



BRISCADIEU BORDEAUX

— MAISON DE VENTES AUX ENCHÈRES —



LATOUR



PETRUS

— PEINTURES BORDELAISES —



**BRISCADIEU BORDEAUX**  
— MAISON DE VENTES AUX ENCHÈRES —

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

Provenances :  
Collections particulières de Bordeaux et d'Aquitaine

**SAMEDI 5 DÉCEMBRE 2015 à 14h30**  
Hôtel des ventes Bordeaux Sainte-Croix

Ce catalogue a été rédigé par :

**Jean-Roger Soubiran,**  
Professeur honoraire d'Histoire de l'Art Contemporain  
à l'Université de Poitiers

**Robert Coustet,**  
Professeur honoraire d'Histoire de l'Art  
à l'Université de Bordeaux III

**Dominique Dussol,**  
Professeur d'Histoire de l'Art contemporain  
à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

**Thierry Saumier,**  
Conservateur du Musée des Beaux-Arts  
de Libourne

et

**Philippe Greig**  
Psychiatre et Docteur en Histoire de l'Art

#### EXPERTS

**Mme Elisabeth Maréchaux Laurentin**  
*Expert près de la Cour d'Appel de Paris*  
et

**Mme Philippine Maréchaux**  
*Expert près de la Cour d'Appel de Poitiers*  
*Membres du SFEP*  
01 44 02 90 10  
cabinetmarechaux@wanadoo.fr



## BRISCADIEU BORDEAUX

— MAISON DE VENTES AUX ENCHÈRES —

### HÔTEL DES VENTES BORDEAUX SAINTE - CROIX

12-14, rue Peyronnet - 33800 Bordeaux  
Société de ventes Volontaires ABB  
(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](mailto:contact@briscadieu-bordeaux.com)

#### RENSEIGNEMENTS

Antoine Briscadieu  
Thomas Nicolet

#### ORDRES D'ACHAT ET TÉLÉPHONES

Anne Courtois Briscadieu  
[anne@briscadieu-bordeaux.com](mailto:anne@briscadieu-bordeaux.com)

#### PHOTOS SUPPLÉMENTAIRES

[www.briscaudieu-bordeaux.com](http://www.briscaudieu-bordeaux.com)  
[www.interencheres.com](http://www.interencheres.com)  
[www.auction.fr](http://www.auction.fr)  
[www.the-saleroom.com](http://www.the-saleroom.com)  
[www.lot-tissimo.com](http://www.lot-tissimo.com)

#### PARTICIPER À LA VENTE EN LIVE

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

#### EXPOSITIONS DE LA VENTE

**Vendredi 4 décembre :**  
10h à 12h30 et de 14h à 19h  
**Samedi 5 décembre :**  
10h à 12h

À Jacques Vigouroux, collaborateur de l'Etude, qui nous a quitté cette année  
et à qui nous dédions ce catalogue.

## SOMMAIRE

### **I. Les prémices de l'Ecole bordelaise**

- Galard, Léo Drouyn, Gré
- Godchaux, Gigaux de Grandpré

### **II. L'école bordelaise de paysage au XIX<sup>ème</sup> siècle**

- Auguin, le chef de file
- Baudit, Chabry, Pradelles, Sébilleau : les tenants de l'Ecole bordelaise
- Calvé, Cabrit, Cabié, Smith : la seconde floraison

### **III. Une école expansionniste : Landes, Pays Basque, Dordogne et Bassin d'Arcachon**

- Bugnicourt, Pascau, Fontan
- Herman Delpech, Larue
- Marius Gueit, Sourgen
- Bonnet, Latappy, Castaing, Billard, Lépine

### **IV. Bordeaux au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle : Symbolisme et III<sup>ème</sup> République**

- Beronneau, Pierre-Gaston Rigaud, Brunet
- Gaétan Dumas, Guillaume Allaux

### **V. François-Maurice Roganeau, une figure dans le siècle**

- Commandes bordelaises
- Le Pays Basque

### **VI. René Buthaud et l'Art Déco à Bordeaux**

- Dessins de René Buthaud
- André Lhote, Chaveron, Gaston Marty, Conte

### **VII. De l'entre deux-guerres aux années 60.**

- Edy-Legrand, Allard, Greig, Dosque, Mathias, Jouanne, Gomez-Gimeno, Faure, Sauboa,
- L'Algérie de Marius de Buzon

### **VIII. Les Indépendants bordelais**

- Sonnevile, Boissonnet, Mirande
- Molinier, Cante, Belaubre, Maurin
- Hugon

### **IX. Autour de l'abstraction**

- Bissière, Condé, Bouilly, Labégorre
- Teyssandier, Lasserre, Soulat, Calcagni, Mildred Bendal, Sarthou, Théron

### **X. Peintres contemporains**

- Braem, Vallet, Carrère, Deutsch, Dauget, Cazala,
- Piechaud, Pitot, Faugas.

## AVANT PROPOS

### BORDEAUX, VILLE D'ART, DE CULTURE ET DE TRADITIONS

Réunir tant d'artistes qui ont participé à la renommée de la peinture bordelaise autour d'un même catalogue relevait d'un véritable pari.

Cet ensemble de peintures bordelaises, certes non exhaustif, a pour point de départ la collection de M. Jean-Louis Simian (1902-1987), célèbre journaliste et critique d'art bordelais qui collecta en son temps les œuvres que nous dispersions ici et qui rendent un véritable hommage à notre patrimoine local. Patiemment, depuis de nombreux mois, au gré des successions et de la confiance de nos différents vendeurs, nous avons pu compléter ce fond afin de présenter, du naturalisme à l'abstraction, un large éventail des courants qui ont traversé l'histoire de la vie artistique bordelaise.

Le commissaire-priseur joue un rôle de premier plan dans la transmission du patrimoine et, grâce à sa position et à ses rencontres, il peut créer ainsi grâce à la vente aux enchères publiques, un musée éphémère.

Naturellement, ce projet n'aurait pu voir le jour sans la collaboration des auteurs qui ont participé à la rédaction de ce catalogue. Nous remercions ici chaleureusement Jean-Roger Soubiran, Robert Coustet, Dominique Dussol, Thierry Saumier et Philippe Greig pour leurs conseils et leurs textes qui magnifient incontestablement cette peinture bordelaise que nous défendons. Dans leurs domaines respectifs, ils ont mis leur connaissance au service de ce projet, porté leur éclairage savant sur des œuvres ou des artistes qui ont ainsi pu retrouver la place qu'ils méritent dans l'histoire de l'art national et régional.

Cet ensemble, nous avons souhaité le pérenniser à travers ce catalogue qui montre que l'Université, les Musées et les commissaires-priseurs peuvent travailler et s'unir afin de promouvoir aujourd'hui la peinture bordelaise.

Antoine BRISCADIEU

Avant l'émergence, dans les années soixante, d'une école de peinture spécifique, Bordeaux connaît à partir de la Restauration, dans le sillage des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* de Taylor et Naudier, une floraison de dessinateurs stimulés par la rivalité des ateliers de lithographie Gaulon et Légié qui encouragent l'éclosion d'un paysage archéologique. Tandis que Pierre Lacour suscite l'intérêt porté aux monuments d'Aquitaine, la Commission des Monuments Historiques de la Gironde donne une impulsion décisive au patrimoine régional grâce aux albums qui se bousculent entre 1840 et 1850. De cette effervescence, témoignent notamment Louis Gintrac, qui fournit en outre, comme Frédéric d'Andiran, Jules Philippe, Léo Drouyn, plusieurs dessins à Alexandre Ducourneau pour sa *Guienne historique et monumentale* (1842 à 1844), ouvrage illustré de 287 planches hors-texte.

Si le rôle formateur de Jean Paul Alaux et de Pierre Lacour est déterminant à l'École gratuite de dessin et de peinture, on ne doit pas négliger l'ascendant de Goya (installé à Bordeaux de 1822 à sa mort en 1828) qui réalise les fameux *Toros de Bordeaux* tirés chez Gaulon en 1825 et honore Gaulon d'un portrait.

Mais la personnalité marquante de la période reste Gustave de Galard, dont Robert Coustet a révélé la richesse et la complexité (1). Son talent s'exprime aussi bien dans le portrait, les scènes de genre que le paysage. Parmi la suite de recueils que l'artiste consacre à la vie régionale, à ses mœurs et à ses types (dont *L'Album bordelais*, 1823 ; *L'Album départemental*, 1829), plusieurs vues font de Galard le promoteur du paysage girondin. Le premier, il a exprimé par la caresse du crayon, les pins fantomatiques qui disparaissent dans les jeux de brume et de soleil, l'attente du troupeau figé dans le silence hivernal. Précédant Baudit et Chabry, *Etang de Lacanau* restitue l'intensité lumineuse, l'espace mangé par le brouillard qui rend les plans incertains. Univers indéfini, le marais landais devient dans ces images confidentielles un théâtre d'ombres qui transporte le spectateur loin du décor rassurant de la vie quotidienne où nous ramène cette *Sortie de catéchisme*.

La ribambelle d'enfants préfigure par sa vivacité - la frénésie en moins - *La sortie de l'école turque*, de Decamps. Dans un format de vignette, Galard est parvenu à la monumentalité par l'autorité technique qu'impose un lavis habilement touché. Au traitement en camaïeux de gris du décor de fond architectural, s'oppose le motif aquarellé du défilé. Le prêtre forme l'axe fort de la page que redouble la verticalité de l'angle du mur. A la masse sombre de la soutane fait écho celle, amortie, du portail gothique. On notera l'entrain du cortège, les mines réjouies des marmots libérés du sermon, le réalisme des pantalons rapiécés, le bavardage qu'indiquent, d'un accent ou d'une tache, les bouches entrouvertes, cette magie de la vie que Galard réussit à saisir dans l'instant. La gradation maîtrisée des valeurs culmine dans l'éclat du jabot et donne tout son relief à cette page spirituelle.

D'une précision naturaliste, une feuille anonyme, *La tour du Roy à Saint-Emilion*, 1851, siège de la Jurade, édifiée en 1237 sur ordre d'Henri III, roi d'Angleterre et duc d'Aquitaine, justifie d'être comparée, pour sa présentation frontale, avec les productions de Bernard Chauve, dessinateur lithographe remarqué par *La Gironde* en mai 1835. Les jeux d'ombre des premiers plans exaltant le donjon en pleine lumière évoquent l'éclairage tranché utilisé par Raymond Monvoisin pour la *Tour*

de l'Hôtel de Ville de Bordeaux (Bibliothèque Municipale, fonds Delpit), tandis que la deuxième feuille rappelle par sa finesse et la végétation qui envahit les pans de ruines éventrés, les scénographies de Léo Drouyn.

« Infatigable explorateur de nos landes » (2), ce maître prolifique, « dessinateur habile qui a de l'ardeur, de la volonté » (3), est représenté ici par un des paysages au fusain dont il a le secret. Son élection en 1850 à l'Académie de Bordeaux marque le début de son succès.

« M. Léo Drouyn a su trouver dans les seules landes de notre Gironde les plus beaux sujets d'étude pour son crayon », note alors Ribadieu (4), tandis que Matheron écrit : « Les beaux dessins abondent. Nous retrouvons là des noms aimés, M. Drouyn et ses fusains étudiés » (5).

Quelques coups grassement crayonnés, un peu d'estompe, de la vigueur de ton, un faire onctueux et large, ont suffi pour dégager une poésie tranquille. Obtenue par grattage avec une pointe, la signature en blanc sur le fond noir et gras du support, est significative des procédés de l'artiste.

Surtout connu pour ses pastels, dont il apprend la technique auprès d'Auguin, Jules Gré réalise, vers 1870 - 1880, un paysage marécageux au fusain estompé, l'emploi de la grisaille convenant mieux au caractère triste et sauvage du site. A la dilution du charbon à l'essence qui suggère les vastes nuages et la forêt de pins fantomatiques, s'oppose l'écriture appuyée qui, au moyen d'un large trait ou de grosses hachures, détermine l'assise des terrains et les roseaux.

En cours d'exécution, l'allègement de la matière, en claquant des doigts le revers de la feuille, donne cet aspect granuleux qui restitue la désolation de la lande au second plan. Prétexte à des recherches élaborées, le motif palustre mène à la découverte d'une texture raffinée : l'artiste réalise un équilibre savant entre chiffon et fusain, pulvéulence, lavis ou trait. L'imagination s'empare de ces effets variés de densité. Cette facture rapide, gestuelle par endroits, mérite d'être rapprochée de la dernière manière des dessins de Corot ou des pierres noires de Daubigny, aux accents spontanés.

Le résultat visuel de la répulsion des matières s'apparente aussi à certaines oeuvres dans lesquelles Léo Drouyn frotte de fusain une feuille préalablement enduite de suif, comme *Paysage sous la pluie*, 1879, (Bordeaux, Archives Municipales).

Ces expériences confortées par les beaux lavis de Joseph Felon, les pages exaspérées de Rodolphe Bresdin, les eaux-fortes et les fusains de Maxime Lalanne qui jouit d'une renommée nationale et publie deux traités de référence (*Traité de la gravure à l'eau-forte*, Paris, Cadart, 1866 ; *Le fusain*, Paris, Berville, 1869), font de Bordeaux une capitale du dessin que *Les Noirs* d'Odilon Redon porteront à sa plus haute expression.

Jean-Roger Soubiran

- 1 - Robert Coustet, *Gustave de Galard (1779-1841)*, Bordeaux, Mollat, 1998.
- 2 - Jean Saint-Rieul Dupouy, « Exposition de peinture de la Société des Amis des Arts - VII », *Courrier de la Gironde*, 24 février 1855, p.168.
- 3 - Ismaël, « Exposition des oeuvres des artistes vivants en Province. Bordeaux », *Gazette des Beaux-Arts*, 1853, p. 304.
- 4 - Henry Ribadieu, « le Salon bordelais-V », *La Guienne*, 23 décembre 1852.
- 5 - Laurent Matheron, *Exposition de la Société des Amis des Arts de Bordeaux ; 4ème exposition, Revue critique*, Gounouilhau, 1863, p.115.



1

1  
**ÉCOLE DÉBUT XIX<sup>ème</sup>**  
*Vue du Palais Gallien animée*  
 Gouache et aquarelle  
 80 x 160 cm  
**4 000/6 000 €**

Prise au début du règne de Louis-Philippe, cette vue spectaculaire du Palais Gallien offre un intérêt majeur à divers titres. Elle nous renseigne sur l'état de l'amphithéâtre gallo-romain classé monument historique en 1840 avant que ne soient entreprises les fouilles officielles de 1864, auxquelles succéderont les travaux de dégagement et de restauration de l'édifice par l'architecte Charles Durand. En effet, en 1793, l'adjudication des ruines entraîna leur démolition partielle. Le monument devint une carrière publique et le terrain fut vendu par lots. La destruction de la porte Est en facilita l'accès par l'aménagement de deux voies en croix traversant le site. Ici, le spectateur identifie parfaitement la rue Émile Fourcand ( anciennement rue Planturable), la Grande rue du Colisée, la rue du Palais Gallien.

Dans l'abondante iconographie du monument le plus emblématique de l'antique Burdigala, cette veduta animée constitue l'un des fleurons les plus considérables. Depuis Elie Vinet au XVI<sup>ème</sup> siècle, le Palais Gallien suscite de nombreuses représentations que conforte au XVIII<sup>ème</sup> siècle la poétique des ruines de Diderot. Mais dépassant les vues topographiques d'Alix, d'Aubigny, de Bimard de La Bastie ou de F. d'Andiran, cette aquarelle ajoute un témoignage ethnographique irremplaçable sur la vie bordelaise dans un quartier en cours d'urbanisation.

Ce panorama est une scénographie truffée d'anecdotes pittoresques, d'une verve, d'une fécondité d'observation remarquables: la laitière, l'échassier, le bourgeois en haut-de-forme surveillant derrière ses besicles le maréchal ferrant, le couple qui devise sur le pas de porte, les promeneurs parmi les vestiges, le bouvier et ses guêtres doublées de peau de mouton, la charrette remplie de bois, la construction d'un mur enchâssé dans les ruines, le cabaret et ses réclames... Dans cette composition distribuée par groupes qui se répondent, l'espace éclaté métaphorise le morcellement des ruines. Le pinceau dissèque l'appareil antique, les parements de sept rangs de petits moellons rythmés par des arases de trois couches de briques.

Aucun détail n'a échappé dans sa vérité naïve à ce réaliste peintre de genre qui sait tout voir et veut tout dire. Par l'assortiment réussi des tons, la gamme bien graduée des valeurs, la vigueur des ombres portées, cette image laisse comme une pénétrante odeur de vie réellement vécue. Franc, local, solide, l'auteur de cette charmante aquarelle, dans son inventaire des mœurs régionales, a su satisfaire l'œil et l'esprit et plaire à l'imagination.

Jean-Roger Soubiran



2



2



3



4



5

**2**  
**ECOLE FRANÇAISE MILIEU XIXÈME SIÈCLE**

*Vues de Saint-Émilion*  
Deux dessins au lavis, datés au crayon 1851,  
45 x 60 cm  
**300/400 €**

**3**  
**GUSTAVE DE GALARD (Bordeaux 1779-1861)**

*Sortie de messe*  
Aquarelle, signée en bas à gauche  
14 x 22,5 cm  
**80/150 €**

**4**  
**LÉO DROUYN (1816-1896)**

*Paysage de Gironde*  
Dessin au fusain, signé en bas à gauche  
Dimension à vue : 19 x 16 cm  
**50/100 €**

**5**  
**JULES GRÉ**

*Marais dans les Landes*  
Fusain sur papier, signé  
50 x 70 cm  
**150/200 €**

Exposition : Poitiers, musée Sainte-Croix, 2002. Reproduit in *Aux rives de l'incertain*, Paris, Somogy, 2002, p.296



6

**6**  
**EMILE GODCHAUX (Bordeaux 1860-1938)**

*Bateaux dans la tempête*  
Huile sur toile, signée à la pointe, en bas à gauche  
46 x 65 cm  
**600/800 €**

Familier des brocanteurs bordelais autour de 1900, car, négligeant les expositions habituelles, il vendait ses toiles sur les places publiques ou à l'occasion de loteries, Émile Godchaux est souvent confondu - tant leurs signatures, leurs thèmes et leur facture sont parfois proches - avec Alfred Godchaux (1835-1895).

Peintre itinérant au talent facile, il s'est fait une spécialité de torrents pyrénéens, de lacs en haute montagne, de falaises surplombant des côtes normandes, de plages atlantiques animées de pêcheurs et de barques, ou de navires dans la tempête, poursuivant la tradition des naufrages de Vernet. Venise et les paysages de Savoie comptent aussi parmi ses thèmes de prédilection.

«Le peintre Godchaux est arrivé à Royan. Nous savons qu'il exposera dans les salons du Casino», déclare Victor Billaud, ajoutant : « que de sujets faits exprès, sur nos falaises et sur nos plages, pour sa palette toute vibrante de couleurs » (1).

Secoué par les flots, dangereusement incliné, ce navire en difficulté appartient à cette veine prolifique de marines d'un romantisme attardé, prises notamment au large de Biarritz ou de la Barre de Bayonne, comme le relate Victor Billaud : « un sinistre en mer en face la côte de Biarritz (...) les vagues déchainées se ruent avec fureur sur un vaisseau en détresse (...) les flots qui écumant sont rendus avec une puissance et une intensité de vérité saisissantes » (2).

Ces effets d'éclairages spectaculaires et de ciels tumultueux trouvaient généralement preneur dans les grands hôtels des stations balnéaires dont ils décoraient les salons.

Jean-Roger Soubiran

1 - Victor Billaud, « Chroniques de la ville et des environs », *La Gazette des Bains de mer de Royan sur l'Océan*, 16 juillet 1882.

2 - Victor Billaud, « Chroniques de la ville et des environs », *La Gazette des Bains de mer de Royan sur l'Océan*, 23 juillet 1882.

n° 7 : " Dans la nuit du 28 au 29 septembre 1869, l'embrasement du port de Bordeaux offre à plus de 50 000 curieux massés sur les Quinconces et le pont de pierre le spectacle d'une vision dantesque "

7  
**PIERRE GIGAUX DE GRANDPRÉ (1826 – après 1890)**  
*Incendie de la rade de Bordeaux dans la nuit du 28 au 29 septembre 1869*  
 Fusain rehaussé de gouache  
 107 x 202 cm  
**10 000/15 000 €**

Expositions : 1870, Société des Amis des Arts de Bordeaux, n°347.

**PIERRE GIGAUX DE GRANDPRÉ (1826- après 1890)**

Issu d'une vieille famille des Charentes qui compte lieutenants de vaisseaux, capitaines de frégates, vérificateur des domaines à Angoulême (cf. *Statistique du département de la Charente* 1818), notaire à Niort (cf. *Almanach royal et national*, 1835), Pierre Gigaux de Grandpré est né le 9 septembre 1826 à Saint-Martin-de-Ré. Il se forme à Paris auprès de Nicolas Alphonse Benassi-Desplantes, puis dans l'atelier d'Eugène Isabey où passent la plupart des artistes qui se destinent à la peinture de marine. Ses débuts en 1857 au Salon de Paris où il expose jusqu'en 1865, sont remarqués par Jules Verne : « M. Gigaux de Grandpré est un jeune peintre d'avenir qui n'a exposé qu'un seul tableau, mais il s'en est tiré avec beaucoup de talent ; c'est un débarquement de colons espagnols dans le port d'Alger. L'artiste a merveilleusement tiré parti de cette situation ; il a mis beaucoup d'intelligence dans les divers épisodes de l'action, beaucoup d'habileté dans la disposition des groupes. On voit que M. Gigaux dessine et que son coloris deviendra sérieux et puissant. M. Gigaux possède les vraies qualités d'un peintre et nous pensons que l'avenir lui donnera tout à fait raison » (1).



L'artiste qui a peint plusieurs vues du port de La Rochelle se spécialise dans les vues maritimes se déroulant en Orient : *Bords du Nil* ; *Vue de Fouah sur le Nil* (coll. Péliissier) ; *Bords de la Mer rouge* ; *Réunion de chefs à Alger* ; *Vue des bords du golfe persique (côte d'Arabie)* ; *Vue persane prise des faubourgs* (coll. Brélay), peut-être marqué par les expéditions d'un cousin à propos duquel les *Annales Maritimes et coloniales* de 1822 relatent : « La corvette de charge la Salamandre, commandée par M. Gigaux de Grandpré, est partie le 26 juin 1822, de Toulon pour le Levant » ( tome 2, p.120).

En 1861, à la Société des Amis des Arts de Nantes, il expose *Débarquement de colons espagnols dans le port d'Alger* ; *nauffrage*

(*effet d'orage*), et *Ravitaillement de la flotte de l'Adriatique (guerre d'Italie)*. Avec *Procession des idoles de la déesse Kaali et du dieu Siva sur la rivière d'Ougli, affluent du Gange*, Gigaux de Grandpré figure à Niort du 21 au 31 mai 1865 à l'Exposition des Produits de l'Industrie, des Beaux-Arts et de l'Horticulture, église St Hilaire, où Auguin remporte la Médaille d'argent. L'artiste se trouve alors en compagnie de Corot, Diaz, Hannoteau, Lanoue, Lansyer, Nazon, Charles Leroux, Veyrassat, Vollon ...

Au Salon de Paris, il expose en 1859 *Duquesne visitant les différents vaisseaux de son escadre pendant le transbordement des prisonniers chrétiens* ; en 1864, *L'escadre française au mouillage d'Antivari*

(*Turquie*) commandée par le vice-amiral Romain des Fossés attend la jonction du reste de la flotte ; en 1865, *Prise de possession au nom de la France et de l'Italie de l'île de Lossimi Picco*. L'artiste figure notamment dans les collections du musée des beaux-arts de La Rochelle avec *La côte sauvage au phare des baleines* et *Vue d'Istanbul*. Notons que *L'arrivée d'une galère au pied de la mosquée Sainte-Sophie, Constantinople*, 1890, 90 x 150 cms, adjugé 150.000 €, a fait l'objet de la plus haute enchère dans la vente Kahn-Dumoussat, à Drouot Richelieu le 29 février 2012.

Jean-Roger Soubiran

1 - Salon de 1857, nouvelle édition augmentée par Jules Verne



PL1 / Maxime Lalanne, *Incendie dans le port de Bordeaux du 28-29 septembre 1869*, 54 x 42 cm, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

Au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle, la mer-spectacle devient le lieu privilégié de la violence. La fascination qu'exercent les terreurs maritimes est relayée par les expéditions de Cook et l'esthétique du Sublime, introduite par Burke et reprise par Kant. Pour les spectateurs de la scène sublime, Joseph Vernet multiplie les représentations de tempêtes et de naufrages commentés dans ses *Salons* par Diderot et que se disputent les aristocrates européens. Réactivée par Géricault au Salon de 1819 avec *Le Radeau de la Méduse*, cette tradition culmine au cours des années romantiques. Pour l'émotion qu'il suscite, le thème de l'incendie en mer est alors fréquemment abordé.

Avec *L'incendie du Kent* (Paris, musée de la Marine), Théodore Gudin obtient un prodigieux succès au Salon de 1827. A l'épreuve du feu, s'ajoute l'engloutissement dans les profondeurs de l'eau. Au Salon de 1831, où s'impose le paysage romantique, *Trait de dévouement du Capitaine Desse, de Bordeaux, envers "le Colombus", navire hollandais* (Bordeaux, musée des Beaux-Arts) (PL2), propose une tempête moderne et parmi les plus lyriques de la marine française. Adaptation des formules turneriennes, un jeu de rythmes tourbillonnants agite la toile en tous sens. Devenu le jouet des éléments déchainés, l'homme perd ses repères dans un monde déréglé par la tempête qui dresse le navire à la verticale, brise le mât, brouille l'horizon, confond ciel et eau dans un espace sans limite et sans mesure. *L'incendie du Steamer Austria* (Bordeaux, musée des Beaux-Arts) (PL3), où le feu se mêle au vent et dispute à l'eau ses victimes, rappelle aux visiteurs du Salon de 1859 qu'Eugène Isabey - dont Gigaux de Grandpré est l'élève - est toujours un mariniste de premier ordre. Au tragique cosmique de Turner, Isabey substitue la description mélodramatique et la précision du reportage. Plus de 500 personnes ont péri sur l'*Austria* le 13 septembre 1858.

Dans la nuit du 28 au 29 septembre 1869, l'embrasement du port de Bordeaux offre à plus de 50 000 curieux massés sur les Quinconces et le pont de pierre le spectacle d'une vision dantesque tandis que les cloches des paroisses de Saint-Martin, Saint-Louis, Saint-Pierre et la Grosse-Cloche sonnent le tocsin. C'est cet événement que relate Gigaux de Grandpré avec une prouesse spectaculaire dans un fusain monumental exposé en 1870 au salon des Amis des Arts de Bordeaux et dont J. Stoerk, photographe allemand diffuse la reproduction photographique dans son magasin installé au 52 allées de Tourny de 1869 à 1878 (1).

Il s'agit en effet de la plus grave catastrophe subie par le Port de la Lune au cours de son histoire et pour laquelle des souscriptions ouvertes à Bordeaux et dans plusieurs ports maritimes, puis centralisées à la Mairie et à la Chambre de Commerce ont organisé les secours.



PL2 / Théodore Gudin, *Trait de dévouement du Capitaine Desse, de Bordeaux, envers "le Colombus", navire hollandais*, Salon de 1831, Bordeaux, musée des Beaux-Arts

Dans la matinée du 28 septembre 1869, le steamer *Comte de Hainaut* parti d'Anvers, arrive à Bordeaux avec 1409 caisses de pétrole. Il décharge sa cargaison dans deux gabares et s'amarre au quai Louis XVIII. Le navire prussien *Friühling*, venu de New-York, avec un chargement complet de pétrole, mouille près des docks Sursol. 950 caisses d'essence, transbordées du *Comte-de-Hainaut*, sont sur la gabare *La-Trinité*, conduite par Louis Roque. La nuit, le marin voulut s'éclairer d'un falot. « Dès que l'allumette fut enflammée, le feu prit à la gabare qui partit en dérive, entraînant la deuxième allège. Le marin de cette dernière, Jean Bord jeta à l'eau quelques caisses enflammées qui brûlaient à son bord, préservant sa gabare et tous les navires ancrés dans le port. Une flottille de bateaux à vapeur, de barques, de canots, montés par des marins, se rendit près de *La-Trinité*. (...) Il fallait sortir la gabare du milieu de la rade et la diriger sur la rive droite, le plus loin possible des navires, mais cette opération était pleine de difficultés et de périls; on ne pouvait accrocher de remorques qu'à la chaîne du bateau, qui pendait sur l'avant, soutenant l'ancre.

*L'Hirondelle n° 3*, portant douze pompiers et une vingtaine de militaires, s'approcha plusieurs fois sans pouvoir accrocher la chaîne (...) *La-Trinité* avait abordé un groupe de navires, dont les mâtures prirent feu. (...) Le capitaine Carpentier passa sur le vapeur *Princesse-Mathilde*. Le péril était grave; la gabare pouvait être entraînée en pleine rade par la marée qui montait jusqu'à minuit et il était impossible de la faire avancer, contre le courant, jusqu'à Lormont (...) Après des efforts inouïs (...) la gabare commença à couler lentement pendant que la combustion se faisait sur place (...) Tout-à-coup survint une rafale qui emporta au large des caisses dont l'essence continuait à flamber; puis ce fut une immense nappe de feu, dans laquelle se précipitèrent les embarcations et les vapeurs qui essayèrent de couler les caisses au moyen de gaffes, de crochets, de perches, et d'éteindre le pétrole en battant l'eau avec les avirons. Ce fut en vain; la lave incandescente, portée par le flot, avançait toujours, menaçante vers le port, étendant ses sinistres lueurs. Bientôt, elle s'accrocha aux flancs des navires ancrés et activa le désastre.

Tout Bordeaux, attiré par la lueur de l'incendie, se dirige vers la Garonne. Une clarté aveuglante illumine le port: plus de vingt navires sont en feu! Les flammes s'élèvent des carènes, incendient les bordages, grimpent le long des haubans, embrasent les mâtures; on dirait des phares gigantesques. (...) Cent cinquante émigrants venaient d'apporter sur le *Tourny* les effets de leur famille et le matériel qui devait leur permettre d'exercer, à Buenos-Ayres, leur industrie; tout est intégralement brûlé. (...) La corporation des pilotes se fait remarquer par son dévouement (...) Devant la grandeur du spectacle, la population



PL3 / Eugène Isabey, *L'incendie du Steamer Austria*, Salon de 1859, Bordeaux, musée des Beaux-Arts.

bordelaise ne se retira qu'à cinq heures du matin, jetant un dernier regard sur les carcasses en feu. Au jour, on se rendit compte du désastre. On estima à trois millions les pertes subies par le commerce bordelais. » (2).

Faisant office de portants de théâtre, les proues dans l'ombre et la lumière encadrent la composition, les obliques dirigent le regard vers la vision apocalyptique du brasier qui crépite et consume les trois-mâts. Flamme et fumées rivalisent de puissance et d'intensité. On entend craquer le bois des mâtures qui s'effondrent. « Des myriades d'étincelles s'élèvent des carcasses incandescentes et retombent en pluie d'or ». Le squelette de la gabarre, les caisses enflammées, flottant au fil de l'eau, signalent la dispersion de l'incendie sur la Garonne devenue un lieu théâtral.

A la différence des naufrages de Vernet qui offrent des mises en scène à distance, l'eau affleure directement le bord inférieur du cadre, plaçant le spectateur au cœur de l'action. L'absence de rivage augmente le pathétique d'un drame à son paroxysme et laisse présager l'engloutissement. Mais les marins qui s'affairent sur le pont et dans le canot de sauvetage, silhouettes minuscules incarnant la fragilité humaine dans le déchainement d'une nature hostile, manifestent la solidarité dans l'épreuve et nous rassurent quant au dénouement. Ce fait divers qui relève de la peinture de genre s'élève à la hauteur de l'Histoire, par le format (2m,50x 1m,50), la puissance du clair-obscur, les agitations de la vie, la grandeur épique qui transcende la précision du reportage. Au premier plan, un marin dégage des brûlots menaçants; près de la diagonale du mât à la dérive, sa verticalité dérisoire contraste avec la frénésie de l'incendie.

Par les seules ressources du monochrome et de la grisaille, les contrastes du noir et du blanc, Gigaux de Grandpré parvient à traduire l'horreur du drame avec autant d'efficacité que les gammes où éclatait le rouge de l'incendie en mer, irruption de la couleur la plus provocante qui bouleversait les harmonies mélancoliques de Vernet.

Répudiant le brillant parti chromatique de ses toiles orientalistes, ce fusain rehaussé de l'artiste qui rivalise avec la peinture à l'huile, réalise un tour de force par le mystère qu'autorise le clair-obscur, le prestige de l'ombre qui exalte le tragique de l'événement. Dans ce registre novateur, Gigaux de Grandpré prend place parmi les grands fusinistes contemporains, Appian, Courdouan, Lalanne dont les expériences sont en train de renouveler les pratiques artistiques (3).

A son tour, Lalanne a représenté au fusain (54x42cm) *L'incendie du Port de Bordeaux* (PL1), diffusé en gravures (Bordeaux, musée des Beaux-Arts), tandis que Charles Leduc a dessiné et lithographié *Le grand incendie dans le port de Bordeaux en 1869*, et Jules Geneste expose au salon bordelais de 1870 *Incendie de la rade de Bordeaux* (n°345) mais ces témoignages n'ont ni l'ampleur, ni le caractère saisissant du fusain de Gigaux de Grandpré qui dans cet effet de nuit, cette page émouvante et sinistre, perpétue le souffle du Sublime (4). Seul, cet artiste a traité ce terrible sujet avec sa longue expérience des choses de la mer. Avec des morceaux admirables de solidité, de franchise, d'aplomb, il a mis dans l'exécution une fougue, un sentiment de la lumière et toute la force d'un crayon savant et résolu.

Jean-Roger Soubiran

- 1- un exemplaire conservé à la Bibliothèque municipale de Bordeaux fait partie d'un lot de 5 albums constitués par le fils du poète bordelais Edmond Géraud. (TITN 611346 cote: Est. 158 Pergliochi)
- 2- Fernand Thomas, *Souvenirs Locaux lors du cinquantenaire de l'incendie de la rade du port de Bordeaux*. Bibliothèque municipale de Bordeaux.
- 3- à ce titre, rappelons que Maxime Lalanne, célèbre pour ses dessins reproduits dans *L'Illustration* ou *Le Monde illustré* vient de publier en 1869 à Paris, chez Berville son traité *Le fusain*.
- 4- notons que Volaire transpose *L'Incendie d'un port, la nuit* (Bordeaux, musée des Beaux-Arts).





PL4 / Louis-Augustin Auguin, *Un jour d'été à la Grande côte (Golfe de Gascogne)*, Huile sur toile, 174 x 262 cm, 1883, Salon de Paris 1884, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux

## L'école bordelaise de paysage (1865-1914)

L'émergence d'écoles régionales constitue un des éléments caractéristiques de l'histoire du Paysage sous le Second Empire, alors que le naturalisme mis à mode par Castagnary prône l'exaltation de la campagne française. Satellites de l'école de Barbizon, plusieurs foyers fleurissent en province: ceux de Lyon, Marseille, Honfleur, Metz... sont aujourd'hui bien documentés grâce à des expositions ou à des publications décisives. L'école bordelaise, dont Auguin fut le chef de file, mériterait la redécouverte: entre 1830 et 1914, on recense une centaine d'artistes bordelais, qui exerçant à temps plein ou sporadiquement une activité de paysagiste, ont enrichi, chacun à leur manière, la fécondité du foyer girondin. Seul, un ouvrage rendrait compte de cette floraison qu'il conviendra ici d'évoquer brièvement.

En 1880, un critique aussi influent que Philippe Burty reconnaît l'école bordelaise comme « un centre d'activité aussi sérieux que Lyon » (1), mais cette légitimité a mis du temps avant de s'imposer. En effet, en 1861, Léon Lagrange - visant Dauzats, Diaz et Rosa Bonheur - déclare: « Bordeaux a produit des artistes distingués, mais elle n'en a gardé aucun. Tous sont venus demander à Paris des encouragements que leur patrie ne connaissait pas. Il n'y a donc pas d'école bordelaise » (2), tandis qu'en 1863, Burty, comptant une trentaine de peintres bordelais, remarque: « ce groupe ne constitue pas une école (...) Je reprocherai à ces artistes de ne point avoir cette saveur du terroir qui doit constituer l'originalité des écoles provinciales »; et le critique de donner des instructions pour construire une identité locale: « le type de la race bordelaise est charmant, surtout chez

les femmes; l'admirable port de Bordeaux, si vivant, si coloré, si pittoresque; les vieux quartiers de la ville et même les grands aspects de la ville moderne, les environs, enfin, aux coteaux plantureux, tout cela devrait être amoureuxment étudié et rendu d'une façon originale par les artistes du cru » (3).

Ce n'est pas toutefois avec ce programme qu'émergera l'école bordelaise: elle apparaît au milieu des années soixante tandis qu'un peintre né à Rochefort, Louis-Augustin Auguin (1824-1903) invente lors d'un séjour à Arcachon en 1865 un paysage-type issu d'une transgression: il aborde le motif de la marine à partir des données paysagistes de la forêt de Fontainebleau et tente le défi d'une synthèse Corot/Courbet: au pittoresque des lavis de Felon et des estampes romantiques, à la confiance des

dessins de Léo Drouyn, il oppose la picturalité d'une nature sauvage dans des toiles lyriques où passe le souffle des éléments. Il imprime sa vision nostalgique à ses élèves et martèle au Salon de Bordeaux pendant près de 15 ans le message d'une nature vierge des origines. L'artiste bouscule les habitudes visuelles d'un public amoureux du détail ciselé, observé à la loupe sur les toiles de Brascassat, ou les vues topographiques des dessinateurs archéologues des monuments historiques girondins. Contre les conventions bourgeoises et la virtuosité photographique de Rosa Bonheur, ce républicain use de la brosse avec fougue, empâte au couteau comme Courbet, affiche souvent une touche large et séparée. Sans concession, Auguin s'accorde aux fantasmes d'une société soudain 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, promue au rang de bois sacré. Comme sur un blason, « l'arbre d'or » emblématique de la renaissance des Landes, se profile sur un ciel d'azur: le pin émerge de la masse sombre et indifférenciée de la forêt.

En 1865, Bordeaux intègre grâce à Thoré la triade des écoles régionales: « Qui croirait que, malgré la centralisation politique et administrative, l'art semble maintenant avoir quelque tendance à se décentraliser? Plusieurs villes ont presque des écoles indigènes: Bordeaux, Marseille, Lyon. » (4). Dans cette question d'une école qui peut faire objet de débats, il conviendra d'observer qu'à la différence de Lyon et Marseille, le foyer bordelais est constitué dans ses meilleurs éléments par des artistes étrangers à la région - Auguin est né à Rochefort; Baudit, à Genève; Pradelles, à Strasbourg; Cabié, à Dol -, venus révéler aux Bordelais auparavant indifférents, la spécificité de leurs paysages, tandis que les grands artistes natifs de Bordeaux - Dauzats, Diaz, Rosa Bonheur - ont fui Bordeaux pour Paris où ils ont fait carrière sans rompre pour autant avec leur ville de naissance qu'ils gratifient de leurs envois à la Société des Amis des Arts. L'école bordelaise s'établit ainsi sur un décollement identitaire et sur le paradoxe d'un mouvement centripète/centrifuge qui mériterait un développement.

Curieusement, c'est près de Saintes, en 1862, qu'a lieu la gestation de cette école, lors du séjour de Corot et Courbet à Rochemont, chez le mécène Etienne Baudry, puis dans l'atelier de plein air de Port-Berteau où ces maîtres affranchissent leurs élèves Auguin et Pradelles. Le naturalisme direct et brutal de Courbet transforme de façon radicale leur manière. Energie, célébration de la pâte, franchise gestuelle dans une peinture travaillée au couteau, préoccupée de valeurs de tons, tel est le principal legs de Courbet. A ces influences il faut ajouter celles des peintres de Barbizon, pour le culte de l'arbre, la profondeur des ombres, le sentiment du clair obscur. Le rôle formateur du musée de Bordeaux et de la société des amis des arts où sont présentées toutes les tendances de la peinture contemporaine ne seront jamais assez pris en compte. Acquis en 1858, *Le Bain de Diane*, 1855, de Corot marquera par ses lointains vaporeux, sa poésie et sa douceur qui amortit le ton, des générations de Bordelais, tandis que *les Bords de l'Oise* de Daubigny, entré en 1863, suscite le séjour du peintre à Bordeaux à l'automne 1868, ses contacts quotidiens avec les Bordelais, son escapade avec Chabry, Baudit et Pradelles vers les étangs de Lacanau, à la recherche des paysages célébrés dans le

livre culte d'Edmond About, *Les échasses de Maître Pierre*, 1857 qui va marquer durablement la thématique bordelaise. Familier du salon bordelais, Eugène Boudin venu en 1874 peindre une série de ports conforte la création locale dans le goût des grands ciels transparents parcourus de nuages pommelés et communique aux plus audacieux le sens de la spontanéité ou de l'inachevé.

La singularité des peintres du sud-ouest se fonde davantage sur des particularismes thématiques que sur des données stylistiques spécifiques. On serait bien en peine de définir le style de l'école bordelaise, d'abord inféodé à Barbizon puis adepte de la peinture claire; en fait, on trouve autant de manières que de principaux artistes. C'est une pâte agatisée qui possède la dureté de l'émail, c'est la dextérité de la main qui glisse, une qualité d'émotion et de douceur, une palette constante, où alternent bruns ambrés et ciels lumineux qui caractérisent - avant même la signature -, les toiles d'Auguin. Les dunes de l'artiste (PL4) sont reconnaissables par la légèreté de l'atmosphère, l'air qui circule, le sentiment de l'espace, la limpidité du ciel, d'une nuance de bleu qui n'appartient qu'à lui. Il en garde jalousement le secret et aucun élève ne le lui ravira. Mais tout change dès qu'on aborde les sous-bois ou les pans de falaises et on ne se trouve plus devant le même peintre selon qu'on regarde une toile des années 1860 ou 1890. Au cours des ans, la manière d'Auguin évolue; si, sous l'influence de Courbet, il avait vécu la peinture comme substance, matière et vie, dans les années 1890, il la transforme en rêve, parfois en balbutiements de notes. La peinture de Baudit est plus écrite et plus fouillée, comparée à celle de son rival. Grâce à l'influence exercée par Coppée, qu'il vénérât, il est possible de préciser le rôle que le courant parnassien joua dans l'élaboration du style de l'artiste. On connaît l'autorité de Leconte de L'Isle, impérieux chef d'école, qui tenta d'imposer sa théorie du vers durement travaillé. Les principes dominants du Parnasse, équilibre, permanence, harmonie, force des images, se retrouvent dans chacune des toiles de Baudit. Avec Chabry, « un réaliste cherchant la tache, se préoccupant bien plus de la couleur que de la ligne » (5), s'affirme dans une facture grasse et solide, une touche nerveuse, un peintre personnel - « très brutal par le procédé, très tendre par le sentiment » (6). Préoccupé par la nature locale et le génie du lieu, il accuse les contrastes, dramatise l'atmosphère, use de teintes charbonneuses. « Il trouve sur sa palette des verts d'une intensité et d'un velouté tout particuliers. Il arrange ses compositions en leur laissant l'accent de la nature », signale Burty (7). Une génération plus tard, Cabié s'impose avec des couleurs plus ardentes, l'amour des tonalités « rouille et chrome », débusquées l'automne dans les sous-bois girondins ou sur les hauteurs de Saint-Georges. Aucun relâchement toutefois dans ce colorisme qui épouse toujours la rigueur du dessin: ferme assiette des terrains, découpe décorative des feuillages, équilibre des structures, caractérisent cet art du juste milieu, élégant et maîtrisé, recherché comme valeur sûre par la bourgeoisie bordelaise.

Ce qui fédère, en revanche, ce groupe d'individualités accusées, c'est une communauté de vues pour définir la région à travers quelques paysages-type qui les différencient de leurs contemporains: landes, dunes, étangs ou marais, mornes étendues où l'espace ouvert, propice aux phénomènes



PL5 / Amédée Baudit, *Etang de Lacanau au crépuscule*, huile sur toile, 100 x 184 cm, 1869, Sabres, écomusée de la Grande-Lande

atmosphériques, se dilate à l'infini, alternent avec le mystère des forêts ombreuses, l'intimité des bords de rivières, les accidents du littoral saintongeais. S'ils se plaisent à la représentation des dunes, les peintres descendent plus rarement sur la plage. La plupart se rallie à cette conception du « paysage pur », systématisée par Auguin et qui, selon Duranty « touche au plus moderne de l'art » (8). Sous l'injonction du maître de Rochefort, la nature solitaire, inhabitée, non modifiée par l'homme, est seule digne d'être représentée ; d'où la rareté des paysages de vignes dans ce pays si fortement identifié à ses vignobles. Les nobles fabriques - châteaux, églises, remparts... qui faisaient la joie des érudits des Monuments Historiques Girondins - sont répudiées. Autour de Léo Drouyn, toujours actif, quelques dissidents résistent : dans sa production aquarellée, Eugène Fontan oublie parfois son inventaire systématique du vieux Bordeaux pour les landes de Mios ou le bois de Talence.

