Les AMIS de LA SEYNE ANCIENNE et MODERNE

Colloque du 14 octobre 2023

« Quelques personnalités remarquables , Varoises ou d'adoption, du monde des Arts »

Les fondateurs de l'école des Beaux Arts de Toulon

Evelyne MAUSHART

Les peintres du Lavandou

Sylvie VIGNON-BUTOR

Pierre PUGET , peintre et sculpteur, « marseillais toulonnais » (1620-1694)

Monique BOURGUET

Salle Louis BAUDOIN, Collège L'Herminier,
Allée des Nymphéas,
83500 LA SEYNE SUR MER
Entrée libre

Le Filet du pêcheur
Hors-série N° 7
Prix 3 euros
ISSN 2968-4293

Les Amis de La Seyne Ancienne et Moderne
« Les Laurières »
543, route des gendarmes d'Ouvéa
83500 LA SEYNE SUR MER
06 10 89 75 23
bernard,argiolas83@gmail,com

LES AMIS DE LA SEYNE ANCIENNE ET MODERNE

Le Filet du pêcheur
Hors-série N° 7
Prix 3 euros
ISSN 2968-4293

Président: Bernard ARGIOLAS
Directrice de la publication: Charlotte PAOLI
Réalisation et mise en page:
Bernard ARGIOLAS, Jean-Claude AUTRAN
Choix des illustrations: Bernard ARGIOLAS
Photos: Collections privées ou internet libre de droits
Imprimeur: Imprimerie SIRA (83500 - La Seyne-sur-Mer)
Adresse e-mail: bernard.argiolas83@gmail.com
Site: http://seynoise.free.fr/seyne_ancienne_et_moderne/index.html

Le mot du Président

Chers amis,
C'est avec beaucoup de plaisir que nous avons réalisé ce hors-série numéro 7.
Comme vous le constatez, nous avions décidé de faire évoluer le thème du colloque. Après six numéros consacrés aux figures politiques varoises des XIXe et XXe siècles, nous avions souhaité, tout en restant centrés sur le Var, élargir les sujets, par exemple cette année, au domaine des Arts. Si nous tenons à vous offrir, l'année prochaine à nouveau, un colloque, nous ne nous interdisons pas d'innover, de changer à nouveau de thème,… Nous y réfléchirons tout au long de l'année, et vos suggestions seront toujours les bienvenues.
Autre innovation dans ce numéro: la conférence sur « les peintres du Lavandou » de Sylvie Vignon-Butor nous imposait d'utiliser davantage la couleur! Et pour permettre de bien découvrir ces magnifiques tableaux, nous avons décidé de leur accorder trois pages en couleur. Deux se trouvent en pages centrales, et la troisième est en page quatre de couverture. Une indication en cours de texte, avec l'auteur et le nom du tableau devraient vous permettre de vous y retrouver facilement.
Bonne lecture et à bientôt dans le cadre de nos conférences.
Bien amicalement

Bernard ARGIOLAS

Le mot du Président	Bernard ARGIOLAS	Couv 2
Pierre Puget, peintre et sculpteur, « Marseillais-Toulonnais »	Monique BOURGUET	1
Les peintres du Lavandou	Sylvie VIGNON-BUTOR	10
Les fondateurs de l'école des Beaux-Arts de Toulon	Evelyne MAUSHART	21

L'OEUVRE SCULPTE DE PIERRE PUGET (1620-1694)

Par Monique BOURGUET-VIC

Sur une gravure du cabinet des estampes de la bibliothèque nationale représentant PUGET, il est écrit au-dessous de son portrait : « Pierre PUGET, le MICHEL-ANGE de la France ».
En effet, PUGET est un artiste de type universel, à la fois sculpteur, peintre et architecte. Dans cet article, il sera présenté uniquement l'œuvre sculptée de cet artiste, baroque par son tempérament et par le choix de sa culture italienne, ce qui est peu compréhensible dans le système étatique du Roi Soleil LOUIS XIV.
En effet, son époque correspond en France aux règnes de deux rois. PUGET a 23 ans quand finit le règne de LOUIS XIII (1610-1643), secondé par RICHELIEU. Le règne de LOUIS XIV (1643-1715) commence par la Régence d'Anne D'AUTRICHE, secondée par MAZARIN dont la mort est suivie de son long règne personnel.
Après l'échec de La Fronde, dernière révolte des « Grands » réprimée au milieu du siècle, l'ordre royal l'emporte et la Monarchie Absolue peut se mettre en place. L'Etat intervient dans tous les domaines, notamment économique durant le ministère de COLBERT, suivi par celui de LOUVOIS de 1683 à 1691. De Paris, le gouvernement est transféré à Versailles en 1672. Versailles se construit au gré des fêtes, qui s'organisent autour d'une Cour, mise au pas de façon élégante.
La période est secouée par de graves crises religieuses : la crise janséniste qui se termine par la destruction de Port Royal en 1710, et la crise protestante qui se termine par la révocation de l'Edit de Nantes en 1685.
Dans les états européens, la guerre de Trente Ans fait rage dans la première moitié du siècle. Après le traité de Westphalie en 1648, Toulon affirme sa position en Méditerranée, aménageant son port et son arsenal. Depuis 1609, le port sert de refuge aux galères du Roi, ce qui nécessite des aménagements nouveaux avec la venue de gros vaisseaux.
Dans le domaine artistique, baroque et classicisme s'opposent. En Italie, s'impose le courant baroque de Pierre de CORTONE et du BERNIN qui privilégie le mouvement, la magnificence des corps et des sentiments, avec un goût pour la mise en scène et le théâtral. En France, le projet du BERNIN pour la façade du Louvre, accepté dans un premier temps, est rejeté en 1667 par le roi, après avis de la commission composée des frères Perrault, de LE VAU et de LE BRUN. Le courant classique français, soucieux d'équilibre et de continuité antique, est alors mis en place.
PUGET va se former au contact des artistes baroques italiens ignorant la discipline académique française.

BIOGRAPHIE RAPIDE DE PUGET

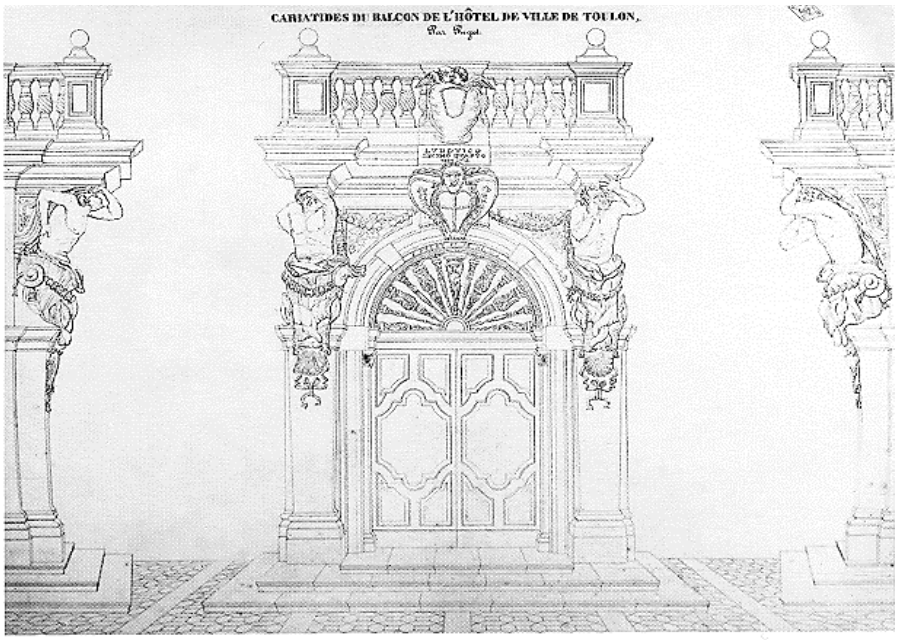
De père maçon, il est né en 1620 à Marseille, dans une terre de Provence rattachée, depuis un siècle seulement, au royaume de France en gestation.
Sa formation se fait en Italie. Après un bref apprentissage à Marseille chez un charpentier de marine, Jean ROMAN, et un travail dans la décoration navale, il part à pied en 1638, à l'âge de 18 ans, en Italie, dans l'atelier de **Pierre de CORTONE**, à Rome et à Florence, et y reste pendant 3 ans.

Il s'est donc formé dans cette Italie, héritière de la Renaissance et lieu de prédilection des artistes à un moment d'effervescence culturelle extraordinaire dans ces années 1630.
Revenu en France, il se fixe à Toulon pendant 13 ans. Il se marie en 1647 avec une toulonnaise, Paule BOULET, dont il a en 1651 un fils François. Ainsi s'explique son attachement sentimental à Toulon, deuxième lieu marquant de sa vie avec Marseille. Il signera ses œuvres sculptées : « P. PUGET, peintre, sculpteur, architecte marseillais-toulonnais ».
A Toulon, son travail se diversifie : diverses fontaines, des tableaux pour la cathédrale de Toulon, pour l'église de la Valette et pour le collège des jésuites à Aix et le portail de l'Hôtel de Ville de Toulon.
En octobre 1659, il quitte Toulon pour un séjour à Paris et en Normandie.
Il travaille au château de Vaudreuil, près de Rouen, pour Claude de GIRARDIN, familier de FOUQUET. Il est présenté à FOUQUET qui lui aurait passé commande, ce qui expliquerait son séjour à Gênes en décembre 1660. Mais, FOUQUET tombe en disgrâce en 1661. Resté à Gênes, PUGET fait venir sa famille et devient un artiste en vogue, considéré comme « étant du pays », durant ce séjour génois de 6 ans, où il exécute de nombreuses commandes passées par des grandes familles génoises et par des autorités religieuses.
Appelé par le Roi à Toulon, il y reste 10 ans de 1669 à 1679.
Il reçoit la direction de l'Atelier du port, où il dirige l'atelier de sculpture, sous l'autorité de l'Intendant de la Marine. Malgré tout, il est contrôlé par GIRARDON, nommé à la décoration des bâtiments par COLBERT, alors Intendant des Travaux de l'Etat depuis 1664. Décorateurs de bateaux, il dirige l'atelier de sculpture de la marine. Il conçoit alors des projets d'agrandissement des ports de Marseille et de Toulon.

La correspondance des intendants avec COLBERT montre ses difficultés avec le pouvoir dès 1670. Ses décorations sont jugées trop luxueuses et même dangereuses pour les navires dont l'évolution exige rapidité plutôt que beauté. COLBERT lui impose des réductions de décorations, et écrivant à l'intendant de la marine, Louis MATHAREL, il le décrit comme « un homme qui va un peu vite, et qui a l'imagination trop chaude ».
En 1673, le Roi impose par décret la suppression des décorations des poupes des bateaux. Il passe donc cinq ans à ne plus décorer de bateaux.
En plus, la malchance s'acharne sur lui quand, en avril 1677, un incendie détruit dans l'arsenal de Toulon, les bâtiments dont il avait commencé la construction.
C'est donc une carrière toulonnaise difficile, émaillée de rapports tendus avec l'administration du système colbertiste, dont il est exclu en 1679, date de son licenciement de l'Atelier du port.
Il part alors à Marseille, et y demeure jusqu'à sa mort en 1694. Il peut profiter d'une reconnaissance tardive mais encore limitée, en dehors de la sculpture. Il initie de nombreux projets marseillais.

PUGET SCULPTEUR A TOULON.

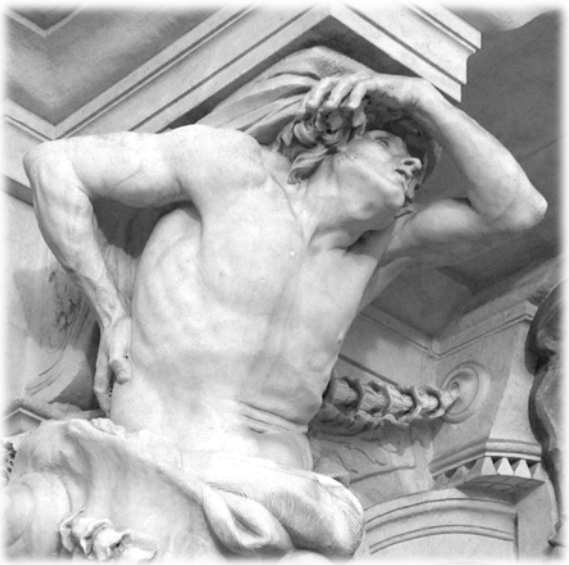
Le Berger à l'agneau et ***Le Berger les bras ouverts*** du Musée du Vieux Toulon constituent ses premières œuvres, datées de 1654-1655. Il se dégage de ces 2 petites sculptures, respectivement de 40 et 46 cm, une grande expressivité, visible sur les visages, et sur les effets de draperie : première caractéristique de l'œuvre de PUGET.



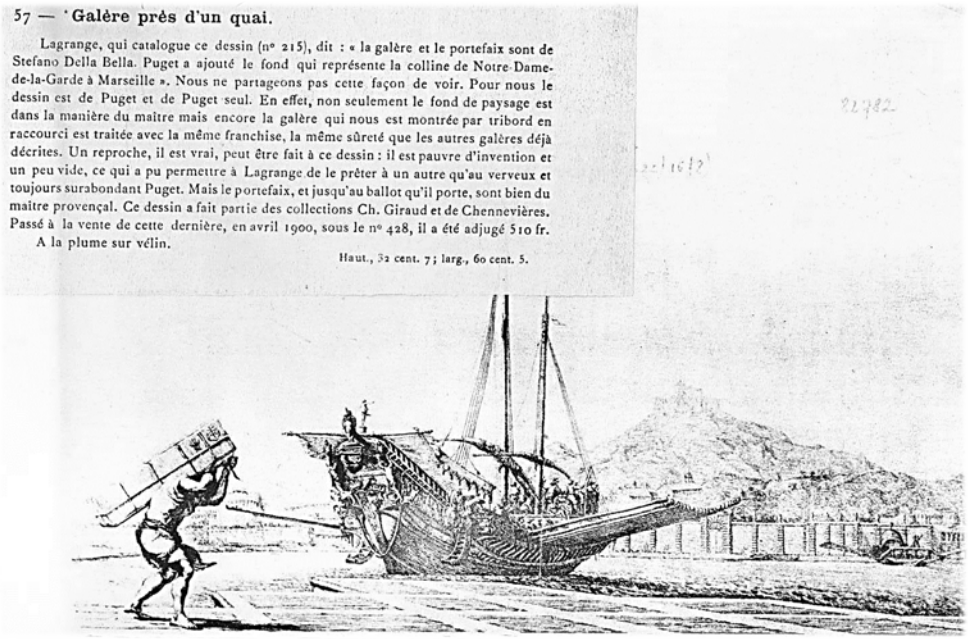
Pierre Puget
Cariatides du balcon de l'Hôtel de Ville, 1656
Dessin à la plume et encre brune
cliché : musée National de la Marine, Paris

Il va s'imposer par ***les Atlantes,*** encadrant le portail du nouvel Hôtel de ville de Toulon, maison modeste au départ, qui s'agrandit en 1625 d'une nouvelle maison donnant sur le quai.
En 1655 à l'occasion de travaux d'aménagement, le projet de construction du portail côté mer fut attribué à PUGET au détriment de Nicolas LEVRAY, 1er adjudicataire.
PUGET signe en janvier 1656, le contrat *d'un portique en pierre de Calissanne,* agrémenté *de figures et ornements,* conformément au dessin remis au notaire, maître ARNAUD.
La livraison est prévue en juin 1657. On confie à trois *serruriers* la réalisation, sur le dessin de PUGET, d'une imposte en fer forgé.

