

Décembre 2022 - Printemps 2023



# L'éloge du trait

Florilège du cabinet d'arts graphiques  
XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles



MUSÉE  
DES  
BEAUX-ARTS  
DE QUIMPER

Petit catalogue d'exposition



## COORDINATION ÉDITORIALE, RÉDACTION DES TEXTES ET GRAPHISME

Virginie Guffroy, *conservatrice stagiaire*

## DIRECTION DU MUSÉE

Guillaume Ambroise, *conservateur en chef et directeur du musée*

Florence Rionnet, *conservatrice et directrice-adjointe*

## REMERCIEMENTS :

Mes remerciements et ma reconnaissance vont à

- Florence Rionnet et Guillaume Ambroise qui m'ont permis de réaliser ce travail de recherche et de commissariat d'exposition. Je leur exprime aussi ma plus profonde reconnaissance pour leur enthousiasme et leur soutien sans failles.
- Géraldine Masson, collaboratrice scientifique arts graphiques au musée d'Orsay pour son aide précieuse dans la rédaction de la notice sur Paul Leroy.
- Antoine Chatelain, doctorant contractuel Lyon 2/INHA, pour sa fine connaissance des dessins français et son aide dans les recherches pour le *Jeune garçon assoupi*.
- Adèle Naudi, médiatrice, pour sa créativité et son amour de la transmission.
- Marine Cheviet, régisseuse, pour son implication précoce, et si utile, dans le montage de cette petite exposition.
- Catherine Le Guen, régisseuse, pour ses conseils et pour les soins qu'elle apporte au quotidien à la conservation de ces œuvres fragiles.
- Toute l'équipe du musée des Beaux-Arts de Quimper, sans qui rien n'est possible.
- Marine Le Touzey, restauratrice, pour ses conseils avisés et ses compétences indispensables dans la restauration de ces trésors de papiers.
- Noriane Kerbrat, assistante administrative, pour ses relectures.
- Au service Reprographie de Quimper Bretagne Occidentale, un service précieux, et particulièrement à Jennifer Mabic pour son aide et sa patience.

# L'éloge du trait

Florilège du cabinet d'arts graphiques

Fin XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> siècle

Riche de plusieurs milliers de feuilles, le cabinet d'arts graphiques du musée des beaux-arts de Quimper expose par rotation ses collections en suivant l'actualité des événements qui rythment la vie de l'institution. En regard de l'exposition *Les Arpenteurs de rêves, dessins du musée d'Orsay*, une vingtaine d'œuvres de la période du musée d'Orsay (1848-1914) ont été sélectionnées pour être présentées au public. Parmi elles figurent des chefs-d'œuvre connus comme le *Paysage du Pouldu* de Charles Filiger, et d'autres à découvrir, comme *Un jeune garçon assoupi* d'un artiste anonyme.

L'ensemble de ces feuilles illustre la diversité des pratiques (crayon noir, aquarelle, fusain, pastel) et des typologies (esquisses préparatoires, ébauches, compositions achevées). Les thèmes abordés font écho à ceux de l'exposition : figures solitaires et endormies, paysages marins et terrestres, compositions symbolistes... Ils offrent à voir toute la richesse d'une époque dévolue aux arts graphiques.

L'inconnu assoupi  
suivi de  
D'ici et d'ailleurs



Anonyme français

*Jeune garçon assoupi*

Fin XVIII<sup>e</sup> - début du XIX<sup>e</sup> siècle

Pierre noire et rehauts de gouache blanche sur papier

Legs De Silguy en 1864 / Inv. 873-2-1656

1

Ce jeune garçon endormi, certainement sur un bras de banquette, conserve tout son mystère : son identité ne nous est pas parvenue, ni celle de son auteur / autrice.

Le portrait d'enfant existe en France depuis le Moyen Âge, il connaît un léger essor au XVI<sup>e</sup> siècle, notamment avec les délicats dessins d'enfants de Jean Clouet mais ne se répand dans la peinture européenne qu'au siècle suivant en Espagne et en Angleterre, et au XVIII<sup>e</sup> siècle en France. Le décalage chronologique avec lequel ce phénomène apparaît dans chacun de ces pays est concomitant avec l'émergence d'une classe moyenne, commerçante et industrielle. Le lien entre parents et enfants, en partie conditionné par le corps social, connaît par ailleurs une petite révolution au siècle des Lumières. Depuis l'*Émile* de Jean-Jacques Rousseau, l'enfant est progressivement perçu en France comme une personne sensible et différente de l'adulte. On parle même pour cette époque de « création de la famille » et de « création de la mère », selon un schéma patriarcal encore prégnant aujourd'hui.

Cet amour pour la famille et les représentations d'enfants perdure au début du siècle suivant. Le portrait enfantin plaît, notamment car il s'inscrit dans la recherche contemporaine du naturel par les artistes, les enfants étant censés se soustraire aux modes contemporains et évoluer d'instinct à l'état de nature. Pourtant, rien n'est plus faux et les représentations d'enfants sont évidemment marquées du sceau de leur époque.

C'est pourquoi, en regroupant tout un faisceau d'indices, il est possible de dater ce dessin de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou du début XIX<sup>e</sup> siècle. Premièrement, l'œuvre a un *terminus ante quem* de 1864, qui est la date de l'entrée de la feuille dans les collections du musée grâce au legs de Jean-Marie de Silguy. Le contexte artistique n'est pas non plus à négliger : à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et durant la Révolution, nombre de peintres se consacrent au portrait. L'absence de grandes commandes impose en effet aux artistes de trouver des ouvrages rémunérés, tels les portraits d'enfants alors en vogue dans la bourgeoisie et qui peuvent, pour certains, être rapprochés de notre dessin par la similitude de leur coiffure et de leur costume. Notre *Garçon assoupi* en chemise s'inscrit ainsi dans la mode du moment des cheveux ébouriffés et un peu bouclés à l'anglaise.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les dessins et peintures de jeunes garçons endormis ou rêveurs sont récurrents, Jean-Baptiste Greuze en livre un fameux exemple avec *Le petit paresseux*, daté de 1755 et entré au musée Fabre en 2016. Greuze dessine énormément d'enfants et beaucoup de têtes de caractère et d'expressions qui ne sont pas toujours destinées à des compositions peintes. Si l'on s'attarde sur la composition et la technique mises en œuvre ici, d'autres indices nous aiguillent sur la création de l'œuvre. L'usage de la réserve, c'est à dire le papier laissé nu dans toute la partie inférieure et qui modèle la composition par le vide, est très marqué par l'art du dix-huitième siècle. On observe, par exemple, un semblable usage dans un dessin de Pierre Paul Prud'hon *Jeune garçon nu bras levé*, vers 1765, conservé au musée de Besançon. Cet usage se poursuit au début du dix-neuvième siècle, comme dans *Jeune homme nu debout, de face, les bras croisés au-dessus de la tête*, vers 1800, du même artiste conservé au Petit Palais à Paris.

Cependant, les hachures du dessin qui modèlent des volumes ronds et lourds sont réalisées à l'inverse du sens habituel et peuvent présager soit d'un.e dessinateur.ice gaucher.e, ce qui est rare, soit d'un dessin d'après une gravure. Cette dernière hypothèse est renforcée par les traits parfois un peu faibles du dessin, surtout au niveau de l'œil resté dans l'ombre ainsi que par le passage en vente publique en 2018 d'une contre-épreuve de sanguine à la composition similaire, attribuée à l'entourage de François-André Vincent[1]. Ce jeune homme assoupi sur son papier vergé a donc été copié d'après une œuvre matrice, qui nous est encore inconnue.

Reste une ultime énigme, celle de l'identité de l'artiste. Jean-Marie de Silguy a-t-il acquis cette œuvre sur le marché de l'art, ou bien est-elle intimement liée à l'histoire de la famille, dont les membres copiaient peintures et dessins anciens, pour des visées didactiques ? Qu'il s'agisse de la première hypothèse ou de la seconde, l'œuvre est un témoin de l'histoire du goût des collectionneurs au dix-neuvième siècle.

*Terminus ante quem* : limite temporelle finale.

[1] Vente *Passion Patrimoine*, Aguttes, 16 décembre 2018, lot n°33. Expert René Millet.

# 2



## Paul LEROY

Paris, 1860 - Paris, 1942

*Femme une main sur la bouche*

1904

Fusain sur papier

Don en 1979 de la famille de l'artiste / Inv. 79-15-5

Paul Leroy se forme à Odessa puis à Paris, où il intègre en 1877 l'atelier d'Alexandre Cabanel à l'Académie des Beaux-Arts ; il y est récompensé par le prix du Salon puis par le Second prix de Rome. Son enfance à Odessa lui avait donné le goût de l'Orient et grâce à une bourse de voyage, il passe deux ans en Égypte (1884-1885), puis découvre l'Algérie et la Tunisie en 1885. Il est notamment séduit par Biskra où il retourne au moins quatre fois. De retour à Paris, il aménage son atelier « à l'orientale » et fréquente l'École des Langues Orientales avec son ami le peintre Étienne Dinet, il parle couramment l'arabe et collectionne les faïences islamiques.

Soutenus par le baron Chassériau, grand collectionneur, et en compagnie de Cottet, Bompard, Girardet, Lunois et Perret, ils fondent en 1893 la *Société des Peintres Orientalistes français*, qui organise des expositions sur le Maghreb ou l'Asie Mineure. Leroy en dessine l'emblème : une main de Fatma sur une étoile de Salomon. L'exposition de cette société en 1895 chez Durand-Ruel connaît un vif succès. Les envois réguliers de Leroy au Salon lui valent par ailleurs une médaille d'argent à l'Exposition Universelle de 1900 et la Légion d'honneur en 1908.

