


DE COURBET À PICASSO  
MUSÉE POUCHKINE  
MOSCOU

Fondation Pierre Gianadda



DE COURBET À PICASSO  
MUSÉE POUCHKINE MOSCOU



Digitized by the Internet Archive  
in 2022 with funding from  
Kahle/Austin Foundation

<https://archive.org/details/decourbetapicass0000unse>

Fondation Pierre Gianadda  
Martigny Suisse

DE COURBET À PICASSO  
MUSÉE POUCHKINE MOSCOU

Commissaire de l'exposition:  
Irina Antonova



19 juin au 22 novembre 2009  
Tous les jours de 9 h à 19 h



21 octobre 2008. Irina Antonova, Cecilia Bartoli et Léonard Gianadda  
lors du récital de Cecilia Bartoli au Musée Pouchkine à Moscou

*A Irina*  
*A Cecilia*

Cette exposition est placée sous le haut patronage de

Monsieur Hans-Rudolf Merz,  
Président de la Confédération suisse

CREDIT SUISSE 

Partenaire principal de la Fondation Pierre Gianadda

# Préface

par Irina Antonova

Directeur général du  
Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine

C'est la deuxième fois que les salles de la Fondation Pierre Gianadda à Martigny accueillent les chefs d'œuvre de la collection du Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine. Pour nos deux établissements cet événement n'est pas seulement un énième projet d'envergure, c'est aussi la continuation fructueuse d'une amitié de longue date.

Le centre d'exposition de la Fondation Pierre Gianadda, véritable oasis artistique dans une vallée des Alpes suisses, a conquis la confiance des plus grands musées du monde grâce à son sens des responsabilités infaillible vis-à-vis des œuvres qu'on lui confie, à son goût sûr et à son inspiration civilisatrice. Le langage officiel semble inapproprié dans les contacts avec cette Fondation qui porte un nom familial et est dirigée par Léonard Gianadda. Fin connaisseur des arts et homme d'initiative et d'action, il est depuis très longtemps un ami proche et sincère de notre Musée. Depuis son premier voyage en Russie en 1957, il a établi pour de nombreuses années des rapports chaleureux et romantiques avec notre pays. Chez lui une profonde compréhension de la culture russe va de pair avec une grandeur d'âme véritablement slave, c'est probablement grâce à cela que deviennent possibles de brillantes initiatives culturelles telles que le concert de Cecilia Bartoli au Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine. Elles se réalisent non seulement avec le soutien et la générosité mais surtout grâce à l'énergie et la fantaisie de Monsieur Gianadda, qui ne connaissent pas de contraintes ou de barrières, et chaque idée donne lieu à un événement culturel unique, un véritable acte créateur collectif. Cette atmosphère de fête imprègne la présente exposition où notre Musée continue de faire découvrir aux visiteurs européens les trésors de ses collections des XIX-XX<sup>e</sup> siècles.

Nous sommes heureux de partager ces sentiments avec Léonard Gianadda et espérons sincèrement que l'exposition « De Courbet à Picasso » marquera l'une des plus belles pages de l'histoire de notre amitié.

# Foreword

by Irina Antonova

General Director,  
State Pushkin Museum of Fine Arts

*This is the second exhibition of masterpieces from the State Pushkin Museum of Fine Arts in Moscow held at the welcoming cultural centre of Pierre Gianadda Foundation in Martigny. This event represents not only the latest major project for both organisations, but also symbolises a successful furtherance of our long-lasting friendship.*

*The cultural centre of Pierre Gianadda Foundation is a real oasis of art nestled in the Swiss mountain valley. This renowned centre is highly esteemed amongst the world's famous museums for its impeccable care for entrusted treasures. We do not use a formal language to communicate with Léonard Gianadda, who is in charge of the Foundation that carries his family name. Mr. Gianadda is a discerning connoisseur of art, as well as an inspired and resourceful person, who developed an intimate and sincere friendship with Pushkin Museum. Having first visited Russia in 1957, he maintained a warm and romantic feeling towards our country for many years. Léonard Gianadda combines a rare understanding of the Russian culture with a truly Russian sincerity. These qualities enabled him to organise a variety of brilliant cultural initiatives, such as the concert of Cecilia Bartoli that took place in the State Pushkin Museum in Moscow. These events were made possible owing to the support and generosity of Mr. Gianadda and – first and foremost – to his limitless energy and foresight that allow every idea to flourish into an unprecedented cultural event, a true joint act of creativity. His jovial outlook also surrounds the current exhibition that continues the well-established tradition of introducing the masterpieces from the Museum's collection of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> century art to the European public.*

*We are privileged to share a common sentiment with Léonard Gianadda and anticipate that the exhibition titled "From Courbet to Picasso" shall open a new glorious chapter in the history of our friendship.*



*En 1978 était inaugurée la Fondation Pierre Gianadda que j'ai créée pour perpétuer le souvenir de mon frère Pierre, décédé tragiquement en voulant porter secours à ses camarades.*

*C'était il y a trente et un ans.*

Léonard Gianadda

## Un concert pour une exposition

Les milieux concernés n'ont pas oublié le drame que j'ai vécu en automne 2005 lors de la clôture de l'exposition *Musée Pouchkine, Moscou. La peinture française*, lorsque le préposé à l'Office des Poursuites et Faillites local m'informa que les chefs-d'œuvre aimablement mis à notre disposition faisaient l'objet d'une saisie judiciaire... Je ne m'attarderai pas sur les conséquences planétaires qui en résultèrent. Quelques jours plus tard, cependant, sur décision prise en urgence par le Conseil fédéral, les camions et leurs précieux chargements bloqués aux frontières suisses étaient libérés. Malheureusement pour nous, victimes involontaires de cette tragédie, le mal était fait.

Quelques mois plus tard, toutefois, quelle ne fut pas ma surprise lors-



21 novembre 2006. A l'ambassade de Russie, à Berne, Sergueï Lavrov, ministre russe des Affaires étrangères, remet à Léonard Gianadda l'Ordre de l'Amitié par décret du 25 juillet 2006 du président Vladimir Poutine.



17 juin 2007. Irina Antonova, Annette et Léonard Gianadda, Fortunato Visentini, dans la Delaunay-Belleville de 1914 (3 700 kg), commandée par le tsar Nicolas II pour la chasse...

que, par ukase du 25 juillet 2006 de M. Vladimir Poutine alors président de la Fédération de Russie, on me faisait savoir que l'une des décorations les plus prestigieuses de Russie, l'Ordre de l'Amitié, me serait décernée...

Quelle pouvait en être la raison ? Vraisemblablement la longue amitié qui me liait à la Russie depuis 1957, nos nombreux échanges culturels, mais aussi un témoignage de reconnaissance pour la manière dont la crise de la saisie avait été gérée. C'est le 21 novembre 2006 que M. Sergueï Lavrov, ministre russe des Affaires étrangères, me remet officiellement la précieuse distinction à l'Ambassade de Russie, à Berne, en présence de Son Excellence M. Dmitri Cherkashin, ambassadeur. Bien sûr, cet honneur me remplit de

joie puisque mes relations privilégiées avec la Russie n'étaient à l'évidence pas rompues.

\* \* \*

Cecilia Bartoli, la célèbre mezzo-soprano, est une amie de longue date. Chaque année, elle revient à la Fondation où elle a déjà donné quinze concerts. Elle sera de nouveau chez nous le 1er septembre prochain, dans le cadre de l'exposition du Musée Pouchkine. Lorsqu'elle chante à la Fondation, elle se déclare chaque fois éblouie par les chefs-d'œuvre qui l'entourent. Un jour, elle m'a demandé :

– Léonard, comment fais-tu pour obtenir de tels trésors à Martigny ?

De son côté, le Musée Pouchkine cultive une tradition musicale d'excellence. Chaque année, sa directrice, Mme Irina Antonova, en vertu de ses relations dans le domaine de la musique et avec sa sensibilité coutumière, présente les célèbres *Nuits de décembre*, inaugurées en 1981 avec Sviatoslav Richter.

Un jour, Mme Antonova m'a également demandé :  
– Léonard, comment faites-vous donc pour faire venir Cecilia Bartoli chez vous ?

On imagine la suite ! En toute simplicité, j'ai proposé un concert pour une exposition. Et c'est ainsi que le 21 octobre 2008, Cecilia Bartoli donnait un concert de gala au Musée Pouchkine. Une soirée inoubliable au milieu de chefs-d'œuvre et devant un auditoire enthousiaste.

De son côté, Mme Antonova nous fit l'honneur de nous accorder une fois de plus sa confiance par des prêts exceptionnels que nous exposons aujourd'hui. Comment ne pas évoquer le lendemain du concert, ce 22 octobre, lorsque, en compagnie des conservateurs et restauratrice du Musée Pouchkine, nous déambulions dans les galeries de la célèbre institution, choisissant la cinquantaine de tableaux de cette exposition !

Aujourd'hui, c'est du fond du cœur que je dis merci Irina, merci Cecilia, pour l'amitié et le bonheur que vous nous donnez.

Léonard Gianadda  
Président de la  
Fondation Pierre Gianadda  
Membre de l'Institut

**The State Pushkin Museum of Fine Arts**

**Pierre Gianadda Foundation,  
Martigny**

**will be honoured to invite you  
to the charity concert of**

**CECILIA BARTOLI**

**(mezzo-soprano, Italy)**

**that will take place on**

**OCTOBER, 21, 2008 @ 19.00**

**The Museum would like to express  
it's gratitude to Léonard Gianadda,  
the president and general director  
of Pierre Gianadda Foundation,  
to the Open "Chereshneviy les"  
festival of arts,  
to the Hotel Baltschug Kempinski**

# Remerciements

*La Fondation Pierre Gianadda et les organisateurs de l'exposition tiennent à exprimer leur vive reconnaissance au Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine, qui en a permis la réalisation. Leur gratitude s'adresse aux auteurs des textes de ce catalogue et à toutes les personnes qui ont apporté leur soutien, tout particulièrement :*

Irina Antonova  
*Directeur*

Tatiana Potapova  
*Conservateur en chef et adjoint au Directeur*

Zinaïda Bonami  
*Adjoint au Directeur pour les expositions et les relations internationales*

Irina Nikiforova  
*Chef du Département de l'art des pays d'Europe et d'Amérique des XIX-XX<sup>e</sup> siècles*

Anna Poznanskaïa  
*Département de l'art des pays d'Europe et d'Amérique des XIX-XX<sup>e</sup> siècles*

Alexeï Pétoukhov  
*Conservateur, Département de l'art des pays d'Europe et d'Amérique des XIX-XX<sup>e</sup> siècles*

Maria Kostaki  
*Conservateur, chef du Département des relations internationales*

Inna Orn  
*Collaborateur du Département des relations internationales*

Irina Maksimenko  
*Chef du Département des expositions*

Nadejda Kochkina  
*Chef de l'atelier de restauration des peintures*



# Le Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine

par Irina Antonova

Les collections du Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine de Moscou sont parmi les plus célèbres de Russie. Vastes et variées, elles s'étendent de l'Antiquité à l'époque moderne, et des artistes du monde entier y sont représentés. La collection de peinture française, notamment, est bien connue.

Mais le musée, outre ses toiles de Nicolas Poussin et d'Antoine Watteau, de Claude Monet, d'Auguste Renoir, de Paul Cézanne, d'Edgar Degas, de Vincent Van Gogh, de Paul Gauguin, d'Henri Matisse et de Pablo Picasso, est également renommé pour l'ensemble de sa collection de peintures, qui comprend aussi bien des icônes byzantines que des œuvres signées Sandro Botticelli, Lucas Cranach l'Ancien, Rembrandt Van Rijn, Giovanni Battista Tiepolo, Pierre Paul Rubens ou Bartolomé Esteban Murillo. La collection de trésors égyptiens s'enorgueillit d'anciens portraits du Fayoum. Le Département des dessins et gravures est riche de plus de 350 000 œuvres graphiques et dessins, dus à des artistes d'Europe occidentale, d'Amérique et d'Asie; il abrite aussi l'une des plus grandes collections d'œuvres graphiques russes anciennes. Parmi les plus beaux exemples de la statuaire d'Europe occidentale que possède le musée, on compte les signatures de Jacopo Sansovino, de Théodore Gudin, du Bernin, d'Auguste Rodin et d'Aristide Maillol.

La collection d'objets d'art grecs et romains, particulièrement riche en vases grecs, est également remarquable. Les émaux de Limoges, les majoliques italiennes, les meubles vénitiens et espagnols font, quant à eux, la fierté du Département d'art décoratif. La collection de monnaies et de médailles est une des plus importantes de Russie.

L'idée de créer à Moscou un musée d'art qui donnerait des exemples de la culture mondiale est née au XVIII<sup>e</sup> siècle, et elle reçut le soutien de l'intelligentsia au long des cent cinquante ans qui suivirent. Elle trouva tout aussi bien son expression dans le projet de la princesse Zénaïde Volkonskaïa pour un Musée esthétique (1831) que dans les activités de plusieurs générations de professeurs qui réunirent les collections pédagogiques de l'Université de Moscou. Tous ces efforts étaient soutenus par un même concept: l'art éduque et apporte les Lumières.

# *The State Pushkin Museum of Fine Arts*

*by Irina Antonova*

*The State Pushkin Museum in Moscow is one of the most celebrated collections of artistic works in Russia. Its holdings are varied and broad, with works from ancient through modern times by artists from all over the world. The museum is particularly well known for its collection of French paintings.*

*Although famous for its collection of French paintings, the museum is also renowned for its general painting collection. It includes among its holdings Byzantine icons and celebrated works by Sandro Botticelli, Lucas Cranach the Elder, Rembrandt van Rijn, Nicolas Poussin, Antoine Watteau, Giovanni Battista Tiepolo, Peter Paul Rubens, Bartolomé Esteban Murillo, Claude Monet, Auguste Renoir, Paul Cézanne, Edgar Degas, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Henri Matisse, and Pablo Picasso. The collection of Egyptian treasures includes original Fayum portraits. The Department of Drawings and Engravings contains more than 350,000 graphic works and drawings by western European, American, and Asian artists; this department also houses the largest collection of old Russian graphic works. Among the museum's exceptional examples of western European sculpture are works by Jacopo Sansovino, Théodore Jean Antoine Gudin, Gian Lorenzo Bernini, Auguste Rodin, and Aristide Maillol. The museum has a fine collection of original Greek and Roman artifacts, with particular depth in Greek vases. Limoges enamels, Italian majolica, and Venetian and Spanish furniture are the pride of the Decorative Arts Department. The museum also houses a collection of coins and medals that is one of the most significant in Russia. The idea of creating in Moscow an art museum focused on examples of world culture arose in the mid-eighteenth century, and the concept gathered support from the Moscow intelligentsia throughout the next century and a half. It found expression both in Princess Zinaïda Volkonskaya's well-known project for an Aesthetic Museum (1831) and in the activities of several generations of professors who established academic collections at Moscow University. The sustaining concept behind these endeavors was that art enlightens and educates. The founder of what ultimately became the State*

Le fondateur de ce qu'on nomme aujourd'hui le Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine fut le professeur Ivan Tsvetaev (1846-1913) de l'Université de Moscou. Il réussit là où ses prédécesseurs avaient échoué: il obtint un terrain dans le centre, à proximité du Kremlin, sut rallier les soutiens dès le début de son entreprise et réunir des fonds privés pour la construction. L'architecte moscovite Roman Klein dessina l'édifice.

Le musée fut installé en 1898 et ouvrit ses portes au public en 1912. Originellement baptisé Musée Alexandre-III des Beaux-Arts, il était conçu comme une institution d'enseignement, financée par des fonds non gouvernementaux, sous la férule de l'Université de Moscou. Il constituait d'abord une vaste collection de moulages en plâtre, copies de sculptures et de monuments dont un grand nombre furent réalisées à sa demande. Tsvetaev rêvait d'étendre le musée au-delà de sa vocation première, afin, selon ses propres mots, d'«augmenter la portée de la collection par l'acquisition d'autant d'œuvres originales que possible».

Au début des années 1920, les projets de Tsvetaev commencèrent à se concrétiser. Le musée se développa dans plusieurs directions: depuis la nationalisation de collections privées après la Révolution de 1917 et la fermeture volontaire de musées existants ou le transfert de collections (provenant notamment du Musée de l'Ermitage), jusqu'à l'enrichissement régulier de la collection au moyen d'achats d'Etat, de donations privées et de dépôts d'objets archéologiques. De sorte que cette collection pédagogique devint rapidement l'un des plus importants musées d'art au monde. Une galerie de peinture fut créée, ainsi qu'un département des dessins et gravures et une collection de médailles. Les spécialistes associés au musée contribuèrent vigoureusement à y réunir d'importantes œuvres d'art. En 1937, il fut rebaptisé Musée Pouchkine, en l'honneur du grand poète russe (1799-1837).

Mais c'est en 1948 que le musée connut ses plus grands changements. Les collections de deux grands mécènes russes, Sergueï Tchichoukine et Ivan Morozov, consacrées aux impressionnistes et aux postimpressionnistes français et conservées depuis la fin des années 1920 au Musée d'Art occidental moderne, furent transférées, à la ferme-

*Pushkin Museum of Fine Arts was Professor Ivan Tsvetaev (1846–1913) of Moscow University. He was able to do what his predecessors could not—namely, to procure a plot of land in the center of the city not far from the Kremlin, attract early supporters, and raise private funds for construction. Well-known Moscow architect Roman Klein designed the building.*

*The museum was established in 1898 and opened to the public in 1912. Initially named the Alexander III Museum of Fine Arts, it was built with nongovernmental funds as a teaching institution under the auspices of Moscow University. The museum began as an extensive collection of plaster-cast replicas of sculptural and architectural monuments, many of them commissioned for the museum. Tsvetaev dreamed of expanding the museum beyond its original concept in order to, in his words, “raise the significance of the collection by the acquisition of as many original works as possible.” By the early 1920s Tsvetaev’s vision began to be realized. The museum developed along several paths: from the nationalization of private collections after the 1917 Revolution and the voluntary closing or transfer of collections from existing museums (including the State Hermitage Museum), to the regular expansion of the collection through state purchases, private donations, and deposits of archaeological artifacts.*

*This teaching collection rapidly grew into one of the most important art museums in the world. A gallery of paintings was established, as well as a department of drawings and engravings and a collection of coins. The scholars associated with the museum vigorously gathered important works of art. In 1937 the museum was renamed to honor the Russian poet Alexander Pushkin (1799–1837).*

*The museum underwent its most significant changes in 1948, when the collections of the then-closed Museum of Modern Western Art were transferred to the State Pushkin Museum. The Museum of Modern Western Art was founded in the late 1920s to house the collections of two outstanding Russian patrons, Sergei Shchubukin and Ivan Morozov. This famed museum of French Impressionists and Post-Impressionists had*



Le Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine, à Moscou.

*The State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow.*

ture de ce dernier, au Musée d'Etat Pouchkine. Staline avait en effet ordonné que les œuvres, qu'il considérait comme des produits d'un art corrompu, soient dispersées entre les musées de l'Ermitage et Pouchkine, avec l'idée implicite qu'aucune des deux institutions ne les accrocherait à ses cimaises. Il fallut attendre les années 1960 pour qu'on commençât de les exposer de nouveau. Les collections du Musée Pouchkine – environ 575 000 objets d'art – sont aujourd'hui cinquante fois plus importantes qu'elles ne l'étaient à son ouverture. Le musée emploie 650 personnes et reçoit un million de visiteurs chaque année. Mais son identité ne tient pas seulement à ses collections. Il fut, au fil des ans, l'initiateur de projets et de programmes d'envergure. En 1945, par exemple, il reçut les chefs-d'œuvre de la Gemäldegalerie de Dresde sauvés par l'Armée rouge. Les toiles avaient désespérément besoin d'être restaurées et l'équipe du Musée Pouchkine y travailla ardemment. Dix ans plus tard, les œuvres furent révélées au public russe, puis retournèrent à Dresde.

Le Musée Pouchkine a aussi développé de nombreuses initiatives pédagogiques, notamment des cycles de

*been closed and reorganized under a directive from Joseph Stalin, who considered this type of art to be corrupt. Stalin further ordered that the collection be divided between the Hermitage and Pushkin museums with the implicit understanding that neither museum would hang the paintings in their galleries. It was not until the 1960s that these French masterworks were displayed for museum visitors.*

*Since the Pushkin Museum opened, its collection has increased more than fiftyfold. Today it has 575,000 objects, 650 staff members, and approximately one million visitors each year. But the museum is defined not just by its collection. Over the years it has initiated a number of programs and projects. In 1945, for example, the museum received a collection of masterpieces salvaged by the Soviet Army from the Dresden Gemäldegalerie. The paintings were in desperate need of restoration, and the museum staff worked hard on them. Ten years later the works were shown to Russian audiences and subsequently returned to Dresden.*

*The Pushkin Museum has developed many educational initiatives, including frequent lectures, clubs for*

conférences, des rencontres entre jeunes historiens d'art, des programmes de théâtre pour enfants ou des activités familiales. Ces trente dernières années, les conférences Vipper, en liaison avec les grandes expositions, furent données par des spécialistes. Le musée a encore publié des catalogues de peinture, notamment des études approfondies consacrées aux collections hollandaise, flamande, italienne et française.

Au milieu des années 1950, le Musée Pouchkine devint une étape très prisée des grandes expositions itinérantes internationales. Depuis, il a accueilli des expositions venant du Musée du Louvre à Paris, du Musée du Prado à Madrid, du Kunsthistorisches Museum de Vienne, du Metropolitan Museum of Art et du Museum of Modern Art à New York, de la National Gallery of Art à Washington, D.C., du Centre Georges Pompidou à Paris et des musées nationaux de Prague, Varsovie, Venise, Tokyo et Londres. Ceux qui ont assisté à ces expositions y ont vu des chefs-d'œuvre: *La Joconde* et *La Dame à l'hermine* (*Cecilia Gallerani*) de Léonard de Vinci, *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix, *L'Atelier du peintre* de Vermeer, la *Vénus d'Urbino* de Titien, la *Vue de Tolède* du Greco, le masque mortuaire en or de Toutankhamon, et bien d'autres encore. En 1980, le public moscovite eut la chance de voir les chefs-d'œuvre américains de l'exposition coorganisée par le Fine Arts Museum de San Francisco et le Metropolitan Museum. Quatre ans plus tard fut présentée l'une des pièces les plus célèbres dues au génie de Vinci: le Codex de la collection Armand Hammer.

Mais le Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine ne s'est pas contenté de présenter les collections des plus grands musées du monde. Il a, on s'en souvient, participé à l'organisation de l'exceptionnel événement que fut, lors de la saison 1981-1982, *Paris-Moscou/Moscou-Paris*, témoignage de trente ans de développement artistique (1900-1930), d'une capitale à l'autre, d'un pays à l'autre. Pour la première fois, après de nombreuses années de silence, les œuvres de l'avant-garde russe étaient de nouveau exposées – un exploit au regard des restrictions idéologiques que connaissait l'époque. De la même façon, le Musée Pouchkine avait organisé, dans les années 1950

*young art historians, children's theatre, and family activities. During the past thirty years the museum has hosted the Vipper Lectures, a series of scholarly conferences related to major exhibitions at the museum. The museum has published catalogues of paintings, including comprehensive studies of the museum's Dutch, Flemish, Italian, and French collections.*

*In the mid-1950s the Pushkin Museum became a major stop in Russia for traveling international exhibitions. Over the course of several decades the museum has hosted exhibitions from the Musée du Louvre in Paris, the Museo del Prado in Madrid, Vienna's Kunsthistorisches Museum, the Metropolitan Museum of Art and the Museum of Modern Art in New York, the National Gallery of Art in Washington, D. C., the Centre Georges Pompidou in Paris, and national museums in Prague, Warsaw, Venice, Tokyo, and London. Those who attended these exhibitions saw masterpieces: Leonardo da Vinci's Mona Lisa and The Lady with an Ermine (Cecilia Gallerani), Eugène Delacroix's Liberty Leading the People, Jan Vermeer's Artist's Studio, Titian's Venus of Urbino, El Greco's View of Toledo, the Gold Mask of Tutankhamen, and many others. In 1980 the Moscow public had the opportunity to see American masterpieces in an exhibition organized by the Fine Arts Museum of San Francisco and the Metropolitan Museum. A major event in 1984 was the exhibition of the Leonardo da Vinci Codex from the Armand Hammer collection.*

*Exhibitions at the State Pushkin Museum of Fine Arts have reached well beyond presenting the collections of the world's greatest museums. The museum organized the exceptional Moscow-Paris, an exhibition on the developmental paths of art in the first thirty years of the twentieth century. It was held in 1981-2 at the Centre Georges Pompidou in Paris, as well as at the Pushkin Museum. The exhibition marked the first time, after many years of silence, that the works of the Russian avant-garde were displayed – it was a rare feat in light of the ideological restrictions in place at the time. Similarly, the Pushkin Museum organized exhibitions in the 1950s and 1960s of works by Pablo Picasso and*

et 1960, des expositions consacrées à Pablo Picasso et à Fernand Léger; il a été le premier musée russe à présenter des œuvres de Marc Chagall et de Salvador Dalí, le premier, encore, à installer en exposition permanente des œuvres de Wassily Kandinsky. Sur les traces de *Paris–Moscou*, ce fut ensuite *Berlin–Moscou*, première exposition des œuvres de la période totalitaire en Allemagne et en Union soviétique.

Les «œuvres transférées», c'est-à-dire celles qui firent partie du trésor de guerre ramené par l'Armée rouge lors du second conflit mondial, ont souvent été exposées, depuis 1955, avec la présentation des chefs-d'œuvre de la Gemäldegalerie de Dresde, puis, après plusieurs décennies de discrétion, à partir des années 1990, lorsque le musée réexamina la question de ces «œuvres transférées». Ainsi de nombreux dessins de l'ancienne collection Koenigs, confisquée en Hollande par les nazis puis reprise par l'Armée rouge, sont-ils sortis de l'ombre et ont-ils fait l'objet d'une présentation. Des peintures provenant de collections allemandes et hongroises ont aussi été exposées, tout comme la collection d'antiquités sans doute la plus célèbre au monde, qui a donné lieu à la grande exposition *Le Trésor de Troie: les fouilles d'Heinrich Schliemann*, en 1996.

En 1981, le Musée Pouchkine inaugurait un partenariat avec le grand pianiste Sviatoslav Richter (1915-1997), afin d'organiser et d'accueillir le festival international des «Soirées de décembre», accompagnées, bien entendu,



Ivan Tsvetaev, directeur fondateur du Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine, à Moscou, vers 1913.

*Ivan Tsvetaev, founding director of the State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow, c.1913.*

*Fernand Léger, and it was the first museum in Russia to exhibit the works of Marc Chagall and Salvador Dalí. The museum was also the first in Russia to put the works of Wassily Kandinsky on permanent display. Following in the footsteps of Moscow–Paris was the monumental exhibition Moscow–Berlin (1995–6), the first exhibition of works from the totalitarian period of Germany and the Soviet Union.*

*Notable among the museum's groundbreaking exhibition initiatives is its systematic display of the so-called "transferred treasures," art that was brought back by the Soviet Army during World War II. The Pushkin Museum began exhibiting these works in 1955, with the masterpieces from Dresden, but then*

*avoided the issue for several decades. Beginning in the 1990s the museum revisited the question of the transferred treasures. For example, it has prepared and exhibited drawings from the former Koenigs collection, a renowned collection of western European art confiscated from the original collector by the Nazis and liberated by Russia during World War II. Paintings from German and Hungarian collections have also been displayed, as has one of the most famous collections of antiquities, The Treasure of Troy: Heinrich Schliemann's Excavations.*

*In 1981 the Pushkin Museum entered into a partnership with the great pianist Sviatoslav Richter (1915–97) to organize and host the annual international*

d'expositions. Chaque hiver, depuis sa création, le festival réunit des œuvres d'art venant des principaux musées du monde et propose un programme musical d'exception, où figurent les plus grands interprètes.

En 1994 s'ouvrait, sous l'égide du Musée Pouchkine, le Musée des Collections privées, nouvelle division alimentée par les dons des collectionneurs. Ce musée original n'aurait pu voir le jour sans le soutien du spécialiste renommé qu'était Ilya Zilbershtein (1905-1988), qui non seulement céda une immense collection de peintures et de dessins de maîtres russes et étrangers, mais conçut également le projet d'un tel musée. Depuis son ouverture, le Musée des Collections privées, à mesure des donations, a considérablement enrichi son patrimoine.

