



Dernières acquisitions des musées d'Orsay et de l'Orangerie

Mondrian, Sérusier, dessins de Manet et de Millet, photographies de Johnston

Piet Mondrian (1872-1944)

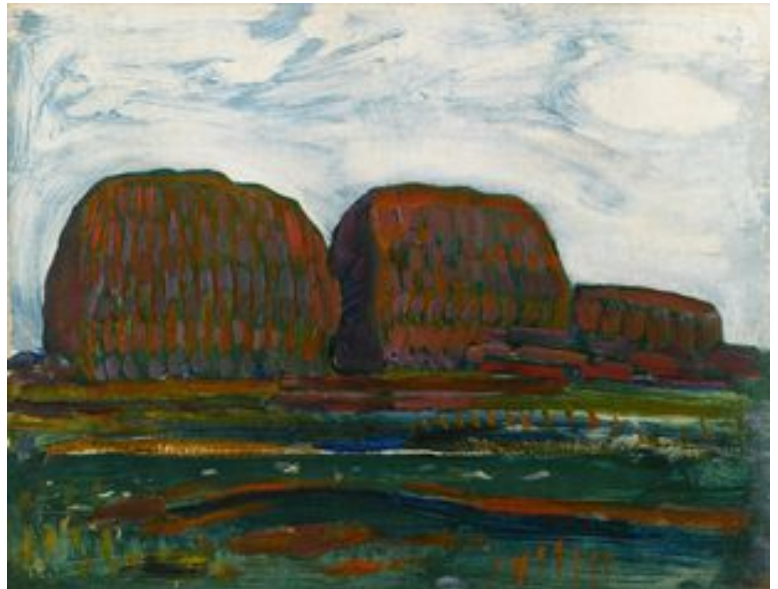
Meules de foin III, vers 1908

Huile sur toile, 35 x 45 cm

Musée d'Orsay

Certainement réalisé entre 1908 et 1909, probablement en Zélande, une province rurale et côtière des Pays-Bas, la réalisation de cette œuvre de Mondrian correspond à un moment crucial pour l'artiste qui adhère aux théories théosophiques.

Les premières années de la carrière de Mondrian suivent scrupuleusement l'évolution stylistique de l'histoire de l'art à la fin du XIX^e siècle. D'abord naturaliste et académique, il s'inspire de la grande tradition



de la peinture hollandaise, et produit des paysages mélancoliques dans des tons bleus et gris.

A partir de 1904, sa peinture change et laisse place à des scènes d'intérieurs réalisées en aplats de couleurs. Il se tourne progressivement vers le fauvisme, puis vers le divisionnisme, tout en s'enthousiasmant pour l'expressionnisme de Van Gogh.

Dans cette période charnière, ce ne sont pas tant les thèmes de ses œuvres qui changent, mais surtout sa manière de peindre. Mondrian découvre sa propre voie, abandonnant la « couleur naturelle » pour la « couleur pure ». Il interroge le motif, qui devient bientôt un prétexte à ses recherches sur la composition et la couleur qui doivent exprimer la spiritualité des formes.

Même si Mondrian a dû étudier le motif au cours d'une journée, probablement lors d'une de ses visites en Zélande, et observer les changements dus aux fluctuations de lumières, la palette intense et l'accent mis sur les lignes trahissent cependant un programme artistique penchant plus du côté du symbolisme que de l'impressionnisme. Le peintre a réalisé plusieurs séries dans les années 1908-1912, *Meules de foin (III)* et ses deux pendants (*Meules de foin I*, localisation inconnue et *Meule de foin II*, Sidney Janis Family) pourraient bien être son premier cycle.

Cette œuvre importante au sein de la carrière de Mondrian témoigne de son passage progressif à l'abstraction, et permet de souligner l'importance du symbolisme international et des théories théosophiques dans le mouvement vers l'abstraction picturale.