L'identité de cette jeune femme rabattant son voile sur sa bouche nous est inconnue. Par la manière dont est disposé le voile, ainsi que par la récurrence des voyages de Leroy en Algérie, il est cependant probable qu'elle soit algérienne, peut-être originaire de Biskra.

Les femmes sont souvent présentes dans les œuvres de Paul Leroy, comme dans *Tisseuse à Biskra* (musée d'Orsay), une toile traitée en camaïeu de bruns et où la jeune modèle, penchée sur son labeur, arbore un visage doux et concentré ainsi qu'un voile arrangé comme celui de notre dessin, avec deux rabats de chaque côté d'un boudin. Paul Leroy aime en effet à représenter les scènes d'intérieur et il est un fin observateur de la vie quotidienne.

Les femmes ont une place particulière dans l'œuvre des orientalistes. Dans son livre *L'Orient voilé*, Alain Buisine avait argué que la séduction européenne pour l'Orient était étroitement liée à un « travail du voile ». La description des voiles féminins étant alors autant un travail esthétique qu'une forme de règle tacite, qu'Eugène Fromentin (1820 – 1876) avait formulé en 1874 : « *Décrire un appartement de femmes ou peindre les cérémonies du culte arabe est à mon avis plus grave qu'une fraude : c'est commettre, sous le rapport de l'art, une erreur de point de vue*[1] ». Cet esprit inspire le travail de Gustave Guillaumet (1840-1887) mais aussi de Paul Leroy, qui décrit les femmes voilées du Sud algérien, sans nier les références culturelles à l'Antiquité grecque et latine. Les femmes au travail ont une place importante dans la peinture de Leroy qui leur confère souvent une dignité particulière et une forte présence. Dans ce dessin, on devine au placement du voile que la jeune femme est assise ou debout ; elle regarde le spectateur avec un port altier de vestale et rompt avec la longue série des corps féminins objectifiés, passifs et dominés, alanguis sur les coussins, divans et ottomanes ou nus dans le harem, reprenant là aussi parfois silhouettes et poses empruntées à l'Antiquité gréco-romaine.

Le format rond, inhabituel pour un dessin, témoigne aussi de la volonté d'élever ce portrait au même rang que les représentations de madones de la Renaissance italienne, placées dans des *tondi*. La filiation avec les grands maîtres de la Renaissance, ainsi qu'avec l'art antique, est sensible chez Leroy qui, avant son premier voyage en Égypte, s'attachait à copier des peintures italiennes de la Renaissance[2].

[1] Eugène Fromentin, *Un été dans le Sahara, dans Œuvres complètes*, Paris, 1874, p. 176

[2] Voir *Portrait de jeunes hommes*, vers 1879 (RF 1975 17) et *Groupe de saints agenouillés*, vers 1880, (RF1978 48), tous deux conservés au musée d'Orsay.

# 3

## Georges LACOMBE

Versailles, 1868 - Alençon, 1916

*La Conception*

Vers 1892

Crayon noir sur papier

Acquis en 1974 auprès de Mora

Lacombe, fille de l'artiste

Inv. 74-68-1



Georges Lacombe, fils de la dessinatrice Laure Lacombe (1834 – 1924), est le « nabi sculpteur » qui travaille le bois, le bronze, la pierre et mène de front une carrière de peintre. Sans réelle formation académique, Lacombe s'imprègne des arts extra-occidentaux qu'il découvre, comme nombre de ses condisciples, à l'Exposition universelle de 1889. Il est aussi fortement marqué par l'art populaire breton et le synthétisme de Gauguin (1848 – 1903) qu'il a connu, et qui est ici manifeste par l'emploi du trait qui cerne les formes.

Ce dessin est une esquisse préparatoire pour l'un des quatre panneaux en noyer du *Lit*, une commande de Gabrielle Wenger (1854 – 1944), la belle-mère de l'artiste, et l'un des chefs-d'œuvre de Lacombe, conservé au musée d'Orsay. L'iconographie est donnée par l'artiste : « *Un bois de lit sculpté, où en des lignes sûres, la Conception, la Naissance, la Mort, apparaissent comme de vivantes réalités. À la tête du lit est le symbole de l'existence.[1]* ». *La Conception* est donc le point de départ de l'existence humaine. La destination du dessin explique en partie le format en frise, qui n'est pourtant pas un *unicum* dans l'œuvre de Lacombe : souvent, ses dessins adoptent ce format rectangulaire et long cerné d'un trait comme un cadre. De légères variations sont sensibles entre le dessin et le bas-relief sculpté.

Dans le bois, on ne distingue plus le visage de l'homme qui est uniquement identifié par sa musculature : le couple est étroitement lié dans l'union. La volonté de cacher les deux visages est signifiante et sert la fusion de l'acte sexuel. Lacombe était aussi, comme nombre de ses condisciples, féru de théories ésotériques et un lecteur assidu du livre d'Édouard Schuré (1841 – 1929) *Les Grands initiés*, paru en 1889. Ce dessin préparatoire au *Lit* allie donc au réalisme une propension symbolique, presque rituelle, d'autant plus sensible dans l'œuvre définitive, réalisation ambitieuse qui exprime pleinement la pensée ésotérique qui anime l'artiste à cette époque.

Georges Lacombe est fortement influencé par sa mère Laure qui a transmis à son fils l'amour et la pratique du dessin, exercice indispensable pour se libérer des contraintes techniques. Notre dessin prouve en effet la grande maîtrise de la ligne dont les traits francs annoncent la sculpture sur bois et où la ligne ondoyante est mise à l'honneur, tels ici les cheveux du premier plan, témoignage des références éclectiques de l'artiste (la *Sainte Marie-Madeleine* de Gregor Erhart, musée du Louvre, RF 1338). Les longs cheveux féminins sont récurrents dans l'œuvre de Lacombe, comme dans *Isis*, conservé au musée d'Orsay (RF 3627).

Rêveur mélancolique, amoureux inconditionnel de la nature, Lacombe dessine tant les fleurs que les arbres. Il est influencé par sa pratique de la sculpture sur bois et profondément attaché à ce matériau qu'il observe avec sensibilité, prenant part au renouveau de la xylographie et de la sculpture sur bois au XIX<sup>e</sup> siècle. Il faut aussi voir dans ces dessins l'influence de l'estampe japonaise, l'artiste cherchant à rendre la fleur avec une grande économie de moyens et ne sacrifiant jamais à la pure description.

Enfin, le profil flottant dans la partie inférieure du dessin est à rapprocher de la vogue pour la satire bourgeoise et de son activité de caricaturiste. Ce profil est celui du financier Bréchnac, et déjà représenté par Lacombe dans *La Victoire du mufle* (collection particulière), pesant de tout son poids sur de jeunes artistes parmi lesquels Lacombe lui-même et Paul Sérusier, entre autres.

[1] *L'écho de Versailles*, 3 mai 1896.



## Claude-Émile SCHUFFENECKER

4

Fresne-Saint-Mamès 1851 – Paris 1934

*Le Sabot*

Pastel sur papier

Acquis en 1978 auprès de la galerie La Cave / 78-2-3

« *Ayant depuis plus d'un demi-siècle consacré ma vie à l'art de la Peinture, je suis arrivé à cette conclusion que la Musique est la base de cet art, comme d'ailleurs (sic) à celle de tous les autres. Si j'avais à ouvrir une école, j'inscrirais au fronton de cette école le vers de Verlaine « De la musique avant toute chose ».*»

*Mes conclusions sur l'art, Émile Schuffenecker.*

Ce pastel sur papier, difficilement lisible au premier regard, n'est pas un fragment de dessin. Il s'agit d'une ébauche achevée, colorée et intentionnellement authentifiée grâce au monogramme de l'artiste dont on ne sait s'il a été apposé de son vivant, ou après-décès.

Cette ébauche est sans doute un dessin préparatoire pour *Pêcheurs à Étretat*, 1897, conservé au *Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida* qui présente une composition similaire à *Mère et enfants sur la plage d'Étretat*, une composition réalisée dix ans auparavant.

Le musée des Beaux-Arts de Brest conserve un autre dessin préparatoire intitulé *Pêcheurs à Étretat*, à la composition plus aboutie et au cadre plus large. Schuffenecker a passé de nombreux étés le long de cette côte, retournant sans cesse peindre des motifs familiers, ce qui complexifie la datation exacte de ce dessin.

Le cadrage de ce dessin est en effet exceptionnel dans l'œuvre de Schuffenecker et peut être rapproché de son activité de professeur, de son attirance pour Eugène Delacroix (1798 – 1863), de la libération de l'esquisse et du goût pour l'indéterminé. C'est justement l'indéterminé de ce sabot qui attire le regard, alors même que le motif de l'homme assis de dos est récurrent dans le travail de l'artiste. On le retrouve dans *Homme assis de dos*, un dessin au pastel daté de 1888 qui représente Alexandre Fontaliran, associé et ami de jeunesse de Schuffenecker et conservé au musée des Beaux-Arts de Rennes, ainsi que dans un autre dessin conservé au cabinet des arts graphiques du musée du Louvre[1].

