Musée
Marmottan
Monet

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

8 mars
18 juin 2023

NÉO-ROMANTIQUES

Un moment oublié de l'art moderne 1926-1972

DOSSIER DE PRESSE
Février 2023

Léonide Berman (1898-1976)
Fillette à l'araignée
Vers 1946
Huile sur toile
41 x 27 cm
Paris, Collection particulière
© studio Christian Baraja SLB

SOMMAIRE

Communiqué de presse	4
Parcours de l'exposition	8
Autours de l'exposition	28
Commissariat	31
Visuels presse	32
Programmation 2023-2024	38
Informations pratiques	39

Christian Bérard (1902-1949)
Portrait de jeune femme au journal
1942
Huile sur toile — 33 x 23,5 cm
Paris, Collection particulière
© studio Christian Baraja SLB

NÉO-ROMANTIQUES

COMMISSARIAT
Patrick MAURIÈS

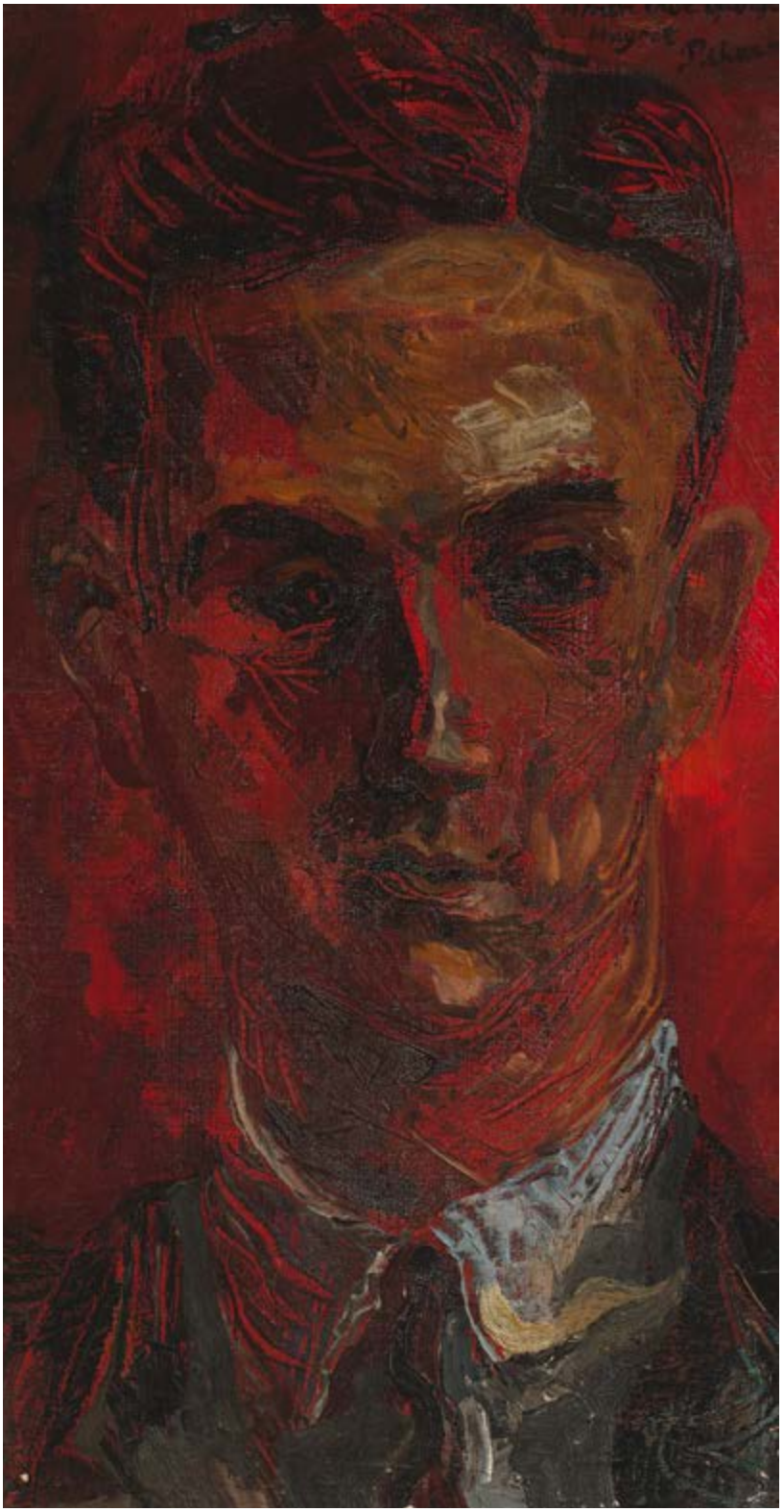
Un moment oublié de l'art moderne 1926-1972

Le musée Marmottan Monet présente du 8 mars au 18 juin 2023, l'exposition « Néo-Romantiques, Un moment oublié de l'art moderne 1926-1972 ». Près d'une centaine d'œuvres, issues de collections privées et publiques seront réunies pour faire (re) découvrir l'un des premiers mouvements post-modernes fondé sur la remise en cause de l'abstraction et sur le retour à la figure. Sous le commissariat de Patrick Mauriès, l'exposition mettra à l'honneur les artistes ayant participé à ce courant, tels que le français Christian Bérard (1902-1949), les russes Pavel Tchelitchew (1898-1957), Eugène (1899-1972) et Leonid Berman (1898-1976) et le hollandais Kristians Tonny (1907-1977). D'abord réunis à Paris, dans les années 1920, ces derniers vont participer à la scène artistique américaine, anglaise et italienne créant des ponts entre Picasso, le surréalisme, les figuratifs du XX^e siècle et les arts vivants pour lesquels ils créèrent des spectacles mémorables.

Pavel Tchelitchew (1898-1957)
Portrait d'Eladji Dinshaw
1940
Gouache sur panneau
73 x 127,6 cm — 90 x 145,5 cm (avec cadre)
Monaco, Collection Khatsenkov
© Maxime Melnikov

En février 1926, une exposition Galerie Druet à Paris fut l'événement artistique et mondain de la saison. Elle présentait un groupe de jeunes peintres qui prenaient acte de l'épuisement de l'abstraction moderniste, et proposaient un retour vers une nouvelle forme de figuration. On peut y voir le premier mouvement post moderne en quelque sorte de l'histoire. Il s'agissait des français Christian Bérard (1902-1949) et Thérèse Debains (1897-1975), des russes Pavel Tchelitchew (1898-1957), Eugene (1899-1972) et Leonid Berman (1898-1976), du hollandais Kristians Tonny (1907-1977).
Le critique Waldemar George, qui prit immédiatement conscience du sens que revêtait cette exposition baptisa les peintres ainsi rassemblés du nom de « néo-romantiques » ou « néo-humanistes ».

Christian Bérard (1902-1949)
Portrait d'un jeune homme avec paysage
s. d., Huile sur toile, 27 x 45 cm
Collection particulière
© studio Christian Baraja SLB



Pierre Charbonnier (1897-1978)
Portrait imaginaire, s.d.
Huile sur panneau, 38 x 33 cm
Collection particulière
© Photo François Fernandez Nice
ADAGP 2022

James Thrall Soby, important collectionneur et figure de l'art moderne aux USA, publia, dix ans plus tard, le seul livre, au demeurant fondamental, qui leur ait jusqu'à présent été consacré : After Picasso. Titre significatif car il met au centre de leur démarche à la fois la figure et l'influence formidables de Picasso (en particulier dans ses périodes bleue et rose) et la volonté (ou l'impossibilité) de le dépasser, de dégager de nouvelles voies. Il serait de ce point de vue plus judicieux de voir en eux des « néo-maniéristes », comme le proposa André Chastel, dressant le parallèle avec la problématique des peintres qui durent assumer l'héritage écrasant de Léonard et Michel-Ange.

Quoique liés d'amitié, ces divers artistes ne furent pas réunis dans l'unité d'un mouvement, et suivirent ensuite, en particulier à cause de la guerre, des trajets divers. Si Bérard resta à Paris, où il devait mourir prématurément, les frères Berman et Tchelitchew partirent pour les États-Unis où ils restèrent de longues années avant de revenir en Europe, à Rome singulièrement, où Tchelitchew et Eugene Berman finirent leur carrière.

Conséquence de ce cosmopolitisme assumé, l'histoire du « néo romantisme » implique des figures aussi diverses que celles de Gertrude Stein (qui en parle dans l'Autobiographie d'Alice B Toklas), Alfred Barr, Lincoln Kirstein, George Balanchine, le musicien Virgil Thompson, Chick Austin du Wadsworth Atheneum, George Platt Lynes, Joseph Cornell et le galeriste Julian Levy aux États-Unis ; Edward James, Cyril Connolly, Edith Sitwell, Cecil Beaton, Peter Watson, mais aussi deux débutants --Lucian Freud et Francis Bacon -- en Angleterre.