Paul Sérusier (1864-1927)

Tétraèdres, vers 1910

Huile sur toile, 92 x 56 cm, musée d'Orsay

Peuplée d'objets flottants dans un espace sans repères, la toile *Tétraèdres* de Paul Sérusier fait partie d'un cycle de peintures mystérieuses qui poussent le symbolisme jusqu'à l'abstraction. Ainsi, quelque chose de mystique se joue dans cette œuvre, qui reflète l'intérêt du « nabi à la barbe rutilante » pour l'ésotérisme des couleurs et des formes. Toutefois, la géométrie reste avant tout chez Sérusier au service de ses besoins esthétiques, car il s'inscrit dans une continuité philosophique plutôt que dans un canon formel. Ce tableau aurait été conçu vers 1910, alors que Sérusier enseigne à l'Académie Ranson, de 1908 à 1912. Ses cours publiés en 1921 sous le titre *ABC de la peinture* comportent en effet une section consacrée aux nombres et aux proportions qui illustre le projet inhérent aux *Tétraèdres* de reformuler au moyen d'une figuration symboliste les liens étroits unissant l'homme et le cosmos.

Les *Tétraèdres* forment avec le *Cylindre d'Or*, (Musée des Beaux-arts de Rennes) et *Les Origines* (collection privée) un ensemble unique dans l'œuvre de Sérusier. Lors d'une rare apparition publique en 1947 pour la rétrospective du Palais Galliera, ces trois œuvres ont été exposées comme un triptyque sur le thème des origines de la vie et de l'univers.

Cependant, *Tétraèdres* reste le plus abstrait de ses tableaux d'objets abstraits : à la différence du *Cylindre d'Or* ou des *Origines* qui conservent un espace où se distingue encore une ligne d'horizon, la profondeur de l'espace dans *Tétraèdres* est à peine marquée par une forme de perspective atmosphérique.

Cette toile souligne la permanence des recherches picturales de Sérusier dans le sens de l'utilisation de formes abstraites, longtemps après la leçon de Gauguin au Bois d'Amour et *le Talisman* de 1888. Elle permet d'évoquer un jalon essentiel, et pourtant méconnu, des recherches picturales tendant vers l'évocation abstraite des formes, proposant ainsi une autre lecture de l'histoire de l'art des premières années du XX^e siècle.

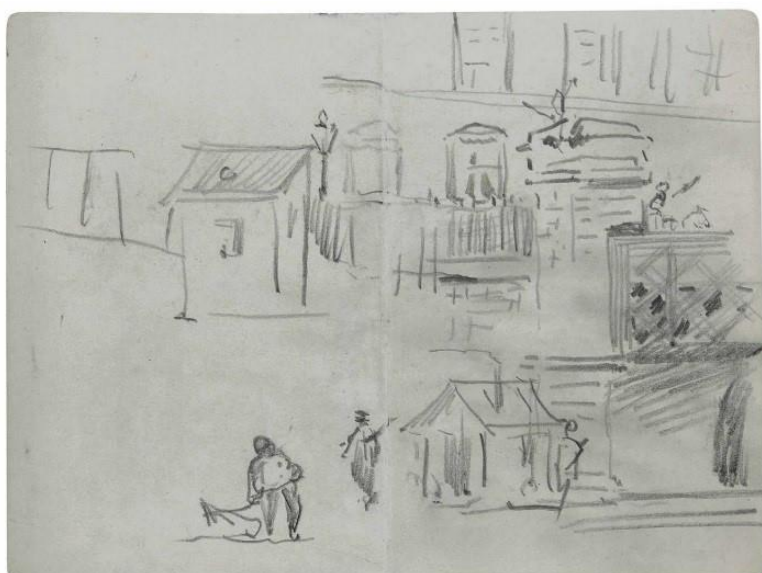


Edouard MANET (1832-1883)

Le Pont de l'Europe, étude pour « Le Chemin de fer » (recto/ verso), 1872-1873

Graphite sur double page de carnet, 18,2 x 24,2 cm Musée d'Orsay

Caillebotte, Monet et Manet ont créé des images devenues icônes de l'Impressionnisme du pont de l'Europe, symbole de la modernité urbaine de Paris, capitale du XIX^e siècle. Ce dessin de Manet est lié au *Chemin de fer* (Washington, National Gallery of Art), tableau charnière dans sa carrière, commencé en 1872, et



exposé au Salon de 1874, première grande composition qu'il entreprend après la chute de l'Empire et la Commune.