Ces dessins confirment l'attrait de Claude-Émile Schuffenecker pour les poses naturelles et pour le motif du sabot, très présent dans ses esquisses, symbole de la Bretagne rustique que recherchent les peintres de Pont-Aven et les Nabis, mais qui peut aussi être lu au prisme de l'engagement de Schuffenecker pour la justice sociale. Schuffenecker se sert aussi de couleurs quasi-complémentaires sans pour autant adhérer au système optique de Michel-Eugène Chevreuil (1786 – 1889) et de Georges Seurat (1859 – 1891) ni aux aplats de couleurs de Gauguin, avec qui il rompt son amitié en 1891. Surtout, il est très marqué par les pastels d'Odilon Redon (1840 -1916), qu'il fréquente à partir de 1890 et avec qui il partage une admiration sans bornes pour Delacroix. Son travail du pastel est à replacer dans la vogue que connaît ce médium à la fin du dix-neuvième siècle, bien que contrairement à Redon, Schuffenecker vende peu et ne connaisse pas la notoriété de son vivant.

[1] Claude-Émile Schuffenecker, *Monsieur Fontalirand assis de trois-quart gauche*, crayon noir sur papier, Cabinet d'arts graphiques du Musée du Louvre, RF 36831



# 5 Roderic O'CONNOR

Roscommon (Irlande) 1860 - Nueil-sur-Layon, 1940

*Bretonnes au Pouldu*

Entre 1893 et 1895

Fusain sur papier

Acquis en 1975 en vente publique / Inv. 75-41-1

Roderic O'Connor, artiste d'origine irlandaise, acquiert une formation académique à Dublin, Anvers et à Paris dans l'atelier de Carolus-Duran (1837 – 1917) qui l'encourage dans la pratique du dessin au fusain. O'Connor eut avec Paris un rapport similaire à celui qu'a entretenu Vincent Van Gogh (1853 – 1890) à la capitale: il y absorbe toutes les nouveautés formelles, mais doit s'en éloigner afin de pouvoir pleinement exprimer sa veine créatrice. Il part ainsi à Pont-Aven en 1891 et y séjourne de manière régulière jusqu'en 1904. Il y rencontre de nombreux artistes de l'école de Pont-Aven et notamment Armand Seguin (1869 – 1903) qui l'initie à la gravure.

Au contraire des artistes irlandais de son époque, qui se forment en Europe mais retournent travailler dans leur pays, Roderic O'Connor reste attaché à la France où il est fortement marqué par l'art de Paul Gauguin et Émile Bernard, au point que Guillaume Apollinaire écrive de lui «O'Connor [...] conserve avec un soin jaloux la tradition qu'il reçut de Gauguin [...]», *Chroniques d'art*, 18 novembre 1913.

Ses séjours à Pont-Aven lui font en effet abandonner le style impressionniste et s'orienter vers l'emploi des couleurs pures et vers la simplification des formes, tout en accordant à la ligne une grande importance. Pourtant, O'Conor n'a rencontré Paul Gauguin qu'en 1894, à son retour de Tahiti.

Lors de ses pérégrinations bretonnes, O'Conor réalise de nombreuses études de paysans et de paysages, privilégiant toujours le fusain pour ses croquis sur le vif. Ceux-ci sont rarement des études préparatoires à des tableaux et existent pour eux-mêmes. Cette technique franche, directe, lui permet de structurer fortement les plans, tout en apportant une grande souplesse à la composition. Les femmes bretonnes, jeunes comme ici ou parfois plus âgées, sont par ailleurs un élément récurrent dans ses études de cette époque. Lignes rythmiques et rayures sont les éléments caractéristiques de ses tableaux et dessins de l'époque bretonne.

O'Conor s'est sans doute rendu à Moëlan-sur-mer, entre Pont-Aven et le Pouldu, comme en atteste la coiffe traditionnelle des deux jeunes filles qu'il représente sur ce dessin. En effet, alors que dans toute la région depuis Fouesnant jusqu'à Quimperlé l'on portait la même coiffe, ce village avait conservé une tradition locale.

Après 1904, à son retour à Paris, la Bretagne ne semble plus alors jouer qu'un rôle minime dans sa production et ses thèmes comme son style évoluent vers de nombreuses études de nus et de natures mortes ainsi qu'une forme de retour à un certain académisme qui traduit peut-être, comme on l'a souvent lu, une perte de confiance en soi et en son génie créateur.

Se méfiant des marchands, à l'abri du besoin, O'Conor organise sa première exposition personnelle en 1937, lorsqu'il est âgé de 77 ans. Cela explique peut-être qu'il ait été tant oublié par l'historiographie, bien que la vente de son atelier en 1956 après la mort de son épouse avait à l'époque suscité un grand intérêt. Malgré tout, ses toiles furent vendues à bas prix, notamment à des collectionneurs anglo-saxons qui tentèrent par la suite de participer à la mise en valeur de son œuvre. Aucune liste ou catalogue ne fut édité et les œuvres furent simplement marquées « Atelier O'Conor », comme ici dans le coin inférieur droit.



6 Maurice CHABAS  
Nantes, 1862 – Versailles, 1947  
*Rêverie*  
Pastel sur papier

Acquis en 1972 en vente publique / Inv. 72-11-1

Maurice Chabas est issu d'une famille aisée sensible aux arts visuels : Maurice et son frère Paul-Émile (1869 – 1937) deviennent tous deux, des peintres prolifiques. Formé dans un premier temps à l'école des Beaux-Arts de Nantes puis au dessin et à la peinture par William Bouguereau (1825-1905) à l'Académie Julian, Maurice Chabas expose pour la première fois en 1885 au Salon des Artistes Français.

Après s'être consacré dans les années 1890 à des œuvres dans la veine préraphaélite, il se tourne progressivement vers le paysage symboliste qui lui assure son succès, tout en peignant de grandes compositions murales. Peintre « idéiste » comme le définissait Émile Verhaeren, ses paysages nébuleux et poétiques deviennent après 1900 des rêveries où les frêles silhouettes de ses premiers paysages habités tourbillonnent et s'ancrent plus fermement dans la composition. Sa recherche de simplification place Maurice Chabas parmi ces artistes symbolistes dont l'œuvre est un jalon sur la voie de l'abstraction.

Les œuvres de Chabas sont le reflet d'un univers mental suggéré, conformément aux préceptes de Jean Moréas dans le *Manifeste du Symbolisme* publié dans Le Figaro en 1886, selon lesquels il faudrait « *vêtir l'Idée d'une forme sensible* ». Chabas participe aussi aux six salons de la Rose+Croix, résurgence d'un mouvement présenté comme un ordre secret et dont les expositions sont de véritables événements. Le mysticisme et la spiritualité sont particulièrement prégnants dans la production des artistes rosicrucistes. Chabas participe pleinement de cette veine et ancre majoritairement sa production en Bretagne, une terre d'élection de l'âme et de la spiritualité pour les artistes, une lande originelle décrite par Flaubert comme couverte de forêts légendaires et millénaires.

Les toiles de Chabas portent ainsi des titres brefs et poétiques. *Rêverie* et la plupart des paysages de l'artiste illustrent un même lieu, le fleuve du Bélon: les étendues d'eau sont en effet des miroirs propres à la rêverie et à la contemplation pour les artistes symbolistes. Le musée des Beaux-Arts de Quimper conserve par ailleurs deux autres paysages peints de l'artiste, intitulés *Paysage* et *Paysage au crépuscule*, panoramas immanents et intemporels sur lesquels se détache un fleuve vapoureux.

L'œuvre de Maurice Chabas ne se limite pas au paysage : admirateur de Puvis de Chavannes (1824 – 1898), il peint de nombreuses allégories féminines contemplatives et vêtues à l'antique, comme pour *Rêverie*. Il travaille ici au pastel gras : le regard peut suivre tous les mouvements sinueux de la main de l'artiste qui forme ces figures féminines aux longues chevelures bouillonnantes. Par l'usage que fait Chabas de la couleur, *Rêverie* peut être aussi rapproché des pastels de Maurice Denis (1870 – 1943).

Chabas, enfin, se fait aussi théoricien de l'art, portant haut les idéaux de son temps : « *Depuis longtemps, hélas ! L'artiste s'est confiné dans les sensations et impressions du monde extérieur. Il a [...] délaissé les manifestations de la vie intérieure [...] [1].* »

[1] Maurice Chabas, « l'Art après la Guerre », *Le Petit Messager* cité dans Myriam de Palma (dir.), *Maurice Chabas : Peintre et messenger spirituel*.