Dans ce paysage plat de landes et de graves, la verticalité des arbres est un contre point apprécié. Les « lisières de bois », d'abord expérimentées en Saintonge par Auguin ou qui ont assuré le succès de Baudit (9), abondent dans les livrets de salon. Auguin communique le culte des arbres à ses élèves. Nombre d'entre eux, à l'instar des peintres de Barbizon, se livrent à des portraits d'arbres, comme celui du *chêne de Toutifaut* à La Brède, de 7 mètres de circonférence, sous lequel, dit-on, Charlemagne se reposa. Equivalent pictural du *Pharamond*, du *Jupiter* ou du *Rageur*, célébrés en forêt de Fontainebleau, le chêne légendaire est objet de vénération de l'école locale. Plus proches, se trouvent à Mérignac le vieux chêne d'Arlac, aimé de Cabrit ou celui de Talence. A Arcachon, le pin penché de la chapelle appartient

aussi au registre des monuments pittoresques. Ajoncs et bruyères sont d'abord étudiés par Bopp du Pont et Calvé avant de devenir la spécialité un peu monotone de Didier-Pouget.

Les coutumes locales forment un versant mineur, mais non négligeable du paysage bordelais. Cantegril peint des parcs à moutons et Baudit, des retours de troupeaux, - un thème que Chaigneau décline inlassablement à Barbizon - ou « un pâturage dans les Landes », observé à Begaar, en souvenir de l'œuvre de Théodore Rousseau fondatrice du paysage landais (10). Incluses parfois dans les dunes ou sur les étangs, cabanes et tonnes évoquent la chasse, autre activité familière. Parcs à huîtres, pêcheries, filets et pontons, complètent l'iconographie du bassin d'Arcachon.

Resté fidèle à sa Charente natale, Auguin se refuse à peindre la Garonne, laissant ce soin aux peintres natifs de Bordeaux. Le fleuve et ses petits affluents - le Ciron, la Jalle, le Peugue...- sont sollicités; la Garonne dont les quais sont étudiés à Bordeaux et les rives surtout observées à Lormont et à Cambes, est remontée jusqu'à Cadillac. Viennent ensuite la Dordogne et l'Isle, objet d'une interrogation presque obsessionnelle de Princeteau. Certaines localités sont devenues indissociables de quelques artistes : Montalivet, d'Auguin qui en célèbre les dunes ; Captieux, de Cabrit venu peindre ses bois ; mais Sébilleau n'a pas le monopole de La Brède où se revitalise son talent. En revanche presque tous explorent le bassin d'Arcachon et les étangs landais et girondins. L'été voit débarquer des bataillons de paysagistes sur le littoral saintongeais, de Saint-Georges à Saint-Palais. A Saint-Georges, les artistes aiment le contraste

offert par le paisible hameau du Coca et les farouches rochers de Vallières qui bouleversent le spectacle des plages du Médoc.

L'école bordelaise est expansionniste : Auguin a donné l'habitude d'une production duelle : paysages des Landes et des Charentes se disputent régulièrement ses envois au salon ; aussi, la Saintonge est-elle une succursale de la Gironde. Dans ces annexions, le littoral aquitain est visité jusqu'à Hendaye et il n'est pas rare que les artistes traversent la frontière à Fontarabie. Les Pyrénées qui forment l'horizon naturel de la peinture bordelaise ont renouvelé dans des pages terribles l'inspiration de Chabry. Baudit s'est rendu le premier, en 1878, sur les bords de la Vézère, aux Eysies, motif repris par Cabié, puis devenu poncif de la peinture bordelaise au tournant du siècle. Périgord, Limousin, élargissent les limites du territoire girondin, tandis que plusieurs artistes puisent aussi leur inspiration dans d'autres régions : Vergez, en Bretagne, De la Rocca, en Corse, Antin, dans les charbonnages du Nord ; Pradelles et Chabry ont vécu l'appel de l'Orient. Une des singularités de l'école bordelaise réside aussi dans l'essai de femmes peintres dominé par la mystérieuse Madame Annaly dont les envois à Paris sont remarquables.

S'il est reconnu comme chef de file, Auguin doit compter avec la rivalité de Baudit et de Chabry qui, comme lui, forment de nombreux élèves dans cette école tricéphale. Né à Genève, Amédée Baudit (1827-1890) apprend de son maître Diday la sûreté de main et l'éloquence passionnée pour la nature suisse perçue comme sévère et terrible. Il s'installe à Bordeaux en 1866, après un séjour parisien et un passage en Bretagne dont la sauvagerie s'accorde à son tempérament et qui lui inspire son premier succès au salon de Paris (11). Le naturalisme exigeant de Diday, Baudit le transpose, avec son austérité, son âpreté, ses contrastes, à la traduction des marais et des landes de Gascogne. La vigueur de ses paysages tristes est appréciée à Bordeaux où le conservateur du musée, Emile Vallet remarque : « M. Amédée Baudit est assurément un des plus habiles paysagistes qu'il y a en province. Peu d'artistes, même à Paris, savent peindre avec autant d'adresse et d'élégance. Sa couleur modèle en se fixant sur la toile ; son pinceau dessine et accuse le mouvement et la forme, en même temps qu'il donne à chaque chose la teinte qui lui convient. L'exécution est chez lui facile, toute de premier jet, et arrive au but sans tâtonnements (...). Partout où l'artiste revient sur ce qu'il a fait d'abord, cette justesse de ton s'enrichit d'une grande solidité. » (12). Dans la série orangeuse qu'il consacre à Lacanau, entre 1870 et 1886 (PL5), Baudit retrouve les colères de la nature souvent exprimées par Diday et qu'il rend dans d'immenses toiles dont l'ampleur accentue la solitude des sujets. Tandis qu'Auguin néglige les premiers plans, Baudit insiste sur la texture d'un tronc, le rendu de la mousse ou l'élan incisif des touffes herbeuses qui servent de repoussoir ; il fait luire avec des effets de moire les plaques de vase qui rongent comme une lèpre les devants de ses marécages. Hanté par l'humilité devant le motif, son intention est de faire entrer cette réalité de présence, souvent organique, dans une forme précise et ténue. Sa justesse est sa modestie. Après 1870, des sujets plus aimables - pris à Arès, à Pons, aux Eyzies, à Saint-Junien - équilibrent le versant lugubre qui mène parfois Baudit aux nocturnes (*Effet de lune, port de Bordeaux*, 1876 ; *le port de Bordeaux, la nuit*, Salon de

1883). La nature se dédramatise, la lumière chasse les ténèbres et la subtile gamme de gris cède la place à la couleur.

Les meilleurs critiques ont salué en Léonce Chabry (1832-1882), « un artiste de race »(13), « un talent original qui cherche » (14). Thoré remarque « ses peintures fortes et sobres »(15), qui témoignent d'un peintre « vigoureux et robuste »(16). « Il sait ce qu'il veut et il le fait » reconnaît Tardieu (17) ; tandis que Castagnary (18) et Duranty (19) apprécient ses « fortes colorations ». « Nous n'avons plus Diaz », déclare Henry Havard (20) - « mais M. Chabry ne semble-t-il pas ressusciter les vigueurs éclatantes de sa robuste palette? » Comme son compatriote, cet authentique Bordelais a fugué à Paris, mais seulement pour y parfaire sa formation. C'est à Barbizon, où en 1855 il fréquente les principaux maîtres du moment que Troyon lui délivre sa science animalière. Wilhem Roelofs l'entraîne alors en Belgique où il se marie et participe à la fondation du groupe de Tervueren, partageant l'atelier d'Alfred Verwée, donnant des leçons à Marie Collart, se liant aux Stevens. Quittant la Belgique, - sa seconde patrie d'adoption, où il mourra, peu après avoir été félicité par le roi - il rentre à Bordeaux en 1866 et troque, sur les conseils de Burty, pâturages flamands et mares dans la campine pour les étendues désertiques des Landes. Il aime la nature dans la brume, par « temps d'orage », ou « temps de pluie », comme le soulignent à l'envi les précisions météorologiques de ses envois au salon. Comme pour Baudit, l'excursion de 1868 avec Daubigny à Lacanau marque un tournant décisif. La magie palustre opère ; c'est alors une suite de marais pris à Lacanau, Arès, Andernos, qui assurent sa renommée à Paris et dans lesquels l'impression de désolation morne est saisissante. « Il semble qu'il pleut dans votre âme », écrit Paul Berthelot (21). Entre 1872 et 1879, en quête d'air marin, Chabry, souffrant d'emphysème, se rend chaque été, à Saint-Georges où il achètera la maison Collignon. Pour *Rochers à Saint-Georges-de-Didonne*, 1878, (PL6) c'est un effet de contre-jour et de contrepoint qu'il recherche : la noirceur d'un nuage a la même opacité que la pointe de Vallières dont les intervalles rocheux piègent avec adresse les reflets du soleil couchant. D'une pâte boueuse, la peinture balayée de larges coups de brosse a la liberté d'une esquisse et la franchise d'un instantané, mais elle donne de l'océan aux eaux lourdes et charbonneuses, une image sinistre - aux antipodes des mers idylliques d'Auguin - qui renoue avec la série des mers orangeuses traquées par Courbet à Etretat.

Durement ressentie à Bordeaux, la mort de Chabry en 1882 met un terme à la déclinaison A(uguin) B(audit) C(habry), de « la trinité bordelaise » dont se délectait la presse locale. Avec la redondance des 3 C, Cabrit, Cabié, Calvé, une nouvelle ère commence. Avant d'aborder cette seconde floraison de l'école, il conviendrait de ne pas oublier Pradelles, fondateur un peu en retrait de l'école bordelaise.

Loué pour « sa verve et sa fécondité » (22), Hippolyte Pradelles (1824-1913), à qui Burty reproche par-fois son « pinceau trop rude et sa palette trop sombre » (23) et qui, selon Ménard et Merson, fait preuve de « brutalité »(24), tempère sa facture au cours des années 1880, délaissant l'emploi systématique du couteau. Aux clairs de lune dans les forêts d'Arcachon, il oppose les rayons de



PL6 / **Léonce Chabry**, *Rochers à Saint-Georges-de-Didonne*, huile sur toile, 108 x 155 cm, 1878, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux



PL7 / **Hippolyte Pradelles**, *Les bords de la Dordogne à Eynesse*, huile sur toile, 113 x 200 cm, 1886, Salon de Paris 1887, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux



PL8 / **Paul Sebillieu**, *Plage de l'Amélie à Soulac*, huile sur toile, 21 x 40 cm, 1890, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux



PL9 / **Jean Cabrit**, *Les chênes de Londex*, huile sur toile, 190 x 238 cm, Salon de Paris, 1889, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux

soleil filtrant sur le hameau du Coca dans des toiles habilement brossées. De ce naturalisme rajeuni témoigne notamment *Les Bords de la Dordogne à Eynesse*, 1886 (PL7) remarqué dans *L'illustration* (25). Nourrie par les principes réalistes de Daubigny et ses morceaux de nature arbitrairement découpés, la peinture s'en éloigne par une composition patiemment méditée : Pradelles use de rimes plastiques pour construire une structure en miroir : d'une berge à l'autre, les peupliers se répondent ; l'oie qui se courbe pour boire au premier plan rappelle la laveuse du second, la sinuosité du chemin – qui induit un double point de vue à la Van Orley – fait écho aux ondulations de la rivière, les groupes de nuages équilibrent les frondaisons. Malgré l'animation de la rive par le pittoresque des laveuses et des troupeaux d'oies, l'apothéose du ciel gonflé de nuages rosissant et ses reflets sur la Dordogne forme le véritable sujet du tableau. Devant de telles œuvres, qui restituent fidèlement l'atmosphère douce et paisible de la campagne, Gardarein pouvait dire : « Au travail de l'atelier, il a depuis longtemps substitué le travail sur nature (...) Si ses éminentes qualités professionnelles : dessin, facture, n'y ont rien perdu, en revanche, sa palette y a pris un regain de jeunesse, de fraîcheur, de coquetterie » (26).

Parmi les élèves d'Auguin se détache la personnalité de Paul Sébillieu (1847-1907) : après avoir été fidèle au bassin d'Arcachon, il se rend en pèlerinage à Mortefontaine pour célébrer le culte de Corot. Il en transpose les brumes matinales et les effets crépusculaires sur les marais de Bruges, les étangs de Cazeaux ou de Biscarrosse et plus tard, la Garonne à Cambes. Il aime étudier le motif en diverses saisons, selon les caprices du temps et de la lumière. Sur les traces d'Auguin, il va peindre à Soulac dès 1889 ; ses dunes sont alors remarquées au salon de Paris. Dans la pochade qu'il offre à Berthelot (PL8), la tonalité, la souplesse de touche et la bande océane dérivent de son maître. Mais l'artiste, marqué par le japonisme, remonte la ligne d'horizon, cultive l'asymétrie dans la distribution des frondaisons, insiste sur l'arabesque d'un tronc. La silhouette d'une femme assise vue de dos, dont le châle bleu fait passer la couleur du ciel dans le sable, humanise la dune, à l'encontre des principes d'Auguin.

Avant de devenir conservateur du musée de Bordeaux, Jean Cabrit (1842-1907), s'impose comme un « paysagiste de style pur, noble, châtié » (27) dans ses vues automnales ou printanières du Bazadais qu'il envoie avec constance au salon de Paris depuis 1881. La presse nationale le consacre en 1888, pour *Le bois de Captieux*, où André Michel trouve « comme un reflet d'idylle et une aménité bienfaisante, sans parler du talent » (28). « Les troncs blancs des arbres se détachent sur le bleu tendre du ciel avec une audace toute japonaise », note Paul Leprieur (29) tandis que Paul Mantz révèle « un observateur très délicat, un artiste ému par le dessin spécial des troncs d'arbres et des branches. M. Cabrit doit être accueilli en frère par le groupe des historiographes scrupuleux. » (30). En 1889, *Les chênes de Londex* (PL9) témoignent des mêmes exigences graphiques. Pour Mantz, le peintre « n'a pas changé d'idéal (...) ses œuvres, très simples et très finement dessinées, expriment excellemment le caractère local du pays (...) M. Cabrit serait naturellement désigné pour représenter, d'après le vif, cette partie de la Gironde qui est la préface des landes » (31). Soumise à une construction orthogonale rigoureuse, la toile affirme la succession de bandes horizontales des terrains que prolongent les cumulo-nimbus animant le ciel. Rythmés comme une colonnade antique, les duos de chênes dont la verticalité est redoublée par celle des pins, coupent impitoyablement les nuages. Une harmonie froide de gris perlés et de bleus pâles confère une élégance bordelaise à cette page où Lafenestre souligne « l'entente délicate de la lumière fine et légère et cette connaissance de la structure végétale » (32).

A la retenue de Cabrit s'oppose l'ardeur de Louis Cabié (1854-1939). Venu à Bordeaux en 1870, il devient élève de Pradelles et passe pour le disciple préféré d'Harpignies, auquel il doit la vigueur de sa facture et l'autorité de ses compositions. Berthelot lui reconnaît « un tempérament robuste de vrai peintre, une main de solide manieur de pâte » (33). Fidèle par intermittence au Bassin, l'artiste impose à la fin des années quatre-vingts un talent viril et contrasté : « M. Cabié est en peinture un poète à la Richepin ; et ses brutalités ont parfois une douceur exquise » note Gardarein (34). A partir de 1890, Cabié fréquente assidûment

Saint-Georges-de-Didonne où il se rend parfois en compagnie d'Auguin. Dans *Vue de Royan depuis le Médoc* (PL10), la pâte granuleuse, la palette chaude, les tons saturés, sont spécifiques à l'artiste qui s'éloigne de la poésie nostalgique du vieux maître. Cabié ne poursuit pas l'âme des choses, il veut rendre simplement l'heureuse découpe des frondaisons, le frémissement de la végétation, l'exactitude de l'atmosphère. A son propos, la presse nationale évoque « les silhouettes d'arbres drapés (...) sous le vaste ciel déroulé » (35), retient de ses toiles « la lumière et l'effet » (36), et classe Cabié parmi les artistes qui « choisissent, simplifient, composent (...) et nous ramènent, inconsciemment peut-être vers Corot et Nicolas Poussin » (37).

Peintre attiré des bruyères, des ajoncs et des genêts observés sur les landes médocaines au crépuscule, Julien Calvé (1851-1924) retient de son maître Amédée Baudit la franchise d'observation, le souci de serrer de près la nature. Il s'en éloigne par une facture épaisse et grumeleuse qui entremêle les couleurs complémentaires en touches superposées. Ce tissage est bien visible dans l'étude (PL11) de *La Lande du Parc (Médoc)* qui lui vaut en 1897 son premier succès au Salon de Paris (38). D'un terrain ingrat, dans lequel Berthelot voit un prototype du paysage bordelais (39), il sait faire un motif plastique : nulle recherche d'effet, mais la seule volonté de traduire dans un langage personnel les vérités de la lumière et de l'atmosphère. « On ne peut pas reprocher à M. Julien Calvé d'avoir cherché un triomphe facile (...) rien que la lande en friche et le ciel profond », note Gabriel de Vérone (40). Le peintre égrène au fil des salons une série de landes qui alternent avec des forêts de pins d'Arcachon, avant de donner avec son triptyque de 1913, proche du symbolisme d'Osbert ou de Segantini, son chef-d'œuvre, *Landes de Gascogne: le matin, l'après-midi, le soir*. Dans le long article qu'il lui consacre, Eugène Bouvy remarque : « C'est la lande, dans son aspect le plus nu, le plus sauvage, le plus uniformément triste et poétique. » (41).

En 1884, les principaux critiques bordelais, Paul Berthelot et Georges Sonnevillie découvrent en Alfred Smith « le nouveau

phénix de l'école bordelaise » auquel le musée des Beaux-Arts de Bordeaux, s'appuyant sur le mémoire de Marie Weber a récemment rendu hommage (42). L'œuvre du peintre présente dans toutes les collections bordelaises s'arrache aux vitrines des galeries Imberti ou des sœurs Duchemin, ainsi qu'à la Société des Amis des Arts à laquelle Smith reste fidèle entre 1876 et 1936, s'imposant bientôt comme un jeune chef de file qui menace la suprématie d'Auguin. En 1894, il devient chevalier de la Légion d'Honneur, la même année que le vieux maître et le musée du Luxembourg qui n'achètera jamais d'Auguin, acquiert un de ses sous-bois.

Au paysage pur d'Auguin et de ses disciples, Smith - répondant au souhait qu'exprimait Burty vingt ans plus tôt -, ajoute dans ses quais (*Le quai de Bacalan à Bordeaux, le soir*, 1883 ; *Le quai de la Grave*, 1884 ; *Les quais de Bordeaux, le soir*, 1892 (PL12) ; *Les quais de Bordeaux, le matin*, 1895 ...), ses places (*Place Pey-Berland*, SAA, 1893 ; *Place d'Aquitaine à Bordeaux*, SNBA, 1894...), et ses vues urbaines (*Le Tramway devant les Quinconces par temps de pluie*, 1890) « un regard sur la vie moderne », tandis que des figures admirablement maîtrisées animent ses paysages qu'elles transforment parfois en scènes de genre rustiques dans le sillage de Millet ou en parties de lecture, de campagne et de jardins proches de Roll, de Manet et des Impressionnistes. Des vues de Paris (*Le quai de la Tournelle*, 1886 ; *L'Averse, place de la Concorde*, 1888 ; *La porte Courcelles, Paris*, 1892 ; *La place de la Concorde*, 1893) complètent la production girondine.

Grande tentation des paysagistes, Venise qui avait assuré la réputation de Ziem, renouvelle au cours de l'hiver 1896-1897 l'inspiration de l'artiste. Une partie de cette abondante série est d'abord exposée en 1897 au Salon de la Société Nationale, puis en 1898 aux Amis des Arts de Bordeaux qui le consacrent : « le grand, le vrai, sinon le seul triomphateur du Salon bordelais de cette année restera sûrement dans les annales de l'histoire, notre compatriote M. Alfred Smith. La clarté de sa vision, la souplesse de son pinceau, la grâce de son dessin, la lumière de sa coloration, le charme de sa composition l'ont porté à une place



PL10 / Louis Cabié, Royan, vue de Saint-Georges-de-Didonne  
huile sur toile, 89 x 139 cm, 1904, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux



PL11 / Julien Calvé, Lande du Parc, Médoc, Etude,  
huile sur toile, 42 x 73 cm, Salon de Paris, 1887, médaille de 3ème classe, coll. part.



PL12 / Alfred Smith, Les quais de Bordeaux, le soir,  
huile sur toile, 106 x 150 cm, 1892, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.



PL13 / Max Bugnicourt, Le Courant d'Huchet,  
huile sur panneau d'acajou, 27 x 40.5 cm, 1902, coll. Part.

d'honneur qu'il n'a d'ailleurs pas conquise sans luttes âpres et amères», note Georges de Sonnevile (43). En 1901, installé à Paris près de son ami Roll, Smith, délaissant le jury bordelais, mais toujours fidèle aux Amis des Arts, opte pour une carrière nationale. Ses oeuvres vénitiennes dont la veine se poursuit jusqu'en 1914 entrent dans les collections du roi d'Italie et du roi des Belges. « Venise a été pour lui la terre de salut où son talent a pris un essor radieux (...) sa palette s'est illuminée de tons clairs. Elle est faite de chrome et d'or, de topaze et de lapis, d'émeraude et d'argent », déclare Denoinville (44). Après une incursion en Bretagne (à partir de 1907), Smith se laisse séduire par la Creuze et va grossir dès 1914 le rang des peintres de Crozant. « Comme exemples de paysage synthétique, citons les paysages de Creuse, d'Alfred Smith, qui rappellent un peu trop Guillaumin, mais sont intéressants par l'effort de renouvellement dont ils témoignent », note alors Louis Réau (45). Pour Pierre Mille, Smith est un « constructeur, plus soucieux d'indiquer la forme et la matière des choses » (46), ce que confirme Etienne Bricon : « Regardez ces solides paysages de M. Smith ! » (47).

Au tournant du XXème siècle, des personnalités nouvelles donnent une inflexion différente au paysage. A l'ascendant encore sensible d'Auguin succède le rayonnement d'Henri Martin omniprésent aux amis des arts. Avec Odilon Redon, Lacoste, Bugnicourt et plusieurs toiles énigmatiques de Desparmet-Fitz-Gerald, Laparra, Laïlaca, ... la peinture bordelaise, nourrie de symbolisme, verse dans le paysage psychologique ou métaphysique. En témoigne cette pochade de Bugnicourt (PL13) : si le sujet - dune et cours d'eau marécageux - reste conventionnel, l'interprétation en devient presque déconcertante. Sur ce coin de nature charpenté, décrit par le regard d'un anatomiste, une puissante diagonale établit le partage ombre/ lumière, assurant la brutalité de la page. Telle une lave déferlante, les ombres portées vert bronze, déliées de tout objet, pourchassent le terrain

enseulé de leurs langues sinueuses. Elles enserrent comme un étau, avec les ombres de la dune, les reflets des nuages sur le ruisseau. Dans cet art de la fugue - fuite des ombres, des nuages, du cours d'eau -, l'invasion des ténèbres ronge sournoisement le panneau. De ces assemblages de couleur et de ces contrastes sort une nature étrange, baignée d'air, emplie d'un mystère insondable. De la rencontre d'une sensation et d'un sentiment, l'artiste crée un contenu pictural et transforme - comme Redon - le paysage en un état de conscience perceptive.

Pour conclure, et de tout ce qui émerge de ce schématique panorama, il serait plus pertinent de parler de foyer bordelais que de maintenir la thèse d'une école. Le foisonnement des personnalités, la diversité des manières révèlent une absence d'unité malgré des préoccupations communes pour traduire l'immensité de l'espace, la mobilité du ciel, la lumière cristalline. L'émotion, le sentiment constituent les limites de ce naturalisme imprégné de relents romantiques. S'il s'est tenu à l'écart de l'impressionnisme, ce foyer a suivi *grosso modo* l'évolution du siècle. Par la suite, au contact de Signac, Lépine flirtera avec le pointillisme et il appartiendra à André Lhote, tôt intégré au cubisme, de renouer avec la modernité.

Quoi qu'il en soit de la légitimité d'une école, la création girondine eut le mérite de construire avec quelques images fortes - forêts de pins balsamiques, étangs perdus, dunes désertiques...- une vision nostalgique du paysage régional. Rendus à leur solitude primitive, ces lieux fragiles ou terribles incarnent la nature vierge des origines, une terre inviolée à préserver. Dans cette quête identitaire, le tourisme assurera le relais des artistes, baptisant en 1905, du nom de *Côte d'Argent*, le littoral aquitain en souvenir (48) des sérénités blondes d'Auguin.

Jean-Roger Soubiran

#### Notes

- 1 - Philippe Burty, « Salon de 1880 », *La République Française*, 19 juin 1880.
- 2 - Léon Lagrange, « les Sociétés des Amis des Arts en France », *Gazette des Beaux-Arts*, 10 octobre 1861, p. 42.
- 3 - Philippe Burty, « XII<sup>e</sup> Exposition de la Société des Amis des Arts de Bordeaux », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 7 juin 1863, p.250.
- 4 - Théophile Thoré, « Salon de 1865, IV », *Salons de W. Burger*, Paris, Vve J. Renouard, 1870, p.232.
- 5 - Henry Devier, « Exposition de la Société des Amis des Arts de Bordeaux », *L'Art*, 1875, II, p.91.
- 6 - Georges Talbot, *XIV<sup>e</sup> exposition de la Société des Amis des Arts de Bordeaux, La Peinture*, Bordeaux, Bord, 1866, p. 92.
- 7 - Philippe Burty, « Exposition de la Société des Amis des Beaux-Arts de Bordeaux », *Gazette des Beaux-Arts*, 1869, p. 422.
- 8 - Edmond Duranty, « Réflexions d'un bourgeois sur le salon de peinture », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er juin 1877, p.571.
- 9 - En 1872, *Lisière d'un bois dans les Landes* (Bordeaux, musée des beaux-arts), loué par la critique locale, puis par René Ménéard dans la *Gazette des Beaux-Arts*, est acheté par la ville pour son musée.
- 10 - cf. Jean-Roger Soubiran, - « Un Marais dans les Landes, 1852, de Théodore Rousseau, tableau fondateur du paysage landais au XIX<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la Société de Borda*, 2003.
- 11 - *Le viatique en Bretagne*, médaille de 3ème classe, loué par Auvray, Cantrel, Du Camp, est reproduit dans *Le Monde illustré*.
- 12 - Emile Vallet, « Exposition de la Société des Amis des arts », *Le courrier de la Gironde*, 5 mai 1868
- 13 - Philippe Burty, « Société des amis des arts de Bordeaux », *Gazette des Beaux-Arts* 1er mai 1864, p. 455.
- 14 - Arthur Baignères, « le Salon de 1879 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er juillet 1879, p.50.
- 15 - Théophile Thoré, *ibid.*, p.232.
- 16 - Paul Mantz, « Le Salon », *Le Temps*, 29 juin 1879, p.1. et *Dictionnaire Véron*, Salon de 1880, Paris, Bazin, p.286.
- 17 - Charles Tardieu, « Le Salon de Paris 1877 - Les Récompenses III », *L'Art*, 1877, p. 275.
- 18 - Jules Castagnary, « Salon de 1874 », *Salons (1872-1879)*, Paris, Charpentier, 1892, p.119.
- 19 - Edmond Duranty, *ibid.*, p.575.
- 20 - Henry Havard, « Salon de 1880, 3e article », *Le Siècle*, 11 mai 1880.
- 21 - Paul Berthelot, préface à la Vente Chabry, Bordeaux, Delagrange, novembre 1892.
- 22 - Emile Vallet, *Le courrier de la Gironde*, 25 avril 1867.
- 23 - Philippe Burty, « L'exposition des amis des arts de Bordeaux », *Gazette des Beaux-Arts*, 22 octobre 1867, p. 488.
- 24 - René Ménéard, « Les beaux-arts à Bordeaux », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er juillet 1872, p. 83 ; Olivier Merson, « Exposition de Bordeaux », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er août 1873, p. 161.
- 25 - *L'illustration*, 1er mai 1886.
- 26 - A. Gardarein, « au salon », *le Nouvelliste*, 31 mars 1892, p.3.
- 27 - Albert Cagnieul « Le salon des amis des arts », *Revue philomatique de Bordeaux*, 1906, p.139.
- 28 - André Michel, « salon de 1888 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er août 1888, p.141.
- 29 - Paul Leprieur, « salon de 1888 », *L'Artiste*, juillet 1888, p.24.
- 30 - Paul Mantz, « Le Salon, VI », *Le Temps*, 17 juin 1888, p.1.
- 31 - Paul Mantz, « Le Salon, V », *Le Temps*, 2 juin 1889, p.2.
- 32 - George Lafenestre, « les salons de 1890 », *Revue des deux mondes*, 1890, p.934.
- 33 - Paul Berthelot, « Le Salon des amis des arts », *Revue Philomatique de Bordeaux*, 1898, p.169.
- 34 - A. Gardarein, « Au Salon, III », *Le Nouvelliste*, 23 mars 1889, p. 3.
- 35 - Jules Rais, « le salon de 1900-2e article », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er juin 1900, p.512.
- 36 - Albert Wolff, « salon de 1897 », *Figaro-Salon*, 1897, p.66.
- 37 - Albert Thomas, « le salon de 1900 », *l'art décoratif*, mai 1900, p.83.
- 38 - Il obtient la 3e médaille et est remarqué par George Lafenestre, *revue des deux mondes*, 1er juin 1897, p.679.
- 39 - Paul Berthelot, « Le Salon des amis des arts », *Revue philomatique de Bordeaux*, 1er mars 1898, p. 165.
- 40 - Gabriel de Vérone, « Le Salon de Bordeaux, I », *Le Nouvelliste*, 5 mars 1898, p. 3.
- 41 - Eugène Bouvy, *Revue Philomatique de Bordeaux*, mars 1913, p.61 à 68.
- 42 - *Alfred Smith, un regard sur la vie moderne*, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Somogy, 2007.
- 43 - Elie Vennos (Georges de Sonnevile), « Les beaux-arts ; le Salon bordelais », *La France*, 7 février 1898.
- 44 - Denoinville, *L'Art et les artistes*, septembre 1911, p.271 à 276.
- 45 - Louis Réau, « le Salon de la Société Nationale », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1914, p. 380
- 46 - Pierre Mille, « le Salon de 1918 », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1918, p.198.
- 47 - Etienne Bricon, « les Salons de 1920 (1er article) ; la Société Nationale des Beaux-Arts », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1920, p.329.
- 48 - Maurice Martin, « La Lande des Artistes », *La Côte d'Argent*, Bordeaux, Gounouillou 1906, p. 22.

Nota : Afin de ne pas faire redondance, seuls les artistes qui n'ont pas été abordés dans l'introduction bénéficieront d'une notice biographique.

8

**LOUIS-AUGUSTIN AUGUIN**  
(Rochefort 1824 - Bordeaux 1903)

*Dune d'Arcachon, avant 1877.*

Fusain et rehauts de craie blanche sur papier blanc,  
48 x 55,5 cm  
**300/500 €**

Reproduit dans *Peindre les Landes*, Le Festin, 2012, p.80.

Dans ce dessin à la fois réalisé pour lui-même et destiné à servir d'exemple à ses élèves, Auguin tente de rivaliser avec son ami bordelais Maxime Lalanne, auteur en 1869 d'un traité à succès, *Le Fusain*, et célèbre comme spécialiste du genre parmi les meilleurs dessinateurs dans cette technique, Appian, Allongé, Bellel, Courdouan. A Bordeaux, sur l'exemple de Lalanne, la pratique du fusain devient un exercice courant dans les ateliers où plusieurs élèves copient les œuvres des maîtres.

La liberté d'Auguin révèle un autre aspect du procédé : enlever un paysage avec la spontanéité d'une esquisse en ayant recours à toute une cuisine technique ; le charbon est ici dilué, frotté, essuyé, estompé au doigt et au chiffon. Ces effets de matière évoquent aussi les recherches contemporaines de Léo Drouyn, tandis que le jeu de touches, d'accents et d'estompe rappelle la série des dessins de Corot de 1871-72, notamment *Paysage au crépuscule* (musée du Louvre).

J-R S

9

**LOUIS-AUGUSTIN AUGUIN (1824-1903)**

*Etude pour paysage avec rochers, Saintonge*  
*Musée de Saintes*

Dessin au fusain  
48 x 63 cm  
**300/500 €**

Provenance : ancienne Galerie Imberti, Bordeaux

10

**LOUIS-AUGUSTIN AUGUIN (1824-1903)**

*Paysage au ruisseau*

Huile sur toile, signée en bas à gauche,  
38 x 53 cm  
Cadre bois et stuc doré  
(Petits accidents)  
**500/800 €**

11

**LOUIS-AUGUSTIN AUGUIN (1824-1903)**

*Bord de rivière*

Huile sur toile, signée en bas à droite  
40 x 55 cm  
**1 500/2 000 €**

12

**LOUIS-AUGUSTIN AUGUIN (1824-1903)**

*La vague*

Huile sur toile, signée en bas à gauche et datée 96  
54 x 73 cm  
**1 500/2 000 €**

13

**LOUIS-AUGUSTIN AUGUIN (1824-1903)**

*Les Arros, Soulac, 1893*

Huile sur toile, signée en bas à gauche,  
titrée au verso "Les Arros, Soulac, 93"

34,5 x 59 cm

**1 000/1 500 €**

Reproduit dans *Peindre les Landes*, Le Festin, 2012, p.132.

La première mention connue d'Auguin à Soulac est signalée par *Dunes à Soulac, 1880*, présenté à la rétrospective de 1904 à Bordeaux (n° 179), prélude à une importante production qui perdure jusqu'à la mort de l'artiste.

Fidèle à son engagement naturaliste, Auguin explore les multiples aspects du finistère médocain, longeant le littoral de l'Amélie à la pointe de Grave. Au cours des années 1890, son évolution marquée par l'influence du symbolisme s'accorde à celle du XIX<sup>ÈME</sup> siècle finissant. Le peintre fait appel, non à l'âpreté, comme à Montalivet, mais à la discrétion, à la délicatesse. Fidèles à la topographie, ses dunes ne sont pas le seul constat des variations de la lumière ou des changements d'atmosphère : elles assument en même temps la confiance et la mélancolie. Si l'artiste préfère à l'éclat des journées d'été, l'hésitation des matinées d'octobre, c'est parce que le paysage s'y fait vaporeux, que les formes plongent dans une fluidité aérienne.

En remontant environ deux kilomètres du centre de Soulac vers le nord, Auguin compose une variation en céladon, vieux rose, verts et bruns, titrée au verso *Les Arros, Soulac, 93*, bien que la dune des Arros appartienne à la commune du Verdon. Le peintre est là tout entier avec la plénitude de sa couleur vibrante et son abréviation. Le panorama pris de la forêt de protection offre une vue topographique précise montrant les lettres couvertes de végétation, le cordon dunaire, puis l'océan. L'horizon remonté au deux-tiers est inhabituel. Associé à l'étirement du format, le plan participe d'une volonté d'en donner plus à voir. Mais l'intérêt documentaire reste subordonné aux qualités plastiques. La brosse balaie l'espace avec dextérité ; des touches rapides suggèrent les multiples nuances du sol et de la végétation. Un ensemble de taches organise la vision, car cette étude de terrain est aussi une étude atmosphérique restituant la sensation de plein air dans un lieu battu par le vent du large. Sur le devant, quelques rehauts beige indiquent le tracé du sentier qui se hasarde à travers les broussailles, invitant à l'aventure dans les dunes.

A la manière du promeneur envoûté par la poésie des dunes, le spectateur est conquis par la science du coloriste usant de patines indéfinissables, de valeurs de tons rapprochées. A ce jeu de camaïeux sûrs et de gestes effleurant la toile, se mesure le degré de maîtrise d'Auguin déclinant en sourdine une gamme renouvelée. Le ton local s'affirme discrètement dans l'éclairage atmosphérique. La verdure tempère d'une demi-teinte, des passages insensibles s'opèrent. Le ciel stagnant, strié de nuages à gauche est parcouru d'une brosse large, d'une teinte fluide. C'est partout, saturée et nuancée, la gamme délicate des gris colorés. De sa douceur, elle amortit le ton sans le décolorer et c'est bien la légèreté du jour et de l'air atlantique : l'artiste les connaît comme la substance dont il est fait.

Jean-Roger Soubiran



8



9



12



13



10



11

■  
 n°14 : "Près de l'horizon, la dernière portion du chemin s'éclaire d'un effet de plein soleil [...] : peut-être message d'espoir adressé au paysan solitaire qui gravit la pente, métaphore de la destinée de l'artiste"  
 ■

#### AMÉDÉE BAUDIT (Genève 1827 - Bordeaux 1890)

Dès les années soixante dix, Amédée Baudit délaisse ses paysages dramatiques et ses marais favoris, imprégnés de l'esthétique du Sublime, dont la désolation lui avait valu les faveurs de Théophile Gautier, de Maxime Du Camp ou de Charles Yriarte. Familier de Limoges où il expose à la Société des Amis des Arts entre 1858 et 1886, en rapport avec les Alluaud, porcelainiers qui collectionnent ses œuvres (1), Baudit pousse ses investigations dans le Limousin, en particulier à Saint-Junien, site cher à Corot, qui, invité par Lacroix, y venait régulièrement entre 1849 et 1864, ce qui suscitera une émulation parmi Donzel, Prieur, Mme Annaly, de la Rocca, Rapin, Teilliet, notamment. Ici, Baudit propose une vision renouvelée du lieu, dans un sens naturaliste et expressif, répudiant le lyrisme de Corot.

*Saint-Junien, Limousin*, 1880, travaillé sur le vif constitue un avant-projet et une variante du tableau du Salon de Paris, 1881, exposé sous le titre *Une lande dans le Limousin*, loué notamment par Alexandre Véron : « Cette *Lande dans le Limousin* est attaquée avec une vigueur de pâte rutilante et solide ; les verts et les roux s'enlèvent puissamment sur le ciel gris-bleu et blanc tapageur, borné par les lointains encore bleus. Une traînée de soleil fait rutiler au loin un champ (...) Grande maestria en cette œuvre ». (2)

La toile est présentée ensuite à Bordeaux où *Le Nouvelliste* remarque : « M. Baudit nous transporte dans ce beau Limousin, dont la nature sauvage et pittoresque devrait plus souvent tenter les paysagistes, et nous montre la *Lande de Saint-Junien* (no 43). Un nuage passe sur le premier plan, tandis qu'à l'horizon jaunissent les bruyères (...). La composition est d'un artiste, la touche d'un maître. L'éloge de M. Baudit n'est du reste plus à faire : son nom est un des plus connus et des plus respectés » (3)

Exposée à la Société des Amis des Arts de Pau en 1882 (no 47), cette œuvre offrant un simple plan relevé animé par la découpe des chênes sur l'azur, témoigne d'un vrai tempérament de paysagiste par son vif accent de nature, le sentiment du ton et celui de la lumière, la pratique des touches séparées n'excluant

pas une facture serrée. La maîtrise se manifeste dans l'onctuosité de la matière, l'énergie et la densité de la pâte, déjà louées par Henry Devier ou Emile Vallet, tandis que Véron, en 1877 félicitait Baudit « ce paysagiste aussi gras que fin et délicat (...) d'avoir su chasser le noir de sa palette » (4).

Le chemin qui monte en serpentant à travers la colline est peint avec vigueur, de même que les terrains environnants. Baudit a construit sa toile sur une antithèse : terre/ciel, ruisseau/chemin, ombre/lumière. Près de l'horizon, la dernière portion du chemin s'éclaire d'un effet de plein soleil, de la même valeur que le ciel : peut-être message d'espoir adressé au paysan solitaire qui gravit la pente, métaphore de la destinée de l'artiste que redouble le symbole du cours d'eau au premier plan, parallèle au bord inférieur du cadre. Ce personnage vu de dos répond aux préoccupations exprimées alors par Duranty dans *La nouvelle peinture*, 1876. La palette chaude, peu habituelle, rapprocherait presque Baudit des maîtres de l'école provençale, mais la particularité de l'artiste réside dans cette écriture fine et fouillée et l'extrême variété des nuances chromatiques. « Simple, vigoureux et vrai », ainsi résume Gardarein, d'une formule efficace et lapidaire, le style bien reconnaissable du second pilier de l'école bordelaise.

En 1891, Charles Marionneau, le premier biographe de l'artiste, privilégie « les environs de Saint-Junien, aux chaudes colorations; les collines si mouvementées du Limousin, aux flancs pierreux et boisés » (5)

Jean-Roger Soubiran

- (1) - cf. Florian Marty, *Les Amis des Arts à Limoges sous le second empire*, mémoire de Master, Université de Poitiers, 2010.
- (2) - « Salon de 1881 », *Dictionnaire Véron*, Paris, Bazin, p.43.
- (3) - Gardarein, « Exposition de la Société des Amis des Arts - 4ème article », *Le Nouvelliste*, 2 mai 1882, p. 2.
- (4) - « Salon de 1877 », *Dictionnaire Véron*, Paris, Bazin, p.60.
- (5) - Charles Marionneau, *Amédée Baudit peintre paysagiste*, Bordeaux, Gounouilhou, 1891. Notons pour leur succès, à l'exposition de Limoges, 1886, n° 15 *Matinée d'octobre dans les pâturages à Saint-Junien (Haute-Vienne)*, et au Salon de Bordeaux, 1889, n° 37, *Pâturages à Saint-Junien (Haute-Vienne)*.



14

#### 14 AMÉDÉE BAUDIT (1827-1890)

*Saint Junien, Limousin*

Huile sur toile, signée en bas à droite et datée 1880, signée des initiales et située au verso. Pièces au dos 50 x 65 cm

2 000/3 000 €

Etude pour le tableau du Salon de Paris, 1881.

Expositions : Société des Amis des Arts de Pau, 1882, no 47 ; Saintes, Musée de l'Echevinage, *Autour de Courbet en Saintonge*, 2007, n° 56.

Bibliographie : *Autour de Courbet en Saintonge*, Le Festin, 2007; reproduit p.165 ; Lucien Coindeau, « La vallée de la Glane à Saint-Junien, le site Corot », *I.M.P.A.C.T., Cahier n° 16*, mars 2008, reproduit p.45.

■  
 n°15: "Pradelles module les gris verts d'une touche vigoureuse, d'un ton soutenu, pour traduire le feuillage des saules et des ormeaux. Préféré au « tableau », son paysage est un « morceau » de nature découpé"  
 ■

15  
**HIPPOLYTE PRADELLES**  
 (Strasbourg 1824 - Bordeaux 1913)  
*Bords de Charentes et rocher, 1863*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite et datée 1862  
 73 x 57 cm  
**1 500/2 000 €**

En 1862, le séjour de Courbet en Saintonge présage la naissance d'une école de paysage du Sud-Ouest qu'Auguin fondera à Bordeaux à la fin des années soixante. Invité d'Etienne Baudry au château de Rochemont, puis installé quelques mois à Port-Berteaux sur une rive de la Charente, Courbet affranchit des conventions ses élèves saintais, Auguin et Pradelles. Il leur apprend la traduction directe des impressions mobiles éprouvées sur le motif. Son naturalisme brutal transforme leur manière de façon radicale, comme le soulignera Baudry (1). A la formation académique, Courbet oppose une contre-éducation menée par un éveil des sens, une liberté vécue dans l'ivresse de la sensation, ce dont témoigne cette importante toile de Pradelles, significative des leçons acquises du maître d'Ornans.

Sur l'exemple de Courbet, Pradelles schématise, procède par grands ensembles, aime le sérieux de la matière, l'interpénétration des masses, la gestualité du travail au couteau. La rugosité de la pâte traduit l'aspérité de la roche. La touche suggère le volume et convoque à la fois le toucher et la vue. En 1863, à l'exposition de la mairie de Saintes, où Pradelles se trouve en compagnie de ses amis, Auguin et Courbet, Gruet reconnaîtra à l'artiste « un savoir-faire, une facilité, un entrain d'exécution qui rappellent M. Courbet » (2).



15

Pradelles module les gris verts d'une touche vigoureuse, d'un ton soutenu, pour traduire le feuillage des saules et des ormeaux. Préféré au « tableau », son paysage est un « morceau » de nature découpé, enclos par un pan de falaise, un gros plan sur un motif proche. Cette portion de falaise ne se présente plus comme unité, mais comme fragment, offrant une présentation sous un angle inattendu. Le cadrage qui coupe rivière et saule, cherche le point de vue révélateur, l'effet saisissant.

Dépourvu de narration et de nostalgie, le paysage créé dans l'instant, dans le regard du peintre, néglige le souci de bien composer, renverse les notions du Beau académique. A partir de la pâte informe, le geste créateur fait naître un univers de formes. Avec de forts empâtements pour saisir la lumière, Pradelles nous offre une peinture vivante et spontanée.