A partir du début des années 1870, l'artiste vit et travaille dans le quartier de l'Europe, en pleine effervescence. Inlassable flâneur, il se nourrit de ces rues animées et de ce territoire transformé par l'urbanisme haussmannien. Il a probablement réalisé ce croquis depuis le jardin derrière le 58 rue de Rome, où son ami Alphonse Hirsch avait son atelier. Au fond sont indiquées les façades d'immeuble de la rue de Saint-Pétersbourg qui se prolongent quasiment jusqu'à l'atelier de l'artiste, qui travaillait, à partir de 1872, au 4 rue de Saint-Pétersbourg.

Dans les années 1870, Manet pratique davantage le dessin en extérieur, un carnet en poche et croque rapidement des fragments d'instantané. Quelques accents et pictogrammes suffisent à caractériser le décor et les acteurs de la vie urbaine. *Le Chemin de fer* associe un dessin sténographique d'une grande légèreté à une composition solide qui laisse une audacieuse place au vide. « L'œil, une main.. » disait Mallarmé, citant Manet, et lui rendant hommage, dans *Divagations* (1897) : la limpidité de l'œil de l'artiste croquant sur le vif, la rapidité de la main qui avec rien crée une composition, un rythme, une atmosphère. La part d'inachevé traduit l'éphémère et le transitoire, faisant de Manet le dessinateur de la vie moderne, tel que Baudelaire le rêvait.

Jean-François MILLET

La Méridienne, crayon noir sur papier
22,5 x 33,5 cm, musée d'Orsay, **don de la Société des Amis des musées d'Orsay et de l'Orangerie (SAMO)**

Cette étude, acquise grâce à la générosité de la Société des Amis des musées d'Orsay et de l'Orangerie (SAMO), est liée à la composition *La Méridienne* dont l'état définitif est aujourd'hui perdu et qui représente un couple de paysans endormis à l'ombre d'une meule. Elle s'inscrivait dans le cycle des "Quatre heures du jour : Scènes rustiques »,



comprenant "Le Matin" ("Le Départ pour le travail"), "Le Midi" ("La Méridienne »), "Le Soir" ("La Fin de la journée") et "La Nuit" ("La Veillée"), dessins gravés par Jacques-Adrien Lavieille, publiés en 1860 (Paris, J. Claye) puis dans *L'Illustration. Journal universel* en 1873. Parmi les variantes de cette composition, la plus connue est le pastel *La Méridienne* de 1866 (Boston, Museum of Fine Arts). Cette image est devenue iconique grâce à la célèbre peinture de Van Gogh, *La Méridienne* (1889-1890, musée d'Orsay), qui traduit « dans une autre langue, celle des couleurs, les impressions de clair-obscur en blanc et noir ».

Dans l'étude pour *Le Midi*, l'accent est mis sur l'homme endormi, davantage que sur la femme, qui n'est qu'esquissée et dont le musée d'Orsay possède déjà une étude aboutie. Non seulement les représentations d'hommes endormis sont largement plus rares que celles des « belles endormies » mais, de plus, ce dormeur contemporain issu du monde des travailleurs s'éloigne de la tradition des dormeurs placés dans un contexte narratif qui renvoie à la mythologie (Le Sommeil d'Endymion, Psyché et l'Amour endormi...), à la Bible (Le Songe de Jacob, Ruth et Booz...), à la littérature (Songe d'Ossian...) et à l'allégorie (Génie du sommeil). Avec une ligne expressive et synthétique, Millet dessine de manière réaliste le relâchement du corps, souligné par celui des plis des vêtements; les jambes s'écartent, les pieds partent en éventail. Le paysan endormi n'est pas gracieux, son abandon dans le sommeil n'est pas un prétexte à observer à son insu sa beauté. Millet parvient à donner l'image d'un homme simple baigné dans le réconfort du sommeil, allongé sur cette terre dont il tire ses ressources et sur laquelle il se ressource.