Charles GINOUX, historien toulonnais, décrit ainsi ce portique en 1886 :
« *…Une grande baie plein cintre, accostée de deux cariatides, terminées en gaine, supportant un balcon tout en pierre. Au-devant du voussoir central se trouve* ***un grand écusson****, timbré aux armes de la ville et surmonté d'une tête de mascaron… Ces deux figures d'homme, dont tous les muscles sont contractés, semblent succomber sous le poids du balcon… L'une, celle de gauche, soutient son torse pour l'empêcher de fléchir en appuyant sa main droite sur la hanche, tandis qu'elle porte son avant-bras gauche contre son front pour ne pas être aveuglée par les rayons solaires. La seconde figure à droite supporte de la main gauche le balcon et arc-boute de l'autre sa tête qui semble céder sous le faix…/…*



Parmi les sources d'inspiration de PUGET, il faut citer d'abord l'Antiquité, revisitée à travers les artistes de la Renaissance italienne : il s'agit du *Laocoon* hellénistique du Musée du Vatican, représentant un prêtre de Troyes luttant contre les serpents envoyés par les dieux irrités par sa conduite dans le temple où il s'était uni avec sa femme ; et également de MICHEL ANGE avec les *Esclaves* pour la tombe de JULES II ou avec l'*Esclave mourant* du Louvre.


57 — Galère près d'un quai.

Lagrange, qui catalogue ce dessin (n° 215), dit : « la galère et le portefaix sont de Stefano Della Bella. Puget a ajouté le fond qui représente la colline de Notre-Dame-de-la-Garde à Marseille ». Nous ne partageons pas cette façon de voir. Pour nous le dessin est de Puget et de Puget seul. En effet, non seulement le fond de paysage est dans la manière du maître mais encore la galère qui nous est montrée par tribord en raccourci est traitée avec la même franchise, la même sûreté que les autres galères déjà décrites. Un reproche, il est vrai, peut être fait à ce dessin : il est pauvre d'invention et un peu vide, ce qui a pu permettre à Lagrange de le prêter à un autre qu'au verveux et toujours surabondant Puget. Mais le portefaix, et jusqu'au ballot qu'il porte, sont bien du maître provençal. Ce dessin a fait partie des collections Ch. Giraud et de Chennevières. Passé à la vente de cette dernière, en avril 1900, sous le n° 428, il a été adjugé 510 fr.

A la plume sur vélin.

Haut., 32 cent. 7 ; larg., 60 cent. 5.

Mais surtout, PUGET aurait repris dans la pierre le dynamisme pictural des Atlantes du Palais Farnèse, décoré par Annibal CARRACHE vers 1600, peints en trompe-l'œil, donnant l'illusion de statues de marbre incorporées à l'architecture du plafond qu'ils soutiennent.

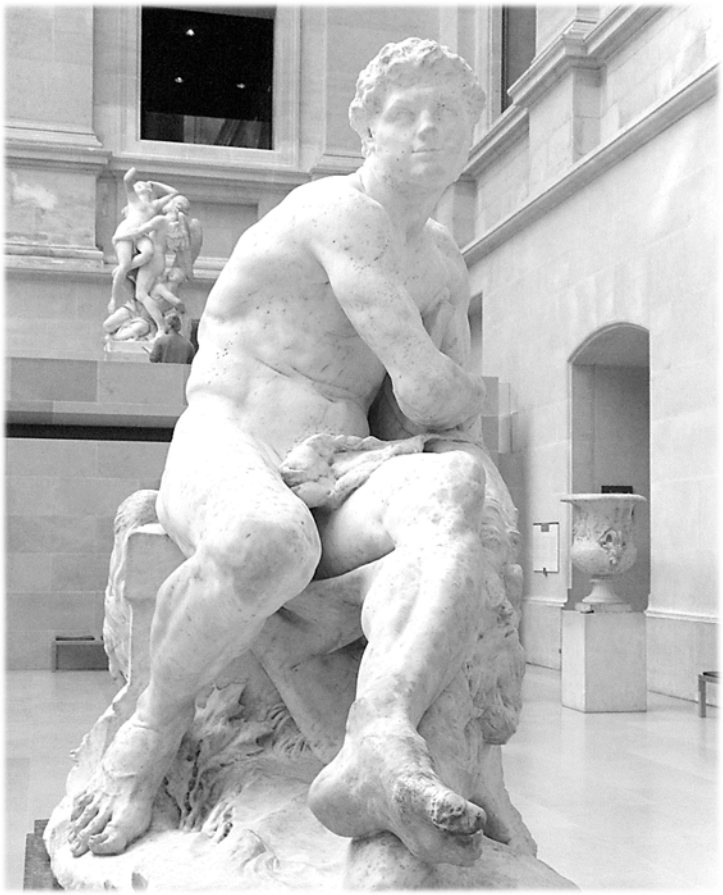
La similitude des attitudes est frappante : la peinture devient une véritable sculpture dont le souvenir réapparaît dans ces Atlantes.

PUGET y ajoute son observation de la vie quotidienne du port, que traduit un de ses dessins, montrant **un portefaix**.

Les toulonnais ont reconnu dans un des atlantes un certain MARQUETAS célèbre pour sa force herculéenne.

Réalisme et imagination plastique se combinent pour donner à ces deux Atlantes du portail une grande verve lyrique. Ces figures sont dotées d'une anatomie sans complaisance, sans aucune stylisation décorative et proche de la trivialité. En même temps, son style est à la fois épique et symbolique. Les coquillages, symboles de la richesse de la mer se mêlent aux guirlandes, aux rubans, au feuillage, tout un matériel terrestre et marin encadrant ces personnages accablés, moitié hermès, moitié tritons qui symbolisent la puissance de la cité et aussi les efforts des hommes.

Donc, des ornements classiques mais dotés d'une symbolique poussée et aussi insérés dans une architecture novatrice, en tant que soutiens du balcon et non purs ornements. En effet, l'insertion réelle de ces sculptures dans le programme architectural constitue une grande première en Provence.



Ces Atlantes, comparés à des bornes tutélaires, à la limite de la terre et de la mer, et à la limite du pouvoir public et de la rue, jouent le rôle de gardiens de cette Cité maritime, elle-même protectrice du flanc sud de la France de LOUIS XIV.

AUTRES SCULPTURES DAVANTAGE CONNUES DE PUGET : AU LOUVRE ET AILLEURS

L'Hercule gaulois du Louvre a été exécuté en 1661-1662, lors de son séjour à Gênes.

Placé à l'origine dans le jardin du château de Sceaux par COLBERT ou par son fils SEIGNELAY, il a été déplacé ensuite à plusieurs reprises, pour finalement aboutir au jardin du Luxembourg, puis au Louvre en 1849, placé actuellement dans la salle PUGET.

C'est un sujet mythologique à comparer avec le *Laocoon* déjà cité.

Dans cette statue exécutée en marbre de Carrare PUGET fait preuve d'une grande puissance expressive dans l'anatomie dont le réalisme des détails (bouclier, massue, branche de lauriers) est là pour camper le dieu.

L'Assomption du musée de Berlin, représente une œuvre d'une grande beauté (1664-1665). Il s'agit d'un bas-relief en marbre d'une grande finesse, fragile et fluide, sculpté pour le Grand-Duc de MANTOUE. Il constitue un sommet de la sculpture picturale, dans la tradition de la Renaissance, ayant pour sujet la Vierge emportée au ciel par une nuée d'angelots gracieux et potelés. Il évoque l'union mystique de la Vierge et du Seigneur représentés sur les médaillons du sarcophage. L'ensemble dégage une grande douceur, dans un mouvement ascensionnel donné par les courbes des corps et les tourbillons des draperies, ainsi que par la légèreté du voile de la Vierge. La marque de PUGET se retrouve également dans le réalisme du tombeau ouvert et celui amusant du baiser des deux petits angelots.

Cette œuvre témoigne des rapports étroits que PUGET entretient entre peinture et sculpture, dans une tradition qui remonte à la première Renaissance. Il supprime la concurrence entre les deux. La sculpture émane de la peinture et la transforme en art tridimensionnel. Cette œuvre moins dramatique, plus raffinée, plus intime, traduit davantage les émotions.

La gestation du ***Milon de Crotone*** a été longue et difficile pendant une durée de 12 ans (1671-1682). Trois ans après sa conception, le personnage de Milon est bien avancé, le reste seulement dégrossi. PUGET avait reçu l'accord de COLBERT qui désirait le détourner, ainsi, de ses travaux de sculpture à l'Arsenal toujours source de conflits, et maintenir de bonnes relations malgré cette atmosphère difficile. Mais en même temps, PUGET qui dirige l'équipe nombreuse des sculpteurs de l'Arsenal, a d'autres projets, notamment ceux de l'urbanisme du port de Toulon. Après le départ de PUGET à Marseille en 1679, *Le Milon* reste inachevé à Toulon dans le jardin de la Maison royale, résidence de l'Intendant. Différents personnages vont intervenir pour pousser PUGET à l'achèvement du groupe : LE NOTRE, célèbre Jardinier de Versailles, lors de son passage de retour d'Italie en 1679 ; peut-être Jean-Baptiste de SEIGNELAY, fils de COLBERT, directeur du Secrétariat d'Etat à la Marine et mécène actif ; et surtout, le nouvel intendant de la marine du Levant à Toulon, Louis GIRARDIN DE VAUVRE qui en août 1681 fait transférer les marbres à Marseille dans l'atelier de PUGET.

En 1683, PUGET achève son œuvre. Elle est envoyée de Marseille à Toulon puis au Havre en février 1683 sur un navire dénommé le « Bien Chargé », tout un programme !

Il faut en rappeler l'histoire : MILON, athlète glorieux treize fois vainqueur aux jeux olympiques grecs, exilé de Samos, s'était installé au VIe siècle avant JC, à Crotone, en Grande Grèce correspondant à l'actuelle Calabre italienne. Voulant tester sa force vieillissante, il fendit de la main un tronc de chêne, ouvert ainsi en

deux, et maintenu par des coins posés par les bûcherons. Mais les coins tombèrent et l'arbre se referma, emprisonnant la main de MILON qui, pris au piège, fut dévoré par les loups. PUGET a préféré représenter un lion. Le personnage incarne la vanité des efforts humains, provoquant le courroux des dieux.
Il est composé pour être appréhendé surtout de face, ce qui donne une vision picturale unifiée et unitaire de l'espace. Le choix de la ronde-bosse, donne au spectateur la possibilité de tourner autour, permettant la multiplication des points de vue secondaires qui font changer les volumes et les expressions selon la place du spectateur.
La composition est à la fois simple et complexe : le corps tordu de douleur est construit selon 3 diagonales, 3 plans obliques et contradictoires s'inscrivant dans un zigzag gigantesque que termine une tête déformée par le rictus de douleur. Le corps de MILON, comme celui du lion vu de dos, forme une sinuosité qui donne à la sculpture une torsion particulière, appuyée sur le tronc d'arbre dur et rigide, centre de gravité du mouvement, et point de départ du drame. Au centre, deux percées, deux vides inégaux trouent la composition, dégageant la silhouette, donnant de l'importance au vide, utilisé aussi dans le projet de la place royale de Marseille, procédé moderne de la statuaire future. Nous retrouvons encore expressivité et réalisme.
L'expressivité se manifeste par les différentes tensions, celle du corps arc-bouté, celle du bras pris dans le tronc, celle de la jambe agressée par la patte du lion, celle des orteils crispés. L'émotion est traduite par la tête plébéienne, en opposition avec les têtes nobles de la sculpture classique. La violence prime sur l'exaltation intellectuelle du corps humain prônée par les classiques.
Le réalisme apparaît dans les détails : la crinière du lion, la main dans le tronc, le pied crispé, la coupe olympique cassée qui symbolise la déchéance du héros.
PUGET excelle dans le traitement du marbre, jouant de la pointe et de la râpe : le marbre est extrêmement travaillé pour les corps lisses et les draperies ; on observe des accents burinés pour la crinière du lion, mais, en opposition, un socle brut travaillé à la pointe sur lequel apparaît la signature de l'artiste.
Il s'agit là d'une œuvre lyrique d'une grande force dramatique, dans un Versailles où tout s'organise autour du symbole royal et de ses transpositions mythologiques.
C'est aussi une réflexion sur l'âge, la mort et le destin, allusion au roi vieillissant et en proie aux difficultés de politique extérieure, ce qui constitue une œuvre courageuse, face à cette monarchie qui s'ancre dans l'absolutisme, avec le concours d'un art officiel mis en place à Versailles.
La sculpture a été placée à Versailles, sur un piédestal très haut qui donne une impression de monumentalité, comme le voulait PUGET : dans un premier temps, dans un endroit reculé du petit parc de ces jardins dessinés par LE NOTRE, ensuite le *Milon* a été mis à l'honneur à l'entrée du *Tapis Vert* (entrée de l'allée royale qui conduit au *Char d'Apollon*). Donc une place importante à Versailles et une première participation à l'art officiel.
De l'autre côté du *Tapis Vert*, dans l'allée royale du jardin de Versailles, sera placée en pendant faisant face au *Milon,* l'autre œuvre que voici.

PERSEE et ANDROMEDE représente une œuvre plus belle selon PUGET qui aurait dit : c'est « plus beau et plus agréé que le *Milon*, taillé dans une pièce de marbre sans défaut et blanc comme la neige ».
La sculpture, commencée en 1679, est terminée en 1684 à Toulon, après un travail de cinq ans, et sera installée à Versailles en 1685. Le thème a été tiré des *Métamorphoses* d'OVIDE. ANDROMEDE, fille de CEPEE roi d'Éthiopie et de CASSIOPEE, est punie pour avoir osé disputer le prix de beauté à JUNON, qui envoie un monstre marin pour dévaster la région. ANDROMEDE, pour apaiser la colère des dieux, a été enchaînée sur un rocher à la merci du dragon. PERSEE, fils de ZEUS et de DANAE, passant par l'Éthiopie assis sur son cheval ailé Pégase, vient au secours d'ANDROMEDE : il terrasse la bête en lui présentant la tête de MEDUSE, qu'il avait tuée auparavant (en regardant son visage dans le reflet de son bouclier pour ne pas être pétrifié).
PUGET choisit de représenter le moment de la victoire de PERSEE, détachant ANDROMEDE du rocher après avoir terrassé la bête, non représentée ici.
Il s'agit d'un haut-relief, conçu pour se détacher sur un fond de verdure, dans une mise en scène plus complexe et plus enjolivée que dans le *Milon.*
Le rocher dénudé sert d'axe à la composition. ANDROMEDE, petite, abandonnée sur le lieu de son supplice,

faible, défaite, s'oppose à la grande figure dynamique du héros, arc-bouté dans l'effort et détachant la chaîne la plus haute. Le corps de PERSEE a un mouvement élancé, formant une ligne droite tendue mais cassée par la courbe de la draperie et la ligne des deux épées : le contrôle extraordinaire du mouvement donne l'impression de l'instantanéité du drame. La tension se traduit par les pieds et les mains de PERSEE, en opposition à l'abandon d'ANDROMEDE. La tête de PERSEE, déterminé, regarde vers le sommet, au-delà d'une ANDROMEDE abandonnée, l'ensemble formant une scène expressive, évoquant la force et la fragilité.
On peut parler encore de réalisme dans le traitement des chaînes, du bouclier, de la tête de l'horrible MEDUSE à la chevelure de serpents, opposée à la beauté de l'angelot dans une position presque anecdotique.
Tout le savoir-faire technique de PUGET se trouve dans l'opposition des masses, le détachement des volumes et le traitement du marbre, très lisse pour les corps, en opposition avec la rugosité du socle du rocher.

