demi-siècle un thème récurrent de la production d'Auguin.

Alors qu'il s'est fixé à Bordeaux depuis 1863, Auguin retourne en Charentes à la belle saison et en automne, poursuivant l'exploration de son terroir natal. *Les grands chênes du Châtenet* (Salon de Paris, 1870), constitue le premier jalon d'une série qu'il entreprend sur les « vieilles chagnées de Saintonge », où se signalent notamment celles de Fénieux, de Saint-Savinien ou de Taillebourg. Sous ces frondaisons, il va vivre une communion panthéiste à la manière de Théodore Rousseau ou de Paul Huet.



50

#### 50 Louis-Augustin AUGUIN (1824-1904)

*Une vieille chagnée. En automne (Saintonge)*

Huile sur toile, signée en bas à droite.

Titrée, signée et numérotée au verso (n°2).

109 x 202 cm.

(Craquelures et quelques manques).

Ici, le personnage solitaire assis sous les ombrages, - sorte de double du peintre -, nous invite à cette méditation. La forêt devient le cadre protecteur d'une fuite loin du monde et hors du temps, d'un salutaire retour à la nature. « Quand la lutte de la vie me laisse un peu respirer, je m'échappe aux bois, et je me retrempe un peu », écrit Auguin à Courbet en 1870<sup>(7)</sup>

Cette dialectique opposant les vertus de la forêt primitive à la corruption citadine se retrouve alors sous la plume de George Sand ou de Théophile Thoré.

*Une vieille chagnée ; automne (Saintonge)* s'inscrit par son format, sa facture et sa composition dans une série d'oeuvres muséales : *Rayon d'automne. Souvenir du parc de Cognac*, 1873, hst, 110x200, Salon de Paris, 1874, Bordeaux, musée des Beaux-Arts ; *Les grands bois de Fénieux (Charente-Inférieure)*, hst, 110x200, Salon de Paris, 1874, musée de Reims ; *Les chênes de la Bévinière près Fénieux (Charente-Inférieure)*, 1875, hst, 115x205, musée de Cognac ; *Garenne de Bussac, été de la Saint-Martin*, hst, Salon de Paris, 1876, musée de Rouen ; *Les derniers beaux jours*, hst, 125x200, Salon de 1878, musée de Rouen.

Articulée selon un schéma constructif identique, cette série d'oeuvres n'offre pas, comme chez Narcisse Diaz de la Pena ou Théodore Rousseau, la totale immersion de l'artiste dans l'ombre épaisse d'un espace clos. Auguin se tient à distance des ténèbres inquiétantes où aime aussi s'enfoncer Courbet. Ses arbres qui entrecroisent leurs frondaisons touffues et dont la masse frontale fait écran, n'envahissent jamais la totalité de la toile. Ils doivent composer avec une part de ciel. Ce sont des orées de bois.

Ici, à la lecture latérale commandée par le format vécutiste du double carré, s'ajoute une vue en profondeur suggérée par la succession de plans (bruyères, pierres, personnage assis, étendue d'eau, lointains vaporeux) qui guide l'oeil du spectateur vers le ciel opérant une trouée de lumière.

Les chênes du premier plan sont sectionnés par le cadrage dans un effet saisissant. Au contact de Barbizon puis de Courbet, Auguin apprend les formes obtenues non par le dessin-contour, mais par les vibrations et les contrastes de couleur. Décentrée vers la droite, la composition en orbe hollandisante qu'induisent les buissons, les troncs et les branchages et qui met en scène, figure solitaire et étendue d'eau, dérive de l'oeuvre-culte de Théodore Rousseau *Sortie de forêt de Fontainebleau, soleil couchant*, hst, Salon de 1850-1851 (Paris, musée du Louvre).

Saison de prédilection d'Auguin, l'automne dont le mot est affirmé dans le titre, est apaisement des tensions et prédispose à la descente en soi. La saison fait communiquer l'artiste avec le mystère le plus profond de lui-même et du monde.

Dans *L'Artiste*, Cambray ne déclarait-il pas : « Il y a peu de tableaux aussi solennels que celui d'une forêt lorsque l'automne a versé sur elle ses teintes mélancoliques »<sup>(8)</sup>.

Jean-Roger Soubiran

- 1 - document d'archives, collection particulière.
- 2 - Armand de Pontmartin, « Salon de 1872, VII », *L'Univers illustré*, 22 juin 1872, p. 391.
- 3 - Paul Mantz, « Salon de 1872 (2<sup>e</sup> et dernier article) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> juillet 1872, p. 47.
- 4 - Victor Cherbuliez, « Lettres sur le Salon, VII », *Le Temps*, 16 juin 1872, p. 391.
- 5 - Paul de Saint-Victor, « Paysages et animaux ; le Salon de Paris », *L'Artiste*, juin 1872, p. 260.
- 6 - René Ménard, « Les Beaux-Arts à Bordeaux », *Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> juillet 1872, p. 82, 84.
- 7 - Paris, Bibliothèque Nationale ; Estampes, Papiers de Courbet, Boîte 2, Correspondance, 1870.
- 8 - *L'Artiste*, 28 juin 1857, p. 239.



51

**51**  
**Léonce CHABRY (Bordeaux, 1832-1882)**

*Jalle de Blanquefort*

Huile sur toile, signée en bas à gauche et située en bas à droite.

Au dos "n°44" sur le cadre au verso.

32,5 x 47 cm.

(Rétractations de matière).

Deux oeuvres aux sujets similaires, exposées au salon des Amis des Arts de Bordeaux de 1869 permettent de dater très vraisemblablement cette toile de 1868<sup>(1)</sup>.

A cette époque, rentré depuis 1863 de Bruxelles, où il se maria et ouvrit un atelier fréquenté, Chabry auparavant formé à Barbizon auprès de Troyon et de Théodore Rousseau, et qui avait travaillé avec Courbet à Tervueren, se trouve en pleine maturité de son talent, ce que démontre ce beau paysage à la touche vigoureuse, à la matière riche et juteuse, où l'air et la lumière circulent abondamment.

L'artiste a su fixer sur sa toile avec franchise l'impression éprouvée devant le motif, la vitalité des saules et des peupliers qui se reflètent dans l'eau parsemée de vase, l'attitude dynamique du paysan et ses vaches qui animent les rives herbeuses de la Jalle.

Un an auparavant, Henry Devier remarquait : « Après M. Faxon vient M. Chabry, un artiste de très grand avenir s'il veut abandonner ce parti pris de réalisme. (...) M. Chabry est un véritable peintre ; sa facture est grasse et solide, sa couleur juste, sinon agréable. On sent en lui un tempérament, une individualité (...) ; il sort de la généralité banale de nos paysagistes »<sup>(2)</sup>.

Philippe Burty confirme cette impression dans la *Gazette des Beaux-Arts* : « M. Léonce Chabry est fixé à Bordeaux. Dans de précédentes études, nous avons insisté sur le côté élégiaque de ce fin talent. Cette année, il semble qu'il ait cherché la gaieté. N'en croyez rien. Il s'est arrêté au sourire (...) M. Léonce Chabry est un vrai artiste : il sait choisir un site, composer un tableau, l'animer d'animaux, le bien peindre »<sup>(3)</sup>.

Six ans plus tard, l'artiste explore les Pyrénées à Olhette, dont témoigne son envoi au Salon de Paris. Castagnary apprécie « la coloration riche qui avive et fait vibrer les sites » et décèle une influence de Daubigny<sup>(4)</sup>.

*Lavandière au pont d'Olhette - Basses-Pyrénées*, appartient à cette série dont Charles Vincent loue : « les arbres cueillis tout entiers au printemps (...) il faut reconnaître que le soleil est un complaisant de M. Chabry, car il lui prête ses plus chauds rayons pour dorer ces végétations merveilleuses »<sup>(5)</sup>.

J-R.S.

- 1 - 140 - *Un jour d'été aux bords de la Jalle* ; 144 - *Un après-midi aux bords de la Jalle*
- 2 - Henry Devier, « L'Exposition de la Société des Amis des Arts de Bordeaux », *L'Année illustrée*, 23 avril 1868.
- 3 - Philippe Burty, « L'Exposition de Bordeaux », *Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> mai 1865, p. 470.
- 4 - Jules Castagnary, « Salon de 1874 », *Salons (1872-1879)*, Paris, Charpentier, 1892, p.119.
- 5 - Charles Vincent, « Société des Amis des Arts, Salon de 1874 (suite) », *Le Courrier de la Gironde*, 2 juin 1874, p.3.



52

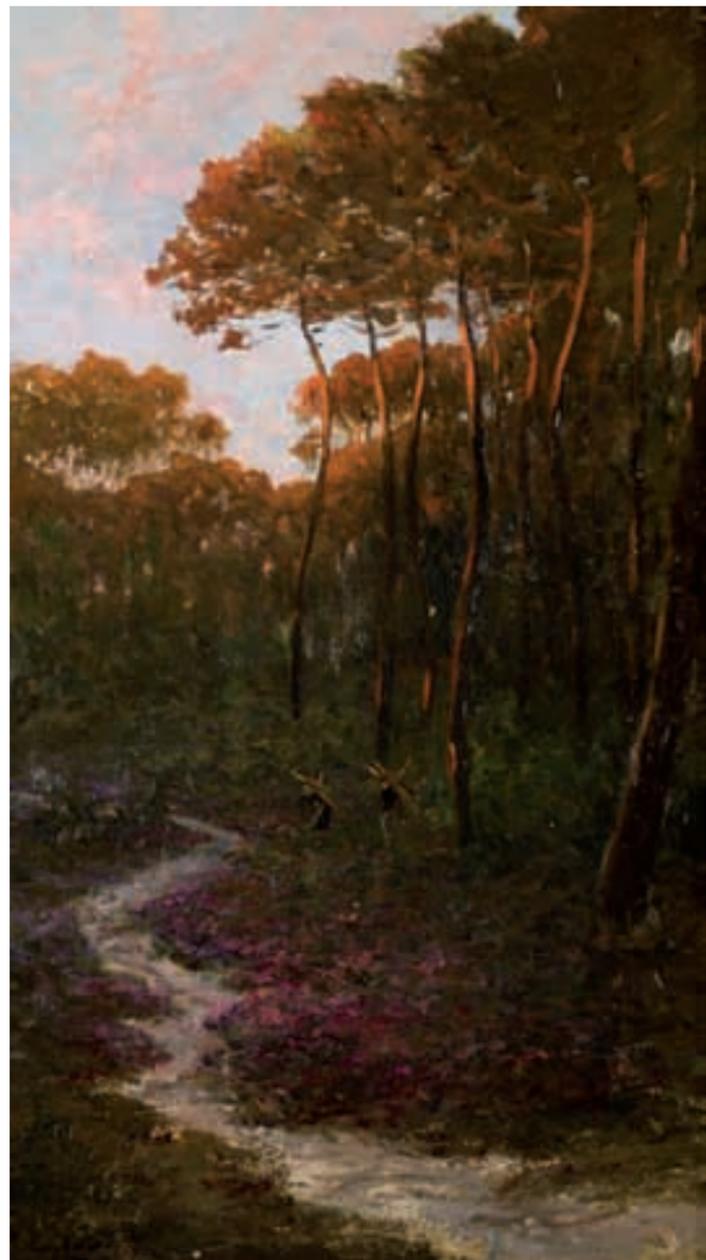
**52**  
**Léonce CHABRY (1832-1882)**

*Lavandière au pont d'Olhette - Basses-Pyrénées*

Huile sur toile signée en bas à gauche.

Titrée au dos.

61 x 72 cm.



53

**53**  
**Julien CALVÉ (1851-1924)**  
*Ramasseuses de fagots sous les pins*, 1904  
 Huile sur toile,  
 signée et datée « 1904 » en bas à gauche.  
 72 x 42 cm.

**54**  
**Julien CALVÉ (1851-1924)**  
*Etang au clair de lune*, 1902  
 Huile sur toile,  
 signée et datée « 1902 » en bas à droite  
 33 x 55 cm.  
 (Pièce au dos).



54



55

**55**  
**Jean CABRIT (Bordeaux 1841-1907)**  
*Une vallée à Saint-Palais ; la saison dorée*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite.  
 72 x 141 cm.

Exposition : Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1905, n°235. Reproduit dans le catalogue illustré p.170.

Ce vaste format de Jean Cabrit passé naguère en vente aux enchères à Montpellier sous le titre laconique « Le champs aux trois arbres » (lot n°461) constitue l'envoi de l'artiste à la Société Nationale des Beaux-Arts de 1905 sous le n° 235, avec le titre : *Une vallée à Saint-Palais ; la saison dorée (paysage)*. Cabrit se domicilie dans le catalogue : « au musée de Bordeaux, cours d'Albret », dont il est alors le conservateur. L'oeuvre est reproduite en page 170 du livret parisien.

L'artiste qui avait d'abord exposé au Salon des Champs- Elysées où l'avaient consacré en 1888, *Le bois de Captieux*, et *Les chênes de Londex* en 1889, a déserté les Artistes Français au profit du Champ-de -Mars dissident par fidélité à Alfred Roll qui crée avec Puvis de Chavannes et Rodin le salon annuel de la Société Nationale à partir de 1890. Rappelons comme témoignage de cette amitié, le beau portrait de Cabrit par Roll conservé au musée des beaux-arts de Bordeaux.

Cabrit avait déjà représenté à plusieurs occasions le site de Saint-Palais. En 1888, Paul Berthelot signalait sa « *Vallée de Nozan, Saint-Palais -sur -mer*, d'une sobriété magistrale »<sup>(1)</sup>, tandis que pour Gardarein, en 1892, « *Paysage de Saint-Palais* affirme de très estimables qualités. Le dessin rigoureusement exact a de l'agrément et la touche demeure très crâne »<sup>(2)</sup>. D'autre part, l'artiste avait exposé à la Nationale en 1891 un paysage très proche de l'envoi de 1905, reproduit dans le livret sous le titre, *Vallée*. Seul dif ère l'angle de vue.

L'envoi parisien de 1905 constitue un couronnement de ces explorations au nord de Royan, succursale des artistes bordelais. Soumise à une construction rigoureuse, la toile affirme un jeu

de diagonales invitant le regard à parcourir, dans une lecture contrariée, de droite à gauche, la fuite des plans vers l'horizon. Le trio d'arbres central qui constitue le motif principal et détourne les duos d'arbres encadrant la vue dans le paysage arcadien, participe de cette démarche paradoxale. Lui répond la verticalité du peuplier, tandis que l'étirement des ombres portées joue son rôle dans la subtile animation du paysage.

La couleur aux fines nuances de la verdure apporte aussi sa contribution à la composition. Cabrit a triomphé d'un exercice périlleux, car rien n'était plus difficile à assortir que les bleus et les verts.

La tonalité générale confère une élégance bordelaise à cette page où le 14 avril 1905, *La Liberté* remarque le tableau, Salle 14, avec cette mention : « un paysage harmonieusement bleu et or ». L'oeuvre est alors citée par divers autres journaux parisiens<sup>(3)</sup>.

La toile est de nouveau exposée à Bordeaux, l'année suivante où Cagnieul couvre d'éloge l'artiste qui occupe désormais une des premières places dans la phalange des paysagistes bordelais :

« M. Cabrit est un paysagiste de style pur, noble, châtié. Je crois bien que *La Saison dorée, à Saint-Palais* est un de ses meilleurs ouvrages, imprégné comme il l'est d'une lumière si égale et si douce! La dégradation exacte du ton fondamental, la pénétration graduelle et réciproque entre les éléments du paysage et l'atmosphère ambiante en proportion de leur fuite vers l'horizon, la légèreté des ombres, le bleu pâle du ciel, où tremblent des rayons dorés, font des tableaux de M. Cabrit des oeuvres d'une poésie très personnelle, discrète à la fois et pénétrante. Ainsi, chaque artiste reflète dans son propre tempérament la matière où circule la vie »<sup>(4)</sup>.

Jean-Roger Soubiran

1 - Paul Berthelot, « exposition des Amis des Arts, 6<sup>e</sup> article », *La Petite Gironde*, 11 avril 1888, p.3.  
 2 - Gardarein, « Au Salon-II », *Le Nouvelliste de Bordeaux*, 31 mars 1892, p.3.  
 3 - *L'opinion nationale* 14 avril 1905 ; *La Croix*, 15 avril 1905 ; *La Gironde*, 11 mai 1905 ; *La Petite Gironde*, 4 mai 1905.



56

**56**  
**Alfred de LA ROCCA (Macau, 1855-Bordeaux, 1919)**  
*Rochers en Corse au bord de la Méditerranée*, 1914  
 Huile sur toile, signée et datée « 1914 » en bas à gauche.  
 38 x 55 cm.

A son talent pictural salué par la presse régionale, Alfred de la Rocca ajoute le recul du critique d'art assurant sous le pseudonyme *Lynx* la revue des salons bordelais dans le *Nouvelliste de Bordeaux*.

Cet œil avisé exerce une fois de plus sa compétence dans cette vue limpide de la Méditerranée, prise en Corse, sa patrie d'origine, où l'artiste aime séjourner régulièrement dès l'été 1879. Il envoie en 1880 au Salon des Amis des Arts de Bordeaux sous le numéro 430, *Rochers de Guagno (Corse)* et 431 : *Rochers de Guagno (Corse), l'été*. Puis, en 1881 et 1882: *Rochers de Létia (Corse)*, une thématique à laquelle font écho ces blocs baignés de lumière au premier plan, servant de repoussoir à l'horizon marin. Par leur valeur qui est la plus claire de la toile, et qui a la préséance sur le ciel, ils donnent leur éclairage et constituent le focus de la page. Servant de portants de théâtre, les pins et les tamaris dont la verdure contraste avec leur tonalité, assurent leur mise en scène au centre de l'oeuvre. A la solidité du calcaire s'oppose la délicatesse de menues branches.

Les taches de lumière marquent par leur intensité les plans du paysage.

En 1890, *Les châtaigniers d'Evisa (Corse), par une belle journée de décembre*, n° 2064, constitue le premier envoi du peintre au Salon des Artistes Français, dont il devient sociétaire ; ses oeuvres y sont remarquées et reproduites dans le livret officiel illustré.

Par ailleurs, en bon élève d'Auguin, la Rocca explore les sites généralement investis par l'école bordelaise de paysage : le littoral aquitain, le Bassin d'Arcachon, la Garonne, la Dordogne, Royan et les rochers de Vallières...

A son propos, Paul Berthelot note en 1894 : « M. de la Rocca, avec la même vigueur émue, décrit les bords de la Garonne et les rudes aspects de la Corse »<sup>(1)</sup>.

Les oeuvres conservées au musée des beaux-arts de Bordeaux, *Le golfe d'Ajaccio*, et *Vue du port de Bordeaux*, la nuit, résument le caractère bicéphale de sa production.

J-R.S.

1 - Paul Berthelot, « Le salon bordelais ; dernier article », *La Petite Gironde*, 12 mai 1894, p.4.



57

**57**  
**Paul COURREAU (Bordeaux, 1875-Bordeaux, 1944)**  
*La Mare (Lande de Sainte Hélène Médoc)*, 1912  
 Huile sur toile.  
 Signée et datée "1912" en bas à gauche.  
 Située, contresignée et datée au verso.  
 54 x 81 cm.

Avant de devenir au cours des années trente le peintre attitré du Ciron, Paul Courreauné à Bordeaux où il demeure, 33, rue du Chalet, s'est fait, comme Amédée Baudit, le chantre des paysages désolés des landes girondines. En témoigne cette page très maîtrisée, d'un romantisme dramatique, qui soutient la comparaison avec *Paysage, soleil couchant*, 1906, la toile du Musée des Beaux Arts de Bordeaux, léguée en 1940 par la veuve de Paul Berthelot.

En 1911, Paul Courreau avait déjà exposé sous le numéro 162, *La lande à Sainte Hélène* à la Société des Amis des Arts de Bordeaux<sup>(2)</sup>,

tandis qu'*Entrée de lande, Blayais* (n° 197) représentait l'artiste en 1912 ; puis en 1913, *Fin de journée dans la lande* (n° 173) et, en 1914, *Le Soir sur la lande* (n° 179), révélant l'obsession pour cette thématique. La presse régionale appréciait à juste titre la sincérité du talent vigoureux de l'artiste<sup>(3)</sup>. Daniel Astruc admire notamment ses oeuvres « pleines de poésie et de mélancolie (...) d'une rare justesse et son étude de ciel solidement établie »<sup>(3)</sup>.

J-R.S.

1 - cf notamment : A.G, « Société des Amis des Arts-2- », *La France*, 26 mars 1910, p.3 ; Paul Berthelot, « L'Atelier, dernier article », *La Gironde*, 19 mai 1910, p.2 ; « Beaux-arts », *La Gironde*, 15 mars 1923, p.2.

2 - dans les livrets de salon, l'artiste ne revendique aucun maître, contrairement à ses confrères qui se déclarent habituellement « élève de... ».

3 - Daniel Astruc, « Salon de l'Atelier, 2<sup>e</sup> article », *La vie bordelaise*, 21 décembre au 27 décembre 1930, p. 5.



58

**58**  
**Louis-Alexandre CABIÉ (1854-1939)**  
*Paysage de Dordogne ?*, 1899  
 Huile sur panneau,  
 signé en bas à gauche et daté 1899.  
 52 x 37 cm.



59

**59**  
**Louis-Alexandre CABIÉ (1854-1939)**  
*Berger et son troupeau à Andernos*  
 Huile sur toile signée en bas à gauche.  
 Située et datée « 188? » au verso.  
 40 x 60 cm.  
 (Sale).



60

**60**  
**Louis-Alexandre CABIÉ (1854-1939)**  
*Village dans un paysage*, 1912  
 Huile sur toile.  
 Signée et datée « 1912 » en bas à gauche.  
 38 x 46 cm.  
 (Manque important en bas à droite).

**61**  
**Louis-Alexandre CABIÉ (1854-1939)**  
*Le bassin : Paysage au bord de mer*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite.  
 22,5 x 32 cm.



61

**62**  
**Louis-Alexandre CABIÉ (1854-1939)**  
*Le plateau de Saint Georges de Didonne*  
*près Royan*, 1894  
 Huile sur panneau, signé et daté « 1894 »  
 en bas à gauche. Situé au verso.  
 36,5 x 52 cm.

**63**  
**Louis-Alexandre CABIÉ (1854-1939)**  
*Les Rochers des Pierrières, St Palais*, 1920  
 Huile sur toile, datée « 1920 » et signée en bas à  
 droite. Située au verso.  
 38 x 61 cm.



62

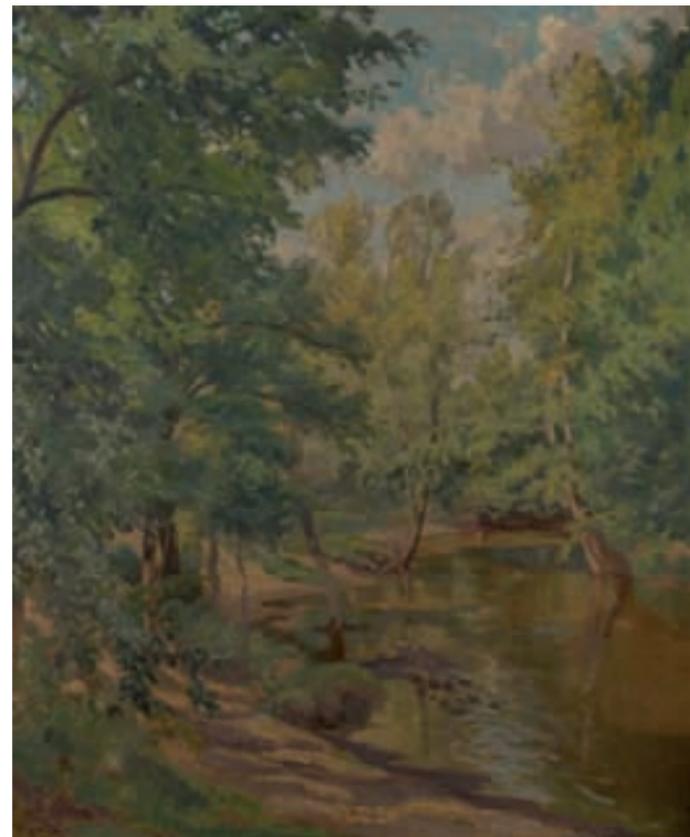


63



64

**64**  
**Edmond FONTAN (1854-1929)**  
*Le ruisseau du serpent*, 1895  
Aquarelle, signée, datée « 1895 »  
et située en bas à gauche.  
51 x 33 cm (à vue).



65

**65**  
**Raoul DOSQUE (1860-1937)**  
*Bords du Ciron à Villandraut*, 1923  
Huile sur toile, signée en bas à  
droite et datée « 1923 » à gauche.  
Situé et porte le n°627 au verso.  
65 x 54 cm.



66

**66**  
**Paul SEBILLEAU (1847-1907)**  
*Bords d'étang*, 1896  
Huile sur toile, signée et datée  
« 8 bre 1896 » en bas à gauche.  
32 x 46 cm.



67

**67**  
**Alfred SMITH (Bordeaux, 1854-1936)**  
*Les Lavandières*  
Huile sur toile, signée en bas à droite.  
46 x 73 cm.  
(Repeints).

Portant « un regard sur la vie moderne », Alfred Smith s'impose à Bordeaux au cours des années 1880, comme le peintre des vues urbaines qui bousculent et enrichissent les dunes boisées d'Auguin et ses disciples. Pour ses recherches virtuoses de lumière, ses effets de brume, de pluie ou de réverbères, la presse voit en lui « le nouveau phénix de l'école bordelaise ». Ainsi se succèdent quais <sup>(1)</sup> et places bordelaises <sup>(2)</sup>, bientôt complétés par leurs équivalents parisiens <sup>(3)</sup>.

Après avoir épuisé ce filon qui lui assure la croix de la Légion d'Honneur et son entrée au musée du Luxembourg, l'artiste demande à Venise, Naples et Capri de renouveler avec succès son inspiration.

Toujours avide de sensations nouvelles et de nouveaux défis, Smith s'autorise un séjour en Bretagne dont témoignent ses envois de 1907. C'est ainsi à Paris, à la Société Nationale des Beaux-Arts : *Crépuscule breton* ; *Dunes de Bretagne* ; *Village breton (orage le matin)* ; *Village breton (orage le soir)* ; *Pays breton*, tandis qu'il expose aux Amis

des Arts de Bordeaux : *Pays breton* et *En Bretagne*. L'expérience qui se renouvelle en 1908 et 1909, se poursuit jusqu'en 1912 <sup>(4)</sup>, avant la conversion du peintre au chromatisme bigarré de la vallée de la Creuse à partir de 1914.

Ce paysage avec lavandières qui traduit bien l'atmosphère bretonne, toute de gravité, et dont la palette sourde et l'austérité le rapprochent des célèbres peintres de « la bande noire », pourrait être situé selon nous, des années 1908, alors que l'artiste expose au salon de Bordeaux qui débute en février 1909, des sujets bretons imprégnés de Sublime tragique (tempête, orage). Alfred de la Rocca qui fait le compte rendu du salon bordelais en 1907 déclare : « Dans *Pays breton*, étude grise, l'artiste a voulu inaugurer une note qui est la synthèse de ses impressions » <sup>(5)</sup>.

J-R.S.

- 1 - *Le quai de Bacalan à Bordeaux, le soir*, 1883 ; *Le quai de la Grave*, 1884 ; *Les quais de Bordeaux, le soir*, 1892 ; *Les quais de Bordeaux, le matin*, 1895
- 2 - *Place Pey-Berland*, SAA, 1893 ; *Place d'Aquitaine à Bordeaux*, SNBA, 1894...
- 3 - *Le quai de la Tournelle*, 1886 ; *L'Averse, place de la Concorde*, 1888 ; *La porte Courcelles, Paris*, 1892 ; *La place de la Concorde*, 1893.
- 4 - Bordeaux, Société des Arts, 1908 : *Crépuscule breton*, dessin ; Paris, Société Nationale des Beaux-Arts, 1908 : *Vieux ormeaux bretons* Bordeaux, Société des Arts, 1909 : *Vieux ormeaux bretons sous la tempête*, dessin et *Vieux ormeaux bretons avant l'orage*, dessin . Paris, Société Nationale des Beaux-Arts, 1912 : *Décor breton*.
- 5 - Lynx (Alfred de la Rocca) , « Salon des Amis des Arts à Bordeaux (deuxième article) », *Le Nouvelliste de Bordeaux*, 17 février 1907, p.3.

Née à Quinsac le 18 août 1869, Clémentine-Hélène Dufau est un des fleurons du patrimoine bordelais. Cette artiste qui n'a pas encore retrouvé la place de premier ordre qui lui revient dans cette « modernité classique » des années 1900/1910 - précédant Dupas - a joui de son vivant d'une célébrité nationale.

Prix Marie Bashkirtseff en 1895, elle crée en 1897 l'affiche de lancement de *La Fronde*, journal militant féministe. Chevalier de la Légion d'honneur en 1909, familière de l'élite parisienne, elle fréquente les cercles intellectuels de la capitale, réalise des décors pour la Sorbonne, les portraits d'Anna de Noailles et de Jeanne Lanvin. Son oeuvre est vernie de littérature pendant plus de vingt ans. D'un raffinement aristocratique consommé, son art qui enchante les délicats, pulvérise les limites du régionalisme.

« Grecque, basque, russe ou persane », ainsi qualifiée par la critique au gré des salons parisiens, Hélène Dufau assume pleinement la multiplicité de ces appartenances au lieu de s'enfermer dans un repli identitaire. Ainsi participe-t-elle de ce cosmopolitisme élégant qui investit alors la Côte basque, où pour se rapprocher des Rostand dont elle décore *Arnaga*, elle fait construire à Guéthary la Villa *Pelenia* en 1911. La « folle » passion - à sens unique ! - qui la consume quelques années pour Maurice Rostand, n'est pas étrangère à cette initiative.

En 1926, sa situation financière s'étant dégradée, elle revend *Pelenia*, dont elle avait, en esthète, dessiné les plans, soigné décors et mobilier, et aménagé dans la baie d'Antibes un atelier doté d'une vue splendide. Elle fréquente alors Matisse, Dufy ou Soutine à Saint Paul de Vence, à l'auberge *le Robinson* (devenu *La Colombe d'Or*) tenue par le couple Roux dont elle fait un superbe portrait.

En 1932, *Les Trois Couleurs de la lumière*, son livre-testament, expose sa vision ésotérique et mystique de l'art, influencée par Krishnamurti. Morte à Paris le 18 mars 1937 d'un cancer de l'estomac, elle est inhumée dans le carré des indigents du cimetière de Thiais. A Bordeaux, elle expose une vingtaine d'oeuvres aux Amis des Arts entre 1891 et 1920.

*Automne* encensé par la presse parisienne, assoie sa réputation au Salon de 1902. Dans *Le Figaro*, Arsène Alexandre, classe l'oeuvre parmi « les clous du Salon », à côté des gloires consacrées, le vieux maître Jean-Paul Laurens qui fait faire le tour de l'exposition au bras du président de la République, Henri Martin, son disciple, Edouard Detaille, le peintre de batailles...

« Ce caprice ravissant nous montre, dans un coin de parc une blonde et nacrée figure de femme repliée dans le sommeil, près d'un bassin de marbre, un éphèbe qui porte des raisins (...) Ces pauvres mots n'équivalent pas à une description et ne donnent aucune idée de cette oeuvre soyeuse, qui paraît peinte avec de l'ambre clair, rehaussé de reflets dorés et azurés, ni de la forme qui est remarquable de souplesse et de plénitude »<sup>(1)</sup>.

Léonce Bénédite achète la toile pour le musée du Luxembourg. Subjugué, Edmond Rostand propose à l'artiste de participer aux décors d'*Arnaga*, la villa qu'il édifie à Cambo. Ce « paganisme décoratif » (Paul Jamot) qui se déploie notamment sur les murs de la bibliothèque, est révélé au Salon de 1906.

Hélène Dufau renouvelle son inspiration au Salon de 1903 : *Partie de pelote au pays basque* (Bayonne, musée Basque) est un chef-d'oeuvre par le brio de l'exécution, la force rythmique d'une composition en frise, le vérisme des physionomies. Pour Romain Rolland, la toile « montre les rares dons d'intelligence, d'élégance nerveuse, de vision nette, d'ardent coloris, de cette remarquable artiste. C'est d'ailleurs une oeuvre hâtive, mais qui plaît par ses beaux types félins »<sup>(2)</sup>.

« Au défi silencieux, l'Ecole française répond aujourd'hui par deux noms, Henri Martin, Mlle Dufau », conclut Raymond Bouyer<sup>(3)</sup>, tandis qu'Henry Marcel, directeur des Beaux-Arts, commande deux grands panneaux décoratifs pour la Sorbonne, sur le thème de l'allégorie des sciences. Ainsi sont réalisés *Astronomie et Mathématiques* et *Magnétisme et Radioactivité*, suivis d'une autre commande pour la nouvelle Sorbonne.

En 1905, Hélène Dufau expose *Baigneuse*, huile sur toile, 103x106 cm (n°243) à la société des Amis des Arts de Bordeaux. Domiciliée à

Paris, 12 bis, rue Pergolèse, l'artiste, « élève de William Bouguereau et de Tony Robert-Fleury », se présente dans le livret avec la batterie de récompenses qui vient de jaloner son parcours : Mention Honorable, 1895 ; Médaille de 3<sup>e</sup> classe, 1897 ; Bourse de voyage, 1898 ; Médaille d'Argent, Exposition Universelle de 1900 ; Médaille de 2<sup>e</sup> classe, 1902 ; Hors Concours.

Louée par la critique, notamment par Cagnieul, pour qui le corps est « d'une perfection qu'il semble impossible de surpasser »<sup>(4)</sup>, l'oeuvre est achetée par la Ville pour son musée. On la trouve ainsi répertoriée dans le catalogue Alaux de 1910 (n° 408).

Pour conserver le souvenir d'un tableau qui lui est cher, l'artiste, selon une pratique courante, en réalise la réduction ici présentée. Si d'infimes différences apparaissent au niveau des frondaisons et de la queue en éventail du dauphin, la gamme chromatique, en revanche, enregistre de plus notables variations.

*Baigneuse* qui nous conduit somptueusement dans un jardin ensoleillé, est une vision de parc un peu féérique : assise au bord d'un bassin, une jeune femme rousse essuie sa jambe à la sortie du bain. Le format presque carré de la toile opère un cadrage en gros plan sur le corps.

Dans la thématique éculée des Baigneuses, l'artiste suscite l'ambiguïté. Hélène Dufau crée une tension entre l'intrusion brutale du regard sur un corps nu et le retrait de ce corps par son propre effacement : concentrée sur son geste, la jeune femme aux paupières baissées, presque closes, évite toute communication avec le spectateur et semble perdue dans un rêve intérieur. Le traitement du corps est euré par un modelé imperceptible - hérité de Puviss de Chavannes - auquel s'ajoutent des frottis à la Renoir, la dématérialise, lui ôte tout volume, la rend évanescence.

Hélène Dufau renverse l'ordre établi: sujet de l'oeuvre, le Nu, élément principal dans la tradition, s'efface, tandis que s'affirment d'une touche appuyée, les éléments secondaires du décor : margelle, fontaine, frondaisons.