Berman et Tchelitchew furent aussi des figures importantes de la scène artistique italienne dans les années soixante, retrouvant de Chirico, qui avait été une figure majeure de leurs débuts, et son frère Alberto Savinio.

Alexandre Serebriakoff
(1907-1995)
Intérieur, Le vestibule – Rue Casimir Delavign
1947
Aquarelle, crayon graphite et encre noire et brune rehaussé de gouache sur papier vélin
33,6 x 45,1 cm
Monaco, Nouveau musée National Monaco
© Photo : NMNM / Marcel Loli

Enfin, figures de la mondanité de l'époque, ces peintres furent liés à des figures telles que celles de Christian Dior (qui organisa leur seconde exposition), Marie Laure de Noailles, Marie Blanche de Polignac (fille de Jeanne Lanvin), Elsa Schiaparelli ou Helena Rubinstein (dont Tchelitchew décora l'appartement de l'île Saint-Louis).
Marginal en apparence seulement, ce chapitre méconnu de l'histoire de l'art moderne fait non seulement le lien entre Picasso, le surréalisme et les grands figuratifs du XXe siècle (auxquels ajouter Balthus) — mais aussi entre les différentes formes d'art : peinture, opéra et ballet, auxquelles ils s'intéressèrent et pour lesquels ils créèrent des spectacles mémorables.

PARCOURS DE L'EXPOSITION

Il est plutôt réconfortant de penser que l'histoire de l'art moderne, dont on imagine connaître les moindres détails, recèle encore des zones d'ombre et des terres inexplorées. C'est que le grand récit de cette histoire de l'art au cours du XX^e siècle se paie de silences et d'omissions que le temps contribue à réparer. Tel est le cas du courant néo-romantique resté dans les marges des mouvements artistiques, tout en jouissant d'une réputation discrète et du soutien de personnalités aussi fameuses que Gertrude Stein, Julien Green ou Jean Cocteau.

Sir Francis Rose
L'Ensemble
(à partir de la gauche : Madame Wellington Koo, Emmy Sommermann, Henry-Russell Hitchcock, Natalie Barney, Diana Varé, Serge Lifar, George Maratier, Francis Rose, Christian Bérard, Pavel Tchelitchew, Alice B. Toklas, Gertrude Stein, Jean Cocteau, Louis Bromfield, Tyrone Power, Virgil Thomson, Francis Picabia et Billy Mayor), 1938, Huile sur toile, 200,5 x 350,5 x 8 cm
Londres, England & Co © Estate of Sir Francis Rose/photograph © England & Co

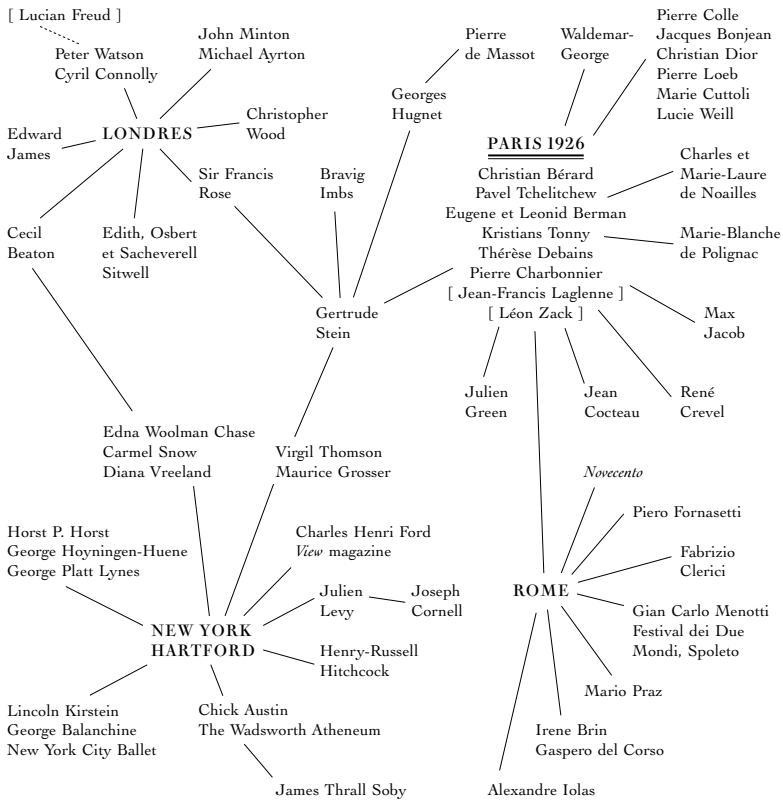
La présente exposition est la seule d'une telle ampleur à être consacrée à ce mouvement depuis son apparition en 1926. Elle rassemble à nouveau, à près de cent ans d'écart, les participants de la manifestation initiale qui, organisée à l'improviste par de jeunes artistes liés d'amitié, devait cristalliser une nouvelle sensibilité et trouver un écho non seulement en France mais en Europe et aux États-Unis jusque dans les années 1970.

UNE ACADÉMIE IMAGINAIRE

Artiste excentrique et touche-à-tout, Sir Francis Rose (1909-1979), dont on retrouvera un ensemble d'œuvres dans le parcours de l'exposition, passa son adolescence dans le sud de la France et fréquenta très tôt un milieu dont sa mère, particulièrement fantasque, était familière : d'Isadora Duncan à Jean Cocteau, Christian Bérard ou Max Jacob. Il s'installa à Paris entre 1929 et 1936, se forma auprès de Francis Picabia et, bizarre binôme, José Maria Sert, avant de se voir chaperonné par Gertrude Stein qui lui témoigna d'une indéfectible amitié. Jamais à court d'entregent, il mena dès les années 30 une carrière internationale entre Paris,w Londres et New York.

La toile imposante que l'on présente ici, composée en 1938, fut exposée au Petit Palais l'année suivante et revient aujourd'hui à Paris pour la première fois… Elle rassemble des figures aussi diverses que l'historien Henry-Russel Hitchcock, le danseur Serge Lifar, le galeriste Georges Maratier, l'écrivain Louis Bromfield, le musicien Virgil Thomson ou la poétesse Natalie Clifford Barney ; ils entourent Christian Bérard, Pavel Tchelitchew, Jean Cocteau, Gertrude Stein ou Alice B. Toklas dans ce que l'on peut considérer comme une sorte d'académie imaginaire du Néo-Romantisme.

TOPOGRAPHIE DU NÉO-ROMANTISME



UNE CONSTELLATION D'INFLUENCES ET DE REFUS

Giorgio De Chirico
Mélancolie d'un après-midi, 1913
Huile sur toile, 56,7 x 47,5 cm
Paris, Centre Pompidou — Musée national d'art moderne — Centre de création industrielle
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist.RMN-Grand Palais / Jean-Claude Planchet

« Ce sont des gares ornées d'une horloge, des tours, des statues, de grandes places désertes ; à l'horizon passent des trains de chemins de fer. » Ainsi Apollinaire, louant son « art cérébral et intérieur », décrit-il, dans un article de 1913, les toiles récentes de Chirico, qu'il qualifie fameusement de « métaphysiques ». De retour en Italie, après son entrée en guerre, en 1915, Chirico reprend l'épithète et, systématisant sa démarche, fonde avec Carlo Carrà, en 1917, le mouvement de la *pittura metafisica*. Né à Vòlos, en Grèce, en 1888, dans une famille profondément cosmopolite, sujette de la maison de Savoie, Chirico a d'amples lectures, en particulier celle de Nietzsche, dont il voudra traduire sensiblement la doctrine de l'éternel retour. Sa « métaphysique » est celle d'un au-delà de la logique qui révèle la fragilité du sens. « Écriture de songe » dira aussi à son propos le peintre Soffici, et elle l'est très littéralement dans cette toile transcrivant un rêve où lui sont apparus, relate Chirico, « deux artichauts de fer ». Associations déroutantes, sous l'emblème de la « solitude du signe », pour reprendre son expression, qui sont l'une des marques de sa peinture. Le virage qu'il lui imprime, à partir de 1919, lui alienera progressivement les surréalistes jusqu'à lui valoir l'anathème final d'André Breton. La référence commune à Chirico n'en reste pas moins le point de contact essentiel entre la constellation néo-romantique et le surréalisme. En 1964 encore, Eugène Berman désignera la « peinture métaphysique de Chirico », découverte avec son frère en 1922 chez le marchand Paul Guillaume, comme une influence déterminante sur le groupe de ses amis.

