

Musée des Beaux-Arts de Bordeaux

Exposition

Rétrospective Louis Valtat

19 mai - 27 août 1995

Galerie des Beaux-Arts
Place du Colonel Raynal
33000 Bordeaux

De 10 heures à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 heures, tous les jours sauf
le mardi et les jours fériés.

Nocturne le mercredi de 21 heures à 23 heures.

Commissaire général

Francis Ribemont, Conservateur en Chef du Musée des Beaux-Arts.

Commissaire

Françoise Garcia, Conservateur au Musée des Beaux-Arts.

Exposition organisée avec le concours de la DRAC Aquitaine.

Jardin de la Mairie - 20 cours d'Albret
33000 Bordeaux

☎ 56 10 17 49 - 📠 56 44 98 16

René Domergue (Bordeaux, 1892 - Paris, 1988) était critique d'art mais aussi un grand collectionneur.

Dans sa collection, qui comptait pas moins de 235 oeuvres, figuraient des noms prestigieux comme **Pierre Bonnard**, **Berthe Morisot**, **Mary Cassat**, **Pierre Renoir**, **Maurice de Vlaminck**, **Marice Denis**, **Georges d'Espagnat**, **Armand Guillaumin**, **Albert Lebourg**, **Henri Manguin**, **Jean Puy**, **Alfred Smith**, **Henri Martin**, **Pierre Laprade**, **Jean Pougny**, etc.

Cette importante collection comportait également de nombreuses oeuvres de son frère, **Jean-Gabriel Domergue**, mais surtout un ensemble remarquable de peintures et aquarelles de **Louis Valtat** (56 au total, dont 32 huiles et 24 aquarelles).

En 1983, par un don, puis en 1993, par un legs, **René Domergue** offrait à la Ville de Bordeaux sa célèbre collection.

L'intérêt extrême qu'il portait à **Louis Valtat** engageait donc le Musée des Beaux-Arts de Bordeaux à honorer son généreux donateur à travers une grande exposition rétrospective de **Louis Valtat**, peintre que le critique semblait à tout autre préférer.

Prenant pour base la collection du Musée, l'exposition s'enrichit d'un second fonds exceptionnel d'oeuvres de **Valtat**, celui du Musée du Petit Palais de Genève avec le prêt de 22 tableaux majeurs qui ont jalonné la carrière de l'artiste.

D'autres oeuvres, non moins importantes, proviennent du Musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg et de différents musées français : Musée d'Orsay, Musée National d'Art Moderne, Musée de l'Annonciade de Saint-Tropez, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, Musée d'Art Moderne de Troyes, Musée des Beaux-Arts de Nancy et Musée Léon Dierx de Saint-Denis de la Réunion, patrie d'Ambroise Vollard, marchand du peintre de 1900 à 1911. Les collectionneurs privés de France, mais aussi d'Angleterre (Fondation Fridart), d'Allemagne ou de Suisse se sont également associés à cette manifestation.

L'exposition

Outre les sources de la production de **Valtat**, l'exposition met en valeur les qualités propres de ce peintre que ses vertus de discrétion et de modestie ont écarté du groupe phare des amis de **Matisse**.

Par des oeuvres à caractère symboliste mais aussi par de petits formats verticaux issus des Kakemonos japonais (*La femme à la rose*) ou des oeuvres plus intimistes comme *La lecture*, la première partie de l'exposition retrace ses relations amicales avec le groupe des Nabis, **Bonnard** en particulier. Son amitié avec **Signac** et l'influence qu'eut sur son oeuvre le néo-impressionnisme qu'il interprètera de manière assouplie (*L'omnibus Bastille Madeleine*) ou la fascination qu'exerça un temps sur son travail l'art de **Lautrec**, sont illustrées par des oeuvres expressives, dures, telles que *Buste de femme en chapeau*.

Les oeuvres montrées dans la deuxième partie de l'exposition s'attachent à mettre en lumière la facture propre à un artiste qui, sans renoncer à l'art de ses pairs, trouve dans la ligne et la couleur, dans leur association, leur affrontement ou leur liberté l'une par rapport à l'autre, un mode d'expression vigoureux que la critique, divisée, considéra comme "fauve", "fauvisant" ou "proto-fauve".

C'est en 1895 à Arcachon, que **Louis Valtat**, devant le travail des ostréiculteurs, produit un premier ensemble d'oeuvres remarquable et personnel, tant sur le plan de l'unité thématique que picturale. Dépassant le caractère circonstancié de l'Ecole de Pont-Aven, **Valtat** transpose le réel, élide les détails, ne retenant que l'allure des femmes au travail, leurs silhouettes courbées, la tache sombre des barques, les contrastes entre la chaleur dorée du sable et les gris bleutés de l'eau et du ciel, relevant la perspective plus que la creusant, rythmant la composition de larges surfaces colorées, trouvant dans un touche large, vibrante, la respiration intérieure de l'oeuvre (*Les écaillères d'huîtres*).

C'est ainsi que désormais le peintre travaillera, renonçant au fugitif et à l'anecdotique au profit de l'expression, comme à Banuyls dans les années 1896-1897, dans les oeuvres ensoleillées qui annoncent celles construites sur les roches rouges d'Agay à partir de 1899.