En 1997, une branche du Musée Pouchkine s'est établie à l'Université d'Etat russe des sciences humaines, où des moulages du musée sont désormais exposés. Ainsi le Musée Pouchkine a-t-il, en quelque sorte, bouclé la boucle, retournant à sa vocation universitaire première et portant à la connaissance des étudiants des copies d'œuvres. On peut espérer que ce projet servira de modèle à d'autres universités.

Dans les années à venir, le Musée Pouchkine entend poursuivre le programme d'exposition de ses collections auprès du grand public. Il s'agit pour nous non seulement de faire partager les trésors qui sont en notre possession, mais aussi de développer un esprit d'amitié et de coopération. Nous sommes heureux, avec l'exposition *De Courbet à Picasso*, à la Fondation Pierre Gianadda, de faire un pas important vers la réalisation de ce but.

I. A.

Traduction en français: François Boisivon

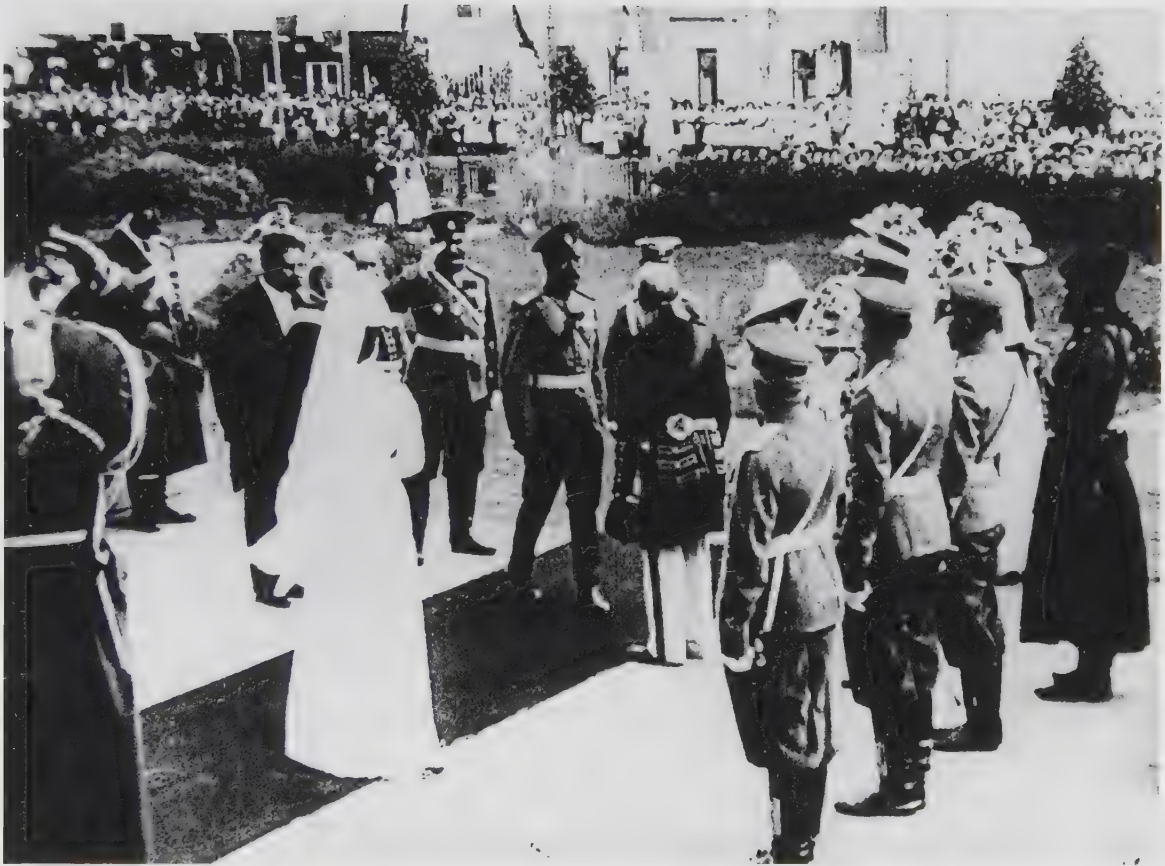
*"December Evenings" music festival and accompanying exhibitions. Held each winter since its inception, the festival brings together art from the greatest museums of the world and an outstanding schedule of musicians and performers.*

*In 1994 the Museum of Private Collections, a new division based on gifts from collectors, was opened under the auspices of the State Pushkin Museum. This unusual museum would not have been possible without the support of renowned scholar Ilya Zilbershtein (1905-88), who not only gave the Pushkin Museum an enormous collection of paintings and drawings by Russian and foreign masters, but also conceived the idea of such a museum. Since its opening the Museum of Private Collections has been enriched by donations from a number of impressive collections.*

*In 1997 a branch of the Pushkin Museum was established at the State Russian Humanities University, where plaster casts from the museum are now on display. Through this link the Pushkin Museum has come full circle, returning to its origins as a university museum based on replicas of works of art; it is hoped that the project will serve as a model for other Russian universities.*

*In the coming years the Pushkin Museum plans to develop further exhibitions from its collections for international audiences. The goals are not only to share the museum's wonderful works of art, but also to convey a spirit of friendship and cooperation. We are pleased that From Courbet to Picasso at the Pierre Gianadda Foundation takes an important step toward achieving those goals.*

I. A.



Le tsar Nicolas II, lors de l'inauguration du Musée d'Etat des Beaux-Arts (rebaptisé Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine en 1937), à Moscou, 31 mai 1912.

*Czar Nicholas II at the opening of the State Museum of Fine Arts, Moscow (renamed the State Pushkin Museum of Fine Arts in 1937), May 31, 1912.*



# L'histoire de la collection de la nouvelle peinture française au Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine

par Anna V. Poznanskaya  
et Alexeï V. Pétoukhov

L'exposition de la Fondation Pierre Gianadda présente des œuvres d'art français de la collection de la Galerie de l'art des pays d'Europe et d'Amérique des XIX-XX<sup>e</sup> siècles, le nouveau département du Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine. Cette collection, remarquable par son ampleur et la qualité des œuvres, occupe une place d'honneur parmi les départements similaires des grands musées du monde, tels que le Musée d'Orsay (Paris), la Galerie nationale de Washington ou le Metropolitan Museum (New York). Cette exposition d'envergure présente des œuvres des plus grands artistes de différentes écoles nationales et les principales tendances artistiques, de l'époque du romantisme jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle.

L'histoire de la constitution de cette collection est indissociable de l'histoire du Musée et comporte de nombreux épisodes marquants voire dramatiques. Son noyau est formé par les collections des célèbres mécènes et collectionneurs moscovites Sergueï Trétiakov, Sergueï Chitchoukine et Ivan Morozov. L'exposition actuelle de la Galerie de l'art des XIX-XX<sup>e</sup> siècles préserve l'approche personnelle et le goût de ces personnalités qui sont à l'origine de sa création.

Les bases de la future collection du musée ont été jetées au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, à une époque où d'importants changements surviennent dans l'histoire du collectionnement d'œuvres d'art en Russie. Durant de nombreux siècles, il est le privilège de la famille impériale et de la grande aristocratie. Outre la collection exceptionnelle du Musée de l'Ermitage, au tournant des XVIII-XIX<sup>e</sup> siècles, de riches galeries privées d'art d'Europe Occidentale sont réunies par les Stroganov, les Golytsine, les Youssouf, les Chérémétiev. Durant la même période, les ducs de Leichtenberg, les comtes Chouvalov et Orlov-Davydov achètent des œuvres de maîtres européens. Cette même tendance se poursuit au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Toutefois, durant la seconde moitié du siècle la situation change radicalement. A cette période la Russie voit apparaître une pléiade d'entrepreneurs à l'origine d'importantes initiatives dans le domaine de la culture. Bien que n'ayant pas reçu de formation spécialisée, ils

# History of the Modern French Painting collection of the State Pushkin Museum of Fine Arts

by Anna V. Poznanskaya  
and Alexey V. Petukhov

*The exhibition held at the Pierre Gianadda Foundation in Martigny displays the French masterpieces from the Collection of the European and American Art of the 19-20<sup>th</sup> Centuries Gallery – a new division opened in the State Pushkin Museum of Fine Arts. This extensive and comprehensive collection rightly assumes a proud place alongside the leading world museums of a similar profile, like Musée d'Orsay (Paris), National Gallery of Art in Washington D.C. and the Metropolitan Museum (New York). The extensive exposition boasts the works of many celebrated masters from various national schools and the main art movements from the age of Romanticism through the middle of the 20<sup>th</sup> century.*

*The story behind the formation of this gallery is closely associated with the history of Pushkin Museum and includes some outstanding and even dramatic events. This gallery originally incorporated the private collections of several prominent Moscow collectors and patrons of art, namely S. M. Tretyakov, S. I. Shchukin and I. A. Morosov. A contemporary exposition in the Art Gallery of the 19-20<sup>th</sup> centuries remains faithful to the individual tastes and preferences of the people who facilitated its creation.*

*The foundations of the future museum were laid in the middle of the 19<sup>th</sup> century, when the tradition of the Russian art collecting underwent significant transformation. Over the course of many centuries, collecting of art was considered to be a privilege of the Imperial family or the members of the highest aristocracy. In addition to the unique art gallery of the Hermitage Museum, a number of outstanding private collections of Western Art owned by the aristocratic families of Stroganovs, Golytsins, Yusupovs and Sheremetevs were also taking shape at the turn of the 18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries. Other members of upper classes, namely Duke Leichtenburg, Earls Shuvalovs and Orlov-Davidovs, acquired the European masterpieces during the same period. This trend continued until the beginning of the 19<sup>th</sup> century.*

*However, the middle of the 19<sup>th</sup> century manifested an important landmark in the evolution of Russian*

ont un goût artistique inné, qui leur permet de réunir des collections d'œuvres de l'art moderne qui se distinguent par une exceptionnelle qualité. Le raffineur de sucre Pavel Ivanovitch Kharitonenko, Dmitri Pétrovitch Botkine, issu d'une famille de marchands de thé, Ilya Semionovitch Ostrooukhov, fils d'un commerçant moscovite devenu un peintre reconnu, sont des représentants typiques de la nouvelle génération de collectionneurs moscovites.

La célèbre collection de Sergueï Mikhaïlovitch Trétiakov (1834-1892), qui couvre la période des années 1830-1870, constitue l'apport le plus important à la galerie de la peinture européenne du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle du Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine. A l'exemple de son frère Pavel Mikhaïlovitch Trétiakov, il lègue sa collection à la ville de Moscou ; jusqu'en 1925 elle constitue le Département étranger de la Galerie Trétiakov, puis est transférée au Musée Pouchkine. Bien que les premières œuvres acquises par Sergueï Trétiakov soient issues du pinceau d'artistes russes, dès le début des années 1870 il se plonge totalement dans la vie artistique parisienne. A l'époque, l'art européen, en particulier en France, vit un essor des styles dits « mineurs », qui s'accompagne d'intenses recherches de nouveaux moyens d'expression. Des paysages de petit format avec des vues champêtres, des scènes historiques et de genre costumées et amusantes sont plus au goût des nouveaux collectionneurs que des portraits d'apparat monumentaux ou des sujets de mythologie antique. Même s'il achète des toiles de peintres célèbres du XIX<sup>e</sup> siècle, d'Eugène Delacroix à Jules Bastien-Lepage, Trétiakov préfère Camille Corot et les artistes de l'Ecole de Barbizon, dont les œuvres forment aujourd'hui le noyau de la collection du musée de cette période.

Les collectionneurs et les mécènes moscovites de l'époque préfèrent, de toute évidence, la peinture réaliste, ce qui définit le caractère de la collection de l'art européen du XIX<sup>e</sup> siècle au Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine. Toutefois, d'autres phénomènes dans l'art de la première moitié et du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle trouvent également leur reflet dans les salles de la Galerie.

Au tournant des XIX-XX<sup>e</sup> siècles, une nouvelle génération de d'amateurs d'art prend la relève du collectionnement de la nouvelle peinture française. Ce sont, en premier lieu, les célèbres industriels et mécènes Sergueï Ivanovitch Chtchoukine et Ivan Abramovitch Morozov. Le talent de collectionneur de Mikhaïl Morozov, un autre membre du « clan des Morozov », mort prématurément, n'a malheureusement pas eu le temps de s'épanouir.

En poursuivant la tradition inaugurée par leurs prédécesseurs, ils créent les galeries domestiques d'art moderne les plus grandes et les plus emblématiques, dont

*art collecting. Russia witnessed the appearance of a new generation of prominent entrepreneurs, who instigated and organised many significant cultural innovations. Although lacking in special education, they possessed an exquisite taste in art, which enabled them to amass an amazingly comprehensive and expertly assembled collections of modern art. The new generation of the Moscow collectors was represented by a well-known sugar manufacturer Pavel Ivanovitch Kharitonenko, a son of prominent tea merchant Dmitry Petrovitch Botkin, as well as by a son of the Moscow merchant and a well-known artist – Iliya Semionovitch Ostrooukhov.*

*The celebrated collection of Sergei Mikhailovich Tretyakov (1834-1892) traversing a period from 1830 to the 1870s lent a unique variety to the Gallery of the 19<sup>th</sup> century European Art housed in the Pushkin Museum. Sergei Tretyakov followed in his brother's, Pavel Mikhailovich Tretyakov, footsteps when he bequeathed his collection to the city of Moscow; it remained in the Foreign Division of the Tretyakov Gallery until the 1925 and later was transferred to the State Pushkin Museum of Fine Arts. Sergei Tretyakov, who started his gallery by collecting the Russian art, became infatuated by the bohemian life of Paris at the beginning of 1870s. During this time the European art, French in particular, saw a revival of the so-called "bumble" genres that was accompanied by the search for the innovative artistic methods. Small-scale canvases depicting country landscapes and amusing costume scenes in historical genre were more fitting to the tastes of the new collectors than the monumental gala portraits or the ancient mythological scenes. Sergei Tretyakov acquired works of famous artists of the 19<sup>th</sup> century, starting from Eugène Delacroix to Jules Bastien-Lepage, although he was particularly fond of the art of Camille Corot and the artists of Barbizon School, whose paintings form the core of the museum collection of this period.*

*The Moscow collectors and patrons of art of that period were fond of the Realist paintings and left their mark on the assortment of the European art of the 19<sup>th</sup> century housed in the Pushkin Museum. However, many other key trends in the history of art of the beginning and middle of the 19<sup>th</sup> century are also present in the Gallery.*

*At the turn of the 19<sup>th</sup> - 20<sup>th</sup> century, a new generation of Moscow collectors adopted the tradition of their predecessors by amassing collections of works of innovative French artists. Amongst these collectors were prominent manufacturers and patrons of art, Sergei Ivanovich Shchukin and Ivan Abramovich Morozov. Mikhail Morozov, who passed away at a young age without having an opportunity to fully reveal his tal-*



Salle Paul Cézanne du Deuxième musée d'art moderne occidental (ancien hôtel particulier d'Ivan Morozov). Milieu des années 1920.

*"Cezanne Hall" in the Second Museum of the Modern Western Art (former residence of Ivan Abramovich Morozov). Middle of 1920s.*

la signification dépasse largement le cadre des collections particulières habituelles. On peut dire que l'esprit d'expérimentation et d'innovation dans l'art français de l'époque était à l'unisson du développement fulgurant du capital moscovite. Une attention toute particulière accordée aux tendances artistiques encore méconnues, la capacité à apprécier les œuvres d'art à leur juste valeur et d'y reconnaître de véritables chefs-d'œuvre, sont dues à leur entregent devenu légendaire et à leur flair extraordinaire, ainsi qu'à l'engagement qui s'empare des industriels moscovites.

On a beaucoup écrit sur le « mystère » de Chtchoukine et de Morozov. La clé de leur énigme se trouve dans leur époque, le tournant des XIX-XX<sup>e</sup> siècles en Russie, le temps des changements majeurs dans l'art et la société, dont les deux collectionneurs savent saisir le rythme. La recherche de phénomènes artistiques ré-

*ent to collecting, also belonged to the "clan" of Morozovs. These businessmen followed in the steps of their predecessors to establish a number of leading and remarkably comprehensive private galleries of the modern art of truly global importance. It could be said that the spirit of experimentation and innovation prevalent in modern French art was in tune with the rapidly growing wealth of Moscow. In the same way, appreciation of this hitherto unknown art, together with an ability to recognise the genuine masterpieces, may be likened to the legendary business aptitude and particular intuition, even excitement of the Moscow manufacturers.*

*The "secret" of Shchukin and Morozov remains a popular subject. However, the answer to their secret lies within the era itself, as at the turn of the 20<sup>th</sup> century Russia was going through a period of global changes*

pondant à cette atmosphère, un sentiment aiguisé du nouveau, de l'authentique, du talentueux les conduit à Paris la magnifique, foyer des idées artistiques des années 1870-1910. Les contemporains regardent souvent avec suspicion ces riches extravagants qui paient des sommes considérables pour des œuvres d'artistes novateurs français « insupportables par leur insolence » ou « intolérablement vulgaires » (selon l'expression du prince Sergueï Chtcherbatov). Les descendants sont toujours stupéfaits par la justesse de « l'œil » des collectionneurs du siècle dernier et doivent reconnaître que les Monet, Gauguin ou Matisse « russes », ayant passé l'épreuve du goût personnel de ces collectionneurs, sont une référence parmi les œuvres des mêmes artistes conservées dans de nombreux musées et collections particulières du monde.

Les marchands moscovites visitent assidûment les galeries parisiennes à la recherche du *dernier cri*, de nouvelles trouvailles dans l'art de l'époque. C'est le magnat du textile Sergueï Chtchoukine, dont le « génie de collectionneur » est un phénomène unique dans la culture russe et mondiale, qui a le premier l'idée de créer une collection d'art moderne.

Sergueï Ivanovitch appartient à une illustre famille d'amateurs d'art. Ses trois frères se consacrent au collectionnement : Dmitri se passionne pour les maîtres anciens, Piotr est un amateur d'antiquités russes (qui plus tard rejoignent le Musée historique). Le destin d'Ivan Chtchoukine est le plus extraordinaire : il s'installe à Paris, entre dans le milieu de la bohème artistique et réunit, lui aussi, une importante collection de tableaux. On pense que c'est Ivan, accompagné de Fiodor Botkine, parent des Chtchoukine, qui amène en 1898 Sergueï Chtchoukine dans la galerie parisienne de Paul Durand-Ruel.

Energique, passionné et enthousiaste, Sergueï Chtchoukine est littéralement subjugué par le nouvel art français, et ses premières idées sur le collectionnement systématique cèdent la place aux « élans » d'intérêt pour certaines tendances et artistes. Dès le début il se distingue par un flair infailible et la justesse de son œil : la majorité des tableaux qu'il achète sont des chefs-d'œuvre. Chaque nouvel engouement de Chtchoukine est suivi par l'arrivée dans sa maison de la ruelle Bolchoï Znamenski à Moscou de superbes toiles, qui la transforment peu à peu en musée personnel. Ainsi, grâce à la collection de Chtchoukine on peut suivre non seulement l'histoire de l'art de l'époque mais également, comme l'a remarqué à juste titre l'historien d'art russe Boris Ternovets, « l'histoire des passions » de ce collectionneur hors pair.

Son premier amour, qui est la peinture impressionniste, a duré presque sept ans, donnant naissance à un ensemble incomparable de la « galerie », ou du « salon » de

*both in the art and in the society and both collectors had their finger on its pulse. It comes as no surprise that their search for the new artistic trends, together with the rare intuition for the original, genuine and gifted, brought these collectors to the cradle of the artistic innovation of the 1870-1910s – the inspirational Paris. The contemporaries of art collectors were doubtful and suspicious of the extravagant antics of the wealthy merchants who paid obscene amounts for the “unbearably insolent” or even “unbelievably obscene” (according to the Prince Sergei Sberbatov) works by the French artists-innovators. Nevertheless, their successors are frequently astonished by the intuition of these collectors, who shrewdly selected the “Russian” masterpieces by Monet, Gauguin or Matisse, according to their individual tastes and invariably amassed far more superior pieces than the works of the same artist found in many international museums or private galleries.*

*The Moscow merchants frequently visited the art galleries in Paris in search of the le dernier cri – the latest innovations of modern art. The prominent textile magnate Sergei Shchukin, whose “collector’s genius” became a unique phenomenon in both Russian and global cultures, was one of the first to come up with the idea of establishing a collection of modern art.*

*Sergei Ivanovich belonged to a wealthy family renowned for its association with the art and its love to collecting. His three brothers were all keen collectors: Dmitry was particularly fond of the old masters, whilst Pyotr was an enthusiastic collector of Russian antiquity that later found its place in the State Historical Museum. However the story of Ivan Shchukin, who also amassed a large collection of paintings, was the most extraordinary of all – he settled in Paris and became a member of the artistic bohemian circles. We assume that it was Ivan who, together with Shchukin’s relation F. V. Botkin, first introduced Sergei Shchukin to the Paul Durand-Ruel Gallery in Paris in 1898.*

*An energetic, passionate and enthusiastic individual, Shchukin literally “caught the bug” of the modern French art and his original ideas of systematic collecting were replaced by emotional “spurts” of interest in specific trends and artists. From the very beginning he displayed a unique collector’s “intuition” and a “good eye” for art – the majority of his acquisitions are indisputable masterpieces. Shchukin’s house in Bolsboi Znamenski Lane, Moscow, became his private museum as it began to fill up with unparalleled works of art. Therefore, his collection reflects not only the history of art of this era, but also, according to the Russian art critic Boris Ternovets, the collector’s own “story of infatuations”.*

*His original fondness of the Impressionist’s art that*



Salon de musique (salon Claude Monet) de l'hôtel particulier de Sergueï Chtchoukine. Début des années 1910.

*"Concert Room" ("Monet Salon") in the Moscow residence of Sergei Shchukin. Beginning of 1910s.*

Monet, grâce auquel on peut suivre la longue évolution de la manière artistique du peintre. Il est possible que ce soit non seulement l'art de Claude Monet mais également la conviction et le tempérament fougueux du maître de l'impressionnisme qui fascinent le collectionneur moscovite car ils répondent à son propre caractère. Cette galerie couvre la période allant des premières œuvres impressionnistes de Monet à ses dernières toiles, que Chtchoukine achète quasiment immédiatement après leur création.

Chtchoukine est tellement absorbé par le collectionnement qu'il passe à travers le prisme de cette passion les événements de sa vie privée, et y cherche parfois le réconfort à des moments tragiques de son existence. La

*lasted almost seven years, led to the creation of a unique "gallery" ensemble or the "Monet Salon", where one could track the long evolution of the Master's style. The Moscow collector was an admirer of the Claude Monet's art and appreciated the passion and vivacious temperament of the Maitre d'Impressionism, whose personality was so similar to Shchukin's. The Gallery illustrated the artistic evolution of Monet: starting from his early Impressionist works to the latest canvases purchased by Shchukin immediately after their completion.*

*Shchukin was so fond of collecting that even the events of his private life were affected by his passion for art and he frequently sought comfort in it during the*

passion pour les impressionnistes cède la place à une période bouillonnante de collectionnement de la peinture de Paul Gauguin (1906-1907), dont les rêves tropicaux apportent un peu de consolation à Chtchoukine après l'immense chagrin causé par les décès de son fils et de son épouse. Placés dans l'intérieur sombre orné de boiseries de la salle à manger, accrochés très près les uns des autres, sur plusieurs rangées, les tableaux de Gauguin créent une atmosphère concentrée et très particulière en se rapprochant de la signification quasi sacrée que visait le peintre lui-même. Ce n'est pas un hasard si les contemporains assimilent ce mur de la maison de Chtchoukine aux iconostases des églises russes. Le critique et historien d'art Jacob Tugendhold écrivait, émerveillé, à propos de cette galerie : « La Russie, le Moscou sous la neige peuvent être fiers d'avoir accueilli avec sollicitude ces fleurs d'un été éternel que n'a pas su préserver leur patrie-marâtre officielle, la France ». Au tournant des années 1900-1910, Chtchoukine devient le commanditaire conséquent et protecteur d'Henri Matisse et de Pablo Picasso, deux artistes majeurs du XX<sup>e</sup> siècle qui entrent alors dans leur période de maturité. Bravant les préjugés de l'opinion conservatrice, il orne sa maison de leurs œuvres en les exposant presque ostentatoirement. Pendant quelques années non seulement Matisse réalise pour le mécène russe des dizaines de toiles, mais il participe en personne à leur accrochage en venant à Moscou en 1911 et en envoyant à Chtchoukine des recommandations écrites. Chtchoukine achète des tableaux de Picasso presque malgré lui, conduit par la seule magie de son instinct de collectionneur. Il « découvre » Picasso autour de 1908 et reste sous le charme hypnotique de l'Espagnol « démoniaque ». La compréhension et la reconnaissance par Chtchoukine du talent de cet artiste est un processus long et douloureux, très souvent les tableaux achetés ne trouvent pas leur place dans la galerie domestique. Pourtant le collectionneur réussit à dépasser ses goûts personnels et, se fiant au génie de Picasso, réunit en quelques années une collection de taille (plus de cinquante tableaux) et l'une des meilleures au monde d'œuvres de ce peintre. Sergueï Ivanovitch partage généreusement sa passion pour la magie de Picasso avec les visiteurs de sa maison, et les critiques russes voient dans l'Espagnol et ses œuvres l'incarnation de l'image d'un « alchimiste » moderne, d'un sorcier dans l'art. L'acquisition de tableaux d'Henri Rousseau et d'André Derain marque l'étape finale de l'activité de collectionneur de Chtchoukine. Les œuvres du représentant de l'art naïf Henri Rousseau (le Douanier) achetées par Sergueï Ivanovitch sur le conseil de Picasso rappellent l'auréole d'une vénération légèrement ironique que vouent au vieux peintre les représentants de l'avant-

*times of personal tragedy. An intense period of collecting Paul Gauguin's art (1906-1907), replaced his passion for the Impressionists: he lost himself in tropical daydreams created by the French artist, when he was grieving the death of his son and wife. Gauguin's paintings adorned the interior of his dark dining room – hanging in tight rows they created a uniquely intense environment, almost approaching the sacral atmosphere craved by the Master himself. His contemporaries justifiably compared this display in the Shchukin's mansion to the iconostasis of the Russian churches. Art critic and historian Yakov Tugendhold wrote about this gallery with apparent excitement: "Russia, snowy Moscow, can be proud to give a loving shelter to this flowers of eternal summer that could not be picked by their official home – stepmother France". During the period between 1900 and 1910 Shchukin became a major commissioner and patron of two prominent artists of the 20<sup>th</sup> century, who were at the beginning of their creative carriers – Henri Matisse and Pablo Picasso. He overcame the bigotry of public opinion when he festooned his house with their masterpieces, ostentatiously displaying them to the public view. Within the next few years Matisse produced dozens of canvases for his Russian patron and even personally supervised their display during his visit to Moscow in 1911 and in letters.*

*The canvases of the "demonic" Picasso were acquired by Shchukin almost contrary to his own taste – he was led merely by the genius intuition of a collector. Shchukin "discovered" Picasso around 1908 and from that point onward became spellbound by the mesmerising charisma of the "demonic Spaniard". However, it took a long and agonizing time for the Moscow collector to understand and acknowledge his genius: thus the new acquisitions often did not find their place in his home gallery for some time. Nevertheless, Shchukin chose to put aside his personal preferences and, guided by the genius of Picasso, gathered the largest (over 50 paintings) and one of the world finest collections of his works. Sergei Ivanovich generously shared his passion for Picasso's magic with his visitors, whilst the Russian art critics hailed the Spaniard and his work to be a personification of the modern "alchemist", the magician of art.*

*The acquisition of the masterpieces belonging to Henri Rousseau and André Derain perfectly complemented the ensemble of Shchukin's collection. It was Pablo Picasso, who advised Sergei Shchukin to purchase the paintings of the naïve artist Henri Rousseau (nicknamed Customs Officer) and these canvases remind us about somewhat ironic admiration that the masters of literary and artistic avant-garde bestowed on the ageing artist at the end of 1910s. The solemn and*



Salon rose (salle Henri Matisse) de la demeure de Sergueï Chtchoukine. Début des années 1910.

*"Pink Drawing Room" (Henri Matisse Room) in the house of Sergei Shchukin. Beginning of 1910s.*

garde littéraire et artistique au tournant des années 1910. Et l'art solennel et réfléchi d'André Derain est la dernière découverte du collectionneur russe avant la Première guerre mondiale.