Né dans le Piémont en 1881, Carlo Carrà travailla comme décorateur mural avant de suivre à Milan les cours de l'Académie Brera. Il compta à partir de 1910 parmi les principales figures du futurisme, qui célébrait la vitesse, le mouvement, les foules. Célébration qui coïncidait alors chez lui avec des sympathies politiques avancées et donna lieu à l'un de ses tableaux les plus connus, *les Funérailles de l'anarchiste Galli*. Sa lecture personnelle du cubisme et la découverte des peintres naïfs l'amènent à une forme de primitivisme qu'on a pu qualifier de « roman » par sa solidité. Avec Chirico, rencontré à l'hôpital militaire de Ferrare en 1917, et en qui il voyait déjà une « modernité rattachable à la majesté de l'art antique », il est à l'origine de la « peinture métaphysique ». Il poursuit ensuite ses recherches dans le sens d'un purisme formel qu'il place sous le signe des artistes du *Trecento* et du premier *Quattrocento*, Giotto et Masaccio en particulier. Son œuvre marqua les frères Berman lors de leur voyage italien de 1926. Plus largement, les néo-romantiques sont en relative consonance, sans en partager les présupposés idéologiques, avec le courant du Novecento, auquel se rattache également Carrà, qui prône une forme de « retour à l'ordre » qui prend acte de l'assèchement des avant-gardes et puise dans une tradition nationale. Une nostalgie essentielle, comme sans objet, habite *Ponte Caricatore* (« l'embarcadère »), tableau peint en Toscane, à Forte dei Marmi, et qui reprend en partie une symbolique et des éléments présents dans des toiles antérieures comme *L'Attente* ou *Le Pin sur la mer.*

Carlo Carrà
Ponte Caricatore, 1930
Huile sur toile — 95 x 128 cm
Paris, Centre Pompidou — Musée national d'art moderne — Centre de création industrielle
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist.RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI

L'EXPOSITION DE 1926
GALERIE DRUET, RUE ROYALE, 1926

Fin février 1926, quelques jeunes artistes, tout juste sortis de l'académie Ranson où ils avaient suivi les cours d'Edouard Vuillard, Felix Vallotton et Maurice Denis, profitèrent des liens de l'un d'entre eux, Pierre Charbonnier (1897-1978), avec la galerie pour organiser un accrochage de fortune. Outre ce dernier, artiste encore largement sous-estimé, il s'agissait de Christian Bérard (1902-1949) et Thérèse Debains (1897-1974), d'un jeune prodige hollandais, Kristians Tonny (1907-1977) et de trois jeunes russes ayant fui la révolution de 1917 : Pavel Tchelitchew (1898-1957), Eugene Berman (1899-1972) et son frère Léonide (1896-1976).

Ils se distinguaient à quelques traits : le retour à la figuration dans le contexte du cubisme triomphant, une certaine prédilection pour la représentation du visage et celle de paysages plutôt fantomatiques, une pâte souvent épaisse et granuleuse, le refus des contrastes de valeurs au profit d'infimes variations tonales dont résultait une surface picturale sombre, à la limite parfois du monochrome. C'était une peinture de la mélancolie, de l'exil et de la nostalgie.

Aussi discrète et improvisée qu'elle fût, cette exposition précipita un sentiment et une attente diffuse et fut considérée par des personnalités aussi diverses que Gertrude Stein, le critique Waldemar-George puis l'auteur, quelques années plus tard, d'un livre fondateur, James Thrall Soby, comme la manifestation d'un nouvel esprit du temps qui devait passer dans l'histoire sous le terme de Néo-Romantisme.

Kristians Tonny
Autoportrait, s.d.
Huile sur toile, 95 x 75 cm
Paris, Collection particulière
© studio Christian Baraja SLB

CHRISTIAN BÉRARD

Fils unique d'une famille bourgeoise parisienne, Christian Bérard (1902-1949) montre très tôt des dispositions pour le dessin et passe dès le début des années 1920 par l'académie Ranson, créée notamment par Maurice Denis et Édouard Vuillard, et comptant parmi ses enseignants Paul Sérusier ou Félix Vallotton. C'est là qu'il fait la connaissance d'Eugène et Léonide Berman, de Thérèse Debains ou Pavel Tchelitchew avec lesquels il participe à l'exposition séminale de la galerie Druet en 1926.

Le succès de ses premiers décors de théâtre dans les années 30, celui aussi des illustrations — tant de livres que de magazines — qu'il exécutait avec une rapidité et une virtuosité déconcertante, l'éloigne peu à peu de la peinture et lui vaut une réputation de touche à tout mondain et frivole qui le desservira longtemps.

Il exprimait son désir de retourner à la peinture lorsqu'il mourut prématurément en 1949, usé par le travail, le succès et la drogue.

Clochard magnifique aux vêtements maculés de peinture et à la barbe « constellée de diverses créatures » selon l'une des rédactrices de mode qu'il côtoyait, Bérard reste aujourd'hui connu du grand public pour les décors et costumes qu'il imagina pour *La Belle et la Bête* ou *L'Aigle à deux têtes* de Jean Cocteau. Mais son œuvre picturale fut constamment et discrètement recherchée par des amateurs aussi éclairés que Julien Green, Marie-Laure de Noailles ou Yves Saint Laurent. Le temps semble être venu désormais d'apprécier à leur juste mesure ses toiles poétiques et troublantes, inspirées par Vallotton, le Picasso de la période Rose ou encore Degas, qui enchantent par leur beauté mélancolique.

Christian Bérard
Portrait de Boris Kochno, 1929
Huile sur toile, 99 x 72 cm
Monaco, Nouveau musée National
© NMNM / Marcel Loli

Né en 1904, fils d'un colonel des hussards de la garde impériale, Boris Kochno, tout comme Tchelitchew ou les frères Berman, dut prendre le chemin de l'exil à la suite de la révolution d'Octobre. Après un détour par l'Ukraine indépendante puis la Turquie, il devint à Paris, en 1921, le secrétaire de Diaghilev, collaborant jusqu'à la mort de l'impresario, huit ans plus tard, à l'aventure des Ballets Russes. Poursuivant une carrière propre de scénographe et de librettiste, il en perpétuera l'esprit avec diverses compagnies.

Il entendit parler de Bérard par Tchelitchew qui ne voulait alors voir en lui qu'« un jeune homme fortuné [peignant] par désœuvrement », opinion balancée, selon Kochno, par celle de Cocteau pressentant un « artiste révolutionnaire dont [l'œuvre] annonçait la fin (…) du cubisme devenu purement décoratif ». Le couple qu'ils forment à partir de 1930 ¬¬— on peut voir dans ce parcours, peint par Serebriakoff, l'intérieur qu'ils occupèrent dans le quartier de l'Odéon — est l'un des plus en vue du Paris théâtral et mondain. Parmi leurs nombreuses collaborations, on peut évoquer celle pour le ballet *La Nuit*, chorégraphié par Serge Lifar, sur une musique d'Henri Sauguet, dont Kochno écrivit l'argument et Bérard réalisa les costumes et décors.

Au lendemain de la guerre, Kochno participera avec le jeune danseur Roland Petit à la création des Ballets des Champs-Élysées. En 1987, trois ans avant sa mort, il publie un livre de souvenirs consacré à Bérard qui marque l'un des premiers pas dans la redécouverte et la réévaluation de son œuvre.

Bérard à ses débuts adopte la palette presque monochrome, sourde, éteinte, qui est aussi celle que privilégient alors les autres néo-romantiques. Le trait est encore sommaire, mais ces tableaux, qui puisent à de multiples sources, dont à l'évidence les portraits du Fayoum et les fresques romaines, irradient une présence fantomatique, envoûtante. Le contraste n'en est pas moins saisissant avec les portraits exécutés à peine trois ans plus tard : le critique James Soby souligne l'importance, à cet égard, du double autoportrait intitulé *Sur la plage*, peint en 1933, image surréelle d'un être bicéphale et androgyne, enveloppé d'une grande tunique. Il se détache sur un fond de montagne dans un camaïeu de gris bleutés qui contraste avec le jaune pâle de la plage où il est allongé. Le même raffinement chromatique, avec cette fois une dominante d'ocre et de jaune sur un arrière-plan pommelé de bleu, relevé de violine et de blanc, se retrouve dans les *Deux autoportraits sur la plage*, ici présenté. Comme dans le mythe du *Banquet* de Platon, le corps androgyne s'est divisé, donnant naissance à deux incarnations du peintre, qui semble étrangement s'y donner congé à lui-même. Soby attribue à l'étude, en particulier des portraits de Degas, un rôle essentiel dans le surgissement de cette nouvelle manière, à la fois dans l'épuration des formes et la délicatesse du coloris ; source d'inspiration à laquelle s'ajoutent des réminiscences de la période rose de Picasso, de Derain et de Modigliani.