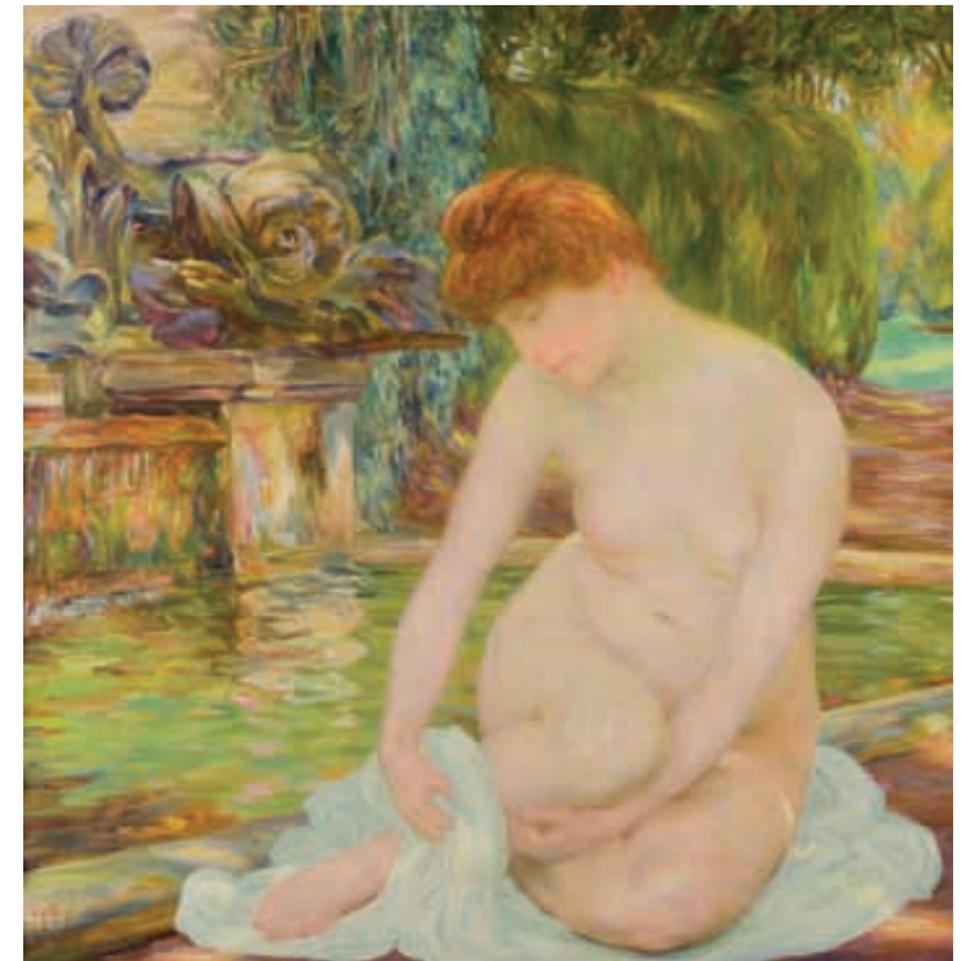
Cette dichotomie n'avait pas échappé à Cagnieul : « Le vert paysage qui entoure la jeune nymphe est superbe de lumière et de fraîcheur. Au sujet de ce fond si lumineux, il me vient cependant un léger doute. Je dirai donc que, à mon avis, baigneuse et paysage semblent avoir été conçus et exécutés séparément; admirables l'un et l'autre, le regard ne passe pas facilement de l'un à l'autre. Ils font l'objet de deux perceptions distinctes »<sup>(5)</sup>.

Peintre des chastes nudités, Dufau, aux antipodes des Femmes naturalistes de Degas s'essuyant après le bain, tente de renouveler à sa façon le registre du Nu ingresque antiquisant - et discrètement érotique - dans une oeuvre expérimentale, toute en finesse, d'une recherche ambitieuse. Exercice périlleux qui la confronte à la masse considérable de nus académiques exposés chaque année au Salon et dont elle veut se démarquer. Rien ne doit en effet lui être plus insupportable que les Baigneuses à succès de Paul Chabas, ce « fabricant de petites nageuses anémiques et aguichantes ».

« L'analyse des formes en plein air, qui préoccupe tant nos peintres modernes n'est pas un problème facile à résoudre (...). *La Baigneuse* de M<sup>lle</sup> Dufau se rattache à ces recherches spéciales », note alors Georges de Sonnevill<sup>(6)</sup>, évoquant dans les fonds des réminiscences de Gaston La Touche<sup>(7)</sup>.

La subtilité vient ici de la complexité de l'espace, du traitement des plans. De part et d'autre du Nu féminin - spatialement amoindri -, on observe le relief du dauphin et la trouée sous le feuillage mais, par le jeu des touches, tout se fonde à une distance égale dans une atmosphère d'air, de lumière, qui enveloppe le spectateur comme celle d'une douce journée d'été. Le jour s'allège et nul ne s'étonne de voir la carnation nacrée vibrer dans la lumière.

L'heure précieuse s'écoule insensiblement et se verse. Chargées de sève, les feuilles vernissées, palpitent et nous cachent le ciel. Les eaux du bassin se teintent des couleurs des arbres et de la fontaine qui s'y reflètent. Hélène Dufau anime les jeux les plus variés de la lumière dans le spectacle de la nature et sur le corps pensif qui semble s'immobiliser dans un songe.



68  
Clémentine-Hélène DUFAU  
(Quinsac, 1869-Paris, 1937)  
*Baigneuse*, vers 1905  
Huile sur toile, signée en bas à gauche.  
65 x 67 cm.

Variante et réduction par l'artiste de l'oeuvre conservée au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

68

Rien de plus nuancé et de plus fin dans cette nouvelle Cythère enchanteresse. Maîtresse d'un grand art de la nuance et des nuances, Hélène Dufau n'en est pas moins classique à sa manière, mais avec une intrusion du décalage qu'on retrouvera bientôt chez Dupas et ses émules bordelais.

A ce titre, notons que la courbe et la blancheur du drapé sur lequel repose la Baigneuse évoque discrètement la coquille de *la Naissance de Vénus*, peinte par son maître Bouguereau en 1879, alors une des références majeures du musée du Luxembourg. Par cette citation, la moderne Baigneuse d'Hélène Dufau, métissée en Vénus, se transcende en antique déesse.

Mais il importe de souligner l'antithèse troublante des deux regards qui nous adresse un clin d'oeil: celui, écarquillé, mais vitreux et glauque du dauphin, contredit par le regard pudique de la baigneuse. L'enjeu de la toile réside dans cette ironie, ce rapport entre beauté féminine et monstruosité animale, chaque protagoniste révélant son contraire à son paroxysme. Le ressort esthétique et psychologique de l'oeuvre s'établit dans ce contraste entre les deux têtes, nous renvoyant à la dialectique de la Belle et de la Bête.

La cohabitation entre le Nu chaste mis en retrait et l'épiphanie du dauphin - le monstre qui se montre -, produit une sensation aiguë qui dérange. La confrontation suscite un questionnement sur le Beau, qui, selon Baudelaire, est toujours bizarre, ainsi que sur l'animal, l'infiniment étrange.

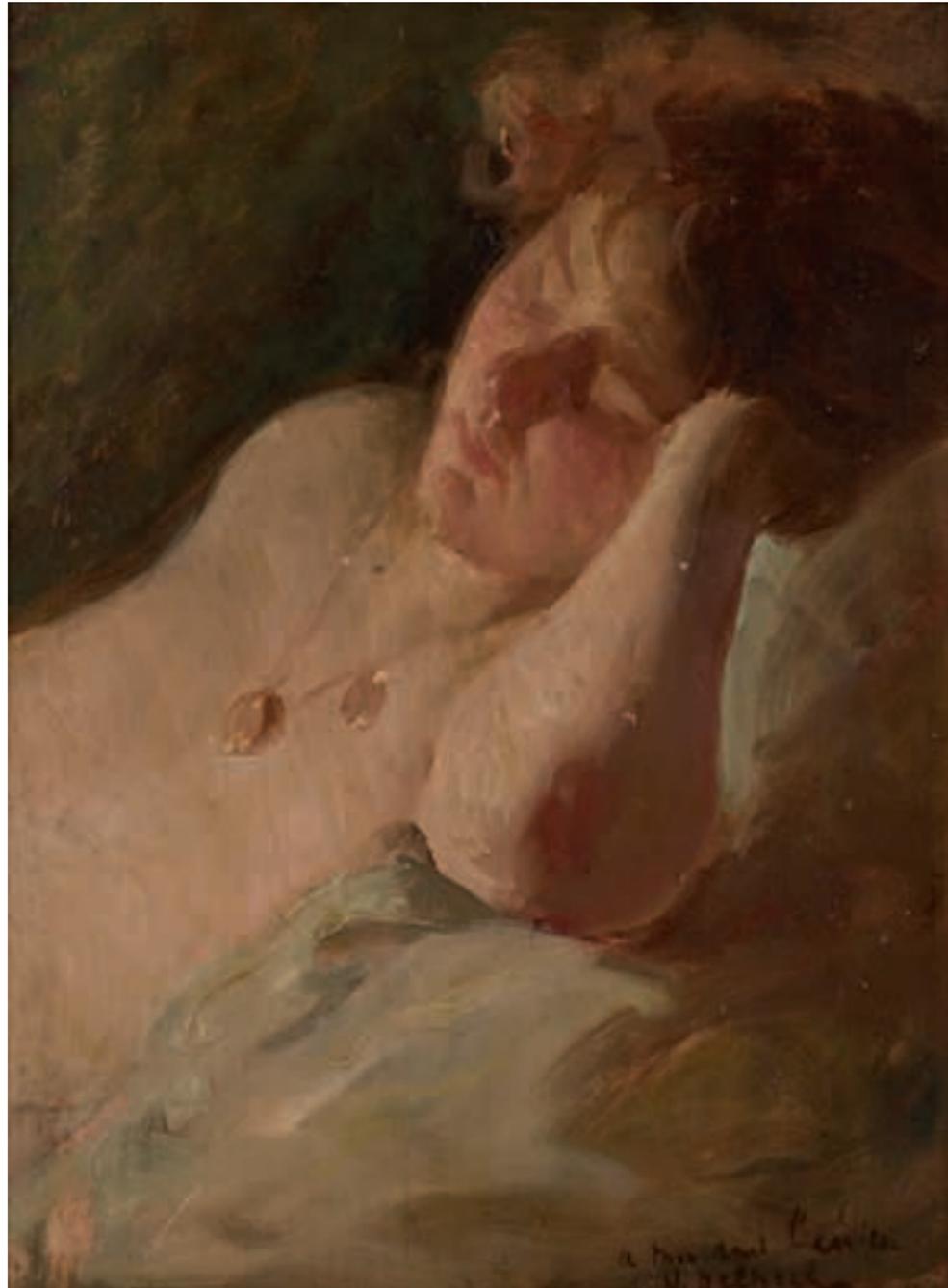
Maniant ces deux notions de sa jeune main puissante, ce peintre qui a le sens des attitudes, cache son jeu sous des habiletés exquises. L'Art d'Hélène Dufau étale ses blondes carnations dans un Eden paradoxal.

Si le Nu évoque l'antiquité, la fontaine est source de Jouvence ou d'oubli qui console du prosaïsme contemporain. Fascine le charme feutré de ce corps tranquille, baigné d'une lumière douce qui semble irradier.

Derrière la surface des apparences, au-delà de l'image lisse, Hélène Dufau est un peintre profond, un peintre au second degré. Elle cultive la transgression en filigrane et suscite le malaise dans une oeuvre polysémique. Son flou verlainien interroge et nourrit la contemplation en vue d'un mystère inépuisable.

Jean-Roger Soubiran

- 1 - Arsène Alexandre, « Société des Artistes Français ; le Salon légitime », *le Figaro*, 30 avril 1902, p.3.
- 2 - Romain Rolland, « Les Salons de 1903 », *Revue de Paris*, p.661.
- 3 - Raymond Bouyer, « Salons de 1903 », *La Nouvelle Revue*, 1<sup>er</sup> juin 1903, p.387.
- 4 - Albert Cagnieul, « le salon des Amis des Arts », Société Philomatique de Bordeaux, 1905.
- 5 - *ibid.*
- 6 - Georges de Sonnevill, « Le salon bordelais ; dernier article », *Journal des Arts*, 18 Mars 1905.
- 7 - Georges de Sonnevill, « Le salon bordelais ; 3<sup>e</sup> article », *La France*, 28 février 1905.



69

**69**  
**Hermann DELPECH (1864-1945)**  
*Le repos du modèle*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite avec envoi.  
 35 x 27 cm.



70

**70**  
**Jean-Gabriel DOMERGUE**  
**(Bordeaux, 1889-Paris, 1962)**  
*Jeune Femme et son chien*, 1912  
 Huile sur carton, dédié « à Raymond Le Franc »,  
 signé et daté "1912" en bas à droite, avec envoi.  
 45 x 55 cm.  
 (Traces d'humidité au verso).

Avant d'être l'inventeur de la *pin-up* et de devenir le plus célèbre des peintres mondains des années 1930, Jean Gabriel Domergue a débuté dans une veine impressionniste, multipliant d'une touche leste les scènes de plage ou les représentations du port de Bordeaux. Le musée des beaux-arts conserve plusieurs de ces pochades enlevées et remplies de lumière, léguées par la veuve de Paul Berthelot.

A cet ensemble se rattache *Un trois-mâts sur la rade, Bordeaux, octobre 1908* qui, débarrassé de ses vernis jaunes, retrouvera sa fraîcheur primitive. Cette année-là, le peintre, petit-cousin de Toulouse-Lautrec, est récompensé d'une Mention Honorable au Salon de 1908.

A cette époque, Berthelot déclare : « M. J.-G. Domergue, dont les débuts ont été si justement remarqués aux Salons, étudie

aujourd'hui *la Plage*, le *Quai de Bordeaux devant les Quinconces*, et il y apporte cette fougue réfléchie, cette allégresse raisonnée, cette joie de peindre qu'on aimerait à trouver chez les jeunes, et même chez leurs aînés »<sup>(1)</sup>.

Une scène intimiste où se reconnaît l'influence des Nabis dans la nature morte et la nappe à carreaux juponnant la table du fond, illustre l'autre aspect de la production de l'artiste s'exerçant à la figure féminine qui va bientôt fonder sa réputation. Etendue sur une chaise longue, une jeune femme en tenue d'intérieur dialogue avec son chien. Cette oeuvre de 1912 rappelle ce commentaire publié le 17 février 1907 dans *Le Nouvelliste de Bordeaux* : « Parmi les peintres de figure, je relève le nom de Gabriel Domergue, un très précoce talent, dont les oeuvres font présager un heureux avenir. *Le thé* dénote de grandes qualités et une finesse de vision très louable ».

Rappelons qu'en 1906, Domergue qui expose avec fidélité aux Amis des Arts de Bordeaux entre 1907 et 1939, fait ses débuts au Salon des Artistes Français. Il obtient le Prix de Rome en 1911.

J-R.S.

1- Paul Berthelot, « Le Salon des Amis des Arts, dernier article », *La Gironde*, 29 mars 1910, p.2.

71

**Émile BRUNET (1869-1943)**

*Projet de décoration allégorique pour la Caisse d'Épargne, Bordeaux, 1909*  
Huile sur toile contrecollée sur carton, signée et datée « 1909 » en bas à droite. 39 x 65 cm.

72

**Émile BRUNET (1869-1943)**

*Dunes et pins, Bassin d'Arcachon*  
Huile sur toile marouflée collée sur carton, signé en bas à droite. 24,5 x 31 cm.  
(Traces de plis).



71



72

Avec Emile Brunet, dont l'oeuvre est multiple, étrange, variée et parfois inégale, la palette est profuse, le spectateur cherche ses repères dans des méandres colorés.

Ici, Terpsichore, 1897, fait flotter sa frêle silhouette sur les champs en fleurs du printemps. En 1897, Brunet vient de commencer sa carrière bordelaise sous les meilleurs auspices : rentré de Paris en 1896, après avoir achevé sa formation à l'École des beaux-arts et dans l'atelier de Gustave Moreau, il a fait son premier envoi au Salon du Champ-de-Mars, où *Elisabeth de Hongrie*, *le miracle des roses*, a été acheté par le musée de Bordeaux (aujourd'hui disparu). Le 8 septembre 1896, l'artiste s'est marié à sa cousine, Elvina Lasalle<sup>(1)</sup>.

Terpsichore, liée à Apollon, dieu de la musique et de la poésie, est la Muse de la danse et de la poésie lyrique. Cette fille de Zeus et de Mnémosyne, est reconnaissable à sa lyre et à la guirlande de fleurs qui orne sa chevelure. Géraniums et heuchères rouges composent ici cette couronne clairsemée. Dans un geste nonchalant d'abandon, elle laisse choir la lyre inspiratrice, chère à Orphée. Tel un chef d'orchestre, son poignet droit donne la mesure, qui semble incliner le cerisier rose et faire frémir les ombellifères. La main qui paraît esquisser une ineffable caresse ou quelque bénédiction, effleure les courants invisibles de l'air ambiant.

Le spectateur flotte en plein rêve, comme dans un état de conscience modifié. Faisant écho aux hirondelles dans le ciel, évoquant le printemps et aux mésanges aux plumes bleues du second plan, annonciatrices de bonheur, porteuses du doux message des dieux, l'adolescente oscille, évoquant ce billet que Robert de Montesquiou adressait à son amie, la comtesse Greffulhe : « votre âme bat continuellement des ailes comme une grande mouette sur la mer ».

La grâce virginale, l'innocence, l'entrain, qui se dégagent du personnage rédemptent les écarts anatomiques. La poésie de l'attitude, le balancement du rythme, font oublier le torse chétif rappelant les martyrs anémisés de Puvis de Chavannes dont l'artiste, avec Henri Martin, vient de reprendre le motif emblématique des Muses portant la lyre, des figures dégravitées. « Des femmes drapées à l'antique, rappelant les figures de Puvis de Chavannes, apparaissent sur ses croquis d'étude », note Dominique Dussol<sup>(2)</sup>.

Mais c'est surtout à Gustave Moreau, son maître qui va mourir un an plus tard, que cette page est redevable. Brunet lui a notamment emprunté le modèle arrondi du visage de femme, se livrant ici, dans une oeuvre attachante, pleine de poésie et

de délicatesse, à une interprétation toute personnelle. Rappelons *Hésiode et la Muse*, 1890 (musée d'Orsay) de Gustave Moreau où Terpsichore est représentée, reprise du thème d'*Hésiode et les Muses*, 1860 (Paris, musée Gustave Moreau). Le maître de la rue de La Rochefoucauld avait en outre institué selon l'expression d'Ary Renan, un *Cycle du Poète* que Léonce Bénédict nomme en 1899, *Cycle de la Lyre*. L'instrument, compris comme symbole religieux, y devient l'emblème d'une religion nouvelle.

D'où, chez Brunet ce corps frêle ayant pour fonction de désincarner la muse pour qu'elle soit en adéquation avec l'Idée et se rapproche de l'immatérialité, comme ces nombreuses versions de sainte Cécile peintes par Brunet en souvenir de Moreau qui leur attribuaient ce rôle d'élévation au-dessus de la matière, à l'égal des poètes masculins.

Par son souci attentif d'objectivité, le portrait de *Jeune garçon*, 1906, qui nous remet au contact du concret, nous éloigne de la magie du symbolisme où nous convie de nouveau, saint Vincent de Paul, auréolé, porté en gloire par une théorie d'anges, dans une somptueuse apothéose. Tout est à la fois en suspension et en mouvement.

Avec ce carton, nous avons là le précieux témoignage d'une oeuvre disparue, illustrant Brunet dans sa carrière de peintre religieux : « En 1930, aidé par le Bordelais Charles Cante, il peint la coupole d'une église près de Dax, représentant *l'Apothéose de saint Vincent de Paul*. Mais la coupole sera détruite par un incendie en 1946, il n'en reste aujourd'hui que la maquette », déclare Dominique Dussol<sup>(3)</sup>, l'exégète de l'artiste.

73

**Émile BRUNET (1869-1943)**

*Terpsichore*, 1897  
Huile sur toile, signée et datée "1897" en bas à droite. 77 x 61 cm.

Cadre dessiné par Émile Brunet. A rapprocher d'une peinture figurant dans "Le Spleen" de Dominique Dussol.

74

**Émile BRUNET (1869-1943)**

*Étude pour une coupole, l'apothéose de St Vincent de Paul*  
Huile sur carton, dédié « A l'ami L. Gouillaud » et signé en bas à droite. 46 x 48 cm.

Dans ce tondo, les coruscations, les irisations de la matière, sont fascinantes. Elles contribuent à la réussite de cette subtile tonalité nacrée, si caractéristique de l'art de Brunet, et qui n'appartient qu'à lui.

L'artiste produit de la lumière dans un magma pictural qui n'a rien de commun avec l'impressionnisme. Sa recherche atteint au monumental dans un morceau de peinture pure, qui regorge de sucs. Engendré par une superposition de couches grattées, raclées, triturées, le langage animé de vibrations et de teintes l'emporte sur la représentation.

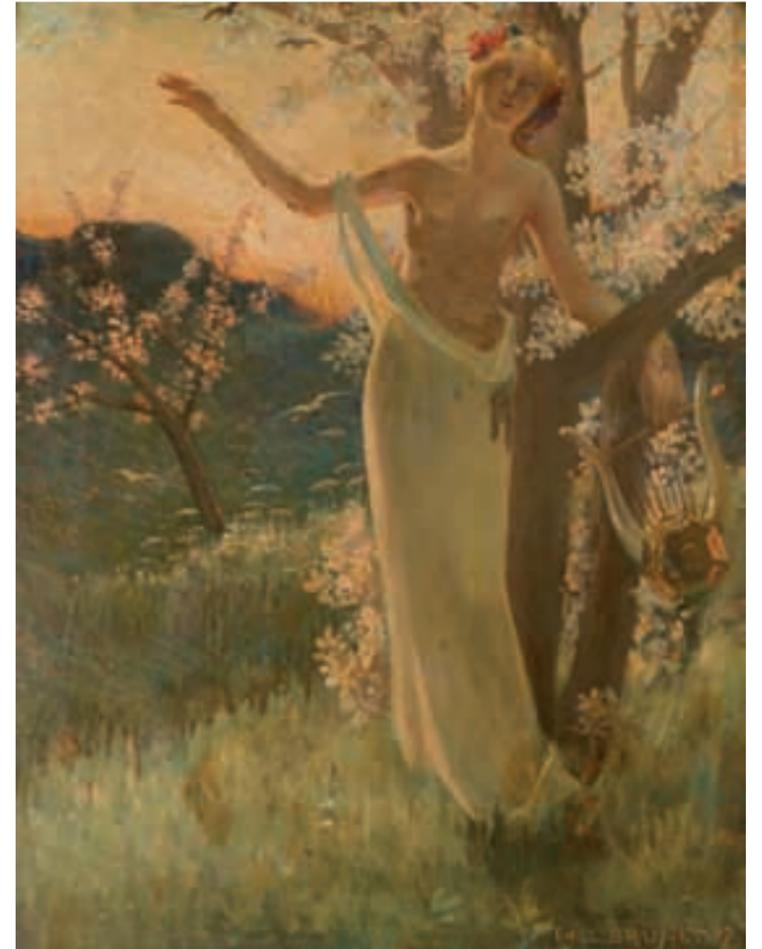
C'est un ragout équivalent de tons rompus, de couleurs en sourdine, que propose le *Projet de décoration allégorique*, 1909, dont la composition d'une maîtrise bien balancée se déroule devant le port de Bordeaux où se profilent les arches du Pont de pierre, les mâts pavés, la flèche de Saint-Michel, la silhouette de la Grosse Cloche, le clocheton du pavillon de la Bourse.

Enfin, gardons-nous d'oublier ce superbe paysage digne des Nabis, laissant entrevoir l'aveuglement des dunes à travers une forêt de pins. Sans qu'il soit véritablement question d'aplatissement, la simplification radicale des motifs ramenés sur un même plan, la cadence des troncs cernés d'un contour marqué, la force des contrastes d'éclairage, la puissance expressive, suggèrent un sens du rythme, une vision musicale du paysage.

Sans se donner d'emblée, la peinture d'Emile Brunet emplit de poésie et de mystère, s'offre, suscitant le trouble, convoquant souvenirs ou connivences.

Jean-Roger Soubiran

1 - Dominique Dussol, Emile Brunet, *le Spleen de Bordeaux*, Le Festin, 2010.  
2 - Dominique Dussol, « Emile Brunet, peintre symboliste bordelais », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, séance du 5 février 1983, p.256.  
3 - *ibid.*, p.261.



73



74



75

**75**  
**Joseph LÉPINE (1867-1943)**  
*La maison au dessus de la crique*  
 Huile sur carton, signé en bas à droite.  
 61 x 73 cm.

Bibliographie : Philippe Greig, Impressionnisme et modernité de Joseph Lépine (1867-1943) : catalogue raisonné et analyse de l'oeuvre, thèse, Bordeaux, 2007, décrit et reproduit sous le n°40.

Onze tableaux de Joseph Lépine sont proposés ici, provenant de deux petites collections connues et amoureusement rassemblées. La présentation de Joseph Lépine n'est plus à faire à Bordeaux, et nous ne pouvons que renvoyer les amateurs vers Google, à l'article sur notre peintre de Wikipédia, avec sa Biographie illustrée de cinq peintures, et prolongée d'une Galerie offrant un choix supplémentaire de douze tableaux.

Baurech est un village où Lépine a aimé peindre et où il est revenu souvent. *Le Clocher de Baurech* nous montre l'église vue du côté vers la Garonne, et son toit d'ardoise bleu impose une exécution avant 1903, probablement peu avant. *A Baurech*, présente l'église vue de la Garonne vers le côté, et ce tableau, avec son étiquette n°5 au verso,

est l'envoi probable au Salon de L'Atelier de 1927. *Le Linge au printemps*, avec son délicieux petit cerisier en fleurs, est un motif de Verdélais qu'il a peint aussi sous la neige dans une grande toile plusieurs fois exposée et reproduite. Et le petit *Camblanes* complète cet ensemble de points de vue sur la rive droite de la Garonne en amont de Bordeaux.

La *Nature morte à l'ombrelle* est évidemment la peinture lépinienne par excellence, et qu'elle soit une étude pour son tableau intitulé "A l'ombre" exposé en 1923 ne peut qu'ajouter à son charme.

Les autres tableaux de la Vente nous font voyager aux différentes régions investies par le peintre. Les belles *Falaises de Beuzec* déploient leurs touches bleues et jaunes, et *Le Moulin sur la mer*, également en Finistère, est une petite esquisse d'une très belle peinture à l'huile dont nous connaissons aussi une version au crayon et une autre en bois gravé. *La Maison au-dessus de la crique*, certainement près de Cavalaire et autour de 1930, nous apporte une très belle page du Midi. *Beaulieu* nous ramène en Corrèze et le *Pont sur la Baise* à Nérac. Une *Notre-Dame de Paris inachevée* de ses derniers séjours parisiens nous ramène au plaisir de l'esquisse.

Voilà un rare et bel ensemble de notre Impressionniste bordelais.

Philippe Greig



76

**76**  
**Joseph LÉPINE (1867-1943)**  
*Nature morte à l'ombrelle*  
 Huile sur carton, signé en bas à droite.  
 54 x 65 cm.

La composition de cette oeuvre est une étude pour le tableau intitulé « A l'ombre », exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1923.

Bibliographie : Philippe Greig, Impressionnisme et modernité de Joseph Lépine (1867-1943) : catalogue raisonné et analyse de l'oeuvre, thèse, Bordeaux, 2007, décrit et reproduit sous le n°74.



77

**77**  
**Joseph LÉPINE (1867-1943)**  
*Notre-Dame de Paris, chevet et pont; tableau inachevé*  
Huile sur toile, non signée.  
59 x 72 cm.

Bibliographie: Philippe Greig, *Impressionnisme et modernité de Joseph Lépine (1867-1943) : catalogue raisonné et analyse de l'oeuvre*, thèse, Bordeaux, 2007, décrit et reproduit sous le n°409.



78

**78**  
**Joseph LÉPINE (1867-1943)**  
*Falaises de Beuzec, Finistère*  
Huile sur carton, signé en bas à gauche.  
60 x 73 cm.  
Etiquette n°6 au verso.

Bibliographie : Philippe Greig, *Impressionnisme et modernité de Joseph Lépine (1867-1943) : catalogue raisonné et analyse de l'oeuvre*, thèse, Bordeaux, 2007, décrit et reproduit sous le n°127.



79

**79**  
**Joseph LÉPINE (1867-1943)**  
*Pont sur la Baïse, Lot-et-Garonne*  
 Huile sur carton,  
 signé en bas à droite.  
 Etiquette n°8 au verso.  
 60 x 73 cm.

Bibliographie : Philippe Greig,  
 Impressionnisme et modernité de  
 Joseph Lépine (1867-1943) : catalogue  
 raisonné et analyse de l'oeuvre, thèse,  
 Bordeaux, 2007, décrit et reproduit  
 sous le n°218.

**80**  
**Joseph LÉPINE (1867-1943)**  
*Le moulin sur la mer*  
 Huile sur carton. (bombé)  
 40,5 x 50,5 cm.

Bibliographie : Philippe Greig,  
 Impressionnisme et modernité de  
 Joseph Lépine (1867-1943) : catalogue  
 raisonné et analyse de l'oeuvre, thèse,  
 Bordeaux, 2007, décrit et reproduit  
 sous le n°119.



80



81

**81**  
**Joseph LÉPINE (1867-1943)**  
*Linge au printemps*  
 Huile sur carton, signé en vers le bas à gauche.  
 54 x 65 cm.



82

**82**  
**Joseph LÉPINE (1867-1943)**  
*Beaulieu*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite. Situé au verso.  
 50 x 61 cm.

**83**  
**Joseph LÉPINE (1867-1943)**  
*Camblanes*  
 Huile sur toile, non signée.  
 43 x 48 cm.  
 (Rentoilée).



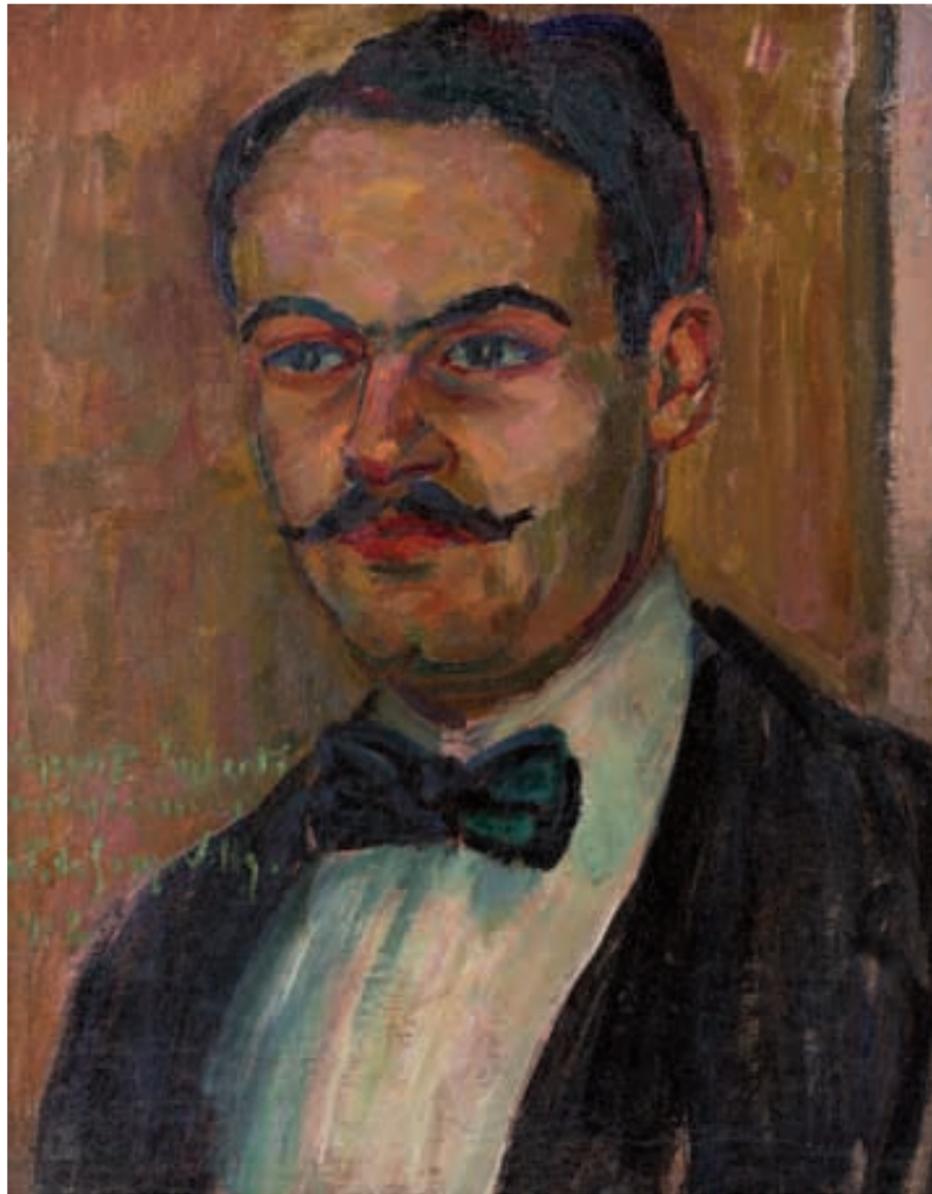
83



84

**84**  
**Joseph LÉPINE (1867-1943)**  
*A Baurech*  
 Huile sur carton, signé en bas à gauche.  
 Etiquette n°5 au verso.  
 60 x 73 cm.

Bibliographie : Philippe Greig, *Impressionnisme et modernité de Joseph Lépine (1867-1943) : catalogue raisonné et analyse de l'oeuvre*, thèse, Bordeaux, 2007, décrit et reproduit sous le n°277.



85

**85**  
**Georges de SONNEVILLE (1889-1978)**  
*Portrait de Vincent Imberti, 1912*  
 Huile sur toile.  
 Dédicacée « A Vincent Imberti Amicalement ».  
 Signée et datée « 1912 » vers le bas à gauche.  
 46 x 38 cm.



86

**86**  
**Georges de SONNEVILLE**  
**(Nouméa, 1889-Talence, 1978)**  
*Cargo à quai*  
 Encre de Chine et aquarelle.  
 Cachet d'atelier en bas à gauche : 1972 / 214.  
 22,6 x 30,3 cm.

Figure centrale de la modernité régionale, membre fondateur du groupe des Indépendants bordelais, Georges de Sonnevile a été l'un des principaux observateurs du port de la Lune dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Habitant rue du Couvent, dans le quartier des Chartrons, il a inlassablement arpenté les quais pour traduire leur animation, croquer des scènes du quotidien, dessiner les cargos, les gabares ou les derniers grands voiliers qui se côtoyaient sur la Garonne. Notre feuille date de la période la plus heureuse de son art, celle où il s'affranchit du style trop strict que lui avait inspiré son ami André Lhote pour s'orienter vers un graphisme libre et efficace, où des touches d'aquarelle vivement posées s'associent à la course d'une plume nerveuse. La masse d'encre du cargo est contrebalancée, au premier plan, par les quelques taches de couleurs qui suggèrent un homme en blouse bleue.

J.S.

**Henri VINCENT-ANGLADE**  
(Bordeaux, 1876-Paris, 1956)

Les femmes et les chevaux dominent la thématique d'Henri Vincent-Anglade, ce qu'illustre cette vaste toile débordante d'entrain et de vivacité spirituelle.

Né à Bordeaux le 9 mai 1876, d'une famille d'origine brestoise, qui compte un collaborateur de Surcouf, Henri Vincent-Anglade, qu'il ne faut pas confondre avec Gaston Anglade ou Jean-Paul Anglade <sup>(1)</sup>, a pour père Charles Vincent (1851-1920), monarchiste et catholique fervent, journaliste au *Courrier de la Gironde*, journal orléaniste. Charles Vincent s'associe à Charles Causse dans une fraternité littéraire et publie une série de romans à succès pour la jeunesse sous le pseudonyme de Pierre Mael. Pour se distinguer de son frère, l'affichiste René Vincent, Henri Vincent ajoute Anglade - le nom de sa mère - à son patronyme.

Formé à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, il a pour maîtres, Gustave Moreau, Fernand Cormon, Henri Pinta et Léopold Flameng.

De son père il tient ce talent facile et prolifique qu'il exprime en peinture à l'huile ou au pastel. Il se signale par ses scènes de genre souvent consacrées aux courses, aux chasses et aux sujets sportifs, ses portraits de femmes ou d'enfants, ses nus féminins, ses représentations d'animaux (chiens et chevaux principalement), ses natures mortes florales et quelques paysages. S'il s'impose rapidement comme portraitiste mondain, on lui reconnaît aussi un savoir faire certain dans l'expression du mouvement animalier, le rendu de l'ambiance des grandes chasses.

Illustrateur publicitaire, ses productions où glisse souvent quelque trait humoristique, sont publiées dans les grands magazines contemporains.

On lui doit également divers articles consacrés au pittoresque du Vieux Paris, à Montmartre, notamment, où il décède le 25 janvier 1956, laissant son épouse, qui fût son modèle préféré et ses deux fils, Michel et Jacques.

Henri Vincent-Anglade a participé à la 1ère exposition de la Cité Montmartre du 3 au 18 Juin 1933. Assidu des principaux Salons parisiens qui ont servi de tremplin à sa carrière, il expose chaque année au Salon du Cheval de Paris, et fait des envois sporadiques aux Amis des Arts de Bordeaux.