C'est une œuvre de PUGET, enjolivée de multiples détails, dans un esprit de contrastes, habituel à l'époque, par la double opposition de la force à la grâce et du mouvement à la langueur.
L'immense relief de marbre ***Alexandre et Diogène,*** le seul de cette dimension dans l'histoire de la sculpture française, avec *le Passage du Rhin* des frères COUSTOU, a été conçu dès 1671 à partir d'un dessin. Négligé par PUGET qui travaille au *Milon,* il est seulement dégrossi en 1679. Accidenté, le sculpteur doit faire venir de Carrare un nouveau bloc de marbre qui n'arrive qu'en 1685. Achevé en 1689, il attend son acheminement à Paris, ce qui ne sera fait qu'en 1697, après la mort de PUGET.
A la différence des grands marbres monolithiques, il est conçu en plusieurs morceaux.
Le thème concerne la visite d'ALEXANDRE, à la tête de son armée, au philosophe « cynique » DIOGENE, qui a renoncé au monde et vit dans un tonneau, en réalité une grosse jarre de terre cuite (le tonneau n'apparaît que chez les gaulois, mais PUGET l'ignore). DIOGENE, sauvage, contestataire, en opposition avec la vie sociale, rencontre ALEXANDRE qui se présente en disant « Je suis le grand roi ALEXANDRE », ce à quoi DIOGENE répond « Je suis DIOGENE le chien ». ALEXANDRE lui propose d'exaucer un de ses vœux, DIOGENE répond « ôte-toi de mon soleil ».
La composition est simple : à partir de l'angle inférieur gauche, rayonnent en éventail de grandes diagonales, formées par le pied d'ALEXANDRE, les jambes des chevaux, le bras du soldat, la jambe de DIOGENE.
Le bras du soldat au-dessus de DIOGENE casse la composition en deux, avec au-dessus, ALEXANDRE et les soldats représentant la force pour les trois quarts de l'espace, et en dessous, DIOGENE dans son coin. Les regards vers Diogène mettent en valeur cette opposition, ainsi que les têtes penchées, plongeant vers lui. La scène est statique, et le mouvement naît du visage de DIOGENE entouré de bras et de têtes qui s'inclinent vers lui : la dynamique provient de la tension intérieure dégagée par le portrait du philosophe.
Nous y retrouvons les mêmes caractères d'expressivité et d'émotion : face à la grandeur d'un ALEXANDRE interrogatif représenté sous les trais de NERON, s'oppose l'humilité arrogante de DIOGENE, entouré de la brutale soldatesque. Le traitement des têtes et le traitement des mains, notamment celles d'ALEXANDRE, constituent la narration, à l'instar des traits et des couleurs en peinture. Le traitement des drapeaux, des plissés, des costumes et des bannières accentue le contraste entre l'exubérance de la foule et la placidité de DIOGENE.
L'horizon est fermé, dans le cadre architectural de la Rome antique et moderne que constitue le forum d'Auguste, avec le temple de Mars Ultor (Mars Vengeur).

Tout ceci est sculpté avec une grande fluidité, déjà observée précédemment. Ce traitement s'oppose à celui des personnages de la scène, dont les têtes sortent du relief, comme celles des chevaux et du chien symbole de DIOGENE, au premier plan.
La scène ambiguë, comparable à celle du *Milon*, peut se lire comme la prééminence de la morale et de l'intelligence sur la gloire des armes et du pouvoir, faisant allusions au roi. En effet, LOUIS XIV a souvent été comparé à ALEXANDRE, comme en témoigne L*es Batailles d'Alexandre* peintes par LEBRUN. La vanité du pouvoir est mise en évidence, de façon courageuse par PUGET.

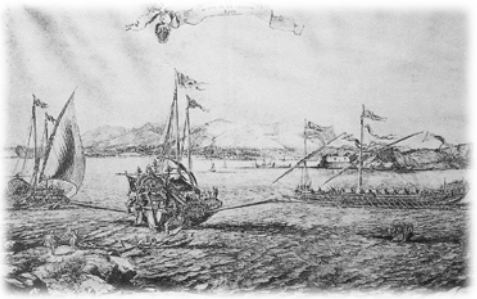
De dimension plus réduite*, **Le Portait de LOUIS XIV)*** est à situer dans les activités de PUGET à Marseille à la fin des années 1780 autour de la Place royale et de la statue équestre que la ville de Marseille voulait ériger à la gloire de LOUIS XIV.
Dans un médaillon en marbre d'une grande finesse, PUGET représente le Roi avec ce visage empâté et majestueux, sculpté selon une grande virtuosité d'exécution comme en témoigne le relief saillant de la cravate. Avec son sens aigu du détail et de la finition, il sculpte les boucles de la perruque qui se fondent dans le marbre soigneusement poli. Les dentelles du rabat de la cuirasse attestent la même verve.
Ce portrait du Roi a été fait sans complaisance : si le sculpteur a respecté la majesté du personnage, la facture est peu officielle. Pourtant, il a été énormément copié.
LOUIS XIV à cheval se trouve au Musée des beaux-arts de Marseille, comme le précédent. Le Roi, campé de profil, se détache sur un fond nu et abstrait avec seulement quelques touffes d'herbe dans le bas. Il est représenté en empereur romain, sans porter les insignes de commandement, dans une posture rappelant celle d'ALEXANDRE. Le mouvement du relief est donné par la draperie et les pattes du cheval. La virtuosité du sculpteur se manifeste dans le creusement du mince panneau de marbre jusqu'à la limite, permettant de traiter en ronde bosse le coude et le pied.

La composition rappelle la représentation des condottieri de la Renaissance et se démarque des images habituelles des portraits officiels.
Nous terminerons par son relief- testament : ***Saint Charles BORROMEE pour les pestiférés de Milan*,** appelé aussi *La Peste de Milan*. PUGET, le décrivant au marquis de VILLACERF, Surintendant des Bâtiments de France, quelques mois avant sa mort, termine ainsi : « …Le marbre est très beau. Les principales figures sont à deux tiers de relief. Son prix est de six mil livres. J'y suis occupé pendant deux années. » Dans une lettre du 16 janvier 1694, PUGET écrit : « …une des meilleures choses que j'ai faites ».

Cette histoire de Charles BORROMEE, archevêque de Milan qui a vécu de 1538 à 1585, a été souvent traitée. Canonisé en 1612, son dévouement, durant la peste de Milan en 1585, lui donne une place aux côtés des saints antipesteux comme SAINT ROCH ou SAINT SEBASTIEN. Il devient une figure exemplaire des nouvelles dévotions nées de la Contre-Réforme. Le saint, visage émacié, nez busqué et entouré d'une foule, ne correspond pas à une représentation traditionnelle.
Cette composition dramatique est traitée comme une peinture.
Tout participe au mélange des genres : format, narration, conception illusionniste de l'espace. Les différentes scènes se jouent dans des lieux et à des moments différents mais elles sont ici représentées en même temps, unifiées par des diagonales qui en effacent l'aspect éclaté. Il se dégage une intensité dramatique que donne le prêtre assez terrifiant portant le ciboire, ainsi que le deuxième prêtre représenté dans le doute de la foi. Les autres personnages n'en sont pas moins dramatiques, comme la mère se penchant douloureusement vers son enfant, la femme levant les bras devant son mari mort à ses côtés, le vieillard dont la gestuelle des mains correspond à une interrogation profonde et même une accusation sur le sens de l'ensemble ; et surtout la jambe sortant du linceul tiré par le fossoyeur, symbole atroce de la mort. Et tout ceci dans le silence, un silence terrible : celui des femmes, l'épouse auprès du corps mort de son mari et la mère mourante penchée sur son enfant ; celui du fossoyeur imperturbable ; l'interrogation sans réponse du vieillard que le saint n'entend pas. Il n'y a pas la présence de la foule en adoration, mais seulement le silence de quelques acteurs. En bas, un réalisme et une puissance physique traduisant la désespérance, en opposition avec la mystique du haut, l'espoir en Dieu. Le point de consolation est symbolisé par les mains du saint, placées dans le vide laissé par l'arcade et placées sous les rayons de Dieu. L'espoir contre la désespérance. La prière et la méditation contre la mort et la putréfaction. Est-ce la mise en scène du conflit janséniste en pleine virulence dans ces années de la fin du XVIIe siècle ? La misère du monde est opposée à la méditation, à la contemplation pour sauver l'homme sans la médiation de l'Eglise, une idéologie qui correspond à la doctrine janséniste, bien ancrée en Provence. Donc puissance de la facture et spiritualité intense caractérisent l'œuvre de PUGET. Ces dernières œuvres traduisent les préoccupations de PUGET dans le contexte de la fin de la monarchie de LOUIS XIV. Les portraits de LOUIS XIV, de facture peu officielle, traduisent le parcours de PUGET sculpteur, reconnu par les commanditaires officiels français, et qui a su rester fidèle à sa liberté d'inspiration et de création dans un royaume un peu figé dans un art officiel. La Peste de Milan en est son testament, celui d'un homme à la fin de sa vie dans une recherche spirituelle face au mystère de la mort, en proie aux préoccupations philosophiques de l'époque.

Il faut y ajouter la dernière œuvre sculptée trouvée dans son jardin après sa mort, un ***faune*** dont l'enroulement sur lui-même traduit le détachement du monde de PUGET, aux prémices de la mort.

Les caractères essentiels dans toute l'œuvre de PUGET, que nous venons de voir, se retrouvent dans le reste de sa création, notamment les dessins, devenus célèbres au XVIIIe siècle. Ses sculptures elles-mêmes sont précédées souvent de dessins. Difficiles à reproduire, je n'en citerais que deux, l'un pour sa netteté, l'autre pour sa relation avec Toulon : ***Tempête*** : ce thème du vaisseau, prêt à sombrer balloté par les flots, se retrouvait traditionnellement chez les artistes du Nord venus à Rome. Le lavis donne les effets de lumière et la plume suggère les vagues. La mer a un aspect sculptural. ***Aspect de Toulon du côté de la grande rade***. Les navires sont au premier plan, de face et de profil. A l'arrière-plan, les collines de Toulon rapidement esquissées. « On sent le vent », grâce aux drapeaux des bateaux et aux vagues de la mer qui moutonne.
En conclusion, on peut considérer que Pierre PUGET reste un artiste de la Renaissance et non de la Monarchie Absolue. De Toulon, de ses bergers et de ses Atlantes, le parcours de PUGET l'a amené jusqu'aux sphères glorieuses du pouvoir central. Fidèle à sa liberté d'inspiration et d'interprétation, il a su créer une œuvre sculpturale puissante, honorée au Louvre par une salle qui porte son nom.
Donnons-en pour terminer les caractères essentiels, évoqués à plusieurs reprises : mise en scène de la décoration, expressivité, importance de la ligne courbe et du mouvement propre au baroque, réalisme, élégance qui s'oppose à la surcharge, langage vrai, enfin un certain humour, une certaine fantaisie, « le petit trait de la vie courante » qui le rend proche de nous.



Mal connu en France, un peu oublié à Toulon, PUGET pourra l'être davantage puisque vient d'être édité le livre du professeur Klaus HERDING, le plus grand spécialiste de PUGET.

AUTOUR DES PEINTRES DU LAVANDOU

Par Sylvie VIGNON BUTOR

Qui sont les peintres du Lavandou ?

Il s'agit en tout premier d'Henri Edmond CROSS, né à Douai qui va d'abord louer une maison à Cabasson avant de faire construire sa villa à Saint Clair en 1893 puis de Théo VAN RYSSELBERGHE, peintre belge né à Gand qui s'installe définitivement à Saint Clair en 1909.

Qu'est-ce qui a bien pu attirer des peintres du nord comme Henri Edmond CROSS et Théo VAN RYSSELBERGHE à Saint Clair, petit hameau du Lavandou au tournant du siècle dernier ? CROSS qui était de santé fragile et souffrait de rhumatismes aigus découvre le midi en 1883, Monaco en l'occurrence, grâce à son oncle et bienfaiteur, le docteur Soins qui y séjourne.

Henri Edmond Cross « convalescent » (vers 1882)

C'est ainsi que CROSS décide de partir s'installer à Cabasson, à côté du fort désaffecté de Brégançon, avec sa compagne en 1891.

H.E.Cross « Madame Cross »

Depuis Cabasson CROSS écrit : « Je vois la mer, la chaine montagneuse des Maures et tout au loin les îles d'Hyères si belles qu'on les appelle les îles d'or. »

(Henri Edmond Cross « *la calanque des Antibois » - PC1)*

La plage de Cabasson étant orientée à l'ouest on se trouve en face de l'ile de Porquerolles et de la presqu'ile de Giens alors qu'à Saint Clair qui est orientée à l'est on est juste en face de l'ile du Levant et de celle de Port-Cros avec son îlot Bagaud. Ces îles vont servir d'horizon à nombre de toiles de CROSS et de RYSSELBERGHE.

T. V. Rysselberghe « Paul Signac à la barre de l'Olympia »

La même année, toujours en 1891 Paul SIGNAC et Théo VAN RYSSELBERGHE qui sont très affectés par le décès de Georges Seurat, mort prématurément à 31 ans, décident de descendre le canal du midi à bord de l'Olympia, le bateau de SIGNAC pour se rendre à Saint-Tropez. SIGNAC et VAN RYSSELBERGHE rendent visite à CROSS à Cabasson, puis à Saint Clair où Octave VAN RYSSELBERGHE, le frère de Théo qui est architecte, va bientôt acheter un terrain et y construire sa maison. Son frère Théo viendra le rejoindre à Saint Clair en 1904 mais ne s'y établira de façon permanente qu'en 1909. En 1893, CROSS a quitté Cabasson pour s'installer non loin à Saint Clair où il a acquis un terrain et fait construire une maison.