Christian Bérard
Deux autoportraits sur la plage, 1933
Huile sur toile, 79 x 114 cm
Paris, Collection particulière
© studio Christian Baraja SLB

Christian Bérard et Jean-Michel Frank
Paravent à quatre feuilles réalisé pour l'appartement de Claire Artaud, 1936
Huile sur toile, bois moulé doré, 105 x 212 cm
Paris, Alexandre Biaggi
© Francis Amiand

Né en 1908 dans l'État du Mississipi, héritier d'une famille propriétaire d'une chaine d'hôtels, Charles Henri Ford se mêla très jeune à la colonie américaine de Paris. Gertrude Stein salua comme le manifeste d'une nouvelle génération son premier roman, chronique de la bohème homosexuelle de Greenwich Village, écrit à quatre mains avec Parker Tyler, *The Young and Evil*. Sa rencontre avec Tchelitchew, suivie en 1934 du départ des deux hommes pour New York, marqua une inflexion décisive dans la carrière du peintre, entrainé dans de nouveaux réseaux. Aigüe et impérieuse, cette encre de 1945 compte parmi les nombreux portraits de Ford par Tchelitchew, parmi lesquels il faut aussi signaler la grande composition, qui développe le procédé des figures multiples, intitulée *Excelsior*. À New York, Charles Henri Ford publie deux recueils de poèmes, respectivement préfacés par William Carlos Williams et Edith Sitwell, et fonde en 1940 le trimestriel *View* qui sera aux États-Unis la chambre d'écho du surréalisme mais aussi des prolongements du néo-romantisme. À la mort de Tchelitchew à Rome, en 1957, le *New York Times* le désigne, mention inaccoutumée alors, comme son « compagnon de toute une vie ». Il lui survécut quarante-cinq ans ; fraya dans les années 60 avec Andy Warhol, réalisa des films expérimentaux, et, dans les années 70, gagna le Népal et Katmandou pour étudier les philosophies orientales. Sa mort survint en 2002, alors que devait s'ouvrir une exposition consacrée à ses derniers collages.

Pavel Tchelitchew
Portrait de Charles Henri Ford, 1945
Encre sur papier, 29 x 20 cm
Paris, Collection particulière
© studio Christian Baraja SLB

PAVEL TCHELITCHEW

Issu de l'aristocratie russe, scénographe avant d'être peintre, Pavel Tchelitchew (1898-1957) fuit son pays natal après la révolution d'Octobre 1917. Il se réfugie avec sa famille à Kiev et suit pendant deux ans les enseignements de la peintre constructiviste Alexandra Exter (1882-1949) et d'Isaac Rabinovitch (1894-1961), qui exerceront sur lui une profonde influence. Un nouvel exil à Odessa précède un séjour à Istanbul où il réalise sa première scénographie de théâtre, travail qu'il poursuivra dans le Berlin des années 20.

Il s'installe à Paris en 1923 et décide de se consacrer exclusivement à la peinture.w Il présente au Salon d'automne de 1925 quelques tableaux, dont un mythique *Panier de fraises*, immédiatement remarqués par Gertrude Stein qui lui propose d'acheter l'ensemble de son œuvre. Il participe l'année suivante à l'exposition de la galerie Druet et trouve très vite des amateurs inconditionnels en la personne de la poétesse Edith Sitwell, à Londres, ou du balletomane, critique et collectionneur Lincoln Kirstein, à New York.

Le galeriste Julien Levy, inlassable défenseur des Néo-Romantiques, organise en 1934 la première exposition personnelle de Tchelitchew aux États-Unis et ce dernier s'y installe la même année avec son compagnon, l'éditeur et poète Charles Henry Ford.

C'est aux alentours de 1928 qu'une thématique particulière (qu'il partageait avec Bérard) s'imposa à Tchelitchew : il commença une série de tableaux sur le motif du clown, de l'acrobate et du cirque en général, qui devait dessiner comme un fil continu dans son œuvre, et reflétait la passion qu'il nourrissait depuis toujours pour cet univers. Le Picasso de la période rose (qu'il découvre rue de Fleurus, dans la collection de Gertrude Stein), mais aussi Lautrec ou Rouault concourent à son interprétation, qui demeure très personnelle, du sujet. Plus généralement, l'imagerie du saltimbanque donna à Tchelitchew, comme à Bérard, la matière d'une méditation sur ces deux polarités de l'existence que sont la pesanteur et la grâce, la capacité des corps à se transcender, à défier les lois de l'attraction et l'inéluctable retombée du réel, la mélancolique lourdeur de la mortalité. Mais si Bérard, d'une touche cursive, privilégie l'envol, Tchelitchew se place du côté de l'épaisseur charnelle, non seulement dans l'empâtement, dans la texture du tableau, mais aussi dans son sujet : anamorphosés, les corps s'appesantissent, semblent invinciblement appelés à tomber ou retomber, comme attirés par le sol. Il faut rapprocher cette étude d'autres tableaux des années 1929-1930, au titre tout aussi suggestif, comme *L'enterrement de l'acrobate* ou *Le cavalier à terre*. Sans se départir de son intérêt pour le monde du cirque, Tchelitchew le traitera ensuite dans une gamme chromatique beaucoup plus enlevée.

Pavel Tchelitchew
Sans titre (étude finale pour The One Who Fell), vers 1930
Gouache sur carton, 71,1 x 51,4 cm
New York, Michael Rosenfeld Gallery
© Courtesy of Michael Rosenfeld Gallery LLC, New York, NY

Il se voit consacrer une exposition monographique au Musée d'art moderne de New York dès 1942, et développera ensuite diverses manières qui s'éloignent toujours plus du chromatisme sombre et resserré de ses années parisiennes pour aboutir à des œuvres aux contrastes violents et à l'imagerie hallucinée dans lesquelles certains ont pu voir la préfiguration de l'art psychédélique des années 70. Il passe ses dernières années en Italie où il meurt en 1957.

EUGENE BERMAN

Comme Pavel Tchelitchew, Eugene Berman (1899-1972) appartenait à une famille aisée de Saint-Pétersbourg, ville qu'il dut fuir, en même temps que son frère Léonide, lors de la révolution de 1917.
À Paris, ils s'inscrivent, sur la recommandation de leur professeur, Nicolas Roerich, à l'académie Ranson où ils ne tardent pas à se lier avec certains de leurs condisciples parisiens, futurs membres du courant néo-romantique… Un premier voyage en Italie, la découverte de de Chirico, mais aussi la rencontre avec deux architectes et décorateurs, Emilio Terry et Jean-Charles Moreux : autant d'éléments qui décident assez tôt de l'inspiration et des sujets de Berman, dont les toiles aux teintes sourdes se couvrent de mystérieuses scènes urbaines, de paysages mélancoliques, déserts ou parsemés de ruines qui rappellent ceux de certains peintres et graveurs italiens du XVII[e] siècle.

Eugène Berman
Mélancolie, 1937. 1937
Huile sur toile, 57,8 x 80 cm
Collection particulière
© Howard Agriesti

En 1947, Julien Levy, principal marchand des néo-romantiques, notait l'insistance dans la peinture de Berman d'une poétique de la misère et de l'errance, lui accordant d'ailleurs, dans le climat d'après-guerre, une valeur prémonitoire : « les clochards qui s'abritent sous les arches des ponts parisiens, les mendiants auprès des églises italiennes (…), les batteurs de grève aux abords des rivages siciliens, les enfants perdus des rues, figures annonciatrices, écrivait-il, des réfugiés (…) de l'avenir ». C'est en 1931, reflet peut-être de difficultés personnelles (Julien Green le dit alors « dans le besoin »), que ce thème fait son apparition chez Berman qui se met à peindre les ponts de Paris hantés par des groupes d'exclus. Les mêmes errants réapparaissent deux ans plus tard, perdus cette fois dans de grands paysages dramatiques, cirques rocheux, vastes étendues minérales et arides, qui trahissent, selon le critique James Soby, l'influence de Dalì, mais dont la source d'inspiration première est un voyage, cette année-là, en 1933, aux Baux-de-Provence. Cette toile de 1937 reprend partiellement ce dispositif mais a subi l'influence — les néo-romantiques sont sensibles au génie des lieux — d'un voyage où Berman a traversé, avant d'arriver en Californie, les immenses étendues de l'Arizona et du Nouveau-Mexique. « Puissant retentissement des couleurs vibrantes de l'Ouest, note un critique contemporain, sur sa peinture », amenant Berman à poser les prémisses d'une période « flamboyante » qui s'affirmera ensuite. Au tout premier plan, dans une pose caractéristique, apparaît une figure qui, isolée, donnera lieu à ses variations ultérieures autour de la muse de la mélancolie.

Il est tout naturellement appelé à prolonger cet imaginaire dans des décors et scénographies — de théâtre, ballet et d'opéra —, aussi bien en France qu'aux États-Unis, où il s'installe au milieu des années 30. Une rupture s'opère dans sa peinture, dont les couleurs se font plus vives, contrastée, voire saturées, tandis qu'il développe un nouvel univers visuel fondé sur la transfiguration du paysage américain.
Le suicide de sa femme, l'actrice Ona Munson, qui inspira d'innombrables variations sur le thème d'une créature mythologique à la chevelure flamboyante, compte sans doute parmi les motifs de son départ des États-Unis après-guerre, et de son installation définitive à Rome où il peut donner libre cours à sa fascination pour le monde antique et les objets archéologiques. Il lègue à l'état italien, à sa mort en 1972, l'importante collection qu'il a rassemblée lors de ses voyages au cours des années — véritable musée qui fait écho à celui, imaginaire, de son œuvre.