La période de l'Estérel (1899-1913) est le point d'orgue de l'oeuvre de **Valtat** par l'intensité qu'il a su trouver dans sa palette et la maîtrise avec laquelle il conduit son ardeur.

Certains détecteront encore dans ces oeuvres la vision "naturaliste" du peintre, portée par le flamboiement de la roche. Mais lorsque **Valtat** plonge son regard sur le bord des rochers rouges d'Agay ou lorsqu'il scrute les abords du Massif, ce n'est pas tant par la couleur qu'il étonne que par le souffle dont il gonfle sa peinture, retrouvant la respiration encore perceptible de la terre sous le chaos dressé de la masse rocheuse.

Fasciné par cette architecture tectonique, comme **Cézanne** devant la montagne Sainte-Victoire, **Valtat** peint sans retenue, emporté par son désir de domination sans lequel l'énergie développée par la roche l'engloutirait (*L'Estérel*).

Pendant près de 10 ans il s'affronte à cette puissance et fait oeuvre d'architecte n'ayant cure du jet de couleur pure lancé par ses confrères fauves. Non pas qu'il ne sache, lui aussi, faire flamber le vermillon, le cobalt ou le chrome, mais parce que son appétence de la matière, qu'il malaxe comme l'argile, l'incite plutôt au mélange des pigments et à l'association de teintes plus subtiles.

Cette subtilité, il en trouvera l'écho chez **Renoir** dans l'atelier duquel il passe de longs moments, tant à Cagnes, qu'à Paris ou qu'à Essoyes. Son travail prend alors un coloris rouge dominant et une souplesse qui lui viennent certainement du vieux Maître (*Les baigneuses*).

En 1914 Valtat quitte Agay, et les plages normandes de son enfance remplaceront désormais le site méditerranéen. Dès lors, il baisse d'un ton sa gamme tout en maintenant quelques hardiesses, non dans la fougue ni la fièvre, mais dans un lyrisme qui adoucit les vermillons vers les orangés-roses, les outremer vers les bleus clairs, alors que les jaunes se réchauffent et que le ciel prend des teintes pastel tournant vers le violine.

La série des *Plages* forme ainsi un ensemble bien particulier dans l'oeuvre du peintre qui, de Port-en-Bessin, Asnelles, Arromanches ou Ouistreham en 1929, s'attache à traduire l'aspect un peu brumeux et venteux, estompant les silhouettes comme derrière un léger voile, faisant surgir la masse sombre d'un cargo sur les eaux calmes d'un port, ou bien découpant les falaises massives selon un rythme de plans cloisonnés que n'aurait pas renié **Maurice Denis**.

A Paris, avenue Wagram, l'atelier du peintre jouxte un atelier de couture. Aussi, le peintre se plaît à évoquer, jusqu'en 1926 environ, l'atmosphère laborieuse de l'atelier de confection ou du salon d'essayage, ajustant sa composition comme un photographe, serrant ses cadrages, ramassant ses

plans, centrants son objectif sur les gestes enlevés de quelques couturières ou bien élargissant le champ pour une vue d'ensemble de l'atelier.

Les trois oeuvres de cette série, prêtées par le Musée du Petit Palais de Genève, marquent bien le caractère rituel de ces scènes.

En 1924 **Valtat** acquiert une propriété dans la Vallée de Chevreuse, à Choisel, où désormais il séjournera de longs mois. La verve du peintre, face l'éclat de la végétation, s'exprime alors sans contrainte. Devant les arbres de Choisel, il retrouve les rochers d'Anthéor, la palpitation d'une nature ancienne laissant sourdre une puissance contenue. Un cerne sombre, en feston discontinu, souligne quelques formes sans jamais les contenir, comme s'il fallait laisser la sève libre de s'épancher. Parfois même le dessin disparaît et la couleur, émancipée de toute ligne, essaime ses taches vives dont les éclats apportent une note festive à la profusion des verts et des bleus.

Mais à partir de 1939 et pendant près de 10 ans, avant de cesser de peindre, **Valtat** choisit de ne traiter qu'un seul motif, celui des bouquets de fleurs, comme si tout autre sujet devenait vain face à cet espace de liberté qui lui offre ce "non-sujet".

Enfin, dans la dernière partie, l'exposition présente les aquarelles, pastels, dessins, gravures et céramiques de l'artiste qui constituent à eux seuls un ensemble cohérent, Valtat prenant un soin très particulier à leur composition, notamment dans ses aquarelles.

Le catalogue

Le catalogue reproduit la totalité des 150 oeuvres présentées dans l'exposition, dont une cinquantaine en couleur.

Plusieurs préfaces présentent certains points particuliers de l'oeuvre de **Louis Valtat** :

- **Judi Freeman**, historienne d'art (Harvard University), *Louis Valtat et la peinture fauve*.
- **Louis-André Valtat**, petit-fils de l'artiste, *Biographie du peintre*.
- **Francis Ribemont**, Conservateur en Chef du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, *Contribution à la fortune critique de l'artiste*.
- **Emmanuel Pernoud**, chargé des collections d'estampes du XXe siècle à la Bibliothèque Nationale de France, *L'autre Valtat. Estampes, affiches, illustrations*.
- **Françoise Garcia**, Conservateur au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, *René Domergue et Louis Valtat : le critique et le peintre libre*.