Cross devant sa villa à Saint Clair

A Saint Clair CROSS écrit :

« Nous sommes ici au bord de la mer à deux kilomètres d'un petit village de pêcheurs Le Lavandou que l'on ne trouve pas sur les cartes. Saint Clair est une plaine sur laquelle sont dispersées une vingtaine de maisons, bastides plutôt, habitées par des paysans qui font de la vigne et des primeurs. En été la lumière répandue à profusion sur toutes choses vous attire, vous ahurit, vous affole. Des collines de pins et de chênes lièges viennent mourir doucement dans la mer et s'offrent en passant une plage de sable d'une finesse ignorée au bord de la Manche. »

(Henri Edmond Cross « *Autour de ma maison »PC2)*

A quoi pouvait bien ressembler Le Lavandou et Saint Clair au tournant du siècle dernier?

Théo Van Rysselberghe « *Amandiers en fleurs »PC3)*

La création d'une ligne de chemin de fer le long du littoral de Toulon à Hyères et Saint Raphaël est décidée en 1884 mais ne verra le jour pour la section Hyères- Saint Raphaël qu'en 1890, et pour la section Toulon-Hyères en 1905.

Aujourd'hui celui qu'on appelait le petit train des Pignes a disparu et la voie ferrée a été transformée en piste cyclable avec de remarquables points de vue sur le littoral mais certaines petites gares demeurent visibles comme à la Fossette ou à Cavalière.

Environ du Lavandou-Le quartier Saint-Clair

A cette époque le Lavandou ne compte guère que quelques cen-

taines d'habitants ; c'est un village de pêcheurs qui tire son nom du ruisseau de la Vieille où les femmes venaient laver leur linge. Quant au hameau de Saint Clair son nom provient de la chapelle dédiée à Saint Clair de Vienne, ermite qui y vécut au VIIe siècle.

Mais la meilleure description que j'ai pu trouver du Lavandou est celle qu'en fit Willa CATHER vers 1900. Cette autrice américaine née en Virginie et élevée au Nebraska, dont les œuvres les plus connues sont *La mort de l'archevêque* et *Pionniers* entreprend un voyage en Angleterre et en France où elle écrit ses impressions de voyage, qu'elle publia en 1902.

J'ai pris la liberté d'en traduire quelques passages :

« Nous sommes venues au Lavandou principalement parce que nous n'avons trouvé personne qui y soit allé et parce que, à Paris, les gens semblaient n'avoir jamais entendu parler de cet endroit. Cela ne figure pas sur les cartes de France et BAEDEKER, dans son ouvrage sur le sud de la France, ne fait que le mentionner.

Le Lavandou est un petit village de pêcheurs de moins de cent âmes qui se situe dans une magnifique petite baie de Méditerranée. Sa vingtaine de maisons sont construites le long de l'étroite bande côtière qui sépare les collines escarpées de la mer. Il y a un café et devant une petite place plantée de platanes où les pêcheurs, toujours pieds-nus et vêtus de pantalons de velours et d'une casquette jouent à un ancien jeu de boule l'après-midi. […]

Tous les matins le seul petit train qui emprunte l'étroite voie ferrée au départ d'Hyères arrive dans un bruit de ferraille pour nous apporter de la glace enveloppée dans une toile à voile, ce que nous attendons avec impatience. La côte qui s'étend sur 150 kilomètres est pratiquement aussi sauvage qu'à l'époque des Sarrazins. » […]

Sur un ton plus intimiste elle exprime les émotions qu'elle a ressenties pendant son séjour au Lavandou : « Dans les pérégrinations successives que les gens effectuent il y a toujours un endroit qui sort du lot et dont on se souvient en raison de facteurs extérieurs ou intérieurs qui ont produit un sentiment de bonheur. Je suis persuadée que pour ma part cet endroit sera toujours Le Lavandou. J'ignore pourquoi un misérable petit village de pêcheurs sans rien d'autre que des pins verts, une mer bleue et un ciel de porcelaine devrait avoir plus d'importance que des dizaines d'endroits que j'ai toujours souhaité visiter. Je sais bien que j'aurai toujours la nostalgie de cet endroit quand j'aurai depuis longtemps oublié Londres ou Paris.

(Henri Edmond Cross *« Après-midi à Pardigon » -PC4)*

Cela fait du bien à l'âme de rester assise sur ce petit promontoire toute la journée, enveloppée dans une couverture si le vent de mer souffle fort et de passer des heures à ne rien faire d'autre que contempler cette immense étendue d'eau qui semble étendre son manteau bleu de Delft sur le monde. Alors, comme le dit Daudet, on devient une partie de l'écume qui claque, du vent qui souffle et des pins qui lui répondent. »

(Théo Van Rysselberghe « *La voile rouge » -PC5)*

Comment CROSS et RYSSELBERGHE se sont-ils connus avant de se retrouver à Saint Clair?

Théo VAN RYSSELBERGHE est né à Gand en 1862 dans une famille aisée; son père était entrepreneur ce qui permit à Théo d'étudier à l'Académie des Beaux-Arts de Gand puis de Bruxelles.

Henri-Edmond CROSS, né DELACROIX, est né quant à lui à Douai en 1856 dans une famille modeste ; son père est quincailler puis teinturier et c'est grâce à l'aide bienveillante d'un oncle généreux, le docteur Soins, que l'enfant, perçu très tôt comme doué pour le dessin, pourra prendre des cours auprès de CAROLUS-DURAN, peintre reconnu et ami d'Édouard MANET et de FANTIN-LATOUR. Henri-Edmond intègre ensuite les écoles académiques de dessin et d'architecture de Lille avant de quitter le nord pour s'installer à Paris où il expose pour la première fois en 1881 à 25 ans au Salon des Artistes Français.

HE Cross « Portrait du Docteur Soins »

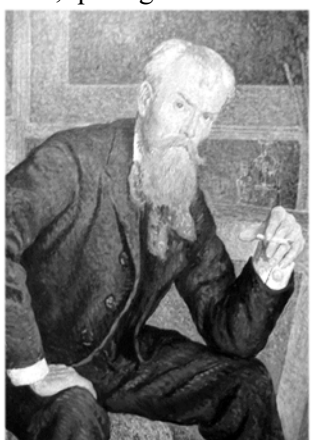
En 1883 lorsqu'il rend visite au docteur SOINS à Monaco il est littéralement ébloui par les couleurs du midi

Ce portrait, de facture classique, n'est pas sans rappeler le style de Fantin-Latour, ami de son professeur. Mais en 1884 CROSS choisit de se concentrer sur la peinture de paysages et, afin de se différentier du maître Eugène DELACROIX, décide de changer son patronyme de DELACROIX, en CROSS (traduction de la croix en anglais,

langue qu'Henri Edmond parle couramment car sa mère est anglaise).
Pendant ce temps Théo VAN RYSSELBERGHE se lie d'amitié avec le poète belge Emile VERHAEREN dont il partage les idées anarchistes et pour lequel il illustrera plusieurs recueils de poèmes comme *La Flandre, les héros* ou *les villes tentaculaires*. Il devient également l'ami d'Octave MAUS, fondateur en 1883 du groupe des XX à Bruxelles, un cercle artistique d'avant-garde auquel il adhère tout comme James ENSOR ou Fernand KHNOPFF, pour n'en citer que deux.

TV Rysselberghe « portrait d'Émile Verhaeren »

Ils seront rapidement rejoints par des noms aussi illustres que Félicien ROPS, Auguste RODIN ou Paul SIGNAC. Leur première exposition a lieu l'année suivante en 1884. Par la suite d'autres peintres seront invités à exposer aux salons successifs des XX: il s'agit tout d'abord de PISSARRO, MONET, SEURAT, CAILLEBOTTE, DEGAS, puis de TOULOUSE-LAUTREC, GAUGUIN, SISLEY et VAN GOGH. C'est au salon des XX auquel il participe en 1889 qu'Henri Edmond CROSS rencontre Théo VAN RYSSELBERGHE et Emile VERHAEREN qui deviendront ses amis. Le salon des Indépendants fondé en 1884 à Paris et le groupe des XX fondé en 1883 à Bruxelles sont les deux cercles de l'avant-garde artistique de la fin du XIXème siècle. Après la dissolution du groupe des XX en 1894, ce cercle artistique continue sous le nom de La Libre Esthétique toujours sous la direction d'Octave MAUS, avocat et critique d'art, qui organisera leur exposition chaque année de 1894 jusqu'en 1913.


Maximilien Luce « Portrait de HE Cross »

Naissance du divisionnisme

A Paris, Georges SEURAT et Paul SIGNAC se sont démarqués du courant impressionniste en fondant en 1884 la Société des Artistes Indépendants. Ils ouvrent leur premier salon la même année où ils exposent à côté de Maximilien LUCE, Théo VAN RYSSELBERGHE, Henri Edmond CROSS et Camille PISSARRO.
1886 est l'année qui marque le dernier salon des impressionnistes auquel Georges Seurat expose sa grande toile *Un dimanche après-midi à la Grande Jatte,* tableau qui suscite de très vives critiques. Félix FENEON, critique d'art, défend l'œuvre et utilise pour la première fois le terme de néo-impressionniste pour décrire ce nouveau mouvement.

(Georges Seurat « *Un dimanche après-midi à l'ile de la Grande Jatte »PC6)*

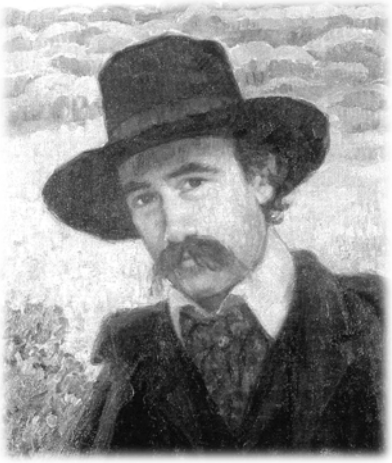
On considère SEURAT comme le chef de file de ce nouveau courant souvent appelé à tort pointillisme alors qu'il s'agit de divisionnisme. Ce courant s'inspire des théories scientifiques du chimiste français Michel-Eugène CHEVREUL auteur en 1839 de *De la loi du contraste simultané des couleurs* mais aussi du physicien américain Ogden ROOD auteur en 1879 de *Modern Chromatics* traduit en 1881 par *Théorie scientifique des couleurs*, lesquelles théories démontrent qu'une couleur est influencée par la couleur avoisinante à laquelle elle est associée. Comme l'explique le critique d'art Charles BLANC: « Deux couleurs juxtaposées ou superposées en telles ou telles proportions formeront une troisième couleur que nos regards percevront à distance sans que le peintre l'aient prononcée. » **(« *Effet de contraste avec les couleurs » PC7)***
Un même ton semble plus clair s'il est sur un fond plus sombre. Le choix des couleurs juxtaposées doit respecter l'harmonie chromatique et la juxtaposition de ces touches de couleur qui se fondent dans l'œil crée ce qu'il appelle le mélange optique.
Cependant lorsque SEURAT meurt brutalement en 1891 à l'âge de 31 ans le mouvement naissant se trouve orphelin. C'est Paul SIGNAC qui en reprend le flambeau avec Maximilien Luce, Camille Pissarro, Henri Edmond CROSS et Théo VAN RYSSELBERGHE. **(Paul Signac « *L'orage » PC8)***
Si les impressionnistes avaient été vivement critiqués lors de leur première exposition chez le photographe Nadar en 1874 c'est désormais au tour des néo-impressionnistes d'essuyer les sarcasmes des critiques et même de certains de leurs pairs. En témoigne cette anecdote de Paul SIGNAC qui, en réponse à Paul GAUGUIN qui l'avait affublé du surnom de *Ripipoint*, se défendit en rétorquant que « le néo-impressionnisme ne pointille pas mais divise ».
En décembre 1893 SIGNAC, LUCE, VAN RYSSELBERGHE et CROSS vont participer à la première exposition des Néo-Impressionnistes. C'est aussi l'année où CROSS et son épouse Irma CLARE quittent Cabasson pour s'installer à Saint Clair. **(Henri Edmond Cross « *Les îles d'Or » PC9)***
Cette toile semble être la parfaite illustration de cet effet de contraste avec les couleurs, et frise l'abstraction dans sa composition. La ligne de la plage répond à la ligne des îles au loin et entre les deux, occupant presque toute la toile, un dégradé de bleus donne la profondeur de champ et par de petites touches pâles qui accrochent la lumière il parvient à restituer la transparence de l'eau peu profonde près du bord.

(Henri Edmond Cross « *La chevelure » PC10)*

On retrouve ce jeu de lignes dans son chef d'œuvre peint en 1892 intitulé *La Chevelure.*
Un autre critique d'art influence leurs théories artistiques : il s'agit de l'anglais John RUSKIN auteur de *The Elements of Drawing* publié en 1879 mais non traduit et que SIGNAC va demander à CROSS de traduire puisque celui-ci parlait couramment anglais. Cette traduction demeure inédite aujourd'hui.