Eugène Berman
Scène de la Vie des Bohémiens, 1936
Huile sur panneau 3/5 pour la salle à manger de James Thrall Soby
124,5 x 151,8 cm
Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art
© Allen Phillips / Wadsworth Atheneum

Eugène Berman
Sunset (Medusa), 1945
Huile sur toile,
146.4 x 114.3 cm
Raleigh, North Carolina Museum of Art
© Raleigh, North Carolina Museum of Art

1940 voit surgir dans la peinture de Berman une série de muses de la désolation, qu'il rapporte, dans un libre jeu avec la mythologie, aux figures de Méduse, Cassandre, Proserpine ou encore Médée. Lorsqu'elles ne tournent pas le dos au spectateur, ses héroïnes sont, comme ici, cassées, repliées sur elles-mêmes, isolées dans leur douleur. On sait que, dans la version du mythe popularisée par Ovide, Méduse est une jeune fille si fière de sa beauté qu'elle avait osé défier Athéna. Pour la punir, la déesse changea ses cheveux en serpents et condamna tout mortel qui croiserait son regard à être transformé en pierre. Mais c'est ici, dans la flamboyance d'un crépuscule, une Méduse pétrifiée plus que pétrifiante qui se refuse au spectateur, dissimulée sous sa chevelure déployée. Difficile, devant ces figures qui offrent l'image d'une attente sans fin et sans objet, de ne pas songer au célèbre tableau de Domenico Fetti, cette *Mélancolie*, dont Berman put contempler tant la version du Louvre que celle de Venise. On a pu lier l'apparition de ces personnages féminins dans sa peinture à l'arrivée dans sa vie de l'actrice Ona Munson, surtout connue aujourd'hui pour son rôle dans *Autant en emporte le vent,* laquelle, en un tragique chassé-croisé entre l'art et la vie, se suicida en 1955, mais il n'est pas exclu que les circonstances historiques aussi aient joué leur rôle. Julien Levy, son galeriste, relevaient que ces toiles trouées d'éclats, ici un mur criblé de projectiles, là une vitre brisée en trompe-l'œil, étaient précisément contemporaines de la Seconde Guerre mondiale.

LÉONIDE BERMAN

La vie de Léonide Berman (1896-1976) reste étroitement liée jusqu'à la déclaration de guerre de 1939 à celle de son frère Eugène, dont il est de trois ans l'aîné. Même enfance privilégiée à Saint-Pétersbourg, mêmes dispositions pour le dessin et l'art en général, même exil à Paris quand ils sont chassés de leur Russie natale par les événements d'octobre 1917. Et c'est ensemble qu'ils s'inscrivent à l'académie Ranson, où Léonide est rapidement emporté dans un imbroglio sentimental entre Thérèse Debains et Christian Bérard.

Il trouve une inspiration particulière dans le paysage littoral français, depuis la Côte d'Azur jusqu'à la mer du nord, qui confère à son œuvre une tonalité chromatique restreinte, d'ocres et de camaïeux perlés de verts, et lui permet de jouer du contraste entre l'immensité de l'espace et les limites de la toile.

Il s'installe en 1946 aux États-Unis et reprend, sous le nom de Leonid, le fil d'une œuvre dont les paysages, d'une palette désormais différente, sont aussi bien américains que japonais, indiens, thaïlandais, anglais, italiens ou portugais. Il laissé un important journal, écrit en Français dont une partie, source précieuse sur les débuts du néo-romantisme, a été publiée en 1976 à New York sous le titre The three worlds of Leonid.

Léonide Berman,
Malamocco, Lagune Vénitienne, 1948
Huile sur toile — 91, 5 x 71 cm
Monaco, Collection Georgy et Tatiana Khatsenkov
© Maxime Melnikov

Léonide Berman
Portrait de Georges Hugnet,
1931
Huile sur toile, 81,2 x 54 cm
Paris, Collection particulière
© studio Christian Baraja SLB

Né en 1906, fils d'un riche ébéniste du Faubourg Saint-Antoine, Georges Hugnet s'intéressa très tôt aux avant-gardes et se fit l'historien précoce du mouvement Dada. Au seuil d'une carrière polymorphe (il fut poète, relieur, peintre, auteur de collages et occasionnellement cinéaste), il créa en 1929 une petite maison, les Éditions de la Montagne. Il en inaugura le programme avec des extraits, traduits par ses soins, de la *Fabrication des Américains*, de Gertrude Stein. Fidèle à la chantre du modernisme, il publia l'année suivante *Dix portraits*, ensemble de textes qu'elle avait consacrés à des proches. Le volume, où se côtoient, associés à celui de Picasso, qui les légitiment, les noms de Tchelitchew, Bérard, Kristians Tonny, Eugène et Léonide Berman, fait la part belle aux néo-romantiques. Hugnet l'avait explicitement conçu pour servir au lancement d'une « école » qu'il rêvait de voir consacrée. Ami des frères Berman, il fut peint par Léonide comme par Eugène, et ce dernier illustra également d'architectures oniriques son premier recueil de poèmes, *Le Droit de Varech*. Un portrait dû à Pierre Charbonnier figure aussi dans l'exposition. Hugnet, qui se tenait à la lisière du surréalisme, rejoignit le groupe en 1932, mais fut bientôt frappé de l'une des excommunications dont Breton avait le secret. Résistant sous l'Occupation, il participa au recueil *L'Honneur des poètes* et croisa l'aventure des éditions de Minuit ; il poursuivit après-guerre ses recherches sur les avant-gardes, qui donnèrent lieu, posthumément, à un *Dictionnaire du Dadaïsme*.

THÉRÈSE DEBAINS

Née en 1897 à Versailles, où elle vécut longtemps en compagnie de sa mère et de sa sœur, Thérèse Debains est sans conteste la figure la plus élusive du néo-romantisme, au point d'être régulièrement ignorée jusque dans les chroniques de l'époque. Elle fit pourtant partie du premier cercle du mouvement : d'une beauté solaire, à laquelle n'avaient apparemment été insensibles ni Vuillard ni (et surtout) Vallotton, ses professeurs à l'académie Ranson, elle était considérée comme l'un des talents les plus prometteurs du groupe et avait noué une amitié passionnée avec Bérard, auquel elle était liée par un goût et une culture commune. Le duo fascinait en particulier Léonide Berman qui y voyait, comme il l'écrivit plus tard, « deux êtres qui étaient typiquement français, au physique comme au moral ». Un triangle amoureux ne tarda pas à se nouer aux conséquences plutôt désastreuses.

Quoiqu'elle ait poursuivi une longue carrière jusqu'à sa disparition en 1974, elle s'efface très tôt derrière son œuvre, produisant essentiellement des portraits, des tableaux de fleurs et des paysages de Bretagne dans une gamme de couleurs claires et transparentes qui semblent marquer comme un retour vers le post-impressionnisme de ses débuts. Il est permis d'espérer que la présente exposition marque le début de sa redécouverte et permette de retracer enfin le parcours de cette artiste injustement sous-estimée.

Thérèse Debains
Portrait de jeune garçon, s. d.
Huile sur panneau, 58 x 50 cm (avec cadre)
Nice, Collection particulière
© Photo François Fernandez Nice ADAGP 2022

De la biographie de Thérèse Debains ne subsiste que quelques vignettes, dont celles que lui consacre Léonide, qui eut avec elle une brève liaison, dans ses souvenirs. Elle incarnait aux yeux du jeune exilé, avec ses amis Christian Bérard et Christian Dior, l'esprit d'une culture qui le fascinait : « J'aimais, dit-il, l'entendre discuter peinture avec Bébé et commenter les premiers volumes de Proust, qui venaient de paraître et que peu de gens prenaient alors au sérieux. » Son œuvre discrète se répartit selon les genres traditionnels du paysage, de la peinture de fleurs et du portrait. Il semble qu'elle n'adopta le ténébrisme de ses amis à ses débuts que pour rapidement s'en émanciper et poursuivre une œuvre singulière renouant avec la leçon de ses maîtres, Vuillard et Sérusier, des post-impressionnistes, et de Degas avant eux. Affinité sans doute renforcée par le fait que Thérèse passait ses vacances d'été dans le village du Pouldu, près de Quimperlé — là-même où Sérusier s'était installé en 1889, avant d'y créer avec Gauguin l'École de Pont-Aven. Elle resta toute sa vie attachée à la région, qu'elle révéla sans doute à Léonide (elle mourut à Bégard, dans les Côtes-d'Armor). Un tableau comme ce paysage breton offre à la fois une image exemplaire du type de paysages qui l'intéressait et de son style, des formes simplifiées, épurées, une fine couche picturale, à l'opposé des empâtements extrêmes de ses amis, une gamme de couleurs claires, une luminosité paisible qui anime aussi bien ses portraits, ses natures mortes et ses tableaux de fleurs, rappelant parfois ceux d'Odilon Redon.