7



Édouard Yan  
DARGENT dit Yan'  
DARGENT

Saint-Servais, 1824 – Paris, 1899

[Haut]

*L'ombre du marais*

Fusain sur papier

Acquis en 1993 auprès de la famille de  
l'artiste / Inv. 93-4-1

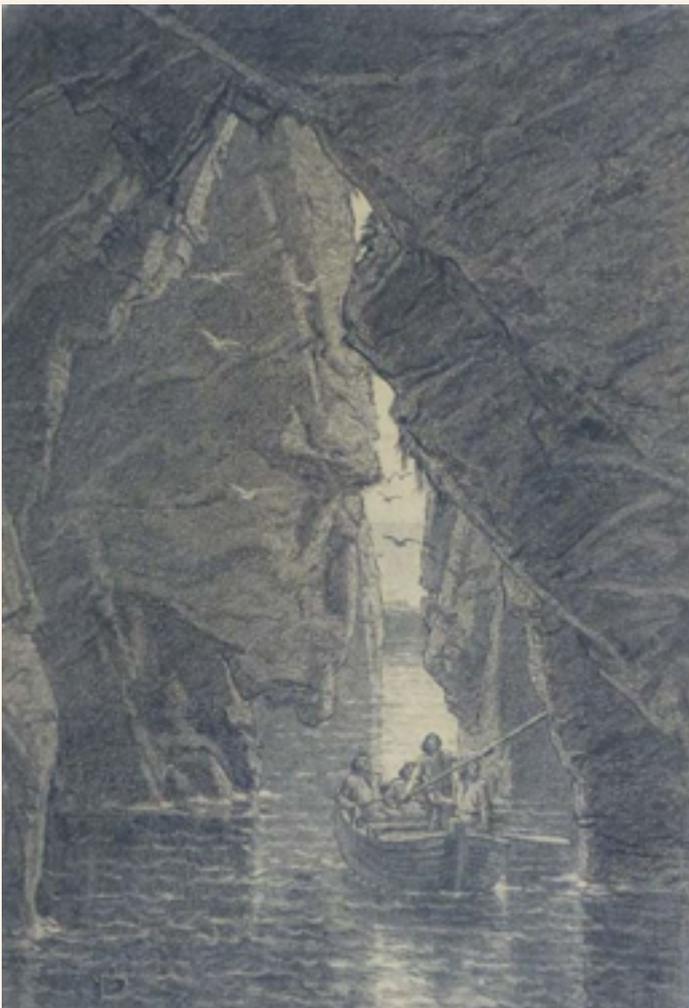
[Bas]

*Les grottes de Toulinguet*

Vers 1888

Fusain sur papier

Acquis en 1993 auprès de la famille de  
l'artiste / Inv. 95-4



Édouard Yan d'Argent, dit Yan' Dargent est aujourd'hui plus connu comme illustrateur que comme peintre, mais cela n'a pas toujours été le cas. Artiste autodidacte, il commence à peindre vers 1850 et rencontre la notoriété au Salon de 1861 avec *Les lavandières de la nuit* (musée des Beaux-Arts de Quimper), qui étonne grâce à son thème audacieux et son atmosphère fantastique. Théophile Gautier (1811 – 1872) le célèbre alors à l'envie, tout comme les critiques d'art parisiens et bretons. Néanmoins, après cet effet de surprise, les ventes retombent et Yan d'Argent doit adjoindre à son activité de peintre celle d'illustrateur. L'illustration connaît en effet un essor extraordinaire au dix-neuvième siècle et Yan' Dargent, tout comme Gustave Doré (1832 – 1883), dont il est contemporain et à qui l'on compare sa manière, va connaître une large célébrité dans ce domaine.

L'auteur des *Lavandières de la nuit* témoigne d'un attachement très fort à sa Bretagne natale. Il y effectue de longs séjours et se fixe à Saint-Pol-de-Léon, près de Roscoff, en 1887. Le Finistère fournit au peintre la plupart de ses motifs, notamment les hautes falaises hardies et austères qui dominent nombre de ses œuvres de leur massive silhouette, comme dans *Les grottes de Toulanguet*, représentant la pointe du Toulanguet, située dans la presqu'île de Crozon. Dans les années 1880-1890 en effet, Yan' Dargent mène une vie solitaire et travaille sur le motif sur la côte nord du Léon, à Saint-Servais ou à Crozon.

Les paysages qu'il réalise sont emprunts de rêverie et parfois d'une forme de mélancolie soulignés par les noirs du fusain. Il insinue également dans ses œuvres un sentiment d'étrangeté par des contrastes d'échelles, un procédé qu'il emploie fréquemment; la grande majorité de ses paysages écrasent l'homme qui y apparaît comme une infime parcelle de l'univers. Ce dessin au fusain, proche dans sa composition des *Dénicheurs*, un autre tableau conservé au musée des Beaux-Arts de Quimper a très probablement figuré à la première exposition bretonne-angevine de la galerie Georges Petit, en mai 1888.

Les landes désolées et les chemins creux, les menhirs et les hautes falaises ponctuent le travail de Yan' Dargent. Mais les paysages ne sont pas les seuls aspects de la Bretagne à séduire le peintre. Durant toute sa vie, Yan' Dargent est fasciné par les légendes « *Pensez qu'elles hantèrent toute ma jeunesse [...]. J'ai, pour ainsi dire, été façonné par ces visions de rêve*[1] ».

Il se fait donc peintre du légendaire breton, chantant la Bretagne bien qu'exilé à Paris une grande partie de sa vie. Il couvre les plaines désertes et ombragées de personnages empruntés aux mythes locaux, dépouillant ses œuvres de tous détails circonstanciels pour les placer dans une réalité intemporelle. Le dessin au fusain et estompe, intitulé *L'ombre du marais* s'inscrit dans ces préoccupations. L'ombre du marais, c'est l'Anaonn, l'âme du défunt, dont la croyance est très répandue dans la vie et l'imaginaire des Bretons du XIX<sup>e</sup> siècle et particulièrement dans les marais des Monts d'Arrée.

La mort est souvent présente dans l'œuvre de Yan' Dargent, où les jeunes gens sont emmenés par l'Ankou, rappelant les injustices de la vie, parfois avec une portée moralisante, comme dans *Les lavandières de la nuit*. La nuit, c'est l'instant où tout se passe ; lorsque les frondaisons des arbres deviennent des ombres anthropomorphiques et lorsque les âmes des morts vont et viennent. Le noir du fusain utilisé dans *L'ombre du marais* l'évoque et fait ressortir les figures évanescences, que l'on retrouve dans *Les vapeurs de la nuit* (Musée des Beaux-Arts de Quimper, n° d'inv. 2001-12), dont il a réalisé plusieurs versions, l'une présentée au Salon en 1863, l'autre en 1896. Dans les compositions peintes, la lune blafarde jette son froid sur la scène, tandis que le dessin se fait ici plus sensuel, tout comme les deux personnages qui s'enlacent tels deux amants.

Yan' Dargent, dont la jeunesse dans une campagne retirée a été imprégnée par les superstitions paysannes et la mythologie celtique peint ces légendes dans un esprit romantique. Ce travail n'a pas toujours été compris par ses contemporains : il est célébré pour ses illustrations à Paris et pour ses grands cycles religieux en Bretagne. Il a fallu attendre les années 1980 pour que son œuvre peinte soit redécouvert et exposé.

[1] Emile Bayard, *L'illustration et les illustrateurs*, 1897.

Chimères divines  
Intimes Harmonies





## Cornelis-Ary RENAN

Paris 1857- Paris 1900

*Le plongeur*

Vers 1882

Mine de plomb sur papier

8

Acquis en 2016 auprès de la galerie La Nouvelle Athènes / Inv. 2016-14-1

« *Les beautés visibles dont nous demeurons éblouis répondent à d'autres beautés plus profondes et plus grandes* »

Ary Renan, *Gustave Moreau (1826-1898)*  
Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1900

Fils de l'historien Ernest Renan (1823 – 1892) et petit-neveu du peintre Ary Scheffer (1795 – 1858), Cornelis-Ary Renan grandit dans un cercle familial instruit, qui le pousse naturellement vers la pratique de la peinture. À l'école des Beaux-Arts de Paris, il suit l'enseignement de Jules-Élie Delaunay (1828 – 1891) et de Pierre Puvis de Chavannes (1824 – 1898), dont il est un intime. Proche du peintre Gustave Moreau (1826 – 1898), il partage avec lui une fascination pour les monstres, nymphes et chimères et s'inspire pour ses compositions de mythes et de légendes antiques. Renan était atteint de la maladie de Pott qui le contraignait à restreindre ses mouvements et à privilégier les contemplations méditatives, l'invitant à la création d'univers oniriques, par la plume et le pinceau. La poésie d'Ary Renan est très appréciée, Marcel Proust (1871 – 1922) écrit de lui « *Depuis Fromentin, aucun peintre, croyons-nous, n'a montré une plus grande maîtrise d'écrivain*[1] ».

[1] Préface de Marcel Proust de *La Bible d'Amiens* de John Ruskin, *Société du Mercure de France*, Paris, 1904.

Son activité de critique prend d'ailleurs peu à peu le dessus sur son œuvre plastique, bien qu'il reste très impliqué dans le monde des arts. En 1885, Ary déjeune avec Renoir et Degas. En 1891, il permet à Gauguin d'avoir une mission du gouvernement pour partir à Tahiti : autant de témoignages qui montrent le rôle joué par Ary dans la vie artistique de l'époque.

Amoureux de la mer, il présente au Salon de 1882 une toile intitulée *Le Plongeur* ou *Le Pêcheur de corail*, le second envoi de l'artiste au Salon après une première participation remarquable en 1880. On peut y voir une allégorie féminine au buste dénudé qui se dresse sur le rivage. À ses pieds, sortant de l'eau, épuisé, un jeune homme lui tend en offrande un morceau de corail, fruit de sa pêche. Selon le livret du Salon, l'œuvre est inspirée d'un poème de Paul Bourget :

*« Et pâle, il agonise aux pieds de sa chimère,  
Sans qu'une autre voix jure, à cette heure amère,  
Qu'il n'a pas vainement dévoué tout son cœur ».*

Il n'est pas impossible qu'Ary Renan se soit également inspiré de la préface de *L'eau de jouvence*, dans laquelle son père, Ernest Renan écrit :

*« Le plongeur qui a cru entrevoir la perle accomplie plongera éternellement, dût-il cent fois ne ramener du lit des mers que des algues et de la nacre vulgaire[1] ».*

Le thème de la mer tient un rôle essentiel dans la production de Renan. De manière générale, l'univers sous-marin séduit toute une génération d'artistes rêvant au monde des trésors engloutis, d'Alexandre Séon (1855 – 1917) et sa *Sirène* en 1896 (Saint-Étienne, musée d'art moderne) à Émile Gallé (1846 – 1904) et sa *Main aux algues et aux coquillages*, de 1904 (Paris, musée d'Orsay).