Quelques extraits du catalogue

Valtat, l'Estérel et le Fauvisme

En 1989 le Musée de l'Annonciade de Saint-Tropez consacrait une exposition exclusivement réservée aux paysages de l'Estérel que Louis Valtat réalisait entre 1899 et 1907. Les treize tableaux que réunissait alors Eric Hild montraient à l'évidence la modernité d'une peinture de plain-pied avec les recherches contemporaines les plus avancées. La vingtaine de tableaux que nous réunissons de cette période est aussi éloquente.

Il n'y a cependant pas de fractures dans l'art de Valtat. Dans le groupe d'oeuvres de l'Estérel, les références à Monet, Cézanne ou Signac sont évidentes et les premières oeuvres peintes sur la plage d'Agay sont encore proches de l'esprit nabi.

Mais loin de l'inhiber, ces références transcendées deviennent source de dynamisme au profit de son expression propre. A Agay, à Anthéor ou au pied du Massif, à l'intérieur des terres, Valtat conçoit une oeuvre puissante, haussant le ton, déformant la ligne, arrêtant l'espace, intensifiant les contrastes lumineux, pesant sur la violence de la nature, la dominant.

S'il reprend dans *Les rochers* du Petit Palais de Genève une composition proche des *Rochers de Belle-Ile, la Côte sauvage* que Monet peint en 1886 (Paris, Musée d'Orsay), il ne cherche pas à capter l'aspect éphémère d'un moment, la légèreté de l'écume, les dégradés lumineux de l'eau ou la découpe décorative des rochers. Aucun effet statique d'instantané photographique ne joue chez Valtat. La couleur bouillonne, les roches se cassent, se tordent, s'enfoncent, la végétation dégringole, la mer irradie; la matière frémit, se disloque, se tord. Lorsque le rouge de la roche flamboie (tableau de Besançon), il s'écoule comme une lave ardente et lorsque la lune surgit, sa lumière dans l'eau aveugle et la roche devient cendre pétrifiée.(...)

Les bords de la Méditerranée accueillent en 1905 nombre de peintres fauves : dès le mois de mai Marquet est en partance pour Saint-Tropez; Matisse est à Collioure où il se lie avec Maillol, et où viendra le rejoindre Derain; Manguin loue à Saint-Tropez la Villa Demièrre, où il reçoit Marquet qui préférera la proximité du Port que lui offre l'Hôtel Sube; Camoin lui aussi à Saint-Tropez peint en sa compagnie; tous deux partent pour Cassis puis Agay et Anthéor. Marquet ne cache pas son enthousiasme à Manguin, le pressant de venir les rejoindre : "Les environs sont splendides" lui écrit-il d'Agay puis, d'Anthéor : "...de plus en plus épatant."

Michèle Paret, dans sa biographie d'Albert Marquet (in : *Albert Marquet*, Fondation de l'Hermitage, Lausanne, 1988) note pour cette période : "Invité par Cross et Valtat à découvrir Agay et Le Trayas, il part quelques semaines, peint les Rochers Rouges avant de continuer vers Nice et Menton".

Les vues d'Agay peintes par Marquet prennent aux rochers de chauds coloris et à la lumière à la fois une clarté et une intensification des contrastes; un lyrisme s'empare du peintre qui hausse les tons, simplifie, rythme sa composition d'un dessin vigoureux dans les contrastes, plus effacé dans la lumière, alors que le pinceau frémit, s'anime, trouve une vivacité dont on peut penser qu'elle n'est sans doute pas sans rapport avec la fièvre de Valtat.

Les oeuvres de l'été 1905 sont présentées en octobre au 3ème Salon d'Automne, salon historique à partir duquel naît le terme de "Fauve".

Les ténors du fauvisme : Derain, Vlaminck, Matisse, Marquet, Camoin ou Manguin, exposent salle VII; Valtat, salle XV où, aux côtés de Jawlensky et de Kandinsky, il présente cinq oeuvres : n° 1540 : *Paysage d'Anthéor*; n° 1541 : *Marine*; n° 1542 : *Marine*; n° 1543 : *Portrait de Femme* et n° 1544 : *Intérieur*, toutes oeuvres appartenant à Ambroise Vollard.

L'une des deux "Marine" est reproduite sur la page que *L'Illustration* du 4 novembre consacre aux Fauves, entourée d'oeuvres de Manguin, Matisse, Rouault, Derain et Puy. Ainsi, bien que n'exposant pas dans la "cage", l'oeuvre de Valtat est ici assimilée à celle de ses confrères.