Sur fond de verdure printanière, d'architecture et de brillants équipages, le sujet principal de ce vaste décor plein de gaieté et de mouvement, est cet échange de sourires entre une bouquetière

offrant ses fleurs et une jeune patricienne en robe mauve à volants, qu'accompagne un homme en redingote marron, portant moustache, haut de forme et monocle.

Deux motifs secondaires encadrent ce trio : à droite, une femme assise en robe verte fait lire un texte à un garçon ; à gauche, dans une direction opposée, une petite fille pousse un cerceau. De cette lesté figurine, que le peintre excelle à croquer d'un trait juste, on retiendra la dextérité à exprimer la vitesse, accélérée par le lévrier bondissant. Le ruban dénoué du cou de la gamine semble poursuivre l'animal. Cette année-là, l'artiste qui demeure à Paris, 187, rue Ordener (18ème) expose à la Société des Amis des Arts de Bordeaux *Lévriers* n° 527 et *Combat de chiens* n° 528.

Tout un jeu d'échos anime la scène et dynamise la composition. Ce sont des motifs analogiques, des formes ou des couleurs qui riment habilement. A la courbe dorée du cerceau répondent celle en bleu foncé du manteau de la fleuriste, et au second plan, la roue écarlate de la calèche. Le mauve de la robe se dégrade à l'arrière plan dans la pierre parme de la rotonde. La verticalité des duos de cochers et leur espacement suscite un rythme évoquant le trot des chevaux. Tandis que les cylindres des hauts de forme ponctuent la composition, coiffes, bonnets et fichus se répondent savamment. Sur une même horizontale, à droite et à gauche, les têtes des chevaux sont coupées par le cadrage pour suggérer que la scène se poursuit hors du champ de la toile. Amazone et cavalier partent dans des directions opposées, étirant l'espace en largeur.

Le peintre a dans l'imagination d'amusantes libertés chromatiques : c'est pour l'attelage du second plan, la roue vermillon, le pelage orangé du cheval, l'assortiment de l'ombrelle rose à la robe.

Ces nuances d'observation dans le traitement de la scène et ces subtilités dans l'ordonnance, rachètent le relâchement du dessin.

Habitué à jouer autour des modes avec des robes de femmes, l'artiste séduit pour la vérité de l'allure, l'entente du pittoresque, la joie et l'humour, dans une grande page décorative où la peinture à l'huile transpose la facture et les couleurs du pastel.

J-R.S.

1 - voir le catalogue *Peintures bordelaises*, n°3.



87

**87**  
**Henri VINCENT-ANGLADE (1876-1956)**  
*Avenue animée*, 1926  
Huile sur toile.  
Signée et datée "26" en bas vers la droite.  
145 x 204 cm.



88

**88**  
**François-Maurice ROGANEAU**  
**(Bordeaux, 1883-Aix-en-Provence, 1973)**  
*L'embarquement (Esquisse)*  
 Huile sur panneau de forme ovale.  
 Signé en bas à gauche.  
 46 x 55 cm.



89

**89**  
**François-Maurice ROGANEAU**  
**(Bordeaux, 1883-Aix-en-Provence, 1973)**  
*Les Bassins de la villa d'Este*  
 Huile sur toile, signée en bas à gauche.  
 Titrée sur le châssis.  
 128 x 176 cm.  
 Cadre d'origine.

A l'instar de son maître, Roganeau a le goût des reconstitutions virtuoses en costumes du passé, mais au Grand Siècle favori de Jean-Léon Gérôme, il préfère illustrer le XVIII<sup>e</sup> siècle comme l'atteste *Bassins de la Villa d'Este*, à Tivoli, un lieu qui lui fut familier lors de son séjour à la Villa Médicis. L'arabesque des cygnes nageant au premier plan et les reflets des cyprès centenaires chers à Fragonard, rejettent à l'arrière sur une étroite bande horizontale les groupes animés.

Dans une savante composition rythmée par les grands vases de pierre, l'artiste dispose ses personnages de gauche à droite : c'est l'élan de jeunes filles levant les bras vers les frondaisons sous la vigilance d'une

marquise. Puis s'étale l'anecdote principale aux couleurs chatoyantes, remarquablement distribuée ; les hommes portant talons hauts, perruques et catogans, s'harmonisent aux belles dames en robes à paniers. Un adolescent arbore une caravelle dont la soutane d'un abbé fait ressortir les voiles blanches. Une jeune femme se penche sur les cygnes qui s'ébrouent au bord du bassin. Sa robe a l'éclat de leur plumage. A l'extrême droite, un couple converse.

Si la plupart des costumes dérivent du XVIII<sup>e</sup> siècle, en référence à l'engouement marqué pour la marquise de Pompadour qui inspire alors de nombreux artistes, certaines robes en proposent une adaptation art déco ; de sorte que le sujet pourrait être une fête costumée improvisée dans ce lieu mythique maintes fois célébré par la poésie, la peinture et la musique.

A l'horizon se découpe sur la pureté du ciel italien le dôme de la basilique Saint-Pierre de Rome.

J-R.S.

Pour les commentaires des autres scènes galantes, se reporter page 148.



90

**90**  
**François-Maurice ROGANEAU**  
 (Bordeaux, 1883-Aix-en-Provence, 1973)  
*Femme respirant une rose,*  
 Huile sur panneau en tondo.  
 Signé en bas à droite.  
 D.: 18,5 cm.



91

**91**  
**Jean GEORGES**  
 (Bruxelles ou Anvers 1866-Bordeaux, 1932)  
*Jeune femme en kimono au brûle-parfum,* 1922  
 Huile sur toile, signée et datée « 1922 »  
 en bas à gauche.  
 81 x 54 cm.  
 Toile Imberti.  
 (Accident et petits éclats).

Formé à l'École des Beaux-Arts de Bruxelles, Jean Georges s'installe à Bordeaux 23, rue Rodès en 1897<sup>(1)</sup>. Ses envois désormais réguliers au Salon des Amis des Arts jusqu'à sa mort en 1932, révèlent l'étendue de son registre artistique : peintures de fleurs, paysages pris sur le Bassin d'Arcachon ou dans les Pyrénées, portraits d'enfants ou de la haute société bordelaise, panneaux décoratifs, allégories, peinture d'Histoire (*Brutus* en 1902), se succèdent ou s'entrelacent.

Reflétant le métier consciencieux et le goût du détail réaliste de l'École belge, cette jeune femme de profil sur fond de tentures s'affaire auprès d'un brûle-parfum japonais. Le manche d'une

ombrelle repose sur la table juponnée jonchée de roses qui s'effeuillent. Tous les ingrédients du japonisme à la mode sont au rendez-vous : le kimono en soie orné d'oeillets, allusion à la femme japonaise idéale, l'*obi* (large ceinture) où se déploie un dragon fantastique, l'éventail fermé, tenu dans la main gauche repliée, le jonc d'ivoire au poignet, symbole d'attachement et de loyauté.

Ce japonisme revivifié par *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti doit composer cependant avec l'éclectisme ambiant : un palmier nain d'intérieur s'élance dans un cache-pot syrien en cuivre repoussé, le motif floral du damas des tentures, de même que le tapis de table en velours vert à pompons sont occidentaux, la sellette chinoise en bois de santal ajouré est typique de ces meubles d'importation mis au goût du jour par les expositions universelles.

Enfin, malgré tous les efforts de son déguisement, cette séduisante créature n'a pas le profil typé des Japonaises et son chignon bas ne ressemble en rien à la coiffure traditionnelle de style Shimada.

J-R.S.

<sup>1</sup> - il change plusieurs fois d'adresse .On le trouve ensuite au 31, rue de la Course (il est alors voisin d'Auguin) ; il passe en 1901 au 278, rue Judaique, puis à partir de 1904, au 40, rue Dauzats.

92  
**Ricardo GOMEZ-GIMENO**  
(1892-1954)

*La meule Caudéran, 1917*  
Huile sur toile, signée et datée  
« 1917 » en bas à droite.  
Titrée au verso.  
38 x 46 cm.



92

Au Salon d'Automne, à Paris, en 1920, Etienne Bricon admire les paysages de Ricardo Gomez-Gimeno dans lesquels il décèle « l'art d'une race énergique et hautaine »<sup>(1)</sup>. En effet, ce peintre dont les toiles se signalent par une sincérité sans faille est l'héritier de la grande tradition réaliste espagnole qui va de Velasquez à Zuloaga en passant par Goya. Elle lui a été inculquée par son père<sup>(2)</sup> avant qu'il ne se perfectionne à Bordeaux auprès de Cabié et surtout de Paul Antin dont il devient l'assistant pendant quatre années.

En fin collectionneur, Robert Coustet avait rassemblé quelques uns de ses chefs-d'oeuvres – dont l'inénarrable couple de bourgeois visitant le salon bordelais, 1929 ou le Crucifié livide et saignant de *Toujours et pour tous*, vers 1920 – pour les offrir au musée des beaux-arts de Bordeaux.

D'une veine plus assagie que ce réalisme exaspéré, témoigne l'ensemble ici proposé. Dans ces pages très personnelles, inondées de clarté, Gomez-Gimeno accuse sans fracas l'étendue de son intelligence picturale. On se trouve en présence d'une volonté éclairée par une science, une observation fine et toujours fructueuse de la nature : c'est l'air vivifiant du Bassin dans l'envol de *Nuages à Arès*. Avec *La meule, Caudéran* 1917, *Rue animée, Le port de Bordeaux*, 1943, la lumière circule, la matière est grasse, onctueuse, la vision, large.

Ces études de la nature en communication constante avec elle, démontrent un vrai métier, celui qu'on apprend sans cesse.

*La place Tourny animée, 1912*, révèle combien ce peintre aime la vie pour elle-même. Il coudoie la foule bordelaise qui s'empresse. Il en saisit les attitudes, le dynamisme, il s'y unit par une sympathie qui perce l'enveloppe.

Il retrouvera la place sous un angle différent dans deux dessins de 1918, l'un conservé au musée des beaux-arts de Bordeaux, l'autre publié dans *Tourny-Noël* 1918, évoquant *Une fête à l'YMCA* en l'honneur des Américains après la victoire.

A Bordeaux, au Salon de *L'Atelier* où l'artiste expose régulièrement, et dont il est pendant dix ans le secrétaire adjoint, Daniel Astruc note en 1929 : « M. Ricardo Gomez-Gimeno est toujours aussi savant à saisir les moindres nuances des choses et à les associer dans des oeuvres à la fois riches et discrètes où la sensibilité du peintre est aussi fine que la vision »<sup>(3)</sup>. Ajoutons que Gomez-Gimeno participe à de nombreux salons internationaux ; ses oeuvres sont recherchées en Amérique du Sud où il détient alors une clientèle fidèle.  
J-R.S.

- 1- Etienne Bricon, « *Le Salon d'Automne* », Gazette des Beaux-Arts, novembre 1920, p.317 à 338.
- 2- il est secrétaire de la Chambre de commerce espagnole, artiste peintre et photographe, membre du Photo-club de Bordeaux.
- 3- Daniel Astruc, « les grandes et petites expositions, XX salon de l'atelier », *La vie bordelaise*, 15 décembre au 21 décembre 1929, p. 7.



93

93  
**Ricardo GOMEZ-GIMENO**  
(Bordeaux, 1892-Saint-Sébastien 1954)

*La place Tourny animée, 1918*  
Huile sur toile, signée et datée "1918" en bas à gauche.  
54 x 65 cm.



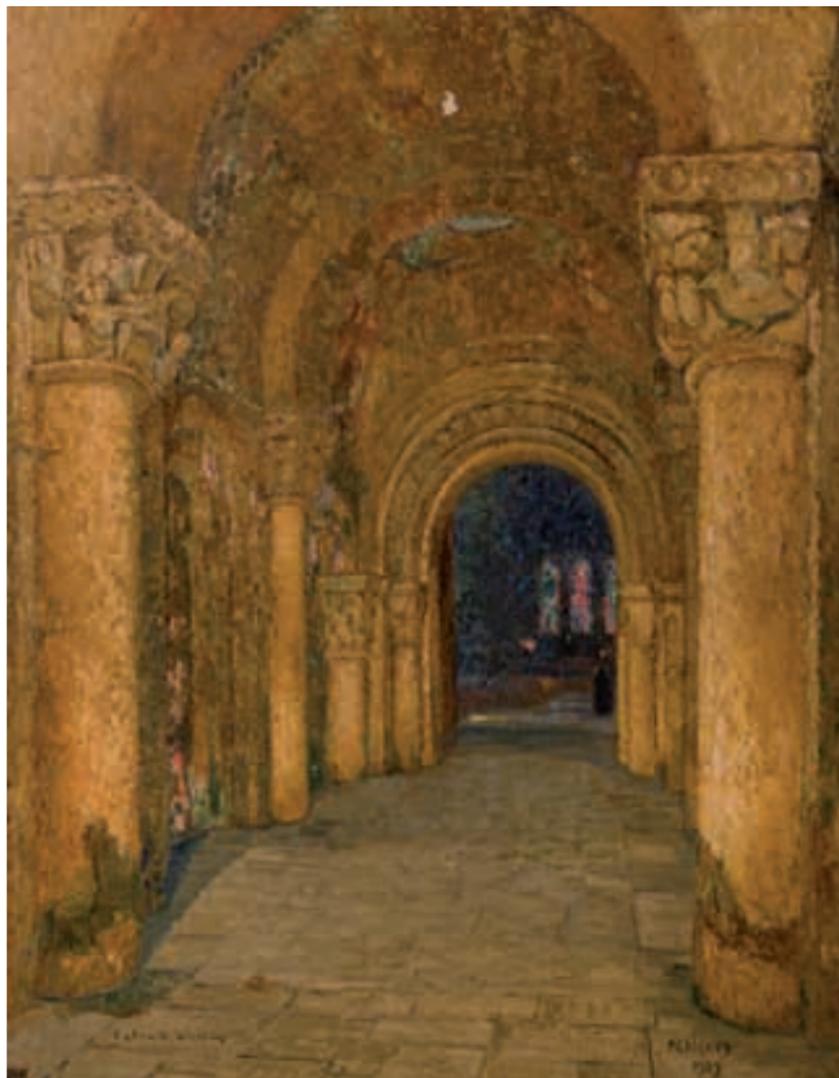
94 - Dessin préparatoire

94

**Pierre-Gaston RIGAUD**  
**(Saint-Morillon, 1874-Paris, 1939)**  
*Porche (église Saint-Seurin Bordeaux), 1927*  
 Huile sur toile, signée, datée « 1927 » en bas à droite et située en bas à gauche.  
 105 x 99 cm.  
 (Soulèvements de matière et petits manques).

On y joint une étude, dessin aux crayons de couleurs et fusain, avec mise au carreau, signé en bas à gauche.  
 34 x 26,5 cm.

Exposition : Société Lyonnaise des Beaux-Arts, 1935, n°385.



94

« M. Rigaud est aussi familier avec l'ordonnance, la majesté et l'intimité émouvante des cathédrales qu'avec les aspects de la nature. Il nous donne un ensemble d'études de rivages bordés de pins puissants et doux, lumineux et sains et des impressions de basiliques où flamboie la magie prismatique des vitraux trouant les ombres.

Ces pages de vérité, de sentiment et de force seront justement recherchées des amateurs », note Paul Berthelot en 1920<sup>(1)</sup>.

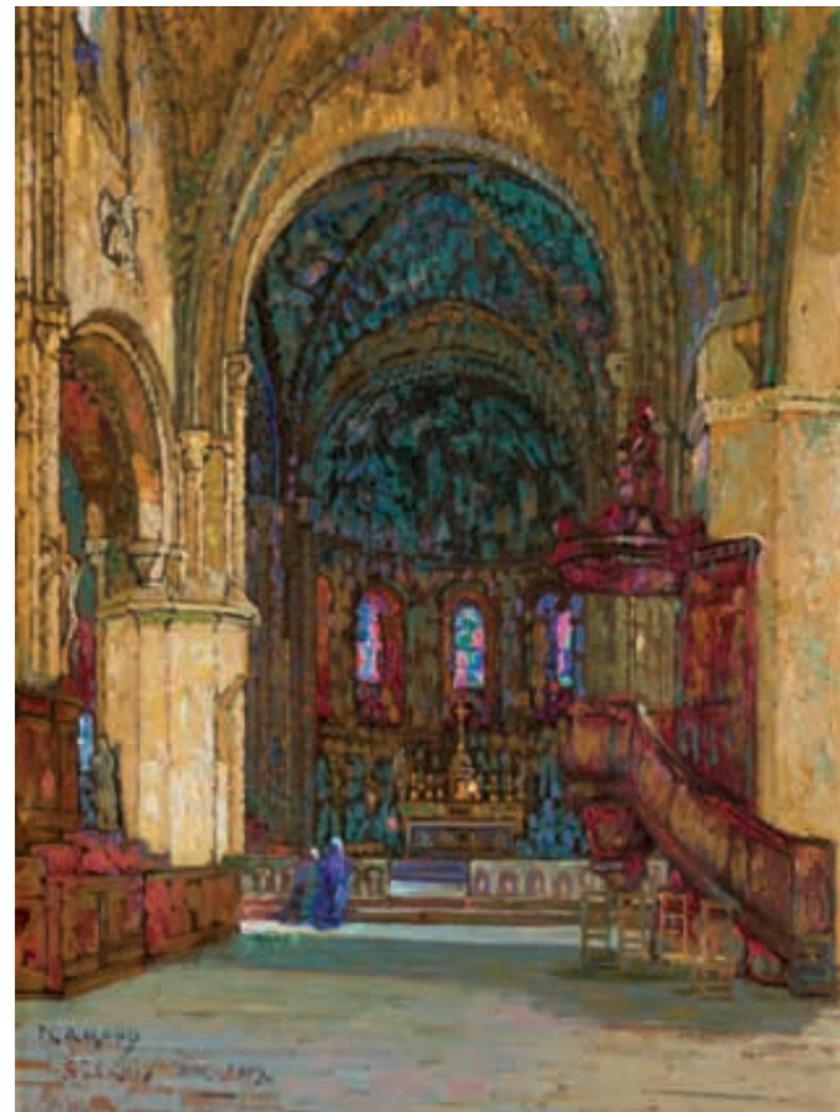
Ce paragraphe pourrait servir de commentaire à ces oeuvres de l'artiste, bien représentatives de la dualité de son talent. Avec *Porche (Saint-Seurin, Bordeaux), 1927*, envoyé à la Société lyonnaise des Beaux-arts, puis au salon de la Société des Arts de Bordeaux en 1929 (sous le numéro 593, avec le titre : *Le porche de Saint-Seurin (7000fr)*, Pierre - Gaston Rigaud renoue à un demi-siècle d'intervalle avec la vocation archéologique de Léo Drouyn. Ce dernier avait marqué son intérêt pour l'édifice dans sa gravure du « Siège Episcopal de l'Eglise Saint-Seurin, à Bordeaux », édité par l'Imprimeur Vonlatum en 1842, intérêt renouvelé en 1889 par un beau dessin à la plume représentant l'ensemble de la basilique (Bordeaux, musée des beaux-arts). Ici, Rigaud s'attache à l'entrée

du couloir-porche de la façade Ouest, avec ses deux séries de trois chapiteaux reliant l'avant-nef à la nef de la basilique. Pour ces chapiteaux romans historiés, absolument remarquables, on notera l'exactitude dans le rendu des détails. La largeur de la touche, la pâte onctueuse qui font vibrer le grain de la pierre, n'empêchent en rien la précision. Délaissant la symétrie trop stricte d'une vue frontale, l'artiste a fait le choix du meilleur angle, mettant en valeur la progression de la perspective vers la nef. Le regard culmine vers les vitraux qui illuminent l'intérieur sombre de la basilique.

A cet espace bouché, concentré sur la ferveur religieuse et l'intériorité de la foi, « l'homme des cathédrales » oppose l'horizon ouvert d'Arcachon, la poésie des pins, la lumière qui inonde la toile. L'ondulation des nuages fait écho aux mamelons de la dune. La voile qui vogue, matinale sur le Bassin est, pour le spectateur, comme une invitation au voyage dans un eden de couleurs, une harmonie subtile de nuances où se mêlent roses, bleus et blonds, rehaussés par la verdure des arbres.

J-R.S.

1 - Paul Berthelot, « Beaux-arts », La Gironde, 15 Mars 1920, p.2.



95

95

**Pierre-Gaston RIGAUD (1874-1939)**  
*Intérieur de l'église Sainte-Croix à Bordeaux, 1924*  
 Huile sur carton, signé en bas à gauche.  
 Au dos, étiquette de la galerie Georges Petit portant la date de 1924.  
 41 x 33 cm.

Les oeuvres de Pierre-Gaston Rigaud sont recherchées aujourd'hui pour ses beaux dessins des Landes ou du bassin d'Arcachon, étranges paysages en camaïeu où les silhouettes des pins tracées au fusain se détachent sur un fond brun rehaussé de traînées d'aquarelle. Mais c'est comme peintre des cathédrales que Rigaud a acquis la célébrité. Avec Francis Jammes, Maurice Denis, Georges Desvallières et d'autres, il avait créé la Société des Amis des Cathédrales, dont le but était de « faire connaître l'art chrétien

sous quelque forme qu'il se manifeste ». Les cathédrales de France furent pendant vingt ans ses ateliers. Il les peignait de l'intérieur, faisait flamboyer les vitraux dans la douce pénombre des nefs. Pour y faire vibrer la lumière, il pratiquait une technique divisionniste faite de petites touches mouchetées, évoquant la manière d'Henri Martin. La rosace de Chartres était son soleil, qu'il étudia à toute heure du jour. Des revues étrangères, *The Illustrated London News Christmas* ou le *New York Herald Tribune* donnaient tous les ans à Noël des reproductions en couleur de ses toiles.

Pierre-Gaston Rigaud était célébré à Bordeaux, où on lui confia la décoration du pavillon de la Guyenne à l'exposition de 1937 - ce qui lui valut une médaille d'or. La cathédrale de Bordeaux, toutefois, ne fut pas son lieu de prédilection. D'autant plus précieuse paraît cette vue intérieure de l'église Sainte-Croix, imprégnée de clarté et dont le traitement impressionniste est particulièrement heureux.



96 - Détail plateau



96

**96**  
**René BUTHAUD (Saintes, 1886-Bordeaux, 1986)**  
**et un ébéniste bordelais anonyme**

*Grand guéridon*  
 au plateau muni d'un placage rayonnant de palissandre de Rio, orné en son centre d'un médaillon de bronze représentant Mercure et Vulcain, réalisé d'après un modèle de René Buthaud pour les manifestations de prestige des Forges et Boulonneries Fernand-Belliard.  
 H.: 73 cm ; Diam.: 134 cm ; Diam. médaillon : 51 cm.  
 Années 1930 ou 1940.

Oeuvre en rapport : Un cendrier en porcelaine de couleur céladon, objet publicitaire de Fernand-Belliard édité à Limoges d'après René Buthaud (offert avec la table).

Bibliographie : Jacqueline du Pasquier, *Bordeaux Art déco*, Somogy, 1997, page 56.

Le grand céramiste René Buthaud a reconnu être l'auteur de l'un des objets publicitaires les plus connus du XX<sup>e</sup> siècle bordelais, à savoir un cendrier en porcelaine de couleur céladon, vraisemblablement réalisé chez Haviland à Limoges, représentant Mercure, Dieu du Commerce, lévitant au-dessus d'un forgeron à l'oeuvre qui n'est sans doute autre que Vulcain. On sait que Buthaud, marqué par sa formation académique, est toujours demeuré fidèle au répertoire mythologique. S'interrogeant sur la datation du cendrier, Jacqueline du Pasquier a relevé une contradiction entre le style très 1930 du dessin - qui évoque par exemple les athlètes en mosaïque du stade municipal de Bordeaux, livrés par René Buthaud à la fin des années 1930 - et l'objet en porcelaine qui évoque plutôt l'après-guerre. On pense à cet égard aux céramiques de Buthaud éditées par Haviland à la fin des années 1950, présentant la même matière céladon mais un décor d'esprit « Jean Cocteau » très différent du cendrier. Les comptes rendus de fournées de Haviland ne mentionnent un cendrier qu'en 1957, ce qui correspondrait bien à celui de Fernand-Belliard.

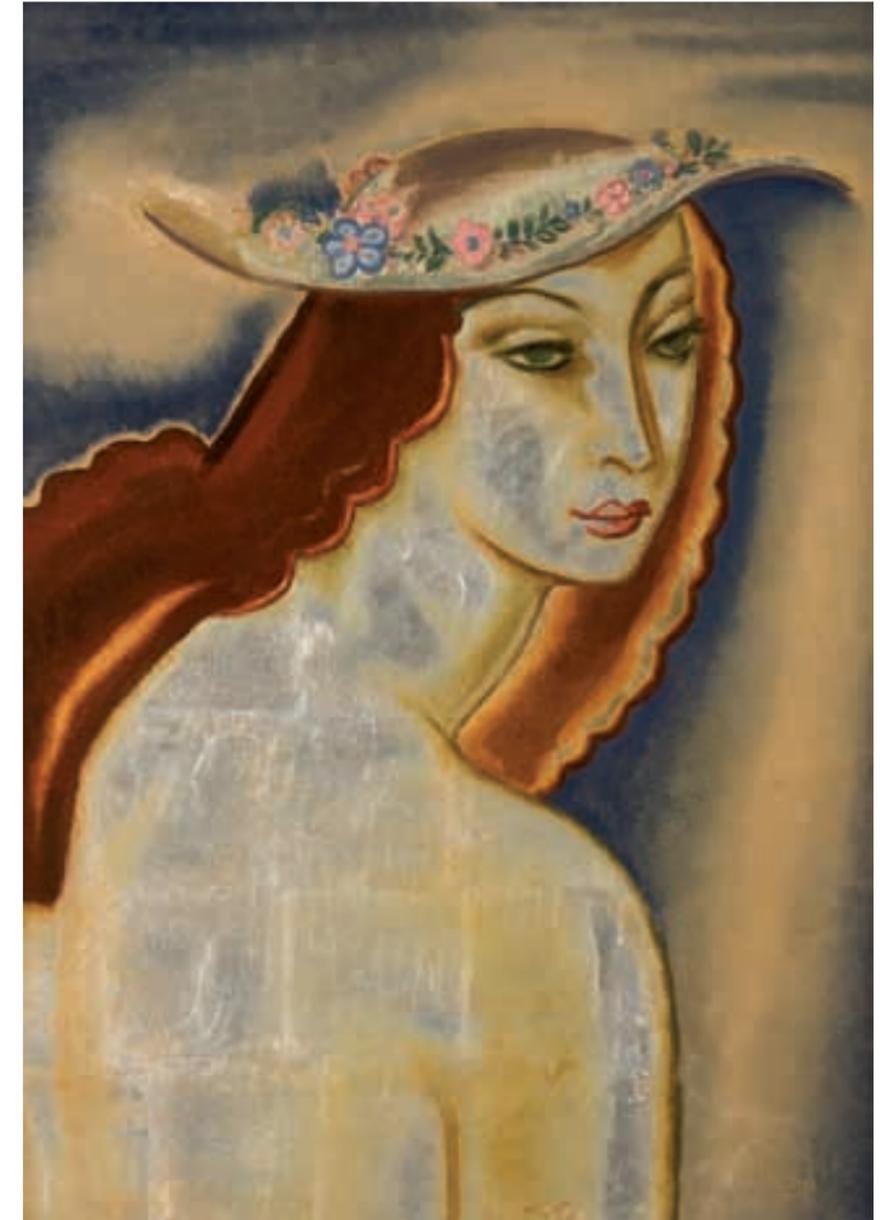
La découverte du grand médaillon de bronze, d'un superbe qualité de fonte et de patine, qui occupe le centre de notre guéridon, apporte peut-être une solution à cette anomalie. Le dessin de ce médaillon, plus

ample, est aussi plus complet que sa réduction au carré ornant le fond du cendrier. Le médaillon précède donc le cendrier, qui n'en est qu'un dérivé plus tardif, reprenant l'allégorie métallurgique qui était devenue un emblème artistique de la marque Fernand-Belliard. On peut dès lors imaginer que le médaillon a été conçu à la fin des années 1930 ou dans la décennie suivante, ce qui en ferait le quasi-contemporain des athlètes du stade bordelais. Ses références mythologiques relèvent d'ailleurs plus de l'Entre-deux-guerres que d'un après-guerre qui marqua à Bordeaux une rupture moderniste avec l'académisme.

D'autre part, le style même du guéridon plaqué de palissandre, imitant les modèles d'illustres ébénistes Art déco comme Jules Leleu, évoque les années 1930, voire 1940. Ce meuble d'exception a été commandé par la société Fernand-Belliard pour donner du prestige à ses stands, lors de grandes foires ou autres manifestations de prestige. Une image publicitaire datant des années 1940 ou 1950 montre ainsi notre guéridon sur un stand de l'entreprise métallurgique dans le cadre de la Foire de Bordeaux. Mais le guéridon a fort bien pu être fabriqué auparavant, par exemple à l'occasion de l'Exposition internationale de Paris en 1937, lors de laquelle Fernand Belliard fut nommé commissaire régional pour le Bordelais.

Fernand Belliard (Bordeaux 1876 - Lormont 1945) était fils et petit-fils de métallurgiste. Il fonda en 1900 à Bordeaux-Bastide, sur la rive droite de la Garonne, les forges et boulonneries qui portèrent son nom et prirent une très grande extension en devenant fournisseur de la marine, des chemins de fer et de quelques grandes administrations. Cette entreprise industrielle fut transformée en société anonyme en 1925, sans perdre son caractère familial.

La plaque de bronze a-t-elle pu être fondue chez Fernand-Belliard ? Nous ne savons si cette entreprise était capable de fondre un bronze d'art de cette qualité - ce qui paraît douteux. L'idée d'une fonte parisienne n'est pas à écarter. L'identité de l'ébéniste demeure aussi un mystère, sachant que de multiples fabricants de meubles ont travaillé à Bordeaux au XX<sup>e</sup> siècle, s'inspirant souvent des derniers modèles parisiens. Leur production est aujourd'hui très mal connue, d'autant qu'on a plus volontiers prêté attention aux meubles bordelais du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'à ceux du XIX<sup>e</sup> ou du XX<sup>e</sup> siècle. Notre table constitue donc un exceptionnel et rare témoignage de meuble Art déco typiquement bordelais.



97

**97**  
**René BUTHAUD (Saintes, 1886-Bordeaux, 1986)**  
*Femme au chapeau fleuri*

Verre églomisé, signé en bas à droite.  
 1930-1950.  
 56 x 41 cm.

René Buthaud était collectionneur d'art populaire, à la fois parce qu'il était ému par des formes naïves et parce qu'il en étudiait les techniques pour s'en inspirer. Ainsi transposa-t-il dans des compositions Art déco le procédé du fixé sous-verre (ou verre églomisé). Celui-ci consistait à peindre sur une plaque de verre (mais à rebours et du côté intérieur, de sorte que le motif apparaîtrait au spectateur en sens inverse), puis à poser des feuilles d'or sur les parties laissées vides afin de créer un fond doré. Sur le conseil de son ami Jean Dupas, Buthaud utilisera aussi du palladium, donnant un effet d'or blanc (ce qui est le cas ici). Le céramiste créera en 1933 un premier grand panneau composé de plusieurs verres assemblés en damier. Il en composera une vingtaine jusqu'aux années 1970, et environ de petits panneaux sur verre unique.



98

**98**  
**René BUTHAUD (1886-1986)**

*Etudes de modèles*

Deux dessins au crayon noir, double face, avec mise au carreau, dont un signé des initiales. 31,5 x 22,5 cm - 22 x 20 cm.



**99**

**René BUTHAUD (Saintes, 1886-Bordeaux, 1986)**

Vase « peau de serpent »

Email craquelé et rehauts d'or sur céramique.

H.: 25,2 cm.

Signature sous la base : J.DORIS.

Fin des années 1920 ou décennie 1930.

A la suite d'André Metthey et avec Jean Mayodon, René Buthaud est considéré comme l'un des rénovateurs du décor sur céramique au début du XXe siècle, en rupture avec les abstractions japonisantes des céramistes Art nouveau. Il est cependant une partie de son oeuvre où Buthaud s'est livré à des créations abstraites : ce sont les vases ou plats à motifs géométriques, jouant sur le contraste entre un émail craquelé à base de feldspath, appliqué en couches épaisses, et un fond brun plus fluide, que l'artiste appelait lui-même « peau de serpent ». Beaucoup de ces pièces étant signées « J. Doris », - une seconde marque conçue pour tourner un contrat d'exclusivité avec la galerie Rouard au profit d'un marchand américain du nom de Salmicouri -, l'on a longtemps pensé que leur production avait commencé dans les années 1930. Pierre Cruège a démontré qu'en réalité, c'est au moins dès 1927, à sa sortie des ateliers Primavera où il avait pu se livrer à des expériences personnelles, que Buthaud avait mis au point ce type de pièces. Sans doute certaines signées Doris sont-elles même antérieures au marché passé en 1934 avec Salmicouri. Notre vase est un exemple particulièrement réussi de cette inspiration abstraite dans l'oeuvre de Buthaud.



99



100

**100**

**René BUTHAUD (Saintes, 1886-Bordeaux, 1986)**

*Etudes pour des pots de pharmacie*

Dessin double face. Crayon.

Cachet RB (non apposé par les ayant-droits).

25,8 x 17,7 cm.

Etudes réalisées pour une commande de M. Rivière en 1928 pour sa pharmacie située 8, rue Sainte Catherine.



100

Cette feuille montre plusieurs études pour la série des quatre grands pots à pharmacie qui furent commandés à René Buthaud en 1928 par M. Rivière pour sa pharmacie du 8, rue Sainte-Catherine. Chefs-d'oeuvre de l'artiste (et ses plus imposantes céramiques par leurs dimensions), ces vases s'inspiraient des « albarelli » d'apothicaires. Des serpents ondulent sur les côtés et des femmes nues tenant des instruments de pharmacie ornent leurs panses. Notre dessin témoigne d'une première idée pour la face opposée des vases : deux serpents s'enroulent autour de l'inscription « Thériaque » (médicament prémunissant des morsures de serpent).



101  
**Jean THINEY (1900-1990)**  
*Vues du Château de Rauzan*  
 Projets de décors.  
 Deux gouaches formant pendant,  
 signées en bas, l'une à droite,  
 l'autre à gauche.  
 75 x 75 cm.

101



102  
**Raphaël DELORME (Bordeaux, 1885-1962)**  
*La Trirème rouge*  
 Aquarelle sur traits de crayon.  
 1920-1930.  
 20 x 23,5 cm.

Dès lors que fut dispersé son atelier, Raphaël Delorme devint emblématique de la peinture « Art déco » par ce mélange d'académisme, de surréalisme et de kitsch qui fait le charme insolite de ses oeuvres. Entretenu par une tante millionnaire, l'artiste ne s'était pourtant guère soucié de faire carrière et, bien qu'exposant ses toiles dans divers salons, il se vantait de n'avoir eu pour seul client qu'un maharadjah ! Il avait été l'élève de Paul Quinsac aux beaux-arts de Bordeaux, en même temps que René Buthaud ou Roger Bissière. Il y avait appris la méthode rigoureuse qui rend ses tableaux tout sauf spontanés : d'abord réaliser un projet d'ensemble (ce qui est le cas ici). Puis dessiner dans le détail chaque figure en multipliant les feuilles où sont étudiés les têtes, les mains, les corps, les jambes, etc. Si le tableau de *La Trirème rouge* n'est pas localisé, une reprise en grand format des deux femmes s'enlaçant à droite est conservée au Musée des Arts décoratifs et du Design de Bordeaux.

103  
**Jean DUPAS (1882-1964)**  
*Élegante, 1926*  
 Dessin à la plume et à l'encre de chine,  
 signé du monogramme en bas à gauche.  
 Daté "18 nov 26" et légendé.  
 18,5 x 13,5 cm.

Dans l'agitation des avant-gardes, Jean Dupas, Grand Prix de Rome en 1910, fait découvrir une oeuvre exigeante et personnelle. L'une des originalités de sa démarche est de faire dialoguer les registres antique et contemporain, de croiser les codes et les signes. De cette hybridation découle sa modernité singulière qui en fait un père de l'Art-Déco.

J-R.S.