Notre dessin, réalisé à la mine de plomb et portant le monogramme de l'artiste en bas à droite, est une première ébauche pour la toile présentée au Salon de 1882. Une autre esquisse monogrammée et conservée au musée de la Vie Romantique à Paris, proche de notre dessin, montre la figure féminine, souriante, se pencher vers le plongeur implorant.

Dans les deux cas, l'artiste tâtonne encore. Ici, la jeune femme se détache sur une paroi rocheuse et lève le bras gauche tandis que l'attitude du jeune homme se fait plus déterminée et moins suppliante que dans la composition finale. Le sujet est situé dans un environnement pélagique cher à l'artiste, grand amateur de l'archipel de Bréhat : le plongeur peut ainsi décrire l'offrande du pêcheur à la divinité, la mer. Comme son père Ernest Renan, natif des Côtes d'Armor, Ary s'investit dans la cause bretonne et fut l'un des fondateurs de l'Organisation des Bretons de Paris, qui devint l'Association des Bleus de Bretagne, un rassemblement laïc et anticlérical.

Le riche fonds de dessins du musée de la Vie Romantique et de la maison Ernest Renan de Tréguier témoigne de la passion de Renan pour ce médium, un de ses modes d'expression privilégié. Ses œuvres graphiques témoignent de la diversité de ses influences, les personnages féminins empruntant, par exemple, aux figures hiératiques de Théodore Chassériau (1819 – 1856). Parfois aussi, la composition et les contours de ses figures traduisent son passage dans l'atelier de Pierre Puvis de Chavannes par la recherche de la monumentalité des personnages, tandis que ses descriptions de mondes poétiques sont proches du symbolisme visionnaire de Gustave Moreau. Les croquis préparatoires à ses toiles témoignent donc de sa volonté d'harmoniser ses diverses influences pour créer un style qui lui est propre.

Ary Renan décède en 1900 à l'âge de quarante-trois ans. Il laisse le souvenir d'un peintre-poète raffiné et discret. À Quimper, ce dessin complète opportunément le fonds graphique consacré à cette période et où prédomine la figure marquante de Yan D'argent ainsi que quelques raretés comme une belle feuille de Jan Toorop.

« *Nous avons été, ces temps passés, d'une gaieté insolente... Notre voyage à Quimper était comme une bande d'écolier [...]* »

Septembre 1885, *lettre à Marizika*

[1] E. Renan, *L'eau de jouvence, suite de Caliban*, Paris, Calman-Lévy, 1881, p. III.



# Edmond VAN OFFEL

Anvers, 1871 – Gravenwezel, 1959

*Harmonies intimes*

1890

Ancien titre, *Composition symbolique*

Dessin à la mine de plomb sur papier

Achat auprès de la galerie Paul Prouté en 1973 / Inv. 73-13-1

9

« *Edmond Van Offel est avant tout un poète : il l'est d'inspiration et de forme* »

Frédéric de France dans *Edmond Van Offel*, 1902,

Paris, Librairie L. Borel, p. 21

Edmond Van Offel est avant tout un poète et donc une âme studieuse et solitaire selon Frédéric de France qui lui consacre un ouvrage en 1902. Cet ouvrage suit le travail d'illustration que Van Offel a réalisé pour *Métopes et Triglyphes* du même auteur, où est publié ce dessin pour l'ouverture du chapitre intitulé *Harmonies intimes*. Van Offel était aussi un dessinateur et peintre : il suit pendant quatre ans les cours de l'Académie Royale d'Anvers où, durant les premiers temps de sa création, il puise son inspiration chez Félicien Rops (1833 – 1898) qu'il imite.

En 1896, il écrit et illustre *Bloei [Fleuri]* qui témoigne de son attirance précoce vers les illustrations de textes littéraires. Chez Van Offel, au raffinement de la plume répond le raffinement du dessin, son esthétique puise chez les Pré-raphaélites et chez les Symbolistes. La même année, il achève ainsi plusieurs illustrations symboliques pour les poèmes d'Hélène Lapidoth-Swarth (1894 – 1910). Toujours en 1896, il intègre plusieurs cercles artistiques anversois, comme *De Scalden*, *Eenigen* et la *Chapelle*.

En 1898, Van Offel est pressenti pour illustrer *Rhynsche Legendes, naar het Duitsch* [Les légendes du Rhin, en langue allemande] de Fritz Mayer van den Bergh (1858 – 1901). Mayer van den Bergh, fils d'un riche négociant allemand, est un grand collectionneur qui a notamment acquis un rare bréviaire du quinzième siècle[1], une source d'inspiration féconde pour Van Offel qui s'inspire des bordures décoratives dans ses transcriptions de la nature foisonnante et luxuriante.

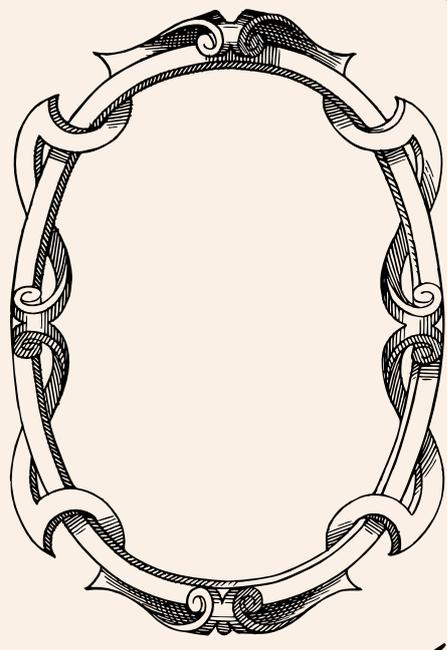
La nature fait en effet partie intégrante de l'œuvre de Van Offel ; dans *Harmonies intimes*, il délaisse les influences médiévales pour se tourner vers les paysages des grands maîtres de la Renaissance, semblant emprunter les arbres frêles au Pérugin et les constructions rocheuses à Niccolò dell'Abbate, Giovanni Bellini ou Léonard de Vinci. Le profil du jeune homme à la lyre de ce dessin est un archétype du profil masculin dans l'œuvre de Van Offel, que l'on retrouve dans de nombreuses compositions, notamment dans *Le Printemps*, publié dans *Edmond Van Offel* de Frédéric de France.

Ses dessins et ex-libris le rendent populaire en Europe septentrionale et on le connaît davantage comme illustrateur que comme peintre. Il est publié dans plusieurs revues belges et illustre également *La Divine Comédie* de Dante Alighieri (1265 – 1321) et *La légende de saint Julien l'Hospitalier* de Gustave Flaubert (1821 – 1880). Grâce au renouveau de l'artisanat et le décloisonnement des arts, notamment souhaité par les Symbolistes, l'histoire de l'illustration connaît en effet un tournant dès les années 1870 et durant les dernières années du dix-neuvième siècle. Le livre redevient un objet d'art complexe et signe l'âge d'or de la collaboration entre artistes et éditeurs. Un nouveau rapport au livre d'art et au livre rare émerge[2] : Félicien Rops, dont Van Offel s'inspire à ses débuts, est alors l'illustrateur le plus prisé des éditeurs parisiens. Van Offel ne bénéficie pas d'une telle postérité : il est aujourd'hui encore un artiste largement méconnu.

[1] Maître de Maximilien, Maître de Jacques Jacob IV d'Ecosse, Gerard Horenbaut et Gerard David, *Bréviaire Mayer van den Bergh*, vers 1510-1515

[2] En témoigne la citation de Bernard Noël : « Un bibliophile était jusque-là un amateur de livres rares et anciens ; le nouveau bibliophile collectionne toujours les livres, mais dont la rareté est spécialement créée pour lui », Bernard Noël, cité dans Marcus Osterwaldeer, *Dictionnaire des Illustrateurs 1800-1914*, Neufchâtel, Ides et Calendes, 1989, p.21

Le système de droits de terres et de mers





## Auguste ALLONGÉ

10

Paris, 1833 – Bourron-Marlotte, 1898

*La mer à Portrieux (Côtes-du-Nord)*

1868

Fusain avec rehauts de gouache blanche sur papier

Acquis en 2017 auprès de la galerie de Lardemelle / Inv. 2017-11-1

Auguste Allongé est l'un des nombreux élèves de Léon Cogniet (1794 – 1880). Il a aussi bénéficié de l'enseignement de Louis-Joseph Ducornet (1806 -1856).

Avant tout paysagiste, Auguste Allongé se fait remarquer par sa parfaite maîtrise de la technique du fusain, technique pour laquelle il rédige en 1873 un traité didactique. Remarquant que le fusain ne sert généralement que pour les esquisses, il tente alors de donner à cette technique une plus grande envergure. Grâce aux mentions du Salon, on apprend par ailleurs qu'il découvre la Bretagne dès le début des années 1860, exposant en 1865, *La Route d'Auray à Locmariaquer*, en 1867 les *Rochers de Penmarch* et en 1869, *Bords du Scorff*, environs de Quimperlé. C'est aussi à cette période qu'il réalise *La mer à Portrieux*, signé et daté de 1868 dans le coin inférieur gauche et présenté au Salon la même année.