Mais Valtat ne faisait pas partie du cercle de Matisse : proche d'Albert André, de Georges d'Espagnat, de Georges-Daniel de Monfreid puis, des plus "conservateurs" des peintres fauves : Camoin, Manguin et Jean Puy (amitié dont l'exposition de Besançon de 1964 rendra compte), sa mise à l'écart de Matisse et de ses proches (qu'il a peut-être lui-même désirée), le prive de fait de l'appellation : "Fauve". Il ne participera pas aux grandes manifestations du Fauvisme, chez Berthe Weil ou chez Druet, son contrat avec Ambroise Vollard contribuant aussi certainement à l'isoler de ses confrères.

Plus tard, la méconnaissance de l'oeuvre de Valtat confirme ce rejet. Il est significatif qu'une exposition aussi prestigieuse que *The Fauve Landscape* (1990-1991) ne choisisse de présenter de Valtat que deux paysages relativement "classiques" de 1906 et 1907 (les faisant pourtant acheiner de Saint-Pétersbourg et de Moscou), deux paysages se situant bien en deçà de ce que le peintre a pu produire à cette époque-là et qui à nouveau tendraient à prouver la pusillanimité de l'artiste face à l'ardeur de ses confrères.

Dans la même exposition, il est aussi intéressant de noter que l'index final ne fait aucune mention de Valtat aux citations de lieux : *Agay* et *Anthéor*.

La fortune de Valtat au sein du Fauvisme fluctue selon les définitions plus ou moins strictes ou élargies qui ont été données du mouvement.

Ainsi en 1951, Jean Cassou, dans sa préface pour l'exposition *Le Fauvisme* du Musée National d'Art Moderne, fait-il porter le caractère révolutionnaire du mouvement sur le "primat" de la couleur, utilisée arbitrairement et pure.

"Plus fort qu'aucun des autres éléments qu'emploie la peinture, la couleur, à ce moment, a magiquement jailli du tube et fait entendre sa plus péremptoire revendication d'affranchissement absolu". Partageant l'exposition entre les "Sources du Fauvisme" et "Le Fauvisme" lui-même, il inclut Valtat dans la seconde partie avec six tableaux; un *Paysage d'Espagne* de 1898, quatre vues de Paris et *Arbres*, oeuvre aux touches divisées, reproduite en noir et blanc, que l'on peut imaginer très vives de couleur.

Quatre mois après la mort de Valtat, en avril 1952, le Musée de Rennes consacre une exposition sur *Le Fauvisme*. Divisée en deux chapitres : *De l'Impressionnisme au Fauvisme* puis *Le Fauvisme*, le catalogue présente Valtat dans le premier aux côtés de Cross, Luce, Signac, E. Bernard, Vuillard, d'Espagnat et A. Bertram. "... Il y a chez lui un sens de la mesure et une sensibilité très fine qui le tiennent à l'écart des excès. Le souvenir de l'art impressionniste et aussi celui des "Nabis" qui furent ses amis à l'Académie Julian reste présent même dans ses oeuvres les plus colorées et s'exprime aussi par le choix des sujets. Aussi plutôt que parmi les grands Fauves trouve-t-il sa place dans le groupe qui fait la liaison entre ceux-ci et l'impressionnisme."

A partir de ce jugement, et pour l'illustrer, les oeuvres exposées du peintre se situent entre 1895 et 1901, une seule datant de 1905, mais non caractéristique du Fauvisme, du moins par son thème : *Les enfants square Clignancourt*, les autres tableaux regroupant des sujets "Nabis" : *Maternité*, *Manège de chevaux de bois*, *Atelier de couture* ou *La couseuse*, avec un seul paysage : *Le champ de blé*.

Jean Leymarie dans son livre sur *Le Fauvisme* de 1959 souligne à nouveau les amitiés de Valtat "avec la génération antérieure, Maillol, Cross, Renoir" illustrant par une oeuvre aux tons assourdis : *La Seine et la Tour Eiffel* (p. 65), son attrait pour le divisionnisme, reconnaissant que "plusieurs séjours autour de la Méditerranée, en Provence, en Espagne, en Italie, au Maroc, l'amènent de bonne heure à hausser sa gamme, mais sa couleur vive revêt plus qu'elle n'informe une structure déjà convenue." (p. 67).

A partir de 1962 semble-t-il, le jugement porté sur l'oeuvre de Valtat se nuance. Cette année là, la parution du livre de J.P. Crespelle : *Les Fauves* et l'exposition du même titre Galerie Charpentier présentent des oeuvres du peintre contemporaines du Fauvisme : 1905-1906, parfois antérieures comme *La Fiesta* ou *Femme sur un banc* (vers 1896-98), mais illustrant parfaitement le propos visant à l'intégration du peintre dans le mouvement —(une erreur de datation inclut *La Jetée* dans cette période, alors qu'il s'agit d'une toile peinte à Ouistreham dans les années 1930-1932).

Le propos cependant reste en retrait des oeuvres. Si Jean-Paul Crespelle voit en *La Fiesta*, qu'il date de 1896 "une des oeuvres les plus violentes du fauvisme", il souligne plus loin la sympathie du peintre pour les Nabis, qui en fit "avec Jean Puy, le seul fauve —ou plutôt, fauvisant— sensible aux scènes d'intimités" (p. 224). L'analyse des oeuvres manquent au commentaire souvent encore entaché d'inexactitudes biographiques et chronologiques.