Jean-Roger Soubiran

1 - cf. *Autour de Courbet en Saintonge*, Le Festin, 2007, p.102  
 2 - Victor Gruet, *Coup d'œil sur l'exposition de peinture de Saintes*, Bordeaux, Imprimerie Gounouilh, 1863, p.33.



16

16  
**LÉONCE CHABRY**  
 (Bordeaux 1832-1882)  
*Paysage*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite  
 33 x 41 cm  
**1 500/2 000 €**

«En regagnant Bordeaux, en 1863, Chabry possédait tous les éléments de son talent: la puissance et la décision de la touche, un respect de la vérité attendri sans fadeur, la solitude dans la finesse, une gravité charmante. Il va aborder tous les aspects de notre pays dans une souplesse robuste et légère. (...) Sa palette à cette heure était large, sûre et fine. Peut être lui ajouta-t-il quelques touches familières à Courbet», note Paul Berthelot (1).

C'est bien ce dont témoigne, prestement enlevée sur le motif, cette pochade nerveuse, marquée par « la grisaille bleue des ciels girondins », dont la facture évoquant « la grasse pratique de Courbet, cette matière abondante, juteuse, à travers laquelle passe la lumière, la chaleur et la vie », correspond à ces « études enlevées d'un jet » qu'admire Berthelot à la Vente Chabry tenue à Bordeaux en novembre 1892 (2). Si Courbet avec qui Chabry travaille à Tervueren lui communique sa franchise, Troyon côtoyé à Barbizon, conforte sa brosse impatiente et ses empâtements, ce que suggère Thom Snuff : « Je répéterai ce que tout le monde dit, c'est que bien des toiles de M. Chabry pourraient être signées de Troyon sans lui faire tort » (3).

Chabry communique à ce lumineux paysage une mélancolie violente, offrant de la nature une interprétation nouvelle. C'est bien l'odeur de pluie qui émane des verdure et du chemin, la terre mouillée, la glèbe, l'humus fertile de la campagne humide. Ainsi naît cette signification dramatique qui forme souvent un des traits dominant des paysages de l'artiste. Le noir charbonneux est l'interprète de cette signification. Chabry ne sacrifie pas pour autant le sentiment de la nature à son intuition de la lumière ou au lyrisme des contrastes. Le peintre se révèle expérimentateur. L'unité atmosphérique de la matière et de la couleur se mêle à la densité des masses et des formes. Toute distinction se trouve abolie entre masse et éclairage. Rien ne subsiste des conventions du paysage dans lequel les éléments du tableau étaient d'abord dessinés, l'éclairage venant ensuite rehausser la précision du dessin. La démarche de Chabry est au contraire synthétique. Elle

privilegie la subtilité des valeurs et de l'atmosphère aux exigences de la ligne. Le goût d'une pâte onctueuse et nourrie, l'accent mis sur les contrastes, la présence du noir- véritable signature de ses toiles-, donnent lieu à un réalisme énergique doué d'une sorte de complément poétique communiqué par l'atmosphère. La lumière exprimée par la couleur ou transposée en jeu de valeurs a le pouvoir de transfigurer le sujet.

Avec sa facture rude, cette vigueur de touche et ses contrastes puissants, Chabry extrait tout son potentiel d'un coin banal de campagne sans pittoresque. Ici, le sentiment poétique se nourrit de la synthèse de la lumière et de l'atmosphère, ce que pressent Talbot en 1865 : « et maintenant, voici venir les poètes : (...) comme M. Chabry, très brutaux par le procédé et très tendres par le sentiment » (4).

En soulignant la rareté de ces œuvres, «vrai régal pour les yeux» (5), qui ont notamment conquis les plus grands critiques parisiens dont About, Burty, Castagnary, Duranty, Gautier, Thoré..., terminons par la remarque de Berthelot: « Chabry n'a jamais travaillé pour le marchand, jamais son œil ne s'hypnotisa sur la girouette de la mode. Il a cherché ardemment la joie de produire, non le succès. Il ambitionnait le suffrage des délicats, épris comme lui d'intimité. » (6)

Jean-Roger Soubiran

1 - Paul Berthelot, « la Rétrospective de L. Chabry, Salon des Amis des Arts, 1er article », *La Petite Gironde*, 5 Février 1919.  
 2 - Paul Berthelot, préface à la Vente Chabry, Bordeaux, novembre 1892, Imprimerie Delagrangue.  
 3 - Thom Snuff, « Une promenade à l'exposition des Beaux-Arts à Bordeaux (suite) », *Le Courrier de La-Rochelle*, 24 juin 1865.  
 4 - Georges Talbot, *XIVe Exposition de la Société des Amis des Arts de Bordeaux, La Peinture*, mars, mai 1865, Bordeaux, Imprimerie Auguste Bord, 1866.  
 5 - Félix Léal, « Salon bordelais- 19ème exposition de la société des amis des arts- IV », *La Gironde*, 14 mai 1870.  
 6 - 1892 Berthelot, *ibid.*

■  
 n°21 : "La Brède, patrie de Montesquieu et terre fertile en rosiers, sert, en toutes saisons, de champ d'opérations à nos Corot bordelais."  
 ■

17  
**PAUL SEBILLEAU (Bordeaux 1847-1907)**

*Personnage sur le chemin au bord de l'eau*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite, située et datée, Vichy 98  
 26,5 x 35 cm  
**300/500 €**

18  
**PAUL SEBILLEAU (1847-1907)**

*Bergère et son troupeau en bord de mer*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite  
 28,5 x 41 cm  
 Éclats  
**300/500 €**

19  
**PAUL SEBILLEAU (1847-1907)**

*Paysage à Fontainebleau*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite, et située au dos  
 32 x 46 cm  
**100/150 €**

20  
**PAUL SEBILLEAU (1847-1907)**

*Paysage de Gironde*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite et daté "mars 1902" (petit accident)  
 33 x 46 cm  
**100/150 €**

21  
**PAUL SEBILLEAU (1847-1907)**

*Etang près de La Brède, vaches paissant.*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite  
 48 x 90 cm  
 Pièces au dos, repeints  
**1500/2 000 €**

Pour Georges de Sonnevile, « M. Sébilleau est encore un de ces laborieux qui ne livrent rien au hasard. Se rendant tous les ans à Paris à l'époque des Salons, ce Bordelais chercheur reste au courant de toutes les transformations de l'art moderne. Ses oeuvres sont traitées avec une science de l'effet qui surprend les moins connaisseurs » (1), tandis que Gabriel de Vérone note : « La Brède, patrie de Montesquieu et terre fertile en rosiers, sert, en toutes saisons, de champ d'opérations à nos Corot bordelais. M. et Mme Sébilleau y viennent tous les ans faire une cure artistique, dont le résultat est naturellement heureux » (2).

Dans la série de vues prises à Labrède s'affirme le talent de l'artiste remarqué par la critique parisienne (cf notamment, Joséphin Péladan, *L'Artiste*, 1883, p. 437 ; Péladan, *L'Artiste*, 1884, p. 447 ; *Dictionnaire Véron - Salon de 1884*, p.350 ; *Dictionnaire Véron - Salon de 1885*, p. 412 ; Charles Ponsonailhe, *L'Artiste*, juin 1886, p. 407 ; Albert Wolff, *Figaro-Salon*, 1892, p.57 ; Olivier Merson, *Le Monde illustré*, 1893, p.281....).

Cette veine qui a particulièrement inspiré Sébilleau lui a valu de multiples éloges de la presse bordelaise. Alors qu'Albert Cagnieul admire « *Matinée blonde à La Brède*, où tremble dans l'atmosphère une si belle lueur rose » (3), et considère que dans *Les bois de Labrède en mars*, l'artiste « possède à merveille le sens du grand paysage décoratif » (4), Sonnevile remarque : « M. et Mme Sébilleau exposent des *Paysages de la Brède* aux motifs divers, découpés sur nature par des temps variés. C'est, en effet, dans les environs de Bordeaux que ces excellents professeurs se plaisent à aller passer leurs courts loisirs. Loin d'y goûter un repos bien mérité, ils continuent à manier aux champs palettes et pinceaux. Les collectionneurs achèteront leur peinture avec une volupté d'autant plus grande qu'ils devront sans doute, dans quelques années, la payer plus cher » (5). A propos de *Journée de Printemps à la Brède*, Paul Berthelot, évoque « le talent si ferme, si pur dans sa sobriété, du regretté Paul Sébilleau. Il était en pleine maturité de talent, maître de sa forme, aussi ému et aussi émouvant devant la nature » (6).

Le miroir aquatique fait naître des reflets précieux devant le rideau d'arbres grêles qui se dessine. Le soleil se promet derrière les nuages amoncelés et la lumière s'infiltré dans un ciel soyeux et mouvant. Les vaches à peine indiquées sont tellement dans l'atmosphère qu'elles font partie intégrante du paysage. L'effet lumineux de cette nature en éveil s'accuse dans les gris colorés, les tonalités frileuses, les fines nuances et les rapports subtils de rose et de turquoise.

Jean-Roger Soubiran

- 1- «Le Salon bordelais ; 8ème article» *Tout-Bordeaux*, 28 avril 1894, p.2.
- 2- «Le Salon de Bordeaux, III», *Le Nouvelliste*, 30 mars 1898, p. 3.
- 3- « Le Salon des Amis des Arts », *Revue Philomatique de Bordeaux*, 1903, p.107
- 4- « Le Salon des Amis des Arts », *Revue Philomatique de Bordeaux*, 1904, p.142.
- 5- «Le Salon Bordelais ; 4ème article», *Tout Bordeaux*, 6 mars 1898.
- 6- «Le Salon des Amis des Arts - 2ème article», *La Petite Gironde*, 3 avril 1907, p. 1.



17



19



18



20



21



**22**  
**EUGÈNE FOREL (Talence 1858 - Bordeaux 1938)**

*Paysage*  
Aquarelle, signée en bas à gauche et datée 1897  
29,5 x 22,5 cm  
**200/300 €**



22

Peintre, aquarelliste, critique d'art sous le pseudonyme de Pierre Morisse (*La Liberté du Sud-Ouest*), Eugène Forel fonde avec Jean Drouyn la Société des artistes girondins dont il devient président en 1900 et participe à la création de *l'Atelier*. Son oeuvre féconde est principalement consacrée à Bordeaux et ses environs (*La Porte-Dijéaux à Bordeaux*, 1887 ; *Vue des Chartrons*, 14 juillet 1889 ; *Bacalan*, 13 Août, 1889 ; *Cenon*, 1894 ; *Pêcheurs de morue en rade de Bordeaux*, 1898 ; *Matin bleu*, *Tour Pey-Berland et cathédrale de Bordeaux*, 1919 ; *Brume d'hiver dans le port de Bordeaux*, 1921 ; *Vue du pont de pierre avec barque échouée*, 1927 ; *Effet du soir, trois-mâts dans le port de Bordeaux*, 1930), au Pays Basque, aux Pyrénées, à l'Espagne.

« Le soin avec lequel toutes les toiles de M. Forel sont composées montre combien cet artiste est sincère et consciencieux. *Vestiges d'anciennes carrières, le Crépuscule, Derniers Rayons, Nivôse*, et ses vues de Bordeaux sont des œuvres bien dessinées et d'un coloris exact » (1), note Daniel Astruc, considérant que « le vrai métier, on le trouve chez M. Forel dans ses *Lavandières* et ses *Lutteurs de foire*, dans ses deux médaillons, *Le Matin* et *Le Soir*, et aussi dans ses délicates aquarelles, *Au Thil, Au Jardin-Public* et *Sur la Terrasse* » (2), tandis que pour René des Herbiers, « *Soir, Porte d'Aquitaine*, de Forel, est une gouache parfaite » (3).

Jean-Roger Soubiran

- 1 - Daniel Astruc, « 24ème Salon de l'Atelier (4ème article) », *La Vie Bordelaise*, 18 février 1934, p.1.
- 2 - Daniel Astruc, « 19ème Salon de l'Atelier (3ème article) », *La Vie Bordelaise*, 23 décembre 1928.
- 3 - René des Herbiers, « le Salon des Amis des Arts (dernier article) », *La Vie Bordelaise*, 6 avril 1924.

**23**  
**JEAN CABRIT (Bordeaux 1842-1907)**

*Le Bois de Captieux, Bazadais*, 1888.  
Huile sur panneau, signé en bas à droite.  
24 x 15,8 cm.  
**300/500 €**

Etude pour le tableau acheté par l'Etat au Salon de Paris, 1888.  
Reproduit dans *Peindre les Landes*, Le Festin, 2012, p.22



23

Peint en plein air sur un panneau d'acajou, ce tableautin vigoureusement enlevé est une des études préparatoires au *Bois de Captieux* qui révèle l'artiste au Salon de Paris en 1888. La presse nationale s'enthousiasme pour les qualités de dessin, de sensibilité et de délicatesse du futur conservateur du Musée de Bordeaux. Aux éloges de Paul Leprieur, Paul Mantz, André Michel, Charles Yriarte, succèdent bientôt ceux d'Emile Blémont, Henry Havard, George Lafenestre, Léopold Mabileau, Roger Marx, Olivier Merson, Joséphin Péladan, Gaston Schefer, Roger Milès, dans les meilleurs journaux ou revues de la capitale (*Le Figaro, Le Siècle, Le Temps, Gazette des Beaux-Arts, L'Artiste, Revue des Deux Mondes, L'Illustration, Le Monde illustré...*). Avec *L'Indépendance Belge, La Gazette de Cologne, The New-York Herald*, la presse étrangère emboîte le pas.

La presse bordelaise n'est pas en reste. Jean Thorey loue dans les études de Cabrit, « petits chefs-d'œuvre de délicatesse et de sentiment, des coins charmants d'une exécution parfaite » (1). « La vigueur et la précision, ce sont là, comme on sait, les qualités maîtresses de M. Cabrit », déclare Paul Berthelot (2). Dans « ces coins de nature vus au microscope », Gardarein admire : « le dessin rigoureusement exact a de l'agrément et la touche, malgré l'exigüité du motif, demeure très crâne » (3). Pour R. du Boulevard, « Peu de paysagistes à l'heure actuelle nous offrent des notes aussi sincères, aussi recueillies, aussi personnelles » (4). Si Georges de Sonnevillle considère « cet

artiste chercheur distingué dans ses productions poétiques » (5), Gabriel de Vérone note : « Les effets de printemps et d'automne sont les sujets qu'affectionne particulièrement M. Cabrit. Cet artiste est un sentimental, un poète qui se plaît à chanter la nature au moment où elle est plus tendre, plus douce, plus captivante. Aussi met-il toute son âme à traduire fidèlement ses impressions » (6). Selon Albert Cagnieul, « dans la brillante phalange des paysagistes bordelais, M. Cabrit occupe une des premières places » (7) et : « M. Cabrit connaît l'art des dégradations insensibles de la teinte dominante et tire un grand effet de cette robe uniforme de vert tendre qui passe dans les lointains à des gris à peine colorés, d'une délicatesse extrême » (8).

Jean-Roger Soubiran

- 1 - Jean Thorey, « Notes et croquis sur le Salon bordelais, 3ème article », *La Vie bordelaise*, 3 avril 1887, p. 3.
- 2 - Paul Berthelot, « le salon bordelais, 2ème article », *la Petite Gironde*, 6 avril 1894, p.3
- 3 - A. Gardarein, « Au Salon-II », *Le Nouvelliste de Bordeaux*, 31 mars 1892, p.3
- 4 - R. du Boulevard, « Le Salon bordelais ; 3è article », *Tout Bordeaux*, 24 mars 1894.
- 5 - Georges de Sonnevillle (E Vennos), *La France*, 14 février 1904.
- 6 - Gabriel de Vérone, « le Salon de Bordeaux -II », *Le Nouvelliste de Bordeaux*, 18 mars 1897, p.37 - Albert Cagnieul, « Le Salon des Amis des Arts », *Revue Philomatique de Bordeaux*, 1901, p.107.
- 8 - Albert Cagnieul, « Le Salon des Amis des Arts », *Revue Philomatique de Bordeaux*, 1903, p.107.



24

**24**  
**Julien CALVÉ (Bordeaux 1851-1924)**

*Lande du parc (Médoc)*

Huile sur toile, signée en bas à gauche  
dédiée à G. de Sonnevillle et datée 97  
42 x 73 cm. Rentoilée  
**1 000/1 500 €**

Bibliographie : *Aux rives de l'incertain*, Paris, Somogy, 2002, p.295 ; *Gentleman Princeteau, Paysages et vie rurale*, musée de Libourne, le Festin, 2009, reproduit p.229 ; *Peindre les Landes*, le Festin, 2012, reproduit p.32.

Cette peinture dédiée à Georges de Sonnevillle, l'un des critiques les plus influents de Bordeaux avec Paul Berthelot, constitue la première version de *Lande du parc (Médoc)* - n° 313, dont le succès valut à Calvé la médaille de bronze au Salon de Paris en 1897. Pour Georges Lafenestre, conservateur du musée du Louvre, membre de l'Institut, cet envoi venait de classer Calvé parmi « les bons paysagistes » (1).

L'année suivante, en février 1898, l'œuvre est exposée selon une coutume établie, aux Amis des Arts de Bordeaux (n° 108) où la presse bordelaise la consacre : « Il n'est pas donné à tous les peintres de rallier tous les suffrages et de conquérir d'emblée la palme comme a eu ce bonheur M. Julien Calvé avec son magistral tableau : *La Lande du Parc*. Le public, les amateurs et les artistes eux-mêmes ont souscrit d'enthousiasme au succès obtenu par cette œuvre que la municipalité a eu l'heureuse idée d'acquérir pour le musée. On ne peut pas reprocher à M. Julien Calvé d'avoir cherché un triomphe facile. *La Lande du Parc* ne possède aucun artifice qui puisse égarer le jugement : point d'arbres ni de verdure, pas de maisons ni de sentier, rien que la lande en friche et le ciel profond. Et c'est avec cet aspect plus qu'ingrat que cet artiste de talent a composé une belle œuvre que le jury des Champs-Élysées a récompensée, à juste titre » (2).

Pour Paul Berthelot, « il serait difficile de trouver un paysage plus bordelais que la *Lande du Parc (Médoc)* de M. Julien Calvé. Hors la Gironde, il serait invraisemblable. Le Médoc sans vignes ? dirait-on ; mais alors le vin de Bordeaux, à l'instar de l'or, n'est qu'une chimère ? Le contraire serait trop aisé à prouver, j'en appelle à tous les celliers ! Mais M. Julien Calvé aime le Médoc comme Montaigne aimait Paris, jusque dans ses verrues. Il célèbre jusqu'à ses landes avec amour. Et, vraiment, c'est un coup de virtuosité saisissante que la forme et l'étagement de ces terrains, leur harmonie savante avec le ciel. « Quand le ciel est fait, disait Thoré, le reste du tableau est sauvé ». Le reste n'avait pas besoin du ciel, ici. De fait, l'ensemble s'impose : il est de main d'ouvrier » (3). Georges de Sonnevillle n'est pas moins élogieux : « M. Calvé ne nous a jamais paru mieux inspiré que dans sa *Lande du Parc en Médoc*, au motif sobre et bien rendu (...) Ici, l'artiste s'élève au-dessus de l'amateur ordinaire. Aussi le succès est-il complet auprès du public comme dans la presse. Raffaelli a dit quelque part avec raison : « On n'entre dans l'art ni avec de l'aplomb, ni avec de l'argent, pas plus avec de l'esprit ; on n'y entre qu'avec une sensibilité grande et un grand amour ». M. Julien Calvé l'a bien compris et nous l'en félicitons en toute sincérité » (4).

De cette toile qui incarne pour la critique la quintessence du paysage bordelais, on notera l'animation des vaches suggérées par quelques taches blanches mouchetées de noir, tandis que l'artiste pratique la dissociation de la touche et des couleurs sous l'influence impressionniste.

Au musée de Bordeaux, le tableau devient une œuvre-culte à laquelle la critique contemporaine ne cesse de se référer. « On n'a pas oublié le grand succès obtenu par M. Calvé avec sa *Lande du Parc* », rappelle Cagnieul en 1899 (5). Selon Henry Marcel, comme « M. Harpignies, par le savant équilibre de ses masses, la tenue de sa coloration un peu abstraite », Calvé s'inscrit dans le



25

« paysage stylisé avec un effet de matin sur une lande pierreuse tachetée de bruyères rougeâtres, d'une vigueur âpre et mordante » (6). « Sans effort, par le jeu naturel de ses facultés créatrices, le peintre de la *Lande du parc* et du *Calme du soir*, toiles aux colorations volontairement discrètes, s'est révélé », dit encore Bouvy en 1913 (7).

Le dernier hommage est rendu par Berthelot en 1925 : « C'était une belle conscience d'artiste, épris de recherches nouvelles dans l'expression de sa lande, qu'il a conquise à force d'amour. Elle ne se livre pas à tout le monde », déclare le critique (8) qui renchérit : « Vous connaissez la toile prestigieuse de notre Musée, vous en trouverez non pas des répliques, mais des échos à l'exposition du Jardin-Public. La mise en valeur sous le ciel des éléments austères du sujet, exalté jusqu'à la grande poésie par la ferveur de l'artiste et la fougue disciplinée de l'exécution, est vraiment une création, un frisson nouveau. Dans ce domaine, Julien Calvé est seul (...) il rêva de donner une âme à la Lande toute nue, de lui arracher le secret de sa beauté ingrate et morne pour le profane, de la révéler enfin, suivant la véritable fonction du peintre, qui est -d'après M. Bergson - de découvrir et de montrer dans la réalité ce que nos yeux ne voient point. Là sera, selon nous, le plus beau titre de Calvé » (9).

Jean -Roger Soubiran

- 1 - Georges Lafenestre, « les Salons de 1897 - la Peinture aux Champs -Elysées », *Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1897, p.679.
- 2 - Gabriel de Vérone, « Le Salon de Bordeaux, I », *Le Nouvelliste*, 5 mars 1898, p. 3.
- 3 - Paul Berthelot, « Le Salon des Amis des Arts », *Revue philomatique de Bordeaux et du Sud-Ouest*, 1er mars 1898, p. 165.
- 4 - R. du Boulevard (Sonneville), « le Salon bordelais ; 2ème article », *Tout Bordeaux*, 14 février 1898.
- 5 - A. Cagnieul, *Revue Philomatique de Bordeaux et du Sud-Ouest*, mars 1899, p.100.
- 6 - Henry Marcel, « les Salons de 1902 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, p.79.
- 7 - Eugène Bouvy, *Revue Philomatique de Bordeaux et du Sud-Ouest*, mars 1913, p.64.
- 8 - Paul Berthelot, « Le Salon des Amis des Arts de Bordeaux ; 1er article. », *La Petite Gironde*, 7 février 1925.
- 9 - Paul Berthelot, « Exposition des Œuvres de Julien Calvé » *La Petite Gironde*, 15 mars 1926, p.3.

**25**  
**JULIEN CALVÉ (1851-1924)**

*Bergerie dans la lande*

Huile sur toile, signée en bas à droite  
42 x 61 cm  
**300/500 €**

**LOUIS-ALEXANDRE CABIÉ**  
(Dol 1854 - Bordeaux 1939)

C'est une œuvre d'impressionniste que cette superbe vue du Moulleau, « expression même de la peinture claire », exposée au Salon de Paris en 1895. Ce que les Impressionnistes ont cherché, l'éclat de la couleur et de la lumière, l'enveloppement de l'air, l'instantané, Cabié le réalise ici avec brio.

L'année 1894 marque un tournant dans l'œuvre de l'artiste qui « après une recherche fiévreuse des moyens d'expression, paraît aujourd'hui avoir définitivement pris sa voie » (1), atteignant la maîtrise de son art, comme en témoigne la presse sensible à sa « sincérité de vision et sa grande justesse de touche ». Pour Gabriel de Vérone, « un vent de gloire souffle en ce moment pour M. Cabié, qui va bientôt nous quitter pour habiter Paris. On ne saurait être plus vrai en même temps que plus personnel. Quelle carrière déjà remplie et quel bel avenir s'ouvre lumineux devant lui » (2). Georges de Sonnevillle qui admire « la finesse des tons », note : « on trouve aujourd'hui dans ses tableaux des nacrés et des transparences qu'on y eût en vain cherché jadis » (3).

La toile est significative de la transformation de la côte sauvage marquant la limite sud de la commune d'Arcachon. Si la barque et les abris de pêcheurs témoignent des traditions locales, les estivans longeant l'alignement des cabines de bain évoquent l'avenir du Moulleau avant la fondation en 1897, par James Veyrier-Montagnères, maire d'Arcachon, de la Société immobilière et anonyme du Moulleau qui va urbaniser la station, tandis que la villa Risque-Tout sera le théâtre d'une brillante vie mondaine, accueillant notamment l'infante d'Espagne, la reine Ranavaloa et le prince de Monaco. C'est au Grand Hôtel du Moulleau que partira en 1905 l'expédition Arcachon Biarritz dirigée par Maurice Martin, prélude à l'invention de la Côte d'Argent ; D'Annunzio sera en 1910 l'hôte de Romaine Brooks à la villa Saint-Dominique...

Le vide japonisant du premier plan suggère la distance à parcourir pour arriver à l'étendue d'eau, où se concentre l'animation de la page. Cabié se laisse aller au brio des petites taches papillotantes qui donne si bien l'impression de la vie en plein air. Tous les personnages sont vus de loin, il suffit de quelques taches de couleur - rose, blanc, anthracite - pour les indiquer, mais ces taches, fruit d'un mélange d'observation et de virtuosité, sont merveilleusement justes. L'écriture des attitudes et des mouvements est d'une grande précision.

Le pin au tronc tordu rappelle un motif cher à Auguin avec lequel Cabié peint à l'occasion sur le motif. Il donne la note de vigueur en opposition à la clarté du sable. La représentation des cabines inscrit Cabié dans le sillage de Boudin qui, avec ses élégantes en crinoline, s'était fait une spécialité des scènes de plage, imposant une nouvelle conception de « la mer moderne » qui venait détrôner la mer à mélodrames chère aux Romantiques et à Vernet. Rappelons l'influence exercée par Boudin dans ses séries du port de Bordeaux commencées en 1874. D'autre part, en 1890, le baron de Rothschild avait offert au musée de la ville, *Marée basse à Etaples*, « morceau de peinture fait pour ravir le regard des artistes (...), œuvre à voir et à revoir » (4).



26

**26**  
**LOUIS-ALEXANDRE CABIÉ (1854-1939)**

*Le Moulleau, 1894*

Huile sur panneau, signé, situé et daté en bas à gauche

38 x 65 cm

**4 000/5 000 €**

Exposé au Salon de Paris en 1895, n° 346

Dans cette peinture gaie, lumineuse et solide, Cabié nous raconte ce qu'il voit, tout simplement, le clapotis des vaguelettes, la vie libre dans le plein air éclatant, la rumeur marine. Il a parfaitement compris que la lumière du Bassin joue un rôle aussi important que la substance. Elle vibre, caresse, éblouit, se mêle à tout, au sable qu'elle frappe, aux reflets et aux ombres claires dans lesquelles l'artiste ajoute du blanc comme Corot.

Jean-Roger Soubiran

1 - A.S., « Exposition des Amis des Arts », *La Gironde*, 5 avril 1894, p.3.

2 - Gabriel de Vérone, « Le Salon de Bordeaux, II », *Le Nouvelliste de Bordeaux*, 30 mars 1894, p.2.

3 - Elie Vennos, « Le Salon bordelais, 1er article », *La France*, 14 mars 1894, p.2.

4 - Paul Berthelot, « Beaux-arts, Musée de Bordeaux », *La vie Bordelaise*, 28 septembre 1890, p.2.

*Un regard nostalgique sur la plage et sur le Cap-Ferret avant la plantation des pins sur la dune inhospitalière depuis la fin du XVIIIème. Sur cette plage du Moulleau, petit village de pêcheurs, où on allait prendre l'eau, les cabanes bordes côtoient les cabines de baigneurs près d'un chemin de sable, qu'empruntaient les charriots aux larges roues jusqu'à l'arrivée du tram d'Arcachon en 1911. Un rare témoignage du passé.*

Jacques Vigouroux (1962-2015)



27

**27**  
**LOUIS-ALEXANDRE CABIÉ (1854-1939)**  
*Le parc bordelais*  
 Huile sur toile, signée en bas à gauche et datée 1900  
 71 x 91 cm  
 Dans un cadre en bois et stuc doré  
**3 000/5 000 €**

Inauguré le 28 avril 1888 par le président Sadi Carnot, le Parc bordelais établi sur 28 hectares à la lisière de Caudéran constitue la plus vaste promenade publique de Bordeaux. Son entrée monumentale rappelle celle du Parc Monceau. C'est en 1864, par le rachat du domaine Cutler, qu'avait surgi avec la Société anonyme du Parc et Jardin d'acclimatation, le projet inachevé d'un jardin botanique et zoologique, lieu d'interférence entre la faune et la flore des régions tempérées et tropicales, évoquant les traditions portuaires de Bordeaux, et sa pratique des expéditions exotiques. Grâce au legs du négociant Camille Godard, l'idée de jardin botanique qui répond à la vogue des espaces verts des grandes villes européennes du XIX<sup>e</sup> siècle retrouve son actualité. La mise en scène de la nature est alors réalisée par l'architecte paysager Eugène Bülher, à qui l'on doit aussi le parc de la Tête d'or à Lyon ou le parc du Mont Thabor à Rennes. Si, près de l'entrée, la chânaie et le charme sont des vestiges de l'ancien domaine, Bülher articule le rond de platanes et le magnolia, les grands pins et les ormes. Il creuse au centre du parc un lac

artificiel et s'inspirant d'Alphand aux Buttes Chaumont, il conçoit des grottes et un pont rustique sur la rivière. Soucieux de créer des ambiances variées, il plante un sequoia géant, un zelkova du Caucase, des cyprès chauves de Louisiane.

Cabié a dédaigné les effets faciles, la pièce d'eau, le kiosque à musique où convergent six allées, le pittoresque de la cascade ou de la rocaïlle. Préférant affronter les vraies difficultés picturales, l'artiste travaille notamment sur les nuances des verts, s'attache aux qualités d'espace et de lumière, composantes spécifiques du parc instituées par Bülher. La science de la touche acquise auprès du vieux maître Harpignies, la virtuosité sont telles qu'on identifie sans peine les marronniers et les tilleuls, le platane ou le palmier sans que l'artiste ait eu recours au dessin pour qualifier les feuillages.

Dans cette peinture sincère, qu'animent discrètement les promeneurs de la Belle Epoque, vivante image d'un temps disparu, la couleur a combiné les tons pour produire des ensembles, des contrastes, des perspectives, et toutes ces parties se tiennent, confortées par le premier plan vibrant de touches en pointillé. La présence de quelques notes rouges qui font chanter les verts est un souvenir de Corot. La composition est maîtrisée avec habileté. Le tronc du jeune platane coupe l'ombre portée des marronniers pour dessiner un motif central cruciforme



28



29

**28**  
**LOUIS-ALEXANDRE CABIÉ (1854-1939)**  
*Paysage*  
 Gouache, signée en bas à gauche  
 52 x 34,5 cm  
**600/800 €**

**29**  
**LOUIS-ALEXANDRE CABIÉ (1854-1939)**  
*Les lavandières*  
 Huile sur carton, signé en bas à gauche  
 27 x 35 cm  
**300/500 €**

**30**  
**LOUIS-ALEXANDRE CABIÉ (1854-1939)**  
*Paysage animé*  
 Huile sur toile  
 49 x 65 cm  
 Cadre en bois et stuc doré  
**300/500 €**

tandis que le couple qui se promène constitue le point focal de la toile : là se rencontrent la valeur la plus claire et la valeur la plus sombre, l'allée sablée dont l'éclat est plus vif que celui du ciel, et le cyprès dont la verticalité redouble celle des personnages.

Cette œuvre de peintre rappelle cette remarque de Gabriel de Vérone : « les beaux paysages de M. Cabié reposent agréablement le regard. Ce consciencieux artiste ne cherche pas à attirer le spectateur en faisant du scandale, en produisant des phénomènes. Admirateur passionné de la nature qu'il voit belle, puissante, féconde, il l'interprète avec amour, la pare comme une maîtresse qui, simplement vêtue de ses charmes naturels, séduit à force de grâce et retient l'attention des plus indifférents » (1).

Ainsi, en quelques touches d'une remarquable justesse, Cabié a su exprimer avec subtilité « la végétation ordonnée, civilisée » (2), quintessence du parc où des générations de Bordelais ont organisé des pique-niques, célébré fêtes familiales, anniversaires et kermesses.

Jean-Roger Soubiran

1 - Gabriel de Vérone, « Le Salon de Bordeaux, II », *Le Nouvelliste*, 16 mars 1898, p. 3.  
 2 - Françoise Taliano des Garets, *Le Parc bordelais*, Imprimerie Boucherie, Talence, 1994



30



31

**31**  
**LOUIS-ALEXANDRE CABIÉ (1854-1939)**  
*Sous bois*  
 Huile sur panneau, signé en bas à gauche et daté 1917  
 38 x 50 cm  
**200/300 €**

**32**  
**LOUIS-ALEXANDRE CABIÉ (1854-1939)**  
*Aux Eyzies*  
 Huile sur panneau, signé et désigné en bas à gauche et daté 1899, avec envoi et situé au dos  
 19,5 x 30 cm.  
 Dans un cadre bois et stuc doré  
**200/300 €**



33

**33**  
**LOUIS-ALEXANDRE CABIÉ (1854-1939)**  
*Sous bois*  
 Huile sur panneau, signé en bas à gauche et daté 1918  
 35 x 25 cm  
**300/400 €**



34

**34**  
**LOUIS-ALEXANDRE CABIÉ (1854-1939)**  
*Paysage bord de mer*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite et daté 1927  
 122 x 98 cm  
**400/700 €**



32

**35**  
**LOUIS-ALEXANDRE CABIÉ (1854-1939)**  
*Peupliers en Dordogne*  
 Huile sur panneau, signé et daté 1901 en bas à droite  
 27,5 x 36 cm  
**600/800 €**



35

n°36 : "Comment oublier le Sous-bois de M. Alfred Smith, poète des sous-bois aux ombres dormantes" note en 1889 Henri Fourcaud



36

**36**  
**ALFRED SMITH**  
**(Bordeaux 1854-1936)**  
*Sous-bois, 1896*  
Huile sur toile, signée en bas à droite  
152 x 95 cm  
**800/1200 €**

Au cours des années 1880-1890, la représentation de sous-bois constitue une des marques de fabrique d'Alfred Smith. Adoptant le cadrage rapproché des photographes qui coupent les branchages, l'artiste aime recentrer l'intérêt sur le chemin qui s'enfonce, invitant le spectateur à le suivre dans le mystère des ombres et les profondeurs de la végétation. Cette formule proche des recherches naturalistes de Dardoize et de Pelouse, renouvelant la démarche de Diaz, connaît un franc succès aux Amis des Arts de Bordeaux et au Salon de Paris.

« Comment oublier le *Sous-bois* de M. Alfred Smith, poète des sous-bois aux ombres dormantes », note en 1889 Henri Fourcaud (1). En 1891, Olivier Merson remarque : « En deux ou trois expositions, M. A. Smith est parvenu à se faire une belle place parmi les paysagistes contemporains. C'est un amant passionné de la Nature. Et celle-ci sourit à son amoureux, faisant couler dans ses arbres une sève fraîche et généreuse

dans *l'Été sous les bois*, oeuvre puissante, très observée, bien dessinée et bien peinte » (2), tandis que Léon Roger -Milès déclare : « M. A. Smith est surtout élégant dans ses paysages : ses arbres sont presque gantés de suède » (3).

Par son opposition entre les feuillages roussis par l'automne et le vert persistant du pin parasol, ce paysage de grand format témoigne des variations de saisons, de temps et d'éclairage étudiées par Smith dans ces séries menées en marge des expériences contemporaines de Monnet.

Jean-Roger Soubiran

- 1 - Henri Fourcaud, « le Salon », *Le Gaulois*, 30 avril 1889, p.4.  
2 - Olivier Merson, « 2ème exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts au Champ de Mars », *Le Monde illustré*, 25 juillet 1891, p.58  
3 - Léon Roger -Milès, « le Salon du Champ de Mars », *Le Siècle*, 6 mai 1892, p.3.



37

**37**  
**ALFRED SMITH (1854-1936)**  
*La Bergère, 1885*  
Huile sur toile, signée en bas à droite et datée 85  
77 x 92 cm  
**3000/4000 €**

Au cours des années 1880, le prestige de Millet est à son apogée et exerce une influence considérable sur tout un versant de l'art contemporain. « Son nom revient toujours sous la plume, redemander des arrérages de gloire qu'on lui doit ; et l'on entend sonner cet Angelus mystérieux, et l'on voit se courber ces Glaneuses recueillies. Alors tous les peintres rustiques disparaissent, s'effacent devant le seul souvenir de ce génie qui a pris des brutes et les a placées à côté des prophètes de Michel-Ange », note Péladan (1).

*La Bergère* de Smith s'inscrit dans cette veine abondante de bergers crépusculaires dont regorge alors le Salon. L'artiste s'efforce de rajeunir un thème usé, notamment illustré par les Bordelais Chaigneau et Guignard, et tente à la suite de Bastien-Lepage et de Léon Lhermitte, de réaliser un compromis entre les nouveautés impressionniste et naturaliste, l'apport de la photographie et les traditions de l'école.

En peintre naturaliste, sa préoccupation est de rendre fidèlement ce que son oeil voit, mais Smith anime la toile d'un rayonnement d'âme conforme aux aspirations de la critique qui demande aux artistes d'ajouter de la poésie à la réalité. La grande mélancolie du couchant imprègne ce paysage de douceur et d'intensité, dont l'horizon incendié par un éclairage subtil nuance la sérénité. Rigoureusement méditée, une géométrie savante organise la composition : la bergère verticalisée est placée au tiers de la toile, sa quenouille anime le ciel d'une forte diagonale, tandis que la laine qui retombe avec la précision d'un fil à plomb compose avec la ligne d'horizon une croix porteuse d'une symbolique prégnante,

la dimension religieuse, quasi mystique de la campagne où meurent les dernières lueurs du soleil. Dans le silence du soir, la grande paix des champs, la dignité de la fileuse retrouve le caractère biblique des paysannes de Millet.

En 1885, Jean Thorey avait dédié à *La Glaneuse* (2) un poème suivi d'une prose abondante : « La volonté, inspirée par le sentiment et l'enthousiasme, guidée et soutenue par la réflexion, constitue l'une des parties maîtresses du talent de M. Smith. On devine que ses œuvres sont conçues d'un seul jet à la suite d'une sorte de méditation intense qui en arrête le plan, la donnée, l'effet final. (...) Ajoutez à cela une extrême délicatesse dans le coloris, un sens exquis des valeurs, un sentiment de l'unité qui lui fait sacrifier impitoyablement toutes les sottises recherches de détails déplacés et faciles qui font illusion au vulgaire et horreur à l'artiste, le don si rare enfin d'une touche vraiment personnelle » (3). Datée 1885, *La Bergère* compose manifestement une suite à *La Glaneuse* ou *L'Été* de 1885 et semble être une personification de l'Automne agonisant. Il s'agit, en effet, du même modèle de profil, mais la paysanne courbée à 90 degrés dans *L'Été* vient de se redresser. A l'éclat du plein soleil de midi et des gerbes dorées de Bastien-Lepage, succèdent ces finesses brumeuses du couchant, ces verdure atténuées à la Pointelin. Peintre de l'heure indécise, Smith recueille aussi une part de la mystérieuse poésie de Corot.

Jean-Roger Soubiran

- 1 - Josephin Péladan, « Salon de 1884 - Peinture », *L'Artiste*, juin 1884, pp. 414-454  
2 - cf. *Alfred Smith, un regard sur la vie moderne*, Somogy, 2007, p.60.  
3 - Jean Thorey, « Notes et Croquis sur le Salon Bordelais », *La Vie Bordelaise*, 29 mars 1885, p.2



38

**FRANCOIS-MAX BUGNICOURT**  
(Bordeaux 1868-1936)

Descendant d'une famille de miniaturistes célèbres à la fin du XVIIIe siècle, Bugnicourt à la fois peintre et graveur, se forme à Bordeaux auprès de Cabié, puis à Paris à l'Académie Jullian. Il expose au Salon de Paris dès 1896, obtient en 1903 la médaille d'or de l'Exposition Internationale de Reims, entre à la Société Nationale des Beaux-Arts, dont il devient membre du Jury. En 1921, il est promu Officier de l'Instruction publique et devient sociétaire des Artistes Méridionaux de Toulouse.

Aux Amis des Arts de Bordeaux où il expose dès 1898, la presse salue son talent : « Très intéressant, *l'effet du soir* de Max Bugnicourt, qui semble enveloppé d'une buée impalpable, à l'heure exquise du crépuscule, dans une solitude des Landes. La barque, abandonnée au milieu de l'étang, est une note bien comprise et d'une intense mélancolie, sous les lueurs atténuées du jour qui fuit » (1). Pour Cagnieul, le peintre qui « se rapproche de nos meilleurs maîtres à le sentiment des grands espaces. Il a mis dans ses *Bords de la Charente* un peu de la poésie de Daubigny. D'ailleurs, son *Crépuscule au Pont-de-la Maye*, a peut-être encore plus de saveur et d'intérêt » (2). Sa « manière très personnelle » (3) s'affirme dans ses paysages des Landes de Gascogne et de Bretagne. Capable de réflexion théorique, l'artiste publie en 1910, *Etude sur la gravure contemporaine en France*, préfacée par Gustave Geffroy, puis en 1934 un *Essai sur la puissance de l'image*. Henry Bidou remarque à Paris ses paysages « traités par des moyens particuliers, souvent avec beaucoup de grandeur où le vaste ciel déroule ses nuages » (4). Un article d'Auguste Fontan dans *La Muse française* (septembre 1936) lui apporte la consécration. Le salon de l'Atelier lui réserve en 1936 une importante rétrospective où figurent 48 toiles, eaux-fortes et dessins. Son œuvre se trouve dans les musées d'Alger, Belfort, Bordeaux, Brest, Laval, Paris, Philippeville. Une rue porte son nom à Bordeaux depuis 2005.

Jean-Roger Soubiran

1- Lynx, « Amis des Arts ; salon III », *le Nouvelliste*, 4 mars 1903, p.2  
2- Albert Cagnieul, « Le Salon des Amis des Arts », *Revue Philomatique de Bordeaux*, 1904, p.143.  
3- Albert Cagnieul, « Le Salon des Amis des Arts », *Revue Philomatique de Bordeaux*, 1906, p.140.  
4- Henry Bidou, « Les Salons de 1910 (3<sup>ème</sup> article) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er juillet 1910.



39

**38**  
**FRANCOIS-MAX BUGNICOURT (1868-1936)**

*Pins au bord d'un étang landais*, 1912  
Huile sur panneau, signé en bas à gauche, contresigné et daté au verso 1912.  
15,5 x 23,5 cm  
**300/400 €**

Reproduit dans *Alex Lizal, peintre singulier du Pays landais*, Ed.Passiflore, 2015, p.120.

À la rétrospective que lui consacre l'Atelier en 1936, Astruc rappelle que Bugnicourt sait « rechercher les beautés parmi lesquelles il est né. *Les Reflets de Gascogne, Etang Girondin, Paysage lunaire à la Teste, Crépuscule dans les Pins, La forêt enchantée, Les Murmures de la Forêt, Les Pins pointe du Sud, Belliet Gironde*, toutes ces compositions donnent de ce bel artiste si prématurément disparu, une juste idée de ce talent sensible et subtil, doué de fermeté et qui se révèle par l'originalité du sentiment et la spontanéité de l'expression » (1).

En témoignent ici, travaillés en pleine pâte, enlevés d'une brosse énergique, ces pins gorgés de chaude lumière.

J-R.S

1 - Daniel Astruc, « 27<sup>ème</sup> Salon de l'Atelier », *La Vie bordelaise*, 20 décembre 1936.

**39**  
**FRANCOIS-MAX BUGNICOURT (1868-1936)**

*Paysage aux pins*  
Huile sur panneau, signé en bas à droite, contresigné et daté au verso 1912.  
52 x 38 cm  
**300/400 €**



40

**40**  
**FRANCOIS-MAX BUGNICOURT (1868-1936)**

*Le courant d'Huchet*, 1902  
Huile sur panneau d'acajou, signé et daté en bas à droite, contresigné et daté au verso.  
27 x 40,5 cm  
**1 200/1 500 €**

**41**  
**FRANCOIS-MAX BUGNICOURT (1868-1936)**

*Les vignes à Algorta (Bilbao)*  
Huile sur carton, signé en bas à droite et situé au dos  
33 x 46 cm  
**300/400 €**



41

Reproduit dans *Princeteau, Paysages et vie rurale*, Le Festin, 2009, p.230; *Jean-Roger Sourgen, peintre d'Hossegor et des Landes*, Le Festin, 2010, p.16; *Peindre les Landes*, Le Festin, 2012, p.33.