Thérèse Debains,
Paysage de Bretagne, n.d
Huile sur toile, 71 x 56 cm
Nice, Collection particulière
© Photo François Fernandez
Nice ADAGP 2022

KRISTIANS TONNY, SIR FRANCIS ROSE ET CHRISTOPHER WOOD

À l'image d'autres néo-romantiques, le hollandais Kristians Tonny fut de ceux que Gertrude Stein élut un moment comme figure de proue de la jeune peinture. Mais la papesse du modernisme faisait facilement choir du piédestal ceux qu'elle y avait hissés. Dans le cas de Tonny, la lenteur d'exécution de ce portrait, librement inspiré d'une œuvre de Van Eyck, infléchie dans le sens d'un fantasque à la Bosch ou à la Bruegel, compta parmi les motifs qui entraînèrent sa relégation. Le dessin du maître flamand (1437) représentait la vierge et martyre légendaire Sainte Barbe, assise devant une tour inachevée dont l'édification symbolisait celle de la chrétienté. Pour son morceau de gothique flamboyant, Tonny s'est visiblement inspiré de la tour de la cathédrale d'Anvers mais il a sommé l'une des flèches d'une étoile de David et au lieu de la houppelande de la sainte, Gertrude Stein arbore une robe orangée qui évoque lointainement celle d'un prélat, les bords de son chapeau de paille formant un halo. C'est l'écriture par Stein du livret de l'opéra de Virgil Thompson, *Quatre saints en un acte*, qui est réputé avoir suggéré à Tonny l'idée de cette transposition mais il est possible qu'elle procède d'une ressemblance plus substantielle, qui se donne à lire dans les mémoires de Georges Hugnet, *Pleins et Déliés*. Évoquant l'hôtesse de la rue de Fleurus, il écrit : « Couverte de soie puce ou violette et de lourdes dentelles, elle avait l'air à la fois d'une sainte espagnole, d'un évêque et d'une cathédrale. »

Kristians Tonny
D'après Van Eyck (Gertrude Stein), 1930-1936
Encre noire sur tempera sur Manosite collée sur carton, 61 x 45,4 cm
Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund
@ Allen Phillips / Wadsworth Atheneum

La trajectoire de Christopher Wood est celle d'un météore : mort suicidé à 29 ans, en 1930, le jeune peintre, qui reçut les encouragements de Picasso, explora plusieurs manières, privilégiant dans ses paysages des Cornouailles britannique et française une forme de primitivisme savant. C'est dans le cercle de Cocteau qu'il fit la connaissance de Jean Bourgoint, dont le rapprochait l'usage des drogues et une sexualité amphibie. Avec sa sœur Jeanne, Bourgoint inspira à son mentor les *Enfants terribles*, tableau fameux d'une liaison fusionnelle et vénéneuse. Emblème de sensualité et d'inconstance, le chat, dont le bleu des yeux répond à ceux du modèle, est un siamois, allusion au lien quasi gémellaire qui unissait le frère et la sœur. À ce « Jeune homme au chat » succéda, dans une belle facture linéaire, une « *Femme au renard* », pour laquelle posa cette fois Jeanne Bourgoint, dont le peintre fut l'amant. Comme l'Élisabeth des *Enfants terribles*, Jeanne mit fin à ces jours, la réalité doublant la fiction, peu de temps après la parution du roman. Cette bohème tragique eut pour contrepoint une vague de conversions, sous l'égide de Cocteau encore, conquis par le philosophe thomiste Jacques Maritain. Beaucoup procédaient d'un effet de mode mais celle de Bourgoint était sincère et, en s'approfondissant, entre plusieurs rechutes dans l'opium, l'amènera aux lendemains de la Seconde Guerre à revêtir la robe des trappistes. Devenu « frère Pascal », il mourra en 1966 au Cameroun, auprès des lépreux.

Christopher Wood
Garçon avec un chat (Jean Bourgoint), 1926
Huile et graphite sur toile, 148 x 58,5 cm
Cambridge, Kettle's Yard, University of Cambridge

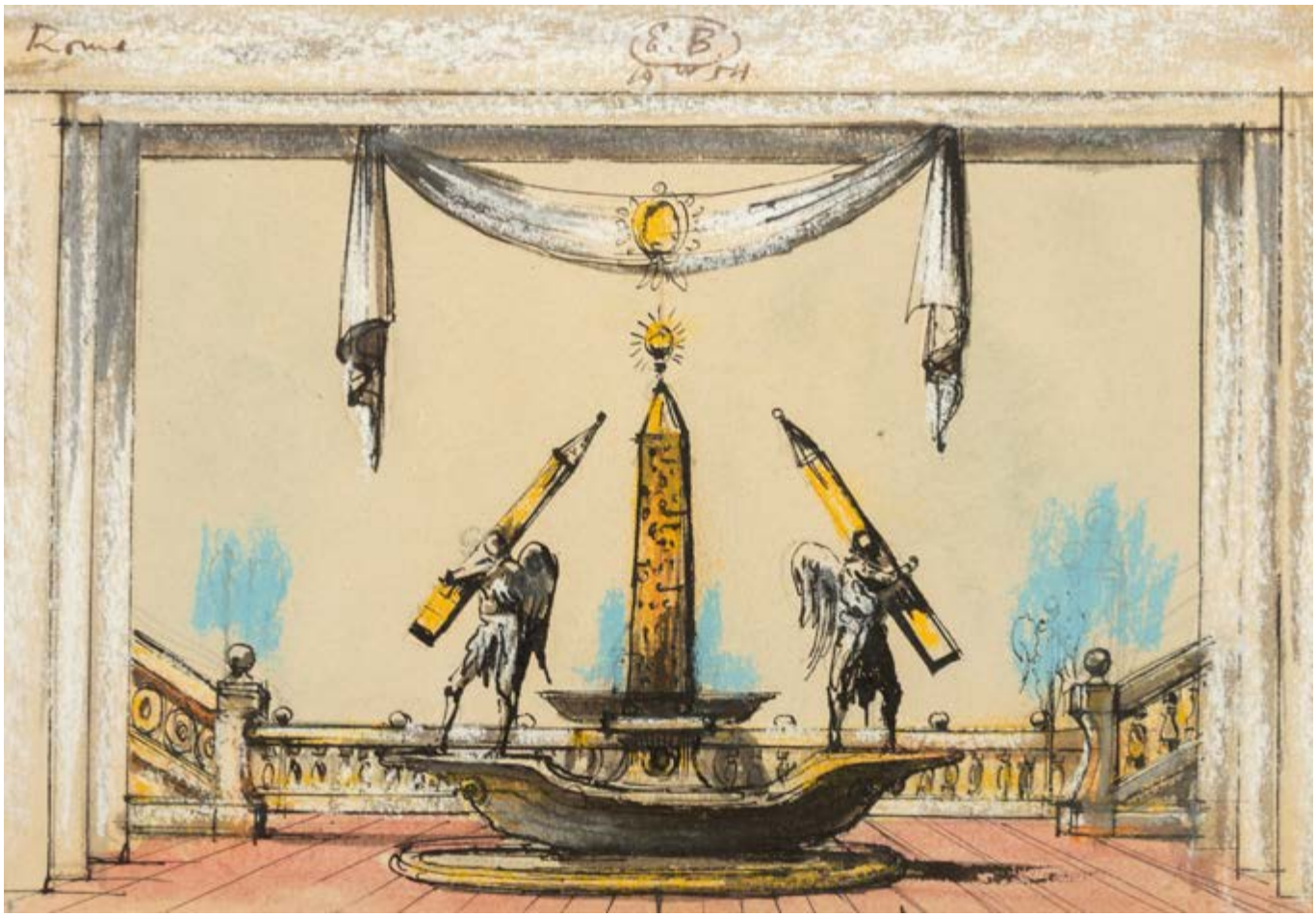
Sir Francis Rose
L'Ange et le prince, 1932
Huile sur isorel,
114 x 88, 5 x 5 cm
(avec cadre)
Collection particulière
© studio Christian Baraja SLB

Né en 1909, sur le domaine de Moor Park, dans un immense manoir néo-palladien, héritier d'une fortune qu'il dilapida, Francis Rose fréquenta très jeune le cercle de Cocteau et fut notamment l'amant de Kit Wood, qui le prit pour modèle de son *Nu dans une chambre*, l'un de ses tableaux les plus achevés. À Paris, où il s'établit en 1929, il se forma auprès de Francis Picabia et de José Maria Sert, ce dernier très prisé d'une vaste clientèle internationale pour ses décors muraux, et fit lui-même ses débuts en peignant des décors pour les Ballets Russes de Diaghilev. Gertrude Stein, qui acheta une trentaine de ses toiles, lui commanda son portrait et préfaça le catalogue d'une exposition à la galerie Pierre en 1937, concourut à son lancement. Le Petit Palais lui consacra à l'été 1938, à son retour d'un voyage en Chine, une exposition où figurait notamment le portrait de groupe présenté au début de ce parcours. Sa peinture, que le critique Waldemar-George avait présenté en 1933 comme celle « d'un chercheur inspiré mais encore inégal », sombra ensuite dans l'oubli de ce côté de la Manche. En 1961, il publiera des Mémoires, *Saying Life*, ponctuées d'assertions difficilement vérifiables (il se prête une liaison avec Ernst Röhm, le chef des SA, éliminé en 1934 à la suite de la Nuit des Longs Couteaux) mais qui restituent une société disparue. À sa mort, en 1979, le *Times*, tout en rappelant les éloges jadis prodigués par Gertrude Stein, voit s'éteindre avec lui un « dilettante aristocrate ».