Si Chtchoukine, au caractère extraverti, actif et impulsif, a besoin d'interlocuteurs et de partisans, s'il discute, démontre, mène des débats, son collègue moscovite le collectionneur Ivan Abramovitch Morozov a un tempérament plus calme, absorbé dans une contemplation méditative de ses trésors qui, à l'encontre de ceux de Chtchoukine, ne sont pas accessibles au public. Propriétaire de manufactures de textile (par ironie du sort, sa cité ouvrière dans la ville de Tver est surnommée

*sombre art of André Derain became Shchukin's last discovery in Paris prior to the beginning of the World War I.*

*Whereas the extrovert, passionate Shchukin always craved company and sympathisers, enjoying debates, discussions and disputes, his long-term Moscow associate in collecting, Ivan Abramovitch Morozov, had a much calmer and well-balanced disposition and tended to admire his treasures in thoughtful contemplation. As opposed to Shchukin's collection, his masterpieces were not intended for public eye. He also owned several textile factories (coincidentally his little manufacturing town in Tver was nicknamed "Paris" by its*

« Paris » par ses habitants), il commence à collectionner l'art moderne avec ses acquisitions parisiennes de 1903, en transformant progressivement son hôtel particulier rue Prechistenka en musée personnel. Aujourd'hui, dans les salles du Musée Pouchkine, les tableaux « de Morozov » équilibrés, un brin décoratifs, se différencient aisément de ceux « de Chtchoukine » qui sont des déclarations artistiques audacieuses et sans compromis. C'est là la différence entre les deux grands collectionneurs : Ivan Morozov s'applique à décorer harmonieusement sa maison et à réunir une collection systématique et complète d'artistes contemporains.

Les premiers à arriver dans la galerie domestique de Morozov sont des paysages modestes et intimistes d'impressionnistes, qui sont « un pont » pour la compréhension de l'art français par l'industriel russe. Il apprécie hautement l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir, et dans le rythme majestueux et épique des compositions de Paul Cézanne il trouve une harmonie avec sa propre approche de l'art, réfléchi et fondamentale.

Dans les années 1906-1907, Morozov devient l'un des premiers collectionneurs au monde à avoir réuni dans sa galerie privée une petite sélection systématique de tableaux des représentants du premier « -isme » du XX<sup>e</sup> siècle qu'est le fauvisme.

La grande tâche de créer l'atmosphère de la maison, que Chtchoukine confie à Matisse, est accomplie chez Morozov par des artistes ayant fait partie du groupe des « Nabis » qu'il affectionnait particulièrement. Le monde de la peinture des « Nabis », harmonieux et dépourvu de conflits, est proche du tempérament paisible du collectionneur russe ; bientôt il devient leur protecteur généreux et même coauteur. Ivan Abramovitch passe des commandes importantes, exceptionnelles même à Maurice Denis et Pierre Bonnard.

Le collectionnement de Morozov se distingue par son approche d'historien et de critique d'art, il achète des toiles non seulement sur un coup de cœur, mais également suite à une sélection scrupuleuse, en préférant des œuvres peu nombreuses mais de qualité irréprochable. C'est grâce à cette approche qu'il « illustre » avec seulement quelques tableaux toute l'évolution de l'œuvre de Picasso et de Matisse des années 1890-1910, de leurs premières toiles aux chefs-d'œuvre de portée universelle.

L'activité de collectionnement de Chtchoukine et de Morozov est interrompue par le déclenchement en 1914 de la Première guerre mondiale, même si leurs hôtels particuliers étaient déjà devenus de grands musées privés d'art moderne. Le rôle civilisateur de la maison de Chtchoukine dans la ruelle Bolchoï Znamensky est particulièrement important. Elle est ouverte au public et devient un lieu très en vogue, car c'est grâce à elle que le milieu aristocratique moscovite a

*inhabitants), and his collection of modern art started with his purchases in Paris in 1903, after which date his residence in Prechistenka Street was transformed little by little into a private museum. Even today one can easily distinguish "Morozov's" paintings – calm and tranquil, with decorative emphasis – from "Shchukin's" canvases – bold and uncompromising artistic statements. This is where the main difference between the two great collectors lies – Ivan Morozov was just as concerned with the pleasant decoration of his house as with completing a systematic collection of modern artists.*

*Morozov's first acquisitions were unassuming and small-scale landscapes by Impressionist artists: these works built "bridges" with the Russian manufacturer's appreciation of the French art. He highly admired the art of Pierre August Renoir and sensed a connection of the stately rhythm of Paul Cezanne's compositions with his own thoughtful and dependable approach to the art.*

*Morozov became one of the first art collectors in the world to amass in 1906-1907 a small yet systematic collection of the representatives of the first "ism" of the 20<sup>th</sup> century – the Fauvists in his small private gallery.*

*His favourite artists – former members of the "Nabis" group, inspired the atmosphere of Morozov's house, whereas the Shchukin's residence was dominated by the art of Henri Matisse. The Russian collector with his calm and collected personality was able to relate to the harmonious and well-balanced world of Nabis art: he soon became their generous patron and even their co-author. Ivan Abramovich Morozov commissioned some very large and significant orders from Maurice Denis and Pierre Bonnard.*

*The wealthy magnate had the more thoughtful approach to collecting of an historian or an art-critic: he did not just follow his heart when acquiring his numerous masterpieces, but rigorously selected the canvases depending on how representative and valuable they were. He therefore managed to "illustrate", with only a number of works, the whole evolution of Picasso and Matisse artistic careers of 1890-1910 – from their very first works to the finest and most celebrated masterpieces.*

*By the time their collecting activity was interrupted by the World War I in 1914, both Shchukin and Morozov turned their homes into the largest private museums of modern art in the world. The Shchukin's private gallery in Bolshoy Znamensky Lane played an important part in the enlightenment of the Russian public. His residence was opened for free visits and became the place of pilgrimage, where the young artistic elite of Moscow was able to see the creative innovations*



Bâtiment du Musée d'art moderne occidental (ancienne demeure d'Ivan Morozov). Env. 1937.

*The State Museum of the Modern Western Art (former residence of Ivan Morozov). Around 1937.*

la possibilité de découvrir les nouveautés parisiennes, parfois avant les Français eux-mêmes. Cette galerie joue un rôle déterminant dans la formation de la manière picturale des peintres de l'avant-garde russe. Le grand mérite de Chtchoukine consiste dans le fait que c'est à Moscou que se déroulent les principales et les plus significatives manifestations des peintres novateurs nationaux, par exemple, celles des artistes du « Valet de Carreau ». Sergueï Ivanovitch réfléchit à l'avenir de sa collection d'exception. Il prend la décision d'en faire don à la ville de Moscou bien avant la révolution de 1917.

Au moment des événements révolutionnaires de 1917, Moscou dispose donc de richissimes collections de peintres européens modernes. La renommée des collections et des collectionneurs conduit le nouveau pouvoir à leur accorder une attention particulière. La gale-

*from Paris even before they became acknowledged in France. His gallery played an important part in the evolution of the Russian avant-garde artists. Shchukin can be credited with the fact that many significant exhibitions of the Russian innovative artists took place in Moscow, like the event held by a so-called "Diamond Jack" (Bubnoviy Valet) group. Sergei Ivanovich started to contemplate the future of his unique collection very early on. He made a decision to present it to Moscow long before the 1917 revolution.*

*By the time the Bolsheviks seized power in 1917, the city of Moscow had one of the most outstanding collections of modern European art in the world. The superior status of both the collectors and their collections demanded from the new authority to consider their destiny with special care. Vladimir Lenin issued a special decree that determined the fate of Shchukin's gallery – for the*

rie de Chtchoukine est l'objet d'un décret spécial signé par Vladimir Lénine qui, pour la première fois dans l'histoire, reconnaît au niveau gouvernemental l'importance de l'art moderne. La nationalisation des collections confirme leur rôle civilisateur et les transforme en musées publics. Mais leurs instigateurs Chtchoukine et Morozov, privés des droits de propriété, sont obligés de quitter le pays, et Morozov décède peu de temps après.

Dès le début des années 1920, les plus grands chercheurs russes s'appliquent à systématiser, à décrire et à faire paraître des publications sur les deux collections. Jacob Alexandrovitch Tugendhold, critique et historien d'art talentueux, spécialiste d'art moderne ayant bien connu Chtchoukine, se consacre à l'étude de sa galerie devenue le premier Musée d'art moderne occidental. Ses ouvrages des années 1910-1920 sont toujours d'une importance cruciale, et ses analyses frappent par leur justesse, précision et l'élégance des formulations. Boris Nikolaïevitch Ternovets, importante personnalité culturelle de la Russie Soviétique dont l'esprit d'initiative a jeté les bases d'une étude scientifique des collections, est placé à la tête de la galerie de Morozov devenue le second musée. Son activité prend de l'envergure dès 1928, après la réunification des deux collections sous le toit de l'hôtel particulier de Morozov rue Prechistenka. C'est ici qu'est organisé le premier et l'un des plus grands au monde Musée national d'art moderne occidental (GMNZI), centre scientifique largement connu en URSS et à l'étranger. Ternovets popularise les collections, publie de nombreux ouvrages qui leur sont consacrés, mène une large activité d'expositions, établit des contacts avec des artistes étrangers. Le Musée est souvent visité par des hôtes européens, dont Albert Marquet (1934) et Romain Rolland (1935).

Dans les années 1920-1930, le GMNZI réussit à organiser quelques expositions et échanges entre musées, suite auxquels la collection moscovite s'enrichit de tableaux d'artistes français, italiens, allemands, belges, tchèques et polonais. Pourtant, malgré l'activité du GMNZI, la partie de la collection de l'art du XX<sup>e</sup> siècle formée après la révolution n'est pas aussi complète et systématique que les collections de Chtchoukine et de Morozov. Une activité d'expositions et de recherches intenses du Musée, les sympathies pour la Russie Soviétique de l'avant-garde européenne des années 1920 permettent au GMNZI, pratiquement dès sa constitution, de recevoir des dons d'artistes, collectionneurs et propriétaires de galeries étrangers. Limité dans ses moyens, le Musée continue toutefois de compléter sa collection avec des œuvres des plus grands représentants du « nouvel art ». Ainsi la collection moscovite s'enrichit de tableaux de Maurice Utrillo, André Lhote, Fernand Léger, Amédée Ozenfant.

*first time in history the state officially acknowledged the significance of modern art. The nationalisation of the art collections reinforced their role in the enlightenment of the nation, as they were transformed into the public museums. Having lost the ownership of their collections, both Shchukin and Morozov were forced into exile and the latter died soon afterwards.*

*At the beginning of 1920s a number of prominent Russian scholars embarked on the reorganisation, categorisation and publication of the private collections. Yakov Alexandrovitch Tugendhold, a very talented art critic and art historian and a close acquaintance of Shchukin, who dedicated his life to the study of modern art, was appointed to take charge of Shchukin's mansion, which became the First Museum of Modern Western Art. The studies he wrote in 1910-20s retain a huge significance even today; his descriptions are surprisingly accurate, polished and sophisticated. A prominent cultural figure of Soviet Russia, Boris Nikolaevitch Ternovets, assumed the stewardship of Morozov's collection – the Second Museum; it is to him that we owe the initiation of truly academic research into those collections. His activity was at its peak after both collections were brought together under the same roof of Morozov's residence in Prechistenka in 1928. It was here that the first and largest State Museum of New Western Art (SMNWA) in the world was founded – a research centre famous both in Russia and abroad. Ternovets widely publicised the collections, published countless books, actively promoted exhibitions and established close links with foreign masters. The Moscow museum was often visited by European guests such as Albert Marquet (1936) and Romain Rolland (1935).*

*The State Museum of New Western Art organised a number of exhibitions and museum exchanges in 1920-30s; as a result of these events the museum fund acquired new works by the French and Italian, German and Belgian, Czechoslovakian and Polish masters. Despite the intensive activity of the SMNWA, a portion of the 20<sup>th</sup> century art collection amassed during the post-revolutionary period is not as comprehensive or systematic, as the former collections of Shchukin or Morozov. The intensive promotional activity of the museum coupled with the sympathetic attitude of the European avant-garde of the 1920s to the Soviet Russia meant that the museum was able to receive donations from the foreign artists, collectors and gallery owners. Although of limited resources, the museum continued to enhance its collection with the masterpieces of the most celebrated representatives of the "new art". The Moscow collection acquired a number of works of the modern artists, such as Maurice Utrillo, André Lhote, Fernand Léger and Amédée Ozenfant.*

*The active strategy of the museum was interrupted by*



Bâtiment du Premier musée d'art moderne occidental (ancienne demeure de Sergueï Chtchoukine). Années 1920.

*The building of the First Museum of the Modern Western Art (former residence of Sergei Shchukin). 1920s.*

La Deuxième guerre mondiale, puis la campagne de lutte contre le formalisme dont le GMNZI est victime, interrompent l'activité du Musée visant à élargir sa collection. En 1948, ses chefs-d'œuvre universels sont stigmatisés comme « dénués d'idéologie » et « antipopulaires », le Musée est fermé et les œuvres dispersées. Les œuvres d'art, dont celles faisant partie des anciennes collections de Chtchoukine et de Morozov, sont réparties à la hâte entre le Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine et le Musée de l'Ermitage, c'est-à-dire entre Moscou et Leningrad.

Une nouvelle page dans l'histoire de la collection, empreinte de dramatisation et de nouvelles découvertes, est écrite à l'époque du « dégel ». A partir des années 1960-1970, le Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine, nouveau propriétaire de la collection d'art européen des XIX-XX<sup>e</sup> siècles et héritier spirituel des anciennes collections moscovites, devient pour le public de la ca-

*the outbreak of the Second World War, and later, the Museum of New Western Art fell victim to the campaign against formalism. In 1948 the world famous masterpieces were branded as "ideologically corrupt" and "anti-national" and the museum was closed and split up. The masterpieces, including former collections of Shchukin and Morozov, were hastily divided between the State Museum of Fine Arts named after Pushkin, and the State Hermitage – between Moscow and Leningrad.*

*The next political period opened a new dramatic and innovative chapter in the history of this collection. At the beginning of 1960s – 1970s, the State Museum of Fine Arts named after Pushkin, the new owner of the collection of the European art of 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century and the successor of the Moscow heritage, became a genuine "window into the outside world" for the Moscow public. The museum has been implementing an*



I.A. Antonova, L.N. Delektorskaya et S.T. Richter au Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine. 1984.

*I. A. Antonova, L. N. Delektorskaya and S. T. Richter in the State Pushkin Museum of Fine Arts. 1984.*

pitale une véritable « fenêtre sur le monde », il fait tout pour exposer le plus intégralement possible les œuvres reçues dans ses salles, organiser des expositions-débats d'envergure et audacieuses, compléter sa collection avec de nouvelles toiles d'artistes du XX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, même à cette époque le désir de sortir des réserves les œuvres de Cézanne, Matisse et Picasso rencontre une résistance obstinée des conservateurs.

Une lutte particulièrement acharnée se déroule dans les années 1974-1975, lorsque le Musée prend la décision de placer les œuvres d'art des XIX-XX<sup>e</sup> siècle au premier étage, en déplaçant dans d'autres salles les moulages de sculptures antiques. La conviction que les tableaux de Chtchoukine et de Morozov « peuvent... avoir une influence néfaste sur nos jeunes » et que l'art étranger « tue lentement, telle une drogue... » est encore très forte ; nombreux sont ceux qui regrettent les moulages du Parthénon « jetés dans la Cour grecque » en organisant une campagne critique dans la presse. Mais le Musée réussit à faire valoir sa

*active strategy to arrange more comprehensive exhibitions of recently obtained masterpieces, organise broad and bold declarative exhibitions and enhance its collection with the new masterpieces of the 20<sup>th</sup> century artists. However, during that period, a mere attempt to bring Cezanne, Matisse and Picasso masterpieces from the museum's storerooms met a strong resistance from the traditionalists.*

*The confrontation became particularly intense during the 1974-1975, when the Museum committee made a decision to replace the copies of antique sculptures on the first floor of the museum building with the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries masterpieces. During this time the conviction that the Shchukin's and Morozov's paintings may "have ... a bad influence on our young people" and that the Western art is "like the drugs ... that destroy gradually" still prevailed, whilst some opponents were mourning the "tossed into the Greek yard" casts of Parthenon and began a wide critical campaign in the media. Nevertheless, the Museum firmly stood its*



I.A. Antonova et M. Chagall au Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine. 1973.

*I. A. Antonova and Mark Chagall in the State Pushkin Museum of Fine Arts. 1973.*

position. D'ailleurs elle est soutenue par le public qui approuve le nouveau département, et par d'éminents scientifiques : « c'est aujourd'hui... qu'à Moscou nous avons un musée... de classe mondiale, digne de notre capitale », et « la galerie de peinture résonne pour la première fois dans toute sa splendeur ». Pendant quelques décennies, des œuvres d'art moderne font partie de l'exposition permanente d'art mondial dans le bâtiment principal du Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine, en étant un couronnement logique de cet ensemble.

Dans les années 1960-1980, le développement des contacts étrangers du Musée est actif et créatif, il compte parmi ses amis Nadia Léger, Lydie Delektorskaya, secrétaire et muse d'Henri Matisse, la famille de Marc Chagall et les héritiers de Vassili Kandinsky. La majeure partie de ces contacts, parfois risqués et paraissant inespérés, se réalisent grâce à l'énergie, l'activité et le concours personnel d'Irina Alexandrovna Antonova, directrice du Musée.

ground. This strategy was widely supported both by the public and by the renowned scholars, who welcomed the introduction of new division: "now more than ever ... Moscow has a world-class ... museum fit for the capital" and the "art gallery achieves its full potential for the first time". For several decades the modern masterpieces remained a part of the world art exposition located in the main building of the State Museum of Fine Arts named after Pushkin, having logically completed the ensemble.

The Pushkin Museum actively encouraged its foreign relationships during the 1960-80s, when the museum acquired many loyal friends such as: Fernand Léger's wife Nadezda Léger; the secretary and the muse of Henri Matisse, Lydie Delektorskaya; the family of Mark Chagall and the heirs of Wassily Kandinsky. A majority of these slightly risky and seemingly impossible contacts were established owing to the vigorous activity and personal involvement of the Museum Director Irina Alexandrovna Antonova.

Déjà dans les années 1970 est effectué, sous l'égide du Musée, un travail visant à préserver le souvenir des noms de Sergueï Chtchoukine et d'Ivan Morozov, chers à la culture nationale, et à réhabiliter le Musée d'art moderne occidental liquidé de façon barbare. Le collectif scientifique du Musée, et en premier lieu Marina Alexandrovna Bessonova, conservatrice pendant de nombreuses années de la collection d'art français moderne, ont travaillé activement et avec abnégation à l'étude et la description de cette collection.

L'inauguration en 2006 de la Galerie de l'art des pays d'Europe et d'Amérique des XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles est une étape logique de l'évolution de la collection du Musée, de l'élargissement du cadre d'une « cité-musée » dont parlait, au début du XX<sup>e</sup> siècle, Ivan Vladimirovitch Tsvétaïev, fondateur du Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine. Elle a permis de montrer plus largement la collection d'art moderne et contemporain mais également de présenter un tableau complexe et pluridimensionnel de notre époque. L'inauguration de la galerie est un acte de reconnaissance offert aux remarquables collectionneurs, historiens d'art, collaborateurs de musées russes qui ont apporté leur contribution à l'enrichissement et à la préservation de l'héritage culturel de la Russie.

A.V.P. et A.V.P.

*From the beginning of 1970s the Museum dedicated a lot of effort to the campaign aimed to rehabilitate the names of the treasured Russian collectors Sergei Shchukin and Ivan Morozov and to regenerate the brutally divided State Museum of the New Western Art. The Museum's art historians worked enthusiastically and tirelessly to catalogue and study the collection, including the long-term custodian of the Modern French Art Division in the museum – Maria Alexandrovna Bessonova.*

*The opening of the Gallery of the European and American Art of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Centuries in 2006 became a natural milestone in the evolution of the museum fund and the expansion of the "museum site" anticipated by Ivan Vladimirovich Tsvetaev, the founder of the State Museum of Fine Arts named after Pushkin, at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. All of the above allowed to implement a broader display of the new and modern art, as well as to recreate a complex and multi-dimensional image of the era. The opening of the Gallery became an act of appreciation of the outstanding Russian collectors, art critics and museum employees, who jointly made every effort to enhance and preserve the cultural heritage of Russia.*

*A.V.P. et A.V.P.*

## Œuvres exposées *Works exhibited*

Auteurs du catalogue:  
Anna Poznanskaya (1-10)  
Alexei Pétoukhov (11-55)

### Traductions

Russe – français : Eléna Lavanant – Elisabeth Kolchinsky

Russe – anglais : Vera Eletheriou

Les œuvres présentées dans ce catalogue sont décrites selon les normes suivantes: titre, année d'exécution, technique, dimensions (hauteur, largeur), numéro d'inventaire du Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine.

*The works in the present catalogue are described according to the following rules: title, year of realization, technique, dimensions (height precedes width), Pushkin Museum's inventory number.*



# Jean-Baptiste Camille Corot

1796, Paris – 1875, Paris

Fils d'un marchand parisien, Camille Corot reçoit une éducation classique dans un lycée de Rouen, puis commence à étudier la peinture sous la direction du paysagiste Achille Etna Michallon et du maître de la peinture historique Jean-Victor Bertin. Dans les années 1825-1828, le jeune artiste se rend pour la première fois en Italie puis, à la fin des années 1820, il entreprend quelques voyages à travers la province française: il visite la Normandie, la Bretagne, Rouen et Chartres, il travaille beaucoup dans la forêt de Fontainebleau. En 1834 et 1843, il se rend à nouveau en Italie, en 1854 il peint des paysages de Hollande, en 1862 il visite l'Angleterre. Voyageur infatigable, Corot passe plusieurs mois de l'année dans son atelier, en réalisant des toiles destinées au Salon de Paris. Durant sa carrière, le peintre présente au Salon au moins une centaine de tableaux ; en 1849 il est élu membre honoraire de son jury. Dans le même temps, dès le début des années 1850, Corot revient de plus en plus souvent aux paysages de Fontainebleau. Sur la base d'études d'après nature, le maître réalise toute une série de toiles finement colorées qui inscrivent une nouvelle page dans l'histoire de la peinture de paysages française et influencent fortement les artistes de la jeune génération.

A l'encontre des peintres de Barbizon, plus brutaux, Corot, même en travaillant dans la forêt de Fontainebleau, reste attaché à des compositions élégantes et à des nuances douces, grâce auxquelles les coins les plus modestes du paysage rural nous apparaissent comme un espace idyllique empreint d'une profonde harmonie unissant l'homme à la nature.

La composition « Le char à foin », l'un des sujets de prédilection dans l'œuvre de Corot, est l'une des meilleures œuvres du maître dans la collection du Musée Pouchkine. Il n'est pas impossible que ce sujet ait été inspiré du tableau *The Hay Wain* du célèbre paysagiste britannique John Constable, exposé au Salon de Paris en 1824 et que Corot avait pu voir lors de son séjour en Angleterre. En comparant cette œuvre à d'autres toiles similaires de Camille Corot, les spécialistes datent le paysage conservé à Moscou des années 1865-1870. Le tableau est parvenu au Musée par la collection de la fa-

*Classically educated son of the Parisian merchant, Camille Corot, studied painting with a landscape painter Achille-Etna Michallon and a master of historical genre Jean-Victor Bertin. The aspiring artist travelled around the French countryside in the end of 1820s, having visited Normandy, Brittany, Rouen and Chartres and worked in the Fontainebleau forest. His first trip to Italy took place in 1825-1828, followed by further visits in 1834 and 1843, the artist also spend time painting landscapes in Holland during 1854 and visited England in 1862. A tireless traveller, Corot would nonetheless spend a number of months in his studio working on the canvases for presentation at Salon de Paris. Jean-Baptiste Corot exhibited at least a hundred paintings in Salon de Paris and became an honorary member of the Salon Jury in 1849. Meanwhile, from the beginning of 1850s, Corot started to depict the views of Fontainebleau forest in his landscapes. The artist completed a whole series of sublime colouristic landscapes based on the plein air studies that opened a new leaf in the history of the French landscape painting and exerted a strong influence on a whole generation of the young aspiring artists.*

*Corot, unlike his more brutal associates from the Barbizon School, even whilst painting in the Fontainebleau forest, remained faithful to his love of elegant compositions and subtle shades that depict even the humblest of countryside landscapes as an idyllic setting, where the humans and nature exist in total harmony.*

*The "Hay Wagon" depicts one of Corot's favourite subjects and exemplifies the finest works of the famous French artist housed in the State Museum of Fine Arts named after Pushkin. It is possible that the choice of subject matter was influenced by the canvas of a famous British landscape painter John Constable "The Hay Wain" exhibited at the Salon de Paris in 1824, or alternatively, Corot had an opportunity to see this painting during his trip to England. Having compared this painting with the other similar works by Camille Corot, the experts concluded that the*

mille Kharitonenko, grands fabricants de sucre qui, au tournant des XIX-XX<sup>e</sup> siècles, ont réuni une magnifique collection de peintures d'Europe occidentale, dont la meilleure partie était composée d'œuvres d'artistes de l'école de Barbizon.

*Moscow landscape was conceived during 1865-1870. The painting was sourced from the family of wealthy sugar merchant Kharitonenko, who amassed an outstanding collection of Western European art, a majority of which is represented by members of the Barbizon School.*



1  
Le char à foin (Chariot passant le gué près d'un grand arbre)  
1865-1870  
Huile sur toile  
32 × 45 cm  
Inv. 955



# Jean-Baptiste Camille Corot

1796, Paris – 1875, Paris

Pendant les années 1850-1870, les toiles de Corot représentent souvent des vues de Ville d'Avray : en 1817, son père y avait acheté une maison. Ce fait rend difficile la datation de cette œuvre. Si, au milieu du siècle, le maître travaille souvent en plein air, il revient souvent sur ses anciennes esquisses. Il a ainsi créé toute une série de paysages que les chercheurs nomment « souvenirs ». Les toiles conservées au Musée Pouchkine en font partie.

En règle générale, les motifs des paysages de Ville d'Avray se répètent. C'est une petite pièce d'eau avec une cabane de pêcheur, non loin de la maison du peintre, ou bien un étang situé sous ses fenêtres que Corot pouvait voir de son atelier (le tableau moscovite représente très probablement cet étang).

Bien que les paysages avec des vues des provinces françaises ne constituent qu'une partie du riche héritage artistique de ce maître ayant travaillé dans différentes tendances et genres, ce sont eux qui ont permis de révéler pleinement son brillant talent de peintre et de coloriste. Corot préférait les heures de l'aube ou du crépuscule, où la lumière diffuse adoucit les contrastes de la nature, et le paysage vaporeux est teinté d'infinis chatoiements de valeurs qui délayent les contours des objets et simplifient les lignes et les plans. Préférant le temps changeant, il choisit pour ses compositions, tout comme ses prédécesseurs romantiques, des coins retirés de la nature, entourés d'arbres aux feuilles frémissantes et aux contours disparaissant dans les lointains brumeux. Dans ces paysages, la figure humaine sert d'une sorte de « diapason » définissant l'atmosphère de l'image. Les passages extrêmement fins des nuances d'une seule couleur, leurs combinaisons se fondant dans une gamme unique gris argentée, la variabilité de l'éclairage permettent à Corot de transmettre toute la diversité des impressions et de la perception émotionnelle du paysage. Le lyrisme de Corot est dans la fraîcheur et la délicatesse de l'émotion que procure ce qu'il voit, même s'il terminait certaines de ses œuvres en atelier et que ce sont ces dernières, comme il l'avouait souvent, qui lui réussissaient le mieux.