Par son grand format, inhabituel pour un dessin, cette œuvre ambitionne de rivaliser avec les peintures de paysage et d'histoire présentées au Salon.

Allongé emploie un papier fort, de couleur chamois et laissé volontairement nu sur la plus grande partie de la composition. Il utilise également ce support dans *L'Étang de Huelgoat*, conservé au musée des Beaux-Arts de Quimper. Stimulé par cette grande surface, il déploie avec une aisance souveraine sa virtuosité technique dans le maniement du fusain et il instille, par son obsession du détail, une sensation de solitude et d'étrangeté, seulement rompue par le vol agité des mouettes ou l'écume des vagues rehaussée à la gouache.

L'épave échouée sur la plage amplifie ce sentiment d'abandon et de paysage désolé qui semble envelopper le rivage abandonné. Cette œuvre, qui reflète les préoccupations de l'artiste sur les effets de lumière, n'est pas sans rappeler, par son atmosphère et sa minéralité, certaines toiles d'Octave Penguilly l'Haridon (1811 – 1872) également inspirées par les paysages de Bretagne, telle *Les Mouettes, rivage de Belle-Île en mer* daté de 1858 et conservé au musée des Beaux-Arts de Rennes.

Auguste Allongé nous offre ici une vision révolue d'une côte encore sauvage et inhabitée. Tout le bord de mer, de Saint-Quay-Portrieux jusqu'à l'île de la Comtesse est désormais urbanisé et le paysage profondément modifié par l'adjonction d'un port de plaisance.

# 11



Maxime MAUFRA

Nantes, 1861 – Poncé, 1918

[haut]

*Saint Michel en grève*

1896

Aquarelle et fusain sur  
papier

Dépôt du musée du Louvre en  
1950 / D.55-5



[bas]

*Paysage du bord de la mer*

1896

Aquarelle

Dépôt du musée du Louvre en  
1950 / D.55-6

La vocation de Maxime Maufra pour l'art, le dessin et la gravure n'est pas immédiate : pour satisfaire ses parents, il s'oriente d'abord dans une activité commerciale et ne décide de peindre à « temps complet » qu'à partir de 1889. La même année, le jeune Maxime décide de partir à Pont-Aven, il y rencontre le peintre Henry Moret (1856 – 1913) auprès de qui il expérimente une approche intuitive de la peinture, une recherche du mouvement qui tourne le dos aux aplats de couleurs des Synthétistes et des Nabis et va vers une touche changeante et sensible.

Pont-Aven n'est qu'une étape dans sa vie de paysagiste itinérant : en 1894, il s'établit à Plougasnou et dessine à plusieurs reprises le paysage de Saint Michel-en-Grève (Côtes d'Armor) depuis les hauteurs : les arbres stylisés sont caractéristiques de son style d'alors.

Proche de Charles Filiger, Maufra va aussi au Pouldu et il rencontre Paul Gauguin (1848 – 1903) à plusieurs reprises qui l'encourage dans sa voie : « *Je comprends que vous défendiez mon art, Maufra, nous suivons une voie différente, la vôtre est bonne, continuez-la.* » (Maxime Maufra, *Journal*, 1893). Dès 1892, Maufra entreprend toute une série de dessins aux trainées de couleurs : vertes, mauves, et à l'orange incandescent du soleil. Conscient de l'importance de ces dessins dans son cheminement artistique, Maufra les signe et les date.

Tout au long de sa carrière, Maufra produit de nombreux dessins travaillant souvent à partir du même motif, comme Monet. Il réalise souvent des aquarelles, rehaussées ou non. Cet aspect de son art est apprécié : il expose chez le marchand Durand-Ruel avec qui il travaille sous contrat depuis 1894 et jusqu'à la fin de sa vie. Plus largement, les paysagistes de Pont-Aven (Moret et Maufra notamment) sont approchés par la galerie Durand Ruel, célèbre pour la valorisation et la défense des Impressionnistes ; ils forment « l'écurie Durand-Ruel ». Jusqu'à la mort du peintre en 1918, la galerie lui achète 902 peintures et organise sept expositions personnelles et l'État lui achète deux toiles, premiers pas d'une reconnaissance publique qui peine à venir. En effet, par sa tendance à l'esquisse et son exécution libre, Maufra est un artiste difficile pour le grand public et la galerie peine à vendre ses œuvres, comme en témoignent les échanges entre l'artiste et Durand-Ruel, ce dernier lui recommandant de privilégier les scènes marines aux scènes campagnardes et aux paysages.

Outre ses activités de peintre, Maxime Maufra participe étroitement à *L'Union Régionaliste Bretonne*, le premier parti régionaliste souhaitant développer toutes les formes de l'activité bretonne. Ses liens avec Quimper sont tout aussi forts puisqu'il est en 1916 le concepteur de son école des métiers d'art industriel.



## Eugène ISABEY

Paris, 1803 – Montévrain, 1886

*Les remparts de Saint-Malo vus de la mer*

Aquarelle et gouache sur traits de crayon sur papier

Acquis en 2002 auprès de la galerie de La Scala / Inv. 2002-2

Fils et élève de Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), miniaturiste très célèbre sous l'Empire, Eugène Isabey souhaite d'abord être marin, il ne devient peintre que sous l'influence de son père dont il fréquente l'atelier. Il débute au Salon de 1824 en présentant des marines et des paysages qui lui valent une médaille de première classe. Il voyage en Angleterre, où il y étudie notamment l'œuvre de Richard Parkes Bonington (1802-1828) et s'intéresse ensuite à la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle et notamment à Wilhem Van de Velde (1633 – 1707) et à ses célèbres marines et batailles navales.

Le goût d'Isabey pour la mer s'affirme et celle-ci devient sa principale source d'inspiration : il croque des tempêtes, des navires, des scènes de genre avec des pêcheurs ou de simples paysages. Devenu peintre officiel de la Marine Royale, il compose de vastes fresques historiques et multiplie les scènes de la vie portuaire. Par ses compositions et sa palette subtile et délicate, l'art d'Eugène Isabey illustre la transition entre les peintres romantiques anglais, notamment Bonington, et les peintres de plein air comme Eugène Boudin (1824-1898) et Johan-Barthold Jongkind (1819-1891), qui reçoivent tous deux ses conseils.

Eugène Isabey se rend pour la première fois en Bretagne en 1824, à Morlaix, à Douarnenez et sans doute à Quimper. Lors de ce premier voyage il contribue par ses lithographies et quelques peintures à la promotion de cette province éloignée. Sa première vision de la Bretagne est tragique : les violents effets atmosphériques et les éléments déchainés sont traités par des coups de pinceaux d'une écriture rapide.

En 1850, il entraîne Jongkind en Bretagne et lors de ce second voyage, il réalise un ensemble d'aquarelles faites à Vitré, Saint-Brieuc, Morlaix, Landerneau et Saint-Malo. La cité corsaire l'inspire beaucoup et il se plaît à représenter les rochers de la baie, le Grand Bé où est enterré Chateaubriand, mais aussi les remparts entourant la ville.

Cette vue intitulée *Les remparts de Saint-Malo vus de la mer*, signée dans le coin inférieur gauche, est à rapprocher de l'importante suite d'aquarelles de l'artiste des années 1850-60 aujourd'hui conservées au cabinet d'arts graphiques du musée du Louvre. Ce fonds abrite plusieurs variations à l'aquarelle sur les remparts de Saint-Malo. Ces œuvres révèlent l'originalité du style d'Isabey, libéré des influences anglaises et hollandaises de ses jeunes années. Il y utilise souvent l'aquarelle et y mêle de larges empâtements de gouache, créant des paysages puissants où se côtoient des harmonies de bleus et de bruns-rouges, sur un papier beige laissé en réserve comme contrepoint aux couleurs. Avec une grande économie de moyens et un dessin précis et franc, il décrit également les aspérités de la roche et les variations climatiques grâce à de légers aplats blancs qui font vibrer la lumière et rehaussent la feuille.

Cette œuvre s'intègre dans la collection de paysages côtiers et de variations sur la mer du musée des Beaux-Arts de Quimper, tel *Port de Camaret, Bretagne* de Théodore Gudin (1802-1880)[1] et *Châteaulin* de Johan Barthold Jongkind[2], une aquarelle novatrice par le rendu de la lumière et le refus du pittoresque. Jongkind influencera peu après le jeune Henry Moret (1856-1913).

[1] Théodore Gudin, *Le port de Camaret*, n° d'inv. 2001-8

[2] Johan Barthold Jongkind, *Châteaulin*, n° d'inv. 2002-1



# 13

## Henri-Joseph HARPIGNIES

Valenciennes, 1819- Saint-Privé, 1916

*Rochers et arbres*

Aquarelle sur papier

Legs Corentin Guyho n°67, 1936. Inv. 36-1-2

Henri-Joseph Harpignies découvre sa vocation artistique assez tard : il travaille d'abord dans l'entreprise familiale et ne se consacre entièrement à la peinture qu'en 1846, rompant avec ce qu'il considère par la suite comme « *du temps perdu que j'aurais pu passer sur les bancs de l'école des Beaux-Arts*[1] ». Il entre alors dans l'atelier du peintre de paysage Jean-Alexis Achard (1807 – 1884), qui le pousse à se confronter à la nature et surtout à peindre les arbres qu'il a tant de difficultés à croquer au début et qui feront plus tard sa renommée.