TH Rysselberghe « Lecture »

Le cercle de ces artistes peintres rassemble aussi des poètes et des écrivains ainsi que des critiques d'art qui se retrouvent tous souvent à Paris comme en témoigne la toile de VAN RYSSELBERGHE qui réunit autour du poète Émile VERHAEREN, Henri Edmond CROSS, le critique Félix FENEON, les écrivains André GIDE et Maurice MAETERLINCK parmi d'autres amis de leur cercle rapproché.
Voilà ce qu'en disait Théo en 1902 lorsque sa toile n'était encore qu'un projet :
« Exactement ce que je me propose de peindre c'est une lecture de VERHAEREN. Si ce n'est pas le titre qu'elle portera, si tant est que je puisse la mener à bonnes fins, c'en est le sujet. Le groupe n'aura pas de signification littéraire, simplement des amis de VERHAEREN et miens qui m'aideront, en m'accordant quelques heures de séances d'atelier, à réaliser un tableau dont j'eus dès longtemps l'idée. »



TV Rysselberghe
« A. Gide à Jersey »

Théo excelle depuis le début dans l'art du portrait, qu'il s'agisse de dessins ou de peintures et croque ses amis avec beaucoup de talent, de chaleur et de réalisme. Mais Théo s'adonne également à la peinture de paysages, dans le sud qu'il fréquente souvent en rendant visite à CROSS. De leurs toiles, peintes sur le littoral varois, émane une lumière incomparable mais aussi une incroyable douceur et sérénité.
(Henri Edmond Cross « *La plage de la Vignasse » PC11)*
SIGNAC qui veut justifier le mouvement Néo-Impressionniste qu'il a contribué à créer décide d'écrire une sorte de manifeste et publie en 1899 un ouvrage intitulé *D'Eugène DELACROIX au Néo-Impressionnisme* dédié à Georges SEURAT et inspiré du journal de DELACROIX publié en 1893. SIGNAC écrit dans sa note préliminaire :

TV Rysselberghe
« La baie de Saint Clair au coucher du soleil »

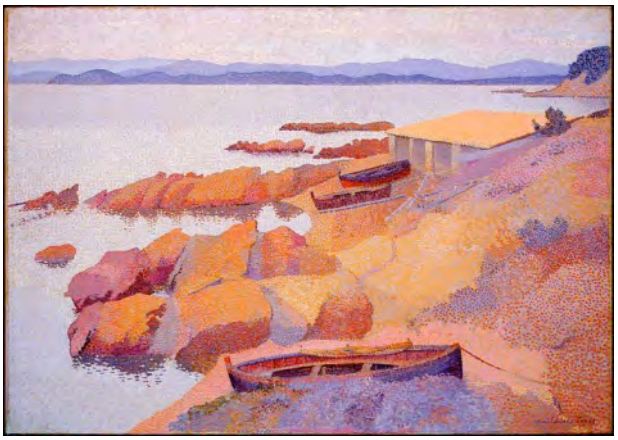
« Les peintres néo-impressionnistes sont ceux qui ont instauré et, depuis 1886, développé la technique dite de la division en employant comme mode d'expression le mélange optique des tons et des teintes. Ces peintres, respectueux des lois permanentes de l'art, ont été amenés à cette technique par leur désir d'atteindre un maximum de luminosité, de coloration et d'harmonie. Ils ont, comme tous les novateurs, étonné le public et la critique qui leur ont reproché d'utiliser une technique hétéroclite. Nous tenterons ici, non de démontrer le mérite de ces peintres, mais de démontrer que leur méthode est traditionnelle et normale ; qu'elle est entièrement pressentie et presque formulée par Eugène DELACROIX, et qu'elle devait fatalement succéder à celle des impressionnistes. »

Eugène Delacroix
« Etude de ciel au coucher du soleil »

Il ajoute ceci : « Le néo-impressionnisme ne pointille pas mais divise. Or diviser c'est s'assurer tous les bénéfices de la luminosité, de la coloration et de l'harmonie par le mélange optique de pigments uniquement purs. »

Un cercle d'amis artistes

C'est un cercle d'amis fidèles et proches qui se retrouvent et se croisent souvent. Lorsque CROSS se rend à Paris c'est Théo qui l'héberge et avant que Théo ne décide de rejoindre son frère Octave, architecte, qui va bientôt



1

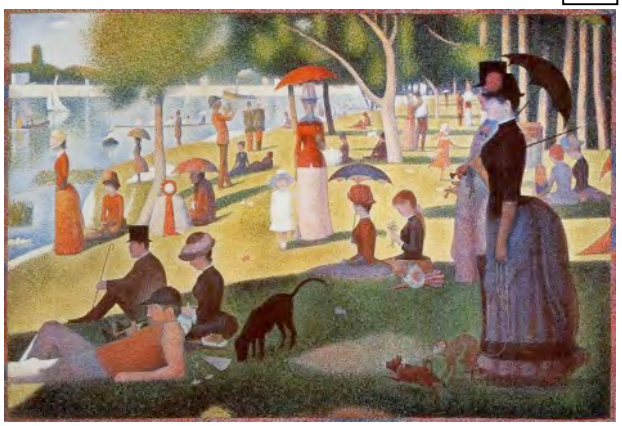
2

3

4

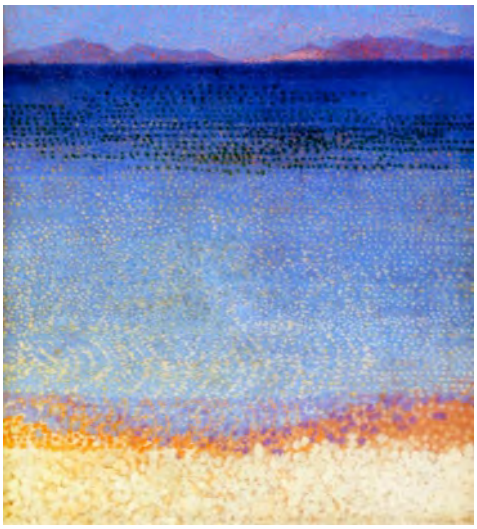
5

6

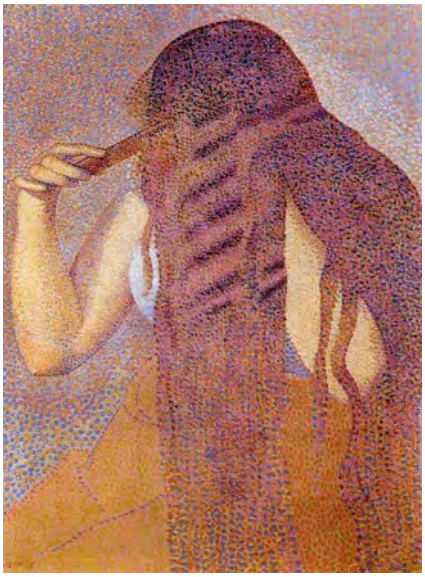


7

8



9



10

11

12

13

14

15

16

acheter un terrain à Saint Clair et y construire sa maison, les VAN RYSSELBERGHE viennent fréquemment rendre visite à CROSS à Saint Clair et chez d'autres amis à Cavalière.
En 1904 CROSS rend visite à SIGNAC à Saint-Tropez où il rencontre aussi MATISSE récemment installé à côté de SIGNAC. MATISSE dit de lui : « J'ai vu CROSS qui m'a paru bien tourmenté au point qu'il s'était souvent demandé s'il était fait pour peindre. » Lorsque CROSS expose à la galerie Druet à Paris en 1905 c'est Émile VERHAEREN qui préface son catalogue dans lequel il écrit ceci : « Ainsi, bellement, en ce coin de Provence qu'élut votre goût, vous développez votre travail réfléchi et clair et vous voici à un tournant de route où l'artiste inquiet que vous êtes, et qu'heureusement vous resterez, après avoir regardé longtemps les choses, commence à regarder en soi même ».
VERHAEREN ajoute plus loin : « Les paysages de CROSS ne sont pas uniquement des pages de beauté mais encore des motifs d'émotion lyrique ». **(Henri Edmond Cross « *Baigneuses » PC 12)***
Et lorsque CROSS expose à nouveau à la galerie Berheim-Jeune en 1907 cette fois c'est Maurice DENIS qui préface son catalogue en ces termes : « Le soleil n'est plus pour lui un phénomène d'éclairage qui décolore et qui blanchit tout mais un foyer d'harmonie qui réchauffe les couleurs les plus montées et fournit un motif à toutes les fantaisies de la couleur. » CROSS qui est un admirateur de PUVIS DE CHAVANNES deviendra à son tour une source d'inspiration pour les nabis comme Maurice DENIS qui peindra ses Baigneuses au crépuscule en 1912.

(Maurice Denis *« Baigneuses au crépuscule » PC 13)*

Pendant ce temps Théo VAN RYSSELBERGHE, qui expose lui aussi à la galerie Druet à Paris en 1905 (mais aussi en 1911 et 1923), s'intéresse également aux Arts Décoratifs et réalise en 1902 une grande fresque pour la décoration murale d'un ami belge, l'architecte Victor HORTA, une œuvre qui suscite l'admiration de VERHAEREN qui écrit à SIGNAC : « J'ai vu la fresque de Théo dont tu me demandais des nouvelles. La fresque m'a fait excellente impression […] à mon sens c'est la meilleure œuvre que Théo ait signée et de façon absolue c'est une belle œuvre. »

TV Rysselberghe « Mme Denis »

Cependant à cette époque Théo commence à se démarquer du divisionnisme et il s'en explique dans une lettre à SIGNAC : « La division, la teinte pure, je ne les ai jamais considérés comme un principe d'esthétique, moins encore comme une philosophie, mais bien et uniquement comme un moyen d'expression. Dès que ce moyen me semble incomplet, ou pour mieux dire ma pensée, tyrannique, je modifie mon outil […] maintenant je suis en pleine évolution et j'utilise davantage mon instinct et ma sensibilité. »
Ce désaccord profond avec SIGNAC aura raison de leur amitié à laquelle Théo mettra un terme en 1909.

Une production artistique en constante évolution

Théo VAN RYSSELBERGHE est très tôt reconnu pour son art du portrait mais l'art du paysage va lui permettre de mieux expérimenter sur la couleur et la lumière. Il partage en cela les idées de CROSS et ils vont tous deux produire des toiles vibrantes de cette lumière si particulière du littoral varois. En 1892 déjà CROSS écrit dans une lettre à SIGNAC : « Je crois avoir fait un pas vers les charmes de la pure lumière. »

HE Cross « La plage de baigne-cul »

Le biographe de RYSSELBERGHE, Guy POGU parle de Théo en ces termes : « C'est un être exceptionnel dans ce milieu de combat. Aussi conquiert-il l'amitié de CROSS, celui qui a le mieux compris le néo-impressionnisme, ses théories, sa portée, celui qui ne donnera à aucun autre son amitié, à qui il sera lié jusqu'à la mort, côte à côte dans ce cimetière du Lavandou. »

(Théo Van Rysselberghe « *La Régate* » PC 14)

C'est une œuvre moderne par la simplicité du trait qui ne cherche pas à rendre le détail des bateaux mais choisit de mettre l'accent sur le contraste des couleurs vives et sur le jeu de la lumière sur la mer agitée. Il y a un côté japonisant dans ces voiles de bateaux qui sont toutes identiques. Les nombreux séjours que Théo va effectuer à Saint-Clair chez son frère Octave vont accentuer l'émulation artistique qu'il partage avec CROSS depuis le début de leur adhésion au divisionnisme. Ils ont aussi en commun une admiration pour le symbolisme et pour PUVIS DE CHAVANNES qui se perçoit dans leur recherche d'une vision idéalisée d'un temps d'harmonie.
A ce propos il est tentant de souligner la filiation qu'il peut y avoir entre le tableau de SIGNAC *Au temps d'harmonie* exécuté en 1894 et celui de CROSS *L'air du soir* peint la même année.

(Paul Signac « *Au temps d'harmonie »*) PC 15) **(Henri Edmond Cross « *L'air du soir » PC 16)***

CROSS explique lui-même qu'il veut peindre « *des lignes sinueuses de femmes dans les verticales des pins*. »
Dans la même veine Théo exécute trois ans plus tard sa célèbre toile *L'heure embrasée* dans laquelle on peut percevoir l'influence de PUVIS DE CHAVANNES et de ses figures hiératiques de femmes.

(Théo Van Rysselberghe « *L'heure embrasée » (1897) Couv 1)*

Henri Matisse
« Luxe, calme et volupté »

Et c'est ensuite dans le tableau de MATISSE intitulée Luxe, calme et volupté, exécutée en 1904 que l'on retrouve le style de CROSS : des tons chauds, des touches fluides.
Mais comme on le remarque dans ces toiles, si CROSS et RYSSELBERGHE excellent tous deux dans la peinture de paysage, ils s'intéressent également au nu et parviennent à intégrer le nu au paysage.

(Henri Edmond Cross « *Modèle » Couv 2)*

TV Rysselberghe
« Femme à sa toilette »

CROSS écrit en 1906 : « J'ai fait venir un modèle féminin. Ce nu au soleil ou à l'ombre a étalé devant mes yeux des harmonies de formes et de teintes entièrement inédites pour moi. »
Théo écrit en 1911 à son amie sculpteur Maria PETRIE, née ZIMMERN qu'il surnomme affectueusement ZIMMERCHEN : « A présent je retrouve mon équilibre ; mes idées se tassent et se clarifient ; j'y vois, j'ai donc commencé une grande toile, des nus grandeur nature dans un petit bois de pins au bord de la mer, dont j'ai fait l'esquisse ici au printemps dernier, que j'ai mûrie depuis et que je viens de remanier complètement. Par une chance inespérée, j'ai trouvé ici deux jeunes filles, sœurs, qui veulent bien poser pour moi. Cela ne s'était encore jamais vu assurément, aussi ne pourrais-je assez dire combien cela m'est agréable de n'avoir pas à mobiliser une professionnelle parisienne et d'avoir des filles racées de ce pays. »
En 1906 CROSS écrit à MATISSE : « Quant à moi mes aspirations tendent de plus en plus vers un art en quelque sorte musical. Vous voyez que je suis loin d'une reconstitution de la nature ou du réalisme. Je voudrais que ma conception spontanée, instinctive de l'image soit avant tout selon une harmonie. »

(TV Rysselberghe *« A l'ombre des pins » Couv 3)* **(Henri Edmond Cross « *La forêt » Couv 4)***

Ce terme d'harmonie presque originelle décrit parfaitement ce que l'on peut ressentir devant ces toiles qui intègrent les modèles à la nature et CROSS nous éclaire lorsqu'il écrit : « Je veux peindre le bonheur, les êtres heureux que seront les hommes dans quelques siècles, la pure anarchie réalisée. »
Parmi les techniques que CROSS aime pratiquer figure également l'aquarelle. D'autant plus qu'en raison de ses rhumatismes il a dû demander l'autorisation d'avoir un petit cabanon sur la plage pour y entreposer son matériel. Or l'aquarelle ne requiert qu'un matériel léger qui se transporte aisément. Il s'en explique lui-même : « Je me repose de mes toiles par des essais d'aquarelles et des esquisses en me servant de cette matière. C'est amusant ; l'absolue nécessité d'être rapide, hardi, insolent même, apporte dans le travail une sorte de fièvre bienfaisante après les mois de langueur passés sur les peintures dont l'idée première fut irréfléchie » il ajoute : « Être soleil, faire danser les couleurs. »

(HE Cross « *Rochers à Trayas » Couv 5)* **(HE Cross « *Femme dans les dunes rouges » Couv 6)***

Dans une autre lettre à MATISSE, CROSS écrit : « L'important est de se développer selon l'être tout particulier que l'on est. C'est effrayant de penser qu'on peut marcher en dehors de soi-même pendant toute son existence ! »
Lorsque MATISSE abandonne le divisionnisme en 1906 son amitié pour CROSS ne s'en trouve nullement affectée et les deux peintres poursuivent leurs questionnements et leur utilisation d'une palette éclatante, faite de couleurs vives et pures, dans le souci de transposer l'éblouissante lumière du Sud. On ne peut ignorer dans ce contexte l'influence que CROSS eut sur le fauvisme. En 1904 MATISSE écrit à Albert MARQUET : « Quand je vois CROSS à cinquante ans, presque aussi tourmenté que moi, j'éprouve un soulagement et je regrette de ne pouvoir le voir que très rarement. » Si CROSS et sa femme sont installés à Saint Clair depuis 1893 RYSSELBERGHE ne s'y établit définitivement qu'en 1909 après de nombreux séjours au Lavandou chez CROSS ou chez son frère Octave.