*Throughout the 1850-1870s the artist executed many landscapes depicting the scenery of the Ville-d'Avray region, where his father acquired a house back in 1817. Therefore, it was difficult to date this picture with accuracy. Whereas in the middle of the century Corot painted mostly from nature, then in the later years the artist tended to return to his old sketches – subsequently creating a whole series of landscapes defined by the art experts as “recollection”. The canvas from Pushkin Museum is one of those “recollections”. Corot frequently reproduced the motifs of Ville-d'Avray landscapes in his paintings. His favourite subjects were either a small pond with a fisherman's hut in the vicinity of the artist's house, or a pond that can be seen from the windows of his studio (the Moscow painting is likely to depict the latter).*

*Corot's was a brilliant colourist and a gifted painter, whose talent came to light in his landscapes, although they represent only one portion of the creative oeuvre of the artist, who mastered a variety of trends and genres. Corot was particularly fond of the hours of dawn and dusk, when a mellow light dissolves the natural contrasts and the misty landscape is coloured with a lavish play of values, softening the contours and simplifying the outlines and backgrounds. Camille Corot followed in the footsteps of his processors – Romantics, who also paid homage to the changing weather, as he frequently depicted secluded spots, surrounded by the fluttering in the wind trees, with the fading in the mist outlines in his compositions. The human figure in his landscapes usually acts as a kind of “tuning fork” – it conveys the atmosphere of the landscape. Corot conveys a whole variety of sensations in his emotionally charged landscape by blending a subtle variety of shades and their combinations into a single pearl and silver gamut and using an intricate play of light. Although most of his paintings were completed in the studio, Corot's lyricism lies in the freshness and delicacy of his emotional experience. The artist even admitted himself on many occasions that he was more proficient at producing studio-created landscapes.*

2  
Etang de Ville d'Avray  
1850-1870  
Huile sur toile  
46 × 17 cm  
Inv. 959





# Jean-Baptiste Camille Corot

1796, Paris – 1875, Paris

Ce tableau fut créé durant la dernière période de l'œuvre du maître et fait partie des ultimes acquisitions du célèbre collectionneur moscovite Sergueï Trétiakov, effectuées peu avant sa mort en 1892. C'est Emma Dobigny, l'un des modèles préférés de Corot, qui a posé pour la figure de Diane. Arrivée très jeune à Paris, cette provinciale est devenue un modèle professionnel qui posait pour de nombreux artistes de Montmartre, en premier lieu Corot et Degas. La composition est fondée sur une étude sur nature. Nous savons qu'Émile Zola reprochait souvent à Corot de représenter dans ses paysages des nymphes plutôt que des paysannes. Effectivement, Corot, largement représenté dans la collection du Musée Pouchkine avec ses paysages barbizoniens, privilégie manifestement dans ce cas la tradition académique : la composition parfaite et la ligne du dessin, ainsi que la pose de la figure féminine rappellent la célèbre toile « La source » d'Ingres. Le tableau sentimental « Le bain de Diane », peint par l'artiste durant les dernières années de sa vie, est une composition équilibrée avec pour fond un paysage idyllique, plus proche du style de la peinture de salon de l'époque, et qui pourtant met en valeur la spécificité et la diversité du talent de son auteur. Il est évident que le paysage qui entoure le personnage principal ne sert pas uniquement de décor de second plan : les arbres aux branches entrelacées soulignent la verticale de la composition, tout en encadrant élégamment la figure de Diane. L'esquisse préliminaire pour ce tableau fut réalisée dans les années 1869-1870, mais Corot, comme cela lui arrivait souvent, n'est revenu vers cette œuvre que trois ou quatre ans plus tard, en élargissant considérablement la composition initiale pour y ajouter deux figures féminines au second plan, conférant ainsi une nouvelle richesse et profondeur au fond paysagé. « Le bain de Diane » fut exposé dans la galerie parisienne de Durand-Ruel en 1878 ; plus tard, après avoir changé plusieurs fois de propriétaire, il rejoignit la collection de Sergueï Trétiakov.

*Conceived during the last period of Camille Corot's creative career, "Diana Bathing" was amongst the last paintings purchased by the famous Moscow collector Sergei Mikhailovich Tretyakov before he passed away in 1892. Emma Dobigny, who was one of Corot's favourite models, posed for Diana. Born in the French countryside, Emma Dobigny came to Paris as a young girl to become a professional model, and posed for many Montmartre artists, including Camille Corot and Edgar Degas. The composition of this painting is based on the study drawn from life. Émile Zola famously reproached Corot for portraying nymphs in his landscapes rather than peasant women. Camille Corot, whose art is extensively represented in the Pushkin Museum by his Barbizon landscapes, in this painting demonstrates a clear preference to the academic traditions – his faultless composition and simple outlines, combined with the posture of the female figure are reminiscent of the famous painting by Jean Auguste Dominique Ingres "The Spring". Created in the last few years of Corot's life, the style of the sentimental painting "Bathing Diana" strongly resembles that of the salon paintings of that era. A well-balanced composition with an idyllic background emphasises the uniqueness and diversity of the artist's talent. Rather than using the landscape surrounding Diana as purely a staffage background, the artist depicted the intertwined branches of trees to emphasise the vertical composition of the painting and to delicately frame Diana's figure. Having produced a preliminary study for this painting in 1869-1870s, Corot returned to the subject three or four years later, when he significantly extended the original composition by painting two female figures in the background that imparted further depth and significance to the landscape background. "Bathing Diana" was originally exhibited in the Durand-Ruel gallery in Paris in 1878, until finally, having changed a few owners, the work was acquired by a Russian art collector Sergei Mikhailovich Tretyakov.*

3  
Le bain de Diane  
1873-1874  
Huile sur toile  
161 × 80 cm  
Inv. 952





# Virgile-Narcisse Diaz de la Peña

1807, Bordeaux – 1876, Menton

Fils d'un révolutionnaire espagnol, Diaz de la Peña devient orphelin à dix ans et est recueilli par un pasteur de Bellevue, ami de la famille. Suite à un accident il perd une jambe, ce qui ne l'empêchera pas de passer plus tard de longues heures dans la forêt de Fontainebleau en réalisant des esquisses en plein air. Entré comme apprenti dans une fabrique de porcelaine, Virgile découvre rapidement sa vocation d'artiste. N'ayant pas reçu de formation systématique, il étudie assidûment la peinture des anciens maîtres. Les premières toiles de Diaz, où prédominent d'éclatantes scènes orientales, se distinguent par un coloris riche et chargé ; toutefois, en posant en 1835 ses quartiers dans la forêt de Fontainebleau, il crée toute une série de paysages extrêmement poétiques grâce auxquels le peintre acquiert la réputation d'être l'un des plus brillants représentants de l'école de Barbizon. Les artistes travaillant à Barbizon renoncent délibérément aux règles académiques de la peinture de paysages et aux pratiques acquises durant des années d'apprentissage dans de grands ateliers parisiens. En rejetant le schéma classique du paysage héroïque, ils veulent se rapprocher de la nature, pour tenter de saisir les particularités du paysage local et d'exprimer l'esprit même de la province française. Bien que travaillant sur des motifs similaires, les représentants de l'école de Barbizon voient la nature différemment. Ainsi, les paysages du fougueux Diaz de la Peña se distinguent par une émotion particulière et la finesse du traitement des nuances de l'air et de la lumière. En négligeant la pureté des lignes et en renonçant à la lisse manière académique, il met l'accent sur la facture picturale, une palette riche et chargée et de surprenants effets d'ombre et de lumière.

Le motif de la mare de forêt revient souvent dans les compositions de Diaz, toutefois la toile « Jour de pluie » est l'une des œuvres les plus remarquables du maître. Observateur admiratif des états changeants de la nature, l'artiste accorde une attention particulière à la représentation du ciel sombre et nuageux, de la terre humide imbibée de pluie, du miroitement des feuillages frétilant sous le vent.

En 1907 cette toile fut exposée dans la galerie Goupil à Londres. Il est très probable que c'est là qu'elle fut achetée par un collectionneur russe.

*Diaz de la Peña was a son of a Spanish revolutionary, who lost his parents at a very early age and was brought up by a pastor in Bellevue. Loosing his leg in an accident did not stop him from spending many hours in the Fontainebleau forest working on his plein air sketches. Virgilio became an apprentice in a porcelain workshop, but soon discovered a talent for painting. He never received a systematic artistic education and eagerly studied the paintings by Old Masters. His early work mainly consists of bright Oriental scenes executed in a rich and vibrant colour palette. However, having settled in the Fontainebleau forest in 1835, Diaz de la Peña created a whole series of remarkably poetic landscapes that reinforced his reputation as one of the finest representatives of the Barbizon school. The artists of Barbizon school deliberately abandoned the academic methods of landscape painting and the techniques learnt in the major ateliers of Paris. Having rejected a classical format of heroic landscape, the members of the Barbizon school drew inspiration directly from nature, they tried to grasp the elements of local landscape and capture the essence of the French countryside. The artists of the Barbizon school perceived the same motifs in different ways: thus the landscapes of passionate Diaz de la Peña are emotionally charged and have a uniquely subtle interpretation of the air and light variation. Diaz de la Peña neglected the clear outlines and abandoned the smooth academic manner; he placed more emphasis on the painterly texture, on the rich and vibrant colour palette and the astonishing chiaroscuro effects.*

*Although the artist frequently depicted the forest marsh in his compositions, the "Rainy Day" indisputably remains one of his finest paintings. The effects of the varying weather conditions fascinated the artist, who took an exceptional interest in depicting the dark skies enveloped in clouds, the soil soaked with rain and the leaves fluttering in the wind.*

*It is possible that the painting was purchased by one of the Russian collectors from the Goupil Gallery in London, where this canvas was exhibited in 1907.*

4  
**Jour de pluie**  
1872  
Huile sur toile  
44 × 61 cm  
Inv. 871





# Charles-François Daubigny

1817, Paris – 1878, Paris

Représentant de la jeune génération des barbizoniens, initié à la peinture par son père, Charles Daubigny fait ses débuts au Salon de Paris de 1838. Au début des années 1840, le jeune artiste entre dans l'atelier du célèbre peintre Paul Delaroche, mais préférant le genre du paysage, il quitte rapidement son maître. Il travaille comme graveur, crée de nombreuses planches pour des œuvres de grands écrivains français ; une série d'illustrations pour une publication consacrée aux vues de la province française lui permet de s'affirmer en tant que paysagiste.

Les œuvres de Daubigny ont une forte influence sur les impressionnistes car il ne peint qu'en plein air, tandis que les autres représentants de l'école de Barbizon achèvent souvent leurs toiles en atelier. Grâce au travail au cœur de la nature, les œuvres de Daubigny ont toujours quelque chose d'une esquisse : en voulant à tout prix transcrire son impression d'un paysage, l'artiste néglige souvent les détails, ce qui peut gêner sa reconnaissance par le public.

En 1857, il aménage son bateau « Le Botin » en atelier, peint l'extérieur de larges bandes multicolores et effectue tous les ans des voyages en suivant le cours de l'Oise. Installé dans son atelier flottant, l'artiste peut aisément peindre le mouvement de la rivière, le jeu des effets de lumière sur l'eau et les reflets des rides, et représenter les rives en pente douce sous un angle nouveau et surprenant. Au cours de ces voyages, le maître crée toute une série de subtiles études sur nature remarquables par leur coloris lumineux, une manière de peindre très libre et une composition originale. Plus tard, Renoir et Sisley voyageront eux aussi sur des bateaux-ateliers.

Le tableau « Le matin. Troupeau d'oies sur la rivière » fut probablement créé lors de l'une des croisières fluviales de l'artiste. Comparée aux toiles pittoresques des barbizoniens « de souche », l'œuvre de Daubigny apparaît comme plus contemplative et intimiste : comme d'habitude, il renonce aux effets de composition et de lumière spectaculaires pour se concentrer sur l'élaboration coloristique de l'air ambiant pénétré de subtils reflets chromatiques. Ce tableau fit partie de la collection de Sergueï Trétiakov.

*Charles Daubigny was a younger associate of the Barbizon School, who inherited his profession from his father and made his debut Salon de Paris in 1838. Young Daubigny studied briefly with the renowned master Paul Delaroche in 1840, but left his teacher's atelier as he favoured the landscape genre. Charles Daubigny illustrated a number of books by famous French writers, until having executed a series of illustrations of the French countryside, he finally emerged as a landscape artist.*

*Being a plein air painter, Daubigny imparted a much greater influence on the Impressionists than many other members of the Barbizon School, who preferred to add finishing touches to their work in the studio. Daubigny's style of painting is characteristically sketchy – his ambition was to depict a general impression of the landscape by neglecting the details, which stopped him from receiving wider recognition.*

*In 1857 the artist turned his river boat into a colourfully decorated floating studio and made annual trips along the river Oise. Working in his boat-studio enabled the artist to capture the flow of the river, the reflection of light on the water and the water ripples, as well as to depict gently sloping riverbanks from a new and different perspective. During his trips Daubigny produced a whole series of painted from nature delicate études characterised by a luminous colour palette, liberated brushwork and original composition. Afterwards, the artists Renoir and Sisley followed him in the practice of using a houseboat as a floating studio.*

*It is possible that the painting "Morning. Flock of Geese on the River" was executed during one of these boat trips. Daubigny's painting is more reflective and intimate in comparison to the works of the "native" Barbizon artists. The artist abandons solid composition and strong light effects and engages in reproducing the colouristic harmony of the air suffused with subtle colour effects. The "Morning. Flock of Geese on the River" used to be housed in the Moscow collection of Sergei Tretyakov.*

5

Le matin (Troupeau d'oies sur la rivière)

1858

Huile sur bois

29 × 47 cm

Inv. 879





# Gustave Courbet

1819, Ornans – 1877, La Tour-de-Peilz

Grand représentant du réalisme français, Courbet étudie la peinture au Collège Royal de Besançon, puis monte à Paris en 1839. Installé dans la capitale, il copie des toiles de maîtres au Louvre et parallèlement fréquente l'académie de Charles Suisse, atelier situé à l'angle du boulevard du Palais et du quai des Orfèvres et portant le nom de son propriétaire, ancien modèle. Pour entrer dans cette « académie » près du pont Saint-Michel il ne fallait pas passer d'examens : moyennant une rémunération modeste les artistes pouvaient peindre d'après modèle vivant, et plusieurs paysagistes (dont Edouard Manet, Claude Monet et Camille Pissarro) profitèrent de cette opportunité pour étudier l'anatomie du corps humain. A l'encontre de ses contemporains qui aspirent à mieux connaître les antiques, Courbet effectue un voyage en Hollande où il est fortement influencé par les grands peintres du XVII<sup>e</sup> siècle Frans Hals et Rembrandt. De retour en France, le maître réalise une série de grandes compositions représentant des scènes de la vie provinciale française, en traitant les images de ses contemporains conformément à l'iconographie du « grand style ». Puisque son œuvre n'est pas admise à l'Exposition universelle de 1855, Courbet fait construire à proximité un grand pavillon où il expose quarante toiles, et publie un catalogue intitulé « Manifeste du réalisme ». Dans les années 1860-1870, l'artiste crée de nombreux paysages, en représentant des massifs montagneux, des rochers et des marines, des éléments austères et redoutables que l'homme ne peut pas maîtriser. Durant cette période, il choisit de plus en plus souvent de peindre des moulins. Le point de vue rapproché, une facture accentuée, des touches de peinture grandes et larges (on sait qu'à cette période Courbet utilise souvent la spatule), de magnifiques effets d'ombre et de lumière ainsi qu'une généralisation plastique des formes sont les attributs distinctifs du style de la dernière période de l'œuvre de Courbet, que l'on retrouve dans le tableau « Moulin à eau ». Ce tableau conservé au Musée Pouchkine représente un vieux moulin situé aux sources de la rivière Loue dans les environs d'Ornans, ville natale du peintre souvent représentée sur ses meilleures et plus célèbres toiles. Comme dans la majo-

*Gustav Courbet was a proponent of the French Realist movement, who first studied art at the School of Art in Besançon and moved to Paris in 1839. Whilst in Paris, Courbet studied art by copying old masters in the Louvre and attended the Suisse Academy on the Orfèvres Embankment named after its founder, a former model by the name of Suisse. There were no entry examinations for the Suisse Academy located near the bridge Pont Saint-Michel, where the artists were able to work from the living model for a small fee and where many landscape artists (including Edouard Manet, Claude Monet and Camille Pissarro) studied the human anatomy. Unlike his contemporaries, who strived to learn from the Antiquity, Courbet travelled to the Netherlands, where he was strongly influenced by the famous masters of the 17<sup>th</sup> century – Halls and Rembrandt. On his return to France, the artist produced an array of large fundamental paintings depicting subjects from the French provincial life and frequently portraying his contemporaries in accordance with the iconography of the “grand style”. When in 1855 his work was rejected by the Universal Exhibition, he retaliated by erecting a large pavilion outside the exhibition grounds where he displayed forty canvases accompanied by a catalogue named the “Realist Manifesto”.*

*Throughout 1860-70s the artist produced a number of landscapes depicting mountain ranges, cliffs and marinas – a menacing and savage natural forces beyond the human control.*

*The motif of a windmill was a familiar image in his paintings created during this period. The “Water Mill” is executed in the manner characteristic for his late period: a close up perspective, a pronounced texture and an impasto manner of painting (Courbet famously worked with a palette-knife during this period), together with brilliant chiaroscuro effects and a flowing amalgamation of shapes. The picture from the Pushkin Museum depicts an old water mill at the source of river Loue in the artist's birth town Ornans, frequently portrayed in his most celebrated and prominent paintings. In the Moscow canvas, like in his*

rité des œuvres proches du tableau moscovite, l'artiste accorde une attention particulière à la représentation des éclats de lumière du soleil arrachant de l'ombre différents fragments de la bâtisse, qui contrastent avec le massif sombre de la nature environnante.

*other paintings, the artist meticulously reproduces the flickers of bright sunlight that highlight a few structural elements in contrast to the dark vastness of the surrounding scenery.*



6  
Moulin à eau  
Années 1860-1870  
Huile sur toile  
75 × 100 cm  
Inv. 2964



# Gustave Courbet

1819, Ornans – 1877, La Tour-de-Peilz

Durant la période de la Commune de Paris, Courbet est un homme public en vue, président de la commission des musées, délégué aux beaux-arts de la Mairie et président de l'éphémère Fédération des Artistes. Après l'écrasement de la Commune, il est accusé d'avoir participé à la démolition de la Colonne Vendôme et condamné à six mois de prison ; de plus, il doit payer d'énormes frais de reconstruction de la Colonne. En 1873 Courbet s'exile en Suisse. Il s'installe dans la petite bourgade de La Tour-de-Peilz, où il loue une petite maison au bord du lac Léman, en aménageant son atelier à l'étage. Il y passe les dernières années de sa vie et meurt en exil. Le tableau « Chalet dans la montagne », créé trois ans avant le décès de l'artiste, est considéré comme l'un de ses meilleurs paysages.

Dans les œuvres de Courbet, les sujets du quotidien deviennent des protagonistes à part entière. En proclamant la nécessité absolue de travailler d'après nature, de ne peindre que ce que voit l'œil et de représenter la nature dans son authenticité, l'artiste, à l'encontre des paysagistes de la génération suivante, n'aspire pas à saisir une impression immédiate, momentanée. Même dans ses œuvres de petit format, Courbet réussit à obtenir un effet monumental des formes, en mettant toujours l'accent sur le caractère tridimensionnel et matériel du monde réel, baignant dans l'air et la lumière. L'objectivité probante, la tangibilité de la nature est propre à la composition du « Chalet ». Toutefois, la couleur y joue également un rôle de taille. En préférant une palette éclaircie et des gradations nuancées dans les limites d'un seul ton, le maître utilise avec audace des accents chromatiques qui se dégagent sur le fond d'une gamme de couleurs presque monochrome. Le tableau est empreint d'un profond attachement à la beauté austère de la nature des Alpes suisses.

La toile « Chalet dans la montagne » fit partie de la collection de Sergueï Chtchoukine, qui l'acheta probablement bien avant de se concentrer définitivement sur la peinture française moderne.

*During the period of Paris Commune, Courbet became an enthusiastic public activist, a mayoral delegate and a President of the Artist's Federation. After the collapse of the revolutionary government, Courbet was accused of complicity to destroy the Vendôme column. He was consequently sentenced to imprisonment and ordered to pay a huge fine. In 1873 Courbet was forced to take refuge in Switzerland. The artist set up a studio on the first floor of an old vacant hotel in the small town Tour-de-Peilz. This is where the exiled artist spent the last years of his life. The landscape "Hut in the Mountains", conceived three years prior to Courbet's death, is considered to be amongst his finest works.*

*The trivial subjects of the surrounding world played a pivotal role in Courbet's paintings. He was one of the earliest proponents of painting directly from nature and aimed to depict the nature with the utmost fidelity, unlike the landscape artists of the next generation, who attempted to convey a spontaneous and immediate impression. Gustave Courbet executed even the intimate genre scenes on a monumental scale, making the corporeality of nature almost palpable and filled with light and air. The composition of the "Hut in the Mountains" is no exception to the rule. The colour palette also plays a significant role in the canvas from the Pushkin Museum. The master boldly applies strokes of colour to the almost monochrome colour gamut, favouring the lighter palette and mellow colour variations within the same shade. The painting conveys the artist's fascination by the austere beauty of the Swiss Alps.*

*The "Hut in the Mountains" originated from the Shchukin's collection, the painting was one of his early purchases, prior to Shchukin's ultimate involvement with modern French art.*

7

**Chalet dans la montagne**

Env. 1874

Huile sur toile

33 × 49 cm

Inv. 3542





# Jean-Léon Jérôme

1824, Vesoul – 1904, Paris

Jean-Léon Jérôme est l'un des plus brillants représentants du Salon de Paris du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Il doit sa notoriété à des compositions sensuelles représentant des épisodes de la mythologie antique et de l'histoire de France. Le sujet de ce tableau est inspiré de faits historiques réels mentionnés dans le premier livre des « Histoires » d'Hérodote et liés aux événements qui se sont déroulés dans la Lydie antique. Candaule, roi de Lydie et dernier des descendants d'Héraclès et d'Omphale, obsédé par sa passion amoureuse pour son épouse Nyssia, est tellement fier de sa beauté qu'un jour il ordonne un jour à son garde Gygès de se cacher dans la chambre conjugale pour la voir nue à l'heure du coucher. Mais la reine entend du bruit et aperçoit Gygès sortant. Ne doutant point que son époux ne soit l'auteur de cet outrage, elle fait venir le lendemain le garde et lui laisse le choix : il peut obtenir par le meurtre de Candaule sa main et le trône de Lydie, sinon il sera exécuté. Après de longues hésitations Gygès se décide, tue Candaule, épouse la reine et fonde ainsi la dynastie des Mermnades.

Ce sujet dramatique passionne de nombreux artistes et écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle. Un rôle particulier revient à la nouvelle « Le roi Candaule » de Théophile Gautier (1845) qui a une résonance extraordinaire car en 1868 elle sert de livret au ballet homonyme mis en scène par Marius Petipa au Théâtre Marie de St-Pétersbourg. L'interprétation émotionnelle de ce sujet par Jérôme témoigne du fait que le peintre français s'est plutôt inspiré de l'œuvre de Gautier que des sources historiques : le roi Candaule entend, selon toute évidence, le bruit des pas de Gygès, son visage exprime un changement brusque d'humeur, le désarroi et la peur. Ce moment psychologique est mis en valeur dans la nouvelle mais ne figure pas dans les « Histoires » d'Hérodote.

Selon les chercheurs, le tableau a été créé par Jérôme pour attirer l'attention de Gautier, fervent défenseur du groupe des « néo-grecs ». Jérôme et les autres peintres « néo-grecs » s'inspiraient pour leur œuvre de sujets antiques ; de plus, ils voulaient faire renaître le style du néo-classicisme de la première période, se distinguant par un soin extrême apporté aux détails. Dans le même

*Jean Léon Gérôme was one of the most celebrated representatives of the Salon de Paris in the middle of the 19<sup>th</sup> century, who gained a wide acclaim for his sensual depiction of mythological scenes and events from the French history. The subject of this painting is based on the real historical facts recounted in the first book of "The History" by Herodotus, set in the ancient Lydia. Lydian King Candaules was the last descendant of Hercules and Omphale; the king was so obsessed with his wife's, Queen Rodolphe's, beauty that he vainly invited his lieutenant Gyges to watch her undress. However, the Queen heard the noise and saw Gyges leave. The next day enraged Rodolphe summoned the lieutenant and offered him a choice: either to assassinate the King and marry her or to be executed. Reluctantly, Gyges chose the first option – he assassinated Candaules, married the Queen and founded the Mermnades dynasty.*

*This dramatic subject fascinated many artists and writers of the 19th century. The highly acclaimed novel by Théophile Gautier "King Candaules" (1845) made a significant impact on the contemporary culture – it became a storyline of the ballet by the same name staged in 1868 by Marius Ivanovich Petipa in the Mariinsky Theatre in Saint-Petersburg. The artist's poignant interpretation of the subject also indicates that Gérôme based his painting on Gautier's story rather than on a historical source – King Candaules hears a noise and his face displays a change of mood, he is alarmed and fearful. Gautier's novel offered a similar psychological perception, which is missing from the Herodotus original.*

*The art historians believe that Gérôme produced this painting in order to attract the attention of Théophile Gautier, who supported a group of the so-called "neo-grecs". Gérôme and his fellow painters – "neo-grecs" frequently depicted antique subject matters in their paintings and adopted the style of early Neo-Classicism with its distinctively meticulous attention to detail. A careful reproduction of the "authentic" surroundings – down to the smallest elements of décor indicates a calculated, almost archaeological approach to the*

temps, la reproduction scrupuleuse d'une ambiance « authentique », allant jusqu'aux moindres éléments du décor, témoigne de l'approche rationnelle, presque archéologique du sujet de l'histoire antique, qui caractérise la perception du monde d'un maître européen du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

*subjects derived from the ancient history, typical for the perception of the European artists of the 19<sup>th</sup> century.*



8  
Le roi Candaule  
Env. 1859-1860  
Huile sur toile  
68 × 98 cm  
Inv. 3543



# Léon Bonnat

1833, Bayonne – 1922, Monchy-Saint-Eloi

Peintre brillant, collectionneur avisé et pédagogue de talent, Léon Bonnat passe ses jeunes années à Madrid dans la maison de son père, dont la librairie est fréquentée par des artistes locaux.

En 1854, le jeune homme arrive à Paris où il reçoit une formation professionnelle et entame avec succès une carrière de peintre de tableaux historiques et de sujets religieux. Toutefois dans les dix ans qui suivent, voyageant beaucoup en Italie et au Proche-Orient, Bonnat se tourne de plus en plus vers des scènes de genre illustrant la vie quotidienne de la population locale, qu'il peint d'après les esquisses réalisées lors de ses voyages. Une technique réaliste travaillée à la perfection, une élaboration minutieuse des moindres détails de la composition rejoignent dans ses œuvres un choix coloristique raffiné, et une parfaite connaissance de la matière lui permet de créer une série d'images brillantes et pleines de vie, dont nous voyons un exemple éclatant dans le tableau « Boutique de barbier oriental ». A l'encontre de la majorité de ses contemporains orientalistes qui, sans surprise, mettent l'accent sur les costumes exotiques et les détails de l'environnement, Bonnat se concentre sur les personnages de la composition, en avançant au premier plan les figures masculines qui occupent presque tout l'espace du tableau. Son talent artistique et son sens inné de l'observation permettent à Bonnat de sortir du cadre de l'orientalisme décoratif largement répandu dans l'œuvre des artistes de salon de l'époque, et de devenir, en quelque sorte, un précurseur des recherches artistiques des réalistes français qui ont marqué le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ce tableau fut exposé pour la première fois au Salon parisien de 1873, sous l'appellation « Le barbier turc », et ce n'est que plus tard qu'il reçut le titre de « Boutique de barbier oriental ». Toutefois, il est très probable que la toile représente non pas une boutique de barbier mais un local de hammam, bain turc traditionnel où l'usage veut que l'on se lave, se fasse couper les ongles, masser, mais également couper les cheveux par un barbier professionnel.