102



103



104

**104**  
**Yvonne Préveraud de SONNEVILLE**  
 (Bordeaux, 1888-Talence, 1982)

*Sieste exotique*  
 Projets de décors pour des coffrets  
 en vernis Martin.  
 Début des années 1920.  
 Crayon, encre de Chine,  
 aquarelle et gouache.  
 14,5 x 20,5 cm.



105

**105**  
**Yvonne Préveraud de SONNEVILLE**  
 (Bordeaux, 1888-Talence, 1982)

*La Femme au hamac et au paon*  
 Projets de décors pour des coffrets  
 en vernis Martin.  
 Début des années 1920.  
 Crayon, encre de Chine,  
 aquarelle et gouache.  
 11 x 28,5 cm.

Elle aura partagé pendant soixante ans la vie du peintre Georges de Sonnevillle tout en cultivant avec talent son propre univers. Appartenant à une ancienne famille d'imprimeurs bordelais, les Oliveau, Marguerite Latapie-Tronquet, qui se fera appeler Yvonne, fut l'une des premières femmes (avec Jeanne Poupelet) à s'inscrire à l'école des beaux-arts de Bordeaux, où elle obtint un premier prix de dessin. Elle suivait en même temps les cours de Paul Antin, peintre indépendant qui incarnait la modernité. Elle y rencontra son mari avec qui elle formera un couple d'artistes très soudé, mais aussi un pivot de la vie intellectuelle bordelaise. Écrivains et musiciens, tels que Louis Emié et Henri Sauguet, fréquentèrent assidument leur salon de la rue du Couvent. Laissant la peinture à l'huile à son mari, Yvonne (qui signait ses œuvres « Yvonne Préveraud ») choisira

d'être décoratrice et illustratrice. Pastel, gouache et aquarelle furent ses techniques favorites. Elle obtint ainsi des commandes d'illustrations pour des livres, réalisa le décor d'une Traviata pour l'Opéra-Garnier et exposa chez Bernheim.

Parallèlement à son œuvre graphique, marquée par une délicieuse fantaisie et une fausse naïveté, Yvonne Préveraud créa des boîtes, des éventails, des bijoux. En 1923, elle exposa au Salon des Artistes décorateurs une série de boîtes de vernis Martin incrustées de nacre « selon un mode très moderne ». Un critique, à leur propos, rappela « que Buthaud dans la même ville décore ses étonnantes céramiques », constatant qu'il existait à Bordeaux « un foyer régionaliste très actif ».



106

**106**  
**Robert VALLET (Bordeaux, 1907-1994)**

*Panneau décoratif, 1939*  
 Panneau décoratif. Technique mixte sur panneau,  
 signé et daté "39" en bas à droite.  
 85 x 126 cm.

Daté de 1939, *Angoisse* un *Panneau décoratif*, œuvre atypique, pleine de mystère et de poésie, inaugure cette série consacrée à Robert Vallet. Étendue au premier plan, une femme nue convulsive, à la chevelure dénouée, constitue le motif central qu'encadrent un lévrier et un homme nu.

Assis sur un bloc de pierre, l'homme de profil scrute le ciel, indifférent. Symbole de fidélité, le lévrier surdimensionné lève la patte antérieure, esquissant un geste de protection. La scène se déroule dans un parc, sur fond de buissons et de cyprès, dans une harmonie feutrée de tons amortis que distingue une matière irisée. L'œuvre pose une insondable énigme au spectateur incapable d'en comprendre le sens. Que signifient ces personnages qu'aucun lien ne rassemble, que doit-on interpréter de cette rupture d'échelle entre humain et animal, quelle est l'intention du peintre, quel message veut-il nous communiquer, à qui destine-t-il ce décor ? Contentons-nous de nous laisser bercer par la douce musicalité des teintes et par cette inquiétante et fascinante étrangeté.

J-R.S.



107

**107**  
**François ALAUX (1878-1952)**  
*Le Parc*, 1936  
 Aquarelle.  
 Signée et datée 1936 en bas à gauche.  
 46,5 x 31 cm.

**108**  
**Albert GREIG (1913-1997)**  
*Maison à Saint Jean de Blaignac*, 1962  
 Huile sur panneau d'isorel,  
 signé et daté "1962" en bas à droite.  
 37,5 x 46 cm.



108

**Willem VAN HASSELT**  
 (Rotterdam, 1882-Nogent-sur-Marne, 1963)

Peintre sensible de l'immensité marine, de l'atmosphère et de la lumière du Bassin d'Arcachon, dont l'eau lui donne « l'âme bleue »<sup>(1)</sup>, Van Hasselt s'est aussi inspiré de bien d'autres paysages.

Exécutée à L'Isle-sur-Serein où l'artiste, stimulé par les ambiances fluviales, fait de nombreux séjours chez sa fille, cette pochade date des années quarante. Son élection à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France (1945) vient de consacrer la carrière de Van Hasselt, vice - président de la Société Nationale des Beaux-Arts et chevalier de la Légion d'Honneur depuis 1932. Ses expositions à Londres, Rotterdam et Paris dans la prestigieuse galerie Druet, lui ont assuré une solide réputation.

« Le Paysage rassemble un groupe sensible, souvent ému, qui sait comprendre la nature : à sa tête, M. Van Hasselt, calme et si juste », peut-on lire dans la revue *L'Art et les Artistes*<sup>(2)</sup>. Les oeuvres de l'artiste sont conservées au Centre Georges-Pompidou, à Paris, au musée des Beaux-Arts de Bordeaux, au musée des beaux-arts de Brest.

Avec cette étude saisie dans l'instant, grâce à une pâte épaisse appliquée largement, d'un geste rapide et sûr, Van Hasselt nuance une vue pleine de finesse, dont le vent agite les touches. Entre terre et ciel, il brosse un tableautin impressionniste.

*Fleurs dans un pichet et pommes, Quai Malaquais et Pont des Arts*, n'offrent pas moins de vigueur et de spontanéité.  
 J-R.S.

1 - cf. Christel Haffner Lance, « Willem Van Hasselt, Souvenirs d'Arcachon », *Peindre les Landes*, Le Festin, 2012, p.103.  
 2 - M. F., « Les Salons de 1932 », *L'Art et les Artistes*, mai 1932, p.282.



109



110

**109**  
**Willem VAN HASSELT (1882-1963)**  
*Quai Malaquais et Pont des Arts*  
 Huile sur carton, signé en bas à droite.  
 33 x 40,5 cm.

**110**  
**Willem VAN HASSELT (1882-1963)**  
*Paysage pris à L'Isle-sur-Serein*  
 Huile sur papier maroufflé sur carton, signé en bas à gauche. Contresigné, situé et n°477 au verso.  
 22 x 24 cm.

**111**  
**Willem VAN HASSELT (1882-1963)**  
*Fleurs dans un pichet et pommes*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite.  
 60 x 73 cm.



111

112  
**Paul ANTIN**  
 (Bordeaux, 1863-Arès, 1930)

*Voiliers sur la Garonne*  
 Huile sur toile signée en bas à droite.  
 61 x 46,5 cm.

Publié en 1904, ce commentaire d'Albert Cagnieul semble approprié à cette marine que le brouillard emplit de mystère : « Le talent de M. Paul Antin parcourt une gamme des plus étendues. Nous le voyons tour à tour accentuer par des touches énergiques les profils hâlés de ses marins, ou fondre dans les demi-transparences d'une vapeur de rêve des chairs de jeune fille aux délicatesses de pétale (...) ou dire tout le charme de l'heure fugitive dans le perpétuel renouvellement de la nature et l'instabilité des choses »<sup>(1)</sup>.

Traversée de gestes novateurs, cette peinture où fusionnent lignes et nuances et qui a l'évanescence d'un pastel revendique la rupture avec la tradition mariniste bordelaise jugée encombrante et suspecte. Paul Antin lui préfère l'essence des formes brumeuses, la poésie d'une apparition fugace.

Présences fantomatiques comme suspendus dans l'espace et le temps, les navires deviennent des visions oniriques. Dans l'imprécision de l'environnement, avec ces formes d'apparence fragile, bien qu'étayées par la verticalité des mâts, le velouté et le flou deviennent ex-voto pour le rêve.

S'il s'est surtout imposé comme le peintre des mineurs et du borinage qui en font un homme engagé, à l'esprit ouvert, un artiste à part dans la création bordelaise, Paul Antin pratiqua tous les genres : scènes mythologiques, décors religieux, portraits mondains, paysages et marines, sujets sociaux. Il s'est autant illustré en peinture qu'au pastel.

Dans son académie de la rue de Brach, il prodigue « un enseignement plus vivant et plus libre » que celui dispensé à l'École municipale des beaux-arts, inquiète de cette dissidence. Ce fameux atelier peint en vert olive, est assidûment fréquenté par un public féminin qui vient apprendre le pastel et qui trouve là « une différence d'instruction »<sup>(2)</sup>.

Né le 14 avril 1863 à Bordeaux où son père était entrepreneur de travaux publics, Antoine, Paul, Victor Antin est l'élève d'Albéric Dupuy à l'École des beaux-arts de Bordeaux. Il complète sa formation auprès d'Auguin. *La flagellation de notre seigneur Jésus Christ* lui vaut un premier prix en 1885 et lui assure une bourse de la Ville. Il intègre ainsi à Paris l'École des beaux-arts et devient l'élève de William Bouguereau et de Tony Robert-Fleury, tout en gardant ses distances avec l'enseignement académique. Il réside alors 9, rue Daubigny, puis 31, boulevard Berthier.

Il participe au Salon des Artistes Français dès 1897 où il obtient plusieurs récompenses, dont la Médaille d'or en 1926. Il expose aux Amis des Arts de Bordeaux entre 1879 et 1920. En 1904, après la mort de son épouse en 1900, il revient s'installer à Bordeaux, 278, rue Judaique, où il ouvre un premier atelier en 1906, puis déménage au 29 rue de Brach. « Plusieurs fois médaillé à Paris, M. Antin a fini par se fixer dans sa ville natale, où il ne cesse de remporter succès sur succès. Il s'est ainsi placé au premier rang de nos meilleurs peintres



112

régionaux », note en 1905 Georges de Sonnevile<sup>(3)</sup>. Membre fondateur de *L'Atelier*, dont il assure bientôt la vice-présidence, puis en 1921, la présidence, Paul Antin s'impose comme une figure incontournable de la scène artistique bordelaise. A l'église Saint-Nicolas de Bordeaux, il peint quatre anges qui encadrent le choeur, exemple de sa foi dont témoigne aussi son Autoportrait devant le crucifix. Lieutenant d'artillerie en 1914, deux fois blessé, il traduit ses impressions de guerre dans plusieurs toiles. Il devient chevalier de la Légion d'Honneur en 1919. Plusieurs séjours à Arès lui inspirent diverses marines. C'est là qu'il passe la fin de sa vie. Il y décède le 8 avril 1930. Ses oeuvres sont notamment conservées dans les collections du musée des beaux-arts de Bordeaux, des musées royaux de Bruxelles, au musée d'Histoire de Denain. A Bordeaux, près de la place Nansouty, le square Paul Antin honore le souvenir de l'artiste.

Jean-Roger Soubiran

- 1 - Albert Cagnieul, « Le Salon des Amis des Arts », *Société Philomatique de Bordeaux et du Sud-Ouest*, 1904.
- 2 - Georges de Sonnevile, *Les Cahiers noirs, Journal d'un peintre*, Bordeaux, 1920 - Paris, 1958, William Blake&Co, Bordeaux, 1994, p.22.
- 3 - Georges de Sonnevile, « Le Salon d'Automne, 1<sup>er</sup> article », *La France*, 3 novembre 1905.

Bibliographie : Manuel Lorenzo, *Recherches sur le peintre Paul Antin*, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 1995.



113

113  
**Hermann DELPECH (1864-1945)**

*Port de Bordeaux*  
 Huile sur toile signée en bas à gauche.  
 46 x 55 cm.  
 (Pièces au dos).  
 Toile Imberti.

« M. Delpech a une personnalité bien à lui, qui sait se manifester en des toiles vibrantes, peintes dans une gamme légère, et d'un charme très prenant », note Daniel Astruc<sup>(1)</sup>.

Ces qualités, l'artiste les déploie dans ces trois marines vouées à ses motifs de prédilection, le port de Bordeaux et le Bassin d'Arcachon, qu'il expose fidèlement aux Amis des Arts entre 1884 et 1924, ou aux salons de *L'Atelier* dès 1905.

Rappelons que le peintre a reçu une solide formation auprès de Gustave Boulanger, Jean-Léon Gérôme et Léon Bonnat, à l'École des Beaux-Arts de Paris. Sa participation au Salon des Artistes Français où il expose depuis 1889 lui a valu la Médaille de 3<sup>e</sup> classe.

J-R.S.

- 1 - Daniel Astruc, « 27<sup>ème</sup> Salon de l'Atelier (Deuxième article) », *la Vie Bordelaise*, 27 décembre 1936.



114

**114**  
**Hermann DELPECH (1864-1945)**  
*Port de Bordeaux*  
 Huile sur toile signée en bas à gauche et datée « 08 ».  
 73 x 57 cm.



115

**115**  
**Firmin BARRIERE (XIX/XX<sup>ème</sup>)**  
*Bateaux sur la Garonne en amont de Bordeaux, c. 1880*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite.  
 21,5 x 33,5 cm.  
 Cadre doré d'origine.

Dans le catalogue de l'exposition consacrée par le musée de Bordeaux à Alfred Smith (2007), Olivier Le Bihan cite l'un des derniers marinistes bordelais, Firmin Barrière, « dont la carrière prometteuse fut prématurément interrompue à la fin des années 1880 ». Elève du peintre et sculpteur bordelais Emmanuel de Santa-Coloma, Firmin Barrière s'était mis dans les pas d'Eugène Boudin - lequel avait séjourné à Bordeaux en 1874 et peint des dizaines de toiles sur le Port de la Lune. De Boudin, il avait repris la touche frémissante, l'attention aux effets atmosphériques, la passion pour la vie maritime. Ce que montrent les rares tableaux bordelais signés de lui qu'il a été possible de retrouver. Firmin Barrière n'exposa des oeuvres aux Amis des Arts de Bordeaux qu'entre 1883 et 1886. Cependant, il ne mourut pas à la fin de la décennie, mais s'installa à Nantes où il continua à peindre des marines, puis à Paris où il participa au salon des Artistes français jusqu'en 1896. On perd ensuite sa trace.



116



118



117



119



120

**116**  
**Raoul DOSQUE (1860-1937)**  
*Vue de Saint Michel et du pont de pierre*  
Aquarelle, signée en bas à gauche.  
25 x 32,5 cm.  
(Rousseurs).

**117**  
**Raoul DOSQUE (1860-1937)**  
*La Garonne, quai de Queyries. Matinée, 1929*  
Huile sur carton,  
signé en bas à gauche et datée 1929.  
Titre et daté au verso.  
24 x 33 cm.

**118**  
**Raoul DOSQUE (1860-1937)**  
*Bord de Garonne*  
Huile sur toile, signée en bas à droite.  
28,5 x 36,5 cm.  
(Restaurations).  
Dans un cadre en bois doré.

**119**  
**Léonce FURT (Né en 1870)**  
*Le Port de Bordeaux*  
Huile sur toile, signée en bas à droite.  
26 x 38 cm.

**120**  
**Jean-Gabriel DOMERGUE (1889-1962)**  
*Un trois-mâts sur la rade, Bordeaux, Octobre 1908*  
Huile sur carton, signé et daté 1908 en bas à droite.  
Titre, situé et daté au verso.  
24 x 32,5 cm.



121

**121**  
**Pierre-Louis CAZAUBON (1873-1950)**  
*Port de Bordeaux*, 1892  
 Huile sur carton.  
 Signé et daté « 1892 » en bas à droite.  
 14 x 21,5 cm.



122

**122**  
**Onésime GALY**  
*Port de Bordeaux*, 1914  
 Huile sur panneau, signé et daté  
 « 1914 » en bas à droite.  
 24 x 33 cm.



123

**123**  
**Louis BILLIARD (1864-1952)**  
*Remorqueurs de la Garonne, quai de Grave à Bordeaux*  
 Huile sur carton, signé en bas à droite.  
 Titré, dédicacé et daté « 1924 » au verso.  
 16 x 22 cm.



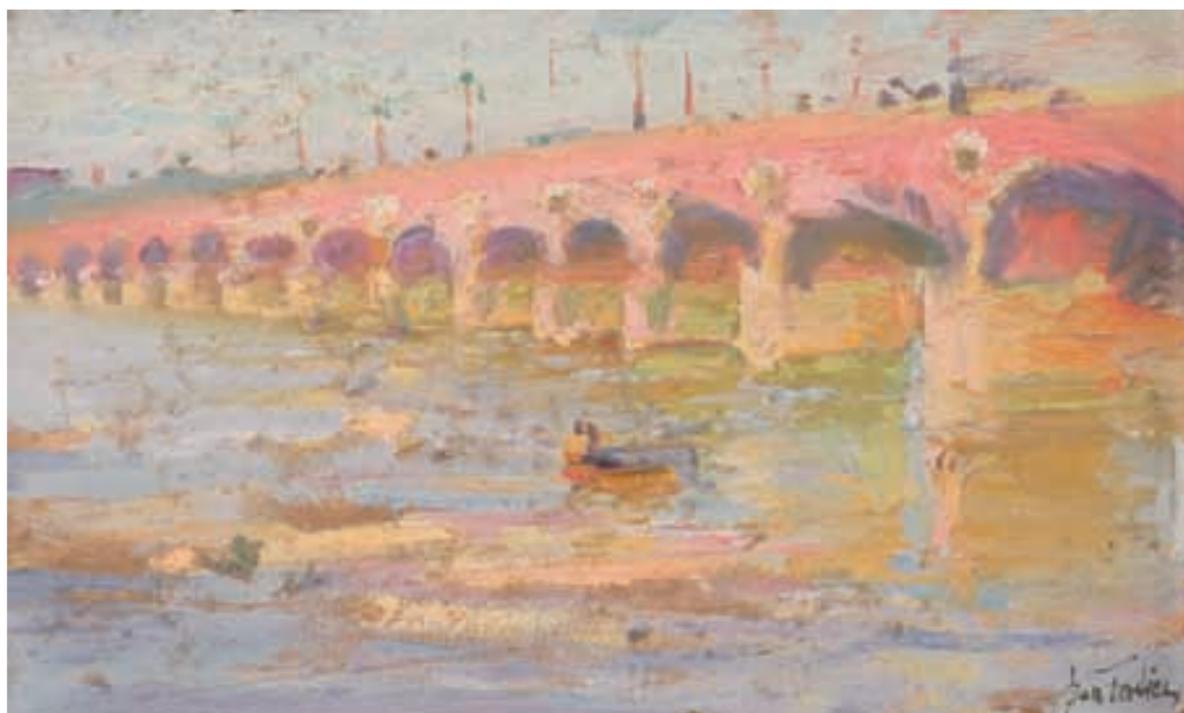
124

**124**  
**ÉCOLE MODERNE**  
*Port de Bordeaux*  
 Huile sur toile non signée.  
 34 x 26 cm.



125

**125**  
**Daniel TARDIEU (1861-1928)**  
*Remorqueur sur la Garonne*  
Huile sur panneau.  
13 x 21,5 cm.



126

**126**  
**Daniel TARDIEU (1861-1928)**  
*Le pont de pierre*  
Huile sur panneau, double face,  
signé en bas à droite.  
13 x 21,5 cm.



127

**127**  
**Eugène FOREL (1858-1938)**  
*Port de Bordeaux*, 1919  
Gouache, signée et datée « 1919 »  
en bas à gauche.  
18 x 27 cm (à vue).



128

**128**  
**Jean René CHASSAIGNE (1872-1958)**  
*Les bords de la Garonne à Bègles*  
Huile sur panneau signé en bas à gauche.  
Située au verso.  
33 x 41 cm.



129

129  
**Jean DESPUJOLS**  
 (Salles, Gironde, 1886-Shreveport, Louisiane, 1965)  
*Les bords de la Dordogne*  
 Huile sur toile signée en bas à droite.  
 60 x 73 cm.  
 Circa 1920.

Bibliographie : Nicole Palard, Recherches sur l'œuvre picturale de Jean Despujols. Revue archéologique de Bordeaux, 2008. Notre tableau est reproduit page 182.



130

130  
**Jean DESPUJOLS**  
 (Salles, Gironde, 1886-Shreveport, Louisiane, 1965)  
*La Garonne à Podensac*, c. 1920  
 Huile sur toile, signée en bas à droite.  
 54 x 73 cm.  
 Circa 1920.  
 Baguette ancienne en acajou.

Bibliographie : Nicole Palard, Recherches sur l'œuvre picturale de Jean Despujols. Revue archéologique de Bordeaux, 2008. Notre tableau est reproduit page 182.

Un musée a été construit à Shreveport (Louisiane) autour de l'œuvre de Jean Despujols. Cet artiste excentrique, mais magnifique dessinateur, appartient à la phalange des Prix de Rome issus de l'école des beaux-arts de Bordeaux. Il obtient son premier grand prix en 1914, mais ne séjourne à la villa Médicis qu'en 1919, après une guerre héroïque dont la violence le marquera à jamais. A Rome, il retrouve Jean Dupas, dont il subit l'ascendant. Il fait des envois remarquables au Salon des Artistes français et, dès 1924, devient professeur à l'École américaine de Fontainebleau. En vue de l'Exposition des Arts décoratifs de 1925, il est sélectionné avec Jean Dupas, François-Maurice Roganeau et Marius de Buzon, pour composer l'un des quatre grands panneaux (3,70 x 8,95 mètres)

ornant le pavillon de Bordeaux, orchestré par Pierre Ferret autour d'une célébration du vin. Traitant L'Agriculture, Despujols crée la plus extravagante des quatre allégories, lesquelles ne manquaient pourtant pas de sel ! le classicisme revendiqué de sa peinture est subverti par un humour qui joue avec le kitsch et par une stylisation cubiste bien personnelle. Par la suite, son style s'apaise et s'épure de ses outrances. Le peintre revient à Ingres ou Raphaël (en témoigne sa Maternité bleue au musée de Saint-Quentin). Alors s'épanouit une période de grâce toute classique, un ingrisme de la vie moderne, où se révèle toute la beauté de son dessin. En 1936, notre homme gagne un prix qui lui permet de parcourir l'Indochine, d'où il rapporte une suite bouleversante de paysages et de portraits asiatiques. Il s'exile aux Etats-Unis pendant la Deuxième Guerre, brille dans le portrait mondain et meurt en Louisiane sans être revenu dans sa patrie.

Parallèlement à des créations toujours singulières, Jean Despujols s'est révélé un paysagiste apaisé, cultivant une facture classique et des cadrages subtils. Dans les années 1910 et 1920, il a consacré plusieurs toiles à sa région natale (les Landes girondines), mais aussi au port de Bordeaux, aux bords de la Garonne (son frère avait acheté une ferme près de Podensac) ou de la Dordogne. Beaucoup étant restées dans sa famille, peut-être s'agissait-il pour lui d'un délassément.

J.S.



131

**131**  
**Charles CANTE (1903-1981)**  
*Le port de Bordeaux*  
Huile sur toile,  
signée du cachet de l'atelier au dos.  
50 x 61 cm.



132

**132**  
**Ricardo GOMEZ-GIMENO (1892-1954)**  
*Le port de Bordeaux*, 1943  
Huile sur panneau d'isorel, signé et daté « 1943 ».  
en bas à gauche.  
46 x 55 cm.



133

**133**  
**Charles PHILIPPE**  
 (Bordeaux, 1916-Le Havre, 1993)  
*Paquebot à vapeur et gabare chargée de tonneaux à quai*  
 Dessin à l'encre de Chine et au lavis,  
 signé en bas à gauche.  
 Années 1930 ou 1940.  
 48 x 62 cm (à vue).  
 Bel encadrement.

Exposition : Eloge de Bordeaux. Trésors d'une collection, Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 3 décembre 2009 - 14 mars 2010. Reproduit au catalogue sous le n° 46, p.279.



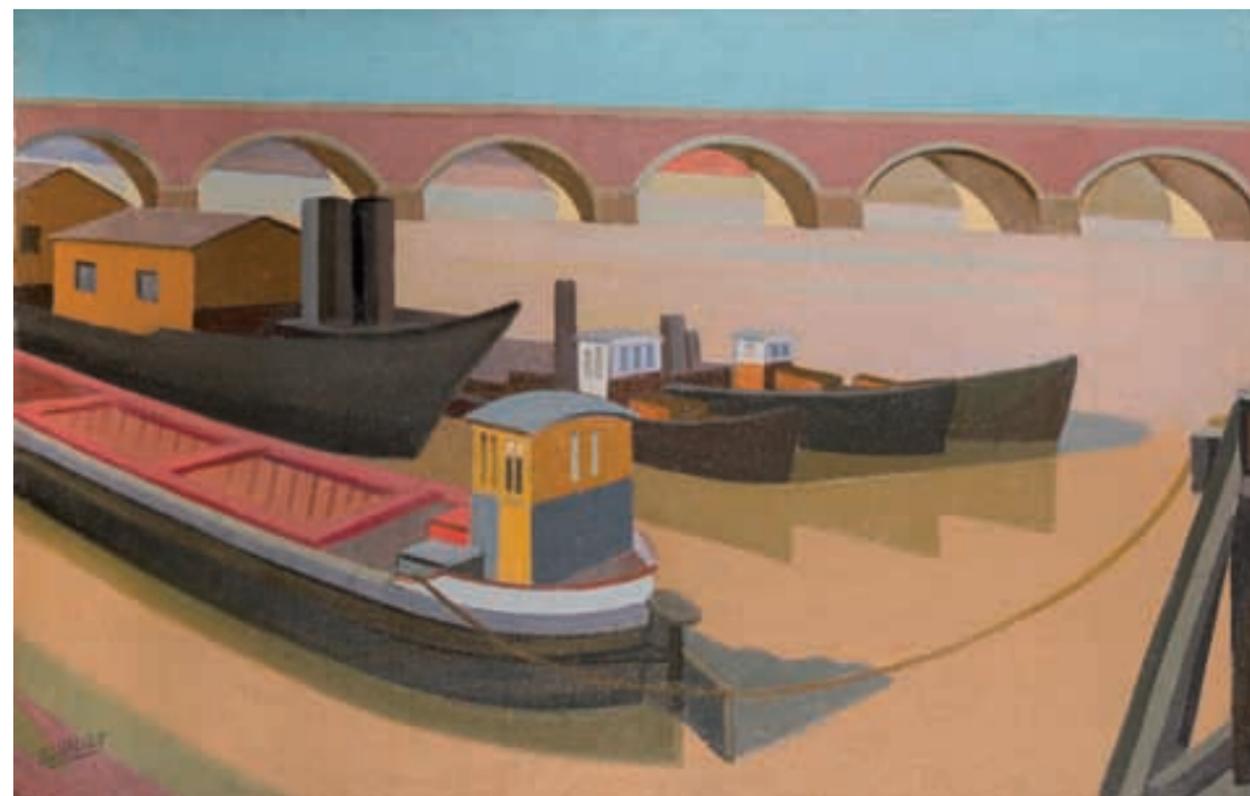
1374

**134**  
**Floréal OTERO (1932-2013)**  
*Le pont d'Aquitaine, 1973*  
 Huile sur toile,  
 signée et datée « 1973 » en bas à gauche.  
 65 x 81 cm.

**135**  
**Jean-Gérard CARRÈRE (1922-2015)**  
*Le pont de pierre*  
 Gouache, signée en bas à droite.  
 23 x 40 cm.



135



136

**136**  
**Charles-Robert VALLET (1907-1993)**  
*Docks, Garonne au Pont de Pierre, c. 1930-40*  
 Huile sur toile, signée en bas à gauche.  
 Titrée au verso.  
 72 x 115 cm.

**137**  
**Charles-Robert VALLET (1907-1993)**  
*La drague*  
 Huile sur panneau d'isorel, signé en bas à gauche.  
 Titré au verso.  
 46 x 55 cm.



137



138



138

138

**René-Achille ROUSSEAU-DECELLE**  
(La Roche-sur-Yon, 1881 - Préfailles, 1964)

Deux paysages des Landes : *Forêt de pins maritimes*  
et *Bords du bassin d'Arcachon, avec un char à boeufs*  
Deux huiles sur panneau, signés en bas à gauche.  
12,5 x 17,5 cm et 11,5 x 16 cm.

Le musée de La Roche-sur-Yon a dédié une exposition rétrospective en 1968 à cet artiste qui se fit connaître par des scènes parisiennes, mais fut aussi un excellent paysagiste. Elève de William Bouguereau et de Gabriel Ferrier, lauréat du prix de Rome, Rousseau-Decelle expose dès 1903 au Salon des Artistes français, qu'il ne quittera plus. En 1905, il se fait remarquer de la critique en présentant Jeanne d'Arc dans sa prison. Deux ans plus tard, La Chambre des Députés obtient un franc succès. Rousseau-Decelle se distingue alors comme chroniqueur de la vie contemporaine avec des peintures de qualité qui évoquent celles de Jean Béraud, telles *Paddock à Argenteuil* ou *Le Palais des glaces*. Affecté pendant le premier conflit mondial au service des documents secrets du Ministère des Armées, il sera le premier à apprendre par télégramme la nouvelle de l'armistice.

139

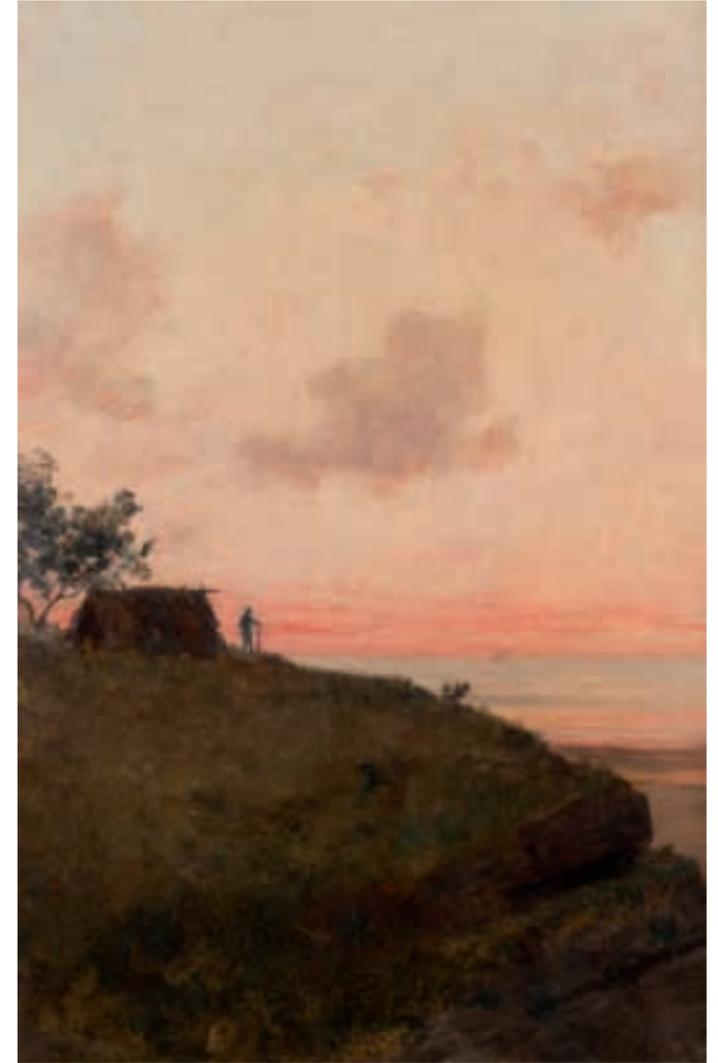
**Louis RITSCHARD (1817-1904)**

*Vue d'Arcachon*

Huile sur panneau, signé en bas à droite.  
13,5 x 19 cm.



139



140

140

**Léon BOPP du PONT (1840-1924)**

*Cabane de chasseurs sur la dune, Bassin d'Arcachon*  
Huile sur toile, signée en bas à droite.

73 x 48,5 cm.

(Craquelures, restaurations, signature repiquée).

141

**Léon BOPP du PONT (1840-1924)**

*Coucher de soleil sur le Bassin*

Huile sur panneau, signé en bas à gauche.

45 x 60,5 cm.

(Panneau de porte, restaurations).



141



142

**142**  
**Jean DUFAU (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)**  
*Temps gris au Teich village, 1908*  
 Huile sur papier contrecollé sur panneau, signé, et daté  
 « 1908 » en bas à gauche et situé en bas à droite.  
 Situé, contresigné et daté au verso.  
 59 x 42,5 cm.



143

**143**  
**Félix-Eugène CANTEGRIL (1846-1914)**  
*La Tête de Buch*  
 Aquarelle, signée et située en bas à droite.  
 38,5 x 26 cm.



144

**144**  
**Pierre Victor Louis VIGNAL (Le Bouscat, 1855-Paris, 1925)**  
*La Teste*  
 Aquarelle, signée en bas à gauche.  
 27 x 38 cm (à vue).

Loué par Robert de la Sizeranne, Prix Goncourt, pour ses vues de Venise qu'il expose à Paris, galerie Georges Petit<sup>(1)</sup>, Pierre Vignal est aussi l'aquarelliste attitré d'Arcachon, comme en témoignent cette ancienne maison traditionnelle du Bassin et ses dépendances, hangars et appentis construits avec le bois de la forêt usagère. Le blanc du support laissé en réserve assure l'éclairage de la façade enduite d'un crépi blanc, passé à la chaux avant la fête locale. Avec son toit couvert de tuiles rondes, la maison basse, très simple, et son potager, est typique des villages du Bassin, Andernos, Arès, Audenge, Gujan...<sup>(2)</sup>. La façade sans ouverture se protège du vent d'Ouest, porteur de pluie par un enduit au coaltar (goudron).

Au-delà de l'avantage ethnographique, la lumière est le centre d'intérêt de cette page bien construite. L'artiste n'a pas ménagé la difficulté qu'offrent les troncs printaniers coupant la composition.

Un sujet au premier abord ingrat - une modeste habitation et des cabanes en bois - se transcende sous le pinceau virtuose de Vignal en motif plastique.

J-R.S.

1 - Robert de la Sizeranne, « Le sentiment décoratif aux Salons de 1906 », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> juin 1906, p.684 à 709.

2 - cf. Charles Daney, *Bassin d'Arcachon, baie sauvage*, Loubatières, 1988.



145

**145**  
**Hermann DELPECH (1864-1945)**  
*Vue du Bassin animée*  
 Huile sur toile, signée en bas à gauche.  
 40 x 32 cm.

**Félix CARME (Bordeaux, 1863-Bordeaux, 1938)**

« Nos intimistes triomphent, par la sensibilité et l'expression (...) avec M. Félix Carme dont les intérieurs ont une profondeur d'atmosphère, une séduction émouvantes, et qui saura nous montrer au sortir de ces saisons invitant au recueillement, une *Echappée sur le Bassin d'Arcachon* », note Paul Berthelot.<sup>(1)</sup>

Cette annexion du paysage à l'intimisme est significative. Le fin critique bordelais s'est montré réceptif à la douceur de l'atmosphère, à la poésie subtile qui émane de plusieurs paysages arcachonnais de l'artiste, auxquels appartient ce triptyque digne de décorer quelque imposant « chalet » de la Ville d'Hiver. Dans cet hymne à la nature aimée pour elle-même et elle seule, Félix Carme<sup>(2)</sup> a vidé le Bassin de toute présence humaine. Nulle voile à l'horizon, aucun pêcheur, aucune pinasse, aucun promeneur ne viennent troubler la sérénité de la vue. Dans cette oeuvre vouée au calme, pas une vaguelette ne plisse la surface de l'eau, pas une mouette ne sillonne le ciel.

Le seul dialogue du sable, des arbres, de l'eau et du ciel, assure cette confiance du paysage. C'est une harmonie sereine dans un ciel de jade où flottent des nuages roses. Ce sont les teintes assoupies d'un jour finissant. Décrassés de leurs vernis jaunes, le ciel rosissant retrouvera toute sa transparence et l'eau, sa limpidité. L'artiste a bien saisi le charme de cette heure indécise, où commencent à trembler la masse sombre des pins et les contours des choses lointaines.

Ici, Félix Carme se souvient des dunes arcachonnaises d'Auguin qui ont assis sa réputation. Il en reprend les principaux ingrédients : ondulant sur la dune, la forêt synthétique, symbole d'une nature vierge des origines, la nacre des nuages, l'harmonie du ciel et de la mer qui se rassemble en un tout pénétré de nostalgie, le mystère sacré du jour finissant qui le hante en souvenir du Lorrain.