Jalon historique, cette œuvre est une des premières représentations connues du courant d'Huchet, lieu emblématique du paysage landais célébré par Maurice Martin dans *La Côte d'Argent*, 1906, et qui connaîtra une réputation nationale lorsque Rosny jeune relate dans *L'illustration* son aventure avec Gabriele d'Annunzio et Paul Margueritte dans les méandres du ruisseau transcendé par son imagination en paradis païen (1). Avec *Dunes du courant d'Huchet*, 1925 (Dax, musée de Borda), Marius Gueit se conformera à la sauvagerie évoquée dans les deux récits.

En 1902, Bugnicourt poursuit à Léon son exploration des étangs landais, commencée en 1897 avec *L'étang de Lacanau* (Salon de Paris 1897). En septembre 1906, le peintre participe avec Sourgen, l'abbé Doussy, Loys Labèque, Gabriel Dufau, à « la première excursion du courant d'Huchet faite par des artistes et des écrivains (...). Il nous semblait être séparés du reste du monde en cette étrange forêt vierge où seule nous parvenait la plainte assourdie de la mer » (2). Sourgen a-t-il connu ce paysage métaphysique de Bugnicourt nourri du symbolisme qui imprègne alors plusieurs œuvres des Bordelais Laparra, Laïlaca, et annonce la mystérieuse poésie de ses dunes ?

Jean-Roger Soubiran

1 - J.-H. Rosny jeune, « une contrée vierge en France », *L'illustration*, 22 juillet 1911, p.59 à 61.  
2 - André Labèque, « Léon, le Courant d'Huchet », *La Petite Gironde*, 28 septembre 1932



42

**42**  
**EUGENE PASCAU (Bayonne 1875- 1944)**

*Gave au pays basque*

Huile sur panneau, signé en bas à droite

19 x 24 cm

**1 200/1 500 €**

Reproduit dans Jean-Roger Sourgen, *peintre d'Hossegor et des Landes, Le Festin*, 2010, p.120

Figure majeure du foyer bayonnais, Eugène Pascau, après s'être formé avec Achille Zo et Philippe Joylet à l'école municipale de dessin de Bayonne, poursuit son parcours à Paris en 1893 auprès de Léon Bonnat, exposant cette année-là au Salon un *Portrait de Jeune Homme*. Entre 1895 et 1899, il est dans l'atelier d'Albert Maignan et se lie à ses compatriotes Bergès, Caro-Delvaile, Etcheverry. Plusieurs fois récompensé (Salon de 1898 ; Exposition Universelle de 1900 ; 3<sup>e</sup> médaille en 1904), il est remarqué par Huysmanns en 1899 pour son portrait de Gabriel Roby. Il obtient un grand succès en 1902 avec le *Portrait de M. Edmond Rostand* (Musée Bonnat), suivi en 1903 du *Portrait de Madame Rostand*, tandis que le *Portrait de Willy et Colette* déclenche la polémique dans la presse parisienne: «Salle 21 - Le double portrait de Willy et Colette, par M. Pascau, a été terriblement difficile à placer. Pretet, inquiet, le promenait avec effarement de salle en salle. Personne ne voulait du voisinage de ce terrible corsage blanc et de ce gilet crème qui massacraient tout. Enfin on a casé les parents de cette polissonne de *Claudine*, qui paraissent avoir des sentiments différents sur leur progéniture, le père tout triomphant, la mère déjà détachée » (1).

En 1906, date à laquelle Pascau s'installe à Cambo, Louis Vauxcelles note : « Salle 30- M. Pascau séduira les amateurs grâce à ses *Fiançailles basquaises* ; il s'égale à M. Dagnan-Bouveret par le souci scrupuleux qu'il apporte à dessiner aussi finement que lui ; une telle toile mérite d'attirer l'attention de

ceux qui octroient les bourses de voyage » (2). Pour Arsène Alexandre, « habile peintre d'étoffes bariolées, Pascau est un artiste très à part pour le goût de la couleur » (3).

En 1908, Pascau devient conservateur du Musée Bonnat et prend la direction de l'École de peinture de Bayonne. En 1919, il s'installe à Paris, Bd Malesherbes et la thématique religieuse remplace celle des portraits. Il obtient en 1921 la médaille d'or du Salon et le prix Henner, la Légion d'Honneur en 1923, le prix de l'Institut en 1930. Ses œuvres sont principalement conservées à Paris, au Musée d'Orsay, au Musée de la Légion d'Honneur ; à Bayonne, au Musée Bonnat, au Musée Basque ; à Cambo, au Musée Edmond Rostand.

Rare dans la production de Pascau, ce paysage de gave prestement enlevé sur le motif par touches larges et séparées, témoigne du beau talent de l'artiste comme paysagiste. Il semble avoir été exécuté au cours de la période où Pascau, logé à Cambo à la villa *Rosenia*, chez le docteur Grancher, fréquente assidument la famille Rostand dont il devient le portraitiste attitré et le confident, sillonnant alors le Pays Basque.

Jean Roger Soubiran

- 1 - Gaston Stidler, « Avant le vernissage ; le Salon des Artistes Français », *Le Matin*, 30 avril 1903, p.2  
cf aussi : Arsène Alexandre, « les Salons de 1903 ; la Société des Artistes Français » *Le Figaro*, 30 avril 1903, p.4 ; Léon Riotor, « Les Salons de 1903 ; Société des Artistes Français », *Le Rappel*, 1er mai 1903, p. 2 ; Raymond Bouyer, « Salons de 1903 », *La Nouvelle revue*, 1er juin 1903, p.388 ; Armand Dayot, « Le Salon des Artistes Français », *Gil Blas*, 30 avril 1903, p.2.
- 2 - Louis Vauxcelles, « le Salon des Artistes Français », *Gil Blas*, 30 avril 1906, p. 2.
- 3 - Arsène Alexandre, « Les Salons de 1911 », *Le Figaro*, 29 avril 1911, p.4.



43

**43**  
**EDMOND FONTAN (1854-1929)**

*La route de la Corniche à Saint Jean de Luz*

Aquarelle, signée en bas à gauche

Dimension à vue : 34 x 52 cm

**200/300 €**

**44**  
**EDMOND FONTAN (Bordeaux 1854-1929)**

*L'Aerial*

Lithographie en noir, signée au crayon en bas à gauche

Dimension à vue : 29 x 39 cm

**50/100 €**

Dessinateur à la Compagnie des chemins de fer du Midi, Edmond Fontan fait ses débuts au Salon des Amis des Arts de Bordeaux en 1881, où la presse remarque bientôt ses vastes aquarelles retraçant la diversité de ses voyages à travers l'Aquitaine. Tandis que *La vie bordelaise* note en 1888 : « M. Fontan est un aquarelliste de grand mérite, il suffit, pour en être convaincu, de voir chez Mlles Duchemin les trois jolies aquarelles que cet artiste expose ; il est difficile de reproduire avec plus de conscience et de vérité la nature. » (1), Notsag déclare : « M. Fontan a fait un ruisseau aux bords duquel nous voudrions bien nous asseoir à l'heure de la sieste. Quelle fraîcheur on doit y éprouver ! » (2).

Le talent de l'artiste récompensé par plusieurs médailles s'est à la fois exprimé dans des vues urbaines du bordelais qui ont valeur de documents archéologiques, comme la série consacrée

aux fouilles du cimetière de Saint-Seurin (1910), mais aussi dans de nombreux paysages des Pyrénées du Périgord et du Pays Basque, également exposés à *l'Atelier* et à Paris, au Salon des Artistes Français.

Ses œuvres figurent dans les collections du Musée des Beaux-arts de Bordeaux et du Musée d'Aquitaine (don de plus de 2000 feuilles, de la Société archéologique de Bordeaux).

Jean-Roger Soubiran

- 1 - « Beaux-Arts », *La vie bordelaise*, 22 avril 1888, p.2
- 2 - Notsag, « l'exposition de Royan-IV », *Royan*, 10 août 1893, p.3.
- 3 - René des Herbiers, « l'exposition de l'Atelier », *La vie bordelaise*, 28 décembre 1925.

Bibliographie : Féret 1889, Guérin 1959 (addenda 2007), Bénézit 1999 Tome5, FM



44





45

**45**  
**HERMANN DELPECH (Bordeaux 1864-1945) (1)**

*Intérieur de ferme*

Huile sur panneau, signé en bas à gauche et avec envoi « à l'ami Robert ».

39 x 55 cm

Dans un cadre bois et stuc doré

**400/700 €**

Elève de Dupuy à Bordeaux, il entre à l'École des Beaux-Arts de Paris où il se forme dans les ateliers de Gustave Boulanger, Jean-Léon Gérôme et Léon Bonnat. Il expose régulièrement au Salon de Paris à partir de 1889 où il obtient la médaille de bronze. Résidant à Bordeaux, 95 avenue Jeanne d'Arc, il est fidèle aux Amis des Arts entre 1884 et 1924, et participe aux salons de *L'Atelier* dès 1905. Son talent apprécié par la presse bordelaise s'exprime à la fois dans la peinture de genre (*Le cours de peinture*; *La convalescente*, SAA 1901), le portrait (*Portrait d'un chanoine de Saint-Seurin, basilique Saint-Seurin de Bordeaux*), le nu (*Femme nue*, SAA 1919; *Le repos du modèle*, salon de *L'Atelier* 1936), le paysage, la nature-morte. Selon Daniel Astruc, « il sait à merveille peindre les roses, les marguerites et les chrysanthèmes » (2).

Si la clarté et le plein soleil inondent ses paysages, notamment ses nombreuses vues du Bassin d'Arcachon (cf. *Enfants sur la plage d'Arcachon près la jetée Legallais*, vers 1900; *Élegante en barque*, 1906; *Pêcheurs à Arcachon*, salon de *L'Atelier* 1926, *Baigneuses le matin*, salon de *L'Atelier* 1926), - « parmi les paysagistes qui traduisent avec sincérité les aspects infiniment variés de la nature, je citerai surtout M. Delpech, grand amateur de lumière vive » (2), Hermann Delpech aime plonger ses figures féminines

dans la pénombre modulée ou contrastée des intérieurs, comme le remarque Georges de Sonnevillie : « Ce qui paraît surtout préoccuper M Delpech, c'est moins le motif en lui-même que la façon dont il est éclairé, le jeu de la lumière qui produit des effets multiples, par suite des frisants et des reflets qui se combattent l'un l'autre. M. Delpech est en passe de devenir un maître très fort dans ces recherches si intéressantes des éclairages curieux » (3). Ses expériences lui valent la considération locale : « il faut apprécier la bravoure, l'esprit aventureux qui lui fait abandonner les sentiers battus non sans bonheur » (4).

Présent dans les collections des musées de Bordeaux et de Cognac, Hermann Delpech eut comme élèves Jeanne Delpech et Paul Garrès.

Jean-Roger Soubiran

- 1 - plusieurs notices donnent à tort 1918 comme date de décès de l'artiste. Notons qu'en 1956, le catalogue officiel du *Cinquantième de l'Atelier*; *Rétrospective des artistes de l'Atelier disparus depuis 1906* (Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts), indique 1864-1945 comme dates de vie de l'artiste. Ses œuvres datées pendant l'entre-deux-guerres, ses envois aux salons et les compte-rendus de presse (cf. notamment *La vie bordelaise*, 19 décembre 1926; 25 décembre 1927; 23 décembre 1928; 31 décembre 1933; 9 décembre 1934; 27 décembre 1936) démentent formellement l'information selon laquelle : « mort à la guerre, il fait partie de la génération perdue » !
- 2 - Daniel Astruc, « les grandes et petites expositions; le Salon de l'Atelier », *La vie bordelaise*, 25 mai 1928, p.5.
- 3 - Albert Cagnieul, « le salon d'automne des artistes girondins », *Revue Philomatique*, 1er décembre 1904, p.563.
- 4 - Georges de Sonnevillie, « le salon bordelais, 2ème article », *Tout Bordeaux*, 18 mars 1893.
- 5 - « le salon de l'Atelier », *Revue Philomatique de Bordeaux*, 1906, p.285.



46

**46**  
**MAURICE LARUE (Bordeaux 1861-1935)**

*Feuilles d'automne, Buttinière, 1916*

Huile sur panneau, signé en bas à droite; contresigné, titré et daté au verso : « Feuilles d'automne, Buttinière, 1916 » ; cachet d'atelier, vente du 11 mai 1995.

19 x 24 cm

**400/600 €**

Elève d'Auguin en 1887, Maurice Larue se singularise des autres peintres bordelais par un cursus particulier: engagé comme baryton au Capitole de Toulouse, il est reçu à Paris par Massenot, puis travaille à Bordeaux dans une maison de vins, avant de collaborer à la Maison de couture Larue fondée en 1898 par sa femme, rue Esprit-des-Lois. Le succès aidant, des succursales florissantes ouvrent à Biarritz et Saint-Sébastien. A ces activités, Maurice Larue ajoute un talent d'écrivain et de critique d'art qu'il déploie dans les revues *Tout Bordeaux*, *Bordeaux Journal*, *L'Union Nationale*.

Des vacances à Andernos, Arcachon et Soulac suscitent une production de marines qui témoignent de l'assimilation de la leçon impressionniste. Mais le lieu mythique d'inspiration de Larue reste La Buttinière. C'est vers 1900 que Maurice et Blanche Larue achètent la propriété de la Buttinière sur les hauteurs de Lormont. « Dans les sous-bois de ce domaine magique dominant Bordeaux, Maurice Larue donnera libre

cours à son lyrisme fusionnel avec la nature. Dans une touche hardie et une matière riche laissant vibrer sur la toile le moelleux de l'huile, il capte les effets d'ombre et de lumière des feuillages (...) ou éclater l'éblouissante lumière d'un jaune automnal », dit Francis Ribemont dans le catalogue de la rétrospective Larue au musée des Beaux-Arts de Bordeaux en 1992 (p.43).

Marqué par l'influence des sous-bois de Smith, ce panneau enlevé en pleine pâte sur le vif est très représentatif de cette production qui s'étale jusqu'à la mort de l'artiste. La pulvérisation du motif poursuivant les recherches de Diaz, les qualités de touche, l'intensité de la lumière, rendent compte du talent virtuose et sincère de Larue. En 1911, *Colline à la Buttinière* avait représenté au Salon de Paris l'artiste qui, par souci déontologique, se gardait d'exposer aux Amis des Arts de Bordeaux.

Jean-Roger Soubiran



47

**47**  
**MARIUS GUEIT (1877-1956)**  
*Etangs et pins à Moliets, landes*  
 Trois huiles sur panneau signés et titrés au dos  
 Dans un encadrement en chêne mouluré  
 19 x 24 cm (2) et 19 x 31 cm  
**300/400 €**



48

**48**  
**MARIUS GUEIT (1877-1956)**  
*Paysage à la rivière*  
 Huile sur carton, signé en bas à droite  
 38 x 55 cm  
**1 000/1 500 €**

#### MARIUS GUEIT (Bordeaux 1877-1956)

Élève de Cabié et de Camps, Marius Gueit commence sa carrière comme décorateur, ce qui lui donne l'instinct des effets, la science de la composition, une verve facile, une palette parfois criarde. Il devient bientôt un paysagiste prolifique, s'attachant notamment au Bassin d'Arcachon, aux Landes de Gascogne, au Pays Basque, à la Dordogne, faisant des incursions dans le Périgord, le Quercy et à Collioure.

Dès 1904, il expose à la Société des Amis des Arts de Bordeaux, dès 1909 au Salon des Artistes Français. Ses débuts à *L'Atelier* sont encouragés par Paul Berthelot : « une souple aisance caractérise les études landaises de M. Marius Gueit » (1), tandis qu'aux Amis des Arts, on remarque : « M. Gueit expose des études de nos landes girondines, dont il sait rendre avec tant de vérité les horizons bleus perdus par delà les dunes, ou la mare solitaire dormant dans les ajoncs au pied des grands pins » (2).

Pourvu de dons réels, d'un œil qui voit bien la couleur, d'une aptitude à analyser, Gueit témoigne d'un véritable sentiment de la nature. Il poursuit avec bonheur les expériences naturalistes du XIX<sup>ème</sup> siècle dans une peinture vigoureuse, chaude de ton, remplie d'éclat et de vie. Le motif est franchement attaqué, les terrains, étudiés avec soin. Gueit manie habilement les empâtements, les lumières et les ombres. Il saisit les effets heurtés et lumineux de la côte atlantique. Apte à délimiter puissamment les plans, il attaque sa toile sans hésitation dans le ton local, avec une sûreté de méthode et une séduisante disposition à assembler la couleur. Comme ses impressions de nature, son langage varie. Tantôt c'est une pâte savoureuse qui s'accumule en de véritables maçonneries, tantôt elle s'allège jusqu'à couvrir à peine la toile. La

lumière est large, puissante, sonore. Ce coloriste contient dans ses toiles tout le feu de la lande.

Gueit est un paysagiste qui se soucie de la saison, de l'heure, de la nature des terrains, de l'essence des arbres. Aussi, « garde-t-il son rang parmi nos meilleurs peintres régionaux », déclare en 1937 *La Vie Bordelaise* (3).

« Avant tout, peintre des Landes », Marius Gueit se fait aussi une spécialité de chemins à omières s'enfonçant dans des forêts pluvieuses auxquelles Bouffard trouve « un charme mélancolique » (4). « Les étangs au lourd sommeil, le jaillissement des pins d'entre les fougères, l'arroyo qui coule dans les sables, les chemins dans la forêt, c'est toute la vie de la lande, sous ses aspects multiples, qu'il a fixée sur la toile », déclare George Roux (5) qui note « une évolution sans fracas, mais continue l'a conduit à une plus chaude luminosité ».

En 1953, la Galerie des Beaux-Arts de Bordeaux lui consacre une rétrospective.

Jean-Roger Soubiran

- 1 - Paul Berthelot, « L'Atelier », *La Petite Gironde*, 28 avril 1911, p.2.
- 2 - Dubois de Saint-Savin, « Promenade aux Amis des Arts », *Société Philomatique de Bordeaux*, 1919, p.24.
- 3 - A.B., « 8<sup>ème</sup> Exposition du Pin à Arcachon », *La Vie Bordelaise*, 29 août 1937.
- 4 - Henri Bouffard, « L'exposition des Amis des Arts », *La France*, 17 février 1928, p.4.
- 5 - Georges Roux, « Marius Gueit, peintre des Landes », *La Vie bordelaise*, 26 avril 1925, p.



49

**49**  
**MARIUS GUEIT (1877-1956)**  
*La Dordogne, matin d'automne,*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite et datée 1928  
 130 x 166 cm  
**1 200/1 500 €**

Exposé au Salon des Amis des Arts de Bordeaux de 1929 (n° 359).

Tout un versant de la production de Marius Gueit est consacré aux paysages de Dordogne où l'artiste emboîte le pas de son maître Louis Cabié dont il se distingue par une autre organisation spatiale et chromatique. *La Dordogne, matin d'automne*, exposé au Salon des Amis des Arts de Bordeaux de 1929 (n° 359) appartient à cette série de panoramas (cf *Dunes du courant d'Huchet*, 1925, Dax, musée de Borda) dans lesquels l'artiste excelle à faire fuir une perspective et à disposer les plans dans un lointain habilement ménagé.

Dans cet effet de brume matinale, le scrupule de Gueit est de garder intacte la fraîcheur de l'impression et de la nuance. Il y parvient par le traitement de la toile à peine frottée, travaillée d'un jus dilué en manière de lavis. La largeur de la brosse, la subtilité des camaïeux, la lumière onduleuse qui meurt dans les plus douces demi-teintes réussissent le paradoxe et la prouesse qui consistent à transposer dans une peinture à l'huile

La technique d'une immense aquarelle. En 1936, Daniel Astruc note : « Les tableaux de M. Marius Gueit se reconnaissent à leur limpidité. Il semble toujours qu'ils ont été peints le matin. Nous devons signaler un beau matin d'hiver, des paysages de Corrèze et de Dordogne, animées d'un sentiment raffiné ». (1)

Tout l'effet de la composition se concentre sur l'élégante arabesque de la rivière dont la transparence assure avec le ciel la valeur la plus claire de la toile. Les forces verticales du rocher et de l'arbre, l'accent soutenu des premiers plans, donnent son assise au paysage. Pour Gueit, recueilli et discret, qui se penche sur la Dordogne avec attendrissement et construit le large mouvement de ses courbes, le fleuve s'attarde en longs détours, comme pour mieux servir la vallée.

Jean-Roger Soubiran

1 - « 27<sup>ème</sup> Salon de L'Atelier (2<sup>ème</sup> article) », *la Vie Bordelaise*, 27 décembre 1936.

**50**  
**MARIUS GUEIT (1877-1956)**  
*Un village sur le Bassin d'Arcachon*  
 Huile sur panneau.  
 36 x 46 cm  
**300/500 €**



50

**51**  
**MARIUS GUEIT (1877-1956)**  
*Cabane sur le bassin d'Arcachon*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite.  
 26 x 40 cm  
**300/500 €**



51

**52**  
**Marius GUEIT (1877-1956)**  
*Paysage du Bassin d'Arcachon*  
 Huile sur panneau, signée en bas à droite  
 23 x 42 cm  
**300/400 €**



52

**53**  
**Marius GUEIT (1877-1956)**  
*Falaise*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite et datée "1912"  
 50 x 66 cm  
**1 000/1 500 €**



53

**54**  
**ECOLE MODERNE**  
*Village Basque*  
 Huile sur toile  
 46 x 33 cm (Rentoilé)  
**200/300 €**



54



55

**55**  
**JEAN ROGER SOURGEN (1883-1978)**  
*Etang landais*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite.  
 33 x 46 cm  
**400/500 €**

Tout un pan de l'oeuvre de Sourgen est un poème élégiaque avec sa série d'étangs nostalgiques – La Prade, Léon, Moïsan, Etangs Blanc et Hardy, Moliets, Pinsolle, Yrieux..., offrant le sentiment d'une beauté fragile à retenir. Au cours des ans, la critique ne cesse d'égrainer ses louanges. Tandis que Godborge s'exclame : « Ah ! les mélancoliques frissons, à la chute du jour, devant l'immensité bleue des lacs tranquilles, limitée par l'immuable rangée de pins » (1), pour Delbergé, « les toiles les plus intéressantes de Sourgen sont celles inspirées des étangs des Landes, c'est de la poésie pastorale » (2). La contemplation méditative du lac est recherchée par Sourgen d'une définition de son art et de son être. Le lac est une quête du sens. Par leurs variations poétiques, ces compositions douces et fluides, enrichissent les évocations littéraires de Rosny et Margueritte. La réussite de Sourgen est d'avoir suscité des images intemporelles, fruit du rêve et de l'imagination.

J-R.S

1- Henri Godborge, « Sourgen et son exposition », *La Gazette de Biarritz*, 3 mars 1923.  
 2- Léon Delbergé, « exposition Roger Sourgen », *La Gazette de Bayonne*, 7 mars 1923.  
 Bibliographie : Jean-Roger Soubiran, *Jean-Roger Sourgen, peintre d'Hossegor et des Landes*, Le Festin, 2010.



56



57

**56**  
**JEAN ROGER SOURGEN (1883-1978)**  
*Etang landais*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite.  
 19 x 24 cm  
**200/300 €**

**57**  
**JEAN ROGER SOURGEN (1883-1978)**  
*Allée d'un souk à Marrakech, 1960*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite.  
 34 x 65 cm  
**500/700 €**

Dès 1927, Sourgen fait au printemps de fréquents séjours dans les principales villes marocaines et la presse souligne le paradoxe qui concilie des tendances opposées : si le peintre des Landes cultive le silence au bord des étangs brumeux, le peintre du Maroc fréquente comme ici les souks grouillants dans les villes écrasées de lumière.

Entre 1935 et 1938, se succèdent les expositions dans les galeries de Casablanca, Rabat, à la Mamounia, ou dans le hall de *L'Echo du Maroc*. Les principaux critiques du Protectorat, Boutet, Bruchard, Hary-Mitchell, Plaisance, Remacle, Roumy, Sermaye, louent sans réserve les mérites du peintre landais qui répand à profusion « la chaude lumière du Maroc sur les foules papillotantes, comme sur les kasbahs et à travers les souks ».

Godborge qui a lancé le peintre de la forêt landaise déclare : « Il a débarqué sur le sol brûlant de l'Afrique (...). Il a planté son chevalet dans les ruelles étroites et tortueuses de Marrakech (...). Et, ma foi, ce peintre des grisailles, des modelés délicats et tendres, a fort bien renouvelé sa manière sans perdre aucune de ses qualités » (1). Pathault réplique : « Sourgen est allé se poster avec sa boîte au coin des rues, près des grandes portes monumentales ; il s'est abrité sous le clayonnage des souks » (2). Sa réputation vaut à Sourgen l'amitié du Sultan qui l'élève à la dignité de commandeur de l'ordre du Ouissam Alaouite.

Jean-Roger Soubiran

1 - Henri Godborge, « excursion de peintre au Maroc; Sourgen, peintre des Landes à la grande lumière africaine », *Le Courrier de Bayonne*, 29 juin 1927.  
 2 - Docteur Pathault, « Le peintre Sourgen au Maroc », *La Gazette de Bayonne*, 7 juillet 1927.



58

**58**  
**C. BONNET**  
*Biarritz, le port des Pêcheurs*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite  
 32,5 x 42 cm  
**200/300 €**

Reproduit en pleine page dans « Biarritz en peintures », *Le Festin*, printemps 2013, p.39.

Sur l'ensemble du littoral gascon, Biarritz est ce lieu unique où se célèbre le mariage des deux éléments antagonistes, terre et océan. Si la lumière qui étincelle sur la mer incarne l'harmonie du monde, les vagues agressant les rochers expriment l'effroi du chaos primordial. L'antithèse est là, offrant un mélange d'horreur et de douceur qui a fasciné les artistes au cours des siècles.

En témoigne ici, d'un chromatisme réaliste, ce *Port des Pêcheurs* que recommande la dialectique, port tranquille/mer déchaînée. Si, sur la mer écumeuse une lame se fracasse contre l'écueil, une barque de pêche semblable à un jouet d'enfant tangué dans le bassin rassurant.

Jean-Roger Soubiran



59

**59**  
**JEAN-PIERRE LATAPPY**  
*Village de Beynac*  
 Huile sur toile.  
 46 x 38 cm  
**200/300 €**

**60**  
**RENÉ-MARIE CASTAING (Pau 1896-1943)**  
*Le Parc Beaumont à Pau,*  
 Huile sur toile, signée en bas à gauche  
 vers 1924  
 32,5 x 24 cm  
**200/300 €**

Reproduit dans Jean-Roger Soubiran, *Alex Lizal, Ed. Passiflore*, 2015, p.75.

Dans cette pochade d'une sensibilité impressionniste, Castaing privilégiant les masses sur le dessin, fait éprouver la magie lumineuse mais fugace d'un coin de parc, l'engourdissement de l'automne, le temps qui passe. L'artiste, 1er Grand Prix de Rome, a le regard sélectif, l'instinct de la composition. Un désir d'ordre préside: le trapèze où s'inscrit la verticalité de l'arbre se renverse à l'horizontale dans les allées rectilignes, formant motif analogique. Le caractère tortueux des branches contraste avec la rigueur des parterres. L'éclat fauve du feuillage répond à la dissonance jaune de la platebande. Pour évoquer la fin de l'automne, Castaing oppose à un arbre décharné des frondaisons flamboyantes.

Bibliographie : Annie Roux-Dessarps, *René-Marie Castaing*, Ed. CAIRN, 2006.



61



61

**61**  
**PIERRE BILLARD (Tonneins 1900 - Bordeaux 1971)**  
*Le jardin et La maison aux reflets bleus*  
 Deux huiles sur carton, signés  
 16 x 21,5 cm et 15 x 10 cm  
**80/100 €**

Né à Tonneins le 10 septembre 1900, Pierre Billard – qu'il ne faut pas confondre avec Louis Billiard, né à Caen, résidant à Bordeaux, 9 quai des Salinières, fidèle au Salon des Amis des Arts depuis 1924 – s'installe à Bordeaux, 43, rue Paul-Louis-Lande. N'exposant jamais aux Amis des Arts, il est sociétaire du groupe de l'Atelier et fait des envois aux Indépendants bordelais où le remarque Daniel Astruc, administrateur des Beaux-Arts (1). Billard meurt à Bordeaux le 9 janvier 1971.

Avec facilité, ce paysagiste prolifique aime souvent peindre sur de petits formats des vues empâtées, d'une lumière vive et contrastée, relatant les nombreux voyages qu'il effectue au Pays Basque (*Hiver à Bidarray ; Le pont à Saint-Etienne de Baïgorry ; Pont du Génie, Bayonne*), sur la Côte d'Azur (*La fontaine de St Paul de Vence ; Coin du port à Villefranche ; Porche à Cagnes ; Maisons à Lucéram ; le port de St-Tropez ; Bains de la source à Toulon*), en Bretagne (Camaret, Douarnenez, Sainte-Marine Combrit, Tréboul), en Corrèze (Treignac), en Espagne (1932) ... La découpe géométrique du paysage par grands pans caractérise souvent son souci de construction.

Ces deux peintures sur carton de belle facture témoignent, par leur sincérité, leur étude de la lumière papillotante rendue par des touches vibrantes et des ombres bleutées, de son assimilation subtile des leçons impressionniste et pointilliste.

Jean-Roger Soubiran



60

1 – cf. *La Vie bordelaise* : 25 novembre 1928 ; 3 décembre 1929 ; 13 novembre 1932 ; 5 novembre 1933.

**62**  
**JOSEPH LEPINE (1867-1943)**

*Le clocher de Baurech*  
Huile sur carton, circa 1935  
50,5 x 40,5 cm  
**600/800 €**

Référencé au catalogue raisonné de l'artiste (n°279)

**63**  
**JOSEPH LEPINE (1867-1943)**

*Chemin et charreton*  
Huile sur toile, circa 1925  
46 x 55 cm  
**800/1200 €**

Provenance : Ancienne collection G. Imberti  
Référencé au catalogue raisonné de l'artiste (n°257)

**64**  
**JOSEPH LEPINE (1867-1943)**

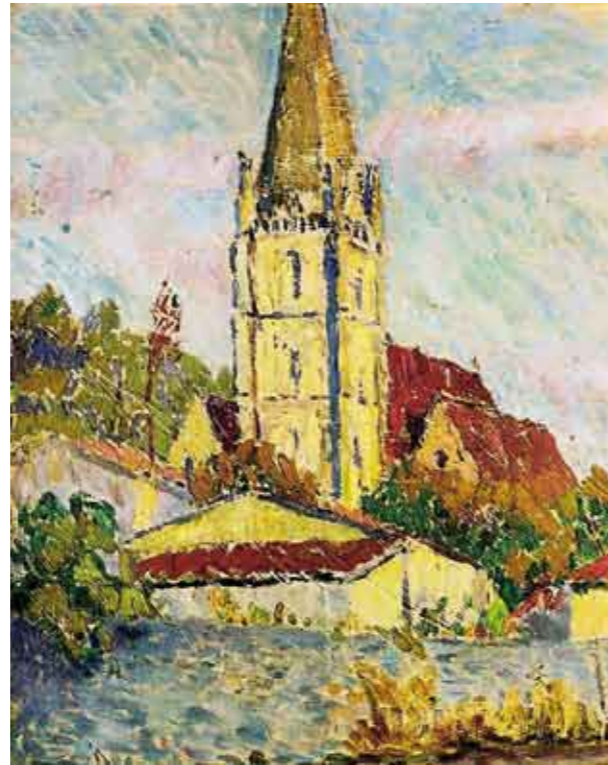
*Paysage d'automne*  
Huile sur papier, collé sur contreplaqué,  
signé en bas à droite  
59 x 51 cm  
**300/500 €**

Sera inclus au catalogue raisonné de l'artiste

Né à Rochefort-sur-mer en 1867, Joseph Lépine n'a que 17 ans à la mort de son père, il passe son Baccalauréat à Bordeaux, puis il y fait ses études de Droit. Quatre années se passent entre l'obtention de son diplôme et les premiers coups de crayons qui nous sont parvenus. Il a vingt-cinq ans lorsqu'il trace ses premières esquisses.

Il est d'abord l'élève de Louis Cabié, ses premiers tableaux sont datés de 1894, et un premier envoi est accepté l'année suivante au Salon de la Société des Amis des Arts de Bordeaux. Puis il monte à Paris en 1897, et commence à exposer dès cette année là à la Nationale des Beaux-Arts. Il fréquente les ateliers de Courtois et de Girardot, deux élèves parisiens de Gérôme, en même temps que l'Académie Julian.

Membre associé de la Nationale des Beaux-Arts à partir de 1901, il adhère en février 1905 à la Société des Indépendants. Il parle lui-même de dix-sept années de présence à Montparnasse (probablement 1897 à 1914), où il dit avoir connu "Gromaire, Matisse, Guérin, Dunoyer de Ségonzac, et surtout Paul Signac". Il se fait remarquer par la vivacité de ses couleurs et la maîtrise du divisionnisme, et bénéficie d'un premier achat de l'État au Salon des Indépendants de 1908 : Vieille boutique, mis en dépôt au Musée de Menton. En 1908 et 1909 il est invité à participer aux deux premiers Salons de l'Allied Artists' Association au Royal Albert Hall de Londres. En 1912 il bénéficie d'un second achat de l'État pour l'une des Nature morte qui prennent désormais une place essentielle dans son œuvre ; l'année suivante un troisième achat de l'État se porte sur l'une de ses Salle à manger qui appartient aujourd'hui au



62

meublier du Sénat ; il expose aussi au Salon d'Automne. Cette période se termine avec pour point d'orgue sa participation au jury du Salon de la Nationale qui fut aussi le moment de ses échanges avec Maurice Denis. La survenue de la Grande Guerre, est alors une cassure importante qui amène Lépine à poursuivre sa création dans une certaine solitude... Il développe cependant sa création lumineuse à la couleur saturée, et fait partie des peintres qui savent faire de leur fin de vie une sorte d'apothéose de leur création.

A 75 ans, à l'issue de cinquante années entièrement consacrées à son art, il travaille toujours sur le motif, à Paris, en plein hiver, lorsqu'il est brusquement hospitalisé à l'Hôtel-Dieu, presque au parvis de Notre-Dame qu'il a si souvent contemplant. Il meurt le 23 juillet 1943.

Il est le seul peintre Impressionniste de l'école bordelaise.

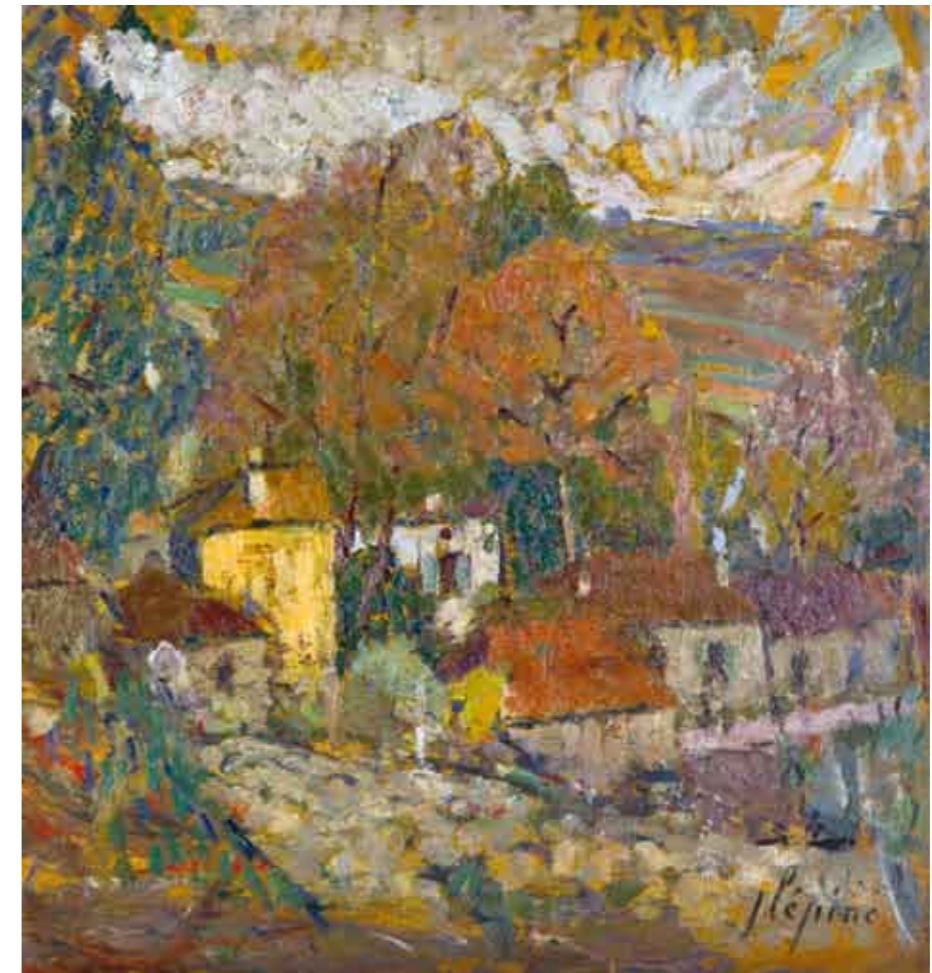
Avec le Paysage d'automne deux études très intéressantes sont proposées. Le Chemin et charreton (c. 1925), longtemps conservé dans la collection Imberti, présente de larges touches très caractéristiques du travail de Lépine avec les couleurs. Avec Le Clocher de Baurech (c. 1935), le tracé du clocher, en bleu, et la tonalité de la pierre, en jaune de Naples, sont posés comme une dentelle sur la couche d'impression sableuse.

Il est possible de trouver d'autres informations sur Joseph Lépine, avec de nombreuses reproductions, en tapant son nom sur Google, et en rejoignant le site [josephlepine.com](http://josephlepine.com). L'établissement du Catalogue raisonné se poursuit, et les amis et défenseurs de Joseph Lépine peuvent prendre contact.

Philippe GREIG



63



64



65

**65**  
**PIERRE AMÉDÉE MARCEL BERONNEAU**  
(Bordeaux 1869 - La Seyne-sur-Mer 1937)

*L'arbre qui pleure, Versailles.*  
Huile sur carton ovale, signé en bas au milieu  
50 x 61cm  
**1 000/1 500 €**

A l'Ecole des Beaux Arts de Bordeaux, Marcel Beronneau rencontre Fernand Sabatté qu'il retrouve à Paris dans l'atelier de Gustave Moreau où il poursuit sa formation. Il se lie d'amitié avec Rouault qui sera son colocataire d'atelier, boulevard du Montparnasse. De 1892 à 1898, il est attiré par le mysticisme du Salon des Rose+Croix où il participe. Dès 1895, il figure au Salon des Artistes Français où il obtient en 1926, la médaille d'or, mais il expose aussi à Londres, Stuttgart, en Russie et en Amérique du Sud. De prestigieuses récompenses honorent sa production.

A l'instar de Gustave Moreau, il exécute des cartons de tapisseries pour les Gobelins (*Salomé dansant devant Hérode*). Dans l'obsession qu'il porte à Salomé, et qui constitue la principale articulation de son œuvre, Beronneau donne un nouveau souffle au mythe de la Femme fatale, par des empâtements excessifs, un chromatisme grinçant qui se souvient du fauvisme, une force expressive proche de Desvallières, une sensualité exacerbée, produisant des images qui hésitent au seuil de la décoration. De cette fascination a bien rendu compte la rétrospective que lui a consacrée la Galerie Alain Blondel à Paris en 1981.

Après la guerre, installé à Versailles, Beronneau réalise des vues des jardins du Petit Trianon puis des paysages de Corse où

il décore en 1928 le casino d'Ajaccio. Ses œuvres figurent dans les collections des musées de Bordeaux, Bagnères-de-Bigorre, Cannes, Chaumont, Clermont-Ferrand, Marseille, Valence, au Palais-Bourbon et au Musée d'Orsay.

A la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, les jardins de Versailles sont à l'abandon, ce que déplore Pierre Nolhac. Les esprits décadents aiment visiter ce lieu de gloire fanée, hanté par le souvenir du roi soleil. Si pour Henri de Régner, Versailles, « cité des eaux », est un « mélancolique et suprême séjour », pour Maurice Barrès, l'automne à Versailles, avec la décomposition des feuilles mortes et « cette grande cathédrale effeuillée des Trianons », offre la séduction d'une cérémonie funèbre. Le jardin léthifère reflète le paysage intérieur du promeneur.

La culture raffinée de Beronneau nourrie de symbolisme, se ressource dans l'imaginaire de Versailles, saturé par les peintres, les musiciens, les écrivains. Ainsi, Beronneau se souvient-il des jardins déserts de Le Sidaner, de *L'automne versaillais* peint par Helleu, du cadrage rapproché de Madrazo y Garreta (*Le jardin du roi*), tandis que le banc vide, emblème de la solitude, renvoie au *Banc songeur*, l'une des quatre pièces que Reynaldo Hahn consacre à Versailles dans *Le Rossignol éperdu*. Ce banc de pierre semble attendre Robert de Montesquiou qui dans *Perles rouges* (1899) avait célébré en 93 poèmes, « théâtres d'eau et parterres de broderie ». La lumière qui glisse et nous plonge dans un univers presque irréel annonce l'atmosphère de l'album photographique réalisé par Karl Lagerfeld, *Versailles à l'ombre du soleil* (2008).

Jean-Roger Soubiran

Bibliographie : Gabrielle Neau, *P.A. Marcel-Beronneau*, mémoire de maîtrise, Université de Bordeaux III, 2001.



66

**66**  
**PIERRE-GASTON RIGAUD**  
(Saint-Morillon 1874 - Paris 1939)

*Intérieur de cathédrale*  
Huile sur panneau, signé en bas à gauche  
46 x 28,3 cm  
**600/1 000 €**

Reproduit dans *Peindre les Landes*, Le Festin, 2012, p.51.

P.-G. Rigaud complète sa formation bordelaise à Paris où il a pour maîtres Léon Bonnat, Gustave Moreau et Albert Maignan. Aux salons ( Artistes Français, Société Nationale, Indépendants, Salon d'automne, Salon des Tuileries...) et dans les galeries parisiennes (Georges Petit et Charpentier ), son œuvre marquée par la dualité de son inspiration l'impose comme un paysagiste puissant préoccupé par des recherches originales de matière, de lumière et de construction et comme « l'homme des cathédrales ».

Il obtient la médaille d'or aux Artistes Français en 1923, à l'Exposition coloniale de 1931, à l'Exposition internationale de 1937 ( Pavillon de la Guyenne et de la Gascogne) et entre dans les plus prestigieuses collections ( Prince de Croÿ, Baron d'Echtal d'Astolica, Roblot, Ghensi, Decroix, Faure, Comte d'Elbée, Odier ; en Suisse, Stern, William Aguet, de Witt ; et aux Etats-Unis).

Il est représenté dans plusieurs musées français(Paris, Musée Carnavalet, Musée du Luxembourg, Angoulême, Bordeaux, Limoges, la Tour-du-Pin, Mulhouse, Nantes, Troyes).

Aux Amis des Arts de Bordeaux où il expose régulièrement de 1898 à 1939, *Le Nouvelliste* remarque ses toiles « d'un réalisme puissant » (1). En 1910, Paul Berthelot considère que la « recherche intensive du caractère par l'accusation des plans et l'âpreté des tons » (2) résume les tendances de ses paysages. En 1929 au Musée Basque, Francis Jammes note : « ses paysages d'une rare et subtile puissance nous font parcourir toute la gamme qui va de la lande à la mer (...) Ici une cigale chante dans les coriaces chênes-lièges qui se dépouillent sur le sable absorbé par la chaleur ; là, des lagunes reflètent la pâleur du jour » (3). A Hossegor, Christian d'Elbée remarque: « Rigaud a été pris par le charme des pinadas. Allez voir ces toiles où il a peint les troncs mauves de la forêt marense, véritable colonnade qui doit lui rappeler ses chères cathédrales » (4).

«Voulez-vous quitter le plein air ? M. Rigaud vous conduira somptueusement dans des cathédrales ensoleillées ou assombries, Rouen, Chartres ou Bordeaux», dit Bricon (5) .

Sur ces intérieurs d'églises, la presse est enthousiaste : «Avec son grand tempérament de peintre, Rigaud nous prouve jusqu'à quel point on peut conduire un tableau dans la puissance. Les pierres de ses édifices sacrés ont la solidité robuste du roc, la fermeté du granit, et avec cela la lumière caressante et souple se

glissant dans le dédale des voûtes sacrées enveloppe avec une infinie tendresse tout cet ensemble de somptueuse grandeur. Et quelle couleur splendide coule de ses vitraux, filtres radieux du prisme. Son pinceau, sûr et franc, fixe avec un art incomparable toutes ces multiples couleurs (...) Voyez avec quelle agilité il mesure la pâte onctueuse (...) Comparez son étude approfondie de l'architecture, de la construction, de la composition. L'art de Rigaud est fait de science, de piété. L'œuvre de Rigaud élève l'âme vers Dieu », dit Lauzerte (6) .