UN BAL DE PAPIER

Avec le galeriste Julien Levy, Arthur-Everett « Chick » Austin, conservateur du Wadsworth Atheneum de Hartford, l'un des plus anciens musées des États-Unis, compta parmi les indéfectibles défenseurs des Néo-Romantiques, qu'il fit régulièrement venir à Hartford et auxquels il consacra plusieurs expositions.
Fidèle à son goût pour le théâtre et l'illusion — il pratiquait la prestidigitation sous le nom de The Great Osram, et se fit construire une pseudo-villa vénitienne de seulement quelques mètres de large--, il invita Tchelitchew et Berman à concevoir le décor d'un « Paper Ball » en 1936 dans l'une des salles du musée dont les deux artistes mirent des heures à couvrir les murs d'une résille de papier et où ils créèrent, dans la foulée, les costumes des invités. Alexander Calder, autre artiste que défendait déjà Austin, se joignit à eux en imaginant une ménagerie de carton dont les costumes de chevaux, d'éléphants et de lions contrastaient avec les dentelles découpées des autres costumes.
Le très rare document, filmé pour l'occasion, retrouvé dans les archives du Wadsworth Atheneum, offre un fascinant témoignage des préparatifs, du déroulement et de l'après-coup de la fête. Il offre une ponctuation toute trouvée au parcours de la présente exposition, illustrant le goût du théâtre, du jeu sur les apparences et la conscience aiguë de l'éphémère caractéristiques de l'esprit du néo-romantisme.

Eugene Berman
(1899-1972)
Roma, 1954
Dessin, aquarelle, gouache et encre sur papier
39,4 x 57,2 cm
Paris, Alexandre Biaggi Galerie
© Studio Christian Baraja SLB



AUTOUR DE L'EXPOSITION

ALBUM DE L'EXPOSITION

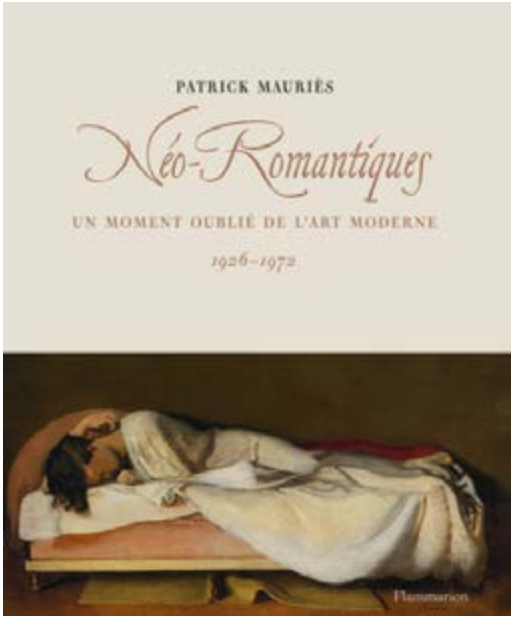
NÉO-ROMANTIQUES, UN ALBUM

Sous la direction de Patrick Mauriès
Coédition musée Marmottan Monet
Édition Serendip
Format : 17 x 24 cm — 112 pages
Prix : 21 euros

HORS-SÉRIE

CONNAISSANCE DES ARTS

n° 1016
42 pages / Prix : 10,90 euros



NÉO-ROMANTIQUES UN MOMENT OUBLIÉ DE L'ART MODERNE, 1926-1972

Patrick Mauriès
Édition Flammarion
Paru le 02/02/2022
256 pages — 230 x 283 mm Broché
EAN : 9782080270955 ISBN : 9782080270955
Prix : 39,90 euros

Pavel Tchelitchew (1898-1957)
Autoportrait, 1924
Huile sur toile, 46 x 33,5 cm
Nancy, Musée des Beaux-Arts
Dépôt du MNAM / Centre Pompidou
© Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist.RMN-Grand Palais / Adam Rzepka

Christian Bérard (1902-1949)
Etudes pour Margot d'Edouard Bourdet, 1935
Encre, gouache et aquarelle double face, 31 x 19 cm
Collection particulière
© Studio Christian Baraja SLB

COMMISSARIAT & SCÉNOGRAPHIE

PATRICK MAURIÈS

ÉCRIVAIN, ÉDITEUR ET JOURNALISTE

Patrick Mauriès a consacré plusieurs ouvrages à des figures oubliées de l'histoire de l'art, de la littérature et des arts décoratifs, parmi lesquels Fornasetti (1991), Line Vautrin, bijoux et objets (1994), Cabinets de Curiosités (2002) et Le Miroir des Vanités (2012).

VISUELS PRESSE

Christian Bérard
Deux autoportraits sur la plage
1933
Huile sur toile
79 x 114 cm
Collection particulière
© studio Christian Baraja SLB

Christian Bérard
Portrait d'une femme (Hélène Anavi)
1948
Huile sur toile
60 x 50 cm
Collection particulière
© studio Christian Baraja SLB

Christian Bérard et Jean-Michel Frank
Paravent à quatre feuilles réalisé pour l'appartement de Claire Artaud
1936
Huile sur toile, bois moulé doré
105 x 212 cm
Paris, Alexandre Biaggi
© Francis Amiand

Eugène Berman
Mélancolie
1937
Huile sur toile, 57,8 x 80 cm
Collection particulière
© Howard Agriesti

Eugène Berman
Scène de la Vie des Bohémiens
1936
Huile sur panneau
124,5 x 151,8 cm
Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Don de James T. Soby en mémoire de son père, Charles Soby
@ Allen Phillips / Wadsworth Atheneum

Eugène Berman
À la recherche des nuages évanouis
1940
Huile sur toile
59 x 72 cm
Paris, Alexandre Biaggi
© Droits réservés

Eugène Berman
Sunset (Medusa)
1945
Huile sur toile
146.4 x 114.3 cm
Gift of the North Carolina State Art Society (Robert F. Phifer Bequest) in honor of Beth Cummings Paschal, G.74.8.2
Raleigh, North Carolina Museum of Art
© Raleigh, North Carolina Museum of Art

Eugène Berman
Médusa
1968
Huile sur toile
30 x 40 cm
Collection particulière
© studio Christian Baraja SLB

Léonide Berman
Malamocco, Lagune vénitienne
1948
Huile sur toile
91,5 x 71 cm
Collection de Georgy et Tatiana Khatsenkov
© Maxime Melnikov

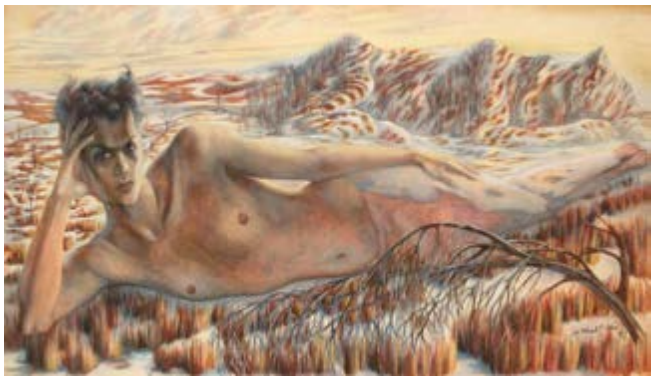
Thérèse Debains
Portrait de jeune femme
vers 1948
Huile sur panneau
48 x 38 cm
Collection particulière
© studio Christian Baraja SLB

Thérèse Debains
Portrait de jeune garçon
s. d.
Huile sur panneau
58 x 50
Collection particulière
© Photo François Fernandez Nice ADAGP 2022