*Léon Bonnat was not only a brilliant painter, but also a thoughtful collector and a gifted teacher. He spent his youth in Madrid, where his father owned a bookshop frequented by local artists.*

*Young Bonnat left for Paris, where he received his professional training in 1854 and later embarked on his artistic career as a successful master of historical and religious genres. However, on the return from his travels around Italy and the Middle East, Bonnat tried his hand at genre scenes based on sketches created during his travels that depict the everyday life of the local people. His paintings are characterised by a refined and realistic pictorial manner combined with a meticulous execution of composition and have a highly sophisticated colour palette, whereas a comprehensive knowledge of subject allowed him to create an array of vivid and animated images, including the characters portrayed in "The Eastern Barber Shop". Unlike most of his Orientalists contemporaries, with their tendency to focus on exotic costumes and surroundings, Bonnat places emphasis on the portrayed characters, by introducing the male figures that fill almost all the pictorial space in the forefront of the painting. Artistic talent and instinctive power of observation enabled Bonnat to go beyond the decorative Orientalism fashionable amongst the Salon artists of his era, heralding the artistic innovations of the French Realist painters of the last quarter of the 19<sup>th</sup> century.*

*The canvas was originally exhibited at the Salon de Paris in 1873 under the name "The Turkish Barber" and was later renamed "In Oriental Barber Shop". However, the painting is more likely to depict a Hammam – a traditional Turkish bath, rather than a barber shop where the customers would have a wash and trim their nails, have a massage and shave their hair.*

9

Boutique de barbier oriental

1872

Huile sur toile

100 × 60 cm

Inv. 3490





# Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret

1852, Paris – 1924, Quincey

Durant le XIX<sup>e</sup> siècle, le réalisme français subit des changements considérables, et les peintres des années 1880-1890 travaillant dans la manière réaliste ne peuvent plus être totalement indépendants des nouvelles solutions artistiques proposées par les impressionnistes, symbolistes et représentants des autres courants de l'époque. Tandis que les toiles impressionnistes et post-impressionnistes commencent à peine à gagner une large reconnaissance, les tableaux des peintres qui suivent les traditions du réalisme jouissent d'un grand succès dans le Salon de Paris, et les musées et collectionneurs les achètent volontiers. En Russie, ce sont de grands mécènes et connaisseurs de l'art tels que Sergueï Trétiakov, Piotr Botkine, Pavel Kharitonenko, Sergueï Chtchoukine, Mikhaïl Morozov qui les apprécient. Les œuvres des réalistes français ont une influence énorme sur l'art des autres pays de l'Europe, en contribuant à renverser des traditions académiques désuètes et à rénover la peinture.

Durant le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes quittent souvent Paris pour la province à la recherche de nouveaux sujets et impressions. C'est ainsi que fut créée « La bénédiction des jeunes époux » de Pascal Dagnan-Bouveret. Le tableau représente la bénédiction des promis par les parents avant qu'ils ne quittent la maison pour se rendre à l'église, comme cela est de coutume dans les villages du centre de la France où Dagnan-Bouveret se rend régulièrement à la recherche de sujets pour ses tableaux de genre. L'artiste visite souvent cette région jusqu'en 1885, et la toile exposée au Salon en 1882 fait partie de ses meilleures œuvres. Le sujet se rapproche des œuvres des peintres ambulants russes, et la nature-morte à la vaisselle, bouteilles et vase est souvent comparée par les critiques aux toiles des petits maîtres hollandais. En se tournant vers des sujets traditionnels et même archaïques, l'auteur utilise activement un langage artistique rénové fondé sur des procédés de composition audacieux, des points de vue et une facture inattendus, un jeu subtil des nuances de lumière. Une manière libre, se révélant surtout dans le traitement pictural de la nature-morte et des figures de l'arrière-plan, témoigne du fait que, tout en restant

*The French Realism movement has undergone a significant transformation over the course of the 19<sup>th</sup> century and the artists who embraced the Realism during a period between 1880-1890s became influenced by the artistic methods developed by Impressionists, Symbolists and representatives of other artistic movements of the same period. Whilst the Impressionist and Post-Impressionist paintings were gradually gaining the public recognition, the Realism art was already highly successful in the Salon de Paris and the paintings in realist style were hugely popular with art collectors and museums. A number of wealthy Russian art collectors and art connoisseurs purchased Realist works for their collections, namely: S. M. Tretyakov, P. D. Botkin, P. I. Kharitonenko, S. I. Shchukin and M. A. Morozov. The French Realism movement made a huge impact on European art by liberating it from the old academic traditions and rejuvenating the pictorial art.*

*Many artists were leaving Paris to travel around the French countryside in search of original topics and new experiences at the end of the 19<sup>th</sup> century. Pascal Dagnan-Bouveret's "Blessing of the Young Couple" was conceived as a result of these events. Depicted is a scene of parents blessing the young couple before leaving their house for the church, as was the custom among the people of central France, where Dagnan-Bouveret often travelled in search of subjects for his genre paintings. The artist frequently visited this region until the 1885 and the painting from the Pushkin Museum, originally exhibited in the Salon of 1882, is one his finest works conceived in this area. The subject of this picture is not unlike the paintings of the Russian Peredvizhnik's (The Wanderers) movement, whereas the critics often compared the still life with a stack of dishes, bottles and a vase to the small Dutch oils. Dagnan-Bouveret enthusiastically uses the innovative pictorial language based on the bold composition, unusual perspective, painterly texture and the subtle lighting effects to depict a traditional and rather archaic subject. This realist painting pays homage to the contemporary art movements, whose influence is*

dans le cadre de la peinture réaliste, Dagnan-Bouveret n'a pas échappé aux tendances artistiques contemporaines.

Ce tableau fut acheté par Sergueï Trétiakov à l'exposition parisienne de Dagnan-Bouveret en hiver 1888, pour 10 000 roubles.

*reflected in the liberal application of brushwork and is particular evident in the artist's interpretation of still life and the figures on the background. Sergei Tretyakov purchased the "Blessing of the Young Couple" from Dagnan-Bouveret at his Paris exhibition for 10,000 roubles in winter 1888.*



10  
La bénédiction des jeunes époux  
1880-1881  
Huile sur toile  
99 × 143 cm  
Inv. 3481



# Edouard Manet

1832, Paris – 1883, Paris

Ce tableau est le témoignage des rapports amicaux intimes et sincères entre le peintre et son modèle. Antonin Proust (1832-1905), amateur des beaux-arts et mécène reconnu, commence à étudier la peinture avec Edouard Manet à l'atelier de Thomas Couture, mais il quitte rapidement cette voie pour embrasser la carrière de critique d'art et de journaliste ; plus tard il devint l'un des hommes politiques les plus ambitieux, éclairés et larges d'esprit de la Troisième République. Homme politique, homme de lettres et habitué des salons, dans les années 1881-1882 Proust (oncle du célèbre Marcel Proust) brille, quoique brièvement, au poste de ministre des Beaux-Arts. La carrière d'homme d'Etat n'a pas brisé la confiance entre les deux vieux amis (grâce à son influence Proust contribue même à la remise de la Légion d'Honneur à Manet), et jusqu'à la fin de sa vie Manet est resté le confident de Proust qui lui confiait les épreuves de sa vie et ses projets artistiques. Plus tard leurs entretiens servirent de base aux mémoires d'Antonin consacrées à l'artiste.

Pour Manet, formé en étroit contact avec les œuvres classiques de la peinture mondiale, et qui associait une étude attentive de l'héritage des maîtres anciens à un grand esprit d'observation dans la perception de la réalité, la création d'une grande galerie de portraits était le moyen-clés pour dialoguer avec le monde contemporain. Une place particulière y revient à l'image de son ami Antonin Proust. C'est dans son portrait que l'artiste a voulu concrétiser l'idée d'une fixation « instantanée », en une seule séance, du caractère du personnage, idée qui rapproche le plus Manet de ses jeunes contemporains-impresionnistes. Dans ses mémoires, Proust témoigne qu'à la fin des années 1870 le peintre réalisa quelques unes de ces « expériences » sur une toile blanche non empâtée, et reconnut leur majeure partie (sept ou huit tableaux) comme étant « gâchées ». Le portrait de la collection du Musée Pouchkine fait partie de cette série. La liberté du pinceau de Manet s'y découvre dans toute sa puissance, en fixant l'attention sur le visage de l'homme politique et de l'intellectuel « saisi » avec maestria, qui se dégage avec noblesse sur un fond sobre mais raffiné par sa couleur.

*“Portrait of Antonin Proust” is a testimony to an intimate and sincere relationships between the artist and his model. Antonin Proust (1832-1905) was renowned for his love and patronage of fine arts. He became acquainted with Édouard Manet in the atelier of Thomas Couture where they both studied art. However, Proust left the atelier after a brief spell, to embark on a new career as an art critic and a journalist and to become one of the most enlightened and progressive politicians of the Third Republic. Proust was a well-known politician, writer and a socialite (he was an uncle of the famous writer Marcel Proust), who was appointed a Minister of Fine Arts in 1881-1882. His political career did not interfere with their friendship (Proust even used his ministerial influence to make Édouard Manet a Chevalier of the Legion of Honour) and the artist was able to share his life experiences and creative ideas with Proust, who remained his close confidant for the rest of Manet's life. Later Antonin Proust wrote his memoirs about the artist based on their intimate discussions.*

*The artistic manner of Édouard Manet was shaped as a result of a close dialogue between the artist and the classical art – it incorporated the heritage of the Old Masters and an accurate and intelligent perception of the surrounding world. The artist created an extensive portrait gallery as a pivotal method of his communication with the modern world. The portrait of his close friend, Antonin Proust, occupies an important place in this gallery. The artist attempted to realize his idea of capturing the model's individuality “spontaneously”, in one sitting – a similar concept was later developed by his younger contemporaries-Impressionists. According to the Proust memoirs, Manet executed a number of experimental paintings on the white unprimed canvas in the late 1870s, but rejected most of these works (seven or eight pictures) as “unsuccessful”. Using liberal brush strokes, Manet focuses his attention on the skilfully portrayed face of the intellectual politician, whose noble figure is silhouetted against the modest, but executed with highly sophisticated colour palette, background.*

11  
Portrait d'Antonin Proust  
1877-1880  
Huile sur toile  
65 × 54 cm  
Inv. 3469

En 1898<sup>1</sup>, cette œuvre rejoignit la collection moscovite d'Ilya Ostrooukhov, amateur d'art aux intérêts variés, devenu célèbre grâce à sa profonde connaissance des icônes anciennes. Il l'acheta à Ivan Chtchoukine, frère du célèbre mécène russe Sergueï Chtchoukine. Ivan, essayiste de talent, appartenant au cercle de la bohème artistique parisienne, était un collectionneur amateur passionné. En se séparant de sa toile préférée, il informa Ostrooukhov qu'il l'avait achetée dans la galerie d'Ambroise Vollard et qu'Antonin Proust en personne l'y avait apportée.

*Moscow collector Ilya Ostrooukhov, who was also a well-known expert on ancient icons, acquired this painting in 1898.<sup>1</sup> The latter obtained this canvas from Ivan Shchukin – a brother of the famous patron of art Sergei Shchukin. Ivan was a gifted novelist; he belonged to the Parisian bohemian circles and was a keen amateur art collector. Shchukin informed the buyer that he discovered the painting in the Ambroise Vollard gallery where it was brought for sale by Antonin Proust himself.*

<sup>1</sup> L'histoire de l'acquisition du tableau fut découverte par la scientifique russe Elena Charnova.

<sup>1</sup> Russian art historian Elena Sharnova uncovered the story behind a purchase of this painting.





# Edgar Degas

1834, Paris – 1917, Paris

Précurseur des maîtres novateurs, Edgar Degas a toujours défendu, ardemment et incessamment, son indépendance artistique. L'excentricité de Degas, doublée d'un caractère acariâtre, se révèle dès son plus jeune âge : il débute sa formation professionnelle par une étude assidue et conséquente des modèles classiques, mais son aspiration à affiner les caractères de ses personnages, une attention toute particulière portée aux poses et gestes fugaces l'arrachent à la dépendance à l'art traditionnel. Les nouvelles connaissances de Degas, Edouard Manet puis le cercle des impressionnistes, amènent un nouveau tournant dans l'œuvre de l'artiste qui enrichit son style par la tendance à fixer les impressions fugaces de la vie grâce à des couleurs pures et éclatantes. Depuis, une relation persistante avec les impressionnistes semble le poursuivre, en devenant presque une obsession : des alliances et des ruptures déclaratives, un certain respect et des paroles acerbes composent le tableau complexe de leurs rapports.

Le tableau « Danseuse chez le photographe », une des rares œuvres à l'huile de l'artiste, semble renfermer tout le spectre des relations subtiles de Degas avec le contexte, la technique et les procédés de l'impressionnisme. Les évaluations les plus objectives datent l'œuvre de 1875, lorsque Degas commence à créer sa propre version de la « nouvelle » peinture et à chercher des approches au thème du ballet et des danseuses qui le captivera longtemps. Degas place son modèle dans une pose un peu artificielle, qui fait penser aux grotesques. Il est évident qu'elle a fait l'objet de longues recherches ; la toile fait apparaître les traces d'un « canevas » grâce auquel il pouvait reporter sur le tableau des ébauches graphiques. Le regard du spectateur, comme souvent chez Degas, « glisse » en suivant une diagonale vers la ligne du mouvement de la danseuse qui pose non pour nous, mais pour un photographe invisible. Le mouvement classique, résultat de nombreuses répétitions (marquant le début de la danse ou la révérence finale au public) que la ballerine reproduit mécaniquement devant l'objectif, est transformé par le peintre en une image plus proche de la fragilité et la vulnérabilité que de l'assurance professionnelle. L'impression est

*Edgar Degas belonged to the older generation of the masters-innovators and always vigorously maintained his independence as an artist. The artist's unsociable character that stemmed from his very early years complemented his artistic "uniqueness": Degas' artistic endeavours involved rigorous academic training and close study of classic art. However his tendency to elongate the features, together with his fascination with the eluding, shifting postures and gestures set him apart from the traditional artists. His new acquaintances, first – Édouard Manet and later – the Impressionists, instigated a change of direction in the Master's creative development and enhanced his manner with their desire to capture the fleeting moments of life using a dazzling and clean colour palette. From now on Degas will be always closely associated with Impressionists: their relationship was very complex – they had many declaratory break-ups and reconciliations and their mutual admiration was accompanied by sarcastic remarks.*

*Degas executed only a few works in the oil medium, including the "Dancer Posing for a Photographer" housed in the Pushkin Museum; the painting incorporates the whole spectrum of associations with the context, technique and the methods learnt from Impressionists. The Moscow painting can be dated fairly accurately around 1875, when the master started inventing his own version of "innovative" art and experimented with various methods of execution of his treasured subject of ballet and dancers. Degas depicted his model in a slightly grotesque stance. It is evident that this work had a particular significance to the artist : the painting still bears the traces of a "grid" the artist used to transfer his graphic sketches onto a canvas. Characteristically for Degas, the spectator's glance is "gliding" towards the dancer's movement, who is posing for the invisible to us photographer. The artist transforms a practiced stance refined by frequent rehearsals (possibly the beginning of a dance or a bow to the public), routinely assumed by the dancer for the camera, from the image of skilled poise into something fragile and vulnerable. The overall impres-*

12  
Danseuse chez le photographe  
1875  
Huile sur toile  
65 × 50 cm  
Inv. 3274

renforcée par de subtils procédés picturaux et de composition. Les toits de Paris transparaissant derrière les fenêtres poussiéreuses rappellent les expérimentations des impressionnistes avec des effets d'air et de lumière urbains transformés par le vitrage. Une lumière tamisée éclaire la salle, et la figure de la danseuse semble particulièrement solitaire et fragile sur le sol usé, froid et vide.

Ce tableau fut exposé à Londres pratiquement immédiatement après sa création en 1875, en 1879 il figure dans la quatrième exposition commune des impressionnistes. Avant son acquisition par le collectionneur Sergueï Chtchoukine en 1902 il a changé de propriétaire plusieurs fois : Deschamps, Brame, Doriat, galeries Durand-Ruel et Cassirer.

*sion is further emphasised by sophisticated composition and refined painterly technique. The glimpses of Parisian roofs visible through the dusty windows are not unlike the Impressionist's experiments with the effects of air and light altered by the glass. The dancer's figure silhouetted against the shabby, empty and cold floor that dominates space of the canvas appears to be particularly lonely and fragile in the dimly lit room.*

*The "Dancer Posing for a Photographer" was exhibited in London immediately after its completion in 1875 and later displayed at the fourth Impressionist's exhibition in 1879. The painting changed many hands – it belonged to Dechane, Brum, Doria, Durand-Ruel gallery and Cassirer, before the Russian collector Sergei Shchukin acquired it in 1902.*





# Pierre-Auguste Renoir

1841, Limoges – 1919, Cagnes-sur-Mer

Au milieu des années 1870, lorsque Renoir crée cette œuvre, il fait déjà partie de la bohème artistique parisienne. Fini les années de travail à l'atelier de porcelaine, fini les rébellions contre la routine académique des années 1860 qui ont tissé des liens étroits entre le jeune artiste et les peintres impressionnistes. Le style personnel de Renoir est formé : c'est la rencontre du lyrisme et d'un romantisme exalté avec un émerveillement sensuel devant la vie et la matière même de la peinture. L'artiste est passionnément épris des sujets de ses toiles et de leurs protagonistes. La sincérité du sentiment, doublée d'une manière picturale douce et caressante, font de Renoir, bien que dans une moindre mesure que, par exemple, son ami Claude Monet, la cible des attaques sarcastiques des critiques que suscite la première manifestation commune des impressionnistes, l'exposition de 1874 dans l'atelier du photographe Nadar. Le tableau « Au jardin » affirme les choix stylistiques du peintre, tels qu'ils apparaissent juste après cette action retentissante qui donna son nom à l'impressionnisme.

La figure et le caractère humains fascinent Renoir, et il veut les sublimer en les reproduisant sur la toile, contrairement aux autres impressionnistes plus attirés par le paysage. « Renoir aime « sa journée », le présent, la minute où il vit, voit et peint », écrit le critique russe Piotr Pertsov, en poursuivant : « Renoir est l'un des artistes les plus insoucians, mais probablement le plus observateur de tous » (P. Pertsov, Collection de la peinture française de Chtchoukine, M., 1922, p. 48). Le tableau de la collection du Musée Pouchkine qui représente un déjeuner sous la tonnelle verte du Moulin de la Galette est littéralement empreint de cette sensation. Ce cabaret de Montmartre à la mode situé en plein air, avec des tables cachées dans la verdure, est l'endroit préféré des rencontres amicales de la jeune bohème artistique. En 1875, année de la création du tableau, Renoir s'installe à côté, rue Cortot. L'artiste représente sur la toile ses amis : la dédicace à l'envers de la toile révèle les noms des protagonistes de la composition. Ce sont le modèle Nini en robe à rayures, Claude Monet en canotier assis derrière elle, les artistes Pierre Franc Larny et Frédéric Samuel Cordey à gauche. Le doux jeu des reflets du

*By the time Auguste Renoir conceived "In the Garden. Under the Trees in the Moulin de la Galette" in the middle of 1870s, he was already a prominent figure in the artistic bohemian circles of Paris. Long gone were the years spent at the porcelain factory in Limoges and his rebellion against the academic routine that firmly linked the young artist with the Impressionism movement during the 1860s. Renoir developed his unique individual style, notable for its lyrical and romantic perception and a sensual appreciation of life, conveyed by the artist with the help of various artistic textures and methods. Renoir's art speaks of his true and unmistakable admiration of his paintings and characters. His captivating sincerity conveyed in a subtle and gentle painterly manner, made Renoir less vulnerable to the vicious attacks of critics than his friend Claude Monet, at the first joint Impressionist exhibition that took place in Nadar's photographic studio in 1874. "In the Garden" demonstrates Renoir's artistic style immediately after this memorable event that coined the name of the Impressionism movement.*

*Unlike the rest of Impressionists, who were passionate about the landscape, Renoir lovingly portrayed the human image and personality in his masterpieces. The Russian art critic Pyotr Pertsov wrote about the legendary Master: "Renoir is in love with "his day" – the present day, the unique moment when he lives, perceives and works ... Renoir is the most carefree artist, but also, perhaps, the most observant" (P. Pertsov, Shchubukin's Collection of French Paintings. M., 1922, page 48). The painting from the Pushkin Museum of Fine Arts that depicts a feast under the leafy "roof" of Le Moulin de la Galette, invokes the same emotion. Renoir portrays an open-air scene with the tables concealed in the undergrowth, at a fashionable cabaret on the Boulevard Montmartre favoured by the young bohemian artists. "In the Garden" was executed in 1875, when Renoir rented a studio on the Rue Cortot close to the café. According to the inscription on the back of the canvas, the painting portrays Renoir's friends: model Nini in the striped dress; behind her is Claude Monet, seated and wearing a straw hat; and*

soleil métamorphosés par le feuillage, qui constelle la tonnelle verte et les personnages, fait penser aux débuts de l'impressionnisme, par exemple au « Déjeuner sur l'herbe » de Claude Monet. Sans être un « puriste » dans le suivi des principes de l'impressionnisme, l'artiste n'hésite pas à introduire des tons sombres, en admirant leur chatoiement. Les motifs et les protagonistes de cette œuvre vont bientôt rejoindre le projet d'une grande toile, le fameux « Bal au Moulin de la Galette » (Paris, Musée d'Orsay, 1876).

Durant de longues années ce tableau fit partie de la collection parisienne de Viau qui le prêtait volontiers pour des expositions (par exemple, l'Exposition Universelle de 1900). En 1907, la collection est présentée aux enchères à la galerie de Paul Durand-Ruel. Le collectionneur moscovite Ivan Morozov, connaissant parfaitement la valeur de la toile « Au jardin », l'achète aux enchères par correspondance.

*on the right – the artists Pierre Franc Lamy and Fred-eric Samuel Cordey. A subtle play of sunlight brushed across the foliage and scattered across the garden – on the pergola and the models, is reminiscent of the works of the early Impressionists, particularly of the “Breakfast on the Grass” by Edouard Manet. However, Renoir, who did not adhere to the artistic principles of the “purist” Impressionists, was not afraid to use darker shades in his colour palette, admiring their dazzling play under the effects of light. It is possible that the subject and characters of this painting were later used as a basis for his large-scale canvas “Ball in Le Moulin de la Galette” (Musée d’Orsay, Paris), executed in 1876.*

*The painting remained for a long time in the Viau collection in Paris and was frequently displayed at various exhibitions (for example, The Universal Exhibition in 1900. The collection was offered for sale at an auction in the Durand-Ruel gallery in 1907. “In the Garden” was purchased at this auction on behalf of Moscow collector Ivan Morozov, who recognised the significance of this work.*





# Alfred Sisley

1839, Paris – 1899, Moret-sur-Loing (Seine et Marne)

Alfred Sisley, « le plus intimiste » des impressionnistes, « silencieux, serein », selon les critiques russes, est doué, plus que ses amis innovateurs, d'un sens subtil de la réflexion et de la concentration. Fils d'un riche marchand de soie anglais installé en France, il ne lui succède pas dans les affaires et surmonte vaillamment les difficultés qui le poursuivent littéralement sur la rude voie artistique. Le lyrisme touchant, la modestie et le repli sur soi de l'introverti Sisley renferment toujours une rare force de conviction. Son approche des trouvailles de l'impressionnisme est prudente et particulièrement personnelle, intime même, c'est pourquoi chacune de ses œuvres est pénétrée d'une émotion singulière et qu'il privilégie un format intimiste, des compositions calmes et équilibrées, des touches de pinceau réfléchies et soignées. Les œuvres de Sisley, qui fixent subtilement et élégamment les états éphémères de la nature et de l'atmosphère qui, du point de vue formel, sont les mêmes que chez les autres impressionnistes, invitent à une contemplation réfléchie et prolongée.

Le tableau « Jardin d'Hoschedé. Montgeron » marque l'épanouissement de la subtile manière picturale de l'artiste du début des années 1880. A cette époque Sisley et son ami Claude Monet se rendent souvent dans le domaine de l'un de leurs mécènes les plus connus et généreux, le baron Ernest Hoschedé (1837-1891), banquier et éditeur parisien. Il fut le premier à apprécier le talent des impressionnistes et à collectionner leurs tableaux, en les invitant pour de longs séjours dans sa villa. Sur cette toile intimiste Sisley reproduit un coin printanier pénétré de lumière et rempli d'effluves d'herbe fraîche sous « le ciel français serein et léger ». Il se peut que l'effet virtuose du voile dentellier du feuillage ne puisse être obtenu que par le pinceau réfléchi et posé de ce maître. La méditation de l'artiste se transmet au spectateur en le rendant mélancolique et sentimental, en le faisant rêver de quiétude poétique.

Sisley ne recherche pas une gloire éclatante ni la reconnaissance, il n'est pas entouré d'une foule d'admirateurs. Ses paysages, qui invitent à la réflexion et au recueillement, n'ont pas beaucoup d'attrait pour le public, et l'artiste s'enfonça de plus en plus dans les difficultés

*According to the Russian art critics, Alfred Sisley was the most “compassionate” and “calm and serene” member of the Impressionists, whose oeuvre was more thoughtful and contemplative than the art of his innovative friends. Sisley was born to an affluent family of an English silk merchant, who lived in France. However, instead of following in his father's steps, he chose to become an artist and steadfastly accepted all the hardships that ensued along the way. Alfred Sisley was an introvert, whose modesty, touching lyricism and reserve concealed a commitment of rare intensity. The artist's approach to the innovations of Impressionism was rather cautious and distinctly personal, even intimate: his characteristically poignant paintings were executed on small canvases. Sisley applied careful and deliberate brush strokes to create a tranquil and balanced composition. Like the works of his fellow Impressionists, Sisley elegantly and gracefully captures the immediacy in the mood of the nature and atmosphere, however his paintings demand a prolonged and thoughtful examination.*

*The sophisticated painterly manner of Sisley was truly flourishing at the beginning of 1880s, when the “Hoschedé's Garden. Montgeron” was conceived. During this time, Sisley and his friend Claude Monet were frequent visitors in the country estate of Baron Ernest Hoschedé (1837– 1891), a Parisian banker and publisher, – who was one of their most famous and generous patrons. Hoschedé was amongst the first to appreciate the Impressionist's art and collect their paintings; he often invited the artists to paint at his villa. Sisley depicts a lovely spring setting suffused in the radiant glow and filled with the freshness of greenery under “the clear and light French sky” in this characteristically small canvas. A master of elaborate brushwork, Sisley was able to produce an intricate effect of the lacy gaze of the opening leaves in his evocative and measured manner. The artist's lyricism is conveyed to the onlooker, creating a slightly sentimental mood and invoking a tranquil and poetic frame of mind. Naturally different, Sisley did not promote himself in the same way as some of his fellow Impressionists and*

du quotidien. Pourtant c'est précisément Sisley, avec sa manière picturale retenue, tranquille, parfois hésitante, qui devint celui qui permit à de nombreux amateurs d'art de découvrir l'impressionnisme et de reconnaître sa valeur. Le collectionneur russe Ivan Morozov fut l'un de ses premiers admirateurs : Sisley eut l'honneur d'être le premier artiste étranger contemporain dans sa collection. Le tableau « Jardin d'Hoschedé. Montgeron » fut acheté par Morozov en 1904, à la galerie parisienne de Paul Durand-Ruel ; précédemment il fit partie de la collection du baryton Jean-Baptiste Faure, ami du peintre.

*he never acquired a wide recognition during his life. His reflective and contemplative landscapes did not appeal to the public and the artist spent most of his life in poverty. Nevertheless, it was Sisley with his composed, tranquil and sometimes uncertain artistic manner, who introduced Impressionism to many people. The Russian art collector Ivan Morozov was one of these people – Sisley became the first contemporary foreign artist in his private collection. Morozov purchased "Hoschedé's Garden. Montgeron" from the Paul Durand-Ruel gallery in Paris in 1904. Prior to this, the canvas belonged to the famous singer Jean-Batiste Fauret, who was a close friend of Impressionists.*



14  
Jardin d'Hoschedé. Montgeron  
1881  
Huile sur toile  
56 × 74 cm  
Inv. 3421



# Camille Pissarro

1830, Saint-Thomas, Antilles – 1903, Paris

Camille Pissarro, l'un des premiers impressionnistes, que John Rewald désigne respectueusement comme le patriarche de ce mouvement, est probablement le plus conséquent et inébranlable lorsqu'il s'agit de suivre ses principes. Après avoir commencé ses expérimentations dans les années 1850, à l'académie de Charles Suisse, par l'assimilation de l'œuvre de Camille Corot et des peintres de l'école de Barbizon, à la fin des années 1860 il forge, en collaboration avec Claude Monet, sa propre version de l'impressionnisme qui se distingue par un sérieux extraordinaire et une concentration quasi scientifique. Plus que quiconque parmi ses compagnons impressionnistes, Pissarro veut évoluer pour dépasser ses maîtres. Peu intéressé par les effets trop voyants, l'artiste atteint une force d'expression étonnante : la réserve et même une certaine « gêne » de sa manière picturale ne font que rehausser le lyrisme romantique de son état d'esprit. C'est lui qui sera, non sans raison, le maître de Paul Cézanne, artiste d'une rare profondeur philosophique.