Villa de TV Rysselberghe à Saint Clair

Les deux artistes ne vont partager qu'une année entière dans ce lieu qu'ils affectionnent tant tous les deux car CROSS, atteint d'un cancer, est très affaibli par la maladie. Il écrit en 1909 : « La pensée doit dominer les souffrances du corps. Ce pauvre corps malade et brisé. Conserver l'esprit lucide pour garder le contrôle de soi. Le travail de l'artiste est plus intellectuel que manuel. L'adresse n'a qu'une part infime dans la réussite de l'œuvre d'art. »
CROSS décède l'année suivante en 1910 chez lui à Saint Clair entouré de ses amis.
A la mort de leur ami commun Émile VERHAEREN écrit à Théo :
« Il était entré dans ta vie et dans la mienne à l'heure tardive où les

TV Rysselberghe
« Émile Verhaeren écrivant »

liaisons fortes se font rare. Aimons-nous bien mon très cher vieux et mêlons à notre amitié son souvenir ; et qu'il nous soit celui qui nous serve d'exemple. »

Maurice DENIS quant à lui dira de CROSS :

« C'était un homme du nord qui sous des apparences froides cachait avec une sorte de pudeur un cœur ardent. »

Émile VERHAEREN et Théo partagent quant à eux une amitié de plus de trente ans et le poète est le parrain d'Élisabeth, la fille de Théo et Maria, née en 1890. Entre Théo et Émile il s'agit non seulement d'une amitié très complice mais aussi d'une collaboration artistique, Théo illustrant des œuvres de VERHAEREN, comme le souligne la lettre qu'il lui adresse en 1899 :

« Mon vieux brave, je viens d'envoyer à DIETRICH les épreuves du premier des trois petits contes et avec annotation des planches, lithographiées en couleurs, que je compte y mettre. Cela afin qu'il puisse se rendre compte de ce que sera ce petit volume. »

HE Cross « Cyprès en avril »

Une autre amitié, celle de Théo et Maria pour André GIDE, remonte à leur rencontre en 1899. A partir de là vont se tisser des liens très proches, non seulement entre le peintre et l'écrivain, mais aussi entre Maria et GIDE qui partagent une grande complicité intellectuelle. Maria lui voue une admiration sans borne et consignera dans une série de carnets le fruit de leurs échanges, qu'elle publiera plus tard sous le titre *Les carnets de la petite dame,* le surnom que lui donnait GIDE. Elle l'accompagne parfois même en voyage et œuvre avec lui au Foyer franco-belge qui vient en aide aux victimes de la première guerre mondiale.

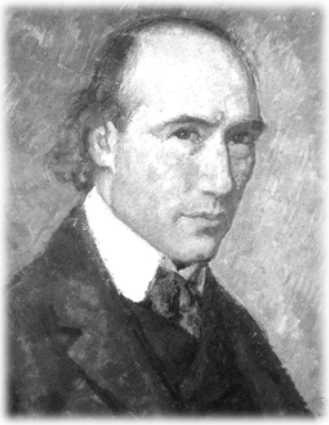
TV Rysselberghe
« Portrait de Cross »

TV Rysselberghe
« Élisabeth » (1896)

Maria est une femme très libre, indépendante et entière et s'il s'agit bien seulement d'amitié avec GIDE il en sera tout autrement avec Émile VERHAEREN avec lequel elle aura une liaison passionnée, passion qu'elle relatera avec pudeur après le décès de son mari et de la femme d'Emile, sous le titre *Il y a quarante ans* et sous le pseudonyme de M. Saint Clair. A propos de cette relation Maria dira : « Je ne me disais pas que je l'aimais ; il était l'essentiel, voilà tout. »

TV Rysselberghe
« Portrait de Maria »

Un ami bien encombrant Théo VAN RYSSELBERGHE et GIDE correspondent souvent et en 1905 Théo lui écrit ces lignes depuis le Lavandou : « Mon bon ami, le travail va, pas trop mal ; j'ai confiance parce que je me sens très bien portant et c'est essentiel pour moi. Bientôt arrivera le petit modèle et j'escompte déjà la joie de me trouver devant des problèmes picturaux difficiles à résoudre ; tous sont malaisés il est vrai mais encore ceux que je me propose me paraissent-ils particulièrement durs. Ne dites rien de vos projets mais brusquement, un jour, arrivez nous… Ce jour-là vous verrez des êtres vraiment réjouis de vous revoir ! […] Ma femme joint aux miens ses plus affectueux compliments pour Madame GIDE et pour vous-même et Lisbeth vous embrasse tous deux. » GIDE qui a épousé sa cousine en 1895 ne cache pourtant pas son homosexualité et lorsqu'il vient au Lavandou après 1917 c'est avec son nouvel amant, le jeune Marc ALLEGRET.



TV Rysselberghe
« Portrait d'André Gide »

Élisabeth VAN RYSSELBERGHE quant à elle est partie un long moment étudier l'horticulture en Angleterre où elle a eu une liaison avec le poète Rupert BROOKE qui appartient au groupe de Bloomsbury. Elle semble s'être affranchie de l'autorité paternelle et revendique comme sa mère une grande liberté de mœurs.

De retour au Lavandou après la guerre Elisabeth entame elle aussi une relation avec Marc ALLEGRET qui a le même âge qu'elle et de ce curieux trio amoureux va naître le résultat le plus inattendu. Comme l'explique Maria, sa mère, dans une lettre adressée à GIDE en 1920, Élisabeth souhaite avoir un enfant hors mariage :

« Élisabeth avait fait part à son père de son désir formel d'avoir un enfant en dehors du mariage et prévoyant que cette forme de vie lui serait très contraire et ne rencontrerait chez lui qu'opposition, elle lui déclara aussi que pour éviter de fâcheux conflits qu'elle entendait que cette partie de sa vie restât un mystère pour tout le monde. Ses prévisions ne furent que trop justifiées : elle ne trouva chez son père que blâme, désapprobation, tristesse tant au nom de la sollicitude qu'au nom de l'ordre établi. » Mais sa relation avec Marc ALLEGRET ne porte pas de fruits et ne réussit donc pas à combler son désir et ce sera finalement GIDE qui parviendra à lui faire un enfant. De cette union étrange nait en 1923 la petite Catherine et si Maria est heureuse de cette naissance Théo, quant à lui, est furieux et se sent trahi par son ami, d'autant plus que l'on tente de lui cacher la vérité sur cette paternité. Catherine ne prendra le nom de son père qu'en 1938 lorsqu'il l'adoptera à la mort de son épouse.

Gide avec Maria, Elisabethet Catherine

André GIDE au Lavandou

Dans le livre de Vincent VIVES, intitulé *André GIDE au Lavandou,* illustré par les photos de Raphaël DUPOUY, on découvre consigné dans un cahier bleu et dans un carnet brun, écrits à la manière de GIDE, des réflexions et émotions très proches de ce que l'écrivain lui-même aurait pu écrire dans ses carnets lors des nombreux séjours qu'il a effectués au Lavandou. Il écrit dans le carnet brun : « Premier jour de pluie au Lavandou depuis que je viens et reviens ici. La physionomie du paysage se métamorphose, mais c'est avant tout les vagues se soulevant et venant battre plus haut que jamais les flancs des rochers et battre la côte d'une écume blanche, qui dissolvent les repères. »

(Théo VAN RYSSELBERGHE « *Vent d'est » Couv 7)*

En 1926 Théo meurt seul à Saint Clair et est enterré au cimetière du Lavandou tout comme CROSS quelques années auparavant. **(Théo VAN RYSselberghe *La vigne en octobre (1912)* Couv 8)**

Dans cette œuvre tardive exécutée en 1912 on voit clairement l'évolution du peintre. Sa peinture de la vigne en octobre n'a plus grand-chose de la technique divisionniste. La juxtaposition de couleurs vives demeure mais les touches sont plus larges ce qui apporte une infinie douceur tout en conservant une grande luminosité et profondeur de champ. Quant à son autoportrait à la palette, exécuté en 1916, même si l'on sait bien que Théo est depuis le début un excellent portraitiste on ne peut que s'émerveiller devant l'originalité de la pose, l'artiste se retournant à demi et nous offrant ainsi un superbe portrait de trois quart, étonnant de réalisme et de vivacité. Le peintre semble nous regarder droit dans les yeux avec l'air de nous dire : vous voyez bien que je suis en train de peindre!

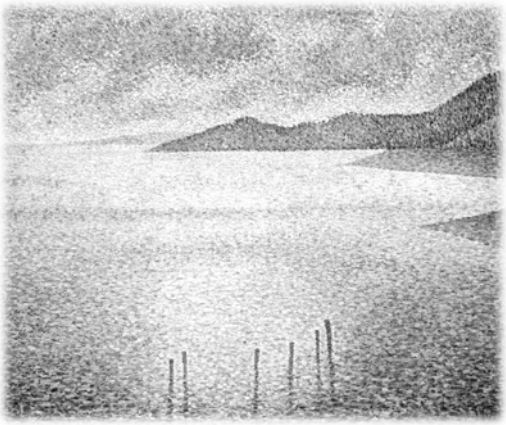
TV Rysselberghe
« Autoportrait à la palette »

Conclusion

CROSS, qui avait déjà fait de belles expositions de son vivant, eut droit à une très belle exposition à Paris en 2012 intitulée *CROSS et les néo-impressionnistes* et plus récemment une autre au musée de Giverny intitulée *Peindre le bonheur.* Ces expositions mettent en lumière les liens étroits que CROSS tisse tout d'abord avec les peintres néo-impressionnistes SIGNAC, LUCE, PISSARRO et VAN RYSSELBERGHE mais ensuite également avec ceux qu'il rencontre dans le Sud, CAMOIN, MANGUIN, MARQUET et bien sûr MATISSE qui, avec DERAIN, va aboutir au fauvisme.

HE Cross « Coucher de soleil »

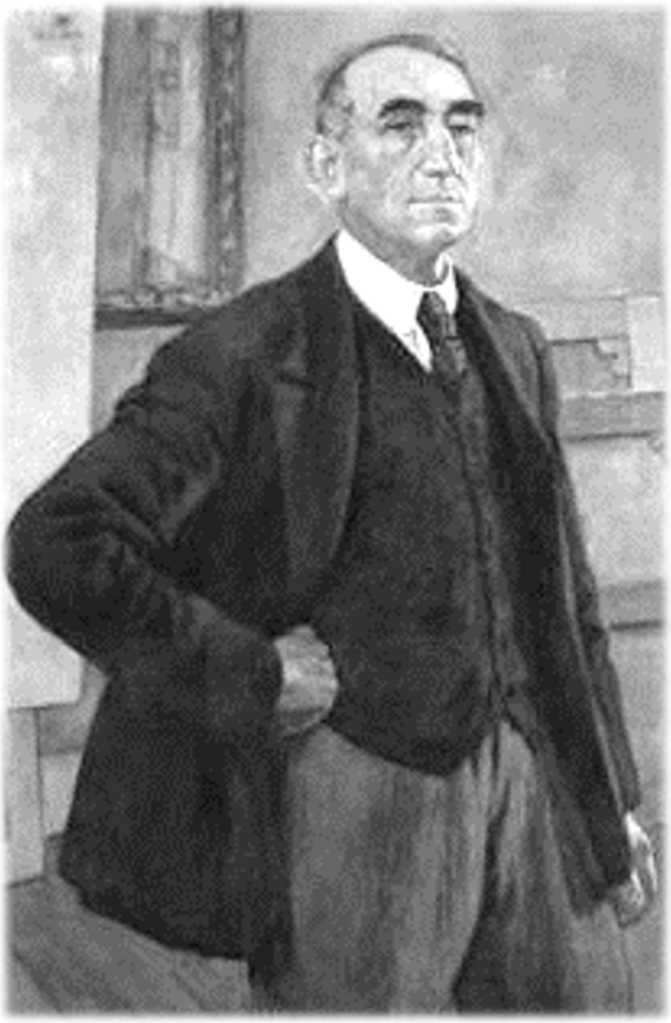
VAN RYSSELBERGHE est aujourd'hui un peintre reconnu qui a eu également les honneurs d'une exposition à Gand en 1993 mais plus récemment d'une rétrospective à Bruxelles en 2006 en vue d'établir un catalogue raisonné de son œuvre. S'il est au départ un peintre bourgeois il s'affranchit rapidement de ce classicisme en rejoignant le groupe des XX à Bruxelles puis le mouvement néo-impressionniste avec SIGNAC, CROSS et LUCE. Il se démarque ensuite du divisionnisme pour adopter une touche plus personnelle et libérée du carcan des principes de cette nouvelle esthétique, une touche sensible, éclatante, vibrante de couleurs mais surtout de lumière.



TV Rysselberghe « Scène côtière »

Bibliographie

Henri Edmond CROSS, *Peindre le bonheur*	Dossier de l'Art n° 261
Théo VAN RYSSELBERGHE Intime	Réseau Lalan
Raphaël DUPOUY, *H.E. CROSS La lumière de Saint Clair*	Synopsis de son film
Vincent VIVES, *André GIDE au Lavandou*	Images en Manœuvres Editions
Le Chemin des Peintres	Le Lavandou Tourisme
Maria VAN RYSSELBERGHE, *Les cahiers de la Petite Dame*	Gallimard
Théo VAN RYSSELBERGHE et Émile VERHAEREN, Correspondance	Archives et musée de la Littérature
GIDE et les Femmes	e-gide. blogspot.com
Maria VAN RYSSELBERGHE, *L'enfant Catherine*	Fondation Catherine Gide
Willa CATHER, *Willa CATHER in Europe*	The Virago Book of Women Travellers
Paul SIGNAC, *D'Eugène DELACROIX au Néo-Impressionnisme*	Petite Bibliothèque d'Art Moderne
Rétrospective *Théo VAN RYSSELBERGHE*	Bozar Books



Théo Van Rysselberghe
« Autoportrait »

Henri Edmond CROSS
« Autoportrait à la cigarette (1880)

LES FONDATEURS DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS A TOULON

Par Evelyne MAUSHART

Les arts deviendront l'épouvantail du tyran
s'ils sont placés dans les mains du peuple » (Michelet)

Le goût pour les arts plastiques a de tout temps été encouragé à Toulon. A l'époque de la marine en bois, l'école de sculpture et de peinture navale du port est en partie responsable de cet engouement. Tant que l'État forme des artistes, la municipalité ne s'investit pas dans ce domaine, mais lorsque, sous le Second Empire, la Marine remplace ses vaisseaux en bois par des cuirassés, l'activité de l'école diminue, puis cesse complètement en 1872. Il n'y a plus, à ce moment, d'enseignement artistique à Toulon. Mais face à la demande, il devient nécessaire de créer une nouvelle école.

Un atelier des Beaux-Arts est constitué par quelques artistes qui se donnent pour but d'enseigner l'art du dessin. Les radicaux encouragent le développement des Beaux-Arts dans un but de démocratisation de la culture, pour l'émancipation du peuple. C'est cependant une municipalité nationaliste qui voit la création d'une école municipale de dessin.

Comment a été fondé l'Atelier des Beaux-Arts ?

Toulon a vu naître plusieurs sociétés artistiques sous l'Empire, mais toutes ont disparu après quelques mois d'existence. Une seule va donner une impulsion fondamentale dans l'éducation des Beaux-Arts auprès de la population, la Société des Beaux-Arts. C'est avec cette société que l'activité artistique privée se développe à Toulon en dehors de toute référence maritime, grâce aux encouragements de nombreuses personnalités locales, puis de la ville.