Ses voyages impriment fortement son œuvre : en Belgique, où il se plaît pourtant peu, il grave un recueil de treize eaux-fortes ; en Italie, il exécute ses premières aquarelles : les paysages des vallées du Latium sont pour lui une source d'inspiration inépuisable. Il écrit dans son *Journal* « *J'y travaillais beaucoup et ce séjour, comme je l'ai déjà dit influa beaucoup sur mon avenir. Je serais resté là toute ma vie si mon père ne m'avait sérieusement rappelé* [2] ». Il séjourne deux ans outre-monts, dans un émerveillement constant.

[1] *Journal*, février 1877

[2] *Ibid*, p. 36

À son retour en France, sa réputation est établie. L'artiste présente un tableau à chaque Salon jusqu'en 1912 alors qu'âgé de 93 ans, la vigueur de sa main et de son esprit force l'admiration de tous. Très proche des peintres de l'école de Barbizon, il travaille, entre autres, dans la forêt de Fontainebleau : les arbres et les sous-bois sont ses thèmes préférés. En dépit de l'influence considérable que Corot exerce sur lui, Harpignies reste toujours fidèle à sa propre interprétation de la nature comme lorsqu'il représente le calvaire de Notre-Dame de Tronoën (Finistère).

Harpignies fait siens les principes de la peinture de plein air ; pour autant, derrière l'apparente liberté du trait, le dessin est omniprésent et même exigeant pour l'artiste qui intime à ses élèves « *le dessin est la base de tout. Ne le négligez jamais, vous n'arriveriez qu'à faire des choses médiocres*[1] ». De cette rigueur découle des compositions équilibrées de la part d'un peintre qui commence ses toiles par le ciel, à l'inverse de Corot. Harpignies aime ainsi à faire jaillir sur des ciels clairs des arbres aux sombres et puissantes frondaisons, Anatole France le qualifie d'ailleurs de « *Michel Ange des arbres* ».

*Rochers et arbres* présente une palette réduite, avec laquelle le peintre aime travailler : des couleurs neutres accordant la primeur au dessin : cobalt, vert Véronèse, ocre jaune, terre de Sienne naturelle ou brûlée. Les nuances du ciel au couchant rendent une atmosphère méridionale, pour celui qui ne cesse de se réclamer de Rome. Le lieu représenté est incertain, s'agit-il d'une campagne du Latium ou d'un paysage bellifontain ? La présence du dessinateur, croquant sur le vif, peut être considérée comme une mise en abîme de l'artiste mais aussi comme une représentation fidèle de ces sites alors très prisés par les artistes.

L'artiste peint pendant presque sept décennies mais pour autant, son style demeure sensiblement le même et reste indifférent aux courants d'avant-garde du début du vingtième siècle.

[1] *Journal*, 1876, p.10



# 14

## Jean-Julien LEMORDANT

Saint-Malo, 1878 –Paris, 1968

*Étude pour le départ du pardon*

Lavis d'encre de Chine sur papier

Acquis en 1991 en vente publique / Inv. 91-2-1

Jean-Julien Lemordant, originaire de Saint-Malo et formé à la peinture à l'École des Beaux-Arts de Paris découvre le Pays Bigouden en 1901 et s'installe à l'extrémité de la pointe de Penmarc'h. Il vit alors dans une grande précarité, son succès n'arrivant qu'en 1905, lorsque les propriétaires de l'hôtel de l'Épée à Quimper, le plus célèbre établissement de Cornouaille, lui demandent de décorer leurs deux grandes salles à manger. Cette commande d'une envergure considérable correspond à l'essor du tourisme en Cornouaille et au phénomène de mode en faveur de la peinture au début du vingtième siècle dont s'emparent les hôtels, arborant sur leurs murs les toiles de leurs pensionnaires de passage, comme à l'hôtel Julia ou à la pension Gloannec à Pont-Aven.

Lemordant souhaite se démarquer des exemples locaux et abandonne la présentation accumulative d'œuvres pour une composition unique et unifiée. Il peint sur des toiles allant de deux mètres vingt à trois mètres cinquante de haut, des banquettes jusqu'au plafond. Cette décoration de plus de 65 m<sup>2</sup> est découpée en 23 toiles et se segmente en différents thèmes sur le pays Bigouden.

La chronologie du travail est bien connue, on sait ainsi que les deux décors consacrés au vent et au Pardon ont été réalisés de la fin de l'année 1906 et au printemps 1907. Le succès est considérable, tant en Bretagne qu'à Paris et les plus célèbres critiques de l'époque s'enthousiasment de la modernité dans la touche du peintre qui ne renie pas pour autant les thèmes traditionnels.

Lemordant choisit de diviser l'espace en cinq sections. La deuxième décrit un Pardon bigouden, une fête traditionnelle associée à des pratiques de dévotion et des festivités. Contrairement à l'usage, le peintre ne représente pas la procession mais le sanctuaire. Sur la composition finale, le lieu, non identifié et la fête aux chaleureuses couleurs sont bien différents de cette esquisse préparatoire à l'encre de Chine.

La démarche artistique du peintre est très marquée par sa formation académique aux Beaux-Arts. Lemordant commence son travail par des études d'ensemble de petits formats, largement esquissées, puis réalise des esquisses plus grandes qui intègrent et multiplient les études de figures. *L'Étude pour le départ du Pardon*, par son format, sa monochromie et ses traits rapidement croqués peut-être rattachée aux premières ébauches dessinées sur nature. En effet, dans une lettre à son ami Victor Lelièvre fin 1906 ou début 1907, Lemordant écrit « [...] Je travaille - en plein air - aux esquisses et études de ce grand projet. [...] La saison est atroce. [...] Mais rien ne pourra me faire lâcher prise, car j'ai à cœur de mener à bien cette nouvelle entreprise[2]. ». Le musée des Beaux-Arts de Quimper conserve plusieurs études pour la scène autour du Pardon ; sur l'une, très aboutie et même signée, la composition finale est perceptible[3].

Lors de la mise en vente de l'hôtel en 1975, le musée a pu acquérir le grand cycle décoratif dans son ensemble, évitant ainsi le démembrement du décor. L'activité du peintre a quant à elle été partiellement stoppée par l'arrivée de la guerre, de laquelle il sort gravement blessé. Il réalise néanmoins à la fin de sa vie de nombreux dessins au lavis d'encre de Chine sur papier, d'une facture proche de notre étude, comme *La fuite devant les envahisseurs*.

[1] Le 22 février 1908. Note manuscrite d'Ernest Le Theuff, Archives 29, 107]1.

[2] Archives Lelièvre

[3] Voir *Étude pour le pardon*, N° d'inv. 91-2-2



Mögens BALLIN

Copenhague 1861 – Hellrup [Danemark], 1914

*Paysage*

Fusain sur papier

15

Acquis en 1984 auprès d'un collectionneur danois / Inv. 84-2-2

Le Danois Mögens Ballin arrive à Paris en 1889, muni d'une recommandation de Mette, l'épouse danoise de Gauguin qui avait été sa professeure de français. Il y rencontre Paul Gauguin (1848 – 1903) juste avant son départ pour Tahiti, mais c'est Jan Verkade (1868 – 1946), dont il devient l'ami, qui l'introduit dans le cercle des Nabis et l'accompagne à Pont-Aven en 1891 où tous deux y attendent Paul Sérusier.

L'évolution de leur art est radicale, due aux effets de composition et de simplification très poussés qu'ils tirent du synthétisme et qui rendent les paysages parfois difficilement lisibles, tel le *Paysage breton* de 1891-92, conservé au musée départemental Maurice Denis à Saint Germain-en-Laye.

Les paysages de Verkade et de Ballin se ressemblent également beaucoup, à tel point qu'il est parfois difficile d'en distinguer les mains. Dans ce *Paysage*, daté de 1891-1892, la perspective est quasi-absente conformément au souhait de surface plane édicté par Maurice Denis (1870 – 1943). Le regard du spectateur est attiré vers les lignes dont la sinuosité structure la composition, tout en créant des effets décoratifs.

En 1891, Ballin rejoint Verkade dans le petit village de Saint-Nolff : tous deux entrent dans une crise spirituelle profonde : ils décident de se convertir à la religion catholique (Ballin était de confession juive) et partent à Fiesole se faire baptiser en 1893. Pour les deux artistes, une nouvelle vie commence. Quelques semaines après son baptême, Ballin retourne dans son pays natal, où il est l'un des principaux diffuseurs du synthétisme ; il maintient des liens forts avec son ami Jan Verkade, à qui il consacre une exposition à Copenhague.

Il se tourne ensuite vers l'artisanat dans l'esprit du mouvement *Arts and Crafts* de Morris et crée à Copenhague, dès 1899, un atelier qui produit des objets dans le style art nouveau en étain et en argent dont le succès est considérable. À la mort de sa femme en 1907, Ballin, ébranlé, abandonne peu à peu la peinture.



## Émile BERNARD

Lille, 1868 – Paris, 1941

# 16

*Le Bois d'amour*

Entre 1888 et 1892

Aquarelle et crayon sur papier

Acquis en 1978 auprès de la Galerie La Cave / Inv. 78-2-1

Ce dessin à l'aquarelle, reflet du renouveau de la technique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, a été acquis par le musée en même temps que *Le Sabot*, un dessin d'Émile-Claude Schuffenecker (1851 - 1934), également présenté dans l'exposition *Éloge du trait, florilège du cabinet d'arts graphiques*.