Une évolution constante, digne et réservée, marque le parcours artistique de Camille Pissarro. Les toiles de la dernière période de son œuvre, c'est-à-dire des années 1890, sont considérées à l'unanimité comme les plus abouties. Durant les dix dernières années de sa vie, après avoir subi la tentation de la technique scientifique du divisionnisme fondée sur des théories physiques, il revient volontairement vers les principes et méthodes impressionnistes. Dès lors, il enrichit le moment de fixation de l'éphémère, de l'état passager de la nature si cher à Monet ou Sisley, de son expérience et d'une certaine « consistance ».

Le tableau « Matin d'automne à Éragny » est peint dans l'atmosphère calme et retirée de cette bourgade près de Gisors, où Camille Pissarro s'installe en 1884. Le jardin d'Éragny devient, pour de nombreuses années, l'atelier en plein air de l'artiste (à la même époque Claude Monet prend lui aussi la décision de se retirer à Giverny). Pissarro peint en toutes saisons ; dans cette toile il reproduit, avec une rare subtilité, le haut ciel d'automne, les feuilles jaunes se déployant en certaines de nuances, l'or terne du soleil, les ombres claires et légères,

*Camille Pissarro was the oldest of the Impressionists nicknamed a patriarch of the movement by John Rewald. His manner remained consistent throughout his artistic career and he showed a real determination in achieving his goals. Pissarro started experimenting during 1850s by learning from Camille Corot and the masters of Barbizon School in the Suisse Academy and by the end of 1860s, in association with Claude Monet, developed his own sombre and almost scientifically methodical version of Impressionism. In comparison to his fellow Impressionists, Pissarro favoured the evolutionary development of the art based on the knowledge obtained from his teachers. The superficial effects did not interest the artist in the slightest, although his work was highly eloquent: a romantic and lyrical personality was concealed behind the reserved and even "restrained" pictorial manner of the master. It is not surprising that Paul Cézanne, who was an artist of rare philosophical intensity, regarded Pissarro as his a mentor.*

*The evolution of Camille Pissarro's art demonstrates a dignified continuity of tradition absorbed by the artist. The oils produced during the last decade of the Master's life – in 1890s, are universally acknowledged as his greatest masterpieces. Pissarro investigated the trials of the scientific divisionism based on the physical theories, before consciously returning to the methods and principles of purer Impressionism in the last decade of his life. During this period he used his expertise and a unique "stability" of his artistic manner to enhance a crucial for Monet and Sisley idea of producing untainted and immediate reflections of nature, of freezing the moments of time.*

*The painting "Autumn Morning at Éragny" was executed in a tranquil and secluded village near Gisors, where Camille Pissarro settled since 1884. A peaceful garden in Éragny became the artist's studio in the open air (just like Claude Monet's gardens in his Giverny estate). Pissarro depicted this garden in various seasons: the Moscow oil represents a particularly compelling picture of fading foliage dotted with hundreds of various shades, the muted gold of the sun in*

la brume, trouvaille du maître, réunissant subtilement l'atmosphère du tableau en un seul élément aérien et lumineux harmonieux. Ce paysage intimiste fut créé en même temps que la célèbre série de vues parisiennes mais, à l'encontre de ces dernières, il est empreint d'un calme serein mais palpitant.

En 1907, le marchand parisien Paul Durand-Ruel aide le collectionneur moscovite Ivan Morozov à acquérir ce paysage lors de la vente de la collection Viau dans sa galerie. Ce tableau vient compléter dans le musée domestique de Morozov rue Prechistenka la sélection d'œuvres des maîtres français de « l'impressionnisme discret » choisie avec un goût sûr et raffiné.

*the autumn sky, the pale and weightless shadows and the Master's signature haze that fused the atmosphere of the painting in a single harmonious image. This small-scale landscape has an air of calm and gentle tranquillity as opposed to his images of Paris created during the same period.*

*Paul Durand-Ruel, who was the Parisian art gallery owner, assisted the Moscow collector Ivan Morozov in purchasing this landscape from the sale of Viau collection at his gallery in 1907. "Autumn Morning at Éragny" concluded a brilliantly assembled gallery of the French artists who worked in the so-called "quiet Impressionism" manner amassed in Morozov's private museum on Prechistenka.*



15  
Matin d'automne à Eragny  
Huile sur toile  
54 × 65 cm  
Inv. 3403



# Claude Monet

1840, Paris – 1926, Giverny

Au moment de la création de ce tableau, Claude Monet est passé de rebelle méconnu à maître du pinceau indépendant et prospère : ses expérimentations audacieuses ont trouvé leurs fidèles admirateurs, et l'artiste prend la décision de quitter la capitale pour vivre dans un endroit plus tranquille. Il choisit Giverny, à une centaine de kilomètres de Paris. Monet s'y installe en avril 1883, et en 1886 il y achète une petite propriété avec un jardin devenu des années plus tard célèbre dans le monde entier.

Le tableau « La meule de foin à Giverny » est peint entre ces deux événements. Un artiste est explorateur par nature, et Monet parcourt les alentours en relevant les endroits qui sont devenus ses lieux de prédilection pour ses études de paysages. Les environs de Giverny, à proximité de la maison du maître, offrent une richesse visuelle exceptionnelle. De vastes prés, une rangée de grands peupliers au bord de la rivière Epte, les collines environnantes et, bien évidemment, les meules de foin entrent pour longtemps dans l'œuvre du peintre, se déclinant en multiples variantes dans de nombreuses séries de paysages. La toile de la collection du Musée Pouchkine peut être considérée comme la première rencontre avec ces motifs, où Monet semble « habituer » son regard à leur étude approfondie qui durera des années, en explorant tout leur potentiel. Elle fait partie d'une mini-série originale qui n'est composée que de trois œuvres.

La composition du tableau, peint probablement durant l'été 1884 (cette datation est donnée par Daniel Wildenstein, grand spécialiste de l'œuvre de Monet) se distingue par une illusion tridimensionnelle quasi magique. Le peintre dispose deux meules sur le plan large du pré, en les réunissant dans une sorte de dialogue par une grande ombre diagonale : ainsi la composition est pénétrée d'une sensation de profondeur de l'espace créée par la lumière. Les meules de foin sont éclairées différemment : la plus proche est plongée dans l'ombre et entourée d'une auréole vibrante ; l'éloignée est « embrasée » par les touches dorées des rayons du soleil ; l'ensemble met l'accent sur l'effet de l'éclairage vespéral. La rangée régulière des peupliers marque le

*Claude Monet had already evolved from an unacknowledged rebel into an independent and renowned Master when this painting was conceived – his bold experiments gained him many faithful admirers and the artist himself had already decided to leave Paris for the tranquillity of rural life. Monet chose to settle in April 1883 in a place called Giverny in the Paris environs, where in 1886 the artist acquired a small estate with a park that was set to become famous in the future.*

*The “Haystacks at Giverny” was produced during this period. Monet was an experimental artist, who carefully examined the surroundings in search of favourite spots for his landscape etudes. The environs of Giverny in the vicinity of the Master's house offered an array of suitable motifs for Monet's work. The Master frequently depicted the wide meadows, the row of tall poplars on the banks of the river Ept and the framework of winding hills with essential haystacks in a number of landscape series; these motifs became a hallmark of the Master's oeuvre during this period. The canvas housed in the Pushkin Museum is considered to be his first encounter with the subject, when Monet “trained” his eyesight for the prolonged study of these images, examined their potential. The “Haystack at Giverny” is a part of mini-series that consists of three paintings.*

*The Moscow canvas, produced around 1884 (as dated by a leading Monet expert Daniel Wildenstein), has an illusion of almost three-dimensional composition. The two haystacks depicted on the vast plain of the meadow are linked by a diagonal shadow in a unique dialogue – the artist introduced the depth to the composition by using the effects of light. The light on the haystacks is composed in various ways – the forefront stack is enveloped in the shadow and surrounded by an iridescent aura, whereas the haystack in the background is “set ablaze” by the golden “sunny” brush strokes that emphasise the effect of the evening light (which was the original name of the Moscow painting). The flowing row of poplars marks the centre of the canvas and emphasises the distance from the ridge*

plan central et souligne son éloignement de la chaîne de collines couronnant la composition. Leurs sommets riment subtilement, à travers la « grille » des arbres, avec la ligne de l'ombre entre les meules. Boris Ternovets écrivait avec enthousiasme que sur ce tableau les couleurs de Monet « jouent telles des pierres précieuses », en anticipant les expériences futures de l'artiste qui prendront un caractère ornemental de plus en plus important.

Durant les vingt ans qui suivirent la création de ce tableau, il fit partie de la collection du baryton Jean-Baptiste Faure, grand ami des impressionnistes et admirateur de leur art. En 1906 il fut exposé pour la dernière fois, avant sa vente, dans la galerie parisienne de Paul Durand-Ruel. L'année suivante le collectionneur moscovite Ivan Morozov acheta « La meule de foin à Giverny ».

*of lofty hills that conclude the composition. The peaks of the hills framed in the "trellis" of trees find a graceful association with the elongated shadow between the haystacks. Boris Ternovets wrote in admiration that the colours in Monet's painting "sparkle like precious stones", heralding the way for his later experiments in a more decorative manner.*

*"Haystacks at Giverny" remained in the collection of a famous friend of Impressionists and their admirer singer Jean-Batiste Fauret for twenty years after its completion. The last exhibition of Fauret collection before the sale was conducted in the Durand-Ruel gallery in Paris in 1906. And a year later the Moscow collector Ivan Morozov acquired "Haystacks at Giverny" from Paul Durand-Ruel.*



16  
La meule de foin à Giverny  
Huile sur toile  
64,5 × 87 cm  
Inv. 3398



# Claude Monet

1840, Paris – 1926, Giverny

Ce tableau, tout comme « La meule de foin », fut créé à Giverny. Pourtant, entre les deux œuvres il y a non seulement quinze ans d'écart, mais également une série d'événements ayant changé la disposition de l'artiste vis-à-vis de cet endroit. Dans les années 1880, les environs du bourg dont il tomba amoureux, avec leurs vastes étendues de champs et de prés ouverts aux crues de printemps servirent à Claude Monet de principal « atelier » naturel. La situation change radicalement en 1890, lorsque l'artiste réussit enfin à devenir le maître absolu de son petit domaine. Ce nouveau statut contribue à la réalisation d'anciens projets et rêves. Monet commence à créer un véritable atelier en plein air, orné d'une multitude de fleurs soigneusement choisies à cet effet. Trois ans plus tard, le maître intervient en qualité d'architecte paysager accompli : ayant acheté un terrain complémentaire, il obtient le permis d'y aménager un étang conformément à son propre plan et il réalise la conception des allées du jardin, dont une avec le célèbre pont japonais. Lorsqu'il plante des arbres et des fleurs autour de la pièce d'eau, qu'il fait pousser des nymphéas, Monet agit en suivant un dessein réfléchi prévu sur de longues années. L'atelier isolé et fermé est supposé, avec le temps, accueillir en son sein l'artiste vieillissant, et ce sera aux saules grandissants de le cacher des regards étrangers. C'est pourquoi le maître ne s'empresse pas de reproduire picturalement ses expériences paysagères, comme s'il prévoyait trente ans de retraite heureuse dans ce coin de paradis.

Ce n'est qu'en 1899 que Monet entreprend ses premiers grands « essais » de paysages dans la propriété de Giverny, en peignant une série de douze vues de l'étang avec le pont japonais. Par leur densité et l'harmonie chromatique des nuances extrêmement subtiles de vert, ces toiles de format presque carré se rapprochent de grands panneaux décoratifs. La perception du motif est encore marquée par le sentiment du nouveau : le pont fraîchement peint se courbe en un arc tendu, le soleil pénètre librement dans le jardin en constellant d'effets de lumière le feuillage des saules, les nymphéas et le miroir de l'eau.

Grâce à un puissant effort créateur le maître s'engage

*The “White Water Lilies” and the “Haystacks” were both created in Giverny but fifteen years apart, whilst the whole array of events that changed the artist's attitude towards this place occurred during this period. During the 1880s Claude Monet spent most of his time painting in his open-air “studio”, the surroundings of the much-loved area of Giverny – the vast plains of the fields and meadows. The situation has changed in 1890 when the artist became the rightful owner of a small estate. The new status enabled him to achieve his long-term goals and ambitions. Monet commenced his work on complete a studio in the open air decorated with thousands of carefully selected by him flowers. Within the next three years the Master became a highly competent landscape designer – he purchased an additional piece of land and obtained permission to create a pond of his own design. Monet also created a series of garden amusements – including a famous Japanese footbridge. The artist had a long-term vision for his garden – Monet planted trees and flowers around the pond and placed the lilies in the water. As the time went by, this secluded and isolated studio provided a safe shelter for the aging artist, where the spreading willows concealed him from the prying eyes. Monet was not in a hurry to portray his landscape experiments on canvas, as if he forestalled the thirty years of contented solitude in this heavenly spot.*

*The first attempts of his landscape “experiments” in Giverny in 1899 produced a series of twelve views of the pond with the Japanese footbridge. These paintings, very similar in style to the decorative panels, were executed on square canvas covered with a dazzling gamut of subtle shades of green. The landscapes had an astonishingly fresh touch – the newly painted footbridge is arched across the water, the garden is flooded with the light and the sunrays are scattered across the draped foliage of willows, the water lilies and the pond.*

*The Master willingly became a reclusive patriarch, who spent his days in a state of artistic meditation and drew inspiration from the dark pond dotted with*

dans un nouveau rôle, qu'il s'est élaboré sur mesure, de patriarche-ermite plongé dans la méditation artistique et cherchant des révélations dans la sombre profondeur des eaux ornées de nymphéas figés en surface. Avec le temps ce sujet deviendra pratiquement le seul dans l'univers pictural de Monet. Le public devient progressivement le témoin de « l'immersion » philosophique de l'artiste dans la contemplation du motif : les grandes toiles s'étirent en panorama, et les nymphéas qui se multiplient se transforment peu à peu en une vision scintillante. Les célèbres cycles de panneaux du Musée de l'Orangerie à Paris en deviennent le sommet.

Une série de paysages avec étang et pont est montrée dans la galerie de Durand-Ruel en 1900, peu de temps après leur création ; l'exposition est également une sorte d'hommage au peintre à l'occasion de son soixantième anniversaire. Il est probable que le collectionneur moscovite Sergueï Chtchoukine, passionné à l'époque par la peinture des impressionnistes, voit les « Nymphéas blancs » lors de cette présentation. Il acquiert ce tableau dans la même année.

*serene water lilies. This particular motif was destined to become a signature image in his artistic oeuvre; the onlookers observed as Monet gradually "immersed" into a truly philosophical contemplation of the subject – his large canvases "unfolded" into a panoramic painting and the lush lilies transformed into a shimmering image. The famous series of decorative panels housed in the Museum de l'Orangerie in Paris represent his greatest masterpieces of this period.*

*A series of landscapes with the footbridge over the pond was exhibited in the Durand-Ruel gallery almost immediately after its completion in 1900; this exhibition also became a public tribute to the Master on the occasion of his sixtieth anniversary. It is possible that the Moscow collector Sergei Shchukin, who was a passionate admirer of the Impressionist paintings, first came across the painting at this exhibition. He took possession of the "White Water Lilies" in 1900.*



17  
Nymphéas blancs  
1899  
Huile sur toile  
89 × 93 cm  
Inv. 3309



# Jean-Louis Forain

1852, Reims – 1931, Paris

Jean-Louis Forain fait partie de ces artistes qui ont assimilé et développé, à leur manière, l'expérience des impressionnistes et des maîtres qui leur sont proches. Il fut un disciple d'Edgar Degas, mais l'acuité particulière du regard et le sens de l'observation qu'il emprunte chez son maître sont particulièrement probants dans le secteur de « l'art de la chronique », plus dynamique dans ses répercussions. Dans la France du derniers tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, Forain joue un rôle essentiel dans la renaissance et l'essor de l'illustration à laquelle il rend ses lettres de noblesse. L'attention que portent les impressionnistes au furtif et au momentané, à la ville et à l'environnement contemporain se transforment chez les illustrateurs en capacité à fixer, avec une précision et rapidité stupéfiantes, l'atmosphère d'une scène de rue, d'un événement d'actualité, qu'il soit politique, artistique ou mondain. Jean-Louis Forain devient célèbre comme peintre de chevalet, et surtout comme créateur talentueux de nombreux dessins « à-propos » dans des publications périodiques.

Le tableau « Bal à l'Opéra de Paris » témoigne de l'intérêt que porte le peintre pour des sujets puisés dans la vie mondaine autour du théâtre ; dans ce cas c'est un bal masqué, grand événement de la vie parisienne. Des peintres français tels Edouard Manet se sont déjà intéressés à ce sujet, mais chez Forain il devient un motif clé de son œuvre. Si Edgar Degas puise son inspiration dans les coulisses du ballet, chez les danseuses travaillant dans les salles de répétition, pour Jean-Louis Forain le public de théâtre avant ou après le spectacle devient une source d'observation presque inépuisable. L'artiste décline les poses, les mouvements, les gestes des dames et de leurs cavaliers dans des centaines de croquis et d'esquisses qui souvent servent de base à des œuvres plus importantes. Le « Bal à l'Opéra de Paris » reflète le processus de travail de Forain sur l'une de ces grandes compositions qui deviendra le tableau « Bal à l'Opéra ». Dans la version finale, Forain opte pour un format horizontal et représente les figures en demi-grandeur ; ainsi le tableau du Musée Pouchkine est considéré comme une œuvre indépendante. Les personnages du tableau sont des protagonistes « tirés » de

*Jean Louis Forain belongs to the artists who followed in the steps of Impressionists by interpreting the traditions of the movement in their own way. His art was to a large extent influenced by Edgar Degas, although Forain applied a gift of observation and insight learnt from his mentor in the art of satirical illustrations. The artist was a key proponent of the revival and revitalisation of the art of French illustration in the last third of the 19<sup>th</sup> century. The artists-illustrators took the Impressionist's fascination with the elusive and fleeting subjects, with the city and modern life and transformed it into an ability to quickly and accurately depict a street life scene, a burning political, artistic or social event. Jean-Louis Forain was equally famous as an easel painter and as an even more prominent and talented creator of numerous "topical" sketches for various periodicals.*

*His painting "Ball at the Paris Grand Opera" is indicative of the artist's fascination with his favourite subject from the "theatrical" high society life, in this instance, an important event in the social calendar – the Masquerade Ball. A number of French artists, namely Edouard Manet, were fond of this motif, whilst for Jean-Louis Forain the world of theatre became a primary subject. Whereas Edgar Degas found his inspiration behind the wings of the ballet theatre and in dancers rehearsals, for Jean Louis Forain the observation of theatre crowd before and after the performance became an endless source of motifs for his paintings. The artist executed hundreds of studies and sketches depicting various postures and gestures of ladies and gentlemen in preparation for his large-scale canvas. The painting "Ball at the Paris Grand Opera" illustrates the process of Forain's work on one of the large compositions – a canvas "Ball in the Opera". However, the painting from the Pushkin Museum is considered to be an independent work of art, as Forain executed the large final version in horizontal format and pictured the figures cropped at the knees. The composition depicts "selected" representatives from the endless gallery of the typical Parisian personalities of the second half of the 1880s. The two couples on the*

la galerie des types parisiens de la deuxième moitié des années 1880. Deux couples au premier plan semblent concentrer en eux toute la gamme du talent satirique de Forain : ils incarnent la préciosité, la coquetterie, l'arrogance et l'espoir, des sentiments sincères et le rituel mondain. La riche gamme de couleurs caractéristique de l'artiste, les tons rouge bordeaux des tentures (la facture profonde du velours est superbement rendue), les habits noirs et les éclats des plastrons blancs, les visages et les corps décolletés des femmes confèrent à l'action une intonation légèrement dramatique et même mystique.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle le tableau rejoint la collection moscovite de Piotr Chtchoukine. Frère du célèbre collectionneur Sergueï Chtchoukine, il s'illustre par son intérêt inlassable pour les antiquités russes. Sous l'influence de son frère, il s'intéresse à la nouvelle peinture française, en y trouvant non pas un plaisir esthétique, mais un souvenir agréable de ses séjours à Paris. La toile de Forain correspond parfaitement à ses préférences.

*forefront display the whole spectrum of the artist's satirical gift: they are portrayed as pretentious and coquettish, conceited and hopeful, sincere and superficial. Forain uses his distinctive colour palette – intense burgundy-reds of upholstery (the texture of velvet is depicted with exceptional finesse) and dark shades of suits combined with the whiteness of shirts, faces and flesh in low-cut dresses – convey a slightly dramatic and even mystical atmosphere.*

*The "Ball at the Paris Grand Opera" came into possession of the Moscow collector Pyotr Shchukin at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Pyotr Shchukin was the brother of a prominent art collector Sergei Shchukin and was famous in his own right for his collection of Russian antiques. He became interested in the modern French paintings under the influence of his brother, although he viewed it as pleasant recollection of Paris, rather than aesthetic enjoyment. That's why he chose Forain's painting, which suited his preferences well.*





# Jean-Louis Forain

1852, Reims – 1931, Paris

Le statut de Jean-Louis Forain dans l'histoire de l'art s'est affermi à la périphérie des recherches de l'impressionnisme, dans un compromis entre les expérimentations innovantes audacieuses et leur « interprétation », avec l'utilisation du langage « trivial » des croquis de la vie mondaine et quotidienne, des illustrations, de l'art graphique appliqué transformé en « journalisme artistique ». Toutefois, pour ses contemporains et les chercheurs du début du XX<sup>e</sup> siècle ce « système de coordonnées » artistique se présente différemment, et l'apparition de l'art de Forain est perçue comme la conséquence naturelle et logique de l'évolution des principes de l'impressionnisme, qui réserve un rôle important aux scènes de genre. Le critique russe Piotr Pertsov notait avec perspicacité que « seul l'impressionnisme, en se tournant résolument dans ses grands tableaux vers la « médiocrité » environnante, crée un lien solide entre son observation et représentation et la création picturale. Si de grands artistes s'intéressent dorénavant à « la minute », il est évident qu'elle ne peut pas ne pas intéresser les « chroniqueurs » et « reporters » de l'art qui sont encore plus proches d'elle... On peut dire que ce n'est que maintenant que « l'illustration » au sens propre est créée pour la première fois [...] en tant que compagnon de route furtif et éphémère de la réalité... L'exemple de ces artistes (surtout Degas) a formé nombre de ces peintres-illustrateurs... Sans atteindre le niveau de généralisation de la « grande » peinture, ils se consacrent à la mise en forme de l'actualité et aux « photographies quasi momentanées » des lieux et des types » (Pertsov, op. cit., p. 53-54).

Cette définition convient on ne peut mieux au tableau « Les courses » de Forain. L'artiste met en œuvre l'assimilation de l'expérience de son ami et maître Edgar Degas en réalisant des croquis témoignant d'un sens de l'observation extrêmement aiguisé. Il est probable que le talent de dessinateur de Forain ne s'est épanoui pleinement que dans ces œuvres représentant des scènes en plein air et non « d'intérieur ». Si les tableaux du peintre consacrés au théâtre sont plus riches en effets picturaux chargés, l'atmosphère plus sobre des « Courses » met en avant une gamme de couleurs grisâtre

*Jean Louis Forain is renowned for his association with Impressionism, his art exists on the borderline of the Impressionist movement, in the area of compromise, where he “interpreted” their innovative experiments into a “humble” language of social and genre sketches, illustration and lithography – the unique “artistic journalism”. However, the contemporaries and historians of the Impressionists saw the evolution of art from a different perspective; they considered Forain’s artistic endeavours to be a natural and logical development of the Impressionist doctrine, where the genre subjects played a significant part. The Russian art historian Pyotr Pertsov shrewdly observed: “It was the Impressionism itself that introduced the everyday “triviality” in their large paintings and firmly linked the observation and interpretation of the daily life with pictorial art. As soon as the major artists showed interest in the “moment”, these “moments” became even more appealing to the “chronicle” artists and “reporters”... It is fair to say that the “illustration” in its real sense was produced for the very first time – ... as a brief and fleeting artistic companion of the reality ... This artistic school (namely Degas) created a whole array of artists-illustrators... These artists did not accomplish a comprehensive generalisation of the “real” art, but dedicated their efforts to the artistic interpretation of the “daily topics” and the “snapshots” of the places and characters” [Pertsov, Sel. vol., p. 52-53]. This narrative gives a true account of the Forain’s painting “The Horse Race”. The artist follows in the footsteps of his friend and mentor Edgar Degas in producing highly observant drawings. Whereas Forain’s theatre paintings display lavish painterly effects, the sparse atmosphere of “The Horse Race” is executed in a grey colour palette using a dry and broken brushwork that resembles graphic shading. As always, Forain portrays the horse race spectators with unique accuracy: they appear dignified as they study the bulletins or eagerly await the start of the race, whereas their dates are completely lacking excitement, as if performing a social duty. The composition of the canvas illustrates his own interpretation of Degas’ innovations in his*

et une manière un peu sèche et cassante, rappelant la hachure graphique. Comme toujours, Forain est très précis lorsqu'il saisit sur le vif les types des visiteurs des courses plongés flegmatiquement dans les bulletins ou figés dans l'attente angoissée de la compétition, et de leurs compagnes totalement étrangères à la passion du jeu accomplissant plutôt un rituel mondain. La composition du tableau reproduit fidèlement l'évolution que subit le parcours novateur de Degas dans les œuvres de Forain : la silhouette et les mouvements du noble coursier, motifs qui intéressaient le plus le maître, passent dans la pratique créatrice de l'élève au second plan, au sens propre du terme.

Le tableau « Les courses » fait partie des premières acquisitions parisiennes de Sergueï Chtchoukine effectuées dans les années 1890 préfigurant la naissance de sa phénoménale collection. A l'époque il partage avec son frère Piotr l'intérêt porté à l'œuvre de Forain.

*paintings: the motif that was pivotal for his teacher – the silhouette and the movement of the racehorse – is placed on the background by his student.*

*“The Horse Race” was one of the first Shchukin’s acquisitions in Paris during the 1890s that forestalled the beginning of his unsurpassed collection of art. Shchukin shared his admiration for Forain’s art with his brother Pyotr.*



19

Les courses

Fin des années 1880 – début des années 1890

Huile sur toile

38 × 45 cm

Inv. 3347



# Jean-François Raffaëlli

1850, Paris – 1924, Paris

Ses contemporains placent sans hésiter l'art de Raffaëlli au même rang que celui des peintres impressionnistes plus célèbres. Ses œuvres jouissent d'une popularité incroyable due, à bien des égards, aux changements dans la « hiérarchie » de la peinture induits par l'impressionnisme. L'intérêt pour les scènes de la vie urbaine saisies sur le vif conduit à une nouvelle évaluation du rôle et de la place de la peinture de genre en général, et à une orientation de l'attention du public vers une recherche toujours inassouvie de l'actualité du jour. Raffaëlli, qui s'en tient à des compromis vis-à-vis des innovations, ce qui conduit à une appréciation contradictoire par le milieu proche des impressionnistes, devient l'un de ces nouveaux chroniqueurs. Activement soutenu par Edgar Degas, il suscite néanmoins le mécontentement de nombreux confrères qui n'apprécient pas ses penchants à représenter la prose de la vie. Toutefois, son œil perçant n'a pas seulement conservé pour la postérité l'apparence et l'ambiance de Paris et des Parisiens de la « Belle Epoque », il est unique par sa représentation subtile et palpitante de l'atmosphère de la ville, qui ne cède en rien à celles dues à des noms plus connus. Un critique russe notait avec sagacité que « c'est pour ainsi dire l'anticipation picturale d'une pellicule de cinéma, le même « enregistrement » de la matière concrète vue par un amoureux de la modernité et du mouvement de l'œil » (Piotr Pertsov, op. cit., p. 53). Jeune contemporain et disciple de Degas, Raffaëlli est plutôt attaché aux techniques graphiques ; il doit sa notoriété à la peinture de chevalet, au dessin et à l'illustration.