Sir Francis Rose
L'ange et le prince
1932
Huile sur toile
114 x 88, 5 x 5 cm (avec cadre)
Collection particulière
© studio Christian Baraja SLB

Sir Francis Rose
L'Ensemble
1938
Huile sur toile
200,5 x 350,5 cm
England & Co. Gallery
© Estate of Sir Francis Rose/photograph © England & Co

Alexandre Serebriakoff
Intérieur, Le vestibule – Rue Casimir Delavign
1947
Aquarelle, crayon graphite et encre noire et brune rehaussé de gouache sur papier vélin
33,6 x 45,1 cm
Monaco, Nouveau musée National Monaco
© Droits réservés

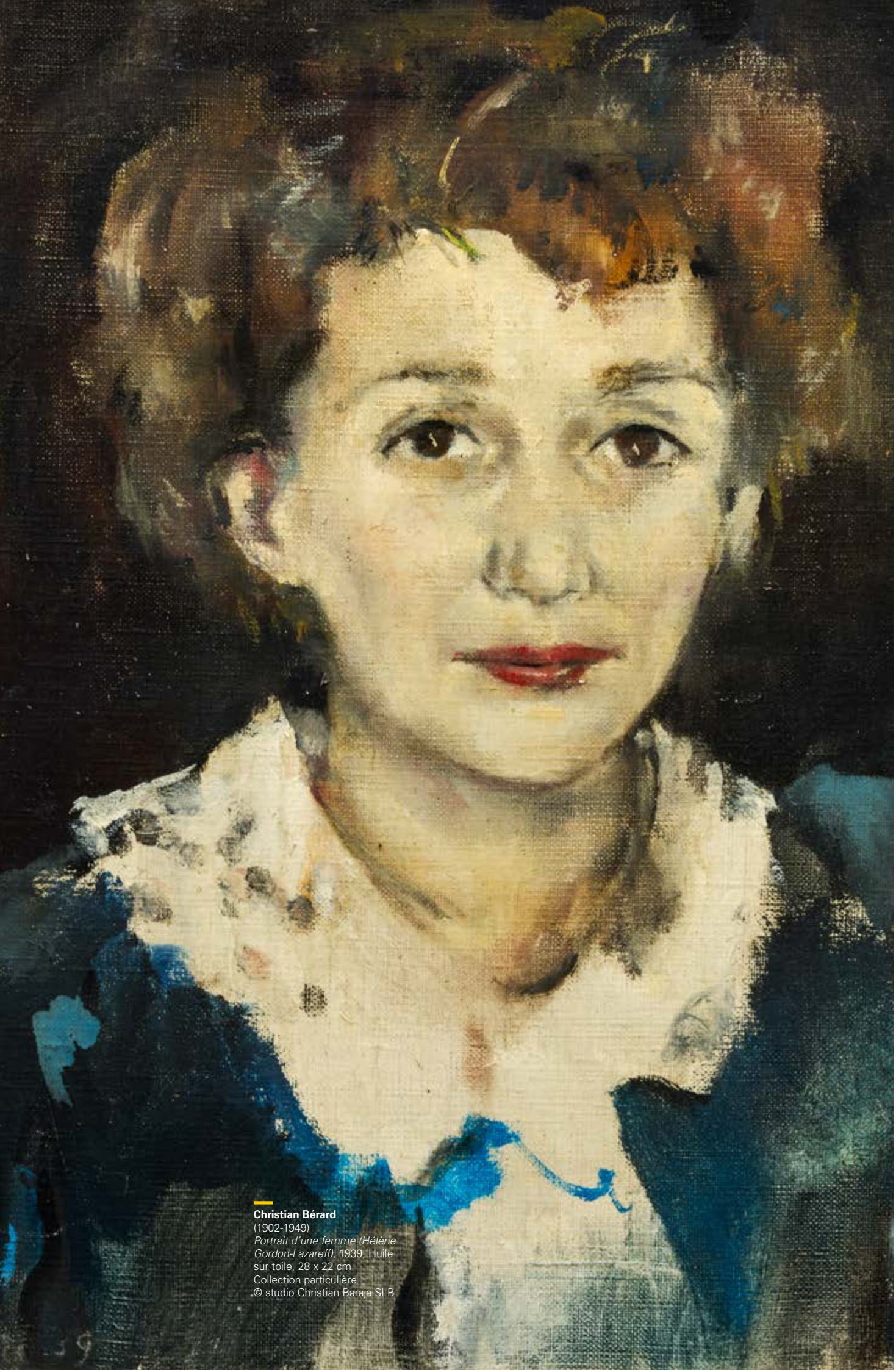


Pavel Tchelitchew
Nu
1926
Huile, sable et café sur toile
99,5 x 64 cm
Collection de Georgy et Tatiana Khatsenkov
© Maxime Melnikov

Pavel Tchelitchew
Interior Landscape
Vers 1947
Huile sur toile
80,6 x 65,4 cm
New-York, Michael Rosenfeld Gallery
@ Courtesy of Michael Rosenfeld Gallery LLC

Kristians Tonny
D'après Van Eyck (Gertrude Stein)
1930-1936
Encre noire sur tempera sur Manosite collée sur carton
61 x 45,4 cm
Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Don de James T. Soby en mémoire de son père, Charles Soby
@ Allen Phillips / Wadsworth Atheneum

Kristians Tonny
Autoportrait
s.d.
Huile sur toile
95 x 75 cm
Collection particulière
© studio Christian Baraja SLB



Christian Bérard
(1902-1949)
Portrait d'une femme (Hélène Gordon-Lazareff), 1939, Huile sur toile, 28 x 22 cm
Collection particulière
© studio Christian Baraja SLB

PROGRAMMATION 2023-2024

5 juillet 2023 - 25 septembre 2023

GRAVER LA LUMIÈRE, 100 CHEFS-D'ŒUVRE DE DÜRER À PICASSO

Commissariat : Florian Rodari.

Cette exposition présentera plus de 100 chefs-d'œuvre de la gravure, de Dürer à Picasso, appartenant à la Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex.

3 avril — 1er septembre 2024

GRAVER LA LUMIÈRE, 100 CHEFS-D'ŒUVRE DE DÜRER À PICASSO

Commissariat : Bertrand Tillier, historien de l'art et Aurélie Gavoille, attachée de conservation au musée Marmottan Monet.

18 octobre 2023 – 10 mars 2024

BERTHE MORISOT ET LE XVIIIE SIÈCLE

Commissariat : Marianne Mathieu, historienne de l'art, Dominique d'Arnoult, docteure en Histoire de l'art et Claire Gooden, attachée de conservation au musée Marmottan Monet.

Partenariat scientifique avec la Dulwich Picture Gallery

L'exposition sera montrée dans un premier temps à Londres à la Dulwich Picture Gallery du 5 avril au 10 septembre 2023. Si l'impressionniste Berthe Morisot (1841-1895) a toujours été une peintre de la vie moderne, son art a, de son vivant, souvent été comparé au travail des artistes français du XVIIIe siècle, poussant Renoir à la qualifier de « dernière artiste élégante et «féminine» que nous ayons eu depuis Fragonard ». En parcourant sa rétrospective posthume de 1896, Paul Girard commenta ainsi « C'est le XVIIIe siècle modernisé ». L'exposition se propose de rechercher l'origine de cette inspiration, de montrer, à l'appui d'œuvres du XVIIIe siècle, confrontées à ses propres œuvres emblématiques de l'Impressionnisme, les manifestations et la forme de son imprégnation et de sa compréhension du génie du siècle des Lumières.

INFORMATIONS PRATIQUES

ADRESSE

2, rue Louis-Boilly
75016 Paris

ADRESSE

www.marmottan.fr

ACCÈS

Métro : La Muette — Ligne 9
RER : Boulainvilliers — Ligne C
Bus : 32, 63, 22, 52, 70, P.C.1

JOURS ET HORAIRES D'OUVERTURE

Ouvert du mardi au dimanche de 10h à 18h
Nocturne le jeudi jusqu'à 21h
Fermé le lundi, le 25 décembre,
le 1er janvier et le 1er mai

TARIFS

Plein tarif : 14 €
Tarif réduit : 9 €
Moins de 7 ans : gratuit

RÉSERVATION

Réservation groupes
Tél. 01 44 96 50 83
reservation@marmottan.com

Réservation ateliers pédagogiques
atelier@marmottan.com

AUDIOGUIDE

Disponible en français
et anglais : 4 €

BOUTIQUE

Ouverte aux jours
et horaires du musée
boutique@marmottan.com

CONTACT PRESSE

Claudine Colin Communication
T. +33 (0)1 42 72 60 01

Christelle Maureau
christelle@claudinecolin.com
T. 06 45 71 58 92

Eugène Berman (1899-1972)
À la recherche des nuages évanouis
1940
Huile sur toile, 59 x 72 cm
Paris, Alexandre Biaggi Galerie
© Francis Amiand