Avec ses teintes apaisées et fondues, la tonalité générale dispose l'esprit à la rêverie, tandis que l'organisation de la toile en triptyque favorise cette contemplation. Envahi de feuilles de marronnier, typiques de l'Art Nouveau, et de grenades, l'encadrement en bois naturel, aux lignes sinueuses, est résolument *modern style*, comme celui de Nature morte à la coupe de fruits. Antérieur à la guerre de 1914, nous estimons qu'il doit dater des premières années du XX<sup>e</sup> siècle. Ce décor sculpté en méplat interfère discrètement avec le paysage peint, engageant un dialogue non dépourvu d'ambiguïté.

À la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles, le triptyque dont l'origine est liée aux retables médiévaux, connaît un regain de faveur au point que Louis Gillet lui consacre un article dans la *Revue de l'art ancien et moderne* de 1906<sup>(3)</sup>. Couverts de gloire au Salon, les triptyques de Puvis de Chavannes pour le Panthéon ou d'Henri Martin pour le Capitole de Toulouse et la Caisse d'Épargne de Marseille, y sont largement commentés, de même que celui de Segantini sur l'Engadine, qui triomphe à l'Exposition Universelle de 1900. Charles Cottet, pour *la Mer*, Fritz von Uhde et sa *Nativité*, Léon Frédéric, avec *les Ages de l'Ouvrier*, ne sont pas oubliés. William Laparra est quelque peu chahuté pour les *Étapes de Jacques Bonhomme* au Salon de 1905. D'autres Bordelais allaient lui emboîter le pas, notamment Alfred Smith, dont *Triptyque vénitien*, 1908, « s'enlève en belle vigueur, riche de caractère, dans un cadre dessiné et sculpté par Gaston Schnegg »<sup>(4)</sup>, ou Calvé avec son oeuvre maîtresse, *Landes de Gascogne*, exposé aux Artistes Français en 1913 ; puis, dans les années vingt, Roganeau (*Partie de chistera sur le fronton de Bidarray*), et F-M. de Buzon (*Fête rituelle en Kabylie*), tandis que le Landais Sourgen et le Basque Arrue en font alors une formule à succès.

Ici, à la place de la Vierge, des saints ou des donateurs des panneaux latéraux, le célèbre « arbre d'or » d'Arcachon, le pin gemmé dont la sève, selon la médecine contemporaine, régénère l'humanité, est savamment mis en scène ; il énonce le sacrifice de la pinède. Ainsi le paysage devient-il le support d'une méditation

religieuse, concept rappelant celui mis en oeuvre par Friedrich avec le *Retable de Tetschen*, 1808, *Crucifix dans la montagne* (Dresde Gemäldegalerie).

Attardons-nous sur la trouvaille constituée par le duo de pins du panneau central, dont la disproportion au regard de la forêt en contrebas, épouse un caractère japonisant. Dans cet espace dont la hauteur surplombe de plus d'un tiers celui des panneaux latéraux, les pins obliques qui s'élancent en toute liberté évoquent par leur jaillissement, l'éclosion des fusées d'un feu d'artifice.

Félix Carme a su tirer parti de la complexité de l'espace à remplir en évitant les pièges d'une structure peu commode. On notera comment la langue de terre de la rive opposée - Le Canon, L'Herbe, Cap Ferret - souligne efficacement la présence des traverses du cadre et comment elle coupe d'une puissante horizontale, la verticalité des troncs ou les montants Art Nouveau. Ainsi s'équilibre parfaitement la composition du paysage.

Cette âme mystérieuse, que d'ordinaire, Félix Carme débusque dans ses intérieurs bordelais, l'artiste se plaît à la faire revivre ici dans un couchant arcachonnais, par cet accord suave de lignes calmes et de nuances complémentaires.

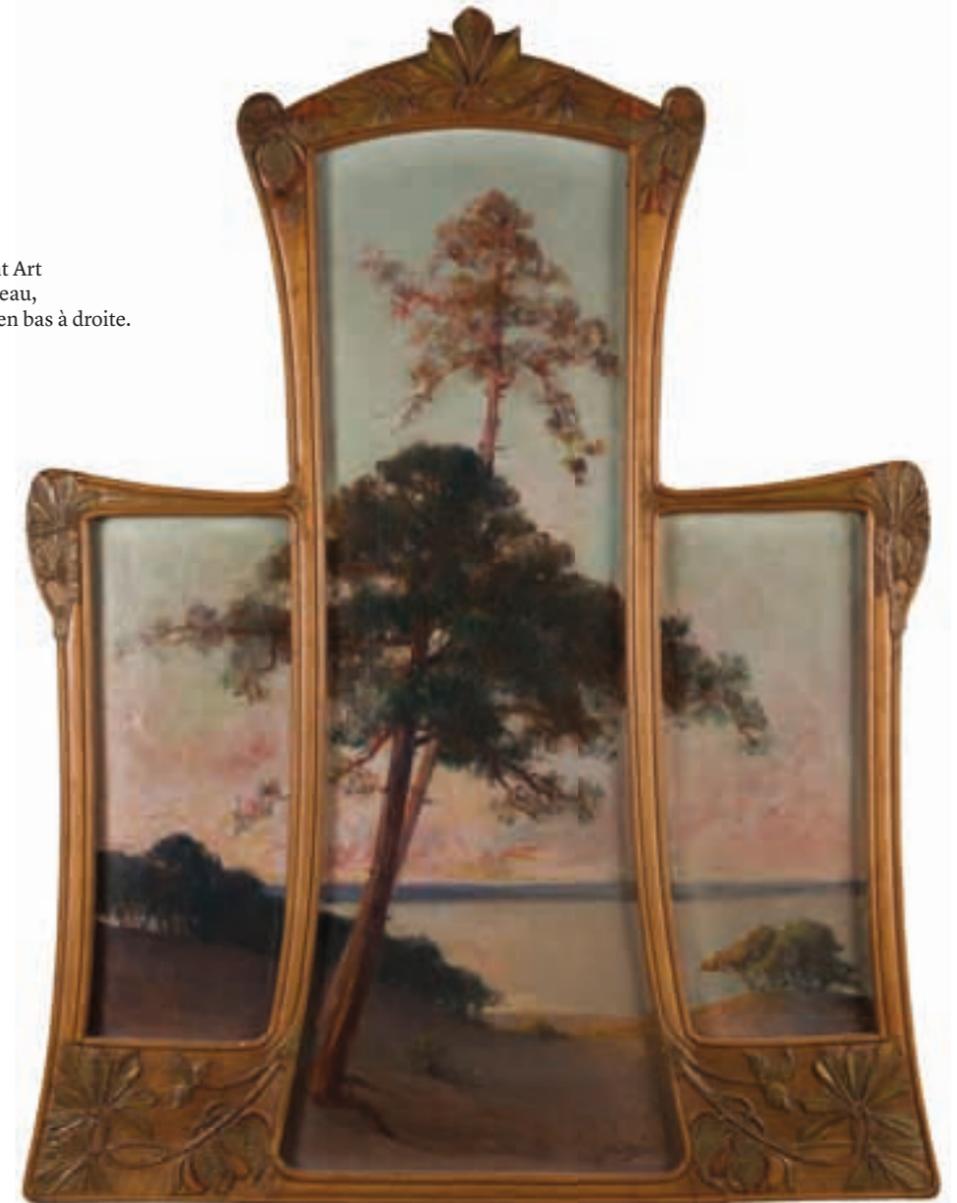
Jean-Roger Soubiran

- 1 - Paul Berthelot, « Le Salon des Amis des Arts », *La Petite Gironde*, 11 mars 1921, p. 2.
- 2 - Formé à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux, Félix Carme fait des envois réguliers au Salon des Amis des Arts entre 1884 et 1938. Membre associé de la Société Nationale des Beaux-Arts (de 1895 à 1937), membre du *Studio* à Bordeaux, il participe à la fondation de *L'Atelier*. Il a notamment pour élèves, Germaine Basilis et Mildred Bendall. Son oeuvre est conservée dans les musées de Cognac, Bordeaux, Périgueux, ainsi que dans de nombreuses collections particulières au Royaume-Uni, au Canada et aux États-Unis.
- 3 - Louis Gillet, « La renaissance du triptyque », *Revue de l'art ancien et moderne*, 1906, t. XIX, p. 258.
- 4 - Paul Berthelot, « Le Salon Bordelais des Amis des Arts », *La Petite Gironde*, 4 février 1908, p. 1.



146

**146**  
**Félix CARME (1863-1938)**  
*Terrasse sur le Bassin, Arcachon*  
Aquarelle, signée en bas à droite.  
18,5 x 23,5 cm.



147

**147**  
**Félix CARME (1863-1938)**  
*Soleil couchant sur le bassin*  
Triptyque dans un encadrement Art Nouveau. Trois huiles sur panneau, signé sur le panneau du centre en bas à droite.  
103 x 32 et 53,5 x 21,5 cm (2)  
l'ensemble 116 x 88 cm.



148

**148**  
**Félix CARME (1863-1938)**  
*Nature morte à la coupe de fruits*  
Huile sur panneau de forme ovale, signé en bas à droite.  
24 x 80 cm.



149

**149**  
**Raymond-Pierre VIRAC (1892-1946)**

*Pinasse*  
Huile sur panneau, signé en bas à droite.  
38 x 46 cm.

Né à Madrid le 19 octobre 1892, Raymond-Pierre Virac, benjamin du *Groupe des Neuf*, se démarque de ses camarades de Ciboure par sa triple appartenance - basque, indochinoise et malgache - qui fonde la singularité de sa production. Il se forme à l'Académie Julian puis à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris, où la diversité des supports et des techniques le sollicitent, n'hésitant pas, en marge de ses médiums favoris - fusain et peinture à l'huile - à pratiquer comme Arrue, le grand écart entre fresque et enluminure.

Son mariage le 8 mai 1923, avec Yvonne Haristoy, originaire de Ciboure, le marque d'un indéfectible attachement au Pays basque. Cette année-là se fonde le *Groupe des Neuf*, dont Virac devient un des fers de lance. L'artiste parcourt la région et fixe dans sa peinture ou ses gouaches, paysages, villages typiques et traditions basques, qui feront l'objet de ses expositions à La Chaumière, à Biarritz, à la galerie Imberti à Bordeaux, ainsi qu'au Casino de Saint-Jean-de-Luz avec le *Groupe des Neuf*.

En 1926, l'artiste partage avec Georges Masson une « exposition d'Art Moderne Régional » au Musée Basque de Bayonne.

En 1927, lauréat du Prix d'Indochine, Virac part enseigner à l'École des Beaux-Arts d'Hanoï. Il se spécialise dans l'étude des « types indigènes », matière à de nombreuses expositions. Après avoir obtenu le Prix de Madagascar en 1936, l'artiste s'installe dans l'île où il exécute quatre fresques décrivant la vie malgache destinées à l'Hôtel de Ville de Tananarive. Il meurt à Tamatave en 1946.

Parmi les œuvres religieuses qu'il a aussi réalisées, citons les fresques de l'église Notre-Dame-des-Missions-du-cygne d'Enghien, à Epinay-sur-Seine ou celles de l'Église du Saint-Esprit à Paris.

Avec *Princesse*, se révèlent chez l'artiste toute la valeur, toute l'importance de la lumière et du contour. Virac a la ferme volonté d'écrire avec précision la forme de la barque, la solidité des terrains. Dans cette étude enlevée avec largeur, il affirme son geste dans la pâte, ce qui détermine des touches vivantes, traduisant son impression avec franchise sous le plein soleil.

J-R.S.



150

**150**  
**Pierre-Gaston RIGAUD (1874-1939)**

*Vue du Bassin*, 1925  
Huile sur toile, signée et datée en bas à gauche.  
38 x 55 cm.

« M. Rigaud est aussi familier avec l'ordonnance, la majesté et l'intimité émouvante des cathédrales qu'avec les aspects de la nature. Il nous donne un ensemble d'études de rivages bordés de pins puissants et doux, lumineux et sains et des impressions de basiliques où flamboie la magie prismatique des vitraux trouant les ombres.

Ces pages de vérité, de sentiment et de force seront justement recherchées des amateurs », note Paul Berthelot en 1920<sup>(1)</sup>.

Ce paragraphe pourrait servir de commentaire à ces œuvres de l'artiste, bien représentatives de la dualité de son talent. Avec *Porche (Saint-Seurin, Bordeaux)*, 1927, envoyé à la Société lyonnaise des Beaux-arts, puis au salon de la Société des Amis des Arts de Bordeaux en 1929 (sous le numéro 593, avec le titre : *Le porche de Saint-Seurin* (7000fr)), Pierre-Gaston Rigaud renoue à un demi-siècle d'intervalle avec la vocation archéologique de Léo Drouyn. Ce dernier avait marqué son intérêt pour l'édifice dans sa gravure du « Siècle Episcopal de l'Église Saint-Seurin, à Bordeaux

», édité par l'Imprimeur Vonlatum en 1842, intérêt renouvelé en 1889 par un beau dessin à la plume représentant l'ensemble de la basilique (Bordeaux, musée des beaux-arts). Ici, Rigaud s'attache à l'entrée du couloir-porche de la façade Ouest, avec ses deux séries de trois chapiteaux reliant l'avant-nef à la nef de la basilique. Pour ces chapiteaux romans historiés, absolument remarquables, on notera l'exactitude dans le rendu des détails. La largeur de la touche, la pâte onctueuse qui font vibrer le grain de la pierre, n'empêchent en rien la précision. Délaisant la symétrie trop stricte d'une vue frontale, l'artiste a fait le choix du meilleur angle, mettant en valeur la progression de la perspective vers la nef. Le regard culmine vers les vitraux qui illuminent l'intérieur sombre de la basilique.

A cet espace bouché, concentré sur la ferveur religieuse et l'intériorité de la foi, « l'homme des cathédrales » oppose l'horizon ouvert d'Arcachon, la poésie des pins, la lumière qui inonde la toile. L'ondulation des nuages fait écho aux mamelons de la dune. La voile qui vogue, matinale sur le Bassin est, pour le spectateur, comme une invitation au voyage dans un eden de couleurs, une harmonie subtile de nuances où se mêlent roses, bleus et blonds, rehaussés par la verdure des arbres.

J-R.S.

1 - Paul Berthelot, « Beaux-arts », *La Gironde*, 15 Mars 1920, p.2.

**Louis-Marius GUEIT (Bordeaux, 1877-1956)**

Si les dunes du courant d'Huchet constituent l'un des motifs de prédilection de Marius Gueit, voire même sa carte d'identité avec les chemins à ornières qui s'enfoncent dans les forêts de pins détrempées, l'artiste n'a pas délaissé pour autant *La dune du Pylat*. C'est au cours d'un de ses nombreux séjours sur le Bassin où il observe des pinasses devant une cabane de parqueur, qu'il s'attaque à la reine des dunes de la côte atlantique.

« La dune de Sablonney ou banc de Matoc, appelée quelquefois aussi dune du Pilat, se dresse éblouissante (...) car elle est redoutable, savez-vous bien, la dune de Sablonney ! c'est la plus haute de toute l'Europe », écrit Maurice Martin<sup>(1)</sup> qui encourage Marius Gueit dans ses explorations.

L'artiste l'observe depuis une plage sur le bassin d'Arcachon, dont elle domine les passes du sud. Caractérisée par la solidité de la matière et l'équilibre de la composition, la toile est brossée largement. La forêt sauvage et les ombres portées qui s'étirent sur la grève, font ressortir la force d'apparition du « petit Mont-Blanc ».

*Temps gris dans les dunes*, 1930, offre une mise en page opposée : le cadrage se resserre, Gueit installe le spectateur dans le revers de la dune, dans la lête, au milieu du sable, des pins rabougris et des broussailles, comme dans tant d'études de Sourgen. L'océan qui se devine à l'arrière plan se résume maintenant à un triangle. Ici, la course des nuages, les subtilités de l'éclairage, ont formé la préoccupation principale de l'artiste. Avec sa touche dynamique, et sa belle matière grasse, épaisse, granuleuse, le paysage est la notation exacte d'impressions vues, vécues, senties. « La brise marine flotte dans l'air, glisse sur les dunes », dit Georges Roux<sup>(2)</sup>.

Nous retrouvons Gueit dans les Landes avec une suite de pochades spontanées : *Courant landais*, *Approche de l'orage*, 1928, (voir lot 223 page 158), hardiment brossés dans l'instant, se caractérisent par leur vigueur que tempère *Voilier sur le fond du lac d'Hossegor*, (voir lot 222 page 158) d'une gamme plus amortie rappelant le velouté d'un pastel.

J-R.S.

1- Maurice Martin, *La Côte d'Argent*, Bordeaux, Gounouilhou, 1906, p. 71.  
2- Georges Roux, « Marius Gueit, peintre des Landes, » *La Vie bordelaise*, 26 avril 1925, p. 4.

**151  
Louis-Marius GUEIT (1877-1956)**

*La dune du Pyla*  
Huile sur toile, signée en bas à gauche.  
46,5 x 61 cm.  
Toile Imberti.  
(Petits repeints en bas).

**152  
Louis-Marius GUEIT (1877-1956)**

*Temps gris dans les dunes*, 1930  
Huile sur carton, signé en bas à droite.  
Titre et daté au verso.  
33 x 46 cm.



151



152



153

**153  
Louis-Marius GUEIT (1877-1956)**

*Cabane et pinasses sur le Bassin*, 1945  
Huile sur panneau, signé et daté « 1945 » en bas à droite.  
39 x 54 cm.

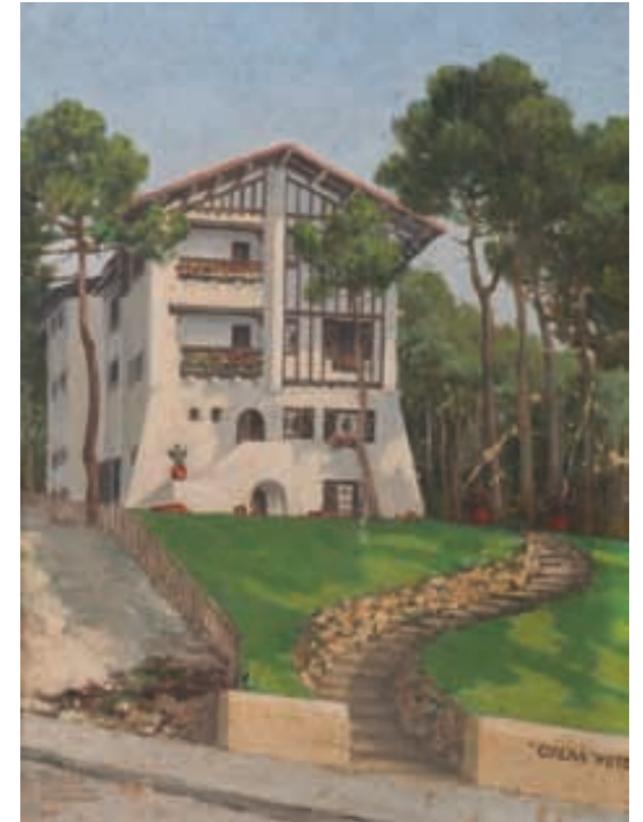


154

**154  
Jean MORTIER (XX<sup>ème</sup> siècle)**  
*Les Pins*  
Huile sur toile signée en bas à droite.  
42 x 33 cm.

**155  
Roger LARENNE (XX<sup>ème</sup> siècle)**  
*L'Hôtel OYANA, au Pyla*  
Huile sur carton, signé en bas à gauche  
et titré en bas à droite.  
41 x 32 cm.  
(Manques, sauts de matière).

**156  
Ricardo GOMEZ-GIMENO (1892-1954)**  
*Nuages, Arès*, 1933  
Huile sur panneau,  
signé en bas à gauche et daté "1933".  
Titre au dos.  
38 x 46 cm.



155



156



157



157



157

157

**Jean-Paul ALAUX (1876-1955)**

Ensemble de trois lithographies, circa 1930

Illustration de l'histoire de Notre-Dame d'Arcachon :

- *La chapelle primitive fondée par Thomas Illyricus au bord de l'eau (1519-1624)*
- *La seconde chapelle de l'époque moderne (1624-1722)*
- *La chapelle de l'époque romantique (début du XIX<sup>e</sup> siècle)*

23,5 x 32 cm.

D'après lesquelles André Rebsomen (1870-1963) a produit des dessins publiés dans son ouvrage *Notre-Dame d'Arcachon*, Bordeaux, éditions Delmas, 1937.

Jean-Paul Alaux retrace ici les origines d'un édifice qui lui tient particulièrement à cœur: l'église Notre-Dame d'Arcachon, en effet, construite dans les années 1860 par son grand-père Gustave Alaux (1816-1882), est agrandie en 1883-1884 par son père Michel Alaux (1850-1935), auxquels il rend un hommage implicite.



158

158

**Jean-Paul ALAUX (1876-1955)**

*Les Pins du Piquey*, datée 1911

Estampe sur vélin.

Dimensions à vue : 25,5 x 36 cm.

Insolée, rousseur, encadrée sous verre.

Planche 3 de l'album *Visions japonaises*, Paris, Devambez Editeur, 1920.

Publié à 300 exemplaires, tous numérotés, l'album *Visions japonaises* est composé de douze estampes en couleurs, la plupart consacrées au Bassin d'Arcachon.

Le numéro de l'exemplaire dont est extraite cette planche est inconnu.



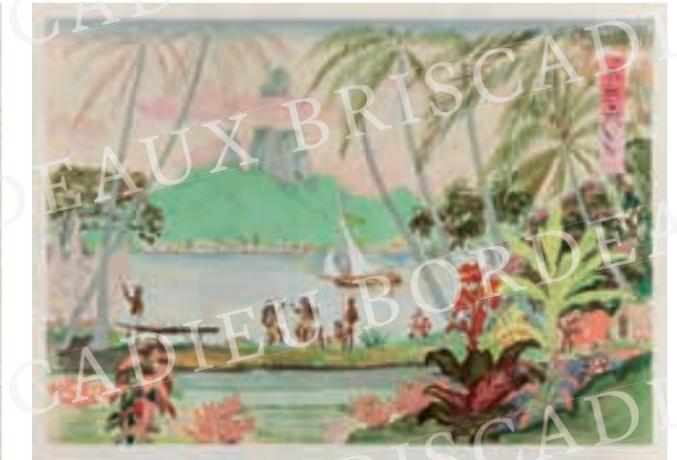
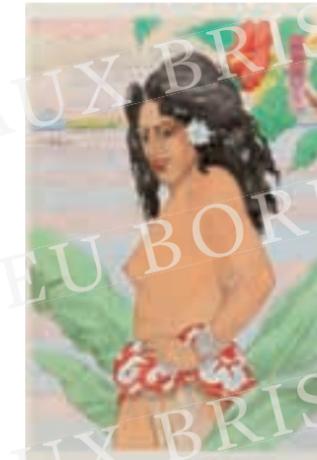
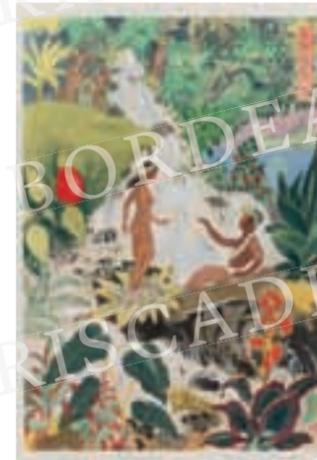
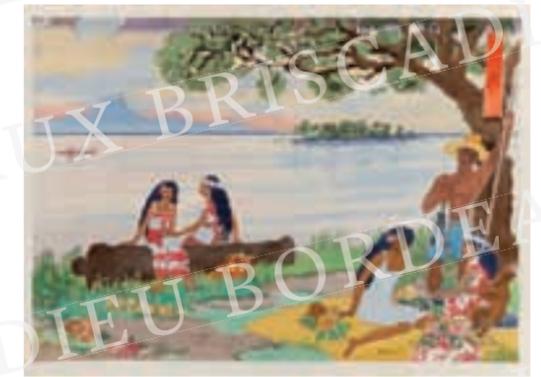
159

**159**  
**Jean-Paul ALAUX (1876-1955)**  
*Tahiti. Visions japonaises*, Paris, Au Galion d'Or, 1946  
 Rare et exceptionnel exemplaire complet, sur vélin, numéroté 111/400.  
 Sous couverture d'origine, avec pages de titre, introduction,  
 table des estampes et justification du tirage.  
 Excellent état de conservation. (jamais exposé à la lumière).  
 Dimensions : 44 x 31,5 cm.

Bibliographie : Christel Haffner Lance, *Visions japonaises de Jean-Paul Alaux, du Bassin d'Arcachon au Pacifique*, Arcachon, La Librairie Générale, 2013.

L'album *Tahiti. Visions japonaises*, publié à 400 exemplaires numérotés en 1946, est composé de douze estampes en couleurs ayant trait aux archipels de Polynésie :

- Planche 1. *la Orana Tahiti*, datée 1937
- Planche 2. *Papotages à Papeete*, datée 1937
- Planche 3. *Lagon dans les îles de Paradis*, datée 1937
- Planche 4. *Vahiné après le bain*, datée 1937
- Planche 5. *Flamboyant à Moorea*, datée 1937
- Planche 6. *Typee ou l'amour aux Marquises*, datée 1937
- Planche 7. *Vahiné têteu (sic)*, datée 1937
- Planche 8. *Petite case et guitare*, datée 1937
- Planche 9. *L'île Tabou à Bora-Bora*, datée 1937
- Planche 10. *Dans l'atoll de Fakarava*, datée 1937
- Planche 11. *Clair de lune à Mopelia*, datée 1937
- Planche 12. *Sous la moustiquaire*, datée 1937.



159



160

160

**Jean Gustave TIZON (XX<sup>e</sup>)**

*Soulac, l'Amélie, 1932*

Huile sur toile, signée et datée « 32 » en bas à gauche.

Titree au verso.

43,5 x 65 cm.

Exposition : Salon de la Société des Amis des Arts, Bordeaux, n°585.

**Jean Gustave TIZON (Bordeaux, XX<sup>e</sup> s.)**

L'inauguration le 1er août 1874 de la ligne de chemin de fer Lesparre-Soulac suscite une fièvre de constructions à Soulac dont le docteur Prautois vante la salubrité. Le séjour estival qui cultive les vertus du bain à la lame assure le succès de la station balnéaire. La représentation des plages et dunes de Soulac par les artistes régionaux témoigne alors de cet engouement.

Titree *Soulac, l'Amélie* (n°585), cette marine de Jean Tizon exposée avec *Taussat, marée basse* (n°584) au salon bordelais de 1933 s'inscrit dans une lignée foisonnante où se sont illustrés de multiples auteurs. Le peintre qui se déclare élève de l'École des Beaux-Arts et réside à Bordeaux, 44, rue Lombart, fait des envois aux Amis

des Arts - principalement consacrés à des marées basses à Taussat - de 1930 à 1933, ainsi qu'en 1935 (*Bordeaux, les quais*) et 1936.

Si, dans les années 1870, Chabry représente occasionnellement le site de Soulac, Auguin explore entre 1880 et 1903 dans une centaine de toiles, les divers aspects du finistère médocain, longeant le littoral de l'Amélie à la pointe de Grave. Il y entraîne de nombreux disciples : *Lande de l'Amélie, près Soulac, (Gironde)* représente Sébilleau au Salon des Artistes Français en 1890. Aux Amis des Arts de Bordeaux se signalent en 1885, Alfred de la Rocca avec *Vue de la plage de Soulac, novembre 1884*, n° 401 ; en 1891, Henri Furt pour *Sables de Soulac*, n° 201 et Marguerite Labuzan pour *Soulac*, n° 261 ; en 1893, Isabelle Sébilleau-Sprenger expose *L'Amélie (Soulac), le matin*, n°532, remarqué par Georges de Sonnevillle ; en 1895, François Dubost présente *Soulac*, n° 177. En 1902, Sonnevillle apprécie les *Dunes de Soulac*, de Didier-Pouget.

Le site suscite par ailleurs l'intérêt de Raoul Dosque, Louis Pascault, Jules Prévot, Alfred Smith.

Ici, contrairement à ses prédécesseurs davantage motivés par l'estran, Jean Tizon recentre ses efforts sur l'océan houleux qui s'étend à l'infini, les vagues turbulentes, auxquelles répond le moutonnement des nuages dans un ciel menaçant.

Jean-Roger Soubiran.



161

161

**René GOUGET de CASTERAS (1898-1976)**

*Vue du bassin*

Huile sur toile, signée en bas à gauche.

33 x 41 cm.

162

**Raoul DOSQUE (1860-1937)**

*Etang de Lacanau à Moutchic. Midi, 1913*

Huile sur toile, signée en bas à gauche,

située et datée « 1913 » en bas à droite.

Titree et signée au dos.

63 x 92 cm.

(Restaurations et pièces au dos).



162



163

**163**  
**Jac BELAUBRE (Preignac, 1906–Bordeaux, 1993)**  
*Pinasse sur le Bassin*, 1928  
 Huile sur panneau, signé et daté « 28 » en haut à gauche.  
 130 x 29,5 cm.

En 1928, date à laquelle il réalise à vingt-deux ans ce chef-d'œuvre sur le Bassin d'Arcachon, Jac Belaubre s'impose sur la scène artistique bordelaise en organisant la première exposition des Artistes Indépendants, dont il vient, l'année précédente, de fonder la société avec Gay et Molinier. Inaugurée à l'Orangerie du Jardin Public le 20 octobre 1928, la manifestation qui bouscule la tradition ambiante prend alors les allures d'une révolution.

Loin des ces turbulences, la nature du Bassin convertit le jeune peintre, le rend attentif aux éclats dispersés de la lumière sur l'eau. Pour suggérer la magie de ces scintillements, Belaubre, répudiant le naturalisme en vogue aux Amis des Arts, met au point un langage abrégatif, un camaïeu qui s'inspire de la technique néo-impressionniste. Une averse de touches directionnelles sur le support laissé en réserve lui semble la solution adaptée à son

objectif : traduire l'aspect féérique et décoratif de ce lieu de grâce propice à l'isolement créateur.

Pour donner un équivalent du Bassin, Belaubre a la tentation d'aborder la marine dans une transposition où s'affirme le goût de la construction, de l'équilibre. L'harmonie qu'il invente, contemporaine des formats étirés japonisants que réalise Sourgen sur le lac d'Hossegor, est une image calme, une vision intemporelle.

Ce qu'il emporte c'est, à la manière d'un idéogramme égyptien, la synthèse du paysage fixé dans ses éléments essentiels : le tronc d'un pin, une branche qui se balance, le dialogue de deux pinasses, une bande de terre boisée à l'arrière-plan. Mais surtout, l'étirement de l'espace, l'horizontalité du Bassin, l'envoûtement de son calme hypnotique.

Opérant la rencontre de l'immuable et de l'éphémère, ainsi s'impose cette marine, loin de toute anecdote et de tout pittoresque, tel un *haïku* (poème court japonais) avec l'autorité sensible de son langage sobre, précis, subtil.

Jean-Roger Soubiran.

Sur le Bassin d'Arcachon qui constitue un de ses lieux d'inspiration privilégiés, l'observation aiguë de la nature féconde la production de Robert Vallet, ce dont témoignent ses carnets de croquis ou ses grands fusains, tel *Cap Ferret, village de l'Herbe*, d'une puissante stylisation, ce que René Huyghe appelle « la digestion du motif par le moyen plastique ».

Ici, l'artiste qui a digéré les leçons du cubisme, se laisse porter par les énergies qui le traversent. Ces forces éprouvées participent à la construction d'un univers plastique à la fois contrasté et structuré. *Au vieux Piraillan*, c'est la générosité des couleurs vives que tempèrent des aplats d'ocres ou de gris et que ponctuent des cernes appuyés. A cette vue s'oppose la légèreté aérienne, la clarté, la transparence cristalline de *Cap Ferret, Parc à huîtres*, rythmé par la verticalité des mâts, l'architecture des voiles, que contrarie l'horizontalité des pinasses dans une mise en croix de l'espace.

Avec *La drague*, (voir lot 137 page 107) on retrouve la science des contrastes, le foisonnement chromatique saturé, contenu par un dessin fortement construit. Cette préoccupation pour les problèmes picturaux libère Vallet de la tyrannie du réel et du sujet. A ce titre, *Docks, la Garonne au Pont de Pierre* (voir lot 136 page 107) constitue un bon exemple des expériences menées par l'artiste dans le sens de la stylisation, de la simplification des formes. En systématisant les aplats colorés, en recherchant le rythme musical des courbes qui se répondent, son art atteint la cohérence d'une poésie intérieure.

J-R.S.



164



165



166

**164**  
**Charles-Robert VALLET (1907-1993)**  
*Vieux Piraillan*  
 Huile sur panneau d'isorel.  
 Signé en bas à droite. Titré au dos.  
 46 x 55 cm.

**165**  
**Charles-Robert VALLET (1907-1993)**  
*Cap-Ferret, parc à huîtres*  
 Technique mixte sur papier,  
 signé en bas à droite.  
 65 x 94 cm.  
 (Déchirures sur les bordures).

**166**  
**Charles-Robert VALLET (1907-1993)**  
*Cap-Ferret, Village de l'Herbe*  
 Dessin au fusain, signé en bas à droite.  
 70 x 87 cm.

**167**  
**Jean-Gérard CARRÈRE (1922-2015)**  
*Vue du Bassin*  
 Huile sur toile signée en bas à droite.  
 40 x 80 cm.



167



168



159

**168**  
**Jean RIGAUD (1912-1999)**  
*Port de La Goulée - Gironde, 1987*  
 Huile sur toile, signée et datée "1987" en bas à gauche.  
 22 x 27 cm.  
 (Griffures).

**169**  
**Pierre de CLAUSADE (1910-1976)**  
*Vue du Bassin*  
 Huile sur toile, signée en bas à gauche.  
 27 x 35 cm.

**170**  
**PLAN GÉNÉRAL DE LA VILLE D'ARCACHON**  
 Edité par l'agence Ducos, location et vente de villas.  
 Echelle App° 0,022 pour cent mètre.  
 55 x 90 cm.



170

## LES TABLEAUX D'UN BIBLIOPHILE PYRÉNÉISTE

L'on se plaît à répéter qu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, les montagnes ont cessé de paraître « horribles ». Si les dix éditions françaises du poème de Haller sur *Les Alpes* qui se succèdent de 1749 à 1772 assurent la promotion de la montagne, le triomphe en 1761 du roman de Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* conforte cet engouement.

Maintenant, la montagne est à la mode car elle est susceptible d'améliorer l'être dans l'union profonde de l'homme et de la nature. D'horrible, elle devient « un mélange agréable », « le théâtre d'un monde entier ». Symbole de pureté, asile d'un peuple vertueux à l'écart de la civilisation corrompue, elle propose aux amateurs de pittoresque ses éléments rassemblés. Changeant sous la lumière, lacs, glaciers, torrents, vallées, rochers, forêts, cascades, ... composent les motifs que les peintres ne vont cesser de décliner pendant plus d'un siècle, imprégnés des catégories esthétiques nouvelles du *Sublime* développé par Burke dans son célèbre traité publié en 1757 et du *Pittoresque* codifié par les Anglais, Gilpin (1792) et Price (1794).

Au cours des années romantiques, Auvergne et Pyrénées ont tendance à supplanter les Alpes dans l'imaginaire des artistes. Comme les Alpes, les Pyrénées doivent beaucoup aux Anglais, pionniers du tourisme montagnard qu'ils associent à la pratique de l'eau-forte pour donner, comme Robertson en 1781 la première représentation du Cirque de Gavarnie.

Mais la grande période est celle des années 1840, qui rassemble aux Eaux-Bonnes les romantiques poitrinaires Delacroix, Huet, Roqueplan, Devéria, indifférents à l'abondante production des petits maîtres régionaux. En 1843, Victor Hugo réalise à Luz quelques visions sinistres, prémonitoires de la mort de Léopoldine, avant que Gustave Doré n'illustre de ses vignettes marquées d'un lyrisme fantastique *Voyage aux Eaux des Pyrénées*, 1855, de Taine<sup>(1)</sup>.