Frances Benjamin Johnston (1864-1952)

Ensemble de photographies incluant divers

reportages, entre 1895 et les années 1930 env., 128 épreuves positives (cyanotypes, épreuves au platine, épreuves argentiques), de 10 x 16.7 cm à 30 x 50 cm

Musée d'Orsay, **don des American Friends of the Musée d'Orsay (AFMO)**

Historique: pour la quasi totalité des épreuves: propriété de la photographe; après 1952, collection particulière; 1980, collection particulière ; galerie Paul Hertzmann, San Francisco ; 2018, achat par les American Friends of the Musée d'Orsay (AFMO).
-pour 5 épreuves jointes: New Orleans Auction, 15 octobre 2017, lot 974; galerie Paul Hertzmann, San Francisco; 2018, achat par les AFMO.



Grâce à la générosité de ses amis américains (AFMO), le musée d'Orsay vient de réaliser une nouvelle acquisition majeure dans le domaine de la photographie féminine, axe fort de sa politique d'enrichissement dans la continuité de l'exposition sur le sujet présentée en 2015 à l'Orangerie (période 1939-1919, France, Grande-Bretagne, États-Unis). Cette manifestation mettait particulièrement à l'honneur l'américaine Frances Benjamin Johnston, figure sous-estimée dans l'histoire de la photographie bien qu'internationalement reconnue, de son vivant, comme un modèle de praticienne professionnelle. Première femme photojournaliste à la fin du XIX^e siècle, portraitiste des milieux politiques de la capitale fédérale, Johnston s'est encore imposée comme une référence dans les domaines du documentaire et de la photographie d'architecture, mais aussi comme promotrice des femmes photographes. L'ensemble aujourd'hui sauvegardé provient presque intégralement de la dernière demeure de cette personnalité exceptionnelle. Il comprend aussi bien des œuvres d'inspiration pictorialiste (années 1890) que "la dernière photographie jamais prise du président Mc Kinley". Deux sous-ensembles significatifs sont à rattacher à l'activité de Johnston dans le domaine de l'éducation: d'une part au reportage de 1899 sur les écoles publiques de Washington (présenté lors de l'Exposition universelle de Paris de 1900, celui-ci vaudra à la photographe une médaille d'or ainsi qu'une promotion à l'ordre des Palmes académiques); d'autre part à celui sur le Tuskegee Institute en Alabama (1902 et 1906), représentatif d'un travail suivi dans les établissements destinés aux afro-américains. Deux autres groupes d'épreuves illustrent la spécialisation ultérieure de Johnston dans le domaine de l'architecture: un reportage sur le siège de l'Union panaméricaine à Washington (1908-1910); de nombreuses photographies d'intérieurs, majoritairement réalisées dans les résidences de la haute société de New York et de la capitale (vers 1909-1915). Cet ensemble est l'un des plus représentatifs de la longue carrière de Johnston, le seul de ce type à être désormais conservé dans une institution extra-américaine. Son entrée dans les collections nationales est d'autant plus signifiante au regard des différentes facettes de la relation de la photographe à la France: sa formation de peintre à l'Académie Julian à Paris en 1883-1885; ses nombreux séjours ultérieurs et ses rapports étroits avec nombre d'acteurs hexagonaux du monde de la photographie ; la reconnaissance officielle obtenue à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900; son rôle concomitant d'ambassadrice des photographes américaines dans la prise de conscience, en France, des accomplissements de la photographie féminine.