Dès 1858, quelques artistes et amateurs, qui avaient pris l'habitude de se réunir en plein air pour peindre, ont l'idée de fonder une école gratuite de dessin dénommée « Académie de dessin », pour combler la lacune due à la baisse d'activité de l'école de la Marine. Au printemps de l'année 1869, sous la direction d'Adolphe BONNY, un groupe de cinq jeunes artistes toulonnais transforment l'Académie de dessin en « Atelier des Beaux-Arts de Toulon », se donnant pour but de généraliser l'enseignement de l'art du dessin. Ils proposent d'abandonner le style néobaroque de l'école de Pierre Puget pour aborder les autres tendances qui se pratiquent en France, notamment le paysage. Certains de ces artistes ont été formés à l'école communale de dessin où enseignait LETUAIRE, d'autres ont suivi au collège les cours du professeur de dessin Charles GINOUX.

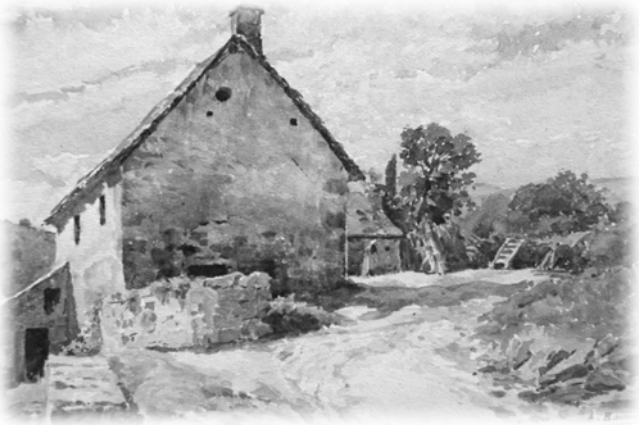
Ces artistes sont Adolphe BONNY (artiste peintre, 20 ans), Gaudensi ALLAR (alors peintre décorateur), Gustave GARAUD (artiste peintre), Paul JOLLY (artiste peintre), François ROSSI (sculpteur).

- **Adolphe BONNY**

Né en 1849 à Bédarieux, il arrive à Toulon en 1855 où il apprend le dessin avec Pierre LETUAIRE qui lui reconnaît de réelles dispositions à tel point qu'il le prend dans son atelier alors qu'il n'a que 18 ans. Lorsque LETUAIRE prend sa retraite, il le fait nommer à sa place professeur à l'école primaire.

C'est alors qu'il lui vient l'idée de créer un atelier des Beaux-Arts à Toulon avec un groupe d'amis artistes peintres. Ce petit cénacle d'artistes entreprend de se reconstituer en « Société des Beaux-Arts » en 1872, l'année de la fermeture de l'école de peinture de la Marine. Après un court séjour à Paris à l'école des Arts décoratifs, BONNY revient à Toulon en 1874, après la crise du 16 mai, et reprend ses activités de professeur.

Le Romulus, Bonny crayon d'après Courdouan



Parallèlement à ses activités d'enseignement dans les établissements municipaux, il fonde en 1874 l'atelier des Beaux-Arts de Toulon. Dès 1875, il fait donner des cours publics et gratuits de dessin. Le cours accueille rapidement une centaine d'élèves. Par la suite, en 1883, il obtient ses diplômes de professeur de dessin 1er degré après de brillants examens et est nommé, en 1884, professeur de dessin au Lycée, en remplacement de M. GINOUX. Il décède à Paris en 1933.
Dans cet atelier, nous avons donc quatre collaborateurs d'Adolphe BONNY :

- **Gustave Césaire GARAUD**

Né à Toulon le 25 juillet 1844. C'est un peintre paysagiste qui partage sa vie entre le Midi et la capitale. Il expose au Salon de 1878.
Il obtient deux médailles en 1889 et en 1893 pour ses peintures. Le musée-bibliothèque de Toulon en achète une : *Les pins de Notre-Dame sous Fenouillet*. Il meurt à Nice le 23 juin 1914 quelques jours avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale, et il est enterré au cimetière central de Toulon.

Le fort Saint- Louis

Lavandière

Barques à terre et tente

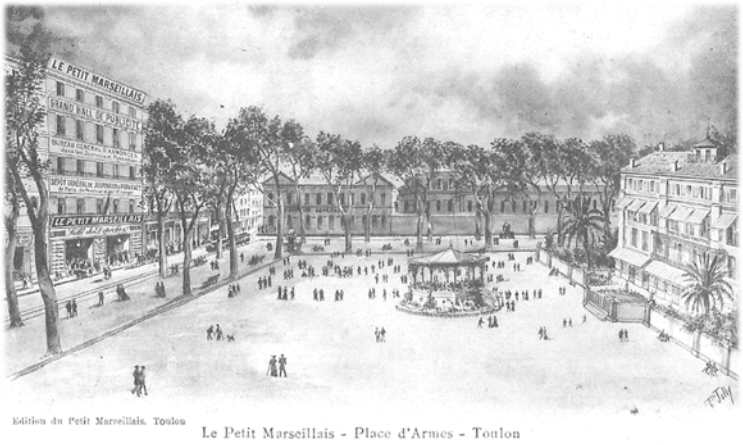
- ***Gaudensi Stanislas ALLAR***

Il est né à Toulon le 17 février 1841. Frère aîné d'André ALLAR.
D'abord employé à l'arsenal comme ouvrier charpentier, puis mousse pendant deux ans, il est placé en 1856 dans une imprimerie (Baume), puis, grâce à son oncle, entre à l'école des Beaux-Arts de Marseille dont il en sort architecte. Il travaille pendant quinze ans chez l'architecte Henri ESPERANDIEU dont il fut le collaborateur pour la construction de nombreux monuments, le Palais Longchamp notamment, la bibliothèque et l'école des Beaux-Arts de Marseille.

À Toulon, il participe à la construction de l'école Rouvière, du musée-bibliothèque inauguré en 1888, du Mont de Piété et du monument de la Fédération (en collaboration avec son frère André, statuaire). Dans d'autres communes, il a également construit de nombreuses maisons d'habitation, des villas, châteaux, écoles, collèges, banques, etc. En 1881, la Société Centrale des Architectes Privés lui décerne la médaille de l'architecture privée. A exposé au Salon en 1887 où il a obtenu la mention honorable.

Au-delà du caractère monumental de l'édifice, on peut y lire une iconographie correspondant aux idéologies de la municipalité radicale de DUTASTA et de l'ensemble de la petite et moyenne bourgeoisie en ascension au début de la IIIe République. La reconnaissance envers le généreux donateur est affichée par la mise en place du buste de Gustave ROUVIERE sur le fronton triangulaire, œuvre du statuaire Lange GUGLIELMI. Les symboliques politiques républicaines les plus classiques apparaissent dans les décorations de ce bâtiment, notamment avec la sculpture, par son frère André ALLAR, dans le tympan surmontant la porte principale, du haut relief représentant Voltaire lisant une page de l'encyclopédie que lui présente d'Alembert. Le livre ouvert symbolise, dans la représentation symbolique républicaine, la déclaration des droits de l'homme et du citoyen.

Enfin, le pan coupé est frappé « du sceau municipal au Phénix de Port-la-Montagne » en souvenir de la période douloureuse qu'a vécue la ville durant la Révolution.
Un Phénix aux ailes déployées entoure de son cou un faisceau surmonté d'une francisque et d'un bonnet phrygien.
Au sommet, un serpent se mordant la queue entoure ce bonnet. Deux sirènes encadrent l'écu.
Gaudensi ALLAR décède à Marseille le 22 août 1904.

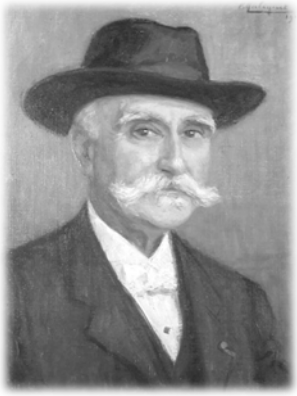


Le Petit Marseillais - Place d'Armes - Toulon

- **Paul Jolly (pas de portrait)**

Mallet Paul, dit JOLLY. Né à Toulon en 1845 d'une famille modeste, il quitte l'école à quinze ans pour devenir apprenti chez un lithographe où il se fait remarquer par ses capacités. Il doit interrompre ce travail pour remplir ses obligations militaires. Il reprend son emploi de lithographe qu'il exerce pendant trente ans et en même temps expose ses travaux artistiques. Lui aussi est un élève de Pierre LETUAIRE.

En 1873, l'exposition des Beaux-Arts de Toulon lui permet d'exposer quelques pastels et aquarelles qui, par leur aspect, rappellent les œuvres du peintre local COURDOUAN. En 1874, il fait partie des membres fondateurs de l'Atelier des Beaux-Arts qui ouvre une école publique de dessin. Il exerce gratuitement les fonctions de professeur de peinture et de modelage pendant dix ans. Marié et père de famille, il a besoin de revenus pour vivre. En 1885, il entre comme professeur de dessin aux écoles municipales à la suite d'un concours, puis enfin à l'école Rouvière où il a remplacé le peintre DECOREIS après son décès et où il enseigne le dessin à plus de 400 élèves, sans compter les leçons de dessin et de peintre qu'il donne en ville. En 1899, il devient professeur à « l'École des Beaux-Arts Grandjean ». Il continue à produire encore quelques peintures où se retrouve son amour de la nature. Il meurt le 3 mars 1911. Ses obsèques ont eu lieu au milieu d'une foule importante, des personnalités locales, les directeurs, professeurs et instituteurs des principales écoles de la ville et de l'école des Beaux-Arts, ainsi que des élèves de toutes ces écoles. Après l'absoute à la cathédrale de Toulon, son corps a été transporté au carré numéro 1 du cimetière de La Valette-du-Var. Il y a une rue Paul Jolly au Pont-du-Las.



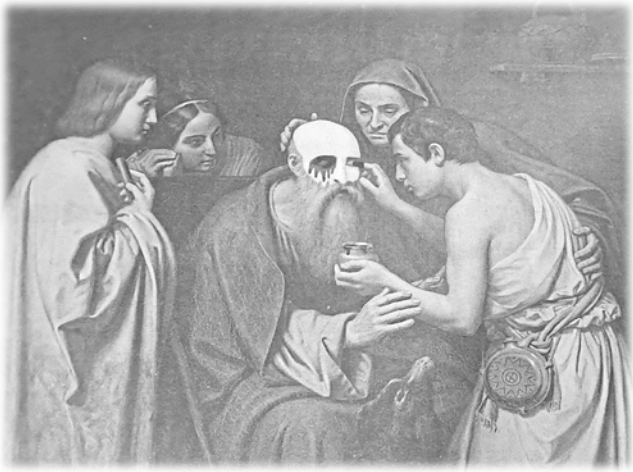
- **François ROSSI (portrait par Caire MALIQUET)**

ROSSI François, César, Marius (Toulon 1847-1925). Fils du sculpteur-marbrier Toussaint Rossi, il épouse la même profession après avoir étudié avec GINOUX, LETUAIRE et DECOREIS. En 1873, il passe une année à Paris dans l'atelier de MARCELIN, membre de l'Institut et revient l'année suivante à Toulon pour participer à l'ouverture de l'atelier. En 1890, il devient président le Cercle National Artistique. Admis à l'Académie du Var en 1899, il est nommé conservateur du musée municipal et du théâtre de Toulon. Nombre de ses travaux sont restés manuscrits. Les Archives théâtrales constituent son œuvre majeure, divisées en quatre parties : le théâtre en général, le théâtre en Provence, le théâtre de Toulon et des notes biographiques sur les acteurs principaux. D'autres ouvrages portent sur des artistes toulonnais : Salvator REVELLI (1889), Charles GINUVERT.

François ROSSI évoque ses souvenirs en ces termes.

Les dimanches et jours fériés, ces camarades, munis de leur palette ou leur crayon, se dirigeaient dès l'aurore vers le littoral du Cap Brun. Là, chacun de son côté cherchait un paysage à sa convenance, le dessinait ou le peignait à l'aquarelle ou à l'huile. Chacun recherchait les sites pittoresques, frappant le mieux son imagination et les mieux adaptés à son inspiration. Vers midi, à Sainte-Marguerite, tous prenaient en commun, dans un cabanon, un repas frugal. Puis chacun montrait à ses collègues les études qu'il avait faites et que chacun critiquait amicalement. Le soir, satisfaits de leur journée si agréable par la bonne camaraderie qui régnait entre eux, tous reprenaient

joyeusement le chemin de Toulon. En hiver, les amis, pour ne pas se séparer, louèrent au cinquième étage 7 rue Bourbon (rue de la République) une modeste chambre, où le soir, après leur travail, ils discutaient des questions artistiques les intéressant. L'année suivante, la guerre, en les appelants à la défense de la Patrie, dispersa nos jeunes artistes.
Ils sont aussitôt rejoints par d'autres artistes toulonnais, notamment les artistes peintres Charles GINOUX, André GARNIER, Honoré GONDY, et le musicien Adolphe GUIOL et d'autres.



- **Charles GINOUX (pas de portrait)**

Né de parents artisans, à Toulon le 23 octobre 1817, Charles GINOUX se lance très jeune dans la peinture de paysage sous la direction de Vincent COURDOUAN puis « monte » à Paris en 1837 avec son ami Grandjean étudier dans l'atelier de Paulin GUERIN. Il entre l'année suivante à l'école des Beaux-Arts de Paris que la ville subventionne durant trois ans. Peintre d'histoire, il obtient une médaille d'argent à l'école des Beaux-Arts puis revient à Toulon où on lui confie en 1854 le poste de professeur de dessin au lycée de Toulon jusqu'en 1884.
Le musée de Toulon possède encore de nos jours une de ses toiles peinte en 1845, ***Jeune Tobie rendant la vue à son père***. Il publie de nombreuses études sur le passé artistique de la ville, sur Pierre Puget et sur le musée de la ville, les églises et à la décoration navale. Il est admis à l'Académie du Var en 1849, fait partie de la commission municipale des Beaux-Arts pour gérer le nouveau musée établi dans l'aile de l'ancien hôpital du Saint-Esprit, puis de la commission consultative et de surveillance du nouveau musée-bibliothèque, en 1899 et la même année la direction de l'école municipale de dessin fondée grâce au legs Grandjean. Fonction qu'il décline quelques mois plus tard, se trouvant trop âgé.
Il meurt à Toulon le 10 janvier 1900.