Dans cette page, on notera la virtuosité technique, le pointillisme de la touche, les vitraux qui versent une lumière vivante, mais aussi l'humour de l'artiste dans sa façon de regrouper dévotement, chaises basses et prie-dieu sous-dimensionnés par la voûte coupée par le cadrage.

Jean-Roger Soubiran

- 1 - Lynx, « Amis des Arts », *Le Nouvelliste*, 3 mars 1902, p. 3.
- 2 - Paul Berthelot, «Le Salon des Amis des Arts, Le Paysage», *La Petite Gironde*, 27 février 1910, p.2
- 3 - Francis Jammes « P.- G. Rigaud », *Le Courrier de Bayonne*, 26 août 1929, p.3.
- 4 - Christian d'Elbée, « P.- G. Rigaud, peintre des cathédrales, du Pays Basque et des Landes », *Le Courrier de Bayonne*, 6 septembre 1929, p.2.
- 5 - Etienne Bricon, «les Salons de 1920 (2ème article) ; les Artistes Français», *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1920, p.420.
- 6 - De Lauzerte, « Galerie Grézy ; Rigaud », *Le Nouvelliste*, 11 mai 1918, p.3.

67

**EMILE BRUNET (Bordeaux 1869 - Arès 1943)***La Dernière messe*

Huile sur papier, signé en bas à droite

37 x 50 cm

400/700 €



67

68

**EMILE BRUNET (Bordeaux 1869 - Arès 1943)***Le départ des chevaliers*

Huile sur carton, signé en bas à gauche

42 x 31 cm

600/800 €



68

Issu d'un milieu modeste, Émile Brunet apprend les premiers rudiments de la peinture à l'école des beaux-arts de Bordeaux. Son talent reconnu par ses maîtres lui permet d'entrer à l'école de la rue Bonaparte à Paris où il suit, entre 1893 et 1896, l'enseignement de Gustave Moreau. Ces années furent décisives, car son maître lui ouvre de nouveaux horizons le conduisant vers l'univers symboliste qui marquera tout son œuvre. Il y rencontre un autre élève, Georges Rouault, avec qui il entretiendra une amitié durable. Le mythe, le divin, le sacré apparaissent alors au jeune Bordelais comme les échappatoires possibles pour fuir le monde positiviste.

De retour à Bordeaux, Brunet se marie et accepte de mener une carrière provinciale. Il fréquente alors le jeune André Lhote, à qui il donne les premières leçons de dessin et qu'il retrouvera, plus tard, dans les salons de la rue Régis chez le célèbre collectionneur Gabriel Frizeau. Il répond à quelques commandes murales (dont les décors pour la chambre à coucher de l'hôtel Frugès), mais son échec pour le nouveau plafond du Grand-Théâtre, réalisé en 1914 par son collègue et concurrent Roganeau, met fin à ses ambitions de peintre-décorateur. Après-guerre, on installera son plafond au Théâtre Français où il est toujours en place.

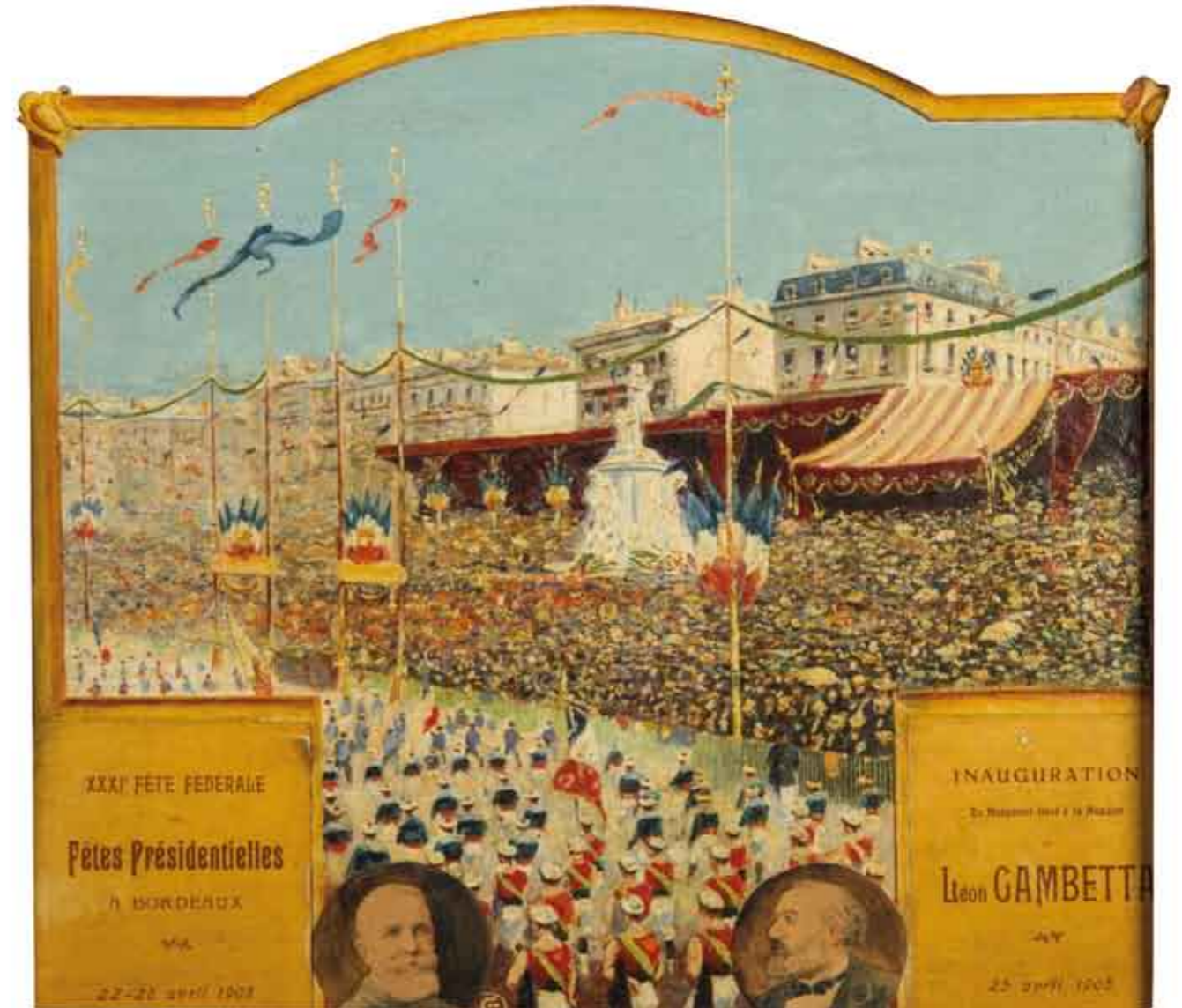
Plusieurs toiles, comme *Le Départ des chevaliers*, puisent leur inspiration dans des sujets médiévaux qui n'ont aucune ambition historique. Ces œuvres ne relèvent pas davantage de la légende ou du merveilleux, car elles semblent hantées par un Moyen Âge revisité, sans véritable sujet, presque désincarné, où le drame, les péripéties, les anecdotes sont totalement amortis dans un rythme ralenti, à mille lieux de l'imagerie flamboyante et pittoresque des peintres académiques. Si l'étrangeté provient de l'impassibilité des personnages, de leurs gestes arrêtés, de leur lyrisme contenu, c'est parce qu'ils incarnent les fantômes d'un monde disparu et qu'ils se posent comme les gardiens d'une spiritualité qui se délite.

Partageant son temps entre Bordeaux et son humble maison de pêcheur du petit village des Jacquets, sur le Bassin d'Arcachon, le peintre, d'une nature discrète, rêveuse et presque secrète, préfère se réfugier dans un monde contemplatif et silencieux. Les forêts de pins et les étendues de sable lui inspirent des paysages solidement construits et c'est tantôt avec une touche frémissante, tantôt avec des aplats cernés de noir qu'il évoque le calme et la sérénité des lieux.

Parallèlement à sa production profane, Émile Brunet mène une carrière de peintre religieux, réalisant, notamment six chemins de croix pour des églises girondines ou le triptyque du *Miracle de saint Antoine à Verceil* pour l'église Saint-Paul à Bordeaux

(1921). Mais c'est surtout par l'intermédiaire de l'abbé Gaston Dominique Parage, curé de la nouvelle paroisse Sainte-Geneviève-du-Sablonat, qu'il réalise de très nombreuses têtes de Vierge, de Christ et parfois des œuvres plus singulières, d'un mysticisme presque déroutant. À la demande de Parage, il peint *La Dernière messe*, sorte de Jugement dernier, dont les teintes broyées dans une palette ténébreuse, exprimant le tourment des damnés (au bas de la composition), contrastent avec les leurs de la rédemption vers lesquelles un ange guide les élus. Débarrassé des contraintes de la commande, c'est avec ces toiles plus personnelles (voir *Le Baiser de Judas* où il retrouve les accents douloureux de son ami Georges Rouault) que le peintre n'hésite pas à pousser plus loin ses expérimentations et qu'il parvient à exprimer sa foi avec plus d'intensité.

Dominique Dussol



69

69

**ECOLE DÉBUT XXème***Inauguration du monument élevé à la mémoire de Gambetta avril 1905*

Huile sur papier contrecollé sur panneau

35 x 40 cm

300/400 €

Naïve et populaire comme une peinture d'enseigne, cette œuvre offre surtout un intérêt documentaire. Elle représente l'inauguration, le 24 avril 1905, de la statue de Gambetta, au centre des allées de Tourny à Bordeaux. La sculpture, qui fit l'objet d'une souscription nationale, fut commandée au sculpteur Jules Dalou, lequel mourut un an plus tard, la laissant inachevée. Le monument fut repris par Camille Lefèvre et les praticiens de Dalou, et livré à la Ville en 1904. Gambetta y était représenté debout, croisant les bras, flanqué de deux

groupes allégoriques, La Sagesse soutenant la Liberté et La Défense nationale, ornant le piédestal réalisé par l'architecte Formigé. Le culte du grand homme n'eut qu'un temps, puisque le monument fut déposé dans les années 1960 au Musée d'Aquitaine, qui présente aujourd'hui dans ses salles une maquette en plâtre. La peinture restitue la liesse populaire de la cérémonie inaugurale, la tribune officielle, le défilé militaire et les drapeaux français, devant la façade septentrionale des allées de Tourny. Le président de la République, Émile Loubet, invité pour la circonstance, est représenté dans le médaillon de gauche, accompagnant le profil de Gambetta, lui faisant pendant.

Dominique Dussol



72



70



71



73

#### GAETAN DUMAS (Marseille 1879 - Bordeaux 1950)

Marseillais d'origine, Gaetan Dumas - qu'on ne doit pas confondre avec Julien-Arthur Dumas, élève de Quinsac, résidant à Talence, 60, puis 46 rue Elisée Reclus -, se fixe à Bordeaux à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, 113, cours d'Alsace-Lorraine. Si dès 1908, il peint d'une touche libre et empâtée, de vigoureuses vues du port de Bordeaux, et divers paysages (Arlac, *Le trinquet d'Espelette*, les Eysies, Collioure, *Place du marché à Salers*) ainsi que des portraits, natures mortes et scènes de genre, il fait aussi carrière de décorateur, créateur d'affiches et illustrateur. Il réalise notamment pour Gounouilhou la couverture du *Guide illustré de Bordeaux et ses environs* (1906), et collabore à la revue *Tourmy-Noël* par l'entremise de Paul Berthelot. Il rencontre Frédéric Mistral en 1911 et se lie à Edmond Rostand à Cambo en 1913 et 1914. Il n'expose aux Amis des Arts de Bordeaux qu'en 1921 et 1922, où l'on remarque ses *Femmes* et ses croquis d'animaux. A partir de 1925, il expose à Paris (Salon des Tuileries ; Salon d'Automne ; Salon des Indépendants). En 1952, le Salon d'Automne lui consacre une rétrospective (texte de Paul Sentenac). La vente de son atelier a lieu en 1965 (notice de Claude Robert).

Son œuvre est conservée dans les musées des Beaux-Arts de Bordeaux, Dijon, Troyes, et à Marseille au musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

*Les Heures de la nuit, IV*, incarnées par une femme nue à l'anatomie souple et ondulante, atlante art-déco portant une corbeille fleurie où chante un rossignol, participent de ces allégories significatives du talent de l'artiste qui s'inscrit dans le renouveau décoratif bordelais de l'entre-deux guerres. Les dessins annexes qui constituent les études préparatoires à la série ont été exposés aux Amis des Arts de Bordeaux en 1922 (n° 194). Ce modèle féminin évoque encore la couverture de *Florence, fine fleur de la volupté* ; *Rome aux deux visages* (Lapouge, 1924), témoignant de l'activité littéraire de Gaetan Dumas qui a aussi publié *Les lauriers rouges ; poèmes de guerre, 1914-1918*, et un recueil de *Poésies* (Librairie de la Balance, 1930).

Jean-Roger Soubiran

Bibliographie : Raymond Picquot, *Gaetan Dumas, peintre et poète - Carnets d'atelier*, Bordeaux, 1956 ; Michel Jarlan, Jean Paul Avisseau, *Gaetan Dumas, Dessins, Gravures, Peintures, Photographies*, Bordeaux, 1979.

70

#### GAETAN DUMAS (Marseille 1879 - Bordeaux 1950)

*La maison carrée d'Arlac*

Huile sur panneau, signé en bas à droite et datée 1909

25 x 39 cm

200/300 €

71

#### GAETAN DUMAS (1879-1950)

*Les heures de la nuit IV*

Technique mixte, sur toile

92 x 67 cm

300/500 €

72

#### GAETAN DUMAS (1879-1950)

*Etudes pour les heures de la nuit*

Paire de dessins au fusain,

63 x 49 cm chaque

500/700 €

*Projets numérotés IX et X*

73

#### ECOLE BORDELAISE DÉBUT XX<sup>e</sup>me

*Place de la Bourse et quai Louis XVIII*

Huile sur toile

33 x 46 cm

300/500 €



■  
n°74 : "On peut rapprocher cet édifiant sujet de la belle fresque que Guillaume Alaux réalisa pour le chevet de l'église Notre-Dame d'Arcachon"  
■

74  
**GUILLAUME ALAUX (Bordeaux 1856-1912)**  
*Allégorie de la Garonne*  
Huile sur toile, signée en bas à droite  
128 x 100 cm  
**2 500/3 000 €**

Descendant d'une dynastie de peintres et d'architectes – d'une exceptionnelle longévité puisqu'elle se perpétue sur trois siècles et huit générations d'artistes –, Guillaume Alaux reçoit une formation académique à l'École nationale des Beaux-Arts en suivant les cours de Léon Bonnat et d'Henri Gervex. Sans atteindre la notoriété de ces « chers maîtres » de la IIIe République, il mène une carrière internationale qui le conduit à exposer en Europe et aux États-Unis. Il se spécialise notamment dans les peintures de marine qu'il expose aux Salons des Artistes Français, puis de la Nationale des Beaux-Arts ou bien acquiert une solide réputation de portraitiste mondain (Portrait de Mme Samazeuilh, musée des beaux-arts de Bordeaux). Il est également reconnu pour ses scènes de genre (À table, musée des beaux-arts de Bordeaux) et excelle dans la technique du pastel.

Son Allégorie du port de Bordeaux est, par excellence, un sujet officiel qui ne peut, en aucun cas, s'écarter des conventions académiques d'usage. En ayant recours à la représentation allégorique ou en usant d'une composition pyramidale, parfaitement (et presque mécaniquement) équilibrée, Alaux respecte les principes quasi protocolaires de l'esthétique républicaine (jusqu'à reprendre pour les robes des trois jeunes femmes les couleurs du drapeau français). Cependant, la palette claire, la touche frémissante des vêtements flottant au vent ou l'érotisme sage de ses naïades convenablement dévêtues, tentent d'en atténuer la pompe et la solennité. En l'absence de document, on ne peut qu'avancer des hypothèses sur les circonstances de la commande. S'agit-il

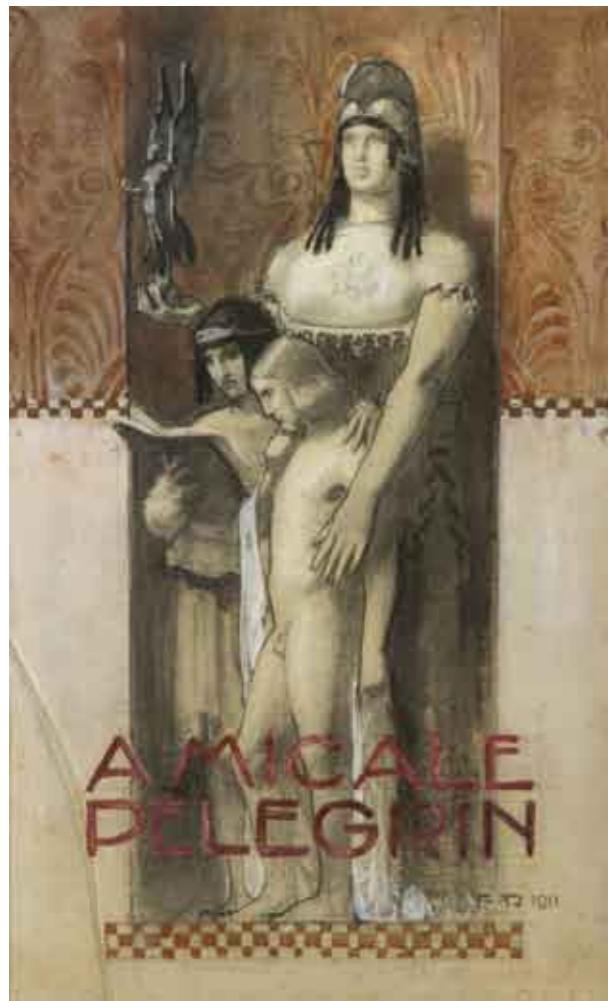
d'une maquette préparatoire pour une peinture murale ou d'un projet de concours ? Ou bien la toile était-elle destinée à être présentée à l'Exposition maritime qui se déroula en 1907 sur la place des Quinconces ? Les mêmes suppositions concernent l'iconographie. S'agit-il réellement d'une allégorie de la Garonne, brandissant une couronne de lauriers et tenant une petite corne d'abondance fleurie devant Bordeaux (dont on perçoit, à l'arrière-plan, les voiliers et la silhouette de la ville dominée par le clocher de l'église Saint-Michel) ? ou bien d'une allégorie du Port de la Ville de Bordeaux (1) ou encore de l'Estuaire de la Gironde accompagné par la Dordogne (vêtue de bleu) et la Garonne (de rose) ? La curieuse embarcation qui accueille les trois femmes évoque davantage un char fleuri affrété pour une quelconque cavalcade. Affublé d'une paire d'yeux, d'une guirlande en guise de moustache et de fleurs composant sa chevelure, le bateau anthropomorphe ne permet-il pas au peintre d'introduire, d'une façon déguisée, au milieu de tant de fraîcheur féminine, un élément masculin ? On peut enfin rapprocher cet édifiant sujet de la belle fresque que Guillaume Alaux réalisa pour le chevet de l'église Notre-Dame d'Arcachon (monument édifié par son père, Gustave). S'y déploie, sur sept panneaux, le couronnement de la statue de la Vierge, vénérée par les Arcachonnais. Le port de Bordeaux en est, en quelque sorte, la version laïque.

Dominique Dussol

1 - Voir, sensiblement à la même époque, la sculpture allégorique de la Ville de Bordeaux surplombant les figures de la Garonne et de la Dordogne, au pied de la colonne des Girondins, sur la place des Quinconces.



« Brillant élève de notre Ecole, Premier Grand Prix de Rome en 1906, Médaille de première classe en 1912, Hors Concours, Lauréat de l'Institut, Roganeau a cueilli tous les lauriers classiques. Au sortir de l'école, précocement assoupli aux ressources du métier, maître d'un dessin impeccable et expressif, il s'affirmait peintre de race par des portraits mondains d'une élégance raffinée, d'une exécution savoureuse. La production abondante, toujours sûre et consciencieuse de Roganeau s'est attachée aux paysages d'Italie comme aux aspects du Pays Basque et de l'Afrique. Le succès a consacré la souplesse du peintre dans le nu, la fresque, le tableau religieux, etc., etc. Nul n'était plus digne de diriger à Bordeaux l'enseignement de l'art. Par son talent comme par son caractère, il sera vraiment le « maître d'œuvre » à l'école », déclare en 1929 la presse bordelaise (1) quand l'artiste est nommé directeur de l'Ecole des Beaux-Arts.



75

Devenu le peintre officiel de la Ville de Bordeaux où il pratique le grand écart entre décor mural, illustration et imagerie (menus et diplômes), ayant exercé pendant plus de 60 ans son talent dans tous les genres et toutes les techniques, Roganeau est le portraitiste attitré de l'élite bordelaise : le maire, Charles Gruet (1919), les médecins de renom, Dr Roccaz (1930), Dr Elichondo (1944), Pr Girard (1955), le bâtonnier Ramarony (1932), le critique et collectionneur Paul Berthelot, l'imprimeur Gounouilhou (1932), Mgr Richaud (1955)... Roganeau assure la promotion de l'école bordelaise en s'entourant d'Albert Bégaud, André Binquet, Camille de Buzon, Robert Cami, René Buthaud, André Caverne, André Malric, Emile Mothes. Fidèle aux Amis des Arts de Bordeaux entre 1904 à 1938, il participe aux Artistes Français de 1906 à 1922, où il est salué par les ténors de la critique parisienne (2). Président de l'Atelier où il expose de 1925 à 1964, membre de l'Académie de Bordeaux, correspondant de l'Institut, Roganeau a formé de nombreux élèves, dont Beaupuy-Manciet, Carrère, Delteil, Expert, Fréour, Libet, Parsons, Seilhan, Tassy, Théron....

Dans le décor monumental, il convient de citer le plafond du Grand-Théâtre de Bordeaux (1916), *le Pin et les Landes*, pour l'exposition internationale de 1925 bientôt transféré à l'Athénée, les fresques du Vin à la Bourse du Travail de Bordeaux (1937), des cartons de vitraux et des fresques pour diverses églises, les vitraux de la cathédrale de Lujan en Argentine et le plafond lumineux du Palais des Congrès de Bogota.

S'il a parfois succombé aux tentations du pittoresque et si la raideur de ses positions l'ont marginalisé dans les débats qui agitent l'art contemporain d'après guerre, une place éminente doit lui être réservée dans l'école bordelaise qu'il a incontestablement marquée par ses qualités de portraitiste, de décorateur, de paysagiste, de coloriste solide, de peintre de mœurs et de passions. Aussi la vie de Roganeau aura-t-elle été une vie modèle d'artiste absorbé par un art sérieux, concentré en lui-même, vivant dans le monde qu'il s'était créé, pour répandre autour de lui cet idéal classique auquel il aspirait.

Jean-Roger Soubiran

1 - *La Petite Gironde*, 29 mai 1929, p.4.  
2 - cf. notamment Raymond Bouyer, « Les Salons de 1912 - La Peinture II », *la Revue de l'Art ancien et moderne*, 1912, tome 31, p.426 ; Léon Rosenthal, « les Salons de 1912 (2ème article) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er juin 1912, p.450 ; Adolphe Thalasso, « Le Salon des Artistes Français », *L'Art et les Artistes*, mai 1914, p.237 ; Etienne Bricon, « les Salons de 1920 (2ème article) », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1920, p.405 à 425.

Bibliographie : Colette Lestage, *Recherches sur le peintre F.M. Roganeau*, 1883-1973, mémoire de maîtrise, Université de Bordeaux 3, 1991.

**75**  
**FRANÇOIS-MAURICE ROGANEAU**  
**(Bordeaux 1883 - Aix-en-Provence 1973)**

*Etude pour affiche : Amicale Pellegrin*  
Technique mixte, signée en bas à droite, et datée 1911  
Sous verre  
50 x 30 cm  
**300/400 €**



76

**76**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU (1883-1973)**  
*Le Christ*  
Dessin aux trois crayons, signé en bas à droite et daté "44"  
Projet pour l'Eglise de Guytre  
51 X 46 cm  
**300/500 €**

**77**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU (1883-1973)**  
*Portrait de jeune fille*  
Dessin au fusain et rehauts de gouache, signé  
Diamètre : 94 cm  
**500/700 €**

**78**  
**FRANÇOIS-MAURICE ROGANEAU (1883-1973)**  
*Zi' Antonio, paysan du Lazio (campagne romaine)*  
Huile sur panneau, signé, titré et situé "Rome" en bas à droite et Zi' Antonio (Antoine) paysan du Lazio (Italie) par F.M. Roganeau, Grand prix de Rome, Hors concours  
48 x 39,5 cm  
**800/1 500 €**



77



78

**FRANÇOIS-MAURICE ROGANEAU (1883-1973)***Le Vin* 1937

Huile sur toile, signée en bas à droite et datée 1938-39

112 x 145 cm

Reprise de la fresque de la Bourse du travail

**8 000/12 000 €**

En 1938, au Salon de l'Atelier, Astruc remarquant « une étude pour *Le Vin* », déclare: « l'art de M. Roganeau est tout de charme et d'harmonie » (1). Cette toile est un précieux témoignage de la fresque qui constitue au foyer sud de la Bourse du Travail de Bordeaux un des morceaux de bravoure de l'artiste dans le registre de la décoration monumentale et qui signe, comme le souligne Dominique Dussol, « le manifeste de l'art officiel bordelais », en réponse à la menace que font peser depuis 1928 les *Indépendants bordelais* (2).

Sous l'impulsion d'Adrien Marquet, maire radical-socialiste de Bordeaux, les travaux de construction de la Bourse du Travail confiés à Jacques d'Welles, architecte de la ville, commencent en 1934. Ce « Palais pour le peuple » répond aux aspirations des syndicats. Si les décors de la grande salle sont réservés à Dupas, les autres sont attribués « à l'école de Bordeaux, sous la direction de M. Roganeau » qui a déjà participé au grand courant de renaissance de décoration murale encouragé par les pouvoirs publics pendant l'entre-deux-guerres (3). Roganeau choisit trois professeurs de l'École des Beaux-Arts: à Camille de Buzon est confiée une allégorie du port de Bordeaux et son commerce; à Pierre-Albert Bégau, *le Pin des Landes*; à André Caverne, *l'Architecture bordelaise*. Roganeau s'octroie *Le Vin*, prétexte à une grande fête populaire, où des figures mythologiques entrelacent les travailleurs en liesse. Ce programme offre à l'École l'opportunité de reconquérir son prestige, de recréer une discipline dans la France du retour à l'ordre.

Et c'est là un étonnant morceau de peinture. Animé d'un vrai sentiment décoratif, Roganeau a su calculer son sujet et accommoder son impression aux proportions de la muraille. Respectant le plan du support selon les principes mis en œuvre par Puvis de Chavannes ou Maurice Denis, Roganeau a pris soin d'éviter les effets, d'atténuer le modelé des figures, d'égaliser les valeurs et les teintes, excepté le contraste des grappes dégoulinant de la corne d'abondance et l'accord violet / écarlate des raisins et du drapé d'Apollon, qui assurent la force de la page. Les différents plans s'étagent ou s'éloignent graduellement dans un éclairage théorique et une tonalité mesurée. Il n'y a, nulle part, de trouée violente ni de relief, mais partout, un fond semblable, une atmosphère d'air, de lumière, qui enveloppe comme celle d'une belle journée d'automne.

Dans ce décor qui perpétue les nobles traditions de la fresque, le spectateur embrasse d'un seul coup d'oeil l'ensemble de la composition. Elle s'articule autour de la double allégorie de Bordeaux et de la Vigne, personnifiée par la femme nue, auréolée des trois croissants de la ville, couronnée de pampres, couchée sur une immense corne d'abondance. Sa tête se situe au niveau du croisement des diagonales du panneau. Le visage impassible nous adresse un imperceptible sourire. C'est l'occasion, pour l'artiste d'affirmer son talent dans la représentation du nu qui est au cœur des pratiques académiques. Déjà s'était-il imposé au Salon de Paris où Thalasso notait, salle 34: « *La Femme se peignant*, d'une ligne si pure et d'un si beau caractère, consacre définitivement M. Roganeau comme un de nos meilleurs peintres de nu » (4). Ici, l'éclectisme du peintre croise des réminiscences de Titien et Raphael, mais aussi de Couture et Cabanel (5).

La Vigne possède la calme majesté d'Apollon qui lui fait écho dans le registre céleste et la composition met en scène la combinaison du féminin et du masculin. A la femme allongée qui sur son drapé blanc, semble une accouchée offrant, tel un nouveau-né, la précieuse boule de vin, résultat d'une opération quasi alchimique, et centre de gravité de la page, répond Apollon verticalisé, symbole du soleil indispensable au murissement du raisin.

Le dieu sur son char, rappelant par ses tresses les *kouros* antiques, tient les rennes des chevaux qui s'élancent, évoquant les bas-reliefs du Parthénon. Roganeau leur a donné la substance et la blancheur des plâtres de l'école qu'étudient scrupuleusement les élèves au cours de leur formation. Accompagné des signes du zodiaque (Septembre et Octobre, saison des vendanges), Apollon jeune, sage et beau, incarne l'équilibre, la maîtrise, la lumière civilisatrice. Ces deux figures statiques contrastent par leur solennité avec l'animation de la foule qui les entoure. Car, dans ce contexte du Front populaire, le maître a multiplié les recherches réalistes. Après la sublime image de *La Vigne et le Vin* inventée par Dupas pour l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de 1925, le défi semblait impossible à relever. Aussi, Roganeau adopte-t-il un parti contraire aux extravagances de son rival pour qui le vin est un sang dont se délectent, dans une éblouissante symphonie de gris, des femmes vampires, aux formes stylisées, aux canons exagérément étirés, désarticulées avec leurs cous tubulaires à la Fernand Léger. A ces mannequins sophistiqués, échappés d'*Harper's Bazar*, qui réalisent un cocktail explosif de mode art-déco mâtinée de préciosités à la Marie-Antoinette, Roganeau oppose un réalisme plébien. Dans un art de mesure et de probité, où rien n'est grossier, il montre des personnages populaires avec leur épaisseur, leur lourdeur, leur banalité. Voici le régisseur, le plantureux maître de chai satisfait de la récolte, la solide Madelon qui sert à boire au soldat du 57ème régiment (Bordeaux), à qui Cruège a prêté son visage. Assis au premier plan, l'accordéoniste entraîne la foule dans la gaieté. Notons au sommet de la pyramide humaine, le puissant vendangeur dénudé qui lève son verre, tel Hercule saluant Apollon. Son anatomie pulpeuse vise à démontrer que le vin de Bordeaux participe à l'édification d'une race d'athlètes.

En face, dans un monde plein de joie, où le travail est idéalisé, la vieillesse sourit à l'enfance et à la jeunesse, et les jeunes gens à leurs amours. La poule caquette auprès du coq gaulois, symbole d'une France paysanne, fière et féconde. Tout conspire l'allégresse. Le peintre lui-même est là, à gauche, en costume, cravate, tenant son carton à dessins. Complice, il regarde le spectacle avant de le peindre.

Du retour des vendanges à la dégustation, *Le Vin* se lit de gauche à droite dans une composition classique, une image forte et bruyante où la pensée s'élève à la hauteur du sujet. A l'évocation des âges de la vie, Roganeau ajoute une allégorie des cinq sens, et manifeste la volonté de faire du *Vin* un événement culturel de la vie locale. Cette revendication identitaire se manifeste dans une œuvre duelle - mouvement, repos -, une œuvre totalisante, qui rassemble tous les genres de la peinture: allégorie, nu, figures, portrait, paysage, animaux, nature morte. Et le directeur des Beaux-arts de rappeler les difficultés à vaincre pour devenir un artiste complet, en passant de l'étude du plâtre à celle de la figure humaine. Inventaire insistant sur le sérieux et les contraintes de la pratique académique face à la contestation qui gronde en marge des Amis des Arts, aux portes de l'École.

Roganeau a la chaleur, la verve, il apporte la gaieté gasconne. Epris du réel, l'artiste avec son dessin si naturel, révèle le monde simple des vigneron, un peuple de bérets, de casquettes, de coiffes régionales, de moustaches et de tabliers, qui déguste, chante et



79

s'embrasse, et atteste que la Gironde est une terre d'abondance, un pays de félicité.

L'intrusion dans cette cohue populiste de figures mythologiques constituait un pari risqué. Par sa cohérence plastique, l'artiste a réussi cette cohabitation difficile où les habits régionaux et la mode du jour (fillette art-déco, short, chevelure ondulée de l'accordéoniste...) coudoient la Fable intemporelle. Il en résulte que les éléments relevant du grand Art et de la vie populaire s'anoblissent et se vulgarisent réciproquement dans une image polysémique où le sens se relance à l'infini. Ces parties narratives qui semblent au premier abord un pur bavardage produisent l'équivalent d'un grand texte ethnographique, une réflexion sur le milieu rural et ses vendanges dionysiaques.

Le génie de Roganeau est dans cet anachronisme assumé, ce double jeu, ce second degré de la peinture. C'est un double discours

Jean Dupas, *La Vigne et le Vin*, 314 x 810 cm, 1925, Musée d'Aquitaine

qui doit se lire en filigrane. Par le mélange des genres, l'humour devient moteur de poésie. L'artiste s'inscrit dans ce maniérisme qui caractérise notamment le style de nombreux Prix de Rome de l'entre-deux guerres, Despujols, Dupas, Ducos de la Haille... préoccupés par l'élaboration d'un nouveau langage pictural, ce paradoxe de « la modernité classique », comme la désigne avec bonheur Robert Coustet.

*Le Vin* fonctionne comme un autoportrait de Roganeau, peintre de l'heureuse ivresse, affirmant sa mission de directeur de l'École. En célébrant *Le Vin* dans cette manière antique, Roganeau veut signifier que l'âge d'or réside parmi ses contemporains. Son œuvre est une profession de foi qui, affrontant les révolutions du siècle, exalte l'âge d'or de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux honorée par les Prix de Rome qui viennent de se succéder.

Jean-Roger Soubiran.

- 1 - Daniel Astruc, « Le 29ème Salon de l'Atelier » *La Vie Bordelaise*, 18 décembre 1938.
- 2 - cf. Pierre Albert Bégau, *le cœur et la raison*, Le Festin, 2006, p.25.
- 3 - A l'exposition des Arts Décoratifs de 1925, Roganeau qui peint *La forêt landaise* fait partie avec Dupas, Despujols, de Buzon, de l'équipe choisie pour décorer la Tour des vins de Bordeaux.
- 4 - Adolphe Thalasso, « Le Salon des Artistes Français », *L'Art et les Artistes*, mai 1914, p.237.
- 5 - *La Vigne* a le bras droit de la *Vénus d'Urbini* (Musée des Offices); le bras gauche tenant une sphère évoque *les Trois Grâces* de Raphael (Chantilly, Musée Condé).

Dans sa pratique du paysage, Roganeau, travailleur infatigable, appréhende d'abord son motif par une série de dessins au crayon (wolf noir), sanguine et rehauts de craie, avant le traitement à l'huile sur de petits panneaux. Mais il conçoit ces croquis très fouillés, comme des réalisations autonomes. Oeuvres variées, sérieuses et fortes, attestant par leurs cadrages rapprochés, la vigoureuse mise en valeur des plans, la personnalité et la vie.

« Ses dessins ont cette perfection de trait et de caractère qui évoque les grands maîtres ; sans la servitude d'un souvenir ou d'un procédé », note alors Paul Berthelot (1). En effet, par sa qualité graphique, son étonnante supériorité technique, Roganeau s'impose et emporte l'adhésion.

S'il n'a pas les déformations expressives ou les raccourcis de Tillac, Roganeau, en perfectionnant l'art de la notation par un dessin volontaire et souple, la chaleur des blancs, la profondeur des noirs, les valeurs graduées, les jeux d'ombre et de lumière, reste un des plus puissants évocateurs du Pays Basque. Dans ces admirables carnets de voyage, l'écriture menue, incisive s'attache à décrire les détails typiques de l'habitat et de l'architecture locale, un motif de ferronnerie, un blason sculpté, le linge qui sèche aux balcons. L'artiste cherche à fixer, avec des trouvailles inattendues les scènes et les types de la rue, à en saisir le pittoresque. Les personnages qui ne sont point des figurants sont justes, bien observés, pleins de fermeté. Tout ce petit peuple, de la fillette au moine tonsuré ou au vieillard aux rides poignantes, vit dans des pages remplies d'accent et de relief. Sa recherche du modèle et du coin curieux, de ce qu'il y a de plus typique dans les âpretés du Pays Basque, a été acharnée, intelligente et fructueuse.

Dans la lignée des Voyages pittoresques du XIX<sup>e</sup> siècle et des dessins de Léo Drouyn, la démarche de Roganeau répondant aux directives régionalistes, est de conforter le visage du Sud-Ouest et du Pays Basque, de familiariser le public avec les richesses d'un patrimoine sous évalué. Eglises, fermes, ruelles, villages, ports côtiers, sites et curiosités naturelles intégrant le petit peuple, révèlent le génie du lieu. En incluant les données historiques, géographiques, ethnographiques, le pittoresque suscite des associations d'idées, inclut le rapport de l'homme à un temps décalé, témoignant d'un passé lointain chargé d'un pouvoir suggestif qui répond à la soif d'évocation archéologique et d'évasion touristique.

Par son habileté à noter les particularités locales qui donnent à ses feuilles cette saveur si personnelle, Roganeau se classe parmi les meilleurs témoins du Pays Basque. Il a su faire oublier la virtuosité du métier pour susciter chez le spectateur, à travers la jouissance esthétique, l'émotion de la vie.

Jean-Roger Soubiran

1 - « Le Salon des Amis des Arts de Bordeaux ; 1er article », *La Petite Gironde*, 7 février 1925



80



81



82



83



84



85



86



87



88

**80**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU**  
(1883-1973)  
*Socorry*  
Dessin aux trois crayons  
signé en bas à gauche  
17,5 x 20,5 cm  
**300/500 €**

**81**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU**  
(1883-1973)  
*Le porteur de filets à Orïo*  
Dessin aux trois crayons signé en bas à gauche  
19,5 x 17 cm  
**300/500 €**

**82**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU**  
(1883-1973)  
*Saint-Jean-de-Luz*  
Dessin aux trois crayons signé en bas à droite  
20,5 x 17,5 cm  
**300/500 €**

**83**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU**  
(1883-1973)  
*Fontarrabie*  
Dessin aux trois crayons, signé en bas à gauche  
17,5 x 20 cm  
**300/500 €**

**84**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU**  
(1883-1973)  
*Irouleguy*  
Dessin aux trois crayons signé en bas à droite  
16,5 x 20,5 cm  
**300/500 €**

**85**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU**  
(1883-1973)  
*Portrait d'homme*  
Dessin aux trois crayons, signé en bas à droite  
20,5 x 16,5 cm  
**300/500 €**

**86**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU**  
(1883-1973)  
*Anhaux*  
Dessin aux trois crayons, signé en bas à droite  
17,5 x 20 cm  
**300/500 €**

**87**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU**  
(1883-1973)  
*Saint-Jean-Pied-de-Port*  
Dessin aux trois crayons, signé en bas à gauche  
20,5 x 17,5 cm  
**300/500 €**

**88**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU**  
(1883-1973)  
*La rue*  
Dessin aux trois crayons, signé en bas à droite  
et situé en Espagne  
80,5 x 17,5 cm  
**300/500 €**

## Roganeau, les enluminures de Ramuntcho, 1948.

Publié en 1897 chez Calmann-Lévy, *Ramuntcho*, l'un des romans les plus populaires de Pierre Loti, traduit en plusieurs langues, connaît en France une vingtaine de rééditions puis une adaptation théâtrale et cinématographique. Livre d'amour et d'aventures, il assure la célébrité du Pays Basque en construisant une image un peu folklorique au grand dam des défenseurs de l'identité locale. Le triomphe du roman qui met en scène à Ascain les amours contrariées de Ramuntcho et Gracieuse, vient de ce que Loti idéalise une terre préservée, Arcadie exotique où, dans des paysages grandioses, le petit peuple basque joue à la pelote et danse au pied des Pyrénées. Au-delà du pittoresque, Loti analyse les traits dominants du caractère indigène, comme le note Philippe Veyrin : « alternance de gravité fière et de gaieté naïve, dignité et retenue dans les rapports sociaux, fervent attachement au passé, puissance de la foi religieuse maîtrisant les forces profondes d'un atavisme primitif plein de violences. »

Amoureux fervent du Pays Basque, Roganeau ne pouvait être indifférent à cette œuvre emblématique notamment illustrée par ses émules Henri Zo, Jacques Camoreyt, Jean-Baptiste Vettiner, Pablo Tillac, Ramiro Arrue. Dans ses aquarelles rehaussées, Roganeau, serrant de près le texte, réalise en 1948 une série de portraits des principaux personnages mis en scène dans un décor synthétique. Voici le jeune et vigoureux héros, *Ramuntcho* en pelotari, dont le clocher d'Ascain, garant de sa victoire, prolonge la verticalité. Maître de son jeu, il nous regarde avec une assurance tranquille, certain que la partie confortera sa réputation. De sa main gauche, il tient la balle - substitut du globe terrestre - avec la dignité d'un empereur romain ou du Pantocrator. Dans ce portrait en majesté, les complémentaires rouges et verts de colombages pris à Ahetze pimentent l'harmonie des blancs et beiges rosés - dont le fronton de Bidart -, tandis que le noir du béret fait contraste.

Gracieuse, sa promise aux beaux yeux tendres, qui nous sourit et sert de pendant vient chercher l'eau féconde à la fontaine d'amour. Une même verticale superpose une fontaine près d'Ascain, une ferme labourdine et la Rhune. Avec cette version basque, où la modernité du costume s'allie à l'intemporalité de la cruche, Roganeau inscrit Gatchutchta dans la tradition séculaire des Femmes à la fontaine. Echo aux lèvres écarlates, les taches rouges qui constellent son corsage exaltent l'éternelle verdure des prairies basques. « Jamais Ramuntcho n'avait vu sa petite amie si rosée par le soleil : à ses joues, le beau sang rouge est là, qui affleure la peau mate, la peau fine et transparente », dit Loti. Mais derrière les amours de Ramuntcho et de Gracieuse se profile l'aventure réelle et les fantasmes de Loti venu au Pays Basque engendrer des enfants d'une « race » plus pure.

Puis, c'est drapée dans sa raideur un peu triste, Franchita, la mère de Ramuntcho en tenue de deuil, songeuse, sortant de l'église d'Ixassou, le missel à la main. Elle avance, fière, indifférente aux vieilles encapuchonnées qui rasent la muraille. Symbole de sa beauté encore jeune, des roses blanches festonnent les cyprès du cimetière voisin, noces d'amour et de mort. Le cadrage rapproché sur le clocher au bel appareil de pierre accuse sa solitude de Vierge noire, élégante, altière mais explorée sous la mantille de dentelle. A droite fait écho la croix de carrefour de Juxue de 1739, ornée d'un Christ crucifié.

Loin du monde, au sommet d'un col tapissé de fougères, Itchoua découpe sa maigre silhouette sur un rude et oppressant décor de montagnes. Roganeau fait du contrebandier aux yeux d'audace et d'énergie un pèlerin de Saint-Jacques, figure combative accordée à l'âpreté des cimes au retour d'une expédition à Roncevaux.

Ces enluminures claires, éclatantes, traitées d'un faire précieux et appuyé ouvrent à l'imagination un horizon immense. Non content d'avoir fait vivre ces ardentes figures, portraits d'hommes déterminés ou de femmes jeunes et belles aux beaux regards de pensée et de passion, Roganeau les rassemble en de superbes compositions de caractère et de vérité. Il unit aux facultés d'observation les dons d'une imagination sentimentale. Avec quelle délicatesse, quelles nuances exquises, ces visages sont modelés dans la lumière méridionale !

Pour chaque page, Roganeau, dans une synthèse longuement méditée, télescope divers éléments du patrimoine régional tout en inscrivant ses personnages dans des références universelles. Ce patchwork où la modernité entrelace un passé mythique, construit une image rêvée, idéale, du Pays Basque. S'il n'a pas la monumentalité de Vettiner ou l'expressivité farouche de Tillac, Roganeau, dans ces œuvres vivantes, saisissantes de caractère, transcende par sa démarche réfléchie, la banalité de Camoreyt, la facilité de Zo, l'imagerie systématique d'Arrue. La finesse de son graphisme s'allie aux imprévus contrastes de la couleur. Ici, l'aquarelliste se double d'un enlumineur au trait précis, dépouillé, défini. Point de fougue ou de maestria : calme, persévérance, patience, fondent les qualités de ces images qui pénètrent la spécificité de l'âme basque.