En 1963, le livre que Raymond Cogniat publie sur Louis Valtat est un "livre de raison", mettant en valeur la discrétion, la modestie, la lucidité, la vie "sans histoire" du peintre. "S'il semble préfigurer le fauvisme, écrit Cogniat, il n'en prend pas pour autant une attitude agressive et systématique". Mais est-ce l'agressivité qui fonde le fauvisme? Marquet, admis dans tous les groupes fauves, était-il agressif ?

La même année, Charles Chassé, dans son ouvrage *Les Fauves et leur temps*, s'il reconnaît que Valtat, "plus audacieux que les Nabis s'est tourné vers la couleur pure", assimile son sort à celui de Manguin ajoutant que "... s'ils avaient une préférence pour les couleurs vives, ils n'ont pas essayé d'être brutaux", les qualifiant finalement de "fauves caressants".

La consécration de Valtat "Fauve" est faite en 1966 avec l'exposition : *Le Fauvisme français et les débuts de l'Expressionnisme allemand* dans laquelle quatre oeuvres, *Chez Maxim's*, *Les porteuses d'eau*, *Les Rochers* et *Promenade aux Champs-Élysées* (Coll. O. Ghez, Genève) expriment à la fois l'évolution du peintre et sa facture personnelle.

Sa présentation met en exergue son rôle de "précurseur du fauvisme" et l'importance qu'eut pour lui son installation à Anthéor où "il adopte de violents contrastes de couleurs et une facture très libre".

Cependant en 1967, Joseph-Emile Muller, dans son livre *Le Fauvisme*, classe Valtat dans le chapitre consacré à Camoin, Manguin, Marinot et Puy, l'apparentant aux néo-impressionnistes et à Gauguin, trouvant, quant à ses dessins que "ses complaisantes inflexions " rappellent "les Nabis ou la manière florale du Modern Style". S'il reconnaît que "le but de Valtat n'est pas simplement de traduire la lumière", que "la couleur a chez lui une valeur propre" et "qu'il se peut que dans ses accords il fasse montre d'audace", il poursuit : "... sa vision cesse rarement d'être traditionaliste" et juge que "sa peinture ne parvient pas souvent à s'imposer avec autorité."

"Au fond, conclut-il, Valtat démontre à son tour que, pour créer un art nouveau, il ne suffit pas d'employer des teintes pures ni d'user d'une facture large et d'une forme simplifiée."

En 1971 un nouvel ouvrage est publié sur le sujet, *Les Fauves*, par Gaston Diehl qui met en évidence le rôle de précurseur de Valtat, analysant notamment une esquisse que le peintre avait ramenée de son second voyage en Algérie : "Quelle aisance il manifeste dans cette rapide notation, par sa verve

spontanée, son adroite mise en pages, son habileté à manier la touche et à faire valoir les moindres contrastes, son goût profond pour un chromatisme exalté". (p. 138).

Cependant dès 1969, Ellen Oppler, dans son ouvrage *Fauvism reexamined* (doctorat de Philosophy, Columbia University), "réexamine" à nouveau la situation de Valtat au sein du Fauvisme. Selon E. Oppler, par rapport à un peintre comme Albert André dont la vie et l'oeuvre sont proches de celles de Valtat, mais qui n'a pas été considéré comme un précurseur du Fauvisme malgré l'intensité colorée de ses oeuvres d'avant 1905, on a improprement accordé à Valtat l'honneur d'avoir anticipé le Fauvisme et même d'avoir appartenu au mouvement.

Ellen Oppler poursuit sa critique voyant dans le tableau *Chez Maxim's* une oeuvre "typiquement fin-de-siècle" et dans *Les Rochers* daté de 1902 une oeuvre dérivant du Néo-Impressionnisme et de "l'Art Nouveau" par ses courbes tourbillonnantes. "Et si l'on a pu voir des contrastes violents de vermillon pur éclabousser des bleus et des verts sombres, d'aucun familier avec cette partie de la côte méditerranéenne reconnaîtra que Valtat a fidèlement rapporté le vert de la végétation et le rouge-rouille naturel des falaises."

Selon Ellen Oppler, Valtat est "d'un intérêt particulier parce que non seulement il a été placé à tort parmi les Fauves mais aussi parce qu'il illustre la situation de nombreux artistes au tournant du siècle qui utilisèrent divers aspects du Post-Impressionnisme pour peindre "Pré-Fauve", bien qu'ils aient été plus proches des Néo-Impressionnistes, des Nabis et des soi-disant "coloristes" (p. 94-97) (les "coloristes" sont les peintres exposant avec Valtat en 1899 chez Durand-Ruel).

John Elderfield en 1976 reprend point par point les thèses d'Ellen Oppler, illustrant son propos du *Nu dans le jardin* de 1894 et des *Porteuses d'eau* de 1897.