La pléiade de toiles rassemblées par l'éminent Professeur Jacques Labarère ne constitue pas ici à proprement parler une collection. Aussi, convient-il d'envisager cet ensemble comme un écho affectif à la passion dévorante qu'entretient son remarquable propriétaire pour le pyrénéisme.

La vraie collection - considérable autant qu'exceptionnelle - est la bibliothèque que le savant en microbiologie, expert auprès d'organismes internationaux<sup>(2)</sup>, avait patiemment constituée avec une exigence de rigueur et d'excellence qui en font la plus importante bibliothèque privée consacrée à la connaissance des Pyrénées.

S'agissant des oeuvres qui nous occupent, on signalera, en exergue de la belle toile de Victor Galos, poursuivant la mode des panoramas répandue sous la Restauration, des peintures

d'Emile Godchaux, de Lucien Gros, de Guédy, ainsi qu'une aquarelle de Bac. Le Bordelais Lataste-Sabatié, fidèle exposant du salon des Amis des Arts de Bordeaux dans l'entre-deux-guerres, est représenté par une *Vue des Pyrénées*.

Cette suite trouve son intérêt dans l'étendue de sa diversité iconographique mise au service d'un même objectif : jouir de la montagne. Rappelons que le président de l'association des Amis du Livre Pyrénéen doublait son talent de bibliophile de celui d'un randonneur émérite.

Expérience à la fois culturelle et spatiale, l'excursion que proposent ces oeuvres nous conduit à Gavarnie, à Saint-Lary, nous fait découvrir le Gave d'Azun, le Pont Napoléon à Luz-Saint-Sauveur.

Elle reflète la curiosité d'un voyageur érudit, épris de savoirs pluridisciplinaires. Elle tient à la fois du siècle des Lumières marqué par l'engouement pour la géologie et les sciences naturelles, et des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* du Baron Taylor et de Charles Naudier, qui vivifient la connaissance de l'histoire et suscitent l'intérêt pour le patrimoine à travers les vestiges du passé.

Jean-Roger Soubiran

- 1- N'oublions pas les oeuvres marquantes de Théodore Rousseau, Eugène Isabey, Rosa Bonheur, Jules Coignet, Charles-François Daubigny, Narcisse Diaz de la Peña, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc...
- 2- Né dans les Basses-Pyrénées à Monein le 12 août 1944, Jacques Labarère est élu professeur des Universités en microbiologie en 1984. Il crée le laboratoire de Génétique moléculaire et d'amélioration des champignons cultivés, relié à l'Université Victor Segalen Bordeaux II et à l'Institut national de la recherche agronomique (Inra) de Bordeaux II. Ses travaux lui font identifier en collaboration avec l'Institut d'oenologie de Bordeaux, le *penicillium expansum*, champignon pathogène de la vigne. Ses recherches le mènent en Corée du Sud, en Afrique, en Amérique latine.

En 1986, il publie les deux tomes de l'*Essai de bibliographie Pyrénéiste*, qui marque un tournant dans l'histoire du pyrénéisme ; puis, en 2003, *Biobibliographie d'Henry Russell*. En 2009, sa contribution est décisive pour l'exposition du Centenaire Russell à Pau, tandis qu'il publie deux volumes consacrés à *Henri Beraldi (1849-1931)*. La mort interrompt ses recherches sur les Ex-libris pyrénéens.

171

Louis RITSCHARD (1817-1904)

*Halte près de la cascade, Pyrénées*

Huile sur panneau, signé en bas à gauche.

18,5 x 14 cm.



171



172



173



174

**172**  
**ÉCOLE XIX<sup>ème</sup> SIÈCLE**  
*Château d'Henri IV*  
Crayon signé en bas à droite "de Lagardi".  
et daté "1817".  
37 x 51 cm.

**173**  
**ÉCOLE DÉBUT XX<sup>e</sup> SIÈCLE**  
*Saint-Lary*  
Huile sur carton,  
porte un monogramme GD.  
et situé en bas à droite.  
24 x 32 cm.

**174**  
**Roger LATASTE-SABATIÉ (1906-1989)**  
*Lac dans les Pyrénées*  
Huile sur panneau de contreplaqué,  
signé en bas à gauche.  
49,5 x 61 cm.  
(Griffures visibles en haut).



175

**175**  
**Victor GALOS (1828-1879)**  
*Gelos et la chaîne des Pyrénées*, 1862  
Huile sur toile, signée en bas à gauche.  
35,5 x 56 cm.

**Victor GALOS (Pau, 1828-1879)**

*Gelos et la chaîne des Pyrénées*, 1862, de Victor Galos constitue le fleuron de la collection Labarère. Malgré une signature peu lisible, il ne nous fût guère difficile d'identifier cette toile. Il s'agit en effet d'une variante de celle du musée des beaux-arts de Pau (Hst 47,2 x 72,5 ; Inventaire 889.6.3) exposée l'été 1979 par notre ami Philippe Comte, conservateur des musées de Pau dans *Les Pyrénées romantiques* (catalogue n°59). Philippe Comte vouait une admiration à Victor Galos qu'il commentait volontiers et auquel il avait consacré une salle dans son musée.

« Ignoré des dictionnaires, Galos fait partie de ces petits maîtres dont la renommée n'a pas franchi les limites du terroir, mais qui font la joie des véritables amateurs pour leur sentiment du paysage, mélange de réalisme et romantisme si typique d'un certain XIX<sup>e</sup> siècle provincial », déclare Philippe Comte, ajoutant : « Fils d'un modeste menuisier, ses premiers essais révèlent les tons laqueux de l'atelier de Déveria, et cette naïveté scrupuleuse qui, dans toutes ses oeuvres, restera la qualité maîtresse. Trop jeune pour avoir connu Delacroix ou Paul Huet, le Palois rencontre Diaz qui fait son portrait en 1855. Ses sites de prédilection sont Cauterets, les Eaux-Bonnes, Gabas. Au Salon de 1859, il expose le Pic de Gers et la Vallée de Lestour. Il est par excellence le peintre du Béarn, de ses gaves rapides, de ses horizons barrés par la « sublime enceinte » chère à Toulet »<sup>(1)</sup>. « Il était le peintre des Pyrénées,

écrit de lui André Gorse. Et c'est toujours aux montagnes qu'il a demandé le meilleur de ses inspirations. Il avait toujours un rayon de soleil à jeter sur les lointains glaciers où des ombres bleues et transparentes dessinent l'arrête de la montagne, à faire monter des vallées une brume, dorée par le soleil, qui enveloppe et qui adoucit la base d'une croupe, laissant le sommet seul recevoir la lumière ardente ». Installé près de la place royale sur ce promontoire où finit la ville de Pau, face aux montagnes et aux coteaux, Victor Galos a peint ce panorama qui inspirera par la suite de nombreux artistes. Au premier plan, une vachère surveille son troupeau. Bordé de peupliers, le gave de Pau traverse la page. Sur la rive opposée, dominé par les Pyrénées, s'étend le village de Gélos, vassal de la vicomté de Béarn. On reconnaît le Haras installé dans le château datant de 1784, le clocher de l'église Saint-Michel, le bourg ancien, les maisons à pignon. L'atmosphère est paisible, la facture classique porte une attention particulière à la lumière et à la douceur des teintes.

Rappelons que c'est à Gélos, patrie de Simin Palay, poète et philologue béarnais, que Proust fait naître Françoise, cuisinière du narrateur dans *À la Recherche du temps perdu* : « Alors elle poussait un nouveau soupir et disait : Ah! Gélos, Gélos (c'était le nom de son pays) quand est-ce que je te reverrai »<sup>(2)</sup>

J-R.S.

- 1 - Philippe Comte, *Catalogue raisonné des Peintures*, Ville de Pau, musée des beaux-arts, 1978.
- 2 - *Le Côté de Guermantes*, Esquisse IV, Éditions Pléiade, 1988, tome II, p.1036.

- Bibliographie
- *Victor Galos, 1828-1879, du gave aux Pyrénées, la vision d'un peintre*, musée des beaux-arts de Pau, 16 décembre 2002-23 mars 2003 ; catalogue par Jacques Staes, Guillaume Ambroise, Claude Menges-Mironneau, et altri, 2002.
  - *Victor Galos* par Raymond Ritter, *Pyrénées* n°72.



176

**176**  
**Eugène GUEDY (c.1840-1897)**  
*Le Pont Napoléon près de Luz-Saint-Sauveur*  
Huile sur panneau,  
signé et daté « 1861? » en bas à gauche.  
30 x 19 cm.



177

**177**  
**GODCHAUX**  
*Vue des Pyrénées*  
Huile sur toile,  
signée en bas à gauche.  
46 x 95 cm.



178

**178**  
**ÉCOLE DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE**  
*Vue des Pyrénées*  
Huile sur carton, porte une  
signature non identifiée.  
20 x 24 cm.  
(Griffures).



179

**179**  
**Lucien GROS (1845-1913)**  
*Cirque de Troumouse, 1906*  
Huile sur toile,  
signée et datée « 1906 »  
en bas à gauche.  
73 x 100 cm.



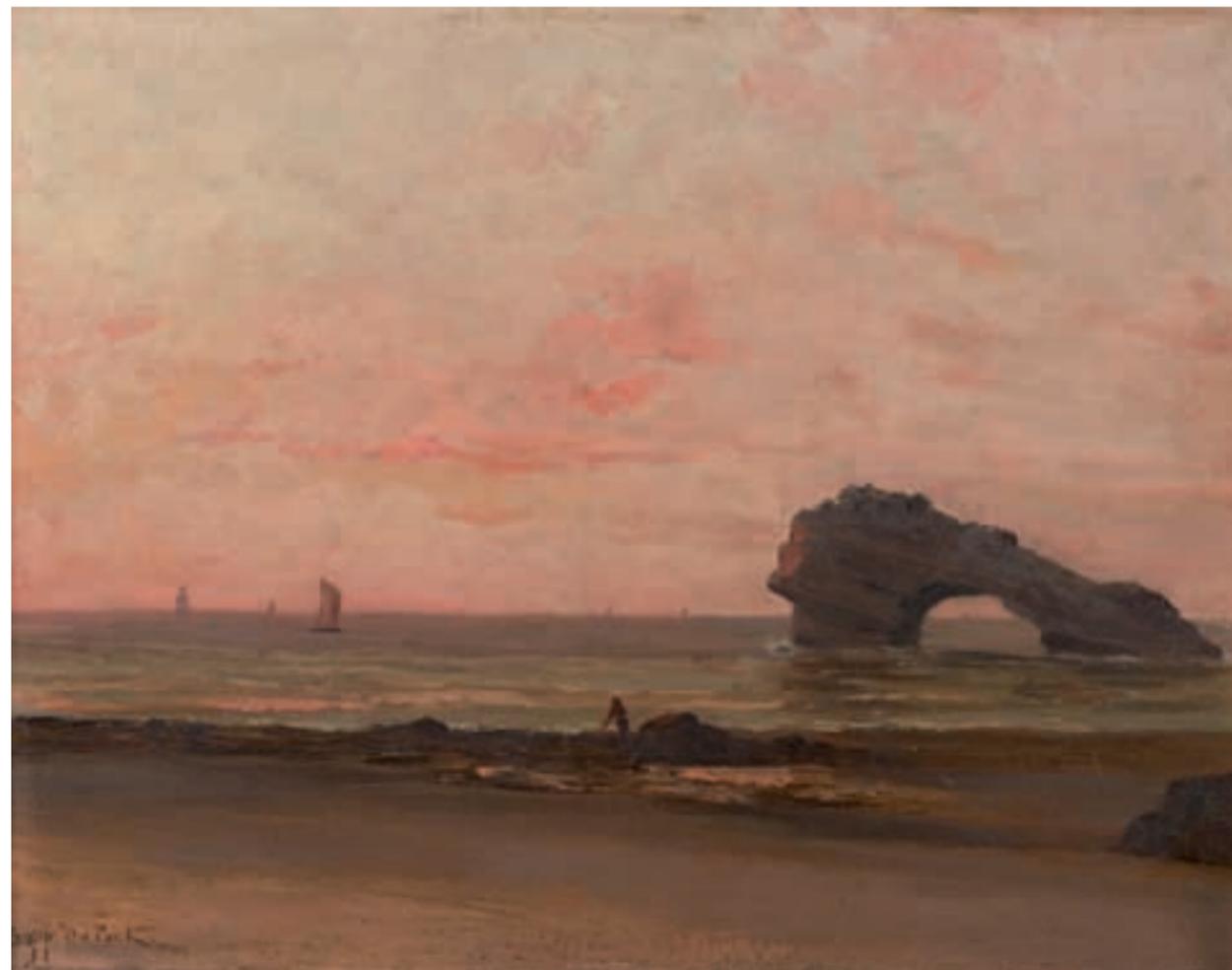
180



181

**180**  
Gustave-Henri COLIN (1828-1910)  
*Paysan près du hameau*  
Huile sur panneau, signé en bas à gauche.  
32 x 41 cm.

**181**  
Gustave-Henri COLIN (1828-1910)  
*Pasajes*  
Huile sur toile, signée en bas à gauche.  
27 x 38 cm.



182

**182**  
Léon BOPP du PONT (1840-1924)  
*La Roche ronde, Biarritz*  
Huile sur panneau, signé en bas à gauche.  
26,5 x 36 cm.

**Léon BOPP DU PONT (Bordeaux, 1848-1903)**

Avec la mode romantique du pittoresque, les rochers qui font de Biarritz un paysage unique, ont stimulé l'inspiration des artistes<sup>(1)</sup>. Si le rocher de la Vierge, ainsi désigné pour la statue qui le couronne depuis 1864, garde la suprématie iconographique, la roche percée ou roche ronde servant de support aux oiseaux de mer, n'est pas pour autant délaissée. Diffusée chez Gibaut frères, 5 boulevard des Italiens, une lithographie de Jean Jacottet (Bayonne, Musée basque), «dessinée d'après nature», assure déjà sa publicité à Paris au cours des années 1830. Grâce à *l'arco naturelle*, la nature s'organise d'elle-même en oeuvre d'art : la roche percée dirige le regard du spectateur vers le phare de Biarritz et deux voiles à l'horizon, tandis que divers personnages en conversation contemplent la vue.

Le relais est assuré localement sous le Second Empire par les aquarelles (Bayonne, Musée basque) que Blanche Hennebutte réalise sur le motif en 1852 - parfois avec sa soeur, Hélène Feillet -,

bientôt reproduites dans *l'Album des deux frontières*, modèle pour des générations d'artistes. Du panorama, le regard se recentre sur le motif pittoresque couru des promeneurs, la *Roche percée*, 1852, noble ruine digne d'Hubert Robert, dont la béance recadre une vue où s'inscrit le phare.

En 1857, une gouache d'Hubert Clergé (*La roche percée*, Bayonne, Musée basque), révèle la falaise du Cap Saint-Martin et la Villa Eugénie. Achille Zo à son tour poursuit dans ses toiles sincères et virtuoses cette tradition védutiste héritée de Vernet.

Au cours des années 1880/1890, délaissant les impératifs topographiques, Léon Bopp du Pont se préoccupe davantage de rendu atmosphérique. L'aridité de l'arche de pierre sert de faire valoir à la délicatesse d'un ciel rosissant. On en appréciera les multiples nuances qu'exalte la tonalité sépia de la grève laissée dans l'ombre au premier plan.

Une autre facette du talent de l'artiste est révélée par *Coucher de soleil sur le Bassin* et par cette cabane de chasseur posée sur la crête d'une dune dominant le Bassin d'Arcachon. Le guetteur de palombes à contre jour scrute le ciel et l'immensité de l'eau sillonnée de voiles.

J-R.S.

<sup>1</sup> - cf. Jean-Roger Soubiran, « L'invention de Biarritz par les artistes », *Le Festin, revue d'art en Aquitaine*, n°85, printemps 2013.



183

**183**  
**Paul-Émile LECOMTE (1877-1950)**  
*Scène de marché au Pays Basque*  
 Huile sur toile signée en bas à gauche.  
 38 x 46 cm.



184

**184**  
**Perico RIBERA (1867-1949)**  
*Ciboure, place de la Mairie*, 1915  
 Huile sur panneau, signé et daté « 1915 »  
 en bas à gauche. Situé au verso.  
 26,5 x 35 cm.

**Pierre, dit « Perico » RIBERA  
 (Madrid 1867-Ciboure 1949)**

Né à Madrid <sup>(1)</sup> le 2 décembre 1867 dans une riche famille francophile, Pierre Ribera, dit aussi « Perico » et parfois Pedro, va se révéler un dandy à la personnalité fantasque <sup>(2)</sup>, un infatigable voyageur et un inconditionnel du Pays Basque dont il anime les fêtes mondaines à *La Réserve* de Ciboure. Son surnom « Périco » lui vient de la petite maison, « Perico Baita » (Chalet Perico) que son père, ingénieur et promoteur des Chemins de fer d'Espagne avait acquise, quai de la Nivelle (aujourd'hui quai Maurice Ravel) à Ciboure, dès 1862.

Pierre Ribera fait ses études secondaires au lycée de Talence. Il est ensuite à Madrid, l'élève d'Alejandro Ferrant et d'Emilio Sala à l'Académie des Beaux-Arts San-Fernando. En 1886, il entre à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris dans les classes de Léon Bonnat et d'Albert Maignan

En 1900, *Fandango à Saint-Jean-de-Luz* (Bayonne, Musée basque) lui vaut une Mention Honorable au Salon des Artistes Français. Le succès de ce tableau l'engage à le décliner en maintes versions pendant plus de trente ans, au gré des commanditaires. En 1901, *Marchande de grenades à Grenade (Espagne)*, exposé au Salon de

Paris est acquis par le musée de Pau. En 1907, *Triptyque, Andalousie* qui lui obtient la médaille de 3<sup>e</sup> classe au Salon des Artistes Français sera acquis par le roi du Siam. Pierre Ribera fait des envois à la société des Amis des Arts de Bordeaux en 1899, 1900, 1906.

Premier artiste étranger à recevoir la Légion d'honneur (1901), Pierre Ribera réalise des décors pour le Casino de Monte-Carlo, le Jockey Club de Buenos Aires (disparu), le Grand Hôtel de Pékin. Sa soif de voyages le conduit dans le monde entier, de l'Argentine et du Mexique au Japon ou en Chine, des Etats-Unis et du Cambodge en Russie, où l'attirent de fructueux contrats.

En 1923, il se joint à Ciboure au groupe des Neuf : Ramiro Arrue, René Maxime Choquet, Charles Colin, Jean-Gabriel Domergue, Henri Godbarge, Pierre Labrousse, Georges Masson, Raymond Virac. En 1994 une rétrospective de son oeuvre lui est consacrée à Saint Jean de Luz, à la Villa Ducontenia.

Cette *Place de la Mairie à Ciboure*, dont existent plusieurs variantes, est bien représentative de son talent par les jeux de la lumière qui filtre à travers les feuillages des platanes pour projeter des éclats sur les façades blanchies à la chaux. Les empâtements de matière, l'étreinte des ombres portées, l'animation de la foule, participent du fort sentiment de vie qui se dégage de la toile.

J-R.S.

1- non à Lisbonne comme il est parfois écrit ; la mention « né à Madrid », communiquée par l'artiste (sous le nom de Pierre Ribera) apparaît dans les livrets de salon, dont le catalogue officiel des Artistes Français.  
 2- il prétend notamment descendre de Jose Ribera (1591-1652), le célèbre peintre du siècle d'or espagnol.



185

**185**  
**René-Maxime CHOQUET**  
 (Douai, 1872-Saint-Jean-de-Luz, 1958)  
*La berline au Pays Basque*  
 Huile sur carton, signé en bas à gauche.  
 18,5 x 25 cm.



186

**186**  
**René-Maxime CHOQUET**  
 (Douai, 1872-Saint-Jean-de-Luz, 1958)  
*Couple basque, église d'Ascain*  
 Lavis et gouache, signé en bas à gauche.  
 9 x 12 cm (à vue).

**René CHOQUET (Douai, 1872-Saint-Jean-de-Luz, 1958)**

Comme tant d'autres artistes de l'entre-deux guerres, René-Maxime Choquet, né à Douai, est envoûté par le Pays Basque dont il fait sa patrie d'adoption. Il s'y installe définitivement en 1912, quittant Paris où il s'était formé auprès de Jules Lefebvre, Tony Robert-Fleury et Hermann Léon.

A Ciboure, la villa Oberena sur la route d'Olette, devient son port d'attache. Dans son atelier il convertit en tableaux les morceaux croqués sur le vif au cours de ses nombreuses excursions dans le Pays Basque et en Espagne : scènes de moeurs et de genre évoquant les coutumes locales - muletiers, âniers, charretiers principalement - sur fond de paysages. Il y détaille en particulier les mules, juments, chevaux, poulains, ânes, dont la présence constante redouble la signature de ses toiles. Ces thèmes dont il se fait une spécialité constituent ses envois fidèles à Paris, au

Salon des Artistes Français ( jusqu'en 1939) , au Salon de l'Ecole française et aux Amis des Arts de Bordeaux ( jusqu'en 1927). En 1914, il obtient la médaille d'argent au Salon de Paris et remporte en 1919 le Prix Rosa Bonheur.

A son étude, *La berline au Pays Basque*, et son lavis rehaussé, *Couple basque, église d'Ascain*, où quelques signes - le porche, la Rhune, les cyprès - assurent la mutation de l'image en stéréotype, s'ajoute un tableau très maîtrisé.

*Attelage au Pays Basque* est bien représentatif de son style puissant et abrupt, d'une palette heurtée. L'artiste excelle ici à rendre les jeux de lumière en plongeant dans la pénombre l'ânier du premier plan tandis que le muletier s'affirme en plein soleil. A l'échange animé entre paysan et éleveur (que caractérisent les couleurs des bandes leurs *sayos*) répond le dialogue des éléments plastiques de la toile : les contrastes accusés d'ombre et de lumière ; les



187

**187**  
**René-Maxime CHOQUET**  
 (Douai, 1872-Saint-Jean-de-Luz, 1958)  
*Attelage au Pays Basque*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite.  
 60,5 x 73 cm.

directions complémentaires des animaux, l'un de biais, l'autre, de profil ; l'arc de cercle des oreilles de l'âne inversant l'arche du pont romain ; la verticalité des figures croisant l'horizontalité du décor. Rien n'a été laissé au hasard dans cette oeuvre mûrement réfléchie, bien construite, aux tons savamment dosés. Mais l'ensemble de la composition culmine dans le savoureux aplat vermillon du brancard de la charrette exalté par la robe rousse du cheval, justifiant cette remarque du dictionnaire Delarge : « Il modernise le naturalisme en lui donnant des reflets fauves ». A cet éclat rutilant, s'oppose la nuance rose du muret bordant la rivière. C'est tout un ragoût de couleurs, un délice chromatique, auquel nous convie le peintre. Par ce raffinement de tons dont la subtilité contraste avec la trivialité du sujet, s'affirme le style personnel de René Choquet, fait de saveur intime, de force concentrée, de réalité violente et contrastée, fertile en syncopes, tel le cadrage coupant hardiment la charrette bâchée.

Ce fiévreux amour de la terre caractérise son tempérament qui, forçant le trait, flirte avec l'expressionnisme et rajeunit la mode romantique des muletiers.

Relatant son exposition à Bayonne au musée basque en 1930, Pierre de la Rue note : « René Choquet qui s'est distingué par sa personnalité et son originalité dans l'interprétation du pays basque (...) est le peintre attendri des chevaux et des mulets, et des vieilles pataches bariolées aujourd'hui disparues. Dans toutes ses toiles, il y a de la vie et du mouvement, de la vérité et de la sensibilité et c'est pourquoi le sujet garde toujours de la noblesse et ne se transforme pas en banale anecdote »<sup>(1)</sup>.

Jean-Roger Soubiran

1 - Pierre de la Rue, « Au Musée Basque, René Choquet », *La Gazette de Biarritz*, 24 septembre 1930.



188

**188**  
**Mauricio Flores KAPEROTXIPI (1901-1997)**  
*La nieta rubia*  
Huile sur toile, signée en bas à gauche.  
Titrée au verso.  
51,5 x 62 cm.



189

**189**  
**Louis FLOUTIER (1882-1936)**  
*Bouvier rentrant avec son charroi d'algues à Saint-Jean-de-Luz*  
Huile sur toile, signée en bas à droite.  
81 x 117 cm.  
(Éclats).

Bibliographie : Mary-Anne Prunet, Catalogue raisonné Louis Floutier, 2017. Décrit et reproduit sous le n°374, p.99.

**Louis FLOUTIER**  
(Toulouse, 1882-Saint-Jean-de-Luz, 1936)

Avec Floutier, le Pays Basque, terre de contrastes, rayonne d'une ineffable beauté. Explorer ses paysages, ses coutumes, ses traditions, devient pour l'artiste un horizon de liberté. Sur cette ligne se fixe le regard du Toulousain, membre de l'Amicale Donibandarrak (les Luziens en Euskarra), acclimaté désormais dans sa nouvelle patrie d'adoption. Bientôt, les poteries de Ciboure, emblématiques du régionalisme néo-basque qui révèle une autre face de la modernité, ne lui suffisent plus. De décorateur potier, Floutier décide d'être peintre – exclusivement – entre 1921 et 1936, retournant à sa formation initiale.

Entré à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1903, Louis Floutier se lie d'amitié avec Pierre Almès dans l'atelier de Cormon. Premier logiste au concours du Prix de Rome de 1905, puis deuxième prix Chenavard, il participe régulièrement au Salon des Artistes Français. Après la guerre, il s'installe au Pays Basque qu'il ne quittera plus. Il épouse Elia Sarrut et fonde en 1919 avec Edgard Lukas et Etienne Vilotte la Poterie de Ciboure dans un ancien chai à bateaux, le long de la Nivelle. « Le Pays basque est le pays du rêve et de l'amour », déclare-t-il en 1932<sup>(1)</sup>, ce que confirment ces œuvres brossées avec entrain, pleines de soleil et de gaieté.

*Ferme basque, Cerisiers en fleurs, Vieille maison, rue de l'Hospice à Saint-Jean-de-Luz, Ferme Basque aux environs d'Ascain*, forment autant de paysages identitaires avec ces toits de tuiles à double pente, ces colombages, ces façades blanchies à la chaux et ces contrevents peints en rouge basque.

Avec *Le savetier*, Floutier s'attache à travers l'attention portée aux petits métiers à conserver la mémoire d'un monde en voie de disparition. Le même souci d'une recherche de racines ayant force d'éternité, stimule son intérêt pour les attelages sur la plage, un thème privilégié de Floutier qui lui a notamment valu son admission au Salon de 1932. L'artiste décline ce motif sur de multiples formats et en de nombreuses versions. Le ramassage du goémont illustre cet aspect de la mer féconde. Ici, pour *Le bouvier*, Floutier conjugue la rudesse de son sujet avec les sensations reçues. La matière empâtée, le trait appuyé, s'accordent au caractère âpre du personnage. « Les silhouettes de paysans, vieux ou jeunes (...) ont gardé ici une empreinte ancestrale que l'on ne rencontre guère ailleurs », dit-il<sup>(2)</sup>.

Le peintre ne s'attache qu'à l'essentiel grâce à des plans sommaires, des lignes simplifiées, la mer houleuse en arrière plan, une composition en bas relief que caractérise une intense force émotionnelle. La toile développe un discours complexe sur la question du folklore et participe à la construction de l'identité basque. Les boeufs portent la traditionnelle mante de lin blanc à rayures, leur tête est protégée par les peaux de mouton qui cachent le joug. La charrette déborde de goémont. Le bouvier tient son bâton en action mais porte une simple chemise blanche et la typique *cinta*.

Par la grandeur du format et le cadrage rapproché qui coupe le bouvier, le peintre veut frapper l'imagination. Il s'agit de faire connaître l'individualité du peuple basque, d'affirmer sa dignité, de revendiquer la singularité d'un patrimoine. Le paysan typé au nez busqué, au profil taillé dans du bois dur, tient son aiguillon vertical comme s'il s'agissait d'une lance impériale. Floutier interroge les modalités d'un nouveau dialogue du paysage avec le vivant, il observe l'expression des tensions ou de la domination entre l'humain et l'animal. Dans cette toile qui s'attache à renverser le regard, le rivage devient un espace sensible et incarné.

Jean-Roger Soubiran

1 - Daniel Astruc, « Louis Floutier, Le Pays Basque et ses peintres », *La Vie Bordelaise*, 25 septembre au 1<sup>er</sup> octobre 1932, p. 1.

2 - *ibid.*

190

**Louis FLOUTIER (1882-1936)**

*Ferme Larrea à Urrugne*

Huile sur panneau signé en bas à droite.

24,5 x 33,5 cm.

Bibliographie : Mary-Anne Prunet, Catalogue raisonné Louis Floutier, en ligne. Décrit et reproduit sous le n°49.

Représentée plus d'une quarantaine de fois par Louis Floutier, cette ferme labourdine typique, agrémentée d'une fenêtre à meneaux du XVIII<sup>e</sup> siècle, Sa madeleine de Proust, par son classicisme.

Toujours en activité aujourd'hui elle est située près du château d'Urtubie, sur la route vers l'Espagne. La même famille exploite cette ferme depuis les années 40 en maraichage et laiterie. Souvent représentée en cartes postales, la version ci-dessous date de 1940.



190



193

191

**Attribué à Louis FLOUTIER (1882-1936)**

*Vieille maison rue de l'Hospice à Saint-Jean-de-Luz*

Huile sur toile, non signée.

35,5 x 45,5 cm.

(Petit accident au centre).

Bibliographie : Mary-Anne Prunet, Catalogue raisonné Louis Floutier, 2017. Décrit et reproduit sous le n°932, p.215.



191



194

192

**Louis FLOUTIER (1882-1936)**

*Ferme basque aux environs d'Ascain*

Huile sur panneau, signé en bas à droite. Titré au verso.

33 x 45,5 cm.

Bibliographie : Mary-Anne Prunet, Catalogue raisonné Louis Floutier, 2017. Décrit et reproduit sous le n°537, p.115.

193

**Louis FLOUTIER (1882-1936)**

*Primavera : printemps au Pays Basque*

Huile sur panneau, signé en bas à gauche.

22 x 33 cm.

Bibliographie : Mary-Anne Prunet, Catalogue raisonné Louis Floutier, 2017. Décrit et reproduit sous le n°1221, p.279.



192



195

194

**Louis FLOUTIER (1882-1936)**

*Bouvier sur la plage avec son boeuf*

Huile sur toile marouflée sur panneau, signé en bas à droite.

15 x 22,5 cm.

Bibliographie : Mary-Anne Prunet, Catalogue raisonné Louis Floutier, 2017. Décrit et reproduit sous le n°870, p.102.

195

**Louis FLOUTIER (1882-1936)**

*Sandalier avec une femme à La Pegarra*

Huile sur toile marouflée sur panneau, signé en bas à droite.

14,5 x 22,5 cm.

Bibliographie : Mary-Anne Prunet, Catalogue raisonné Louis Floutier, 2017. Décrit et reproduit sous le n°1021, p.155.



196

**196**  
**Ramiro ARRUE (1892-1971)**  
*Ferme devant la Rhune, vers Sare*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite.  
 22 x 27 cm.

La Rhune <sup>(1)</sup> et une scène traditionnelle locale, voila résumée la quintessence de la production d'Arrue. Le paysagiste et l'imagier du Pays Basque se complètent dans cette confrontation emblématique.

Fondateur en 1922 du Musée basque de Bayonne avec ses amis Philippe Veyrin et le commandant Boissel, Ramiro Arrue est la figure de proue de la scène artistique basque, tandis que ses relations amicales avec Zuloaga, Picasso, Modigliani ou Cocteau lui confèrent une audience internationale.

« La grâce rustique des filles dans leur simplicité noble et primitive », qu'il mettait un point d'honneur à exalter dans son programme lorsqu'il s'installe à Ciboure en 1917 pour consacrer son oeuvre aux traditions et paysages du Pays Basque, s'affirme ici dans tout son éclat et son raffinement.

La place du village se mue en scène de théâtre où dialoguent les figures représentatives du petit peuple basque rassemblées autour du savetier qui s'apprête à installer un fer sur une semelle. L'image narrative suggère tout un récit qui s'accorde aux bons sentiments d'un peuple pieux, vertueux et travailleur, donnant la place centrale à l'activité laborieuse du savetier.

Evoquant les âges de la vie, l'aïeule, une veuve couverte de sa mante noire constitue la doublure âgée de la communiant, tout de blanc vêtue, dont elle reprend l'attitude. En signe d'humilité, la communiant baisse les yeux et se concentre sur son missel. Le portail en plein cintre de l'église l'encadre, telle une auréole sanctifiant sa pureté. Les deux femmes portant une robe rose, dont la délicatesse rappelle les teintes favorites de Marie Laurencin, forment la seule concession à la mode contemporaine dans une scène vouée au respect des traditions. A cet accent de modernité s'oppose le couple rustique, le paysan endimanché, portant le béret noir traditionnel, et la veste négligemment jetée sur son épaule. Une femme au profil parfait, qu'une cruche transforme en cariatide antique l'accompagne.

On aimera la douceur des tons pastel, l'art consommé des façades blanches, le rapport du rose et du noir, la subtilité des contrastes qui enlève toute mièvrerie à la scène représentée.

Partant d'une anecdote banale de la vie familiale, le génie d'Arrue est de parvenir à mythifier le peuple basque dans une image sensible et percutante.

J-R.S.

1 - si le profil de la montagne nous évoquait sans hésitation un versant moins habituel de la Rhune, Bruno Lafouresse à qui nous adressons tous nos remerciements, a confirmé cette identification en nous communiquant la photographie d'une peinture de Ramiro Arrue passée en ventes publiques en août 2023, représentant un point de vue identique : *la Rhune depuis un chemin de pierres plates, vers Sare*, huile sur panneau, 38x46.



197

**197**  
**Ramiro ARRUE (1892-1971)**  
*Place du village ou la sortie du dimanche*  
 Gouache, signée en bas, à droite.  
 49 x 64,5 cm.  
 Maquette de décor pour le Ballet basque « Shorlekua »  
 de Pierre d'Arcangues sur une musique d'Ermend Bonnal.

Provenance : Collection Marquis Pierre d'Arcangues.



198



199



200

**198**  
**William LAPARRA (1873-1920)**  
*Village espagnol*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite.  
 18,5 x 27 cm.  
 Porte une étiquette Imberti au verso.

**199**  
**Emile BERTIN (1878-1957)**  
*Couple à la barrière, Bidart, 1927*  
 Huile sur toile, signée,  
 située et datée en bas à droite.  
 54 x 73 cm.  
 (Craquelures).

**200**  
**Philippe VEYRIN (1900-1962)**  
*Eglise et cimetière de Bidarray*  
 Gouache, signée en bas à droite.  
 16 x 21,5 cm (à vue).



201



202

**201**  
**Hélène ELIZAGA (1896-1981)**  
*Barques devant le quai Ravel*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite.  
 27 x 35 cm.

**202**  
**Gaston Jacques MOREAU (1903-1994)**  
*Port de Saint-Jean-de-Luz*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite.  
 38 x 45 cm.

**François-Maurice ROGANEAU**  
(Bordeaux, 1883-Aix-en-Provence, 1973)

*Femme respirant une rose* (voir lot 90 page 71), est un des nombreux témoignages de cette incessante exploration du corps féminin par Roganeau. Mais les images du corps ne sont jamais neutres. Sujet et objet d'art, vrai support de l'activité artistique, le corps dans sa nudité épouse ici les contraintes du *tondo*. La représentation utilise ses dispositifs - le fond, le plan, le cadre - que Roganeau réorganise dans un effet assumé de kitsch.

L'image n'est pas une copie de l'être mais elle nous interroge sur ce dernier. Que se passe-t-il quand le kitsch passe à travers la mise en scène du corps, tel semble être le défi que l'artiste s'est livré ? Le regard braqué impudiquement sur le spectateur, alors que le visage est à demi-caché par la rose, la chevelure défaite utilisée comme instrument érotique, suscitent un parfum de scandale avec la proximité du nu projeté hors du cadre et du corps mis en jeu.

Au même registre galant - la provocation en moins - appartiennent *L'embarquement*, *Pancorbo*, *Le Patio de la Reja à l'Alhambra de Grenade* (voir lot 88 page 74), où l'envol des colombes se rafraîchissant autour du bassin débordant, est une réminiscence des *Pigeons blancs*, une oeuvre-culte de Dupas, ami de Roganeau. Elles allégorisent le flirt du militaire (1) avec les jeunes Andalouses que désignent leurs châles, leurs robes à pois et à volants et l'inévitable *peineta* plantée dans la chevelure.