Le lieu-dit du Bois d'Amour se situe dans une vallée encaissée et pittoresque le long de la rivière de l'Aven, au village de Pont-Aven. Au Bois d'Amour, les deux rives sont bordées de grands arbres dont les frondaisons surplombent la rivière souvent représentée par les peintres venus s'établir pour un temps dans le charmant village breton, devenu refuge et source d'inspiration pour nombre d'artistes. Pour autant, on peut légitimement douter que ce dessin représente le Bois d'Amour de Pont-Aven, car aucun élément ne correspond à la topographie du site.

Le lieu, devenu mythique, sert ici de prétexte à un paysage informel. Par ailleurs, le motif du bois sacré est un thème cher aux peintres symbolistes qui, depuis le *Bois Sacré* de Pierre Puvis de Chavannes (1824 - 1898), imaginent les forêts comme des lieux de rencontres mystiques et de rites initiatiques. Le titre de l'œuvre évoque également une des peintures les plus fameuses de l'artiste, *Madeleine au Bois d'Amour*, datée de 1888, conservée au musée d'Orsay, et qui témoigne de l'incroyable puissance d'invention d'Émile Bernard, au moment où il rencontre Gauguin.

Dans cette délicate aquarelle, Émile Bernard exclut totalement la vision naturaliste de l'école de Barbizon et rejette toute évocation pittoresque. Avec une grande économie de moyens dans la composition et l'utilisation de seulement cinq couleurs en aplats cernés par un trait, il suggère une atmosphère mystérieuse. La composition aplatie, conformément au souhait de « *surface plane* » édicté par Maurice Denis (1870 - 1943), n'est pour autant pas complètement abstraite : la ligne d'horizon et les arbres permettent d'ancrer le paysage. Les effets de volume et de perspective sont sacrifiés au profit d'une vision d'ensemble, composée à la manière des estampes japonaises, par plans étagés.

En effet en 1887, influencé par les estampes japonaises et le cloisonnisme de Louis Anquetin (1861 - 1932), Émile Bernard se tourne vers la réalisation de dessins et de peintures appartenant à une forme hautement élaborée du synthétisme, formée d'aplats de couleurs cernés. Il les montrera à Gauguin en 1888 qui en sera profondément marqué. Chez Émile Bernard, l'arbre constitue un réel leitmotiv tout comme la palette restreinte utilisée ici, faite d'harmonies de violet, de rouge et d'orangés, récurrente chez l'artiste.

Le dessin est authentifié dans le coin inférieur droit par deux cachets d'ateliers qui se superposent.

Le porteur de lumière  
Fils de Charles Filière





17

## Charles FILIGER

Thann, 1863 - Brest, 1928

Paysage du Pouldu

*Vers 1895*

Gouache sur papier

Achat auprès de la galerie Daniel Malingue / Inv. 84-13

*« Mes mains ont comme peur de toucher au Rêve »*

Lettre de Charles Filiger à Rémy de Gourmont

Vers 1891-1892

Le musée des Beaux-Arts de Quimper conserve la plus large collection publique d'œuvres de Charles Filiger. Grâce à des achats raisonnés et plusieurs campagnes de dons (notamment d'Aube Elléouët, la fille d'André Breton qui fut l'une des plus grands collectionneuses de l'artiste), le musée peut partiellement lever le voile sur cet « inconnu » loué par Paul Gauguin (1848 – 1903) et ami d'Alfred Jarry (1873 – 1907)[1].

*Madone aux hermines sur fond de paysage*

Gouache sur papier

Donation de Aube et Oona Elléouët

Inv. 2007-1-1

[1] *Filiger l'inconnu* est le titre de l'exposition que Mira Jacob consacra à l'artiste en 1984.

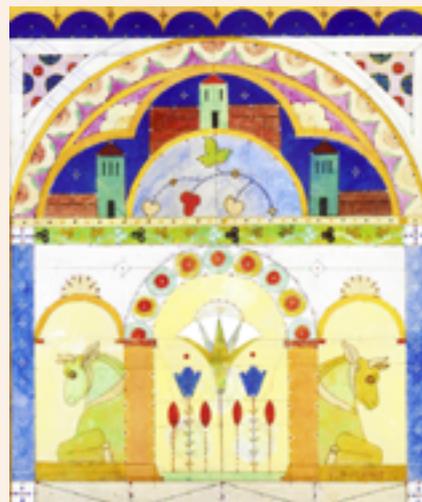


*Architecture symboliste aux deux taureaux verts*

Vers 1900-1914

Gouache sur papier

Ancienne collection André Breton / Inv. 2003-2



Assez tôt détaché du monde, recherchant en Bretagne une vie érémitique et solitaire, Filiger par son attirance pour ce qui s'éloigne des évidences et des apparences de la vie, par sa lutte continuelle pour la quête du sens mystique de la vie et son attirance pour l'inconnu, se rattache tout à fait aux travaux présentés dans l'exposition *Les Arpenteurs de Rêve*.

Les quatre dessins à la gouache exposés ici sont emblématiques de l'évolution de la création de Filiger : le *Paysage du Pouldu*, une des œuvres les plus célèbres de l'artiste, témoigne de l'influence manifeste des estampes japonaises, tant par le décentrement de l'arbre que par l'espace laissé vide dans la composition. La scène est pourtant inscrite dans un lieu familier, le Pouldu, où l'arbre penché bien connu des pêcheurs qui s'en servaient comme amer[1] se retrouve dans plusieurs autres œuvres de l'artiste. Au Pouldu, Filiger fréquente d'abord Paul Gauguin et Paul Sérusier (1864 – 1927) avant de s'enfoncer dans une dépression grandissante. Dès 1895, date de réalisation du *Paysage du Pouldu*, ses contacts avec l'extérieur se font de plus en plus ténus.

Au fil de ses pérégrinations en Bretagne, Filiger chemine vers un mysticisme coloré, perceptible dans la *Madone aux hermines sur fond de paysage*, vers 1910. Pour cette œuvre réalisée avec dextérité et finesse, Filiger puise son inspiration dans l'art du XVII<sup>e</sup> siècle et notamment dans une gravure intitulée *Notre-Dame-de-Kevaler*, reproduite comme illustration dans *L'Ymagier* par son ami Alfred Jarry. Tant le sujet que le hiératisme archaïque des figures sont récurrents dans la production de Filiger, imprégné par la profonde piété bretonne du tournant du siècle.

[1] Un amer est un point de repère fixe, utilisé dans la navigation maritime.



*Notation chromatique double  
face : visage de face*

1915-1928

Gouache sur papier double  
face

Ancienne collection Mira  
Jacob / Inv. 2004-10-1

À cette époque, ses œuvres évoluent : il travaille uniquement au compas et à la règle, comme s'il souhaitait éliminer le caractère subjectif de son œuvre, ne laissant place qu'à une forme de géométrie sacrée et une quête de perfection immatérielle, comme dans *Architecture symboliste aux deux taureaux verts* ou *composition symboliste*.

Il s'agit ici du premier achat d'André Breton à l'un de ses artistes favoris qu'il aimait à appeler le « porte-lumière », et l'une des œuvres du peintre les plus reproduites et exposées. La signification symbolique reste hermétique aux regards extérieurs, mais on remarque le chemin que prend l'artiste vers sa production tardive et obsessionnelle : ses *Notations chromatiques*.

Ces créations s'inscrivent dans la tradition des études sur la perception des couleurs initiée au dix-neuvième siècle par *Le traité des couleurs* de Johann Wolfgang Goethe puis par les lois du contraste simultané des couleurs édictées par Michel-Eugène Chevreul qui « *forme la base solide du néo-impressionniste* » selon Signac. Ici, préfigurant les travaux sur la couleur pure de Robert et Sonia Delaunay, Filiger délaisse les œuvres naturalistes pour des figures géométriques réalisées à la règle et au compas, ressemblant à des images issues d'un kaléidoscope. Les figures deviennent de plus en plus désincarnées : elles se dissolvent dans le rayonnement coloré, les teintes sont solaires et s'agencent selon un chromatisme réfléchi. Bien que proches des expérimentations cubistes, il faut pourtant voir dans ces œuvres des créations autonomes, Filiger étant alors totalement isolé en Bretagne et menant une vie de misère.

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Toutes les œuvres présentées appartiennent aux collections du musée des Beaux-Arts de Quimper ou ont fait l'objet de dépôts.

©musée des Beaux-Arts de Quimper

Maurice Chabas, cat. n°6 :

©musée des Beaux-Arts de Quimper / Frédéric Harster

Auguste Allongé, cat. n°10 :

©musée des Beaux-Arts de Quimper / Bernard Galéron

Mögens Ballin, cat. n°16 :

©musée des Beaux-Arts de Quimper / Bernard Galéron

IMPRESSION :

Service Reprographie de Quimper Bretagne Occidentale



Toute l'actualité du  
musée sur  
[www.mbaq.fr](http://www.mbaq.fr) et sur  
les réseaux sociaux

 mbaqofficiel  
 @mbaqofficiel  
 mbaqofficiel

## Musée des Beaux-Arts de la ville de Quimper

40 Place Saint - Corentin  
29 000 Quimper  
02.98.95.45.20

VILLE DE  QUIMPER