D'autre part, dans une note, Ellen Oppler souligne que Georges Duthuit a, sans aucun doute, découvert pourquoi Valtat a été tardivement inclus parmi les Fauves, l'ami de Matisse parlant "des marchands qui insistent par exemple pour faire de Valtat un des plus farouches adeptes du Fauvisme" - "ignorant" que "l'emploi des couleurs vives (Gauguin, Van Gogh avaient commencé) ne suffit nullement à caractériser le mouvement" (Duthuit, 1949, p. 119).

Dans son livre *Le Fauvisme, ses origines, son évolution*, Marcel Giry en 1981 retrouve un avis semblable :

"Au cas de Guillaumin on peut associer celui de Valtat dont la critique actuelle et certaines galeries s'efforcent de faire le premier des fauves. C'est une erreur. Qu'il ait été élève de Gustave Moreau, qu'il se soit trouvé non loin de la "cage aux fauves" du Salon d'Automne en 1905 et qu'il ait eu l' "honneur"

d'être reproduit dans *L'Illustration*, ne suffit pas à faire de lui un peintre fauve, même si Matisse et Friesz ont fait des déclarations dans ce sens. Certes Valtat s'exprime avec un beau lyrisme associant souvent couleur et arabesque mais il le fait à l'intérieur d'un système plastique affaibli par les contradictions et qui surtout ne met pas en question l'illusion perspective." Certes il ne suffit pas de "hausser le ton" pour peindre "fauve", certains impressionnistes, Monet en 1886 à Belle-Ile, ou post-impressionnistes, comme Guillaumin —cités par Marcel Giry— qui, à l'instar de Valtat, à Agay dans les années 1898-1905, utilise une gamme colorée extrêmement vive, conservent une vision "fondamentalement naturaliste et instantanéiste" de la nature (cf. M. Giry, p. 24-25).

Sans entrer dans la polémique, peut-on dire de Valtat qu'il demeure dans cette vision de la nature ? Lorsqu'il tord sa touche jusqu'à dégager de la roche un chaos originel et de la végétation qui en dégringole la touffeur d'une chevelure, lorsqu'il accentue la torsion des pins jusqu'à en exprimer une danse macabre ou lorsqu'il pétrit sa couleur jusqu'à ce qu'une palpitation intérieure s'en dégage, Valtat oeuvre-t-il dans le sens décoratif et stylisé de l'art nouveau ? Ne renonce-t-il pas au descriptif, chargeant les volumes et les formes, outrageant le dessin ?

Lorsque Valtat se retourne vers l'intérieur des terres, vers les massifs bordés de pins, sa vision est captivée par la masse prodigieuse de roches qu'il aborde, comme Cézanne la Sainte-Victoire, de différentes distances, et selon une même orientation. *Le Paysage* de la collection Kocher est le plus stable dans sa composition, tout en inversant le rôle des couleurs dans les plans : les couleurs froides, les verts et les bleus sont au premier plan alors que rayonnent au second plan les rouges, jaunes et oranges de la roche. Paysage "atmosphérique", cézannien dans la traduction du volume de la masse rocheuse, montée par touches de couleurs, il déborde l'aspect classique de sa composition par l'élan que le peintre donne aux pins, démesurément étirés ou le bouillonnement de la végétation au premier plan contrastant avec la rudesse et l'éclat de la roche.

Au fur et à mesure que le peintre se rapproche du massif rocheux, le champ coloré envahit la surface de l'oeuvre en s'étageant, réduisant la perspective par un traitement identique des différents plans butant sur l'espace de plus en plus restreint réservé au ciel.

La volubilité de la touche, notamment dans *Soleil dans un sous-bois* de Saint-Pétersbourg, abstraicise les formes, transformant le mouvement des taillis en chevauchées. Valtat peint sans retenue. Aucune entrave ne contraint sa main. Il fait sien ce paysage et sait qu'à travers lui, lui-même devient transparent; chaque soubresaut de son pinceau résonne en écho de sa propre tension brutalement relâchée, transcendée par la peinture.

Lorsqu'il s'approche encore (tableau de Saint-Tropez), la masse rocheuse prend tout son poids. L'architecture tectonique s'impose comme à l'origine de sa formation. Le chaos s'est mis en place, surgi de poussées intérieures encore perceptibles. La pierre dégage la chaleur de son incandescence et dans l'ombre de la roche noire s'échappe une coulée de lave. Quelques buissons s'agrippent, quelques arbustes s'élèvent, issus de germinations ancestrales.

La "vision naturaliste" de Valtat, soulignée par Eric Hild, est ici celle de l'origine. Il s'agit bien d'une "vision" dont nous fait part le peintre. Son excès ne se situe pas tant dans son chromatisme que dans l'appréhension du propre excès de la constitution originelle, de la puissance intérieure qui sourd encore de la masse chaotique, de sa difficile constitution, de sa difficile mise au monde.

Mais Valtat sait aussi hausser les rouges jusqu'au vermillon pur associé au jaune, au bleu et à leurs complémentaires : le vert, le violet et l'orangé. Il sait dépouiller la forme pour sa plus grande expressivité, peindre dans l'emportement, déformer son dessin, ne penser qu'à la couleur et reléguer lumière et espace. Comment refuser le terme de "Fauve" au *Paysage de l'Estérel* de Bâle ?