Vrai Parisien par ses origines et caractère, l'artiste fait de sa ville natale le protagoniste de quasiment toutes ses œuvres, et les vues des rues prévalent dans son œuvre à partir des années 1890. Le tableau « Boulevard Saint-Michel » représente cette artère au croisement avec la rue Soufflot dont la perspective s'ouvre sur le Panthéon ; le jardin du Luxembourg se trouve derrière l'artiste. A la tombée de la nuit, lorsque s'allument les lanternes, ce carrefour animé se peuple de promeneurs qui se dirigent vers les auvents des restaurants, et les roues des fiacres résonnent sur la chaussée. Dans cette peinture de chevalet étonnamment grande pour lui,

*Raffaëlli's contemporaries regarded him as the artist of the same standing as his more celebrated fellow Impressionists. His paintings were hugely popular due to the changes in the artistic "hierarchy" introduced by Impressionism. The Impressionist's fascination with fleeting moments of the city life caused to reassess a role and place of the genre painting in general and awakened the public interest in the current and urgent affairs. Raffaëlli, who always had a very relaxed attitude to innovation, became one of those observers, which caused a mixed response from the artistic circles associated with the Impressionism movement. Edgar Degas was a keen supporter of Raffaëlli, whose art was largely criticised for his fondness of the "common" subjects. Nevertheless, Raffaëlli's perceptiveness helped to preserve the image and ambience of Paris and its inhabitants of the "Belle Epoque" period, as the artist portrayed a sublime and transcendent atmosphere of the city with the same flair as some of the more prominent artists. The Russian art historian Pertsov astutely remarked about the artist: "his paintings are like an artistic reproduction of the cinema reel – it creates a "record" of the detailed events observed with an eye fascinated with a modern life and movement." (Pyotr Pertsov, Selected works, page 53). Raffaëlli was an accomplished and skilful pictorial artist, who acquired his fame as an easel painter, draftsman and an illustrator, although he, like his older contemporary and mentor Degas, displayed a particular fondness for the graphic medium.*

*A real Paris dweller by birth and by character, Raffaëlli turned his native city into a main object of his oeuvre, with the street scenes dominating his art from the beginning of the 1890s. The canvas depicts the crossroads of Boulevard Saint Michel with Rue Soufflot and the view of the Pantheon on the background; the Luxemburg Garden is situated behind the artist. The scene pictures the noisy carriages and crowds of people who emerge on the busy crossroads at dusk in the glow of streetlights and rush for the restaurants. Raffaëlli chose elaborate and finely tuned colour effects in order to convey the fading evening glow mixed with*

Raffaëlli utilise des effets de couleur raffinés et subtils pour reproduire la disparition de la lumière du soir qui se mêle à l'éclairage au gaz des rues et des maisons : la gamme varie des tons froids gris bruns du ciel aux couleurs chaudes et saturées des lanternes et des fenêtres. Une atmosphère humide de mi-saison est soulignée par l'effet de la chaussée mouillée multipliant les ombres et les reflets de la lumière artificielle. La facture picturale frémissante et aérienne est obtenue grâce à un procédé inhabituel : le graphiste Forain applique la peinture à l'huile par couches fines, la « met au point » avec des touches sèches, comme si elles étaient appliquées par le crayon d'un dessinateur, et les traits fins sont apportés au crayon de graphite, ce qui est une technique impensable à l'époque !

Ce tableau est habituellement daté des années 1890. Il est probable qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle il fut acheté, en souvenir de Paris, par Piotr Chtchoukine, pour compléter sa petite collection de la nouvelle peinture française.

*an artificial light emitted from the streetlights and the houses in this unusually large for the artist painting. His colour palette fluctuates from the cold greyish-brown shades of the sky to the warm and vivid tones of the streetlights and windows. The dampness of the air is emphasised by thousands of shadows and flickers of artificial light reflected in the wet pavement. Raffaëlli used an unusual painterly technique to achieve a weightless and delicate texture of this painting – he first applied a thin layer of the oil paint and then “refined” it with dry brush strokes not unlike a pencil line; the artist also added the finishing touches with a graphite pencil – the inconceivable for many artists technique. The “Boulevard Saint Michel” is believed to be conceived in 1890s. It is possible that the painting was purchased at the beginning of the 20<sup>th</sup> century by Pyotr Shchukin – as a memory of Paris – for his small collection of modern French art. (See description 16).*



20  
Boulevard Saint-Michel  
Années 1890  
Huile sur toile  
64 × 77 cm  
Inv. 3431



# Henri de Toulouse-Lautrec

1864, Albi – 1901 Château de Malromé (Gironde)

Une grande partie de l'héritage pictural de Toulouse-Lautrec est constituée d'œuvres qu'on peut qualifier de « grisailles », réalisées sur un carton clair brun grisâtre sans posage. La technique de la peinture à l'essence avec adjonction de céruse est typique de l'artiste qui l'utilise le plus souvent pour les compositions qu'il estime être des œuvres à part entière. La « Femme à la fenêtre » est considérée comme une étude préparatoire au tableau « Au Moulin de la Galette » conservé à l'Art Institute de Chicago. A l'instar d'Edgar Degas, à cette époque Toulouse-Lautrec « compose » progressivement le projet d'une grande œuvre sur la base d'études-croquis qui « dépassent » souvent leur statut. Mais parfois le processus s'inverse : il se peut que le portrait « Femme à la fenêtre », dont le modèle est très probablement Jeanne Fontaine, soit une œuvre indépendante et qu'il ne fut « incorporé » dans un projet plus important qu'a posteriori.

Le peintre travaille par touches larges et nerveuses apposées dans tous les sens. Leur rythme quelque peu obsédant semble être une illustration symbolique du caractère agité de Toulouse-Lautrec. L'utilisation de l'essence apporte à la facture de l'œuvre une certaine « viscosité » visuelle qui harmonise parfois la mélodie désagrégée des touches. Leur largeur, forme et richesse permettent de voir comment l'artiste met l'accent sur les parties les plus importantes de l'image. Les lignes des touches sont les plus fines dans la représentation du visage un peu pâle et tendre, à la manière de Renoir, le col et les cheveux sont la gradation suivante, puis viennent d'autres détails. Les contours expressifs et tendus liés à la culture des œuvres graphiques et des affiches de l'art nouveau, dans la formation de laquelle Lautrec joua un rôle extrêmement important, se transforment ici en cadre presque conventionnel contenant parfois difficilement la facture passionnée qui place cette œuvre à la limite entre l'art graphique et la peinture.

Ce tableau est souvent considéré comme « fade », inhabituel pour le peintre. Pourtant la finesse étonnante de la trame coloristique de l'œuvre, construite parfois sur des nuances d'une gamme bleutée froide qui transcrivent certainement les couleurs ternes de l'intérieur

*A large proportion of the artist's creative heritage consists of works executed in the manner of "grisaille" – paintings produced on the light, greyish-brown unprimed cardboard. Henri Toulouse-Lautrec frequently blended white pigment with the colour to produce his independent compositions. The "Woman at the Window" is believed to be a study for the painting "Ball in Le Moulin de la Galette" housed in the Art Institute, Chicago. Toulouse-Lautrec, in the same way as his contemporary Edgar Degas, used to "assemble" his large-scale paintings from the numerous separate studies or sketches that would sometimes outgrow their status to become works of art on their own right. However, from time to time, the opposite would happen: it is possible that the "Woman at the Window", believed to be a portrait of Mademoiselle Jeanne Fontaine, was originally executed as an independent painting and "incorporated" in the larger composition at a later date.*

*The "Woman at the Window" is executed with broad, intense and fervent brush strokes. A slightly busy rhythm of brushwork appears to be a symbolic representation of the artist's edgy personality. Toulouse-Lautrec used the pigment to visually "thicken" the texture of the painting, to bind together the disintegrating harmony of his brush strokes. The Master uses a variety of brush strokes to emphasise – with just a few touches – the most significant elements of the picture. Toulouse-Lautrec applies the finest of touches to portray the model's face with its delicate Renoir-style features and slightly broader brush strokes – to depict her hair and collar, whilst the rest of elements are executed with thicker lines. Toulouse-Lautrec, who played a pivotal role in the establishment of the "art nouveau", executed his work in a highly linear style, usually associated with this graphical and poster culture. The style of Moscow work is considered to be somewhere between the graphical art and painting, as the explosive texture confined between the contours bursts out of these virtual boundaries.*

*This work was sometimes regarded as "particularly colourless" and uncharacteristic for the art of Tou-*

21  
Femme à la fenêtre  
1889  
Carton, essence, céruse  
71 × 47 cm  
Inv. 3288

de la pièce, impressionne beaucoup plus que les plans chromatiques éclatants d'autres toiles de l'artiste. Le modèle apparaît comme un être émouvant et aérien, il suscite une compassion émotionnelle.

Il se peut que ce soit cette fragilité et vulnérabilité de l'œuvre, surprenante chez cet artiste sarcastique et ironique, qui attira au début du XX<sup>e</sup> siècle le regard infaillible du collectionneur moscovite Sergueï Chtchoukine. Ce tableau rejoint sa collection dans les années 1900.

*louse-Lautrec. In reality, the exquisite finesse of the picture's colouristic texture based on subtle variations of the cold bluish palette used to depict the muted hues of interior, makes even bigger impression than some of his more dazzling poster pieces. The artist conveys the personality of his model with tenderness, lightness and compassion.*

*It is possible that it was an unexpected for the ironic and sarcastic Master tenderness and fragility, that attracted the expert attention of the Moscow art collector Sergei Shchukin to this painting in the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Shchukin added "Woman at the Window" to his collection in the 1900s.*





# Vincent Van Gogh

1853, Groot-Zundert (Brabant) – 1890, Auvers-sur-Oise (Val-d'Oise)

Ce tableau se présente comme une métaphore visuelle de l'état de l'artiste qui suit les crises causées par sa maladie mentale. Il fut créé à l'hôpital St-Paul de Saint-Rémy-de-Provence, où Van Gogh est hospitalisé pendant une année entière, de mai 1889 à mai 1890. Plongé dans de douloureuses réflexions, il y passe beaucoup de temps à repenser et à interpréter l'art de ses prédécesseurs. Des reproductions de tableaux et des gravures servent de support à cette méditation. Le processus même de copie des œuvres de ses maîtres préférés Millet, Daumier et Delacroix sort largement du cadre de « l'entraînement » artistique du peintre isolé du monde extérieur. Il l'assimile à la « traduction vers une autre langue », en enrichissant et en complétant les feuilles en noir et blanc initiales avec ses propres émotions et impressions chromatiques.

Le tableau « La ronde des prisonniers » est une interprétation émotionnelle de la gravure d'après le dessin de Gustave Doré « Le baigne » de l'album « Londres » (première édition en 1872) représentant la cour de la tristement célèbre prison de Newgate. Van Gogh admire l'art de Doré et surtout sa série londonienne qui reste gravée dans sa mémoire après son séjour dans la capitale britannique en 1873-1875. Par la suite, cette feuille fera partie de la petite collection personnelle de Van Gogh.

La création de ce tableau date de février 1890. En reprenant la gravure de Doré, Van Gogh lui confère un sentiment de solitude personnelle tourmentant l'artiste plutôt qu'une dénonciation de la société ; il la transforme en symbole de réclusion insupportable et sans échappatoire possible. Le peintre choisit une composition qui « compresse » l'espace avec des murs s'élevant vers le haut, il rassemble en un cercle étroit les figures courbées des trente-trois prisonniers. Leur mouvement cadencé et monotone, la rotation appuyée par les « rayons » obliques des ombres au sol sont une métaphore poignante du sentiment désespérant d'enfermement de Van Gogh dans sa propre vie. L'artiste restreint sciemment la gamme chromatique de l'œuvre : en réclusion il n'y a pas de place pour des couleurs éclatantes. En n'utilisant que des nuances de bleu, gris

*“The Prison Courtyard” is a visual metaphor of Vincent Van Gogh’s psychological state following recurrent bouts of mental illness. The painting was conceived in the Saint Paul asylum at the town of Saint-Rémy, where Van Gogh was treated for a year – from May 1889 to May 1890. Engrossed in agonising and introspective thoughts, the artist spent a majority of his time in the hospital attempting to interpret and grasp the knowledge of his artistic predecessors. The Master used the reproductions of paintings and lithographic prints as a basis for his research. For an isolated from the outside world artist, the process of replicating works of his favourite artists – Millet, Daumier and Delacroix – was far more significant than a simple artistic “exercise”. Van Gogh likened his work with a “translation into a different language”, as he enhanced and filled the initially black and white pages with his own colouristic impressions and emotional experiences.*

*The “Prison Courtyard” is an emotionally charged artist’s own version of Gustav Doré’s engraving “Hard Labour” from his album “London” (first published in 1872), depicting the courtyard of the notorious Newgate Prison. Van Gogh was a great admirer of Doré’s art, particularly of his London series, which he remembered from his stay in the British capital in 1873-1875. Later this picture became a part of a small collection of Van Gogh’s engravings.*

*Van Gogh interpreted the engraving as depiction of intense personal loneliness; it becomes a symbol of unbearable and desperate imprisonment, rather than of the social condemnation conveyed in Doré’s original. The pictorial space of composition is “squeezed” between the high walls and the hunched figures of thirty-three prisoners are “pushed” into a tight circle. Their rhythmic and monotonous circular movement is emphasised by the diagonal “rays” of shadows on the floor – Van Gogh created a powerful metaphor of the desperate circle of the artist’s own life with no way out. The artist is using a deliberately restricted colour palette: there is no place for bright colours in prison. Van Gogh worked with simple variations of blue-grey and green hues in this emotionally charged painting.*

22  
La ronde des prisonniers  
1890  
Huile sur toile  
80 × 64 cm  
Inv. 3373

et verdâtre, le peintre obtient une fusion parfaite entre sa palette et la charge expressive émotionnelle. Le langage des touches oppose les grumeaux sinueux de la couleur sur les figures des prisonniers aux hachures froides et grossières des dalles du sol et des briques moisies marquées de rouille. Seules deux silhouettes de papillons se perdant sur le fond des murs font allusion à un infime espoir de liberté.

On identifie traditionnellement à Van Gogh le prisonnier blond jetant un regard sombre au spectateur ; cette hypothèse explique l'interprétation profondément intime par l'artiste de l'œuvre originale.

Ce tableau, l'un des plus marquants dans l'histoire mondiale de l'art, fut présenté à de nombreuses expositions et acquit une large renommée avant d'arriver dans les collections russes. Sa première propriétaire fut l'épouse de Theo Van Gogh, frère de l'artiste ; le collectionneur moscovite Ivan Morozov acheta « La ronde des prisonniers » en 1909 dans la galerie parisienne Druet.

*The artist masterly used a language of brushwork: he depicts the prisoners' figures with colourful swirls and uses the cold and jagged shading for the floor slabs and the mouldy and rusty bricks. Only two pale silhouettes of butterflies barely visible against the walls speak about the fleeting hope of escape.*

*The fair-haired prisoner that glares at the viewer is commonly recognised as Van Gogh himself – this would explain a deeply personal interpretation of the original print.*

*The "Prison Courtyard" is one of the most remarkable paintings in the history of the world art, it was regularly displayed in numerous exhibitions and gained a wide recognition prior to being purchased by the Russian collectors. The painting originally belonged to the wife of Theo van Gogh, the artist's brother. The Moscow collector Ivan Morozov later purchased the "Prison Courtyard" from the Druet Gallery in Paris in 1909.*





# Paul Gauguin

1848, Paris – 1903, Atuona, Hiva-Oa, îles Marquises

La période qui suit l'arrivée de Gauguin à Tahiti en 1891 est riche d'émotions nouvelles et saisissantes. La nature luxuriante se déverse sur ses toiles avec ses couleurs éclatantes, se transformant, via l'interprétation de l'artiste, en arabesques alambiquées stylisées, proches d'ornements. Le grand tableau « Paysage avec paons », avec un effet panoramique obtenu grâce à sa profondeur tridimensionnelle, fait partie de ces tentatives d'assimiler la nouveauté perçante de ses impressions exotiques. C'est ici que se forme le langage de Gauguin « le Tahitien » : la gamme chromatique voit s'entremêler des nuances de verdure, des tons rougeâtres et jaunâtres soudés et transpercés des chauds rayons du soleil. Les contours des objets semblent « fondre », ils deviennent courbes, souples et plastiques. La composition impose un rythme cadencé en zigzag nous entraînant vers la profondeur de la toile : des paons au bûcheron, puis vers deux figures près de la cahute. Un sentiment solennel et monumental naît progressivement, en apparentant cette scène de tous les jours à une cérémonie religieuse ou à un rituel mystique.

Le sens de ce rite mystérieux est révélé dans le livre « Noa-Noa » de Gauguin et l'inscription énigmatique MATAMOE que l'artiste, lorsqu'il préparait en 1893 son exposition à la galerie Durand-Ruel, traduisait comme « la Mort ». Le peintre écrivait : « ... sur le bord un homme presque nu ; à côté de l'homme un cocotier... L'homme lève, de ses deux mains, dans un geste harmonieux et souple, une hache pesante qui laisse en haut son empreinte bleue sur le ciel argenté, en bas son incision sur l'arbre mort... » (Paul Gauguin, Noa-Noa. Séjour à Tahiti. Editions Complexe, 1992, p. 35). Un geste ordinaire suscite chez Gauguin des associations symboliques : il sent qu'il meurt en tant qu'Européen civilisé sous les coups de la hache du Tahitien, pour renaître en homme primitif nouveau, purifié de sa vanité dans un feu expiatoire. L'artiste reproduit sur la toile l'impression presque exacte qui l'avait frappé. La scène « codée » par la représentation de la nature festive acquiert une signification de sacrifice, d'un rite initiatique auquel se soumet Gauguin.

La figure du Tahitien à la hache intervient en tant que

*A period that followed Paul Gauguin's arrival to Tahiti in 1891 was filled with fresh and unexpected experiences. The dazzling colours of vibrant Tahitian scenery splashed across the Gauguin's canvases, transformed by the artist into stylistically elaborate and almost ornamental pattern. The large-scale painting "Landscape with Peacocks" represents the artist's attempts to absorb the intense uniqueness of exotic encounters; the painting produces a panoramic effect due to the unique spatial depth of the canvas. The work from the Pushkin Museum illustrates the evolution of a new "Tahitian" language of Paul Gauguin: a vibrant colour palette of the picture is fused and suffused in the hot sunlight with splashes of various shades of green, red and yellow. The outlines of the subjects are "melted" by the sun, becoming soft, curved and supple. The composition is executed in a regular zigzag rhythm that guides the eye towards the background of canvas: from the peacocks towards the woodcutter and then – to the two figures next to the hut. The painting evokes a monumental and solemn feeling, transforming an everyday scene into a kind of religious rite or mystical ritual.*

*The meaning of this mysterious affair can be found in Gauguin's book "Noa-Noa" and confirmed by his own translation of a mystery inscription "Matamoe" as "Death", when he was preparing the painting for his exhibition in the Durand-Ruel gallery in 1893. The artist wrote: "... the man on the shore, almost naked, next to a tall coconut palm tree... The man lifts an axe with a graceful and lithe movement of his arms and the blade casts a blue glint on the silvery expanse of the sky and leaves its mark on the dead tree..." (Paul Gauguin. Letters. Noa-Noa. Extracts from the book "Now and After", L., 1972. Page 146.). This mundane act invoked in Gauguin symbolic associations – his civilised European ego died under the axe of this Tahitian man, only to be reborn in the flames of the cleansing fire as a new and liberated from the modern vanity primal man. The artist reproduced in every detail the event that made such a profound effect on him. The portrayal of triumphant*

23  
Matamoe (La mort). Paysage avec paons  
1892  
Huile sur toile  
115 × 86 cm  
Inv. 3369

paraphrase créatrice du motif emprunté par l'artiste à la frise sculptée du Parthénon et personnifie son rêve de syncrétisation de toutes les traditions artistiques mondiales.

En 1907, le « Paysage avec paons » fut acheté dans la galerie parisienne du marchand d'art Ambroise Vollard par Ivan Morozov, qui commençait à collectionner des œuvres de Paul Gauguin dans le même temps que l'amateur de la nouvelle peinture française Ivan Chtchoukine.

*nature "conceals" the connotation of sacrifice, of the initiation ritual, experienced by Gauguin.*

*The figure of a Tahitian is a reminder of the Hellenic motif from the Parthenon sculpture frieze and represents the artist's dream of synthesising the global artistic traditions.*

*Ivan Morozov, who started collecting Paul Gauguin's paintings at the same time as another avid collector of the modern French art, the Muscovite Sergei Shchukin, purchased "The Landscape with Peacocks" from the gallery of the Parisian art dealer's Ambroise Vollard in 1907.*





# Paul Gauguin

1848, Paris – 1903, Atuona, Hiva-Oa, îles Marquises

Comme « Matamoe », ce tableau est peint lors du premier séjour de l'artiste à Tahiti. En s'imaginant les Tahitiens tels qu'ils étaient avant l'arrivée des colonisateurs, Gauguin reconstitue leurs anciennes croyances presque oubliées, il essaie lui-même d'acquérir la pureté et la noblesse d'âme d'un « sauvage primitif ». Dans son œuvre, l'émerveillement face à la nature des îles exotiques de la Polynésie rejoint l'idée de l'harmonie idéale de l'humanité ; l'artiste place les insulaires dans son monde factice, où la force des dieux et des rites anciens renaît miraculeusement.

L'un des mythes maori ressuscités par l'art de Gauguin est l'histoire d'amour du dieu Oro et de la jeune mortelle Vairaumati. L'artiste la raconte dans son livre « Noa-Noa » : « Oro, ... le plus grand des dieux, résolut un jour de se choisir une compagne parmi les mortelles. ... Et, après bien des jours consumés en vaines recherches, il se disposait à retourner aux cieux, quand il vit ... une jeune fille étrangement belle... Elle était de haute stature et tous les feux du soleil brûlaient et brillaient dans la splendeur de sa chair, tandis que tous les enchantements de l'amour sommeillaient dans la nuit de ses cheveux... Vairaumati – ainsi se nommait la jeune fille... Vairaumati avait préparé pour le recevoir une table chargée des plus beaux fruits et un lit fait des étoffes les plus rares et des nattes les plus fines... A sa mort [le fils de Vairaumati et d'Oro] fut ravi au ciel, où Vairaumati elle-même prit rang parmi les déesses » (Paul Gauguin. Lettres. M., 1972, p. 175-176).

En recréant sur la toile l'atmosphère du mythe, Gauguin réunit la réalité qui l'entoure et les temps anciens qui y perdurent, en reproduisant en couleurs, comme une formule magique, le sujet qu'il fait renaître. L'histoire d'Oro et de Vairaumati est figurée dans le tableau à deux reprises : un sombre totem primitif sert de fond aux figures d'une jeune et belle Tahitienne tenant une cigarette et de son amoureux, devant lesquels s'extasie manifestement l'artiste. La composition reflète l'attention que porte le peintre à l'héritage et à l'entrelacement des cultures anciennes, dans ce cas de l'Égypte Ancienne : la pose de Vairaumati est celle de la prêtresse du sarcophage de la collection du Louvre, et Oro est représenté

*Paul Gauguin produced both “Her Name was Vairaumati” and “Matamoe” during his first trip to Tahiti. The artist, who craved the purity and integrity of the “primitive man”, attempted to reconstruct the Tahitian lifestyle prior to the arrival of colonists and to recreate their ancient half-forgotten beliefs. The beauty of exotic Polynesian islands in his paintings is reminiscent of the ideal kingdom of human harmony: Gauguin created for the islanders the world ruled by the ancient spirits and rituals.*

*The love story between the God Oro and a mortal girl Vairaumati became one of the Maori myths depicted in Gauguin's paintings. The Master retold the myth in his book “Noa-Noa”: “Once upon a time, Oro ... the greatest of all Gods, decided to find himself a mortal girlfriend. ... he searched in vain for many days and was ready to return to the sky when he suddenly saw an extraordinary beauty ... She was tall and statuesque, the sun glistened in her golden skin and the mystery of love dreamed in her dark hair... Vairaumati – was her name... Vairaumati prepared a table filled with fruit for his visit and laid a bed covered with finest mats and luxurious fabrics... After his death [God] rose to Heaven and Vairaumati took her place amongst the Goddesses”. [P. Gauguin. Letters. L., 1972. Page 175-176].*

*Gauguin's painting invoked the mythological atmosphere by linking together the surrounding reality and the continuing antiquity; the artist reproduced the mythical motif on canvas methodically, almost literally, as if citing a magic chant. The story of Oro and Vairaumati is repeated on the canvas twice: a dark primitive sculpture depicting the mythical scene serves as a background for the figures of the modern Tahitian beauty holding a cigarette and her lover – both characters are clearly admired by the artist. The composition conveys Gauguin's ideas about the interaction of various ancient cultures, in this case – of the Ancient Egypt: Vairaumati's posture is a recollection of the priestess from the Egyptian sarcophagus housed in Louvre, whereas Oro is portrayed as the statue of Akhenaten. Gauguin brought the photographs of these*

dans la pose de la statue d'Ekhnaton, car lors de son départ pour Tahiti l'artiste apporta dans ses bagages les photos de ces oeuvres. Plus tard Gauguin représentera des Tahitiennes dans « la pose de Vairaumati ». Le motif de la cahute servant de fond à des rituels magiques est souvent répété par le peintre : on la voit également sur le tableau « Matamoe ».

Cette œuvre, conservée initialement dans la famille du maître, rejoint en 1905 la collection moscovite de Sergueï Chtchoukine. « L'iconostase des Gauguin » qu'il crée dans sa maison relie l'écho de la tradition religieuse orthodoxe (le collectionneur appartient à une lignée de « vieux croyants ») à l'intense atmosphère sacrale des œuvres de l'artiste énigmatique. La profonde passion de Chtchoukine pour les tableaux de Gauguin remplaça son premier « amour » pour les impressionnistes et fut liée à un immense chagrin provoqué par une tragédie personnelle.

*ancient memorials to Tahiti. He would often depict the Tahitian girls in the "Vairaumati's pose" in the future. The image of the hut, where the magic takes place, is borrowed from the painting "Matamoe" almost to every detail.*

*The canvas originally belonged to the artist's family and came into possession of the Moscow collector Sergei Shchukin's in 1905. The prominent art collector created a unique "Gauguin's iconostasis" of the artist's paintings, where the Orthodox Religious tradition (Shchukin came from a family of "Old Believers") was closely intertwined with the intense sacral sensibility invoked by the works of the mysterious artist. Shchukin's profound admiration of the Gauguin's art was associated with his personal tragedy and substituted his former "passion" to the Impressionist's paintings.*



Vairamati  
ici oa



# Paul Cézanne

1839, Aix-en-Provence (Bouches du Rhône) – 1906, Aix-en-Provence

La personnalité et l'œuvre de Cézanne s'emparent, avec une harmonie et un naturel étonnants, des images des environs d'Aix et de la terre de Provence, de leurs couleurs, rythme et atmosphère. Les voyages du peintre à travers les vallées et collines avoisinantes inspirent la création de nouvelles œuvres dont la signification philosophique dépasse largement leur valeur documentaire et topographique. La vallée de la rivière de l'Arc, qui offre une vue majestueuse sur la montagne Sainte-Victoire, devient une source de motifs de paysages au potentiel pratiquement inépuisable. Ce sommet acquiert à jamais une allure souveraine, quasi cosmique dans les œuvres du peintre, et appartient dorénavant au patrimoine de l'humanité.

Comme c'est souvent le cas chez Cézanne, les motifs de ses œuvres « germinent » dans une trame tissée d'impressions prosaïques saisies dans le quotidien. En 1878 l'artiste écrivait à son ami Emile Zola : « En passant par le chemin de fer... un motif étourdissant se développe du côté du levant : Sainte Victoire et les rochers qui dominent Beaucueil... J'ai dit : « Quel beau motif » (Lettre à Zola, 14 avril 1878). C'est probablement dans un train allant d'Aix à Marseille que ce paysage marque l'imagination de l'artiste pour devenir une véritable obsession. Peu de temps après Cézanne part pour peindre sur le motif, en décidant de l'observer de loin, du côté de la route de Valcros qui passe au sud de la chaîne montagneuse et mène du domaine familial de Jas de Bouffan vers la colline de Bellevue. Ainsi sont créés les premiers paysages représentant la montagne Sainte-Victoire, dont celui conservé au Musée Pouchkine.