Jean-Roger Soubiran

89  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU (1883-1973)**  
*Ramuntcho*  
Aquarelle gouachée, signée en bas à droite datée 48  
27 x 19 cm  
2 000/3 000 €

90  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU (1883-1973)**  
*La gracieuse gatchoutcha*  
Aquarelle gouachée, signée en bas à droite  
27 x 19 cm  
2 000/3 000 €

91  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU (1883-1973)**  
*Franchita, mère de Ramuntcho*  
Aquarelle gouachée, signée en bas à gauche datée 48  
27 x 19 cm  
2 000/3 000 €

92  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU (1883-1973)**  
*Itchoua*  
Aquarelle gouachée, signée en bas à gauche  
27 x 19 cm  
2 000/3 000 €



89



92



90



91

—  
*"Roganeau a peint avec une telle justesse de vision, un sentiment si heureux, qu'en regardant ses tableaux, on a la sensation d'entrer réellement dans le pays"*  
 —

### Roganeau, vues du Pays Basque

Le paysage tient une part importante dans la production de Roganeau. S'il a peint l'Italie (1906 à 1913) et le Maroc (1914 à 1933), c'est surtout l'Espagne, ses villes, ses traditions, ses fêtes, sa tauromachie, qui l'inspirent dès 1909 au cours de nombreux voyages. Un séjour à Cambo en 1904 où Roganeau gravite dans l'entourage des Rostand marque le début d'une prédilection pour le Pays Basque où il aime se ressourcer. Pénétré des règles classiques de la composition, ayant intégré les apports de l'observation naturaliste et de la lumière impressionniste, l'artiste cherche à frayer des routes neuves, dans une synthèse personnelle dont l'intelligence picturale est mise au service d'un pittoresque qui se souvient de Bonington.

Au Salon des Amis des Arts de Bordeaux, on admire « les études consacrées par M. Roganeau au *Pays Basque*, où s'affirment, outre la prestigieuse exécution, les souveraines influences de l'École qui, loin d'étouffer la personnalité artistique, en favorisent le robuste épanouissement » (1).

Dans l'entre-deux-guerres, Roganeau est parti au Pays Basque en homme fait, en Bordelais de haute culture, raffiné, mais avec la volonté de confronter ses facultés d'analyse à une région différente, animé du désir d'éclairer plus joyeusement sa palette et de se réjouir d'un pittoresque tout chromatique. L'artiste qui revient d'affronter un peuple à la langue énigmatique s'est fait physiologue et ethnographe. Il a peint avec une telle justesse de vision, un sentiment si heureux, qu'en regardant ses tableaux, on a la sensation d'entrer réellement dans le pays. Les traits saillants, les plus petits détails y sont pleinement reproduits avec la même netteté limpide et consciencieuse. Roganeau s'est refait jeune, comme l'ancien pensionnaire de Rome, il a recommencé à apprendre la peinture sur place, avec un regard neuf et sa modestie, sa sincérité de vision et de technique rendent cet ensemble étonnant. Ce qui frappe d'abord, c'est la plasticité, la cruidité des façades, les vives orchestrations de la couleur. Jamais de lassitude, jamais de concession à la facilité.

Mais surtout, Roganeau va découvrir que s'il y a un mystère dans l'ombre, il y en a un tout aussi absolu dans la clarté dense, immuable, écrasante. Le Pays Basque est une invention de la lumière. Le soleil cuit de sa torride irradiation. Roganeau savoure la joie de peindre en alignant les façades éclatantes de Zarauz ou de Castanarès ; il narre la vie grouillante de la *calle* d'Olhette ou recadre la place ombragée de Saint-Jean-Pied-de-Port. Ses édifices font corps avec le ciel, la lumière qui les baigne, l'air qui les enveloppe.

Roganeau a le don du conteur, la probité en plus. Scrupuleux de la vérité, il observe attentivement ce qu'il peint et le peint largement, franchement, sans que la composition calculée de l'ensemble gêne la verve du morceau. Mais le peintre ne se borne pas à la justesse d'une impression. Sous la diversité des effets, il observe le sentiment de la permanence. Il a le respect du passé, il songe à l'histoire du pays et ne peut se résoudre à ne peindre que par l'oeil et la main. Ses petites villes conservent les traits de leur physionomie ancienne. Castanarès résonne de l'écho des tocsins ; à Zarauz s'inscrit dans le clocher fortifié, la fierté des aventures guerrières, et par dessus tout, cette sérénité muette. Grâce à lui, les monuments du passé refusent de disparaître, laissant dans ces oeuvres solides, lumineuses, naturelles, l'héritage de leur substance.

Poésie et réalité s'unissent intimement dans ces panneaux aux chaleurs intimes du coloris, d'un accent si personnel, qui ont un caractère d'âpre observation et sont infiniment supérieurs aux paysages de Floutier par leur maîtrise technique, leur intelligence picturale, leur portée symbolique. Peintre du dehors, Roganeau veut aussi débusquer l'invisible. De cette lumière naît une joie sensuelle. Si les mœurs contemporaines ont retenu son attention, il prend contact avec le sol et les vestiges d'une tradition séculaire. Et l'âme du Pays Basque est partout dans les maisons de ce peuple qui met du bruit dans tout, dans les gestes, dans les couleurs, orgueilleux même en guenilles.

Jean-Roger Soubiran

1 - A.G., *La France de Bordeaux et du Sud Ouest*, 25 février 1926, p.4.



93

**93**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU (1883-1973)**

*Le clocher de la « Parroquia »  
 à Zarauz (côte cantabrique)*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite  
 et situé Zarauz en bas à droite et titrée au dos  
 47 x 42 cm  
**2 000/3 000 €**



94

**94**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU (1883-1973)**

*Maison gothique sous la grande rue de Zarrau*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite et situé  
 45 x 49 cm  
**2 000/3 000 €**



95

**95**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU (1883-1973)**

*Sortie de messe à Castañares dans le val d'Iregua*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite et situé  
 47 x 42 cm  
**2 000/3 000 €**

■  
 "Grâce à lui, les monuments du passé refusent  
 de disparaître, laissant dans ces œuvres solides,  
 lumineuses, naturelles, l'héritage de leur substance"  
 ■



96



97

**96**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU (1883-1973)**  
*Olhette*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite et situé  
 30,5 x 24,5 cm  
**600/800 €**

**97**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU (1883-1973)**  
*Place de Saint Jean Pied de Port*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite et situé  
 32 x 40 cm  
**600/800 €**



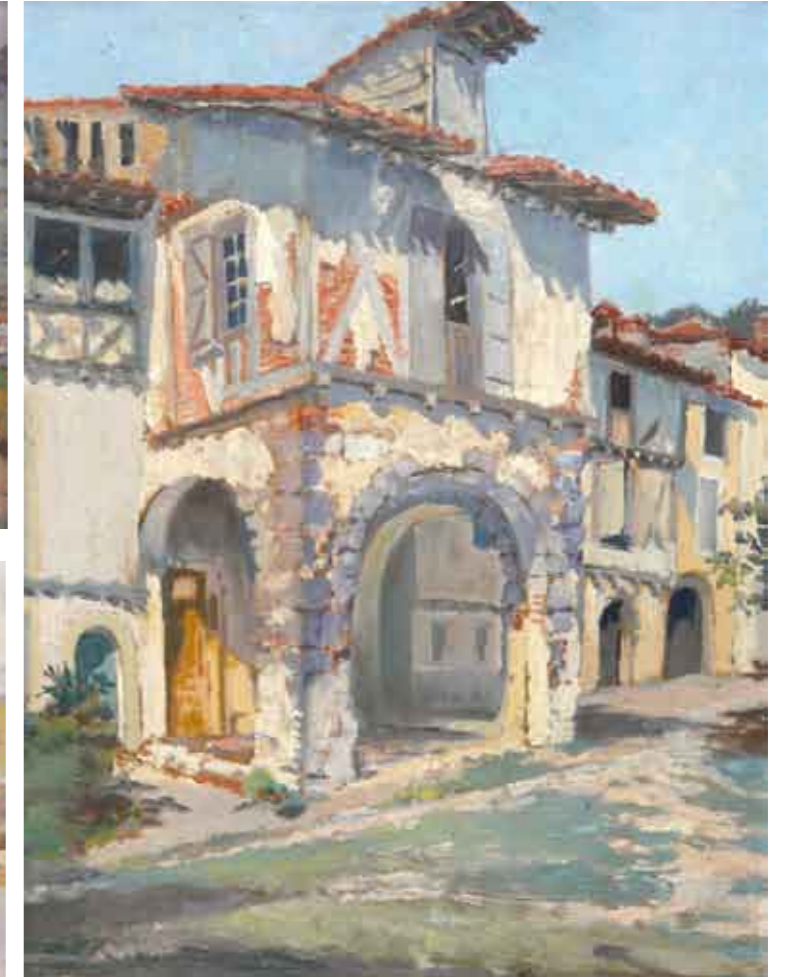
98



99

**98**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU (1883-1973)**  
*Maison basque*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite  
 10 x 10 cm  
**200/300 €**

**99**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU (1883-1973)**  
*Un pont romain à Castanères*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite  
 25 x 30 cm  
**800/1500 €**



100

**100**  
**FRANÇOIS MAURICE ROGANEAU (1883-1973)**  
*Bastide d'Aquitaine, 1924*  
 Huile sur panneau  
 31 x 24,5 cm  
**800/1200 €**

Dédicace au verso du panneau «à Marie, en souvenir des vacances de 1924». Reproduit dans *Alex Lizal, peintre singulier du Pays Landais*, Editions Passiflore, 2015, p.95.

**Note sur la peinture bordelaise de l'entre-deux-guerres.**

L'entre-deux-guerres fut un âge d'or pour la peinture bordelaise. Le paradoxe, qui n'est qu'apparent, est qu'elle tira sa vitalité de l'affrontement très vif entre deux courants opposés qui se renforcèrent de leur concurrence.

D'une part, la ville bénéficia d'une institution puissante forte de l'autorité de son directeur, du savoir-faire de ses enseignants et également du soutien efficace de la municipalité. Il s'agit de l'Ecole des beaux-arts installée dans les locaux de la rue de Tausia, fermement dirigée à partir de 1929 par François Maurice Roganeau, et dont les professeurs maintinrent doctement la tradition académique « de la précision, de la clarté, de l'ordre » comme s'en félicitait le maire Adrien Marquet. Trois moments forts ont assuré le triomphe des maîtres de l'Ecole des beaux-arts. Le premier fut l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes en 1925, le second l'exposition internationale des arts et techniques de 1937 et le troisième l'inauguration le 1er mai 1938 de la Bourse du travail. Ce fut, chaque fois, l'occasion de mobiliser la cohorte des prix de Rome passés par l'Ecole (Maurice Roganeau, Jean Dupas, Jean-Gabriel Domergue, Jean Despujols, Robert Cami, René Buthaud) et leurs collègues et émules qui pour n'avoir pas obtenu la récompense suprême n'en étaient pas moins dignes (les frères Marius et Camille de Buzon, Pierre Gaston Rigaud et son fils Jean, André Caverne, Albert Bégaud). L'« académisme » de ces pédagogues est loin de l'image figée qui est, à tort, associée à leur enseignement. Stimulés par le puissant courant du « retour à l'ordre » ils affirmèrent avec autorité dans leurs grandes compositions murales et leurs fresques (mais aussi dans la pratique du portrait et du paysage) leur capacité à se hausser à la hauteur de leur ambition : restaurer les valeurs traditionnelles en les rendant compatibles avec la vie contemporaine et prolonger la tradition en donnant des exemples d'un art à la fois classique et moderne.

En face, en réaction à ce qui apparaissait à beaucoup comme une crispation passéiste et bourgeoise, s'agitait un turbulent courant contestataire de jeunes peintres désireux de s'élancer sur les chemins d'un art vivant nourri par l'exemple des avant-gardes parisiennes ou pour le moins de ce qu'ils tenaient pour tel. Dès 1919, un Salon d'Automne installé au cœur de la foire de Bordeaux, sur la place des Quinconces, avait tenté de secouer la routine des expositions de la vieille et routinière Société des Amis des Arts en présentant aux Bordelais des œuvres de Derain et de Vlaminck. Finalement, les artistes rebelles se regroupèrent sous la houlette du journaliste Jean-Louis Simian aidé par Georges de Sonnevillie puis Pierre Molinier pour donner naissance à un Salon des Indépendants bordelais. Le 22 octobre 1928, un fracassant vernissage, dans un tumulte savamment orchestré, proclama la mort de l'académisme en brûlant symboliquement l'effigie d'un pompier. Refusant tout jury, tout sectarisme politique ou artistique, le Salon des Indépendants offrit à la jeune génération la possibilité de montrer ses œuvres au public et de lui révéler une peinture véritablement moderne, à l'écriture spontanée, à la palette rutilante. Des invités parisiens prestigieux (Bonnard, Dufy,

Matisse, Derain ...) , des préfaciers célèbres pour les catalogues (Eugenio d'Ors, Raymond Cogniat, Jean Cassou, André Salmon, Fernand Léger ...) apportèrent leur caution à des manifestations qui se succédèrent comme autant d'événements et qui permirent aux bordelais de se mesurer avec les parisiens. Pas de chef de file officiel aux Indépendants bordelais, mais des personnalités qui se distinguent par leur engagement et par la vigueur de leur peinture : Georges de Sonnevillie, Pierre Molinier, Ricardo Gomez-Gimeno, Mildred Bendall, Edmond Boissonnet ..., la liste est longue et bien des talents oubliés sont à redécouvrir.

Chaque clan se réclamait d'un champion d'origine locale célèbre dans la capitale. Pour l'Ecole des beaux-arts, le modèle était Jean Dupas auréolé de tous les succès officiels et, à l'occasion, Roger Bissière resté proche de ses amis bordelais d'antan et qui, à cette époque, s'érigeait en défenseur d'une peinture moderne fidèle à la tradition française. Ils bénéficiaient du soutien de l'influent et raisonnable critique Paul Berthelot. Les Indépendants, eux, se prévalaient de l'autorité et de la notoriété d'André Lhote bien que celui-ci eut pris ses distances avec sa ville natale. Albert Marquet restait plus à l'écart encore mais n'en était pas moins admiré et imité. Jean Louis Simian puis Jac Belaubre se mirent à soutenir leur cause leur talent de polémiste.

Le public bordelais resta circonspect et les collectionneurs laissèrent passer l'occasion d'acquérir des toiles des maîtres parisiens. Face à la joyeuse liberté des indépendants et à leurs flamboyances, ils manifestèrent une prudente réserve qui suscita la verve caustique de Sonnevillie et de Gomez-Gimeno. La peinture des Indépendants resta celle des intellectuels et des bohèmes qui n'étaient pas rares en ces années folles. La bourgeoisie convenable trouva, en revanche, à l'Ecole des beaux-arts les décorateurs de bon ton pour leurs salons, les portraitistes habiles à mettre en valeur la position sociale et l'élégance des notables et de leurs épouses, les paysagistes qui leur rappelaient le charme de leurs villégiatures du bassin d'Arcachon ou du pays Basque.

Aujourd'hui, les peintres bordelais de l'entre-deux-guerres, ceux du clan académique aussi bien que ceux du courant moderniste, semblent moins opposés qu'ils le crurent eux-mêmes. Il y eut chez les uns et les autres des artistes au talent incontestable doués d'un métier toujours probe et souvent brillant au service d'une passion sincère pour la peinture. C'est ce qui explique que même si leurs œuvres sont bien éloignées des expressions contemporaines de l'art, elles continuent à susciter l'intérêt des historiens et des amateurs. La situation de la peinture bordelaise reflète assez fidèlement celle que l'on connaît au plan national. Elle est bien représentative d'une époque incertaine qui après les malheurs de la grande guerre était partagée entre le besoin de restaurer les valeurs du passé et celui d'aller de l'avant ; dans cet enjeu, la peinture qui occupait encore la première place dans la hiérarchie de la création artistique avait une place de choix.

Robert Coustet



103



104



105



101



102



106

**101  
RENÉ BUTHAUD (1886 -1986)**

*Etude de vases*

Dessin au crayon et rehauts de lavis, signé en bas à gauche

22 x 16 cm

**200/300 €**

**102  
RENÉ BUTHAUD (1886 -1986)**

*Les Trois grâces*

Dessin à la mine de plomb, signé en bas à droite

24 x 20 cm

**500/800 €**

**103  
RENÉ BUTHAUD (1886 -1986)**

*L'agriculture et ses symboles*

Dessin à la plume, encre brune et crayon

Mise aux carreaux

Projet d'allégorie de l'agriculture pour l'architecte Pierré.

27,5 x 20 cm

**200/300 €**

**104  
RENÉ BUTHAUD (1886 -1986)**

*Bordeaux et ses symboles*

Dessin à la mine de plomb et rehauts d'encre,

monogrammé RB

27,5 x 15 cm

**300/500 €**

**105  
RENÉ BUTHAUD (1886 -1986)**

*Flore*

Dessin au crayon rehaussé d'aquarelle,

signé en bas à droite et daté 1930

Dim à la vue : 36,5 x 26 cm

**200/300 €**

**106  
RENÉ BUTHAUD (1886 -1986)**

*Les deux amies et lévrier*

Gravure sur bois en noir, signée en bas à droite

Justification de tirage 7/10 et datée dans la marge

26 x 17,2 cm

**50/100 €**





107

**107**  
**RENÉ BUTHAUD (Saintes 1886 - Bordeaux 1986)**

*Guirlande de fleurs et de fruits*

Grand panneau décoratif en verre églomisé fixé sous-verre se composant de dix panneaux à corps rectangulaire.

Décor d'une corbeille de fruits et d'une guirlande de fruits et de fleurs en partie basse surmonté d'un drapé et de deux oiseaux de part et d'autre.

Signé des initiales de l'artiste dans le décor.

Panneaux : 30 x 60 cm chacun

Provenance : offert par l'artiste à Monsieur J.-E. C., sculpteur bordelais et ami de René Buthaud. Conservé depuis dans la famille

René Buthaud est internationalement connu pour ses beaux vases de céramique au grand feu qui figurent dans toutes les importantes collections d'art décoratif du monde. Cette notoriété de céramiste fait oublier que sa formation fut celle d'un dessinateur et d'un peintre. Bordelais par sa mère, il se forma à l'École des beaux-arts de Bordeaux où il se lia d'amitié avec Jean Dupas et Roger Bissière. En 1914, il obtint le second Grand prix de Rome de gravure en taille douce mais il décida de se consacrer à la céramique. L'histoire de sa production très recherchée par les collectionneurs est bien connue ; en revanche on néglige son œuvre picturale et graphique. Pour l'essentiel il s'agit de feuilles de croquis de recherches pour ses céramiques. Il dessine au trait, sans ombres, les contours d'un vase ou la silhouette d'une figure mythologique ou allégorique. Sa prédilection le porte vers le monde marin des vénus anadyomènes, des amphitrites, des naïades, des neptunes et des tritons. Il invente aussi des figures féminines rêveuses qui – il le reconnaît lui-même - ne sont pas sans quelque familiarité

avec celles de Marie Laurencin ; d'autres jeunes femmes, dont celles d'une gravure sur bois célèbre, avec leur silhouette allongée, leur chapeau étrange, leur lévrier de compagnie sont sœurs de celles de Dupas. Dans les dernières décennies de sa longue vie, Buthaud s'est plu à peindre des figures féminines qui conservent l'écho d'un cubisme édulcoré et à multiplier des gouaches abstraites à la géométrie douce. Mais les plus ambitieuses de ses compositions sont celles qui sont destinées à être traduites en fixé sous-verre. Cette technique que Dupas a rendu célèbre grâce aux somptueux panneaux réalisés pour le paquebot Normandie est essentiellement à finalité décorative. Les plaques de verre sont peintes au revers en grisailles rehaussées d'or, d'argent, de couleurs fraîches. Ces œuvres fragiles et rares comptent parmi les plus évocatrices des décors bordelais de l'entre-deux-guerres et des années cinquante.

Robert Coustet

**108**  
**ANDRÉ LHOTE (Bordeaux 1885 - Paris 1962)**

*Sibylle de Delphes*

Pastel, signé des initiales en bas à gauche et daté 24

54 x 41 cm

**2 000/3 000 €**

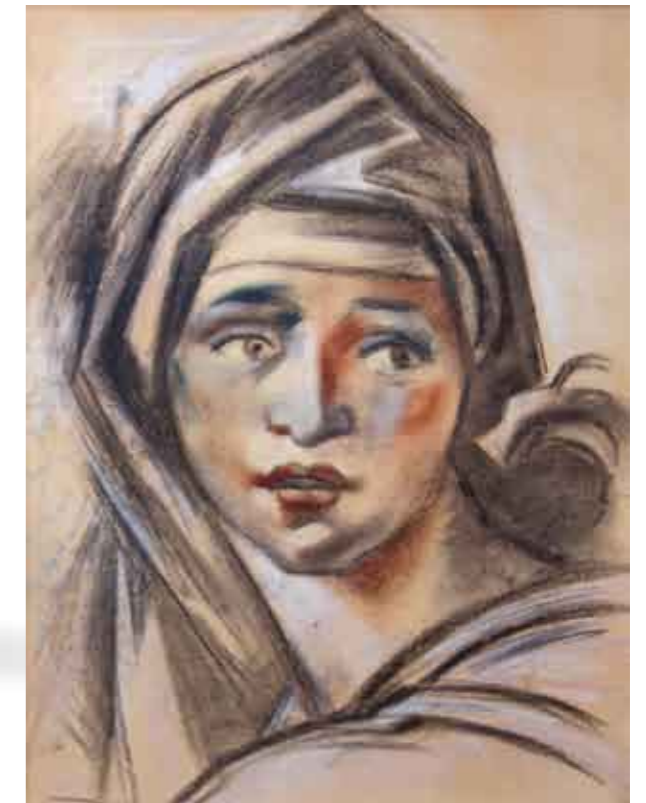
Répertorié dans les archives de Mme Bermann Martin

Figure de proue de la peinture bordelaise au XX<sup>ème</sup> siècle, André Lhote écrase de sa stature sa génération par la puissance de son œuvre expérimentale, le dynamisme de sa mission pédagogique, la pertinence de ses ouvrages théoriques et de sa collaboration à la Nouvelle Revue française (NRF).

Sa formation précoce dans un atelier d'ébénisterie communiquera à son œuvre peinte une rigueur sculpturale. Après ses études à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux, André Lhote envoie en 1907 aux Amis des Arts de Bordeaux, *Maisons closes* (n°385), puis s'installe à Paris, exposant au Salon d'Automne de 1907 où la rétrospective Cézanne est un choc et une révélation. La galerie Druet lui consacre en 1910 sa première exposition particulière. Il rallie en 1912 le mouvement cubiste dont il devient un des représentants. Mais se démarquant de ses compagnons d'avant-garde, il veut inscrire la modernité non dans la rupture, mais dans la tradition qu'il recherche d'abord dans les fresques romanes et l'art primitif. Intégré en 1917 au groupe du cubisme synthétique, il enseigne la peinture à *l'Atelier libre*, à Montparnasse et passe ses vacances à Piquey, au bord du bassin d'Arcachon avec Jean Cocteau. A partir de 1919 il va tenir pendant 40 ans la tribune de la critique d'art de la Nouvelle Revue Française.

Entre 1920 et 1940, par ses expositions, ses conférences, ses voyages, ses réflexions, ses positions polémiques, André Lhote devient un des principaux acteurs de la scène artistique internationale. En 1925, il fonde à Montparnasse son Académie, 18, rue d'Odessa, qui attire des artistes du monde entier, dont Tamara de Lempicka, Hans Hartung et Anna Bergman, Aurélie Nemours, plusieurs peintres de l'École de Paris, et des photographes (Henri Cartier Bresson, Rogi André, Dora Maar) venus apprendre la composition de l'espace pictural. Il découvre le village de Mirmande dans la Drôme où il installe son Académie d'été qui abritera des artistes pendant l'Occupation.

En 1937, il réalise deux grands panneaux pour le Palais de la Découverte, *Le Gaz*, *Les Dérivés de la houille* à l'Exposition



108

universelle de Paris, et l'année suivante, une décoration pour le Conservatoire National des Arts et Métiers ; il achète une maison à Gordes (Vaucluse) – où il accueille Chagall en 1940 –, suscitant comme à Mirmande, la promotion du village, expérience renouvelée à La Cadière d'Azur (Var), en 1948. Entre 1948 et 1952, il est marqué par l'influence de l'art égyptien étudié au Caire où il est invité par le gouvernement. L'été 1952, on l'invite à créer une académie à Rio de Janeiro.

De 1955 à sa mort commence une période d'hommages et de rétrospectives. C'est ainsi qu'il exécute *La Gloire de Bordeaux*, peintures murales de la faculté de médecine de Bordeaux (institut d'odontostomatologie) en 1956, année où il reçoit le Grand Prix national des arts, prétexte à de multiples manifestations. En 1958, les rétrospectives du Musée National d'Art Moderne de Paris, et de la Juster Gallery à New York, organisées par Jean Cassou lui apportent la consécration.

Dans sa contribution importante à la réflexion théorique sur l'art, il convient de citer ses principaux ouvrages, *Traité du paysage*, 1939 ; *Peinture d'abord*, 1942 ; *Traité de la figure*, 1950 ; *Les Invariants plastiques*.

Cette libre interprétation de la tête de la *Sibylle delphique* dans le sens de la géométrisation et d'une accentuation des volumes est significative de la démarche d'André Lhote. Le théoricien du cubisme revendique, dans ses écrits et dans son œuvre, le lien avec le grand art du passé, ici la fresque de Michel Ange au plafond de la Chapelle Sixtine. A partir d'un jalon historique qu'il s'approprie et manipule, Lhote, se mesurant au génie novateur de la Renaissance, crée une image forte et sculpturale.

Jean-Roger Soubiran



109

**109**  
**JEAN-ELIE CHAVERON (1898-1954)**

*Portrait de jeune garçon*

Epreuve en bronze patiné, signé. Sellette en acajou.

Haut. : 27 cm

**300/400 €**

Jean- Elie Chaveron a passé son enfance dans la campagne bergeracoise. A l'Ecole des Beaux-Arts de Bordeaux, il suivit les cours de Gaston Leroux, professeur de statuaire et sculpteur officiel de la Ville et il termina sa formation à l'Ecole des Beaux-Arts et à l'Ecole des Arts décoratifs de Paris (1909). C'est alors qu'il rencontra les sculpteurs Alfred Janniot, Gabriel Forestier et surtout René Buthaud dont il deviendra l'ami. Gravement blessé à la Grande guerre, il reprit sa carrière en 1920 à temps pour bénéficier des commandes de monuments aux morts que les communes élevèrent entre 1921 et 1924. Il partagea cette manne avec ses confrères bordelais, Gaston Leroux, Charles Malric, Jean Achard, Edmond Chrétien, Gaston Schnegg et pour sa part signa les mémoriaux du Bouscat, de Fargues, de Hostens, de Parentis-en-Born et en collaboration avec René Buthaud ceux de La Teste, de Coutras, de Jonzac et de Camblanes, (dans les deux derniers cas, Buthaud étant dit statuaire et Chaveron maître de l'œuvre). Cette proximité des deux artistes les conduisit à travailler à nouveau ensemble pour Primavera, l'atelier d'arts décoratifs du magasin Le Printemps pour lequel Chaveron créa des statuettes qui furent émaillées par Buthaud. Chaveron modéla aussi des médaillons (Goya) et des bustes qui le rattachent à la tradition du portrait classique « à la française » qui eut tant de succès durant l'entre-deux-guerres et dont les plus célèbres représentants aquitains restent Despiau et Wlérick. A partir de 1930, Jean-Elie Chaveron se consacra à l'architecture et construisit des villas balnéaires et des maisons modernistes dont il assurait la décoration en y associant Buthaud et ses amis.

Robert Coustet



110



111



112

**110**  
**GASTON MARTY (1905-1977)**

*Paysage du Sud-Ouest*

Huile sur toile signée en bas à droite "G. Marty" et dédicacé à "Lami fidèle de nous deux, qui n'avons toujours fait : qu'un" Amande Marty 11-12-77

61 x 46 cm

**200/300 €**

**111**  
**GASTON MARTY (1905-1977)**

Huile sur toile signée en bas à droite

313 x 168 cm

**5 000/7 000 €**

Gaston Marty est un pur produit de l'Ecole des beaux-arts de Bordeaux. Il y fit son apprentissage sous la férule de Paul Quinsac avant de parfaire sa formation à Paris, à l'Ecole supérieure des arts décoratifs dans les classes de Brianchon et de Legueult. Il sortit major de sa promotion et passa à l'Ecole des beaux-arts dans l'atelier de Lucien Simon. Un séjour à la Casa de Velasquez à Madrid où il rencontra son épouse Armande, sculpteur de grand talent, décida de sa vocation définitive de paysagiste méditerranéen. Ses séjours annuels en Espagne, au Portugal, en Italie, en Yougoslavie sont à l'origine d'une abondante production de paysages qu'il exposa à la galerie Condillac. Après plusieurs années passées en tant que décorateur au Grand Théâtre, il devint professeur de dessin à l'Ecole des beaux-arts (1944-1975). Virtuose de la gouache dont il tire des harmonies flamboyantes et des lumières spectaculaires, il resta marqué par son expérience théâtrale qui transparait dans ses compositions ouvertes, fortement structurées et par son habileté à utiliser les effets de perspective.

Robert Coustet

**112**  
**ANDRÉ CONTE (1909 - 1989)**

*Villa méditerranéenne*

Technique mixte, signée en bas à gauche.

113 x 73,5 cm

**500/800 €**

André Conte fait ses études d'architecte à l'Ecole régionale d'architecture alors dirigée par Pierre Ferret. Après son passage à l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris, il est diplômé par le gouvernement (architecte DPLG) et devient, entre 1930 et 1935, le proche collaborateur de Jacques d'Welles dont il partage les goûts pour un style à la fois moderne et classique. Un séjour à Madrid à la Casa de Velasquez (1936) puis à Fez à l'Ecole des hautes études hispaniques (1937) renforcent son admiration pour l'ordre et l'harmonie de la tradition méditerranéenne. Après la seconde guerre mondiale, Conte devient une figure majeure des programmes d'urbanisme et d'architecture de la Reconstruction. On trouve son nom associé (avec d'autres collègues) aux principales entreprises de l'ère Chaban-Delmas. C'est ainsi qu'il est l'un des trois signataires de la fameuse Cité lumineuse (1956-1960) aujourd'hui détruite, qu'il participe à la construction du CHU-Pellegrin, à celle de la chapelle de la Trinité du Grand-Parc et à un grand nombre d'opérations de logements collectifs. Comme beaucoup d'architectes de sa génération il maîtrise le dessin et l'aquarelle et cette pratique lui permet de révéler sa grande sensibilité et de satisfaire sur le papier son rêve d'une architecture simple et savante, nourrie des exemples vernaculaires, modèles de parfaite intégration dans un environnement naturel encore protégé.

RC

113

**EDY-LEGRAND (Bordeaux 1892 - Bonnieux 1970)***Coriolan*, 1939

Dessin à la plume et au lavis d'encre de Chine sur carton

Signé en bas à gauche

32 x 24,5 cm.

**300/400 €**

De son vrai nom Édouard, Léon, Louis Warschawsky, Edy-Legrand, né à Bordeaux de mère française et de père russe, réalise en 1919 le premier livre pour enfants de la NRF, *Macao et Cosmage*. Sa carrière d'illustrateur est prolifique.

Comme Gustave Doré, dont il renouvelle parfois la verve, il veut tout illustrer, notamment *La Bible* ; *L'imitation de Jésus Christ* ; *L'Évangile Selon Saint Jean* ; *Les Fioretti*, de Saint François d'Assise ; la *Divine Comédie*, de Dante ; *La Marseillaise* ; George Sand ; Jean Giraudoux (1928) ; Charles Vildrac (1929) ; Henry de Montherlant (1929) ; Jacques de Lacretelle (1929) ; Anatole France (1929) ; Alphonse Daudet (1930) ; Baudelaire (1930) ; Octave Mirbeau (1935) ; *Les tragédies* de Shakespeare (5 volumes, 1939) ; Goethe (1942) ; Jules Vallès (1950) ; *La Grèce*, préface de Jean Cocteau (1953) ; *L'Énéide*, de Virgile (1958) ; *La Peste*, d'Albert Camus (1962) ; François Mauriac ; André Malraux ; Tolstoï, etc...

En 1932, il représente la France à la 1ère exposition universelle d'œuvres gravées de l'Art Institute of Chicago, exposant avec Picasso, Matisse et Derain. Par la suite, il s'installe au Maroc, à Rabat, pendant une vingtaine d'années, se lie d'amitié à Jacques Majorelle et réalise une importante œuvre picturale. « Ce qu'il aime par-dessus tout, c'est recréer le frémissement de la matière par les infinies combinaisons des masses colorées », dit Claude Leclanche-Boulé (1).

Au cours de sa vieillesse, il vit près de Bonnieux, dans le Luberon où il peint ses dernières toiles que Félix Vercel expose à New York. *L'Ahouache*, une de ses toiles, s'est vendue plus de 200.000€ chez Christie's en 2008.

Ce dessin d'Edy-Legrand est le lavis original à partir duquel a été réalisé par Daniel Jacomet le fac-similé destiné à l'illustration de *Coriolan* dans l'impressionnante série que l'artiste consacre à Shakespeare. Publié à Paris en 1939 par Union Latine d'Édition, l'ouvrage comportait 36 planches en hors texte.

Outre la virtuosité technique, les éminentes qualités graphiques, l'imagination fertile, qui ont assuré le renom d'Edy-Legrand, on sera sensible à la maîtrise des valeurs et de la composition, à l'art de la tache, au sens du mouvement, au dégradé de tons.

Jean-Roger Soubiran

1 - Claude Leclanche-Boulé, *Edy-Legrand, voyage au Maroc, itinéraire d'un peintre*, 1993.  
Bibliographie : Cécile Ritzenthaler, *Edy Legrand*, ACR Édition, Courbevoie, 2005

114

**A.R ALLARD***Paysage à Blanquefort*

Huile sur panneau, signé en bas à droite et daté "1960"

37,5 x 44,5 cm

**200/300 €**

115

**ALBERT GREIG (1913-1997)***Paysage à Montagne Saint-Émilien*

Huile sur panneau, signé en bas à droite, daté "40" et titré au dos

44,5 x 31,5 cm

**150/200 €**

113

116

**ALBERT GREIG (Bordeaux 1913-1997)***Le port de Bordeaux*

Huile sur panneau, signé en bas à gauche et daté « 54 »

46 x 55 cm

Albert Greig fréquente, dès 13 ans, les jeudis de l'école d'arts appliqués de Caudéran, puis l'École des Beaux-Arts où il obtient à 17 ans le premier prix d'antique, et fait son entrée dans l'atelier de Roganeau. Il est accueilli à 22 ans comme le plus jeune sociétaire de l'Atelier.

Il rejoint assez vite le groupe des Artistes Indépendants Bordelais dont il partage le refus de l'académisme et l'intérêt pour toute la peinture parisienne inscrite dans le sillage des Impressionnistes. Des liens étroits se tissent là avec Jac Belaubre, Édouard Boissonnet, René Tastet, et par ailleurs avec René Buthaud.

Paysagiste qui déplace son chevalet sur le motif, il s'attache au jeu des nuances et au respect des valeurs. Armand Got note "qu'il concilie son goût de la liberté avec l'amour de l'ordre : tout cela éclate dans la précision du dessin et la finesse de la couleur". Le ciel et l'eau sont ses thèmes de prédilection ; la Garonne, le Libournais, ou Collioure en sont de bonnes illustrations.

Lorsque l'évolution de la modernité déchire la peinture, les Indépendants n'échappent pas à cet éclatement. Les années cinquante s'accompagnent d'un engouement pour l'abstraction, et Albert Greig partage alors avec René Muñoz, Pierre Sudré, Pierre Théron, ou Gaston Marty une défense forte de la peinture figurative. Cette position le met peu à peu en marge, dans une sorte de retraite silencieuse où il se contente de peindre. Jac Belaubre le décrit alors comme "le plus figuratif des peintres de chez nous, le plus authentique (...) Lorsque le bilan viendra, les véritables amateurs sauront découvrir ses pièces rares, patinées de modestie, dissimulées derrière trop de discrétion".

117

**ALBERT GREIG (1913-1997)***Le port de Collioure*

Huile sur panneau, signé en bas à gauche et daté "74"

46 x 55 cm

**200/300 €**

114



117



115



116



118



120



119



121



122

**118**  
**RICARDO GOMEZ-GIMENO (1892-1954)**  
*Hommage à Lépine*  
Huile sur panneau, signé en bas à gauche  
45,5 x 55 cm  
**200/300 €**

Avec envoi à l'ami Lépine en remerciement et toute amitié

De nationalité espagnole, Ricardo Gimenez naquit à Bordeaux où son père était secrétaire général de la Chambre de commerce espagnole et, par ailleurs, photographe de talent, membre du photo-club de Bordeaux. Ricardo mena une carrière dans le commerce et l'industrie mais la peinture fut son activité de prédilection. Il se forma à l'École des beaux-arts de sa ville natale et dans l'atelier de Paul Antin et conduisit ses activités de peintre en véritable professionnel à la fois en France, à Bordeaux et Paris, et en Espagne, tout spécialement à Saint-Sébastien. A Bordeaux il s'impliqua dans la société L'Atelier dont il fut pendant dix ans (1928-1938) le secrétaire adjoint et participa aux principaux salons ; à Paris, il expose au salon de la Société nationale des beaux-arts ; en Espagne, on le trouve dans les galeries de Saint-Sébastien, Bilbao, Vitoria, Pampelune, Madrid etc et il fit des envois aux expositions internationale d'Amérique du sud où il avait une clientèle fidèle. L'inspiration de Gomez-Gimeno est d'une grande diversité et il traite avec la même aisance le paysage, la nature morte, les scènes de la vie moderne avec, souvent, une verve caustique. Son dessin toujours ferme est soutenu par une palette aux tons chauds qui donnent à ses toiles une harmonie puissante et une forte présence.

Robert Coustet

**119**  
**JEAN FRANÇOIS FAURE (XXème)**  
*Les landes girondines*  
Gouache, signée en bas à gauche et datée "62"  
37,5 x 53,5 cm  
**100/150 €**

**120**  
**RAOUL DOSQUE (1860-1937)**  
*Le parc Bordelais*  
Huile sur panneau, signé en bas à gauche et annoté au dos, daté du 04/12/1930. Avec envoi à M. Yette.  
16 x 22,5 cm  
**80/150 €**

Né en 1860 à Cenon - La Bastide, Dosque est décédé en 1937 au Bouscat près de Bordeaux. Il envoyait au Salon des "Artistes Français" à Paris des paysages remarquables, qui lui valurent la médaille d'or au Salon de 1912. A Bordeaux, il exposait aux "Amis des Arts" et à "L'Atelier" qui fit, lors de son 28<sup>ème</sup> salon, une rétrospective où figuraient trente de ses oeuvres.

**121**  
**FRED JOUANNE (XXème)**  
*Paysage de printemps*  
Huile sur toile, signée en bas à gauche et datée 1er mai 1944  
65 x 50 cm  
**200/300 €**

**122**  
**JEAN SAUBOA (1904-1969)**  
*Printemps aux Tuileries*  
Huile sur toile, signée en bas à droite et titré au dos  
46 x 55 cm  
**200/300 €**

Exposé au Salon de l'Education Nationale

Peintre paysagiste et décorateur, Jean Sauboa fut élève de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux, dans l'atelier de Paul Quinsac puis dans l'atelier de décor de théâtre de Jean Artus. Après avoir suivi une formation plus complète à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, il rencontre Odette Maillols, qui deviendra sa femme et obtient le 2<sup>ème</sup> grand prix de Rome en 1928. Professeur de dessin au lycée de Longchamps (futur Lycée Montesquieu), il est nommé en 1960 inspecteur général de l'Education Nationale pour l'Enseignement du dessin.



123

**123**  
**ROGER MATHIAS (Bordeaux 1884-1971)**  
*Cabane à Arcachon*  
Huile sur panneau, signé en bas à gauche et daté "1950"  
65 x 81 cm  
**300/500 €**

Après une formation à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux où il a pour compatriote André Lhote, Roger Mathias devient l'élève d'Émile Brunet dont il fait le portrait en 1942 (Mairie de Bordeaux). De son maître qu'il assiste pour le plafond du Grand-Théâtre, il garde la richesse de la matière et des tons et reprend parfois la thématique : sujets religieux traités dans des gammes sourdes avec le même élan de piété, vues du Bassin constituant son inspiration privilégiée, qui s'élargit aux natures mortes, fleurs et scènes d'intérieurs. « Le Bassin d'Arcachon rendu dans sa plénitude et sa douceur est traité avec la même délicatesse, riche en nuances, mais n'excluant ni une facture synthétique, ni des contrastes violents » remarque Dominique Dussol (1).

Roger Mathias expose aux Amis des Arts de Bordeaux où il est remarqué par Henri Bouffard en 1927 (2) et par Paul Berthelot qui note en 1931 : « les Abatilles de Mathias gardent leurs traits sans déformation » (3). Il participe aux expositions de l'Atelier et aux Indépendants bordelais. Une rétrospective lui est consacrée en 1987. Son œuvre est conservée au musée des Beaux-Arts de Bordeaux et à la fondation Cante à Mérignac.

D'une sensibilité réfléchie, doué d'une écriture personnelle et raffinée, ayant le sentiment de l'équilibre des masses, Roger Mathias multiplie les expériences sur la pâte et la saturation chromatique à travers des recherches où filtrent notamment les influences de Rouault, de Vuillard puis le goût architectonique hérité de Cézanne. De ce souci constructeur témoigne *Cabane à Arcachon* vigoureusement maçonnée au couteau dans une gamme austère : la puissante oblique du tronc au premier plan revendique un jeu de parallèles avec la toiture. Elle articule une vue biaisée à la fois subtile et forte qui fait basculer l'espace et dynamise la vue.

« Respectueux de la forme et des volumes, sensible à la matière, épris de lumière, Roger Mathias a su réaliser une heureuse synthèse de tous ces éléments dans une œuvre attachante, toujours égale, où rien n'est laissé au hasard », affirme Jean Couraud (4)

Jean-Roger Soubiran

1 - Dominique Dussol, *Mérignac, la collection*, Le Festin, 1998, p.80.  
2 - Henri Bouffard, « L'exposition de la Société des Amis des Arts », *La France de Bordeaux et du Sud Ouest*, 25 février 1927, p.4.  
3 - Paul Berthelot, « Le Salon des Amis des Arts (3ème et dernier article) », *La petite Gironde*, 23 mars 1931, p.2.  
4 - 1980, *ibid*, p.80.



124

**FRÉDÉRIC MARIUS DE BUZON**  
(Bayon-sur-Gironde 1879 - Alger 1958 )

Elève de Quinsac à l'école des Beaux-Arts de Bordeaux, Marius de Buzon se forme à Paris dans les ateliers de Cormon et d'Albert Maignan, fréquente Suzanne Valadon et Maurice Denis. Il assimile alors les influences du Fauvisme et de Gauguin. Médaille des Artistes Français en 1911, il expose au Salon des Tuileries et au Salon d'Automne.

L'amour des voyages l'entraîne à Alger où il expose, Galerie Charlet. Il obtient le prix Abd-el-Tif en 1913. Le goût du réel, la soif d'humanité, l'inclinent vers l'étude des coutumes et des milieux. Il devient avec Léon Carré, Léon Cauvy, Paul Jouve, l'un des principaux fondateurs de l'École d'Alger. Il installe son atelier dans la baie d'Alger, dont il a su traduire la douceur et la luminosité dans des vues parfois proches de Marquet. Son orientalisme n'a rien d'un exotisme factice. Dépouillée de toute littérature, sa vision s'exprime dans des pages pleines de fermeté et de couleur, où l'auteur s'efface devant la présence torride de l'Algérie.

Marius de Buzon s'est efforcé de voir ce pays simplement, en débusquant la vie multiple et mouvante, avec ses paysages, ses types, ses traits caractéristiques. Sa peinture n'est pas figée dans une tonalité, elle a ses intermittences de lumière et d'ombre, ses alternatives couleurs ardentes ou plates, clarté et grisaille, soleil et poussière. Evitant le recours au pittoresque, il a peint d'une manière libre et vigoureuse, trouvant plus de joie aux valeurs neuves, aux chocs de clarté, aux tons francs bien plaqués, durs comme des émaux.

Cumulant les récompenses ( Médaille d'or, Hors Concours au Salon des Artistes Français 1922, médaille de vermeil de la Société des peintres orientalistes français 1922, prix Rosa Bonheur 1923, Grand prix artistique de l'Algérie, 1923, etc...), il reçoit plusieurs commandes publiques, notamment à Alger où il enseigne à l'Académie Arts.



125

Jouissant d'une renommée internationale, il est invité à participer à l'exposition des Arts décoratifs en 1925 (*Le port de Bordeaux et les relations d'outre-mer*), au salon des peintres orientalistes entre 1922 et 1935, à Prague en 1930, à Naples en 1934, à Paris à l'exposition universelle de 1937; il est nommé président du Comité de patronage de la Villa Abd-el-Tif.