Valtat et Renoir

Dans son livre, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Ambroise Vollard se remémore sa rencontre avec Valtat : "C'est par Renoir que je connus Valtat" écrit-il, se souvenant que Renoir lui-même lui conta sa propre découverte du peintre : "Je me trouvais en Bretagne, me dit Renoir, lorsque au cours d'une promenade j'observai un jeune peintre en train de faire une étude. Je fus frappé par l'heureux accord des tons qu'il mettait sur sa toile. C'était Valtat." En 1892, 1893 et 1895, notamment, Renoir passe une partie de l'été en Bretagne. Peut-être est-ce en 1895 qu'il y rencontre Valtat. Dès lors, à l'instar d'Albert André, les visites de Valtat à Renoir seront très fréquentes.(...)

A Paris, Valtat doit aussi passer de longs moments dans l'atelier que Renoir loue 73, rue Caulaincourt, depuis 1901.(...) Vers 1907, il déménage 6, place Constantin Pecqueur, deux sites du 18ème arrondissement tout proches de la rue Caulaincourt, dont le peintre évoquera le square où s'ébattent les enfants (cf. n°72). La proximité des ateliers des deux peintres facilitera leurs échanges, d'autant que Renoir aimait s'entourer de jeunes artistes.

Georges Rivière, dans son ouvrage de 1921 : *Renoir et ses amis* évoque l'accueil qu'il leur réservait : "... Comme Renoir vivait pendant une partie de l'année à Paris, il recevait fréquemment un certain nombre d'artistes admirateurs de son talent et qui, en outre, éprouvaient de la sympathie pour l'homme lui-même.(...) Ceux-là lui créèrent de nouvelles et solides amitiés.

Abel Faivre, Bonnard, d'Espagnat, Albert André, Valtat et d'autres, devinrent des familiers de Renoir."

Mais les relations de Valtat et Renoir ne se sont pas bornées à d'amicales visites d'atelier. Les deux hommes ont peint ensemble. Renoir a exécuté un portrait de la femme de son ami : Suzanne, alors que Valtat peint en 1903 celui du premier fils de Renoir : Pierre.

Les deux peintres se sont aussi plu à exécuter les portraits l'un de l'autre, Renoir dessinant au crayon un portrait en buste de Valtat qu'il gravera sur pierre en 1904-1905 (Vollard n'en publiera la planche qu'en 1919 dans une suite de douze planches), et Valtat dessinant à l'encre de Chine ou au fusain plusieurs portraits de Renoir en buste, la tête surmontée de la casquette qui ne le quittait pas; chacun par son trait met en lumière la personnalité de l'autre, le trait noueux de Valtat accusant la maigre ossature du vieux peintre portant dans ses yeux songeurs la vision de quelques nouveaux tableaux, alors que le trait souple et enlevé de Renoir imprime à son modèle l'allant détendu de la jeunesse et la ligne nette du profil, une volonté et une fierté qui ne sont pas incompatibles avec son attitude de repli face aux milieux artistiques officiels. En 1904, Valtat expose au Salon des Indépendants trois oeuvres : *Jardin*, *Marine* et *Paysage*, dont le catalogue mentionne l'appartenance à M. Renoir, soulignant ainsi l'honneur du peintre d'avoir été distingué par le Maître.

L'influence de l'oeuvre de Renoir sur le travail de Valtat est notable dans une série de compositions prenant pour thème la femme que l'artiste présente en portrait, au travail (*La repasseuse*) ou sous l'aspect allégorique des baigneuses. *Les baigneuses* de 1905 (n° 60) ou la *Femme à l'éventail* daté de 1907 (repr. coul. in Cogniat 1963, p. 63) sont exemplaires de l'étude que fait Valtat de l'oeuvre de son aîné, selon les deux directions que le peintre avait prises tour à tour : l'une venant de l'étude d'Ingres et des peintres de la renaissance italienne, Raphaël en particulier, pour lesquels le dessin, la découpe précise des formes restent la base de toute composition, l'autre rejetant au contraire la facture linéaire pour, à l'instar de Titien, Rubens et des peintres du XVIIIe siècle français Watteau et Fragonard, retrouver le modelé qui suggère la forme et l'espace plus qu'il ne les définit, la couleur prenant en charge le dessin et la ligne.

Louis Valtat, Les Nabis et Gauguin

En 1886, Valtat entre à l'Académie Julian, école d'art privée à l'enseignement conventionnel; les peintres Nabis, notamment Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Paul Ranson, Pierre Bonnard puis Edouard Vuillard y forment un groupe uni, initié à la peinture de Gauguin par Paul Sérusier. Ce dernier leur dévoile en 1882 le "Talisman" qu'il venait de peindre sous la direction du maître de Tahiti.

Vers 1892, Valtat sympathise avec le peintre Albert André. Dans les *Lettres Française* de 1953, A. André se souvient de cette période : "J'ai connu Valtat à l'académie Julian, dans l'atelier de Benjamin Constant [...] c'était vers 1892 [...]. Il possédait une certaine influence et c'est lui qui a contribué à entraîner ses amis hors de l'académie : Maurice Denis, Bonnard [...] tous devaient se retrouver rassemblés à nouveau aux Indépendants" (cité in : *Albert André* par Evelyne Yeatman, Paris 1990, p. 20).