Dans *L'embarquement* qui revisite en le modernisant celui de Cythère, un batelier aide une jeune femme en robe de bal à monter dans une barque ; son soulier de satin va se poser sur le bateau dont elle enjambe la poupe. Deux femmes en robe droite Art déco se sont déjà installées sur la proue.

Parfaitement réussie, la dynamique de l'image vient des directions contraires du batelier et de la femme allongée qui tente de cueillir un nénuphar, geste acrobatique susceptible de compromettre l'équilibre de la barque. Le vertige des ombres reflètes dans l'eau, les branchages qui retombent, participent de l'instabilité de la scène. Si l'ombrelle vermillon est l'indispensable tache complémentaire de la verdure, le premier rôle revient à la robe rose subtilement exaltée par l'harmonie des verts.

A *Pancorbo*, célèbre pour son défilé à la limite de la Castille, la scène de séduction du balcon, est une transposition espagnole de Roxane et Christian de Neuville dans le *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, ami de Roganeau. Le jeune homme brun tenant en laisse un lévrier<sup>(2)</sup> salue, chapeau bas, la jeune aristocrate au balcon fleuri de géraniums. Le riche blason sculpté ornant l'enduit de la façade caractérise la maison noble. L'homme est le sellier du village, désigné par son tablier de cuir ; l'anneau qu'il porte à l'oreille gauche symbolise son élan amoureux. Mais la porte close et l'indifférence non dissimulée de la jeune femme ne laissent guère augurer un avenir radieux pour cette relation. A ces marivaudages, à ces images aimables et séductrices, que berce l'insouciance de la jeunesse, s'opposent des panneaux d'un réalisme plus grave. Presque tous ont été pris à Guetaria, dans la province de Guipuzcoa. *Thoniers dans le port de Guetaria un dimanche*

nous rappelle l'activité principale de cette petite bourgade du Pays Basque espagnol, célèbre depuis le Moyen Age pour son port de pêche dans l'île de San Antón. Le pittoresque du site, notamment *El Raton*, et de la ville avec ses ruelles escarpées et son église, en fait aussi pendant plusieurs générations un haut lieu du tourisme pictural. Dans le sillage de Sorolla qui a laissé là des pages époustouflantes de lumière, on n'oubliera pas *Fils de marinières* saisis par Hélène Dufau (Salon de 1897), les pochades de Lizal (1904), ou les nombreux témoignages de leurs séjours par Camille et Marius de Buzon.

La poésie des vieilles portes ravagées par les ans semble avoir tout particulièrement stimulé Roganeau. C'est l'âne bête attaché à un anneau qui attend sagement le curé devant *Vieille porte dans la rue d'en haut à Guetaria (Espagne)* : l'inscription « IHS » (Jesus Hominum Salvator) gravée sur le linteau de pierre désigne le portail du presbytère.

L'hyper réalisme est à son comble avec *Guetaria, la ravaudeuse de filets*, certainement la plus belle page de la série : au coin d'une rue, assise à même le sol sur la dalle de pierre, la vieille femme portant des lunettes, se concentre sur sa tâche ingrate. A ses pieds gît, arachnéenne, telle une immense pieuvre, la masse chaotique des filets de pêche. Le délabrement des moellons grossiers composant les murailles s'accorde à la vieillesse de la pauvre ouvrière. Sur ces fragments de façades, le cadrage en gros plan qu'il réalise sur des portes dont il détaille les mutilations, planches rongées, bois troué, forment chez Roganeau le support d'une réflexion philosophique sur le temps qui passe et la mort à l'oeuvre, écho de la poétique des ruines chère à Diderot. Avec son linge sur la tête, une lavandière, mains sur les hanches, regarde deux ouvriers portant une corbeille pesante ; ils vont emprunter le *Passage sous l'église de Guetaria (Cantabrique)*. L'éclat de la lumière, le jeu des ombres portées obliques qui s'étirent sur le sous-bassement de l'église, sont admirables.

Voici *Taller de Aniceto* traité dans un fin camaïeu de sépia. Juché sur sa mule, un riche paysan ceinturé de la *faja* rouge traditionnelle converse avec un ouvrier devant le portail monumental. Les chemises qui séchent sur le balcon de pierre projettent leur ombre sur le blason et ses tenants, connotant la déchéance du splendide hôtel particulier ravalé au rang d'atelier (*taller*). Les carreaux de vitre manquants, la roue de charrette abandonnée, sont révélateurs de la décrépitude de l'édifice.

Un dessin très poussé comme à son habitude, *Zarauz, Bar Lizaso*, clôt la série. Serviette sur le bras, la serveuse sur le seuil s'accorde un moment de répit. En face de deux marins attablés, un groupe debout bavarde. La fillette, la mère portant son enfant, l'aïeule vêtue de noir, représentent les divers âges de la vie. L'artiste que ne rebute pas la trivialité du motif, ne nous épargne aucun détail : tapis, torchons, chemises, sous-vêtements, séchent au balcon, sur l'étendoir.

Portant sans cesse un regard émerveillé et curieux sur la diversité des activités et des situations, Roganeau capte, en arpentant l'Espagne, les images d'un monde en pleine transformation, voué à disparaître, dont il conserve la mémoire.

Jean-Roger Soubiran

1 - que désignent sa tenue et les galons de sa chemise.

2 - en Espagne, ce chien très répandu ne forme pas l'apanage des classes aisées.



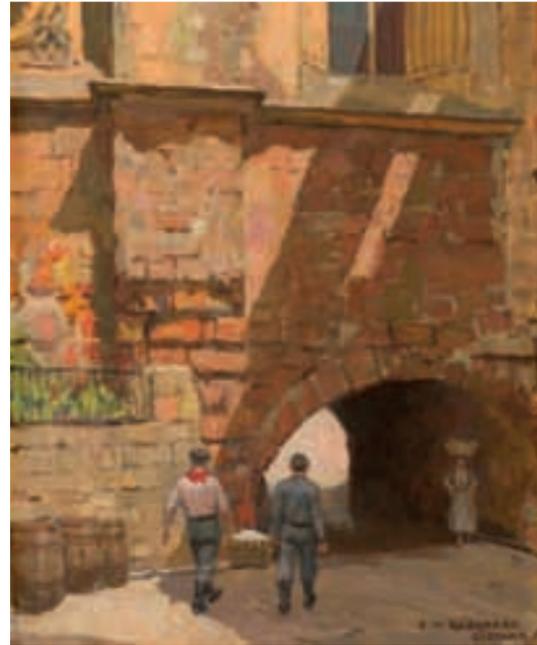
203

**203**  
**François-Maurice ROGANEAU (1883-1973)**  
*Thoniers dans le port de Guetaria un dimanche*  
Huile sur panneau, signé et situé en bas à gauche.  
Titre au verso.  
42 x 47 cm.



204

**204**  
**François-Maurice ROGANEAU (1883-1973)**  
*Vieille porte dans la rue d'en haut à Guetaria (Espagne)*  
 Huile sur panneau, signé et situé en bas à gauche.  
 Annoté et situé au verso.  
 41 x 47 cm.



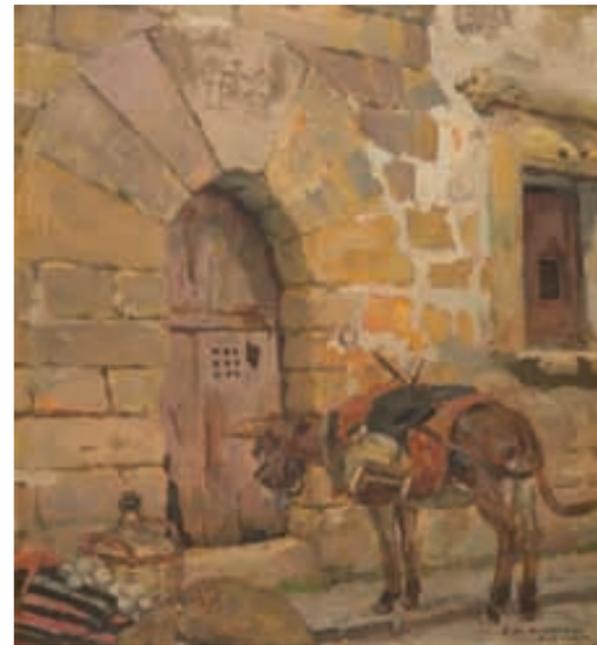
205

**205**  
**François-Maurice ROGANEAU (1883-1973)**  
*Passage sous l'église de Guetaria (Cantabrique)*  
 Huile sur panneau, signé et situé en bas à droite.  
 Titré au verso.  
 35 x 30 cm.



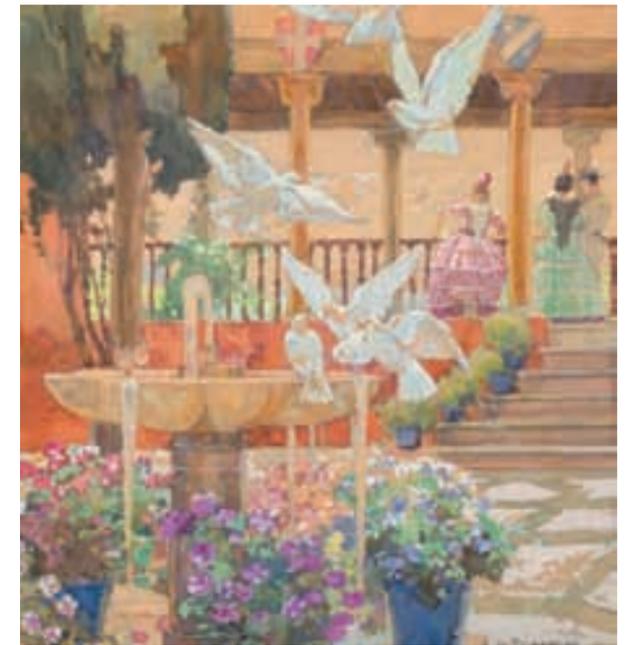
206

**206**  
**François-Maurice ROGANEAU (1883-1973)**  
*Pancorbo*  
 Aquarelle gouachée, signée et située « Pancorbo »  
 en bas à droite. Titrée au verso.  
 30,5 x 24 cm.



207

**207**  
**François-Maurice ROGANEAU (1883-1973)**  
*Vieille porte dans la rue d'en haut à Guetaria (Espagne)*  
 Huile sur panneau, signé et situé en bas à droite.  
 30 x 25 cm.



208

**208**  
**François-Maurice ROGANEAU (1883-1973)**  
*Le Patio de la Reja à l'Alhambra de Grenade*  
 Aquarelle gouachée, signée en bas à droite.  
 27 x 22 cm.



209

**209**  
**François-Maurice ROGANEAU (1883-1973)**  
*Taller de Aniceto*  
 Huile sur toile, signée en bas à gauche.  
 55 x 46 cm.



210

**210**  
**François-Maurice ROGANEAU (1883-1973)**  
*Zarauz, Bar Lizaso*  
 Dessin aux trois crayons, signé et situé en bas à gauche.  
 20 x 17,5 cm.



211

**211**  
**Pierre SUDRE (1910-1976)**  
*Thonier*  
 Technique mixte sur papier,  
 signée en bas à gauche.  
 56 x 92 cm.

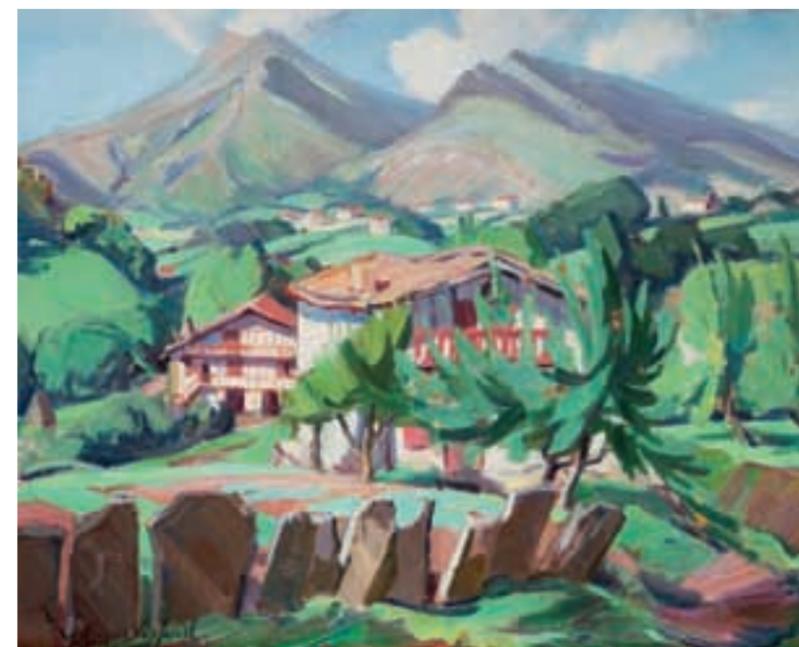


212

**212**  
**Rodolphe CAILLAUX (1904-1989)**  
*Bateaux de pêche à quai, Pays Basque*  
 Technique mixte sur papier,  
 signé en bas à droite.  
 54 x 75 cm.



213



214

**213**  
**Robert BEAT (1903-1990)**  
*Coucher de soleil sur la baie*  
 Gouache, signée en bas à droite.  
 41 x 49 cm (à vue).

**214**  
**Louis-Martin de VERFEUIL (1915-1993)**  
*Les pommiers à Sare*  
 Huile sur panneau d'isorel,  
 signé en bas à gauche.  
 50 x 61,5 cm.



215

**215**  
**Pier LABADIE, dit « Pier » (1950-2019)**  
*Village basque*  
 Technique mixte sur papier kraft, signé en bas à droite.  
 16 x 22 cm (à vue).



216

**216**  
**Félix-Élie BONNET,**  
**dit TOBEEN (1880-1938)**  
*Paysage basque dite aussi Maisons basques*  
 Xylographie, signée au crayon en bas à droite.  
 Vers 1912.  
 10 x 14 cm.

Une épreuve similaire dans les collections du musée des Beaux arts de Bordeaux.

**217**  
**Félix-Élie BONNET,**  
**dit TOBEEN (1880-1938)**  
*Vieille femme basque de profil*  
 Xylographie montée sur carton, signée au crayon en bas à droite et dédiée à Gabriel Frizeau : « A vous, ami Frizeau, en toute affection ». Vers 1910.  
 12 x 8 cm.



217



218

**Jean MICAS**  
(Garlin, 1906-Luz-Saint-Sauveur, 1952)

Né à Garlin, en 1906, dans les Hautes-Pyrénées, Jean Micas se forme auprès de de Dunoyer de Segonzac. Il expose régulièrement à Paris, au Salon des Artistes Français, dont il devient sociétaire et où il obtient une Médaille d'or.

D'une touche alerte, dans une gamme colorée, il peint des natures mortes, des paysages, des marines, des scènes urbaines qu'il expose en Allemagne, en Belgique, aux Etats-Unis. Une rétrospective de son oeuvre a été réalisée à Detroit (Etats-Unis) en 1964.

*Entrée du Port de Capbreton, Vue du Pont Lajus à Capbreton* s'inscrivent dans une suite d'oeuvres de l'artiste consacrées aux Landes et au Pays Basque, notamment des vues de Bayonne et de Saint-Jean-de-Luz.

Edifié en 1818 avec un pilier central, le pont Lajus reconstruit en 1852 sous son apparence actuelle, permet d'atteindre le port de Capbreton en traversant le Boudigau.

J-R.S.

**218**  
**Jean MICAS (1906-1952)**

*Entrée du Port de Capbreton*  
Huile sur toile, signée en bas à droite.  
73 x 91 cm.

Exposition : Salon de l'Ecole Française, 1951.

**219**  
**Attribué à**  
**Jean MICAS (1906-1952)**

*Le pont Lajus à Capbreton*  
Huile sur panneau.  
34 x 51 cm.



219



220



221

**220**  
**Léonce FURT (Né en 1870)**  
*Etang landais*  
Huile sur carton, signé en bas à droite.  
38,5 x 57 cm.

**221**  
**Jean-Henri TAYAN (1855-1931)**  
*Courant landais*  
Huile sur toile signée en bas à droite.  
54,5 x 80,5 cm.  
Cadre en chêne.  
(Traces de mouillures).

Cette oeuvre est incluse sous le n°128 dans le catalogue raisonné de l'artiste. Ce catalogue est en cours de réalisation par monsieur David Courallet.



222

**222**  
**Louis-Marius GUEIT (1877-1956)**  
*Voilier sur le fond du lac d'Hossegor*  
 Huile sur carton, signé en bas à gauche.  
 19 x 23 cm.



223

**223**  
**Louis-Marius GUEIT (1877-1956)**  
*L'approche de l'orage, 1928 et Étang landais*  
 Deux huiles sur panneau, formant pendant, signés l'une en bas à droite et titré au verso, l'autre en bas à gauche.  
 10 x 16 cm et 9,5 x 15,5 cm.



223



224

**224**  
**Alex LIZAL (1878-1915)**  
*Dune boisée, 1911*  
 Huile sur toile, signée et datée « 1911 » en bas à droite.  
 41,5 x 67 cm.  
 (Accidents).

**Alex LIZAL (Dax, 1878-Dax, 1915)**

Au cours des années 1880, Louis-Augustin Auguin, le chef de file du paysage bordelais, donne une transcription naturaliste précise des dunes du département des Landes, dont il entreprend l'exploration. Labenne, Capbreton, Soustons, Contis, en constituent les principaux jalons. Ses oeuvres conservées dans les musées de Cognac, Saintes, Dax... en témoignent. Elles vont servir de référence pendant plusieurs décennies, aux artistes régionaux, Marius Gueit en particulier.

Elles marquent aussi de leur influence les dunes que Lizal peint à l'occasion de ses séjours à Capbreton où il séjourne dès 1902 avec Bergès dans la villa située avenue de la plage, prêtée par son nouveau mécène Darricau, propriétaire du château de La Roque à Rivière. Les peintures du musée de Borda à Dax sont significatives de ses débuts à ce sujet.

A l'autre bout de la trajectoire, dans ce caprice dunaire de 1911, il en va tout autrement. L'exactitude topographique n'a plus aucune importance. A la dictature du réel qui soumettait le talent d'Auguin, font place désormais la fantaisie, l'imagination.

Ici, dans une oeuvre volontairement délavée, traitée en camaïeux, l'artiste transpose à la peinture à l'huile la fluidité et la limpidité de l'aquarelle, dont un nécessaire toilettage révélera dans leur fraîcheur les teintes primitives.

Les pins inclinés de gauche qui contrastent avec la verticalité des troncs, renforcent la déclivité de la dune. Le rythme s'accélère, anticipant un effet de bande dessinée. Au-dessus de la signature, un ensemble de touches déliées de toute fonction descriptive, se libère dans un jeu purement gratuit qui suscite une esthétique de l'informe. Lizal impose dans une écriture grinçante, une calligraphie orientale, et la musicalité des troncs dont se souviendra Sourgen. Contre Auguin, le maître officiel, Lizal, le marginal, propose une vision décalée, un second degré de la dune, où glissent son humour et sa transgression.

Jean-Roger Soubiran

Bibliographie : Jean-Roger Soubiran, *Alex Lizal, peintre singulier du Pays Landais*, Editions Passiflore, 2015.

**Jean-Roger SOURGEN**  
(Vielle-Saint-Girons 1883 – Labenne, 1978)

Tout Sourgen est là, dans l'étendue de son talent et la diversité de ses périodes, de la pochade enlevée sur le vif, au tableau de chevalet mûrement composé dans le silence de l'atelier.

Ce sont ces études d'étangs du tout début des années vingt, ces « petits morceaux », qui ravissaient Godbarge à la première exposition personnelle du peintre, qui se déroulait à la Féria de Bayonne, du 6 au 12 mai 1921. Dans ces panneaux qui pourraient être tenus dans la main, le rénovateur de la maison basque décelait le meilleur de l'artiste : « Sourgen le peintre de la lande ! (...). La virtuosité de sa touche, ses tonalités de peintre-né le firent remarquer immédiatement des artistes (...) Les Landes ! Il en a goûté mieux que quiconque la poésie ! (...) Sa sensibilité éveillée, son œil exercé aux moindres variations de tonalités, il a exprimé en plein artiste consommé les moindres jeux de lumière, les matinées vaporeuses et de pluie, les après-midis ensoleillés. »<sup>(1)</sup>

Peu après, un article du docteur Pathault salue en Sourgen, « le poète de la nature éternelle », notant : « Des routes droites parcourant des solitudes sans intérêt, telle s' imagine la lande, le touriste pressé (...) Cependant, tout là-bas, loin des villes, loin des chemins de fer, près de ces eaux mortes de l'ancien Adour, des sites étranges et mystérieux se cachent aux regards, de grands étangs dorment d'un sommeil tranquille, des forêts encore vierges poussent sur cette terre jeune comme aux premiers âges du monde. C'est cette révélation que nous apporte la peinture de M. Roger Sourgen »<sup>(2)</sup>

Aux études d'après nature sans cesse renouvelées, s'opposent les grands tableaux marqués par « une tendance décorative très accentuée », un goût de la stylisation, de la belle ordonnance, l'amour des tons assourdis et mystérieux, comme en témoigne *Étang landais*, avec sa belle harmonie de bleus, si caractéristique des années 1925/1935. La verticalité du format – assez inusitée – épouse l'élan des troncs. C'est aussi *Soir de printemps à Hossegor*, 1941, lieu d'inspiration privilégié entre tous où s'est enraciné Sourgen ; ou encore *Lac Landais*, 1967, exposé naguère à Anglet, à la Galerie Page, qui avait toute l'affection de l'artiste.

Devant des oeuvres similaires, le secrétaire de Catulle Mendès, Louis Payen, poète, romancier, auteur dramatique, s'exclamaît : « C'est la vision d'un étang à travers les troncs des arbres. Quand on connaît la nature qui lui sert de modèle, elle nous fait aimer la peinture de Sourgen ; quand on l'ignore, sa peinture nous donne envie de la connaître. Sa manière est expressive entre toutes. Sa couleur chante de la façon la plus heureuse... Nous ignorons trop à Paris les artistes de nos provinces. Il en est beaucoup qui méritent une large consécration. Roger Sourgen est un de ceux qu'elle attend »<sup>(3)</sup>.

A la période tardive du peintre appartiennent cette *Bergère poussant son troupeau* sur un chemin et cette libre interprétation du *Port de Pasajes*, oeuvre marginale dans la production de Sourgen.

Dans les techniques du dessin, *Ferme landaise*, une savoureuse gouache des années trente, ajoute une note de naïveté dans ce concert principalement réservé à la thématique lacustre.

« Pour comprendre comme lui la beauté cachée de la grande forêt et des vastes étangs, des années de méditation sont nécessaires », résume le docteur Pathault.

J-R S.

- 1- Henri Godbarge, « Exposition du peintre landais Sourgen », *La Gazette de Bayonne*, 8 mai 1921.
- 2- Dr Pathault, « Un peintre landais, Roger Sourgen », *Le Courrier de Bayonne*, 23 février 1923.
- 3- Louis Payen, « Nos artistes provinciaux ; un peintre landais », *La Presse*, 24 août 1923.

Bibliographie : Jean-Roger Soubiran, *Jean-Roger Sourgen, peintre d'Hossegor et des Landes*, Le Festin, 2010 ; réédition 2019.

**225**

**Jean-Roger SOURGEN (1883-1978)**

*Étang landais*

Huile sur toile, signée en bas à droite et datée 193?.

140 x 115 cm.





226

**226**  
**Jean-Roger SOURGEN (1883-1978)**  
*Soir de Printemps à Hossegor*, 1941  
 Huile sur toile, signée, datée « 1941 »  
 en bas droite et titrée en bas à gauche.  
 100 x 137 cm.



227

**227**  
**Jean-Roger SOURGEN (1883-1978)**  
*Lac Landais*, 1967  
 Huile sur toile, signée en bas à gauche et datée 1967.  
 65 x 92 cm.

Provenance : Galerie PAGE (Anglet)

On y joint une photo de l'artiste en train de peindre cette oeuvre  
 et un courrier de la fille de l'artiste daté du 15 septembre 1983.



228

**228**  
**Jean-Roger SOURGEN (1883-1978)**  
*Étang landais*  
 Huile sur panneau, signé en bas à gauche.  
 Dedicacé au verso « A Roger Tournefeuille  
 délicieux critique d'art ».  
 11,5 x 18 cm.



229

**229**  
**Jean-Roger SOURGEN (1883-1978)**  
*Étang landais*  
 Huile sur panneau signé en bas à gauche.  
 16 x 24 cm.  
 Dans un cadre en chêne.



230

**230**  
**Jean-Roger SOURGEN (1883-1978)**  
*Étang landais*  
 Huile sur panneau, signé en bas à gauche.  
 N°154 au verso.  
 16 x 24 cm.



231

**231**  
**Jean-Roger SOURGEN (1883-1978)**  
*Printemps à l'étang blanc*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite.  
 Titré et situé au dos.  
 24 x 37 cm.



232

**232**  
**Jean-Roger SOURGEN (1883-1978)**  
*Pins au bord du lac*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite.  
 24 x 37 cm.



233



234



235

**233**  
Jean-Roger SOURGEN (1883-1978)  
*Étang Landais*  
Huile sur panneau, signé en bas à gauche.  
19 x 24 cm.

**234**  
Jean-Roger SOURGEN (1883-1978)  
*Ferme landaise*  
Gouache, signée en bas à gauche.  
10 x 15 cm.

**235**  
Jean-Roger SOURGEN (1883-1978)  
*Berger et son troupeau dans les Landes*  
Huile sur carton, signé en bas à gauche.  
10 x 15 cm.

**236**  
René GOUGET de CASTERAS (1898-1976)  
*Chemin sous les pins*  
Huile sur toile, signée en bas à gauche.  
65 x 50 cm.  
(Petit accident, pièces au dos).

**René GOUGET de CASTERAS (1898-1976)**

Dans ses paysages chauds et colorés « qui sentent le sable chaud, la bruyère et la résine », René de Castéras, qui a longtemps vécu à Mont-de-Marsan, « peint en poète ».

Selon René Violaines, ce « mousquetaire du pinceau joint à la richesse des couleurs, la manière d'un Sourgen à celle d'un Gueit ou d'un Cabié (...) Les toiles landaises de René de Castéras n'ont rien de triste ou de monotone. C'est qu'il voit la pinède avec son tempérament propre »<sup>(1)</sup>.

Un sentier sablonneux qui serpente dans la lande, les pins gemmés détachant leur silhouette sur le ciel, l'écran sombre de la forêt dans le lointain, voilà le sujet dont René de Castéras a tiré pendant plus d'une décennie de multiples variations. L'artiste aime les espaces vagues qui avoisinent la forêt et permettent de voir à bonne distance ses grands pins, de mesurer leur hauteur, de jouir de la diversité de leurs formes. Cet arrangement lui a fourni de nombreux motifs. Par des inflexions bien rythmées, le piquant de l'effet ajoute au pittoresque de la composition. Il y a là un de ces contrastes que le peintre a su rendre d'une manière saisissante.

Avec cette ardeur au travail et ce goût de l'observation, l'artiste s'est fait une place enviable parmi les peintres landais. Toujours il trouve dans son interprétation, sinon la note exacte, du moins des nuances suggestives qui évoquent la réalité.

Tous ses ouvrages, de même que ses vues du Bassin d'Arcachon, témoignent de ce sens très vif de la décoration, par leur mise en page, la présentation du motif, le soulignement des éléments essentiels et l'harmonie de l'ensemble..

J-R.S.

1 - René Violaines, « le Peintre René Gouget de Castéras », *La Vie Bordelaise*, 6 décembre 1936.

**237**  
Paul ARRIVETS (1903-1987)  
*Sanctuaire de Notre Dame de la Course Landaise*  
Gouache, signée en bas vers la gauche.  
38 x 42 cm.



236



237



238

**238**  
**Charles CANTE (1903-1981)**  
*La vallée de la Creuse, temps gris*, 1936  
 Huile sur toile, signée et datée « 1936 »  
 en bas à gauche. Titrée au verso.  
 73 x 92 cm.



239

**239**  
**Charles CANTE (1903-1981)**  
*La vallée de la Creuse, soleil*, 1936  
 Huile sur toile, signée et datée « 1936 » en bas vers la gauche,  
 située sur le châssis et numérotée inv.0037.  
 73 x 97 cm.  
 (Toile agrandie et cousue).

#### Charles CANTE (1903-1981)

Alfred Smith n'est pas le seul artiste bordelais <sup>(1)</sup> à avoir été conquis par la vallée-atelier de la Creuse qui lui inspire pendant plus de vingt ans des flambées de couleur, renouvelant sa manière dans le sens du paysage pur. Dans ce territoire entre Berry et Limousin, George Sand établit le décor de plusieurs de ses romans. Pour la bonne dame de Nohant qui découvre Crozant, « tout enflamme l'imagination... tout y serre le cœur » ; ce paysage est « si riche que le peintre ne sait où s'arrêter », dit-elle, fédérant auprès d'elle musiciens, poètes et peintres. Ainsi, à la suite de Delacroix, de nombreux artistes viendront immortaliser les pentes ensoleillées de la Creuse, les blocs de granit, la lande parsemée de bruyères et de fougères. Si les suites de Monet consacrées à la confluence entre Petite et Grande Creuse constituent l'acmé de l'École de Crozant, les chefs-d'œuvre de Guillaumin ou de Picabia participent à l'image composite de la région.

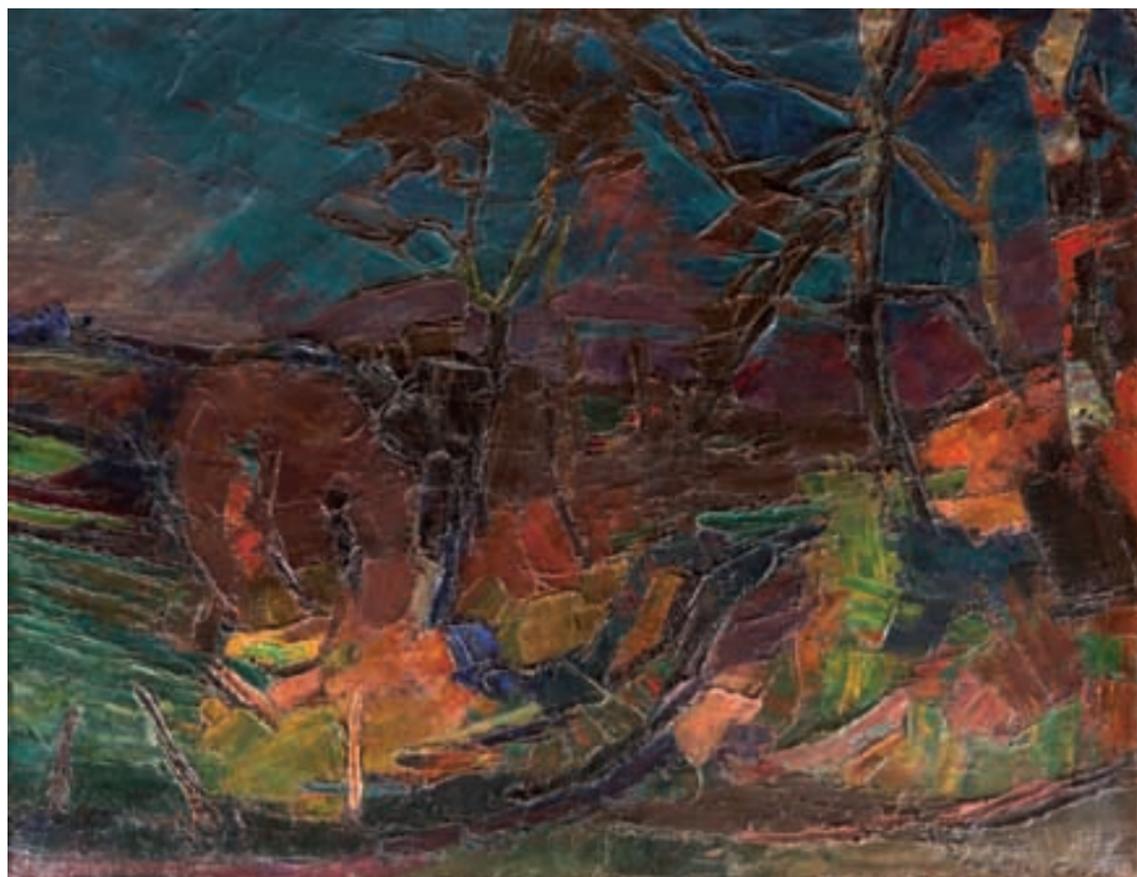
C'est dans ce sillage qu'il convient d'intégrer les visions personnelles de Charles Cante lors d'un séjour effectué en 1936. En témoignent ces deux toiles d'une conception diamétralement opposée. Avec *La vallée de la Creuse, soleil*, 1936, une œuvre éclatante, la lumière rayonne, les couleurs chantent dans une gamme chaude. A cette toile joyeuse s'oppose *La vallée de la Creuse, temps gris*, 1936, un camaïeu lugubre, presque un monochrome, dramatiquement beau, travaillé dans une pâte boueuse, une touche hérissée, d'un faire « patouilleux » proche du contemporain Georges Bouche, le peintre lyonnais aimé de Katia Granoff.

Ainsi se renouvelle la Creuse, changeante sous la brosse fiévreuse de l'artiste.

Tel Protée, magicien de soi-même, personnage multiforme, Cante donne dans sa peinture le spectacle de ses métamorphoses, ce que révèle ici, *Et de soleil couchant à Pompignac*, avec sa tonalité sourde de bruns ambrés, qui contraste avec le *Paysage solaire*, d'une palette colorée où abondent les nuances de jaunes, nuancé par les grisailles de *La Garonne à Bordeaux, au Pont de pierre*.

J-R.S.

<sup>1</sup> - on notera que la vallée a aussi notablement inspiré Didier - Pouget, mais aussi Gaston Anglade ; cf *Peintures bordelaises* n° 6, 22 janvier 2022.



240

**240**  
**Charles CANTE (1903-1981)**  
*Et de soleil couchant à Pompignac*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite.  
 Située, porte le cachet d'atelier et  
 le n° Inv 0043 au verso.  
 81 x 100 cm.



241

**241**  
**Charles CANTE (1903-1981)**  
*Paysage*  
 Huile sur toile, porte le cachet  
 de l'atelier au verso sur le châssis.  
 54 x 73 cm.



242

**242**  
**Roger MATHIAS (1884-1971)**  
*Le petit déjeuner, 1932*  
 Huile sur carton, signé et daté  
 « 1932 » en bas à gauche.  
 50 x 60 cm.



243

**243**  
**Edmond BOISSONNET (1906-1995)**  
*Cheval au pré*  
 Huile sur toile,  
 signée en bas à gauche.  
 46 x 55 cm.

**Pierre THERON (Nérac, 1918-Mérignac, 2001)**

Pierre Théron naît en 1918 à Nérac, au château du Pin, qui appartient à ses grands-parents maternels. Il s'imprègne de la campagne, qu'il aimera toujours, et dès l'âge de cinq ans commence à dessiner. En 1925, il arrive avec sa famille à Bordeaux, où son père a été nommé commandant du port. Il y fait la découverte de la vie portuaire, essentielle dans son oeuvre. En 1936, il entre à l'école des beaux-arts de Bordeaux, où il devient l'élève de Roganeau, - maître d'un académisme rigoureux, mais au dessin impeccable -, et du céramiste René Buthaud. En 1942, il intègre les Beaux-Arts de Paris. Ses maîtres sont deux éminents peintres bordelais : Jean Dupas et André Lhote. Auprès de ce dernier, il apprend la construction du tableau. Il gardera toujours le sens des compositions solides, l'art de donner une architecture à une image. « *Je suis un constructeur* », aimait-il à répéter.

De retour à Paris après la guerre, il fréquente Saint-Germain des Prés, côtoie Boris Vian et se lie avec l'un des frères Jacques. Il fait la rencontre de Marcel Aymé, grand admirateur de son oeuvre. Son style évolue vite. Il passe de paysages réalistes, hérités de Roganeau, à des images relevant d'une sorte de « réalité poétique ». En 1946, il échoue au concours de Rome avec un tableau d'une rare puissance : *Le Sacrifice de Mithra*. Une nouvelle manière s'y affirme, plus âpre et sans concessions, sombre malgré des couleurs crues. Une manière qui l'inscrit pleinement dans l'Ecole de Paris - celle de l'après-guerre.