Considéré comme le «chantre de la Kabylie», ses œuvres recherchées par les collectionneurs lui valent l'admiration d'une abondante critique et des historiens de l'art, dont notamment Jean Alazard, Victor Barrucand, Max-Pol Fouchet, Jean Lepage... Récemment, Emmanuel Bréon déclare : « Possédant un sens inné des valeurs, nul mieux que lui n'a su interpréter les lumières de l'Algérie. Merveilleux coloriste, par la magie d'une palette parfois audacieuse, il a pu traduire tour à tour la magnificence des costumes Ouled-Naïls et la beauté simple des mariages kabyles. Proche des peuples rencontrés, il en a compris les rites et les coutumes pour s'en faire le témoin sensible et respectueux ». Il s'est également inspiré des paysages et types de la région de Bougie, du Mزاب, de Touggourt, Témacine, Sidi-Bou-Said, a peint en Espagne et au Maroc (Casablanca, Fes, Rabat).

Une rétrospective lui est consacrée à Paris (galerie Antinéa) en 1983, à Genève en 1984. Son œuvre est conservée dans de nombreux musées français et étrangers.

Jean-Roger Soubiran

Bibliographie principale : Élisabeth Cazenave, *Marius de Buzon 1879-1958*, Éditions Abd-el-Tif, 1996 ; *La villa Abd-el-Tif, un demi siècle de vie artistique en Algérie*, 1998.



126

**124**  
**FRÉDÉRIC MARIUS DE BUZON (1879-1958)**  
*La ville de Bougie depuis la place Geydon*  
Huile sur carton, signé en bas à droite, titré au dos  
46 x 55 cm  
**600/800 €**

**125**  
**FRÉDÉRIC MARIUS DE BUZON (1879-1958)**  
*La vue de l'Atlas*  
Huile sur toile, signée en bas à gauche  
46 x 55,5 cm  
**600/800 €**

**126**  
**FRÉDÉRIC MARIUS DE BUZON (1879-1958)**  
*Chemin des Aiguades à Bougie*  
Huile sur panneau, signé en bas à gauche  
46 x 37 cm  
**300/500 €**

**127**  
**FRÉDÉRIC MARIUS DE BUZON (1879-1958)**  
*Modèle dans l'atelier*  
Huile sur toile marouflée sur panneau, signée en bas à gauche  
68,5 x 44,5 cm  
**700/900 €**



127

■ *Marius de Buzon s'est efforcé de voir ce pays simplement, en débusquant la vie multiple et mouvante, avec ses paysages, ses types, ses traits caractéristiques.*

### Les peintres bordelais entre 1950-1980 : une génération éperdue

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la Société des Indépendants bordelais connut une situation particulièrement critique, fomentée, à l'intérieur même de ses rangs, par ses artistes sociétaires. Elle se trouva en effet confrontée à des tensions intestines opposant les militants de l'abstraction aux thuriféraires de la figuration. Les premiers symptômes du malaise, apparus dès la nomination de Jean-Maurice Gay à la tête de la Société, se précisèrent lorsque les artistes firent dissidence et se rassemblèrent en factions rivales. Toutefois, de ces années chaotiques, mais en fin de compte fécondes, il faut retenir que de véritables débats d'idée s'instaurèrent à Bordeaux. Quoi qu'il en soit, le divorce fut consommé en 1955 et les enfants des Indépendants furent répartis dans des familles d'accueil qui s'appelaient alors « Solstice » (les abstraits lyriques), « Regard » (les figuratifs) ou « Structures » (les abstraits géométriques). À partir de 1960, alors que la virulence de la polémique s'estompait progressivement, les groupuscules fusionnèrent en un éphémère Salon de Bordeaux, puis, deux ans plus tard, en un nouveau regroupement qui se voulait, selon le critique Claude Giaud, « aussi vaste qu'œcuménique ». Ainsi naquit L'Arche, qui incarna durant quelques années l'avant-garde bordelaise. Mais déjà, sous la pression des événements de Mai 68, les plus révolutionnaires s'écriaient : « Arche ou crève ! » et l'Arche sombra bel et bien. De ses cendres, naquit le salon Septemvir, initié, en 1971, par Jac Belaubre.

Entre-temps, le monde de l'art contemporain connut, à un niveau national, une profonde mutation, entraînant jusqu'au bouleversement même du statut de l'artiste. Dès lors, les écoles, les mouvements ou les courants rassemblant des créateurs de même sensibilité apparurent totalement superfétatoires. Chaque peintre ou sculpteur se mit à revendiquer son autonomie et n'accepta plus la moindre autorité de tutelle. Il estimait désormais que les lieux de médiation étaient suffisamment nombreux pour lui permettre d'affronter seul sa carrière.

À Bordeaux, Henriette Bounin, qui avait ouvert dès 1960 la Galerie du Fleuve dans le rez-de-chaussée voûté du n°38 cours du Chapeau-Rouge, accueillait notamment quelques Indépendants de la première heure, tels Jac Belaubre ou Edmond Boissonnet, tandis qu'en 1973, Anne-Marie Marquette créait la galerie du Troisième Œil, révélant de jeunes talents, comme Christian Gardair ou Claude Lagoutte. Si les expositions de groupes, à l'instar de Septemvir, acceptaient généreusement de mélanger les genres (le lyrique Jean Hugon, le synthétique Robert Vallet ou les plus solitaires d'entre eux, Charles Cante ou Robert Charazac), elles ne le faisaient néanmoins plus sur le modèle des anciens salons et ne revendiquaient aucune ligne directrice.

De fait, les artistes s'émancipèrent, s'affranchirent, se sentant libres de toute attache. Mais, en même temps, ils se trouvèrent plus isolés et ne gagnèrent guère en visibilité. Quant au public, privé de repère, il s'en trouva désorienté. Pierre Molinier avait déjà montré l'exemple, quittant avec perte et fracas les Indépendants pour se diriger plus tard vers les surréalistes, qui ne le retinrent pas. Quelques collectifs éphémères firent cependant un brin de résistance : les Isopolystes autour de René Bouilly, dans le sillage du festival Sigma ; Sed contra, avec de jeunes rebelles ayant pour nom Babou, Boidron, Lesté ou Limérat, sous la houlette de Jean-Marie Pontévia ; plus tard, le groupe Pluriel, rassemblant René Bouilly, Serge Labégorre ou Gérard Sendrey. L'apparition de nouvelles institutions comme le Capc en 1973 qui devint musée dix ans plus tard ou le Frac Aquitaine, en 1982, surent répondre aux formes changeantes de l'actualité artistique, mais n'eurent jamais pour objectif de promouvoir l'art régional (ce qui avait au moins le mérite d'être clair). De nouvelles galeries qui, entre temps, se sont ouvertes en 1984 (Images Nouvelles, Ek'y-mose ou Zographia), stimulées par le rayonnement international du capc et le regain d'intérêt pour les arts plastiques, ne se sentirent pas davantage concernées par ces peintres, considérés déjà comme d'arrière-garde. L'école municipale des beaux-arts, dirigée de 1973 à 1989 par René Bouilly temporisait davantage, accueillant des enseignants comme Marty ou Charazac, plus tard Hugues Maurin, bientôt remplacés par la génération montante. De cette école, sortirent de jeunes plasticiens qui, avec d'autres techniques et d'autres pratiques artistiques, s'impliquèrent dans de nouveaux champs d'investigation. Cette histoire courte, qui s'est écrite à Bordeaux en quelques décennies, s'est jouée de la même manière dans d'autres foyers provinciaux.

De fait, le fossé s'est creusé entre les Beaux-arts et les Arts plastiques, entre l'histoire et le présent, les anciens et les modernes. À qui la faute ? À un cadre institutionnel directif et peu nuancé, à un marché de l'art qui fausse toujours la donne, à un ostracisme culturel et générationnel, sans doute. Il y a pourtant eu de beaux exemples à suivre : Boissonnet, qui a été l'ami d'André Lhote, n'était pas insensible aux défigurations de Bacon ; Belaubre, qui tirait ses leçons de Bonnard ou de Braque, s'est intéressé à la Figuration libre ; Molinier a tracé la route aux artistes de l'art corporel, etc.

Aussi, faut-il brouiller les pistes, faire se rejoindre les clivages et accepter, une fois pour toutes, que ce qui fait l'intérêt de l'art, c'est sa profonde diversité.

Dominique Dussol



128

#### 128 GEORGES DE SONNEVILLE (1889-1978)

*Le port de Bordeaux, quai Sainte-Croix*  
Huile sur toile, signée en bas à droite,  
48,5 x 60 cm  
800/1200 €

#### 129 GEORGES DE SONNEVILLE (1889-1978)

*Tout Bordeaux défile*  
Lithographie  
38 x 58 cm  
100/150 €



129



130

Dès l'âge de 16 ans, Edmond Boissonnet apprend le métier de sculpteur sur bois et de décorateur d'ameublement à l'école des beaux-arts de Bordeaux. Simple erreur d'aiguillage car, en presque autodidacte, il ne doit qu'à lui-même son apprentissage de la peinture, qui aura sa préférence.

Ses premières toiles, datées du début des années 1930, sont dédiées à des paysages urbains bordelais (Place Mériadeck (musée des beaux-arts de Bordeaux), Tramway ou Gabarres sur le fleuve) « orientés vers une sorte de populisme poétique, nous dit Jean-Claude Lasserre, sauvé de l'anecdote par la grande justesse des tons, choisis dans une gamme un peu sourde et une composition constamment contrôlée<sup>1</sup> ». Il fréquente alors de jeunes peintres, Pierre Molinier, Jac Belaubre, Maurice Pargade ou René Tastet, rassemblés sous la bannière des Indépendants. Dès 1937, au cours d'un séjour parisien, il bénéficie des encouragements de Raoul Dufy et le jugement rédhibitoire de Pierre Bonnard, lui déclarant : « Votre sculpture ne vaut rien, dans vos gouaches vos couleurs font l'amour, Boissonnet... vous êtes peintre », lève définitivement le doute sur les incertitudes de sa vocation.

Quelques années plus tard, il partage son temps entre son atelier parisien – afin de rester en contact avec l'actualité de la vie artistique – et sa maison de Grand-Piquey. Après quelques velléités abstraites qui n'auront pas de suite, il ressent la nécessité de retrouver les pulsions secrètes de la nature. Guidée par l'expression des sentiments, sa peinture n'est pas étrangère à l'énergie originelle recherchée par un Bissière et les peintres du « paysagisme abstrait ». La question de la lumière et de ses

**130**  
**EDMOND BOISSONNET (1906-1995)**  
*"La gondole" dans le port de Bordeaux*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite et datée 1931  
 44 x 52 cm  
**500/800 €**

**131**  
**EDMOND BOISSONNET (1906-1995)**  
*La jetée d'Arcachon*  
 Gouache, signée en bas à droite  
 69 x 80 cm  
**800/1200 €**



131

miroitements le rapproche de Manessier, ce qui le conduira, lui aussi, à développer plus tard une œuvre de maître verrier (pour la chapelle de l'institut des sourds et muets à Gradignan). Quant à ses paysages ostréicoles sur le Bassin, ses grues du port de Bordeaux ou ses Tours de la cathédrale Pey-Berland, échafaudés dans des rythmes dynamiques, griffés par un dessin nerveux, diaprés dans des vibrations colorées, ils sont restitués comme au travers d'un prisme, encore imprégnés par le cubisme de son ami André Lhote.

Progressivement, ses compositions s'affranchissent d'une construction en grille, les formes se libèrent, le geste se délie, les évocations deviennent plus suggestives. Boissonnet explore désormais la veine lyrique qu'il porte en lui. Il se renouvelle avec le thème des sportifs et des danseurs qui se caractérisent par d'intéressantes recherches sur le mouvement. Avec la série dédiée aux collines de l'Agenais dans les années 1980, puis celle consacrée aux paysages de l'Île de France, Boissonnet rend un ultime hommage à la nature.

Le peintre a bénéficié des plus grandes signatures de la critique parisienne de l'époque (Raymond Cogniat, Pierre Cabanne, Jean Bouret, Waldemar George), il a participé avec succès aux Salons nationaux (Salon de Mai, Maison de la Pensée française), exposant à Tokyo, Osaka, à la galerie de Paris ; à Bordeaux, au Fleuve, au Troisième Œil et, aujourd'hui, à la galerie Guyenne Art Gascogne.

Dominique Dussol

<sup>1</sup> Jean-Claude Lasserre, Bordeaux 2000 ans d'histoire, 1971, p. 587.

**132**  
**EDMOND BOISSONNET (1906-1995)**  
*La Cathédrale Saint-André à Bordeaux*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite  
 Circa 1961  
 91,5 x 73 cm  
**800/1200 €**

**133**  
**EDMOND BOISSONNET (1906-1995)**  
*Paysage en Ile de France*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite  
 81 x 99 cm  
**400/700 €**



132



133



136

**134**  
**RAYMOND MIRANDE (Bordeaux 1932-1997)**

*Composition et La Savanne*  
Email sur cuivre, signé en bas à droite  
21 x 12 cm et 20 x 20 cm  
**200/300 €**

**135**  
**RAYMOND MIRANDE (Bordeaux 1932-1997)**

*Nu et Composition*  
Email sur cuivre, signature gravée en bas à droite  
20 x 10 cm et 15 x 10 cm  
Encadré par R, Leyle, 3 rue du Château d'eau à Bordeaux  
**200/300 €**

**136**  
**RAYMOND MIRANDE (Bordeaux 1932-1997)**

*Composition*  
Vitrail  
100 x 100 cm  
**600/800 €**

Après des études au lycée Michel-Montaigne, puis à la faculté des Lettres de Bordeaux, Raymond Mirande est partagé entre la poésie, le dessin et les arts du feu. Ses rencontres avec Lanza del

Vasto ou Jean Cayrol – qui lui permet de publier ses poèmes en 1957 aux éditions du Seuil –, les encouragements de Jean Forton ou de François Mauriac l'incitent à poursuivre dans ses différentes voies. En 1959, il obtient le prix Poésie-découverte pour son recueil *L'Apparence et le Feu*. Enfin, toute une génération garde le souvenir de ses critiques d'art, écrites dans un langage ciselé et chatoyant pour les pages de *La Vie de Bordeaux* entre 1961 et 1979.

Mais, dès l'âge de 22 ans, Mirande s'initie à la technique de l'émail sur cuivre et crée ses premiers émaux peints, champlévés ou cloisonnés en installant ses fours à Gradignan. Ses pièces sont exposées pour la première fois à Sainte-Foy-la-Grande, dans l'atelier du céramiste Paul Corriger. Bientôt d'autres expositions à Bordeaux (au Fleuve, au Troisième Œil, à Mérignac), en France (Paris, Strasbourg) et à l'étranger (Suisse, Allemagne, Angleterre) suivront. Son carnet de commandes ne désemplit pas. Fervent catholique, ce qui le rapproche sans doute de Mauriac, il participe au renouveau de l'art sacré en revivifiant une technique ancestrale, tout en lui offrant une renaissance esthétique. Il crée des objets liturgiques, reliquaires, tabernacles, croix, chandeliers ou devants d'autel pour des églises (Sainte-Geneviève-du-Sablonnat, Andernos), des monastères et des communautés religieuses (Neuchâtel, Meynac), plusieurs mosaïques murales pour différents groupes scolaires, mais aussi de beaux vitraux, selon la technique traditionnelle du verre et du plomb, qui créent une atmosphère de calme et de paix, propice au recueillement (cliniques des Grands-Chênes et Bel Air à Caudéran, église d'Arès ou de Bassens (en collaboration avec le maître verrier Jacques Dupuy).

Son art nous ramène au temps des bâtisseurs de cathédrales, des orfèvres, des ymagiers ou des enlumineurs. Sans rien déflorer des mystères de l'émail, de ses archaïsmes et de sa rudesse précieuse, Mirande, qui aurait pu croiser sur sa route Rouault, Bissière, Lurçat et quelques autres, redonne à ses émaux un bain de jouvence. L'économie d'un graphisme synthétique, le pouvoir jubilatoire de la couleur, les rythmes dansants de la ligne retrouvent Matisse, qui déclarait : «Je veux arriver à l'état de condensation qui fait le tableau.» À la recherche d'un équilibre, d'une clarté, d'une lumière, l'artisan émailleur parvient à saisir l'essence des choses et à exprimer le sentiment religieux qu'il a de la vie.

«Le feu ayant ce pouvoir d'accélérer les métamorphoses, les fusions, l'émailleur et le verrier le vénèrent, lui confient leurs songes : ils ajoutent au feu l'Inconnu, dont la force et la violence remuent, émeuvent leurs âmes.(1)»

Dominique Dussol

1 - Raymond Mirande, «La transparence du feu», Catalogue Raymond Mirande, Fondation Charles Cante, Ville de Mérignac, 1993, s. p.



134



134



135



135



137

**137**  
**PIERRE MOLINIER (Agen 1900 - Bordeaux 1976)**

*Bord de mer*  
Huile sur panneau, signé en bas à gauche  
25 x 33 cm  
**200/300 €**

**138**  
**PIERRE MOLINIER (1900-1976)**

*Château en Corrèze dans la neige, 1926*  
Huile sur panneau, signé en bas à gauche  
Titré et daté au dos, et monogrammé PM au stylo.  
37 x 47 cm  
**120/150 €**

Né un vendredi saint, le 13 avril 1900 à Agen, Pierre Molinier se destinait à la prêtrise, après avoir reçu une éducation très stricte chez les Jésuites. Mais il abandonna vite sa première vocation pour la peinture, en décidant d'expérimenter ses talents à Paris. Il en revint déçu après trois ans d'errance et s'installa définitivement à Bordeaux en 1924. Après la période des paysages dits «impressionnistes», puis les toiles abstraites qu'il exposa au Salon des Indépendants bordelais, dont il fut l'un des membres fondateurs, le scandale éclate avec *Le Grand Combat*, toile jugée trop licencieuse et qui fut censurée au Salon de 1951.



138

Après la période des paysages dits «impressionnistes», puis les toiles abstraites qu'il exposa au Salon des Indépendants bordelais[...] le scandale éclate avec *Le Grand Combat*





139

**139**  
**PIERRE MOLINIER (1900-1976)**

*Bon Rencontre, vallée de Cazalet, 1932*  
Huile sur carton, signé et daté en bas à droite.  
74 x 100 cm  
**2 000/3 000 €**

Si les photomontages mettant en scène ses obsessions érotiques ont assuré à Pierre Molinier une renommée internationale, les paysages qui recouvrent la première partie de sa création jouissent d'une réputation plus confidentielle. Leur intérêt est loin d'être négligeable cependant et l'artiste qui les a curieusement rassemblés sous le générique de « période impressionniste », les a toujours revendiqués dans son parcours riche en volte-faces. En fait, la démarche, la touche, la lumière de Molinier paysagiste ne participent en rien des expériences impressionnistes, et s'il fallait rapprocher d'un courant les œuvres de ce peintre inclassable, c'est vers l'expressionnisme qu'il conviendrait de s'orienter.

En témoigne par son étrange écriture, les turbulences de la matière, la vocation exploratrice de la couleur, *Bon Rencontre, vallée de Cazalet, 1932*, que caractérise la perception angoissée de la nature liée à un vitalisme primitif. Ce paysage puissant est proche, par l'agencement des masses, l'asymétrie de la construction, l'obsédante présence de l'arbre, et le regard planant qui embrasse la profondeur spatiale, de *Vallée de Cazalet (Lot-et-Garonne), 1932*, exposé à la Société Nationale des Beaux-Arts (1). Ce motif des environs agenais hante le peintre à la manière d'une autobiographie émotionnelle. En 1931, Berthelot note : « Toujours chercheur et trouveur, Pierre Molinier s'attarde en touches grasses et décisives, à la *Vallée de Casalet* » (2). En effet,

l'artiste qui participe en 1928 à la fondation des Indépendants bordelais ne boude pas pour autant les Amis des Arts où il expose régulièrement entre 1927 et 1931. Ici, Molinier fait pleine confiance à la brosse dans sa gestualité violente. Raviné par les méandres de la touche, le jeu des superpositions, l'inégalité de recouvrement du support, suscitent au premier plan des découpes acérées, en lames de couteaux. Le paroxysme de l'arbre aux formes animalisées, sa couleur montée, son ton ardent, dissonant dans la verdure générale, son inscription dans l'espace pictural, conduisent à un dépassement de la leçon du paysage, ce que pressent Daniel Astruc : « Quant à M. Pierre Molinier, on ne peut guère lui reprocher de refaire la peinture des autres. Sa manière, sa couleur sont bien à lui et les notations dont ses paysages sont pleins vibrent sous des rythmes plastiques hardis et lyriques » (3). Malgré la rigueur de la composition, le souci descriptif s'efface derrière le poids des formes, la force tellurique, la vision subjective, dans une image qui fait éclater le langage. Ainsi, Molinier concourt à l'émergence d'un paysage déviant qui porte en germe, par ses excès, ses décalages, la création future, vouée à l'ambivalence et cette brûlure intérieure est annonciatrice des tourments qui vont consumer l'homme et transcender l'artiste.

Jean-Roger Soubiran

1 - cf. Jean-Jacques Pauvert, *Molinier*, Paris, 1969, p.34.  
2 - Paul Berthelot, « Le Salon des Amis des Arts (dernier article) », *La Petite Gironde*, 23 mars 1931, p.2  
3 - Daniel Astruc, « Salon de l'Ensemble », *La Vie Bordelaise*, 12 au 18 Mai 1933, p.4.



140

**140**  
**PIERRE MOLINIER (1900-1976)**

*"La rue" 1949*  
Huile sur panneau, signé en bas à droite  
65 x 81 cm  
**12 000/15 000 €**

*Bibliographie : catalogue des œuvres de MOLINIER, Pierre Petit, p. 223, Pauvert, p. 40*

La Rue, datée de 1949, intervient à une époque charnière (1946-1951), se situant entre les paysages lot-et-garonnais et sa production érotico-fétichiste qui sera encouragée, à la fin des années cinquante, par André Breton et les surréalistes. Pour cette œuvre qui se situe à la limite de l'abstraction, Molinier a inscrit de sa main, au dos de la toile : « période néantiste ». Néologisme signifiant qui traduit le sentiment tragique et douloureux qu'il éprouve désormais de la vie, pour laquelle la seule échappatoire possible semblera se profiler, plus tard, dans les fantasmes érotomanes. Mais à ce moment-là, l'œuvre n'annonce en rien les tableaux sulfureux, si ce n'est par la palette sombre et la matière luisante qu'il utilisera plus tard pour ses Fleurs de paradis. Le sujet lui est inspiré par une scène d'actualité qu'il a vue ou dont il a entendu parler : une bombe qui explosa dans une des rues du quartier des Chartrons à Bordeaux. La vision hallucinée qu'il en donne indique combien le choc de la guerre est encore très présent pour lui. Pierre Petit, le biographe bordelais de Molinier, constate que « le traumatisme du conflit mondial récent se prolonge jusqu'en 1949 : La rue, toile abstraite, traduit le cauchemar passé ; il

s'agit là, véritablement, de l'explosion d'une bombe dans une rue de Bordeaux (...). Les masses colorées subissent un éclatement manifeste et le souffle de la déflagration est rendu par la dispersion des éclats vers la périphérie du tableau1. » On peut penser à la vision apocalyptique et totalement abstraite que Félix Vallotton avait déjà donné de la guerre en 1917 pour son tableau Verdun, à propos duquel il avait écrit : « Dessiner ou peindre des " forces " serait bien plus profondément vrai qu'en reproduire les effets matériels, car ces « forces » n'ont pas de forme, et de couleur encore moins2. » L'enjeu est bien là : la violence extrême de la scène induit la désagrégation de l'image, la pulvérisation du sujet, pour n'en retenir qu'un éparpillement composé de nébuleuses blanches se détachant d'un fond noir, parvenant à produire un effet quasi cosmique. Évoquant cette « période néantiste », l'éditeur et écrivain Jean-Jacques Pauvert souligne : « Plongeant ses racines toujours plus profondément dans les zones secrètes de l'âme, la peinture de Molinier laisse encore mieux apparaître les monstres internes, les désirs les plus fabuleux de notre propre inconscient3. » La Rue reste, par son sujet, une toile atypique dans la production de Molinier, mais elle contient déjà les chaos du désarroi qui caractériseront ses œuvres à venir. Le 3 mars 1976, mercredi des Cendres, après une mise en scène soigneusement orchestrée, Pierre Molinier se donna la mort dans son atelier de la rue des Faussets à Bordeaux.

Dominique Dussol

1 - Pierre Petit, *Molinier, une vie d'enfer*, Ramsay, Paris, 1992, p. 52.  
2 - Félix Vallotton, « Art et guerre », *Les Écrits nouveaux*, décembre 1917, p. 36.  
3 - Jean-Jacques Pauvert, *Molinier*, 1969, p. 11.

Fils d'une modeste famille de viticulteurs girondins, Charles Cante peut être considéré comme un autodidacte, même s'il apprend les rudiments du dessin à la société Philomathique et suit épisodiquement les cours du soir à l'école des beaux-arts de Bordeaux. Il fut peintre en bâtiment par nécessité, exécutant des travaux de décoration et participant à quelques chantiers de restauration. Homme solitaire, se tenant volontairement à l'écart de la vie artistique locale, il n'accepte que la compagnie choisie de quelques peintres, dont son fidèle complice, Robert Charazac. Très attaché à sa région girondine, il fut avant tout un paysagiste, dans la lignée des peintres de plein air, réalisant parallèlement quelques portraits (dont une série d'autoportraits au chapeau, à la pipe ou au béret) ou des natures mortes dans son atelier du Bouscat.

Cante trouve un style très personnel, parfaitement identifiable, fondé sur un métier toujours honnête et généreux, qui ne joue ni sur l'ambiguïté ni sur l'intellectualisme. Pleines de sève, ses huiles puissantes, robustes, un peu rudes, travaillées parfois au couteau, sont traitées avec emportement dans une pâte grasse, luisante et maçonnée. Poncée, grattée, la matière épaisse, tantôt sourde, tantôt transparente, parvient à capter les nuances violines d'un matin brumeux ou les accents funèbres d'un ciel crépusculaire. Plus la palette s'assombrit, plus la pâte s'épaissit, obtenant force et densité. À la pesanteur de l'huile, il oppose la légèreté de la peinture à l'eau pour des œuvres sur papier, obtenant des nuances cristallines et d'autres phosphorescences qui traduisent sa vision sublimée du paysage.

Quelque temps avant sa mort, Charles Cante écrit quelques notes éparses, émouvantes par leur sincérité, intitulées « Directives pour moi-même » : « Voir très largement, très libre / affirmer certaines parties, mais suggérer aussi beaucoup / ne rien faire de mesquin / Il faudrait aussi, et c'est peut-être l'essentiel, que la peinture ou le dessin reflète le caractère du peintre... (1) »

Beaucoup de ses toiles sont conservées à Mérignac au sein de la fondation qui porte son nom. À l'occasion de la rétrospective qui lui fut consacrée en 1982, le critique Pierre Paret, qui l'avait bien connu, brossa de lui un sensible portrait, montrant combien l'homme et sa peinture étaient indissociables : « Charles Cante est le peintre d'une réalité quotidienne : celle du paysage où il est incomparable. On l'imagine, copain de Corot, de Courbet et des impressionnistes, allant par n'importe quel temps sur le motif, comme il le faisait dans sa jeunesse, quand amarrant son matériel sur son vélo, il fonçait à toute pédale vers les hauteurs de Cambes où sa femme [Louise] le rejoindrait avec le car. L'été, son travail quotidien terminé, quittant le chantier, il filait directement vers ces coteaux de la Garonne où il fixerait un couchant ou la courbe du fleuve. Et puis quand dix heures sonneraient, n'ayant toujours pas dîné, il rentrerait au Bouscat où la soupe chaude, préparée par la plus patiente des épouses, l'attendait. Vie rude et saine, entièrement vouée à l'art, vie cistercienne nécessitant aussi, en même temps qu'une volonté inaltérable, une santé de fer. (2) »

Dominique Dussol

1 - Charles Cante, « Directives pour moi-même », in catalogue d'exposition Charles Cante, Ville de Mérignac, 1982, pp. 4-5.

2 - Pierre Paret, ibid., p. 11.

**141**  
**CHARLES CANTE (1903-1981)**  
*Autoportrait*  
Aquarelle, signée en bas à gauche  
65 x 55 cm  
**150/200 €**

**142**  
**CHARLES CANTE (1903-1981)**  
*Les épaves de la pointe de l'Aiguillon*  
Aquarelle, signée en bas à gauche  
48 x 64 cm  
**200/300 €**



142

**143**  
**CHARLES CANTE (1903-1981)**  
*Nature morte aux pommes*  
Aquarelle, signée en bas à gauche  
47,5 x 39 cm  
**300/400 €**

**144**  
**CHARLES CANTE (1903-1981)**  
*Vers l'automne à Allasip*  
Huile sur toile, signée en bas à gauche et titrée au dos  
60,5 x 46 cm  
**300/500 €**

**145**  
**CHARLES CANTE (1903-1981)**  
*Le Cabanon, Hyères*  
Huile sur toile, signée en bas à gauche, titrée et située au dos  
65 x 100 cm  
**500/700 €**

**146**  
**CHARLES CANTE (1903-1981)**  
*Chemin de la croix de Baylot*  
Huile sur toile, signée en bas à gauche et titrée au dos  
65 x 100 cm  
**500/700 €**

**147**  
**CHARLES CANTE (1903-1981)**  
*Zinnias au soleil*  
Huile sur toile, signée en bas à gauche et titrée au dos  
100 x 80,5 cm  
**500/700 €**

**148**  
**CHARLES CANTE (1903-1981)**  
*Les poires de Carignan*  
Huile sur toile, signée en bas à droite et titrée au dos  
60,5 x 37,5 cm  
**200/300 €**

**149**  
**CHARLES CANTE (1903-1981)**  
*L'atelier*  
Huile sur toile, signée en bas à gauche  
116,5 x 89,5 cm  
**600/800 €**



141



149



145



146



144



148



147



143

150  
**JAC BELAUBRE (1906-1993)**  
*Composition aux nus*  
 Aquarelle signée et datée "92"  
 48 x 63 cm  
**80/150 €**



150

151  
**JAC BELAUBRE (1906-1993)**  
*Composition à l'oiseau*  
 Technique mixte, signé en bas à droite  
 63 x 49 cm  
**300/400 €**



151

152  
**JAC BELAUBRE (1906-1993)**  
*L'oiseau bleu*  
 Huile sur papier, signé en bas à droite  
 50 x 63 cm  
**200/300 €**



152

Peintre et ami des peintres, journaliste, critique d'art, Jac Belaubre, fut, durant plus d'un quart de siècle, un meneur et un rassembleur, œuvrant sans répit pour la promotion des artistes aquitains. Il fut secrétaire général des Artistes indépendants bordelais de 1933 à 1955, puis, au moment de la scission du groupe, devint membre fondateur de la société Regard. Dans ces années de combat, cet ancien élève d'Henri Barbier se retrouva du côté des « intoxiqués de la térébenthine », en se positionnant, dès lors, comme l'un des défenseurs de l'art vivant à Bordeaux. Ami des écrivains, du poète Louis Émié, du romancier Raymond Guérin ou du dramaturge Jean Vauthier, il leur prodigua ses encouragements dans ses nombreux articles parus dans le journal La France – dont il devint rédacteur en chef – ou La Vie de Bordeaux, constituant des témoignages précieux pour la connaissance de la vie culturelle bordelaise. Son ami Jean-Claude Lasserre résume ainsi sa foisonnante production qui évolua sur plus d'un demi-siècle, entre recherches expérimentales et permanence de l'inspiration : « Il sait être à la fois constructeur et lyrique (les leçons de Braque et de Bonnard), dessinateur et coloriste, retenu et effusif, pudique et pourtant si sensuel. Et, ce jouant avec un nombre restreint de sujets : natures mortes simplifiées ou somptueuses devant des fenêtres, lien entre le monde extérieur et intérieur ; présence obsédante des oiseaux, merles noirs et palombes bleues, tout droits surgis des terres de l'enfance ; femmes, présences tutélaires ou formes offertes et voluptueuses (1)... »

Ainsi, librement jeté sur une feuille papier, Belaubre représente l'envol d'un Oiseau bleu, se fondant avec le paysage. Il y reprend le thème récurrent de l'oiseau (souvent associé à l'atelier, comme dans les tableaux de Braque), qui est, en fait, prétexte à une pure recherche plastique sur le fond et la forme, la lumière et la couleur, la figure et la matière. Dans une composition volontairement déstructurée, il met en avant les diaprures de la lumière avec une palette duveteuse, rehaussée par les stridences d'un jaune matissien.

Pour sa Composition à l'oiseau, qui date de la fin des années 1980, l'élimination de la perspective, le traitement monochrome des fonds guillochés de vibrations lumineuses, la représentation frontale des objets, la simplicité même du parti, donnent à l'œuvre de ce peintre de plus de 80 ans une très grande actualité. À l'audace jubilatoire de sa dernière période, se mêle une réflexion sur des thèmes resurgis de la mémoire, dans un esprit assez proche du grand panneau de Matisse, La Tristesse du roi. Une tristesse qui est une joie, tempérée de tendresse, de souvenirs et de fantaisie.

Dominique Dussol

1 - Jean-Claude Lasserre, « Pour saluer Belaubre », 60 ans de peinture de Jac Belaubre, Ville de Mérignac, 1991, s. p.



153



154

153  
**HUGUES MAURIN (1925)**  
*Chevaux*  
 Bois flotté signé sur la jambe arrière gauche  
 Circa 1965  
 Haut. : 35 cm, Long. : 80 cm  
**500/700 €**

154  
**HUGUES MAURIN (1925)**  
*Portrait de femme au chignon*  
 Terre cuite vers 1940-1950, signée  
 Hauteur totale : 42 cm  
**300/400 €**

■  
*n°154 "La plénitude du modelé de sa femme au chignon est caractéristique de la sculpture d'après-guerre. Traité dans des volumes pleins et généreux, le buste en terre cuite évoque ceux qu'Armande Marty réalise à la même époque, appliquant, tout en les actualisant, les leçons du maître Antoine Bourdelle"*  
 ■

Dès son plus jeune âge, Hugues Maurin s'est attaché à capter l'émotion dans des matériaux pauvres ou résistants. Aussi, ce ne sont pas dans ses années de formation de sculpteur à l'école des beaux-arts de Toulouse, qu'il quitte en 1943, qu'il faut trouver les raisons de la puissance et de l'énergie vitale de sa sculpture, mais davantage dans sa forte personnalité ou dans l'acuité de son regard scrutant la nature. En 1948, Maurin quitte la France pour les États-Unis, y croise Marcel Duchamp ou de Kooning, mais surtout le maître-verrier Yop Nicolas, qui l'incite à répondre à des commandes d'art religieux.

Il y fonde une famille avec son épouse Jeanine Duval et revient à Bordeaux en 1955. Impliqué dans la vie artistique bordelaise, il expose, aux côtés de ses amis Belaubre, Bouilly ou Labarthe-Pon, dans les salons locaux, au festival Sigma ou à la galerie du Fleuve. Sculptant autant le bois, la pierre, le ciment moulé, la résine, l'innox ou des matériaux de récupération, il participe aux réalisations de l'agence d'architecture Salier-Courtois-Lajus, répond à des commandes religieuses ou réalise les bas-reliefs du Crédit Agricole, sur le boulevard du Président-Wilson (1972). Avec des formes synthétiques, souvent monolithes, silencieuses, mais bruisantes du dedans, il retrouve l'archaïsme des sculptures primitives, romanes ou précolombiennes, pour aboutir à un monde poétique très personnel : bestiaires anthropomorphiques, sortes de moïa ou de statuaires votives qui ne perdent jamais pied avec le caractère humain. Entre 1968 et 1992, il accepte un poste de professeur à l'école des beaux-arts. Il vit et travaille aujourd'hui dans sa maison du Cap-Ferret. La plénitude du modelé de sa femme au chignon est caractéristique de la sculpture d'après-guerre. Traité dans des volumes pleins et généreux, le buste en terre cuite évoque ceux qu'Armande Marty réalise à la même époque, appliquant, tout en les actualisant, les leçons du maître Antoine Bourdelle.

Éléphants, doux au toucher comme à la vue, Les Chevaux, réalisés quelques trente ans plus tard, appartiennent à la catégorie des bois flottés, rejetés par la mer. Ils sont à peine transformés par le sculpteur respectueux, qui fait entièrement confiance aux ingénieuses plasticités que nous offre la nature.

Dominique Dussol

■  
*"La maturité venant, Hugon amorce une libération progressive de son art par la couleur. La lumière inonde ses toiles, irradie l'atmosphère de ses paysages"*  
 ■

**155**  
**JEAN HUGON (1919-1990)**  
*Composition*  
 Huile sur carton, signé en bas à gauche  
 121 x 31 cm  
**500/700 €**

**156**  
**JEAN HUGON (1919-1990)**  
*La plage*  
 Gouache, signée en bas à droite et datée « 73 »  
 47 x 62 cm  
**600/800 €**

**157**  
**JEAN HUGON (1919-1990)**  
*Bateaux à Saint Cyprien*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite, titrée et datée au dos "1975"  
 33 x 41 cm  
**200/300 €**

**158**  
**JEAN HUGON (1919-1990)**  
*Le champ jaune à Collioure*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite, titrée et datée au dos "1978"  
 38 x 55 cm  
**300/500 €**

**159**  
**JEAN HUGON (1919-1990)**  
*Paysage du Lot en hiver*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite,  
 51 x 65 cm  
**200/300 €**

Lorsque Jean Hugon quitte Marseille à l'âge de 18 ans, il est encore cette pierre brute et mal dégrossie, sans véritable formation ni culture artistique. Mais il porte instinctivement en lui tous les éléments constitutifs de son art : la foi ardente qu'il éprouve pour l'existence, un goût viscéral pour l'authenticité des choses, un hédonisme enfin, qui se transmuera dans sa peinture en une sorte d'hymne à la joie de vivre et à la lumière. Première étape à Toulouse, où il est facilement accepté par le milieu des peintres locaux et expose dans quelques galeries. Mais ce sont les toiles du Montalbanais François Desnoyer, opérant alors une synthèse entre fauvisme et cubisme, qui l'influenceront et lui ouvriront des horizons nouveaux. En 1953, il quitte la ville rose, avec sa femme et ses trois premiers enfants, pour s'installer près de Bordeaux, au milieu des vignes, à Saint-Médard-d'Eyrans. C'est aussi la date de sa première exposition parisienne. Comme à Toulouse, Hugon sait parfaitement s'intégrer à la vie artistique bordelaise, participant au groupe Solstice (aux côtés des abstraits) ou, plus tard, à Septemvir. Il trouvera ses amis Jac Belaubre, Edmond Boissonnet, Michel Joussaume chez Henriette Bounin, à la galerie du Fleuve, tout en restant fidèle à L'Ami des Lettres. Ses participations aux salons parisiens (d'Automne, Comparaisons) ou à l'étranger (Munich, Sao Paulo, Moscou, Tokyo) lui valurent de remporter plusieurs distinctions.

La maturité venant, Hugon amorce une libération progressive de son art par la couleur. La lumière inonde ses toiles, irradie l'atmosphère de ses paysages. Les échanges avec d'autres artistes, comme Pignon qu'il rencontre à Menton, n'y sont pas étrangers. Car, en quelques années, Jean Hugon se révèle être un coloriste puissant. C'est la couleur sans retenue, ruisselante, incandescente, qui lui permet de prendre ses distances avec le réel. C'est le contraste des plans colorés qui lui permet encore de suggérer le mouvement et la profondeur, de contrôler la dynamique du geste. Même si le plaisir jubilatoire de peindre est bien là, la spontanéité et l'élan ne l'emportent cependant jamais sur les exigences de la composition. Légères, rapides, presque furtives, les études et les esquisses sont peintes sur le motif, dans la lumière du plein air, afin de préserver la fraîcheur de l'émotion première (La Plage). En revanche, les huiles se recomposent patiemment dans la lente maturation de l'atelier (Le Champ jaune à Collioure). Avec une prédilection marquée pour l'eau - qu'il s'agisse d'eau vive ou stagnante, douce ou salée -, il choisit de représenter des ports, des bords de mer, des voiliers à quai (Bateaux à Saint-Cyprien), mais aussi des scènes de rue, de plage ou de marché. Ce sont, en fait, d'humbles sujets qui n'ont rien d'héroïque, des thèmes simples, familiers, presque banals, qui ne recherchent ni l'anecdote ni le pittoresque. À la manière des Impressionnistes et des Fauves qui n'abordaient pas de grands sujets, la peinture d'Hugon s'inscrit sans le savoir dans cette tradition de la peinture française. Le paysage, qui reste au centre de toute la thématique, n'est qu'un sujet prétexte qui donne lieu à des improvisations, lesquels se situent parfois aux lisières de l'abstraction (Composition). Pour autant, il serait malavisé, sous prétexte de vouloir donner une vision synthétique du peintre, de faire de Jean Hugon un artiste pulsionnel, convulsif et irréfléchi. D'une homogénéité qui n'est qu'apparente, sa production est loin d'être univoque. La santé, la force, l'évidence de sa peinture que la critique unanime a bien voulu reconnaître, soulignant même sa façon méridionale, occultent tout un pan plus complexe de sa personnalité qui, dans le silence de l'atelier, livre de douloureux combats pour percer les mystères de la création

Dominique Dussol



155



156



157



158



159

## L'émergence de la peinture abstraite à Bordeaux

La rupture dans l'histoire de l'art qu'a suscité le passage de la figuration – jusque-là inhérente à la création artistique occidentale – à l'abstraction est un phénomène passionnant. L'art abstrait a déjà une longue histoire, vieille de plus de cent ans. Il n'est pas une école, comme l'impressionnisme, le cubisme ou le surréalisme, dont la durée fut en général assez courte, mais une formidable aventure esthétique qui a secoué le XXe siècle. Et pourtant, il suscite encore aujourd'hui auprès d'une frange du public, au mieux, méfiance et incompréhension, au pire, abomination et rejet.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la peinture moderne semble s'épuiser, ou disons que les maîtres reconnus alors, tels Matisse, Picasso, Braque, Lhote, Villon, Pignon, Gischia ou Fougeron s'évertuent à tourner et retourner dans leurs mains un métier qui n'a plus besoin d'autre chose qu'un sujet neuf, propre à utiliser leur richesse respective. Beaucoup de jeunes artistes, quant à eux, sont à la recherche d'un nouveau souffle, d'un nouvel espoir pourrait-on dire. Ils le trouvent finalement en prospectant les ressources de l'abstraction.

Le propos des artistes que l'on s'accordera à qualifier d'abstrait est précisément d'abstraire de la réalité extérieure tous les éléments illustratifs considérés comme étrangers à l'expression de leur sensibilité ou de leurs idées et d'exploiter au maximum la puissance expressive des formes et des couleurs. Il ne s'agit plus de représenter un quelconque sujet emprunté à la « nature », mais d'exprimer, soit la profonde *nécessité intérieure* qui habite la conscience de l'artiste, comme le recommande Kandinsky (*Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 1912), soit l'ordre rationnel et structural qui règne à l'intérieur de la réalité, décrit et exploité par Mondrian (« Réalité naturelle et réalité abstraite », *De Stijl*, 1919-1920). L'art n'est plus une représentation ; son but n'est plus de donner forme à la vision que nous nous faisons du monde à travers l'expérience sensible : l'œuvre d'art devient une réalité autonome, indépendante de la réalité extérieure. Le tableau n'est plus que formes et couleurs traduisant par elles-mêmes un état d'âme, à travers des équivalences qui recourent aux seuls moyens plastiques.

Cependant, dans cet idéal schéma dualiste, où l'artiste abstrait se voue corps et âme soit au lyrisme, soit au géométrisme, il est une autre tendance de la peinture où la marge de l'abstraction apparaît. Cette marge est manifeste dans les œuvres d'artistes qui ne sont pas abstraits à proprement parler, mais qui semblent le paraître pour la raison qu'ils appréhendent le réel comme une totalité offerte autant à l'esprit qu'à la perception. Ces peintres tentent d'abolir l'écran qui les sépare du monde extérieur. Les formes qu'ils créent ne comportent pas de sujet reconnaissable. Ce sont des formes qui se rattachent étroitement à la réalité, mais à une réalité qui ne s'identifie pas à ce que nous voyons. Dès lors, il faut admettre que la figuration doit être distinguée du réalisme. De manière un peu contradictoire, ce courant nous conduit à parler d'*abstraction figurative* ou de *figuration abstraite* et, le cas échéant, de *paysagisme abstrait*, ou tout simplement de non-figuration. Quel que soit le terme retenu, il faut voir dans cette troisième tendance un élargissement des possibilités, aussi bien de la forme abstraite que de la forme figurative, l'une et l'autre indissolublement liées dans l'esprit de l'artiste, confondues pour mutuellement s'enrichir.