En 1895, c'est avec Lautrec et Albert André que Valtat exécute des décors du *Chariot de terre cuite*, témoignage de l'insertion du peintre parmi les artistes ayant travaillé pour le *Théâtre de l'Oeuvre* fondé en 1893 par Lugné-Poe, et qui comprenaient outre Lautrec, Vuillard, Bonnard, Sérusier, Vallotton, Maurice Denis ou Ranson.

De même Valtat n'est pas absent de revues telles que *L'omnibus de Corinthe* ou *La Revue Blanche* —organe des peintres nabis— pour lesquelles il donne des "croquis", gravures sur bois ou dessins.

En 1894 puis 1895, Valtat participe aux 5ème, 7ème puis 10ème expositions du *Salon des Cent*, dans les locaux de la revue *La Plume*, 31, rue Bonaparte, revue symboliste bimensuelle illustrée, créée en 1889, dont les banquets étaient présidés par Heredia, Puvis de Chavannes, Rodin, Zola ou Mallarmé (7ème banquet le 15 février 1893).

Plus tard en mars 1899, Valtat participe à une exposition particulièrement importante, Galerie Durand-Ruel "une des plus complètes et heureuses manifestations en ces dernières années, de l'art jeune" (André Fontainas in *Le Mercure de France*, avril 1899, n° 112).

L'exposition était divisée en trois parties : les néo-impressionnistes (avec à leur tête Signac et Cross, Luce et Théo van Rysselberghe), les nabis (Bonnard, Vuillard, Sérusier, Ranson, Rippl-Ronai...) et, dans une salle centrale, des oeuvres peu connues d'Odilon Redon, notamment sept pastels, entourés des tableaux de jeunes artistes : Albert André, Georges-Daniel de Monfreid, Georges d'Espagnat, Henri Roussel-Masure et Louis Valtat. L'exposition est saluée par Thadée Natanson dans *La Revue Blanche* d'avril 1899 comme : "une date de l'histoire de la peinture française", le directeur et critique de la revue se plaisant, dans pas moins de douze pages, à mettre en lumière les qualités de chacun des exposants, finissant ainsi par Valtat : "Son rude mais déjà magnifique instinct de peintre, emplit assez de toiles de sa verve luxuriante pour qu'on garde un souvenir charmé de sa force comme des délicatesses où il se plaît" (p. 512).

L'envoi de Valtat était de loin le plus important avec vingt numéros, dont un ensemble de paysages aux rochers datés de 1898 et 1899 peints à Agay et des oeuvres à caractère intimiste dont le titre imprécis *Femme et enfant* ne permet pas une identification sûre. C'est sans doute à partir de ce type d'oeuvres que

Thadée Natanson garde "un souvenir charmé de sa force comme des délicatesses où il se plaît", marquant ainsi d'emblée la personnalité double du peintre.

Les jeunes artistes de la Galerie Durand-Ruel : Albert André, Georges d'Espagnat, Daniel de Monfreid et Louis Valtat forment un groupe uni dont fait aussi partie Aristide Maillol, très proche de Monfreid dès 1882-1883. C'est vers 1894, lors d'un passage à Banyuls, que Valtat rencontre Monfreid et Maillol avec lesquels il se lie d'amitié. Il séjourne à plusieurs reprises au Mas de Saint-Clément, situé à Corneilla face au Mont Canigou, demeure familiale des Monfreid avec qui il entreprend plusieurs randonnées, en Catalogne souvent avec Maillol, ou bien près de Paris,(...) ou à Paris-Plage (et Londres).(...)

Monfreid n'eût de cesse, depuis sa rencontre avec Gauguin fin 1887, de promouvoir l'oeuvre du peintre de Tahiti, de l'entourer de sa bienveillante amitié, de son constant dévouement, devenant le dépositaire "non seulement des désirs, des volontés de l'Exilé, mais aussi d'une partie importante de l'oeuvre du peintre : tableaux, bois, manuscrits..." (voir Dr. René Puig, *Paul Gauguin, G.D. de Monfreid et leurs amis*, Perpignan, 1958).

Dans ses différents ateliers parisiens (...) G. Daniel de Monfreid expose les tableaux de Gauguin que ce dernier lui avait laissés ou qu'il lui envoyait de Tahiti ou des Marquises. Louis Valtat eut tout loisir d'approcher ces oeuvres, si ce n'est le peintre lui-même lors de son séjour en France entre 1893 et 1895. Les liens de Valtat avec les peintres Nabis ainsi que sa connaissance de l'oeuvre de Gauguin orienteront sa peinture vers un affranchissement de la couleur et de la ligne, mais aussi vers certains thèmes qui, tout en se tenant à l'écart des conceptions religieuses voire théosophiques du groupe, abordent ses sujets de prédilection : scènes symbolistes, intérieurs avec personnages familiers, scènes de rue ou de jardin public, le paysage restant cependant le thème favori du peintre.