- **Charles GINOUX - Matelot à la proue d'une barque**

- **André ALLAR (acte de naissance)**

Il est né à Toulon 22 août 1845. Sculpteur. Il est le fils de Benoît David César ALLAR, ouvrier de l'arsenal de Toulon et d'une couturière Hélène TALON. Il entre à l'imprimerie Baume avec son frère Gaudensi où il fait ses premiers essais de dessin et de gravure. À ses heures perdues, il modèle la glaise dans l'atelier DUTHOIT (1856- 1859). Il n'a pas été subventionné ni boursier de la ville. Il est entré à l'école des Beaux-Arts de Paris en 1863, l'année où elle devient gratuite. En 1866, il obtient un accessit et en 1869 le grand prix de Rome. Il fréquente l'École nationale supérieure des Beaux-Arts et l'École supérieure d'art et de design Marseille-Méditerranée. Ses principales œuvres sont :

-à Paris (Cariatides et médaillons de la façade de l'Opéra-Comique, statues de Jean GOUJON et Jean BULLART à l'hôtel de ville et statue de Le Play au jardin du Luxembourg),
- à Lille (La Tentation),
- à Domrémy (Jeanne d'Arc),
- à Marseille (Buste de marbre de l'ingénieur MONTRICHER, Buste de PERICLES sur la façade de la bibliothèque, statue de Saint-Madeleine sur la façade de la nouvelle cathédrale et buste d'Henri ESPERANDIEU dans la cour de la bibliothèque) et
- à Toulon (haut-relief de la porte de l'école Rouvière, bustes du député Jean-Baptiste Abel et de son frère Gaudensi ALLAR, les quatre cariatides supportant les coupoles situées au-dessus des portes d'entrée du musée-bibliothèque : elles représentent la Peinture et la Sculpture pour l'entrée du musée, la Poésie et

la Science pour l'entrée de la bibliothèque), le monument de la Fédération.
C'est dans son atelier du Cap Brun qu'il réalise de nombreuses statues, des bustes et des panneaux de meuble. Il décède à Toulon le 11 avril 1926. Sa sépulture est au cimetière central de Toulon.
La société comprend des artistes et des amateurs de dessin, peinture, et de musique, mais aussi d'architecture, sculpture, et même de lithographie et se donne pour but, de *développer le goût des Beaux-Arts, d'en favoriser l'étude et d'améliorer la position de chacun de ses membres*.
Au commencement, l'école compte une cinquantaine d'élèves pris dans toutes les catégories sociales de la population : dessinateurs, écrivains de marine, peintres, lithographes, mais aussi bijoutiers, commis de la marine, étudiants, avocats, menuisiers, pharmaciens, officiers de marine, négociants. La société est subventionnée par des souscripteurs privés et des loteries.
Cette société propose en 1874, sous le nom « d'Atelier des Beaux-Arts », de donner des cours gratuits de dessin appelés cours « d'enseignements mutuels ». Ces cours sont organisés grâce à l'apport de modèles et de matériel fourni par les adhérents eux-mêmes. L'entretien et les dépenses sont couverts par les cotisations des membres fondateurs : pour l'éclairage, par exemple, chaque membre, à tour de rôle, ses propres lampes à pétrole.

- **Henri DUTASTA**

Les fondateurs ont l'ambition de sensibiliser l'ensemble de la population toulonnaise afin que la ville « ne reste pas au-dessous des localités moins importantes » (François ROSSI). Le maire **Henri DUTASTA** n'est pas insensible à l'idée de créer une école municipale de dessin. En 1880, il prend la décision d'accorder à la société la jouissance d'un lieu d'étude spacieux permettant de recevoir un plus grand nombre d'élèves.
Il fait aménager les 4ème et 5ème étages de l'immeuble communal de la **place Louis Blanc**. Le nombre d'élèves, civils, militaires et marins, augmente rapidement pour atteindre le chiffre de 300.
Pour subsister, l'Atelier a d'autant plus besoin de financements que les professeurs ne veulent pas demander de rétribution à leurs élèves. Le coût annuel de fonctionnement s'élève à environ 4 000 F et rapidement les cotisations des membres ne suffisent plus à subvenir à toutes les dépenses imposées au nombre croissant d'élèves. L'Atelier sollicite l'appui financier de personnalités locales qui répondent favorablement à leur demande.
Les cours pour adultes sont dirigés par ALLAR, BONNY, GARAUD, JOLLY et ROSSI et les élèves ont un bon niveau. Les classes reçoivent les encouragements et les conseils de nombreux autres artistes locaux : COURDOUAN, LETUAIRE, BRONZI, DECOREIS, Marius MONTAGNE. Initialement, ce sont les cinq membres fondateurs de l'Atelier qui assurent la formation des élèves. Mais en 1888 il n'en reste que deux JOLLY et BONNY. Il est donc nécessaire d'engager de nouveaux professeurs de dessin. Le recrutement se fait par concours municipal.
GARAUD est à Paris, Gaudensi ALLAR est à Marseille, Rossi s'est investi dans diverses associations et dans la municipalité en tant que conservateur.

Comment a été créée l'école municipale de dessin ?

Le projet de transformation de l'Atelier des Beaux-Arts en École municipale de dessin, demandé par Adolphe BONNY dès 1884, n'a jamais été accepté par l'État en raison de la dépense importante qu'elle engagerait. En effet, l'indépendance communale s'arrête aux finances : le budget municipal est toujours fixé par l'État. Lorsque la ville reçoit les revenus du legs Grandjean, ce projet peut enfin être envisagé.

Le brick Loire

Marius GRANDJEAN, était un bourgeois aisé, né à Toulon en 1811, qui s'adonnait à la peinture en amateur. Avant de mourir à Paris le 4 septembre 1889, comme il n'avait pas de descendance, il décide, en souvenir de sa ville natale et pour l'aider à développer le sens artistique des Toulonnais, de léguer toute sa fortune, ou presque, « pour le développement des arts de la ville de Toulon ».

Dans son testament du 1er avril 1889, il précise comment doit être employée sa fortune : « Les revenus de ma succession seront employés comme suit. Il en sera fait deux parts égales : la première part servira à acheter des valeurs, telles que les 3 %, les obligations de chemins de fer garanties par l'État, etc., etc. "La deuxième partie ou moitié des revenus annuels servira à l'achat de livres d'art et de littérature, de gravures, de photographies, chromos pour le musée-bibliothèque de Toulon, destinés à l'enseignement des arts, à créer une école de dessin ou des beaux-arts, qui sera dirigée par M. Charles GINOUX, mon exécuteur testamentaire, mais à cette condition de partager les dépenses avec la ville. »

Et en conclusion, il sollicite le rapatriement de son corps dans le cimetière de Toulon pour être enterré dans la tombe de famille où son père Nicolas GRANDJEAN et sa mère Claire MARTEL reposent déjà.

Prosper Ferrero

Avec cette nouvelle fortune, l'idée de donner des cours gratuit de dessin au sein d'une école municipale peut enfin se réaliser. Mais la procédure de succession fut longue. La création de cette école est entamée par **Prosper FERRERO**, élu en 1893, qui entame la construction du nouveau local, dans l'ancien entrepôt des douanes reconstruit. Mais c'est son successeur, le nationaliste **Henri PASTOUREAU**, qui achève les travaux.

Une convention entre le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts Georges LEYGUES et le maire Henri PASTOUREAU, est ensuite signée le 14 novembre 1899. Le ministre est disposé à faire concourir son département aux dépenses de l'école. Avec cette subvention ministérielle, l'État a désormais un contrôle sur l'école. Il dépêche annuellement un ancien prix de Rome, pour suivre la bonne utilisation des fonds versés.

L'école de Toulon reçoit donc chaque année divers subsides qui l'aident à se maintenir. Le budget de l'école se répartit ainsi : sur les 11 900 F nécessaires au fonctionnement, 50 % sont pris sur le legs Grandjean, 33 % par la ville et 16 % par l'État.

En **1910**, les classes primaires sont supprimées et les cours sont divisés en cours supérieurs, moyens et élémentaires.

Exécuteur testamentaire de la fortune de Marius GRANDJEAN, Charles GINOUX est également chargé en 1899, de la direction de l'école et du choix de ses collaborateurs. Sur sa proposition, elle est dénommée « École municipale des Beaux-Arts GRANDJEAN, de dessin industriel et d'art décoratif ». GINOUX, âgé de 82 ans, propose à sa place l'ancien directeur de l'atelier des Beaux-Arts, Adolphe BONNY. Lorsque GINOUX meurt en janvier **1900**, c'est François ROSSI qui devient exécuteur testamentaire du donateur et Adolphe BONNY devient directeur.

Lorsqu'Adolphe BONNY prend sa retraite, il est remplacé par Gabriel AMORETTI le 1er janvier 1912.

- **Gabriel AMORETTI**, né d'une famille de condition modeste le 27 janvier 1861 à Toulon. Il est mort à la Valette du Var le 3 août 1947.

Artiste peintre, il entre comme apprenti à l'âge de onze ans dans l'atelier ALLAR et suit le soir les cours de dessin de DECOREIS à l'Atelier des Beaux-Arts dirigé par BONNY. Après avoir été reçu, sur concours, pensionnaire de la ville de Toulon, il part étudier à l'école des Beaux-Arts de Paris que la ville subventionne de 1884 à 1890. Il fréquente le Salon des indépendants en 1907 et 1910. À Toulon, il décore le foyer du théâtre (*La Nuit de Valpurgis*) et l'escalier d'honneur de la chambre de commerce en 1914.
Il enseigne le dessin, la sculpture et la composition décorative pendant vingt ans.

- **Edmond BARBAROUX**,

Il succède à Gabriel Amoretti comme directeur. Né à Toulon le 5 juillet 1882, il décède à Toulon le 12 juin 1948 à l'âge de 65 ans. Il est l'élève de Frédéric MONTENARD et devient peintre officiel de la Marine en 1924. En 1934, il succède à Gabriel AMORETTI à la direction de l'École de Dessin et d'Art Appliqués, fonction qu'il garde jusqu'en 1937.

- **Olive TAMARI**

Henri OLIVE, dit Olive TAMARI, est né à La Seyne-sur-Mer en août 1898.
"Peintre, graveur, sculpteur, poète, éducateur, il avait consacré sa vie à traduire la beauté avec nos humbles moyens humains et à la faire aimer" (Var Matin 19 novembre 1980).
Il commence à peindre à l'âge de 16 ans après sa rencontre avec le Toulonnais Laurent MATTIO. Puis enseigne à l'école des Beaux-Arts de Toulon. Il a été l'un des fondateurs, en 1947, du Salon des réalités nouvelles. Deux ans plus tôt, il avait installé son atelier cours Lafayette, le précédant ayant été détruit par les bombardements. En 1955, il est nommé directeur de l'École des Beaux-Arts de Toulon et il y restera jusqu'en 1968. Il sera aussi l'un des fondateurs du Relais Socio-culturel Peiresc à qui il offrira, peu avant son décès, plusieurs de ses toiles. Il décède à Toulon en novembre 1980, à l'âge de 82 ans. Après la cérémonie religieuse, il est inhumé à La Seyne-sur-Mer. L'Académie du Var, à laquelle il appartenait depuis 1962, rend hommage à son œuvre de peintre, de sculpteur et de céramiste. En 2021, la ville fait apposer une plaque commémorative au nom de l'artiste au 14 de la rue Anatole France, lieu de son premier atelier toulonnais.
Il a à son actif environ 4 000 œuvres et une dizaine de recueils de poésie.

- **Jean-Marc AVRILLA**

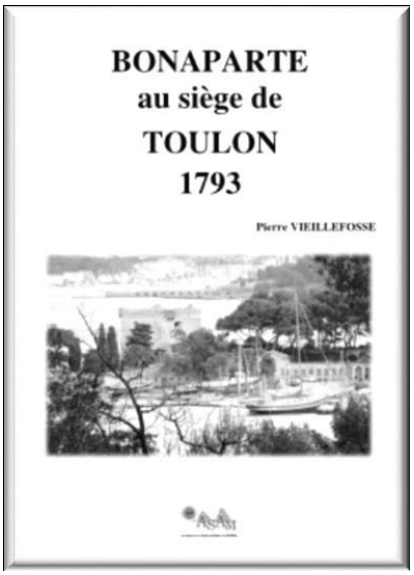
Aujourd'hui elle est dirigée par Jean-Marc AVRILLA.

En **1910**, pour notifier les changements, le nom de l'école est modifié et devient « École municipale Grandjean de dessin industriel et d'art décoratif ».
Puis, en **1929**, elle devient « école de dessin et d'art appliqué », spécialisée dans les arts industriels, et en **1950** « École des Beaux-Arts ».
A la fin des années **1980**, elle prend le nom d'École Supérieure d'Art de Toulon.
Transférée le 1er septembre **2006** à Toulon Provence Méditerranée, elle a pris le titre d'École Supérieure d'Art et de Design TPM (ESADTPM).
Elle compte aujourd'hui 29 enseignants et 215 étudiants.

A l'occasion des "Journées BONAPARTE" organisées par la municipalité, notre association avait pris la décision de rééditer le célèbre ouvrage de Pierre VIEILLEFOSSE : ***"Bonaparte au siège de Toulon 1793".*** Réalisé en 1995 par "Les Cahiers Seynois de la Mémoire", nous avons donc lancé une nouvelle édition de cet ouvrage jusque-là épuisé…

Tout en conservant rigoureusement le texte initial et les illustrations d'origine, ce nouveau tirage améliore la qualité des documents, en propose de nouveaux, met les notes en bas de page pour une meilleure lisibilité.

Nous sommes convaincus qu'il répondra à l'attente de nombreux Seynois curieux de redécouvrir un épisode très célèbre de notre histoire locale, et de s'intéresser aux premiers actes victorieux de BONAPARTE sur le chemin de sa future gloire.



Cet ouvrage vous est proposé, au prix de 10 €, lors de nos conférences, colloques, etc., mais vous pouvez également vous le procurer auprès de :

- Bernard ARGIOLAS : 06 10 89 75 23
- Jean-Claude AUTRAN : 04 94 32 41 16
- Chantal et Damien DI SAVINO : 06 82 06 70 64

BULLETIN D'ADHESION ET D'ABONNEMENT

Adhésion avec abonnement au Bulletin *"Le Filet du Pêcheur"* : **20 €**

 Par chèque à l'ordre de : **"Les Amis de La Seyne Ancienne et Moderne".**

 Exceptionnellement en espèces, lors des réunions ou conférences.

Le chèque accompagné du bulletin d'adhésion est à adresser à :

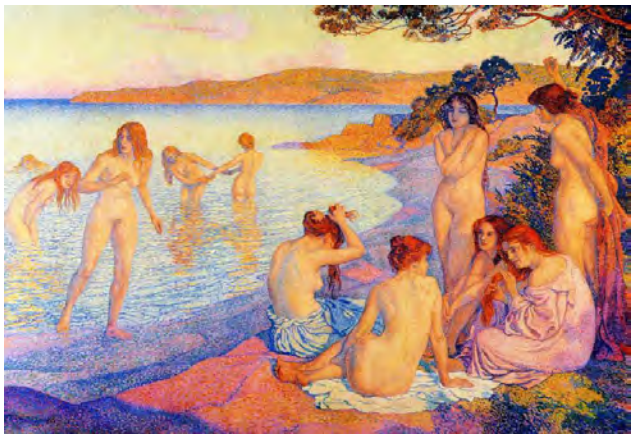
Madame Chantal DI SAVINO
Le Pré Bleu bât E
372 Vieux chemin des Sablettes
83500 La Seyne-sur-Mer

NOM:…….Prénom:…….

Adresse: …….

…….

Tél: ……..Adresse mail: ……



1

2

3

4

5

6

7

8