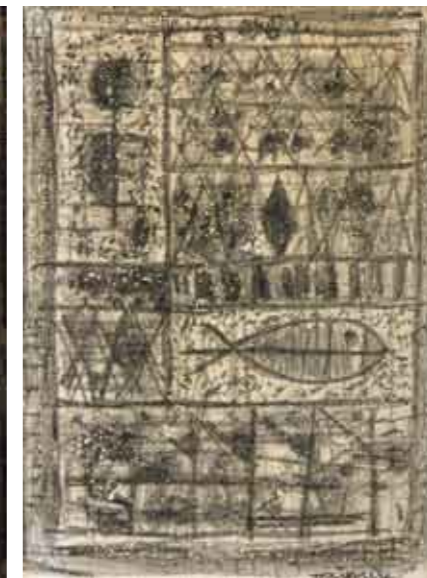
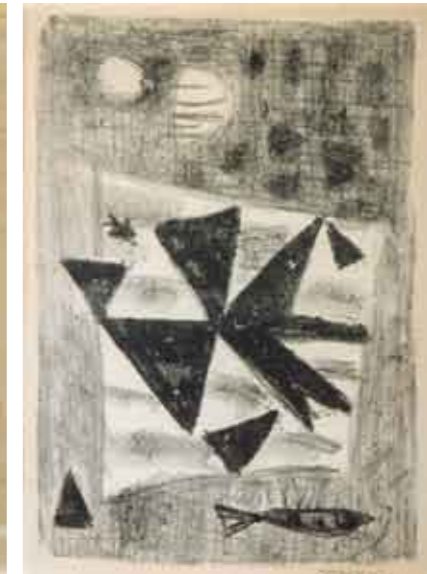
Rejoignant André Malraux, Jean Cassou écrit en 1960 : « Dans notre vieux continent (...), la peinture abstraite ou non-figurative constitue une révolution extraordinaire et totale. Elle rompt avec toutes les traditions du génie français et plus largement du génie occidental (...) Avec l'abstraction commence autre chose, qui est absolument différent, non seulement une nouvelle façon de peindre, mais une façon différente de penser, une façon différente de concevoir le rapport de l'homme et de l'univers » (*Panorama des arts plastiques contemporains*, 1960).

Bordeaux elle aussi a accueilli l'abstraction, ou les abstractions. Il est intéressant d'étudier la situation artistique historique à partir de laquelle la peinture abstraite a pu se développer et évoluer dans la capitale aquitaine. Alors que circulent encore aujourd'hui le poncif d'une stagnation de la ville en matière artistique, bien des évolutions et des changements ont au contraire permis l'éclosion puis la propagation de la peinture abstraite. Les artistes bordelais ne sont pas engoncés dans leur classicisme atavique (voir les chapitres précédents). Bien au contraire, tout au long du XXe siècle, il règne en ville un climat, plus ou moins fiévreux ou exalté, de recherches, d'inspiration, de suggestions et d'échanges d'idées ; un foyer d'ardeur et d'émulation. En 1927 naît, à l'instigation du peintre et critique d'art Jean-Loup Simian, la Société des Artistes indépendants bordelais, s'inspirant du modèle de son aînée parisienne créée en 1884. C'est de ce creuset que les abstraits se dégageront.

Mais il faudra un peu de temps aux peintres bordelais pour aborder la peinture abstraite. En effet, les catalogues des Indépendants sont formels : la peinture abstraite ne fait son apparition à Bordeaux qu'après la Seconde Guerre mondiale, à la suite de premiers essais post-cubistes où les formes deviennent indéfinies et les couleurs primordiales. Pourtant, dans l'entre-deux-guerres déjà, les artistes locaux avaient connaissance des recherches engagées dans l'abstraction. Dès 1929, et les années suivantes, Foltyn, Kandinsky, Vantongerloo, puis Moholy-Nagy, Kosnick-Kloss et enfin Vordemberge-Gildewart accompagné de quelques autres membres du groupe parisien Abstraction-Création, sont présentés sur les cimaises du Salon des Indépendants. Mais les artistes bordelais n'étaient alors visiblement pas prêts à s'exprimer dans le langage abstrait, et le public encore moins disposé à recevoir le choc d'une telle peinture.

Ce n'est donc qu'à partir de 1945 qu'une élite, au sein même des Indépendants et dans le public, se laisse charmer par les attraits de l'abstraction. Après une longue gestation, Bordeaux vibre. Ce réveil participe d'ailleurs du grand engouement pour l'art abstrait que l'on constate à la même époque en France, mais aussi dans bien des pays étrangers. La guerre a provoqué une cassure dans la mentalité des gens. La confiance en la réalité apparente disparaît ; c'est à ce moment que naît la crise de l'objet. On assiste alors à de profondes transformations dans la conception et dans l'exécution de l'œuvre d'art. Les artistes optent pour une peinture qui veut renoncer à l'apparence des choses, pour découvrir une plus secrète signification de la réalité. De telles recherches avaient déjà leur propre tradition, dont l'origine peut se situer, nous l'avons dit, dans l'entre-deux-guerres. Repartant de ces travaux abstraits, la nouvelle génération, dans un premier temps, pratique une abstraction géométrique. Pour les tenants de ce géométrisme, cette forme d'art semble la plus pure et la seule capable de développements ultérieurs. Il faut admettre en effet que cet ordre, que la clarté morale de cette tendance de rigueur quasi puritaine, avaient déjà fait leurs preuves.

Jean-Maurice Gay (1899-1961), membre des Indépendants, l'initiateur du mouvement, ébauche ses premiers dessins abstraits à partir de 1939 et présente sa première toile abstraite à l'Académie Jean Vauthier en 1943, mais ce n'est qu'à partir de 1945 qu'il emprunte définitivement ce chemin vers la pureté et le dépouillement, bientôt suivi par Simone Colombier (1903-1984). Après 1948, l'exemple de Bissière oriente les recherches de bien des peintres. Les trente œuvres du maître exposées au Salon des Indépendants cette année-là sont, pour eux, un révélateur des possibilités illimitées qu'offre l'abstraction. Louis Teyssandier (1909-1987), Jean-André Lourtaud (1906-1980), Odette Boyer (1907-1994), Elisabeth-Victoire Calcagni (1899-1969), Henry Mazaud (1898-1967), Robert Dubourg (1908-1979), Marcel Pistre (1917-1979) et Anny Fourtina (1912-1967) abandonnent la figuration au profit de l'abstraction.



Dès lors, la peinture bordelaise, dans son ensemble, ne peut plus tout à fait être comme avant. L'accueil, d'abord frileux, réservé à l'abstraction devient dans les années 1950 le problème majeur qui se pose immanquablement à tous les adhérents des Indépendants. Bien peu échappent à la tentation. Toute une frange de la peinture figurative se modifie également, s'enrichit, parce que les artistes, quel que soit leur style, tiennent désormais compte de l'apport de la non-figuration et de tout ce qu'elle leur apprend sur la spécificité de leur métier. Bien qu'elle reste fidèle à un sujet reconnaissable, la majeure partie des Indépendants figuratifs est influencée par la conquête d'un nouvel espace pictural : Bedin, Belaubre, Mildred Bendall, Boissonnet, Callens, Cante, Charazac, Dasse, Dulout, Hugon, Lasserre, Parsons, Salamanca, Sibade, Soulan, Sudré, Torrente, et les plus jeunes Bellan, Conord et Courrech. Hors du groupe des Indépendants, Marcel Bach, membre de la très académique société artistique de L'œuvre, épris de vérisme, est « tellement séduit qu'il se met à faire de l'abstrait » (J. Guichard, *Un demi siècle de peinture à Bordeaux*, 1961). Gageons en effet que ses confrères ont été surpris, en 1947, de découvrir *Rythmes chromatiques passant par trois points perdus* sur les cimaises du Musée des Beaux-Arts !

Thierry Saumier

**160**  
**ROGER BISSIERE (1886-1964)**  
Suite de quatre lithographies en noir  
dont trois signées en bas à droite  
30 x 21 cm  
**200/300 €**

Elève à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux, puis à celle de Paris dans l'atelier du portraitiste mondain Gabriel Ferrier, Bissière s'ennuie bien vite et rejoint les Indépendants de la capitale. Il pratique tout d'abord une peinture s'inspirant du modèle cézannien, puis se rapproche des « puristes » avec lesquels il collabore à la revue *Esprit nouveau*. A la veille du second conflit mondial, en 1938, insatisfait, il quitte Paris et se retire à Boissières, la propriété lotoise héritée de sa mère. Là, à l'âge de soixante ans, sous l'influence de la nature, il devient un poète travaillé par le don d'émerveillement. Il opère une spectaculaire remontée du fond des âges. Il invente une peinture faite de pictogrammes rupestres ou de signes géométrisants, plongeant le spectateur dans un monde archaïque non pas décrit, mais simplement suggéré. Il apprend à libérer son instinct le plus primitif.

Th.S

**161**  
**ALAIN DE CONDE (1935)**  
*Œuf*  
 Aquarelle signée en bas à droite et datée 1968  
 n° 1159  
 75 x 55 cm  
**150/200 €**

**162**  
**ALAIN DE CONDE (1935)**  
*Composition*  
 Aquarelle, signée en bas à droite n° 1008  
 75 x 55 cm  
**150/200 €**



163



164

**163**  
**ALAIN DE CONDE (1935)**  
*Paysage*  
 Aquarelle, dédicacée en bas à gauche n° 626  
 Avec envoi "à Nicole avec toute mon amitié. Alain".  
 50 x 70 cm  
**200/300 €**

**164**  
**ALAIN DE CONDE (1935)**  
*Composition aux fleurs bleues*  
 Huile sur toile signée en bas à droite et datée 1968  
 100 x 81 cm  
**200/300 €**



161



162



165



166



167

**165**  
**RENÉ BOUILLY (1921)**  
*Composition*  
 Gravure sur panneau laqué noir  
 85 x 29 cm  
**80/150 €**

**166**  
**RENÉ BOUILLY (1921)**  
*Hommage à Bradbury*  
 Acrylique sur toile, titrée et datée au dos "68"  
 85 x 85 cm  
**200/300 €**

**167**  
**RENÉ BOUILLY (1921)**  
*La terre*  
 Acrylique sur panneau signé en bas à gauche  
 81 x 81 cm  
**200/300 €**

Après avoir suivi des cours du soir à l'école des beaux-arts du Havre, René Bouilly arrive à Bordeaux à 28 ans, avec un concours de l'administration en poche. Il y reprend ses pinceaux pour tromper les heures creuses d'une vie monotone et réglée. Ses premiers dessins à l'encre rendent compte, avec des accents misérabilistes, de la vie nocturne des bouges et des hôtels borgnes du quartier Mériadeck. En 1956, il expose à la galerie Leyle et ses premiers encouragements viennent des peintres Charazac ou Jac Belaubre.

Ces deux œuvres peintes sur un format carré appartiennent à la série des Sphères-promenades, pour laquelle René Bouilly inaugure une peinture en noir et blanc qui se poursuivra dans toute sa production à venir.

Ces sphères, qui permettent de voyager au centre de la peinture, se présentent comme un théâtre d'ombres chinoises. Elles sont exposées pour la première fois en 1971, à la galerie du Fleuve. Accompagnant les sculptures d'Hugues Maurin, Bouilly crée pour cette occasion un décor environnemental, transformant les murs de la galerie d'Henriette Bounin « en une chapelle secrète où le recueillement est possible ». Peintures lunaires ou

spectrales, kaléidoscopes labyrinthiques éclairés par des clairs-obscur, la lumière y remplace la couleur, qui se résume à une gamme nuancée de gris. « J'aime les gris, avoue ce coloriste contrarié, par ce que le gris est la réalité. La vie est faite de gris, ce qui ne signifie en aucune façon qu'elle est triste, mais qu'elle est un équilibre permanent et perpétuellement mouvant entre ces deux extrêmes que sont le noir et le blanc(1). » Le critique Claude Gaud remarque, dans La Nouvelle République, que « les petits maîtres flamands se contentaient de nous faire toucher du doigt des objets familiers. Bouilly, au contraire, désarticule la forme, il pénètre à l'intérieur après avoir pratiqué des incisions aussi aiguës que celles d'un scalpel. Et il s'y aventure. Ses sphères-promenades nous proposent des labyrinthes secrets, des détours plein de surprises avec, de temps en temps, des cavernes douillettes pour accueillir le rêve... René Bouilly crée devant nous un univers fait d'éléments contradictoires : la poésie et la rectitude(2). » Les Sphères se situent parfois aux lisières de la science-fiction, comme l'indique son Hommage à Ray Bradbury (1920-2012), auteur du roman Fahrenheit 451. A travers des excavations qui révèlent tout un monde caché, La Terre exprime toute la complexité de notre planète et, partant, de ses occupants. Marquant l'aboutissement des années cinétiques, ces œuvres en mouvement virtuel se présentent à la fois comme des inventions lyriques et des combinaisons techniques, induisant la participation du spectateur. Raymond Mirande a décrypté ce monde mystérieusement secret par des images évocatrices, qu'il a exprimées avec poésie dans La Vie de Bordeaux : « Bouilly se veut blanc et noir, allusif, retenu, dessiné. Il opère en chirurgien accompli, il plonge au vif de la courbe, au rasoir de l'œil, au tranchant du profil. Il travaille au clair de la lune, il enregistre du futur sur un panneau de cire froide. Ce qu'il montre est sans bavure, il tente un rêve glacé pour aussitôt l'écrire de grises racines. Il apprivoise des vols inconnus, savants, il joue avec les ombres de la vie et de la mort, il huile leurs engrenages.(3) »

Dominique Dussol

1 - Dominique Dussol et Jean Eimer, René Bouilly, Le Castor Astral, Centre Régional des Lettres d'Aquitaine, 1993, p. 26.  
 2 - Claude Gaud, « René Bouilly à la galerie du Fleuve : une nouvelle définition du trompe-l'œil », La Nouvelle République, 1971.  
 3 - Raymond Mirande, « Formes et graphismes de Maurin et Bouilly », La Vie de Bordeaux, 1967.



168

**168**  
**Louis TEYSSANDIER (1909-1987)**  
*Intérieur de la Terre*  
 Sable, signé en bas à droite  
 54,5 x 74,5 cm  
**400/700 €**

Adolescent, Teyssandier entre à l'école des Arts-Décoratifs, dans l'atelier de décoration de théâtre dirigé par Emile Bertin. D'abord décorateur au sein de la compagnie du Bon Vouloir, il rejoint en 1951 le Grand Théâtre où il assure le poste de décorateur en chef. Parallèlement, il pratique la peinture et, sous l'influence de Jean-Maurice Gay, peintre abstrait géométrique, il rejoint *Structures*, groupe fondé en 1952 par ce dernier. Esprit autonome, il cherche immédiatement un moyen d'expression qui lui soit propre. De ce fait, l'artiste inaugure une nouvelle technique en abandonnant l'huile sur toile et en mettant au point un système très complexe de peinture sur papier, avec enduit et épaisseurs de pâte et de sable, marouflé sur bois. Bientôt, les formes essentielles, dégagées des broussailles et des grillages du graphisme, apparaissent de plus en plus simples, dépouillées. Le couteau et plus souvent la brosse épaisse organisent la surface en zones claires ou sombres, aux nuances rares.

Thierry Saumier



169



169



169



170

**169**  
**CLAUDE LASSERRE (1921-2012)**  
*Triptyque : les dragons de Kingling (Bali)*  
 Acrylique sur toile, signée en bas à droite, daté 1978  
 73 x 81 cm  
**400/700 €**

**170**  
**CLAUDE LASSERRE (1921-2012)**  
*Composition*  
 Huile sur panneau, signé en bas à droite et daté "65"  
 92 x 60 cm  
**200/300 €**

Claude Lasserre était un peintre bordelais de courant figuratif et abstrait. Il fut professeur de dessin à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux.

Membre du groupe des amis des Arts Plastiques de Mérignac, il fut proche de Serge Labégorre et de Marcel Pistre. Membre du groupe "Solstice" en 1955.



171

**171**  
**JEAN SOULAT (1911-1972)**

*Composition*  
Huile sur toile, signée en bas à droite  
130 x 195 cm  
(accidents)  
**300/500 €**

**172**  
**JEAN SOULAT (1911-1972)**

*Nature morte aux huîtres*  
Huile sur papier, signé en bas à gauche et daté (19)57  
18,5 x 26,5 cm  
**100/200 €**



172

**173**  
**JEAN SOULAT (1911-1972)**

*Composition*  
Pastel, signé au crayon en bas à droite et daté "81"  
33 x 24 cm  
**50/80 €**



173

**174**  
**VICTOIRE-ELISABETH CALCAGNI (1899-1969)**

*Composition*  
Huile sur panneau, signé en bas à gauche et daté 1961  
33 x 24 cm  
**500/600 €**

À l'âge de cinquante ans, alors qu'elle vient de perdre son mari, Calcagni rencontre Bissière, celui qui deviendra son ami et qu'elle appellera affectueusement « Chonchon ». Commence pour elle une nouvelle période où l'acte de peindre devient vital. Le passage à l'abstraction se fait lentement cependant, en 1952 ou 1953. Sans pour autant copier le maître, elle adopte certains de ses procédés plastiques, comme l'encadrement ou, plus probant, la grille. Mais elle élabore un art personnel et pratique une non-figuration qui tend à magnifier la nature par le signe, une peinture faite d'allusion. Bien souvent, émane de ses peintures une émotion sacrée. Car Calcagni, catholique sincère, est une femme profondément mystique qui souhaite exprimer son sentiment spirituel dans son œuvre.

Thierry Saumier



174

**175**  
**MILDRED BENDALL (1891- 1977)**

*Composition aux fleurs*  
Huile sur toile  
65 x 55 cm  
**200/300 €**

Mildred Bendall naquit d'un père anglais établi à Bordeaux pour ses affaires. Avec son frère Manley, océanographe et météorologue réputé, et sa sœur Mabel, elle forma un trio de célibataires unis par une profonde affection. Elle reçut d'abord les leçons de Félix Carme puis compléta sa formation à Paris, à l'Académie libre de la Grande Chaumière. Devenue peintre professionnelle, elle exposa régulièrement au Salon des artistes français et à la Galerie de Paris et, à Bordeaux, elle adhéra aux Indépendants puis, après l'éclatement du groupe en 1955, elle rejoignit ses amis Belaubre et Boissonnet à la société Regard. Pour ses expositions personnelles, elle choisit d'abord l'Ami des lettres puis la galerie du fleuve. Mildred Bendall a laissé des portraits, des paysages marins mais elle a dû ses plus grands succès à ses fleurs qui furent remarquées par la critique parisienne et par Matisse lui-même. Le lyrisme maîtrisé de son écriture, enrichi par la connaissance d'une abstraction gestuelle qu'elle-même ne pratiqua cependant jamais, séduisit autant que sa palette aux accents fauves.

Robert Coustet



175





176

**176**  
**JEAN-CLAUDE DAUGUET (1939-2012)**

*Sur le champ de bataille*

Lavis et aquarelle

74,5 x 109 cm

**300/500 €**

Projet pour le bicentenaire de la Révolution

Après l'Ecole des Beaux-Arts de Bordeaux, Jean-Claude Dauguet devient tour à tour professeur de dessin puis publicitaire. Ce n'est seulement qu'à partir de 1982 qu'il devient peintre. Rapidement reconnu il sera en 1989 le peintre officiel du bicentenaire de la Révolution Française.

**177**  
**SARTHOU**

*Matin sur l'étang*

Lithographie, épreuve d'artiste, signée au crayon en bas à droite

64 x 46,5 cm

**50/100 €**



177

**178**  
**PIERRE THERON (1918-1995)**

*Composition abstraite*

Lithographie, signée au crayon en bas à droite n°3/80

63 x 48 cm

**80/120 €**

Originaire du Sud-Ouest, Pierre Théron suit les cours de René Buthaud et André Caverne aux Beaux-Arts de Bordeaux. Reçut 1er au concours d'entrée des Beaux-Arts de Paris en 1942, il aura pour maîtres les bordelais André Lhote et Jean Dupas. Après son apprentissage il travaille surtout à Bordeaux. Sa production s'amplifiant il expose au Salon des Indépendants, d'Automne et des tuileries. Outre son activité de peintre et de sculpteur, il fut auteur de nombreux cartons de tapisseries d'Aubusson.



178



179

**179**  
**GEORGES BRAEM (1931-1998)**

*La Bonbonne verte*

Huile sur panneau, signé en bas à droite, titré au dos et daté "61"

65 x 50 cm

**200/300 €**

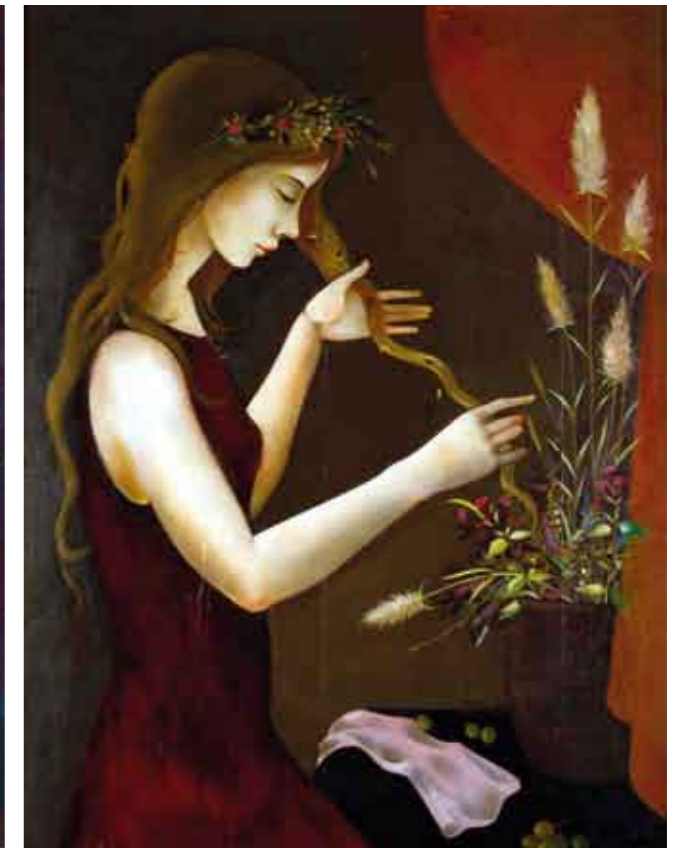
**180**  
**GEORGES BRAEM (1931-1998)**

*Fille à la robe rouge*

Huile sur panneau, signé en bas à droite, titré au dos

91,5 x 65 cm

**200/300 €**



180

**Georges BRAEM**  
**(Bordeaux 1931- Montréal du Gers 1988)**

Georges BRAEM est né le 20 septembre 1931 à Bordeaux Caudéran, de parents d'origine Flamande, issu d'une famille d'artistes, sa vocation n'est pas contrariée. Il fait des études aux Beaux Arts de Bordeaux, suivies de Quatre années dans un atelier de Lithographies.

Georges BRAEM se rattache à une lignée qui passe par : DELVAUX, LABISSE, et MAGRITTE. Il y a toujours dans ses oeuvres une part de rêve, de brume, de métaphysique, d'alchimie, d'érotisme et de sur réel. C'est un adjectif que Georges Braem accepte, mais il ne se veut d'aucune école. Travailleur solitaire, poursuivant une aventure secrète qui est allée de la plus extrême misère à une tranquille assurance, de l'influence des autres à la découverte de soi.



181

**181**  
**SERGE LABÉGORRE (né en 1932)**

*Portrait*  
Huile sur toile, signée en haut à gauche  
130 x 80 cm  
**400/700 €**

**182**  
**SERGE LABÉGORRE (né en 1932)**

*Portrait au trait rouge*  
Huile sur panneau, signé en haut à droite  
61 x 88 cm  
**400/700 €**

Depuis plusieurs décennies maintenant, l'œuvre de Labégorre se déploie en « séries ». A travers les portraits, qui constituent l'essentiel de sa production, l'artiste ne cherche pas à révéler la vérité d'un seul individu mais celle, plus collective, de l'espèce humaine. Dans cette succession de figures plus ou moins anonymes, c'est aussi davantage le peintre qui nous est donné de voir. Il veut en effet se laisser surprendre par lui-même, tester les limites de ses inhibitions, exacerber ses pulsions et mettre à l'épreuve sa puissance vitale. A ce titre, il est bien un peintre expressionniste.

Thierry Saumier

Les personnages de Serge Labégorre, hommes ou femmes, sont toujours représentés dans une position de modèle, c'est-à-dire assis le plus souvent, les jambes croisées, parfois debout, les bras le long du corps, comme pour mieux supporter le temps de pose que leur inflige le peintre. Pour cette radiographie de l'âme, tout mouvement est proscrit car, au statisme du modèle et à son hiératisme, répond la violence des coups de brosse. Dans son systématisme, la mise en page relève d'un certain archaïsme : les personnages sont représentés frontalement, cadrés à mi-corps ou en pied, sans autre artifice que leur vêtement, dans un dénuement presque émouvant. Le fond est noir, la lumière écrase violemment les traits du sujet. Épargné



182

par les coups de brosse, le visage est plus écrit : des lignes fines indiquent alors cernes, rides et ridules, sans concession. L'expression de la face conserve une constante neutralité, comme sur ces nouvelles photos d'identité pour lesquelles il est recommandé de ne pas sourire. Les modèles conservent toujours leur dignité, une élégance presque hautaine qui renoue avec le caractère des portraits historiques. Il y a comme une étrange dualité entre l'exaspération du geste du peintre et l'impassibilité du sujet consentant qui se laisse défigurer. Car, à l'inertie de ces carcasses passives, viennent se greffer, comme sur une nouvelle peau, la sensibilité, les émotions, les sensations, les fièvres de la vie qui sont apportées par le jeu plastique.

Selon le peintre américain Willem de Kooning, « la chair est la raison pour laquelle on a inventé la peinture ». Ce point de vue pourrait être partagé par Serge Labégorre, qui n'est pas tant un « portraitiste » tel qu'on l'entend généralement, qu'un peintre de la chair, un peintre de l'âme. Dans ses portraits, puisqu'il faut bien les nommer ainsi, le visage compte finalement assez peu. Il est posé comme une tête d'épingle sur l'écrasante présence d'un corps-sismographe qui concentre toute la violence du geste du peintre et son extrême liberté d'écriture.

En 2009, Serge Labégorre lève un coin du voile en évoquant son corps à corps avec la toile : « Ces visages, dont je n'aurai pu lever le mystère, la prégnance de ces regards qui se posent sur moi, je les trace en prééminence sur la toile. Il n'y a pas une seule peinture que j'ai signée, sans cette obsessionnelle présence de la figure humaine, de la haute silhouette d'un corps, né de la nuit à coups de sabre et qui saignent du dedans de moi(1). »

Dominique Dussol

1 - Serge Labégorre, « La proie et l'ombre », Labégorre, les reliefs de l'âme, ed. Casta Diva, 2009, p. 63.



183

**183**  
**ROBERT VALLET (1907-1993)**

*Les pins*  
Technique mixte, signée en bas à droite  
24 x 63 cm  
**200/300 €**

Élève du peintre paysagiste Fernand Ballet, Robert Vallet a fréquenté de nombreux ateliers d'artistes, comme ceux de Joseph Lépine ou de Pierre Molinier. Il a même côtoyé, dans les années 1950, Picasso à Collioures. Comme beaucoup de peintres bordelais de sa génération (Dupas, Molinier, Tastet, Lourtaud, Pargade ou Cante), il s'inscrit dans la veine de ces artistes-artisans, décorateurs ou entrepreneurs de peinture en bâtiment. Il exerça cette profession de 1925 à 1955, tout en participant, en tant qu'artiste peintre, aux Salons bordelais : les Indépendants, Solstice à partir de 1955, aux côtés de Mazaud, Pistre ou Lourtaud. Sa nature généreuse l'incite à promouvoir la peinture des autres au salon Septemvir ou à la Biennale de Mérignac, pour laquelle il fut commissaire général durant plus de vingt ans.

Robert Vallet est Bordelais, délibérément. La fidélité des thèmes, la permanence de ses lumières et de ses ciels trahit son affection pour sa terre d'inspiration. Les gondoles reliant les deux rives de Bordeaux ou les sabliers sur les berges de la Garonne sont des motifs récurrents dans les années 1930,

traités dans des compositions fortement construites et dans des tonalités sourdes qui évoquent Marquet. Plus tard, les docks et le port lui fournissent de nouveaux sujets, qu'il exploite en simplifiant les volumes pour le bras articulé d'une grue ou la noire carcasse d'une usine désaffectée.

S'il est un temps séduit par les expériences abstraites, son attirance pour l'esthétique cubiste prend le dessus et jalonne tout son parcours. En fait, le cubisme de Vallet reste sentimental et poétique. Il le prouve, lorsque, dans les années 1980, il aborde une période lyrique, avec les forêts de pins qui ondulent et se balancent dans une lumière irisée. D'une poésie plus grave, la série des voitures cassées intervient à une époque douloureuse de sa vie, celle où le grand champion de courses de motos qu'il était eut un accident. Mais la peinture de Vallet exprime plus généralement, dans des transparences musicales, la douce sérénité des paysages aquitains : les parcs à huîtres et les cités lacustres du Bassin, architecturées de bois et de tuiles goudronnées, où les pinasses attendent en cale sèche.

Dominique Dussol



184

**184**  
**JEAN GÉRARD CARRERE (Talence 1922-2015)**  
*Vue du Bassin d'Arcachon*  
 Aquarelle gouachée, signée en bas à droite  
 et datée en bas à gauche "1968"  
 48 x 63 cm  
 Encadré par R,Leyle, 3 rue du château d'eau à Bordeaux,  
**200/400 €**



185

**185**  
**JEAN GÉRARD CARRERE (1922-2015)**  
*La Gironde dans la brume*  
 Gouache, signée en bas à gauche et titrée au dos  
 21 x 32 cm  
**100/150 €**

Jean Gérard Carrere est né à Talence en Gironde en 1922. Il était un peintre de paysages et de marines de Bordeaux et du Bassin d'Arcachon. Il fut aussi sculpteur.

Il étudia sous la direction de François Maurice Roganeau à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux puis de Jean Lefeuvre à l'Académie de Paris de 1940 à 1944. Il réalisa de nombreux intérieurs bordelais ainsi qu'une composition murale pour la chapelle de Talence en 1955 et enseigna au collège de Tivoli et aux Arts appliqués de Caudéran. Il fut l'ami de Charles Robert Vallet, de Jean Hugon, Gaston Marty et Robert Charazac.

Il exposa à Bordeaux dès 1937, à la Société de l'Ami des Lettres, à la Galerie Leyle, au salon des Isopolystes, à la Galerie des Beaux-Arts et au Salon des Artistes français dès 1950.



186

**186**  
**BERTRAND PIECHAUD (né en 1941)**  
*L'Herbe, à marée basse*  
 Aquarelle, signée en bas à droite  
 48 x 62 cm  
**200/300 €**



187

**187**  
**BERTRAND PIECHAUD (né en 1941)**  
*La Garonne au matin*  
 Aquarelle, signée en bas à gauche  
 48 x 68 cm  
**150/200 €**

Peintre, sculpteur et graveur né à Bordeaux, il y fréquente l'École des Beaux-Arts et se forme auprès de Robert Charazac. Il poursuit son apprentissage aux Beaux-Arts de Toulouse avant d'être diplômé de peinture de la Ville de Paris. Il compte à son actif de nombreuses expositions tant nationales qu'internationales. Aujourd'hui c'est dans son atelier rue du Palais Gallien qu'il continue sa production hétérogène.



188



189

**188**  
**GRANGILLES** (né en 1952 à Talence)  
*Bassin d'Arcachon*  
 Huile sur toile, signée en bas à droite  
 55 x 46 cm  
**300/400 €**

**189**  
**LADISLAV LEOPOLD DEUTSCH** (1906-1988)  
*Bassin d'Arcachon*  
 Huile sur panneau d'isorel,  
 signé en haut à droite et datée 1958  
 37,5 x 61,5 cm  
**150/250 €**



190



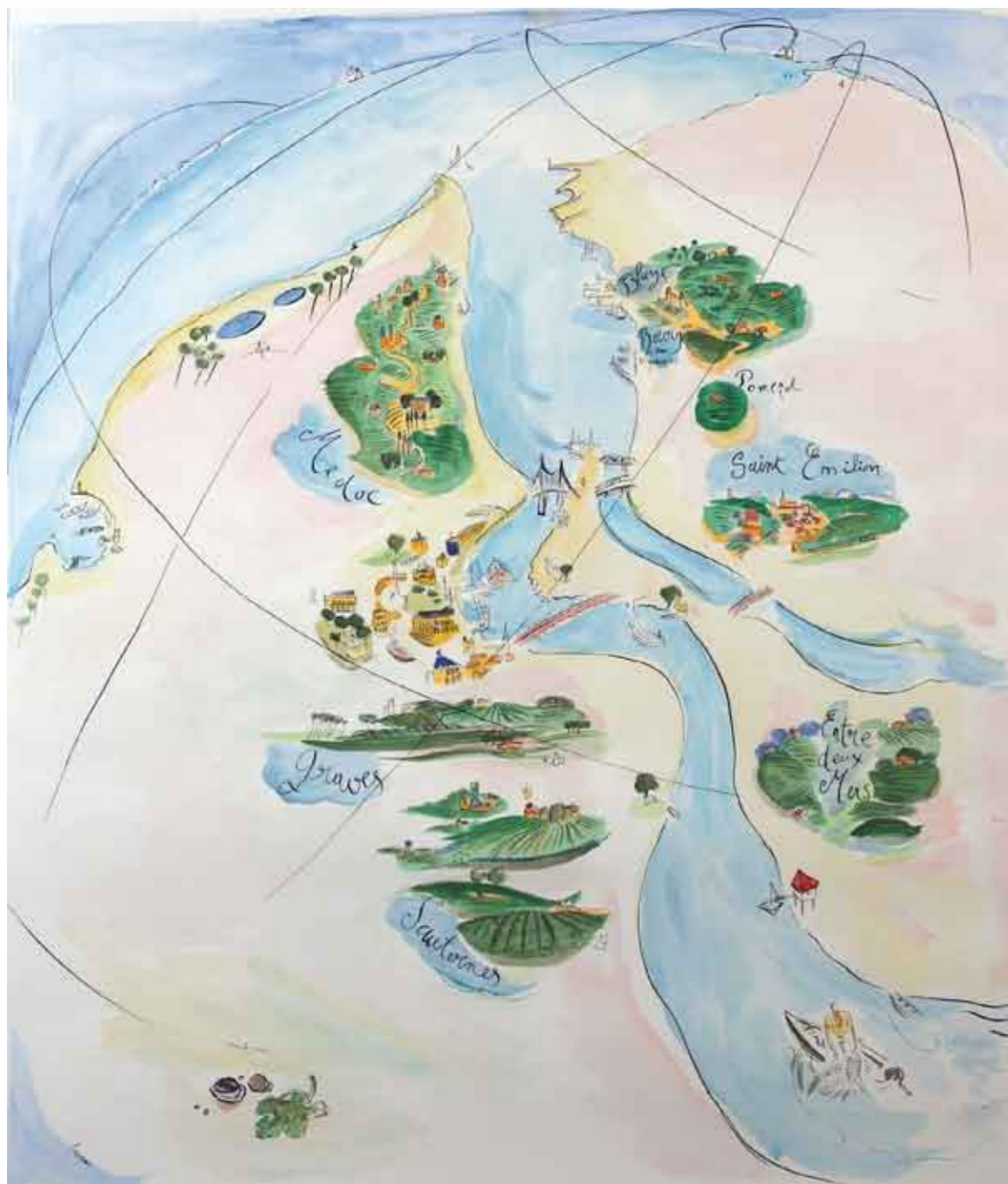
191

**190**  
**JEAN-HENRI CAZALA** (1948)  
*Bordeaux*  
 Acrylique sur plan ancien de Bordeaux  
 Signé en bas à gauche  
 50 x 64 cm  
**200/400 €**

Autodidacte et artiste protéiforme, Jean-Henri Cazala travaille les affiches dès Mai 68. Il fréquente le groupe Fluxus et sympathise avec le sculpteur CESAR. Bien avant le «street-art» il s'amuse déjà à détourner in situ diverses affiches de pub. Petit à petit les affiches deviennent son support privilégié.

**191**  
**CLAUDE PITOT** (1948)  
*Hall du Grand Théâtre à Bordeaux*  
 Tirage argentique signé en bas à droite et daté 81  
 Dim à la vue : 25 x 35,5 cm  
**80/120 €**

L'artiste photographe vit et travaille dans sa Gironde natale. Son travail a fait l'objet d'acquisitions dans des collections publiques telle une série en noir et blanc sur le Monument aux Girondins conservée au FRAC d'Aquitaine.



192

**192**  
**ARNAUD FAUGAS (né en 1960)**  
*Vignobles bordelais*  
 Aquarelle, signée en bas à droite  
 94,5 x 66,5 cm  
**400/700 €**

Peintre et illustrateur, Arnaud Faugas représente depuis vingt ans Bordeaux, ses fêtes et ses vignobles. De retour des États-Unis, il a été marqué par la manière dont les Américains s'approprient leur ville, par leur approche décomplexée. Travaillant avec de l'encre de chine et de l'aquarelle, il présente de façon colorée et humoristique les grands thèmes de ce qui l'entoure, sa ville, les vignobles alentour, des grands paysages aquitains mais aussi des sujets plus littéraire comme les fables de la fontaine. De Bordeaux Nord à Bordeaux Sud, Arnaud Faugas peint Bordeaux à sa manière, aérienne et légère, en digne héritier de Sempé.

#### CONDITIONS DE LA VENTE

La vente se fait expressément au comptant. Les objets sont vendus en l'état où ils se trouvent, aucune réclamation ne sera admise une fois l'adjudication prononcée, une exposition préalable ayant permis aux acquéreurs de se rendre compte de leur état.

Les dimensions sont données à titre indicatif. Les éventuelles modifications aux conditions de vente ou aux descriptions du catalogue seront annoncées verbalement pendant la vente et notées sur le procès-verbal.

L'adjudicataire sera le plus offrant et dernier enchérisseur et aura pour obligation de remettre son nom et adresse.

En cas de contestation au moment des adjudications, c'est-à-dire s'il est établi que deux ou plusieurs enchérisseurs ont simultanément porté une enchère équivalente, soit à haute voix, soit par signe et réclamation en même temps cet objet après le prononcé du mot « adjudgé », ledit objet sera immédiatement remis en adjudication au prix proposé par les enchérisseurs et tout le public sera admis à enchérir à nouveau.

#### FRAIS DE VENTE ET PAIEMENT

Les acquéreurs paieront en sus des enchères par lot : **21 % TTC (17,5% HT)**.

Le paiement devra être effectué immédiatement après la vente :

- en espèces (euros) jusqu'à 3000 euros pour les ressortissants français ou jusqu'à 15 000 euros pour les ressortissants étrangers ;
- par chèque bancaire (en euros) à l'ordre de BRISCADIEU, avec présentation obligatoire d'une pièce d'identité en cours de validité ;
- par virement bancaire en euros à l'ordre de BRISCADIEU (RIB sur demande)
- par carte de crédit : VISA, MASTERCARD et CHINA UNIONPAY

En cas de paiement par chèque ou par virement, la livraison des objets pourra être différée jusqu'à l'encaissement.

Les clients non-résidents en France ne pourront prendre livraison de leurs achats qu'après un règlement bancaire par téléx ou SWIFT.

**A défaut de paiement** par l'adjudicataire des sommes dues, dans le mois qui suit la vente, et après une mise en demeure restée infructueuse, la Maison de ventes BRISCADIEU entamera une procédure de recouvrement. L'acheteur sera inscrit au fichier centralisé d'incident de paiement du SYMEV ([www.symev.org](http://www.symev.org)) et l'ensemble des dépenses restera à sa charge. A compter d'un mois après la vente et à la demande du vendeur, la vente pourra être annulée sans recours possible.

#### ORDRES D'ACHAT, DEMANDE DE TELEPHONE ET LIVE

Le Commissaire-Preneur et ses collaborateurs se chargent d'exécuter gratuitement les ordres d'achat qui leurs seront confiés, en particulier par les amateurs ne pouvant assister à la vente. Les ordres d'achat ou les enchères par téléphone sont une facilité pour les clients. La Maison de ventes BRISCADIEU n'est pas responsable pour avoir manqué d'exécuter un ordre par erreur ou pour toute autre cause. Merci de vérifier après envoi l'enregistrement de votre ordre d'achat auprès de la Maison de ventes. La Maison de ventes BRISCADIEU se réserve le droit de ne pas enregistrer un ordre d'achat s'il n'est pas complet ou si elle considère que le client n'apporte pas toute les garanties pour la sécurité des transactions ; sans recours possible.

Les ordres par téléphone ne pourront être pris en considération que pour les personnes qui se seront fait connaître à l'avance : envoi du formulaire joint au catalogue accompagné d'une pièce d'identité et d'un RIB.

Les demandes d'ordres d'achat reçus par téléphone, fax, email ou courrier seront pris en compte uniquement jusqu'au **vendredi 4 décembre à 20h** ; au-delà de cette date, plus aucun ordre d'achat ne sera traité.

Nota : [www.interencheres-live.com](http://www.interencheres-live.com) étant un service indépendant, nous déclinons toute responsabilité en cas de dysfonctionnement.

#### LIVRAISON ET TRANSPORT DES LOTS

Dès l'adjudication prononcée, le nouvel acquéreur devient propriétaire et donc responsable de son achat.

Aucun lot ne sera livré sans l'acquiescement des sommes dues dans leur intégralité.

Pour les personnes ayant acheté par téléphone, par ordre d'achat ou en live, l'envoi postal est possible.

Il conviendra de contacter la société S3L SERVICES - 06.48.81.33.90 - [s3lservices@orange.fr](mailto:s3lservices@orange.fr), qui se chargera de l'emballage et de l'expédition.

#### CONDITIONS OF SALE :

*Payment is due immediately after the sale*

*All the property is sold in the condition in which it is offered for sale. No claim can be accepted after the fall of the hammer. All prospective buyers shall have the opportunity to inspect each lot for sale during the pre-sale exhibition in order to satisfy themselves as to characteristics, size, repairs or restoration.*

*Any possible modifications in the conditions of sale or in the descriptions of the catalog will be announced verbally during the sale and noted on the official report.*

*The successful purchaser will be the highest bidder and will be obliged to give his or her name and address.*

*In case of contesting at the time of awarding, that is if two or more bidders simultaneously carried an equivalent bid, either aloud, or by sign and demand at the same time this object after the pronouncement of the "awarded/adjudgé" word, the aforementioned object will immediately be handed in auction to the proposed price by the bidders and the public will be allowed to bid again.*

#### BUYER'S PREMIUM AND PAYMENT :

*In addition to the hammer price, the buyer shall pay on each lot a buyer's premium equal to **21% VAT included** (17,5% VAT not included), of the hammer price,*

*Payment is due immediately after the sale:*

- Cash in Euros : for French resident (private or professionals) to an equal or lower amount of € 3 000 per sale (but to an amount of € 15 000 for a non-French resident);
- Euro cheque, providing proof of buyer's identity;
- Bank wire transfer in Euros (BRISCADIEU's account number on request)
- Credit card: VISA, MASTERCARD and CHINA UNIONPAY

*Please note that purchases can only be collected after payment in full.*

*In the event of non-payment by the successful bidder of the due sum, in the month following the auction sale and after a formal demand remained fruitless, BRISCADIEU BORDEAUX Auction House will begin a procedure of recovering the sum.*

*The buyer will be registered on the file centralized by incident of payment of the SYMEV ([www.symev.org](http://www.symev.org)) and the total expense will stay at his/her expense.*

*One month after the auction sale, and on the seller's request, the sale can be cancelled without possible recourse.*

#### ABSENTEE BIDS, BIDDING BY TELEPHONE, AND LIVE BIDS

*If you cannot attend the auction, we will be pleased to execute written bids on your behalf. This service is free and confidential. BRISCADIEU BORDEAUX Auction House cannot be held liable for errors or omissions of any kind in the handling of orders. A bidding form can be found at the end of this catalogue. Please fill this form and attach bank account details and a copy of your identity card or passport. BRISCADIEU BORDEAUX Auction House reserves the right not to record an absentee bid if it is not complete or if we consider that the client does not offer all the guarantees for the deals; without any possible recourse.*

*Please ensure that we receive your written bids before **Friday december 4th, 8 pm.***

**Important :** [www.interencheres-live.com](http://www.interencheres-live.com) is an independent service. We disclaim all liability in case of dysfunction

#### DELIVERY AND TRANSPORT :

*Once the hammer falls, the new buyer becomes the owner and so becomes responsible for the lot. We do not assume any liability for loss or damage to items which may occur after the hammer falls. Please note that purchases can only be collected after payment in full. For people who bought by telephone, via absentee bid or live, items can be sent by mail. For this service, please contact: S3L SERVICES - +33 (0).648.81.33.90 - [s3lservices@orange.fr](mailto:s3lservices@orange.fr), who will be in charge of the packaging and the shipment.*



**BRISCADIEU BORDEAUX**  
— MAISON DE VENTES AUX ENCHÈRES —

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

Provenances :  
Collections particulières de Bordeaux et d'Aquitaine

**SAMEDI 5 DÉCEMBRE 2015 à 14h30**  
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)

---