Dans les années 1950, Pierre Théron est un peintre parisien autant que bordelais. Il expose dans divers Salons et l'Etat lui achète des toiles. En 1957, il reçoit le Grand prix des beaux-arts de la Ville de Paris. Enorme travailleur, il se partage entre des tableaux de chevalet, qu'il vend à une clientèle d'amateurs, et des commandes de grands décors. Il crée aussi de nombreux cartons de tapisserie pour Aubusson. Une partie de son travail, sous le règne du « un pour cent artistique dans les constructions publiques » (mis en place en 1951), sera consacrée à démarcher des administrations et participer à des appels d'offres, faisant de lui l'un des principaux contributeurs de ce dispositif dans la France entière. Son premier chantier d'envergure sera bordelais. En 1950, une usine d'accumulateurs, la SAFT, lui confie la réalisation de décors évoquant les travaux et les jeux de l'Aquitaine. En deux ans, l'artiste achève près de 200 mètres de peintures, imprégnées des leçons modernistes d'André Lhote, mais aussi des primitifs italiens. Il y rénove le régionalisme bordelais en rompant avec les allégories académiques de l'Entre-deux-guerres au profit d'une imagerie structurée avec rigueur. Les vigoureuses esquisses à la gouache que Théron a brossées dans les années 1950 semblent montrer un tempérament de feu. Or l'homme ne donnait nullement dans le mythe de l'artiste inspiré et bohème. Grand monsieur toujours élégamment habillé, courtois, calme et mondain, il était aussi incroyablement méthodique. Dès la fin des années 1940, il entreprit ainsi de numéroter ses toiles avec précision. Se réclamant des « nouveaux réalistes » parisiens, son art se montre parfois euphorisant, comme dans les compositions de fleurs aux coloris chantants, parfaitement architecturées, qu'il s'est plu à peindre en abondance ; parfois sombre et sévère, à l'image de ses dessins en noir au trait virtuose et acéré. C'est pourtant ses dessins qu'admirait sans réserve le plus grand historien d'art bordelais, F.G. Pariset : « *Eclats anguleux sombres comme des diamants noirs, dégradés lumineux, taches floues et tout à coup un trait rigoureux qui lance une épine ou une vrille, une feuille ou une fleur.* »

A la fin des années 1960, Théron connaît la consécration avec une commande pour l'entier décor de la Maison du Paysan, ambitieux building qui faisait la fierté de Chaban-Delmas alors premier ministre. Il dote le bâtiment d'une mosaïque extérieure, de tableaux et de grandes tapisseries. Les décennies qui suivront lui seront moins fastes. Il incarne une période - les années cinquante - qui tombe en disgrâce. Ni classique dans une ville qui aime le XVIII<sup>e</sup> siècle, ni contemporain alors qu'apparaît le CAPC, il est dédaigné des nouveaux connaisseurs qui ne jugent que ses productions récentes et ignorent l'artiste qu'il fut auparavant : un grand professionnel, souvent inspiré, et surtout un admirable dessinateur. Une revanche posthume viendra avec le début du XX<sup>e</sup> siècle, avec plusieurs expositions, la reconnaissance de nombreux collectionneurs et même celle du CAPC qui a exposé ses puissantes gouaches à sujets industriels.



244

244

**Pierre THÉRON (1918-2001)**

*Les toits de Xaintrailles, 1952*  
Huile sur toile, signée en bas à droite.  
Titree et numérotée 19.52 au verso.  
46 x 27 cm.

245

**Pierre THÉRON (1918-2001)**

*Baudignan (Landes)*  
Huile sur toile signée en bas à droite.  
Numérotée au dos 53.58.  
50 x 61 cm.

246

**Pierre THÉRON (1918-2001)**

*Sur la route de Saillé (presqu'île de Guérande), 1947*  
Huile sur panneau de contreplaqué,  
signée en bas à droite.  
Situé, datée et numérotée au verso.  
16 x 27 cm.

247

**Pierre THÉRON (1918-2001)**

*La ferme de Brédérac*  
Huile sur toile, signée en bas à droite.  
Titree et numérotée H 323 au verso.  
50 x 61 cm.



245



247



248

248

**Pierre THÉRON (1918-2001)**

*Le bateau rouge, 1949*  
Huile sur toile, signée et datée « 49 » en bas à droite.  
Titree et numérotée 3.49 au verso.  
60,5 x 80 cm.

Disons sans ambages qu'au moment où il peint ce tableau, Théron est véritablement devenu Théron. Formes taillées à la serpe, puissants contrastes de couleurs rares. Ce Bateau rouge témoigne d'une audace conquérante qui fonde sa réussite sur une technique désormais très maîtrisée.



246



249

249

**Pierre THÉRON (1918-2001)**

*Fleurs d'automne, 1954*  
Huile sur toile signée en bas à droite.  
Titree et numérotée au dos.  
80 x 64 cm.



250

**250**  
**Pierre THÉRON**  
 (Nérac, 1918-Mérignac, 2001)  
*Le Soleil dans la vigne, fond rouge*  
 Carton de tapisserie.  
 140 x 193 cm.  
 Fin des années 1960.

Provenance : Atelier du peintre,  
 rue Jean-Soula à Bordeaux.

La décennie 1960 marque un sommet dans la carrière de Pierre Théron, notamment comme décorateur. Important fournisseur de cartons pour la manufacture d'Aubusson, il se livre à un travail acharné pour élaborer des modèles. Partant de petites études à la gouache, il multiplie les variantes et les essais de couleurs avant de peindre des cartons à grandeur d'exécution. Les deux Soleil que nous présentons sont probablement des variations chromatiques destinées à la même tapisserie. Ils sont de la même veine que les gigantesques tapisseries créées pour la Maison du Paysan, rayonnantes allégories de la nature girondine où l'astre solaire embrase la vigne ou les pins. Théron y emploie une technique d'aplats de tons purs imbriqués comme dans un puzzle et laissant apparaître la couleur homogène du fond dans leurs interstices.



251

**251**  
**Pierre THÉRON (1918-2001)**  
*Pied de vigne au soleil couchant*  
 Carton de tapisserie.  
 138 x 196,5 cm.  
 Fin des années 1960.

Provenance : Atelier du peintre,  
 rue Jean-Soula à Bordeaux.



252

252

**Pierre THÉRON (1918-2001)**

*Les vendangeurs*

Maquette de carton de tapisserie.

Peinture sur plusieurs feuilles de papier contrecollées sur papier toile, signée en bas à droite et annotée « Aubusson » à l'envers.

Début des années 1960.

180 x 250 cm.

Provenance : Atelier du peintre, rue Jean-Soula à Bordeaux.

Au tournant des années 1950, Théron nuance l'expressionnisme sévère de ses premières années parisiennes et il revient aux impeccables constructions de son maître André Lhote. Ce carton est structuré avec la solidité d'une mosaïque, peint « à facettes », dans un esprit qui dérive d'un cubisme bien tempéré.



253

253

**Pierre THÉRON (1918-2001)**

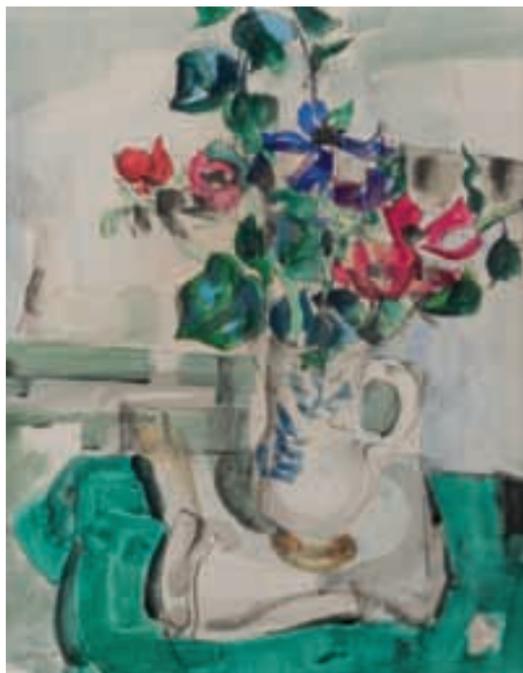
*Lou Paloumeyre*, 1954

Tapisserie d'Aubusson.

200 x 300 cm.

C'est l'un des chefs-d'œuvre de Théron. L'artiste s'impose comme un rénovateur du régionalisme, à la suite des fresques et panneaux qu'il a peints en 1950 pour l'usine SAFT de Bordeaux sur le thème des travaux et des jeux de l'Aquitaine. Il y a rompu avec les grâces académiques des allégories d'avant-guerre, - celles de ses maîtres Roganeau, Bégau et Dupas -, au profit d'un trait simplificateur et de

compositions rigoureuses, non dénuées d'un primitivisme inspiré par Piero della Francesca. Servie par un chromatisme audacieux et sonore, notre tapisserie s'inscrit dans cette veine identitaire d'un artiste qui voit son pays avec les yeux d'une jeune génération passée par l'École de Paris. Le sujet si profondément landais du chasseur de palombes est l'occasion pour Théron de clamer sa passion pour la nature - particulièrement pour les oiseaux qu'il a étudiés dans de nombreuses gouaches, notant scrupuleusement les noms des espèces, la couleur des plumages. La verticalité des pins est troublée par le chaos des arbustes aux branches acérées qui donnent au pignada une allure fantastique, comme une forêt de conte de fées où le paloumeyre se déplace en maître des oiseaux, seul à connaître les intimes secrets de cette sylve.



254

**254**  
**Pierre THÉRON (1918-2001)**  
*Bouquet du Jour de l'An*, 1964  
 Aquarelle et lavis d'encre sur traits de fusain,  
 signé en bas à gauche.  
 Titré et daté sur une étiquette au verso.  
 63 x 47 cm (à vue).



255

**255**  
**Pierre THÉRON (1918-2001)**  
*Les tournesols sur fond rouge*  
 Gouache signée en bas à gauche.  
 49 x 63 cm.



256

**256**  
**Pierre THÉRON (1918-2001)**  
*Les tournesols*  
 Gouache signée en bas à droite.  
 49 x 48,5 cm.



257



259

**257**  
**Pierre THÉRON (1918-2001)**  
*La figue verte*, 1956  
 Huile sur toile signée en bas à droite.  
 Titrée et numérotée au dos.  
 80 x 59 cm.

**258**  
**Pierre THÉRON (1918-2001)**  
*Les deux soleils*, 1963  
 Huile sur toile, signée en bas à gauche.  
 Numérotée au dos 28.63.  
 81 x 54 cm.

**259**  
**Pierre THÉRON (1918-2001)**  
*Rose de septembre*, 1978  
 Huile sur toile, signée en bas à droite.  
 Titrée et numérotée 16.78 au verso.  
 81 x 65 cm.



258



260

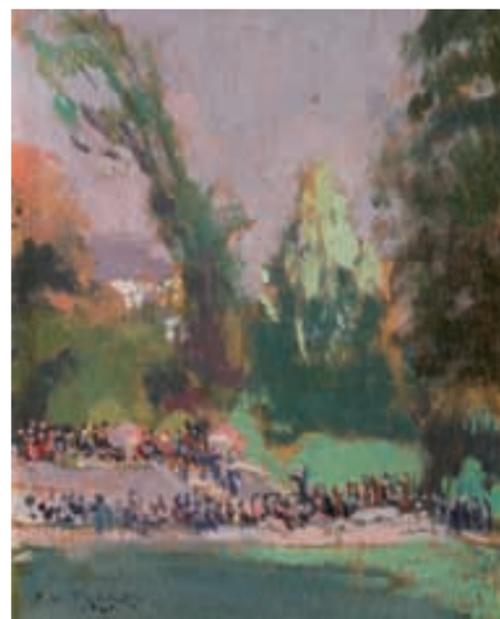
**260**  
**Pierre THÉRON (1918-2001)**  
*Vue du Bassin*  
 Gouache, signée en bas à droite.  
 49 x 64 cm.



261

**261**  
**Pierre THÉRON (1918-2001)**  
*Les Pyrénées*, 1942  
 Huile sur toile, signée et datée "42" en bas à droite.  
 50 x 61 cm.

Théron réalisa de nombreuses études de paysages pendant la Seconde Guerre, encore marquées par l'enseignement de Roganeau aux Beaux-Arts de Bordeaux.



262

**262**  
**Pierre THÉRON (1918-2001)**  
*Parc à Saint-Jean-de-Luz*, 1941  
 Huile sur panneau,  
 signé et daté "1941" en bas à gauche.  
 18 x 15 cm.



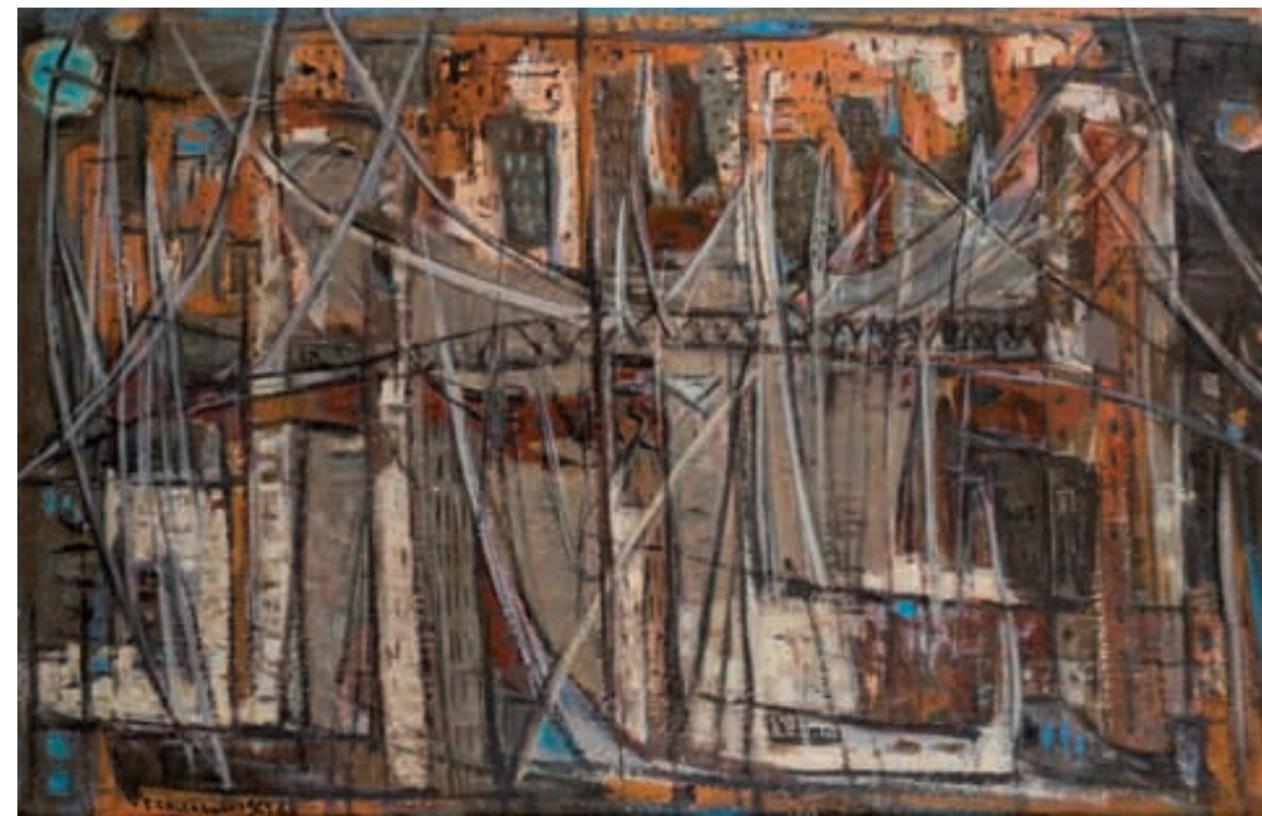
263

**263**  
**Pierre THÉRON (1918-2001)**  
*Sérénité*  
 Dessin au fusain signé en bas à droite. Titré au verso.  
 47 x 63 cm.  
*Aiguilles de pins*  
 Dessin au fusain signé en bas à droite.  
 Titré sur une étiquette au verso.  
 48 x 63 cm.

A la fin de sa vie, le dessin de Théron se dépouille à l'extrême dans d'étonnantes études d'aiguilles de pin qui confinent à la calligraphie chinoise.



263



264

**264**  
**Victoire-Elisabeth CALCAGNI (1899-1969)**  
*Le pont*, 1963  
 Huile sur toile, signée et datée « 1963-68 » en bas à gauche.  
 65 x 100 cm.

Exposition : « Célébrations » Rétrospective Victoire-Elisabeth Calcagni, Chapelle des Carmes-Musée de Borda, Dax, 2000.



265

**265**  
**Jean-André LOURTAUD (1906-1980)**  
*Vue du Bassin*  
 Huile sur papier contrecollé sur carton.  
 50 x 65 cm.

266  
Jean HUGON (1919-1990)  
*Olivier à la Lande (Var)*, 1968  
Huile sur toile, signée en bas à droite.  
Titree et datée 1968 sur le châssis.  
33 x 46 cm.



266

267  
Jean HUGON (1919-1990)  
*Barques et cabanes à l'Herbe*, 1977  
Huile sur toile, signée en bas à droite.  
Titree et datée au verso.  
27 x 35 cm.



267

268  
Jean HUGON (1919-1990)  
*Le Canon - Cap-Ferret*  
Technique mixte sur papier, signée en bas à droite.  
35,5 x 46 cm.



268

269  
Jean HUGON (1919-1990)  
*Les Docks de Bordeaux*, 1959  
Technique mixte sur papier,  
signée en bas à droite et datée "1959".  
32 x 50 cm.



269

270  
Jean HUGON (1919-1990)  
*Marchandes de fruits*, 1965  
Huile sur toile, signée en bas à droite.  
Titree et datée 1965 au verso.  
46 x 27 cm.



270

271  
Jean HUGON (1919-1990)  
*Femme et enfant*, 1977  
Huile sur toile, signée en bas à droite.  
Titree et datée 1977 sur le châssis.  
73 x 54 cm.



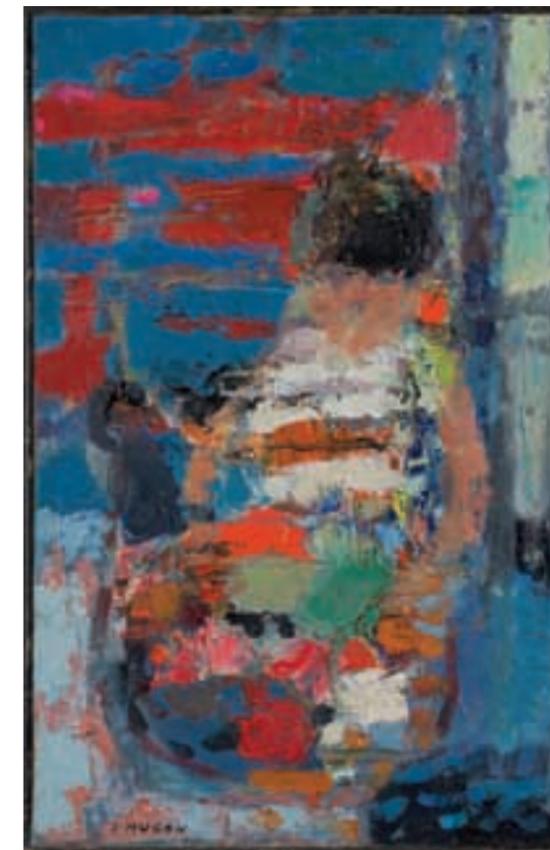
271

272  
Jean HUGON (1919-1990)  
*Bouquet sur fond bleu*  
Huile sur toile, signée en bas à droite.  
Titree sur le châssis.  
61 x 46 cm.



272

273  
Jean HUGON (1919-1990)  
*Enfant aux fruits*, 1969  
Huile sur toile, signée en bas à gauche.  
Titree et datée « 1969 » au verso.  
61 x 38 cm.



273



274

**274**  
**Attribué à**  
**Pierre MOLINIER (Agen, 1900-Bordeaux, 1976)**  
*Portrait de Françoise, 1950*  
 Plume et encre de Chine sur calque.  
 30 x 22 cm.  
 Deux légères déchirures sur les marges.

Provenance : Françoise Molinier à la fin des années 1980  
 Collection particulière.

Pierre Molinier nous a habitués à des œuvres plus sulfureuses qu'un sage portrait de famille. Il a cependant réalisé quelques portraits de sa fille Françoise, - une peinture et plusieurs dessins sur papier ou sur calque -, qui datent d'une période antérieure à ses œuvres érotico-surréalistes. Dans son petit album sur l'artiste, Jean-Jacques Pauvert a reproduit un portrait dessiné de Françoise inversé par rapport au nôtre, avec une coiffure légèrement différente.



275

**275**  
**Philippe MOHLITZ (1941-2019)**  
*Un lapin sur la ville, 1979*  
 Gravure signée et datée en bas à droite.  
 Titré et numéroté 31/100 en bas à gauche.  
 28 x 22 cm.

Cette planche de légende est l'une des plus extraordinaires images qui aient été conçues sur Bordeaux. La cité est comme vue d'avion. Chaque pâté de maison, presque chaque véhicule se voit représenté avec une précision microscopique. L'on distingue des cargos et des hangars sur les quais, le trafic marchand n'étant pas encore supprimé. Mais un lapin géant, un lapin écorché dont béent les entrailles, est couché sur la ville et cerne ses contours. Cette vision surréaliste a-t-elle un sens ? Est-elle l'équivalent de ces vanités du XVII<sup>e</sup> siècle où toujours un crâne venait rabattre l'orgueil des humains - ici l'orgueil d'une capitale classique, si fière de ses richesses et de son architecture ? Est-ce l'expression d'un cauchemar qui aurait pesé sur l'artiste, lui-même habitant des Chartrons ? Ou peut-être ne faut-il y chercher d'autre sens que la divagation d'un esprit qui osait s'aventurer dans les recoins les plus sombres de sa psyché - esprit cependant servi par une main infailible ? Mohlitz ne nous le dira plus. D'ailleurs c'était un « taiseux ». L'énigme demeure...



276

**276**  
**Philippe MOHLITZ (1941-2019)**  
*La balançoire*  
 Dessin à la plume, signé en bas à droite.  
 14 x 13 cm.

**Mohlitz, un grand graveur entre Dürer et le surréalisme**

**Philippe Emile Magaudoux dit Philippe Mohlitz (Saint-André-de-Cubzac, 1941-Bordeaux, 1919)**

Ville si classique d'apparence, Bordeaux a pourtant abrité quelques-uns des plus grands maîtres du fantastique. Goya y est mort en 1828 après y avoir pratiqué la lithographie. Rodolphe Bresdin y est resté plusieurs années en gravant des images étranges. Odilon Redon y a vécu durant sa jeunesse. Dans le dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, le secret et ombrageux Mohlitz en a fait son port d'attache, tout en menant une carrière internationale. L'artiste s'est formé au début des années 1960 dans l'atelier du prix de Rome Jean Delpech. Il a perfectionné sa technique en gravant des cartes pour l'Institut géographique national. En 1967, il a obtenu le prix Florence Gould et a été sélectionné pour un séjour à la Casa de Velásquez à Madrid. La technique de ce virtuose du burin ne diffère guère de celle de la Renaissance : sur la base de dessins à la plume, Mohlitz pouvait



277

**277**  
**Philippe MOHLITZ (Saint-André-de-Cubzac-1941-Bordeaux, 2019)**  
*La Visite au stylite*  
 Projet d'une gravure non réalisée.  
 Plume et encre de Chine signée et datée en bas à droite.  
 27 x 20 cm.

mettre six mois à graver une matrice de cuivre en taille-douce. Son univers était fait de visions de fin du monde, d'érotisme et d'humour noir, de ruines, de jungles et d'épaves, de bêtes curieuses et de squelettes, de robots humanisés et d'humains robotisés. Le tout dans une minutieuse prolifération de motifs, une luxuriance hypnotique de minuscules détails qui échappent à l'anarchie grâce la maîtrise éblouissante des gradations de noir, et à une main infailible dans le maniement des burins.

Mohlitz préparait ses gravures par de minutieux dessins à la plume et à l'encre de Chine, qu'il conservait précieusement. De tels dessins sont des raretés, qui fascinent autant par leur exécution virtuose que par leur inspiration visionnaire.

**Marcel PISTRE (Bordeaux, 1917-1979)**

« Pistre, l'homme de la nuance », ainsi Henry Lhong définit-il l'artiste dans le texte admirable qu'il lui consacre pour la rétrospective de 1992<sup>(1)</sup>.

« La reconstitution d'un art minutieux et plein d'une poésie intimiste, donnera pour toujours à Pistre une façon de peindre, élégante, discrète et toujours raffinée », ajoute le critique et galeriste toulousain, comparant cette peinture à la poésie mallarméenne : « une oeuvre de mystère close comme la perfection », sans oublier la fascination proustienne du peintre : « C'est aussi la même perception de la force sûre mais feutrée qui sourd (...) et la même certitude du pouvoir du Temps qui vient fondre les aspérités du réel, patine les objets et les oeuvres, leur conférant ainsi une dignité, une dimension de beauté lisse et différente, polie, et aussi un « charme », un mystère envoûtant ».

Avec cette *Composition sidérale*, où se devinent des réminiscences des *Transparences* de Man Ray, tout se passe comme si l'essentiel était d'irradier la surface peinte à partir des rayonnements d'un noyau.

Ce petit format résume les recherches plastiques incessantes de Pistre en vue d'une ascèse picturale.

J-R.S.

1- rétrospective Marcel Pistre, Mérignac, Fondation Cante, 25 septembre au 8 novembre 1992.

**278**

**Marcel PISTRE (1917-1979)**

*Composition bleue*

Huile sur panneau, signé en bas à droite.

24 x 35 cm.

(Craquelures).

**279**

**Serge LASSUS (Né en 1933)**

*Vignes à Mérignac, 1981*

Huile sur toile, signée en bas à droite.

Titre et datée au verso.

60 x 81 cm.



278



279

**Christian GARDAIR (Né en 1938)**

Fenêtre ouverte sur l'estuaire, la peinture de Christian Gardair est un organisme vivant avec son rythme de marées et de ressacs, qu'obsède la fascination du mascaret. Tissage de vibrations lumineuses, ses toiles qui modulent à l'infini d'infimes variations d'humeur, reflètent une identité singulière. D'abord forgé par l'errance qui le conduit du Maroc, à Toulon, puis dans le Gers, et à Paris, l'artiste qui découvre Vieira da Silva et Bissière se forme avec Calcagni qui lui transmet les secrets de ses dentelles et de ses résilles. Son enracinement durable sur l'estuaire de la Gironde, avec ses états changeants du ciel et de l'eau, révèle Gardair à lui-même. Pour percer l'énigme du monde et de sa présence au monde,

ce peintre exceptionnel transpose la nature dans ses inlassables recherches, là où elle paraît la plus immédiate, mais s'avère la plus insaisissable. Contemplation, silence, palpitations, extractions, font partie de ce langage unique en quête permanente d'absolu.

J-R.S.

**280**

**Christian GARDAIR (Né en 1938)**

*Sans titre, 1968*

Huile sur toile, signée et datée « 1968 » en bas à gauche.

Contresignée et datée au verso.

72,5 x 99,5 cm.



280

**281**

**Christian GARDAIR (Né en 1938)**

*Architectonie viticole, 1988*

Huile sur papier, signé et daté « 07 avril 1988 » en bas à droite.

N°409 du Catalogue de l'atelier.

41 x 33 cm.

**282**

**Christian GARDAIR (Né en 1938)**

*Trizay, 2010*

Acrylique sur toile, signée et datée en bas au centre.

Contresignée, titrée et datée au verso.

N°2.279 du catalogue de l'atelier.

50 x 73 cm.



281



282



283

**283**  
**Michel BROUSSEAU (Né en 1948)**  
*Intérieur de pinasse, 1994*  
 Aquarelle, signée et datée « 94 »  
 en bas à droite.  
 52,5 x 69 cm.

**284**  
**Michel BROUSSEAU (Né en 1948)**  
*Ganivelle, 1996*  
 Dessin au crayon noir,  
 signé et daté « 96 » en bas à sur la droite.  
 39 x 28,5 cm.



284



285

**285**  
**Jean-François DARETHS**  
 (XX/XXI<sup>ème</sup> siècle)  
*Vue du Bassin, les Jacquets*  
 Huile sur toile, signé au dos.  
 81 x 60 cm.

**286**  
**Françoise MARTIN-DARETHS**  
 (Née à Bordeaux en 1958)  
*Paysage au pins*  
 Huile sur toile.  
 Signée en bas à droite du cachet du monogramme.  
 70 x 50 cm.



287



286

**287**  
**Pierre MALRIEUX (1920-2022)**  
*La lagune*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite.  
 Titrée au verso.  
 46 x 61 cm.

**288**  
**Pierre MALRIEUX (XX<sup>e</sup> siècle)**  
*Ciel d'orage sur la Mancha*  
 Huile sur toile.  
 38 x 46 cm.



288



289

**289**  
**JOFO (Jean-François DUPLANTIER) (Né en 1961)**  
*Sans titre*  
 Cinq dessins aux marqueurs, signés,  
 dans un même encadrement.  
 47 x 148 cm - 21 x 17 cm chaque.

**290**  
**Raymond MIRANDE (1932-1997)**  
*Jonas et la baleine*  
 Email sur cuivre, technique du cloisonné,  
 signé en bas à droite.  
 11,7 x 21 cm.



290

- Agence de JACQUES V GABRIEL : 17, 18
- ALAUX François : 107
- ALAUX Jean-Paul : 157, 158, 159
- ANTIN Paul : 112
- ARRIVETS Paul : 237
- ARRUE Ramiro : 196, 197
- AUGUIN Louis-Augustin : 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50
- BARRIÈRE Firmin : 115
- BAUDIT Amédée : 31
- BÉAT Robert : 213
- BEUGEARD Ponce Emmanuel-Théophile : 21
- BELAUBRE Jac : 163
- BERTIN Émile : 199
- BILLIARD Louis : 123
- BOPP DU PONT Léon : 140, 141, 182
- BOISSONNET Edmond : 243
- BRASCASSAT Jacques-Raymond : 36, 37, 38
- BRAUN et HOGENBERG : 7
- BROSSEAU Michel : 283, 284
- BRUNET Émile : 71, 72, 73, 74
- BURGADE Louis-Émile : 10
- BUTHAUD René : 96, 97, 98, 99, 100
- CABIÉ Louis-Alexandre : 58, 59, 60, 61, 62, 63
- CABRIT Jean : 55
- CAILLAUX Rodolphe : 212
- CALCAGNI Victoire-Elisabeth : 264
- CALVÉ Julien : 53, 54
- CANTE Charles : 131, 238, 239, 240, 241
- CANTEGRIL Félix-Eugène : 143
- CARME Félix : 146, 147, 148
- CARRÈRE Jean-Gérard : 135, 167
- CAZAUBON Pierre-Louis : 121
- CHABRY Léonce : 51, 52
- CHASSAIGNE Jean René : 128
- CHIRAC Antoine-Désirée : 14
- CHOQUET René Maxime : 185, 186, 187
- CLAUSADE (de) Pierre : 169
- COLIN Gustave-Henri : 180, 181
- COURREAU Paul : 57
- DARETHS Jean-François : 285
- DAUZATS Adrien : 25
- DELCROIX A. : 27
- DELORME Raphaël : 102
- DELPECH Hermann : 69, 113, 114, 145
- DESPUJOLS Jean : 129, 130
- DOMERGUE Jean-Gabriel : 70, 120
- DOSQUE Raoul : 65, 116, 117, 118, 162
- DROUYN Léo : 19
- DUFAU Clémentine-Hélène : 68
- DUFAU Jean : 142
- DUPAS Jean : 103
- ELIZAGA Hélène : 201
- FAXON Richard : 40
- FLOUTIER Louis : 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195
- FOCKEN Hendrick : 3
- FONTAN Edmond : 64
- FOREL Eugène : 127
- FRIEDRICHE LEIZEL : 4
- FURT Léonce : 119, 220
- KAPEROTXIPI Mauricio Flores : 188
- GALARD (de) Gustave : 35
- GALOS Victor : 175
- GALY Onésime : 122
- GARDAIR Christian : 280, 281, 282
- GARNERAY Ambroise-Louis : 11
- GODCHAUX : 177
- GOETHALS Raymond-Eugène : 38
- GOMEZ-GIMENO Ricardo : 92, 93, 132, 156
- GOUGET de CASTERAS René : 161, 236
- GRASSET de SAINT-SAUVEUR Jacques : 7, 8
- GREIG Albert : 108
- GROS Lucien : 179
- GUEIT Louis Marius : 151, 152, 153, 222, 223
- GUEDY Eugène : 176
- GUIR L. : 178
- HUGON Jean : 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273
- JEAN-GEORGES (GEORGES Jean) dit : 91
- JEMAIN : 12
- JOFO : 289
- LACOUR FILS Pierre : 34
- LALANNE Maxime : 15, 28, 29
- LATASTE-SABATIÉ Roger : 174
- LATTRÉ Jean : 5, 6
- LAPARRA William : 198
- LARENNE Roger : 155
- LA ROCCA (de) Alfred : 56
- LASSUS Serge : 279
- LECOMTE Paul-Émile : 183
- LÉPINE Joseph : 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84
- LIZAL Alex : 224
- LOUIS Victor : 9
- LOURTAUD Jean-André : 265
- LYVER (de) Charles : 22
- MALRIEUX Pierre : 287, 288
- MARTIN-DARETHS Françoise : 286
- MATHIAS Roger : 242
- MÉRIAN Gaspard : 2
- MICAS Jean : 218, 219
- MIRANDE Raymond : 290
- MOHLITZ Philippe : 275, 276, 277
- MOLINIER Pierre : 274
- MOREAU Gaston Jacques : 202
- MORTIER Jean : 154
- PIER (Pierre LABADIE dit) : 215
- PISTRE Marcel : 278
- PHILIPPE Charles : 133
- PHILIPPE Jules : 13
- PRÉVERAUD de SONNEVILLE Yvonne : 104, 105
- REDON Odilon : 16
- RIBERA Perico : 184
- RIGAUD Jean : 168
- RIGAUD Pierre-Gaston : 150
- RITSCHARD Louis : 139, 171
- ROGANEAU François Maurice : 88, 89, 90, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210
- ROUSSEAU-DECELLE René-Achille : 138
- SANTA-COLOMA (de) Emmanuel : 41
- SEBILLEAU Paul : 66
- SEM (Georges Goursat dit) : 33
- SMITH Alfred : 67
- STOCK Charles-Henri : 30
- SONNEVILLE (de) Georges : 85, 86
- SOURGEN Jean-Roger : 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235
- SUDRÉ Pierre : 211
- TARDIEU Daniel : 125, 126
- TAYAN Jean-Henri : 221
- THÉRON Pierre : 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263
- THINEY Jean : 101
- TIZON Jean-Gustave : 160
- TOBEEN (Félix-Élie BONNET) dit : 216, 217
- OTERO Floréal : 134
- VAN HASSELT Willem : 109, 110, 111
- VALLET Charles-Robert : 106, 136, 137, 164, 165, 166
- VERFEUIL (de) Louis-Martin : 214
- VERNEUILH-PUYRASSEAU (de) Jules : 32
- VEYRIN Philippe : 200
- VIGNAL Pierre-Victor-Louis : 144
- VINCENT-ANGLADE Henri : 87
- VIRAC Raymond-Pierre : 149



**BRISCADIEU BORDEAUX**

— MAISON DE VENTES AUX ENCHÈRES —

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

Provenances :  
Successions et collections particulières  
de Bordeaux et du Sud-Ouest

**Samedi 20 janvier 2024 à 14h**  
Hôtel des ventes Bordeaux Sainte-Croix



## BRISCADIEU BORDEAUX

— MAISON DE VENTES AUX ENCHÈRES —

**Hôtel Des Ventes Bordeaux Sainte-Croix**

12-14, rue Peyronnet - 33800 Bordeaux

---

T : 33 (0)5 56 31 32 33

F : 33 (0)5 56 31 32 00

M : [contact@briscadieu-bordeaux.com](mailto:contact@briscadieu-bordeaux.com)

[www.briscaidieu-bordeaux.com](http://www.briscaidieu-bordeaux.com)

---