Manifestement, l'artiste n'est pas pressé de « saisir l'image », en la « sondant » d'un point de vue éloigné. Dans le « cadre » de la toile figurent la vaste vallée de la rivière de l'Arc, la montagne Sainte-Victoire dominant le paysage est légèrement décalée vers la gauche, avec la crête de Gengle « avançant » doucement vers elle. La concentration sur la forme et la signification de la montagne pour Cézanne viendront plus tard, pour l'instant il distancie visuellement son sommet par la large ligne jaune figurant la route au premier plan, en contemplant presque mélancoliquement ses contours s'évanouis-

*Cézanne's artistic personality and his oeuvre organically and effortlessly absorbed the images, colours, rhythm and atmosphere of his native area of Aix and of the Provence region. The artist produced countless masterpieces inspired by his walks around the surrounding valleys and hills that had a much deeper philosophical significance than a mere topographic depiction of the scenery. The valley of the river Arc with its magnificent view of Mount Sainte-Victoire became an endless source of inspiration of the landscape motifs for the artist. This mountain peak was forever transformed into a truly majestic and universal image by the Master's brush.*

*The motifs of Cézanne works often "grew" from the subjects of prosaic, almost routine observations. The artist wrote in a letter to his friend Émile Zola in 1878: "When you ride the railway ... a beautiful view opens up... Sainte-Victoire and the mountains ... I said: "What a beautiful view"..." [Paul Cézanne. Correspondence. Memoirs of Contemporaries. M., 1972, page 74]. "It is possible that that the artist first saw the view that completely overruled him, when he was travelling on the train from Aix to Marseille. Before long Cézanne visited the beauty spot, first observing it from the distance, from the road to Valcros, that ran along the south side of the mountain range and connected his family estate Jas de Bouffan with the Bellevue hill. This is how the first landscapes with the view of Mount Sainte-Victoire were conceived, including the painting housed in the Pushkin Museum.*

*The artist did not attempt to "grasp" the view hastily, instead he cautiously "senses it" from a remote angle. The vast valley of the river Arc is caught in the "frame" of the picture, with the dominating mass of the Mount Sainte-Victoire shifted slightly to the left side and the low ridge Cengle that "hovers" softly in front of it. In the landscape from the Pushkin Museum, Cézanne deliberately distances himself from the summit by placing a wide yellow line of the road on the foreground. The artist would focus on the shape and significance of the mountain in his later works, while in this landscape he almost melancholically observes*

sant dans l'air provençal brûlant. L'atmosphère d'une chaude journée est rendue avec une rare authenticité, peut-être grâce aux récents contacts de Cézanne avec ses confrères impressionnistes auxquels il emprunte la technique des petites touches de peinture légèrement espacées.

Cette œuvre est l'une des premières représentant la montagne Sainte-Victoire. En 1907 elle marque le point de départ de la constitution d'une importante collection de tableaux de Paul Cézanne réunie dans la maison moscovite d'Ivan Morozov.

*its blurred contours in the sizzling Provençal air. The sensation of the hot day is conveyed with unique realism: it is possible that Cézanne drew on his recent experience of close association with the Impressionists, from whom he learnt a technique of painting with small fragmented brushstrokes. "The Plain of the Mount Sainte-Victoire" was one of the first landscapes in the series of views of the Mount Sainte-Victoire and also became a starting point for a large collection of Cézanne's works in Ivan Morozov's home museum in Moscow in 1907.*



25  
La Plaine au pied de la montagne Sainte-Victoire. Vue du côté  
de Valcros  
1878-1879  
Huile sur toile  
26 × 40 cm  
Inv. 3414



# Paul Cézanne

1839, Aix-en-Provence (Bouches du Rhône) – 1906, Aix-en-Provence

Ce paysage est peint dans les environs d'Aix, ville natale du peintre, dans le domaine Jas de Bouffan ayant appartenu à la famille de l'artiste de 1859 à 1899. C'est le lieu favori de Cézanne qui s'y retire pour méditer et peindre, surtout dans les années 1880. A cette époque l'artiste, débarrassé de l'influence des principes de l'impressionnisme, construit conséquemment, pas à pas, sa propre conception artistique, en pressentant et en discernant ses aspects dans les formes du monde environnant. La contrée natale de Cézanne se transforme en laboratoire créateur où se cristallise et mûrit, dès le milieu des années 1860, sa manière artistique. Vingt ans après le peintre revient à la représentation de la demeure familiale en réalisant quelques paysages, que les chercheurs reconnaissent unanimement comme les meilleures vues de la Provence.

La singulière légèreté du paysage de Jas de Bouffan conservé au Musée Pouchkine atteste du dialogue-controverse de Cézanne avec la vision impressionniste. Les feuilles des marronniers frémissent, de légers nuages passent dans le haut ciel de Provence, la surface de la toile est inondée de la généreuse lumière du Midi, les reflets du soleil parsèment l'herbe et la route, se cachent dans l'ombre. Pourtant l'artiste, enclin à une composition fondamentale et intelligible, à une étude approfondie de l'essence matérielle des choses, construit la structure du tableau solidement et méticuleusement. La route se transforme en « fondations » symboliques ; les troncs des arbres dont les couronnes se métamorphosent en toques pesantes y sont ancrés tels des tubes d'acier, et la modeste bâtisse de la ferme devient une dominante cubique spatiale solide et indestructible, de plus protégée par une clôture sombre et lourde. Les expérimentations sur le fugace de l'impressionnisme, que Cézanne veut transformer à tout prix pour en faire « quelque chose de solide et durable, comme l'art des musées », se fixent chez ce peintre-philosophe dans une « ossature » géométrique robuste et probante, elle acquiert une « sculpturalité » et une tangibilité singulière. Ce qui n'empêche pas les « Arbres dans le parc » d'être l'une des compositions les plus sincères, romantiques et vibrantes de l'artiste.

*Paul Cézanne produced this landscape in the outskirts of his native town Aix, in the country estate Jas de Bouffan that belonged to Cézanne's family for forty years – from 1859 to 1899. The country house soon became the Master's favourite place of work and solitude, particularly during the 1880s. Having overcome the influence of Impressionist principles, Cézanne started to gradually and steadily develop his own creative concept, searching for its features in the imagery of the surrounding world. Cézanne achieved his artistic maturity in the 1860s in these familiar from his childhood surroundings that effectively became his artistic studio. The artist returned to this subject twenty years later, when he produced a number of landscapes in the vicinity of the family estate. This series would soon receive a wide critical acclaim and would later be commended as the best views of Provence.*

*The unique lightness of the landscape from the Pushkin Museum reveals an ongoing discourse between the artist and the concept of Impressionism. One can almost feel the flutter of the chestnut trees and the floating movement of featherlike clouds across the sky; the picture plain is shimmering in the southern sunlight and the specks of sun are flickering in the grass, on the road and waiting in the shadows. However, the artist's fondness for a clear and solid composition and a keen interest in the physical essence of objects is evident in the thoughtful and methodical structure of the painting. The road becomes a symbolic "foundation" of the landscape: the tree trunks with heavy crowns are firmly rooted in the ground resembling the steel pipes, whereas a modest farmhouse is transformed and is surrounded by a robust dark wall monumental cube that dominates the pictorial space of the painting. Cézanne attempted to transform the fleeting experience of Impressionism into "something solid and lasting like the art in the museums"; the Master-philosopher confined the Impressionist's practice to a concrete and firm geometric "frame", where it gained a unique "sculptural" quality and corporeality. At the same time, "Trees in the Park" is one of the most sincere, romantic and tender paintings created by the Master.*

Ce tableau fut acheté par le marchand d'art Ambroise Vollard dans l'atelier de Paul Cézanne. En 1911 il devint, par son intermédiaire, la propriété du collectionneur moscovite de la nouvelle peinture française Ivan Morozov, qui avait un penchant particulier pour les œuvres de « l'ermite d'Aix ».

*The art dealer Ambroise Vollard initially purchased the painting from Paul Cézanne's studio. Later in 1911, the Parisian dealer sold the painting to the Moscow collector of the modern French art Ivan Morozov, who was a keen admirer of the "recluse from Aix".*



26  
Arbres dans le parc (Jas de Bouffan)  
1885-1887  
Huile sur toile  
72 × 91 cm  
Inv. 3413



# Paul Cézanne

1839, Aix-en-Provence (Bouches du Rhône) – 1906, Aix-en-Provence

Vers le milieu des années 1890, Cézanne commence à travailler dans une manière libre, réalisant une sorte de mosaïque de « plaques » de touches unidirectionnelles. L'artiste l'utilise surtout dans la peinture de paysages : la nouvelle technique, en « inondant » le tableau d'air, permet de rendre le frémissement de l'atmosphère aérienne et lumineuse, comme si Cézanne poursuivait avec l'impressionnisme ses discussions créatrices qui durèrent toute sa vie.

Le motif du pont et de son reflet dans l'eau apparaît souvent dans les œuvres de Cézanne (par exemple, sur la toile « Les bords de la Marne » de la collection du Musée Pouchkine). La combinaison du miroir de l'eau, des arbres-coulisses et de l'horizontale du pont permet à l'artiste d'entamer un dialogue avec la tradition du paysage classique, dont l'harmonie et l'équilibre subtils font l'objet de son intense cogitation. « Le pont sur l'étang » place ces réflexions à autre niveau : la composition du tableau devient plus intimiste, la solennité et le caractère monumental de l'œuvre cèdent la place à une contemplation quasi mélancolique. L'aspect méditatif de la toile, où la surface de l'étang semble se figer en reflétant le feuillage des arbres indolents nous renvoie aux tableaux de la dernière période de l'œuvre de Claude Monet à Giverny, où l'étang aux nymphéas et le pont sont pour l'artiste une source de motifs inépuisable. La datation (deuxième moitié des années 1890) réunit également les deux maîtres ; à cette époque ils poursuivent leur dialogue parallèlement, sans se rencontrer.

« La version » de Paul Cézanne déborde de dynamisme et d'énergie intérieure. Les touches parfois éclaircies ne sont point anémiques : chacune est le résultat d'une mûre réflexion. Les taches chromatiques formées avec quelques coups de pinceau forment des figures géométriques qui à leur tour s'assemblent en une mosaïque mobile et vibrante. Avec cette technique composite le maître traite admirablement l'air et les feuilles frémissantes, et le dense milieu aquatique dans lequel plongent et se figent les reflets ; ces « éléments » se confondent sans qu'on s'en aperçoive. Les motifs du monde visible se matérialisent, se « cristallisent » en prenant naissance

*Paul Cézanne developed his liberal manner of brushwork composed from the small “wedges” of the unilateral brushstrokes approximately in the middle of 1890s. The artist employed this manner primarily in his landscapes: by filling the spatial plane of the painting with the air, his innovative technique allowed him to convey the lightness of the environment, as if continuing the creative discussion with Impressionism, which the artist carried on for the rest of his life.*

*The motif of the bridge and its reflection in the water is often encountered in Cézanne's oeuvre (namely, his painting “The Banks of the Marne” from the collection of the Pushkin Museum). In the “Bridge Across a Pond” the artist began his dialogue with the tradition of the classical landscape, as he thoughtfully interpreted its subtle harmony and stability by creating a composition with the mirror-like surface of water, the “theatre wings” of the trees and the horizontal line of the bridge. The “Bridge Across a Pond” elevated these ideas to a new level – the painting displays a genre-style composition, whilst the solemnity and sturdiness give way to the almost melancholic contemplation. Meditative ambience of the painting with the still mirror-like surface of the pond and a reflection of the sleeping trees, produces association with the late works of Claude Monet created in his Giverny estate, where the lily pond and the bridge also provided the artist with an endless source of inspiration. The works of two artists have another invisible link – they were both conceived during 1895-1899: the two Masters simultaneously continue their dialogue without meeting each other.*

*Paul Cézanne's “version” of the motif is full of inner energy and vibrancy. His slightly sparse brushstrokes are far from anaemic: every single one of them is applied in deliberate manner. The geometric shapes are composed of the areas of colour articulated with a few brush strokes and arranged into an ever changing and pulsating mosaic. The Master achieves amazing results by using the same technique to depict the air and the fluttering leaves and to portray the dark mass of water with the trapped in it reflection: in his inter-*

dans ce tissu pictural fébrile. A peine dix ans plus tard cette méthode et ces impressions ont été appropriées par les peintres cubistes, qui ont repris le raisonnement de Cézanne.

En 1911 le marchand parisien Ambroise Vollard cède ce tableau à Ivan Morozov qui constitue depuis quatre ans une galerie d'œuvres de Cézanne. La date de l'achat témoigne de l'approche peu hâtive et réfléchie de la formation de la collection, qui réunit l'artiste et son admirateur russe.

*pretation these "elements" are gradually flowing into one another. The painterly texture of the landscape is so intense that it can generate, "crystallise" the motifs from the visual world. Cézanne's method and idea were further developed ten years later by the Cubists, who inherited his analytical approach.*

*Parisian art dealer Ambroise Vollard sold the painting in 1911 to the Moscow collector Ivan Morozov, who was already collecting Cézanne's paintings for four years. The fact that Morozov acquired the "Bridge Across a Pond" at such a late date is an indication of the careful, patient and thoughtful approach to collecting that united the Master with his Russian admirer.*



27  
Le pont sur l'étang  
Années 1890  
Huile sur toile  
64 × 79 cm  
Inv. 3417



# Pierre Puvis de Chavannes

1824, Lyon – 1898, Paris

Cette œuvre est une esquisse de la célèbre toile au même sujet conservé actuellement au Musée d'Orsay. La popularité de cette dernière fait parfois ombre au tableau conservé au Musée Pouchkine, qui non seulement anticipe la version finale de la composition en fixant sa première idée, le projet de l'auteur, mais tient également un rôle important d'œuvre indépendante. Au début des années 1920 l'historien d'art russe Jacob Tugendhold écrivait : « L'esquisse moscovite de ce tableau est plus séduisante par sa douceur spontanée et violacée que l'original parisien... Elle n'est pas... réalisée trop soigneusement... ce qui affadit souvent la peinture de Puvis de Chavannes » (Jacob Tugendhold, *Le premier musée...*, p. 60).

« Le Pauvre pêcheur » peut être considéré comme l'acmé des réflexions de l'artiste sur les images liées, par exemple, aux œuvres du milieu des années 1870 consacrées au thème de « la famille de pêcheurs ». L'idée de l'humble destin des travailleurs acceptant avec résignation le poids de la vie et qui le surmontent au nom du devoir familial est exprimée ici sous une forme dépouillée et concentrée, débarrassée visuellement de tout artifice et de superflu. La composition de la toile a des résonances bibliques : les personnages du pêcheur dans une barque frêle et vide aux mains jointes dans un geste de prière et de sa fille cueillant des fleurs pauvres sur la rive convergent vers la clé du tableau, la figure attendrissante d'un petit bébé endormi. Dans une de ses lettres Puvis de Chavannes explique le rôle des protagonistes de ce tableau en précisant que le pêcheur est un père veuf avec ses deux enfants. Dans ce paysage s'exprime magnifiquement le talent de l'artiste qui sait conférer une signification intemporelle aux impressions de la vie saisies sur le vif : les contemporains témoignent que l'idée de peindre « Le Pauvre pêcheur » lui est venue alors qu'il contemplait les tristes vues des banlieues à l'embouchure de la Seine. Les lignes mélancoliques et étirées du paysage et la gamme quasi monochrome typique de l'artiste construite sur de subtiles nuances de tons grisâtres incarnent l'idée de la vanité de l'existence à laquelle fait obstinément face la foi humble du pêcheur. Il est probable que sa figure ait

*This work is a study for the famous painting of the same name housed in the Musée d'Orsay. The reputation of the painting from the Musée d'Orsay overshadowed the importance of the Moscow canvas, however this canvas not only preceded the final version of the composition and shaped its original idea and the artist's concept, but is also regarded as an important work of art in its own right. The Russian art historian Yakov Tugendhold wrote in the beginning of 1920s about this painting: "The Moscow study is even more delightful in its spontaneous and lilac subleness than the original [canvas] from Paris ... - it does not possess ... the excessively meticulous detailing that can create a frosty effect in many Puvis de Chavannes' paintings" [Y. A. Tugendhold. *First Museum of the New Western Art. M.*, 1923, page 60].*

*"The Poor Fisherman" was a culmination of the artist's contemplation over the images portrayed in a series "The Fisherman's Family" produced in the middle of 1970s. The artist conveys a somewhat crystallised and pure idea of a meek fate of the labourers, who humbly accept their burden and fulfil their family duty, as a poignant image, relieved of any secondary and trivial detail. The composition of the canvas is one of Biblical clarity: the rhythmical outlines of the fisherman in a feeble empty boat, with his arms folded in a prayer and of his daughter gathering the flowers on the shore, both arrive at the focal point of the composition – a touchingly vulnerable image of the newborn baby. Puvis de Chavannes revealed the identities of his characters in his letter as the widower with two children. The landscape demonstrates the artist's gift of invoking the timeless qualities in the most mundane observation: according to his contemporaries the idea of "The Poor Fisherman" was conceived during his outing to the humble outskirts in the mouth of the river Seine. The melancholic and prolonged outlines of the landscape together with the subtle grey hues of de Chavannes' signature monochrome colour palette symbolise the futility of our existence, defiantly opposed by the fisherman's humble faith. It is possible that the fisherman's figure was modelled from the*

été peinte d'après le peintre Paul Baudoin, disciple et assistant de l'artiste.

Durant de nombreuses années Puvis de Chavannes collabore avec la galerie parisienne de Paul Durand-Ruel, et après son décès une exposition commémorative y est organisée en 1899. C'est là que Sergueï Chtchoukine, qui commence à s'intéresser sérieusement à la peinture française contemporaine, a peut-être découvert le tableau « Le Pauvre pêcheur ». L'année suivante il acquiert cette toile.

*painter Paul Baudoin, who was Puvis de Chavannes' apprentice and assistant.*

*Puvis de Chavannes had a long-standing association with the Paul Durand-Ruel's gallery in Paris, who also organised a posthumous exhibition of his paintings in 1899. It is possible that Sergei Shchukin, who only started his collection of modern French art, first saw "The Poor Fisherman" at this exhibition. The Moscow collector came into possession of "The Poor Fisherman" a year later.*



28  
Le Pauvre pêcheur  
1879  
Huile sur toile  
66 × 91 cm  
Inv. 3324



# Eugène Carrière

1849, Gournay-sur-Marne – 1906, Paris

Eugène Carrière est déjà largement reconnu dans les milieux artistiques à l'époque de la création de ce tableau. Ses sujets de prédilection sont des images de mères et d'enfants, il est le chantre poétique de la famille et du foyer. Aucunement attiré par les doctrines rigides, il se rapproche pourtant des représentants du symbolisme Pierre Puvis de Chavannes et Auguste Rodin. Ayant gagné une large reconnaissance officielle, bénéficiant de commandes importantes et d'un statut officiel enviable, couronné de lauriers, Carrière reste indéfectiblement attaché à des sujets intimistes, familiaux qui le possèdent totalement. L'œuvre de l'artiste ressemble à un cycle monumental et interminable, dans lequel toutes les toiles sont intrinsèquement liées par une seule stylistique et un sujet unique.

Pour le peintre le monde de la famille, composée de son épouse, de leurs sept enfants et de son foyer est la personnification d'une harmonie spirituelle incarnée, ce sont ses proches qui sont dans la plupart des cas les protagonistes de ses œuvres qu'on peut considérer à la fois comme des portraits et des scènes allégoriques. Dans le tableau « Le baiser maternel » de la collection du Musée Pouchkine on peut reconnaître Sophie, épouse de l'artiste et leur fille aînée Marguerite qui se serre contre elle ; la figure à droite est sans doute elle aussi l'une des filles du peintre. Le sujet favori du baiser-bénédiction traditionnel avant le coucher revient souvent, sous différentes variations, dans l'œuvre du maître.

La manière artistique d'Eugène Carrière s'est formée dans les années 1880 et ne subit pratiquement aucune modification jusqu'aux dernières années de son œuvre. Elle se distingue par une palette brun grisâtre quasi monochrome, les contours des personnages souples se dissipant dans une brume enveloppante faisant penser au style de l'art nouveau qui se développe à l'époque : ces traits sont propres à ses grandes toiles mais aussi à ses œuvres plus intimistes. « Le baiser maternel » se distingue par une profondeur émotionnelle particulière ainsi que par la finesse et la perfection de la technique. Le rythme « berçant », flottant de la composition « ondulée » rejoint l'assurance du pinceau, l'absence du croquis préliminaire, l'utilisation du grattage et la mo-

*Eugène Carrière was already a well-established and renowned artist when he conceived the painting "Mother's Kiss". The artist almost without exception favoured the same subject – the images of mother with children; his art became a lyrical celebration of the family and the home life. Carrière never adhered to any artistic movement, but his art is most closely associated with Symbolism, represented by such artists as Pierre Puvis de Chavannes and Auguste Rodin. Having gained a wide public recognition and a broad circle of clientele, the celebrated artist always remained true to his favourite intimate and domestic subjects. Carrière's oeuvre can be likened to a vast and endless monumental series, where all the paintings are closely interlinked by a single artistic style and theme.*

*For Carrière, who had a wife and seven children, the family circle was a personification of spiritual harmony. He frequently portrayed own relations in his paintings that can be regarded to be both the portraits and the allegoric scenes. The artist's wife, Sophie Eugène, is instantly recognisable in the "Mother's Kiss" from the Pushkin Museum. She is portrayed embracing their elder daughter, Margerite, and one of their younger daughters is depicted on her right. The Master frequently introduced various versions of his favourite theme of the mother blessing with a kiss at night time. Eugène Carrière was shaped as an artist during the 1880s and his artistic manner remained unchanged throughout his whole career. He adopted the misty monochrome colour scheme of browns and greys with the soft character's outlines emerging from a shadowy atmosphere that resembled another contemporary movement – Art Nouveau. These features were characteristic to both his large canvases and genre paintings. Carrière's artistic technique in the highly poignant painting "Mother's Kiss" is eloquent and refined. The "soothing" and flowing rhythm of the "wavy" composition is executed with the confident brush strokes without the preliminary sketch. The Master employed the grattage technique (scraping of paint) and modelled the faces of the characters using light "gaps"-brushstrokes.*

délisation des visages par des touches-rehauts caractéristiques de l'artiste.

Au tournant des XIX-XX<sup>e</sup> siècles ce tableau fut acheté par le Moscovite Mikhaïl Morozov, l'un des premiers collectionneurs russes passionnés par la peinture moderne. Décédé en 1903, il ne put pas hélas achever son projet de collection.

*The Muscovite Michael Morozov, who became the first Russian collector to amass a large gallery of modern art, purchased this painting at the turn of the 20th century. Unfortunately, he was unable to complete his private gallery prior to his early death in 1903.*



29  
**Le baiser maternel**  
Années 1890  
Huile sur toile  
94 × 120 cm  
Inv. 3444



# Félix-Edouard Vallotton

1865, Lausanne – 1925, Paris

Le nom de Félix Vallotton est inmanquablement associé aux peintres du groupe des « Nabis ». Effectivement, il a beaucoup de commun avec Maurice Denis, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard et d'autres « prophètes », toutefois parmi les philosophes-nabis vaguement romantiques le Suisse Vallotton apparaît comme le plus pédant, introverti et conservateur. L'application avec laquelle il « compose » les éléments de sa propre biographie s'associe difficilement avec l'image traditionnelle d'une personnalité artistique éprise de liberté.

La création du tableau « Le port » fut précédée par une décennie durant laquelle le peintre acquiert une large reconnaissance et célébrité. Félix Vallotton s'affirme définitivement dans le milieu artistique parisien après s'être rapproché du cercle de peintres, de poètes, écrivains et essayistes de la capitale. Dans les années 1890 il prend part, au sein du groupe des « Nabis », à de nombreuses expositions tenues au Salon des Indépendants et dans des galeries indépendantes parisiennes et européennes où ses œuvres font souvent sensation grâce à la pureté décorative idéale de leur sujet et de sa réalisation. L'artiste travaille activement dans le domaine de la xylographie, en partageant l'engouement général pour les estampes japonaises. La manière picturale de Vallotton, accomplie et peu soumise au changement, est formée : il travaille par petites touches imperceptibles en peaufinant les détails avec un soin extraordinaire et en créant une surface colorée idéalement lisse. Gertrude Stein se souvenait que l'artiste commençait à peindre du haut de la toile, en descendant méthodiquement vers le bas, comme s'il ouvrait progressivement un rideau invisible cachant le tableau.

Le tournant des XIX-XX<sup>e</sup> siècles concentre plusieurs événements importants dans la vie de Vallotton. En s'éloignant peu à peu du dynamisme de la gravure saisissant sur le vif le moment présent, il se plonge de plus en plus dans des méditations picturales. En 1899, son mariage avec Gabrielle Rodrigues-Henriques, fille d'Alexandre Bernheim, l'un des plus importants marchands d'art parisiens, change radicalement le statut de l'artiste qui devient riche et indépendant. En 1900 il obtient la nationalité française. L'année suivante, Val-

*The name of Félix Vallotton is closely associated with the Les Nabis group of artists. Félix Vallotton had a lot in common with such artists like Maurice Denis, Edouard Vuillard and Pierre Bonnard who were the Nabis "prophets", but unlike the slightly romantic Nabis philosophers, the Swiss artist had a more pedantic, introspective and conservative approach. The Master "constructed" the elements of his own biography with the diligence unusual for the widespread image of a free artistic spirit.*

*Félix Vallotton was already enjoying popularity and wide recognition for the whole decade, when he conceived the painting housed in the Pushkin Museum. The artist firmly established himself in the artistic circles of Paris and became affiliated with many famous masters of fine art, poets, writers and essayists. During the 1890s Vallotton actively participated in numerous exhibitions of Nabis group in the Salon des Indépendants and many other European and Parisian galleries. His works were always greatly admired for their perfect decorative clarity of concept and realisation. Like many contemporary artists, Félix Vallotton was experimenting with xylography, since the Japanese prints were in vogue during that era. Vallotton remained faithful to his artistic manner throughout the whole life: the artist worked with tiny, invisible brush strokes, paying particular attention to detail and creating a perfectly smooth pictorial surface. Gertrude Stein later recalled how the master would always start painting from the top and meticulously work his way down the canvas, as if removing an invisible curtain from the painting.*

*A whole array of vital events for Vallotton occurred during the turn of the 20<sup>th</sup> century. His printmaking activity slowly diminished, as he gradually focused his efforts on painting. His life was changed forever, when in 1899 he married the daughter of one of the most prominent art dealers in Paris, Alexander Bernheim Gabriel, and their association allowed him to have more independence and wealth. Another significant event for Félix Vallotton was his naturalisation as a French citizen in 1900. The next year Vallotton set off*

lotton entame un voyage dans le Midi, il visite Cannes, Marseille et Nice, y peint beaucoup et ne tarde pas à présenter ses nouvelles œuvres au Salon des Indépendants suivant. Ce sont les impressions de ce séjour qui inspirent le sujet du tableau « Le port » représentant probablement l'un des havres de la Côte d'Azur avec les silhouettes des voiliers typiques de la région. Une gamme raffinée de nuances de gris assourdit légèrement l'éclat des couleurs, en attisant l'éclat des reflets du soleil et le bleu profond du ciel méridional. Durant l'année 1902 il découvre Honfleur et sa région, où il peint de nombreux paysages, des intérieurs et des portraits.

« Le port » provient de la collection moscovite de Mikhaïl Morozov, l'un des premiers amateurs de la nouvelle peinture française en Russie. Il est probable qu'il acheta ce paysage de Vallotton au Salon des Indépendants de 1901.

*on his travels around the South of France, where he visited Cannes, Marseilles and Nice and without delay exhibited the results of his travels at the forthcoming Salon des Indépendants. The subject of "Port" is associated with one of his trips, the painting is most likely depicts a harbour on the Azure shore with the familiar for this region silhouettes of sailing boats. The elaborate gamut of grey tones softens the dazzling brilliance of colours; it emphasises the sensation of the glittering sun and the high blue sky. Afterwards, Vallotton, who fell in love with the Azure Shore landscapes, would spend long periods of time working in Honfleur. This painting used to be housed in Moscow collection of one of the first collectors of the modern French art, Michael Morozov. He most probably purchased the Vallotton's landscape at the Salon des Indépendants in 1901.*



30  
Le port  
1901  
Huile sur carton  
57 × 62 cm  
Inv. 3439



# Maurice Denis

1870, Granville (La Manche) – 1943, Paris

Ce tableau, l'un des plus personnels de Maurice Denis, est le témoignage d'une période romantique et riche en événements de sa vie. Marthe Meurier (1871-1919), que l'artiste rencontre en 1891, devient sa femme peu avant la création de cette toile. Elle était déjà apparue dans de nombreuses œuvres du peintre plongé à l'époque dans l'élaboration de sa manière picturale et de sa conception de l'art qui feront bientôt partie des démarches artistiques du groupe des « Nabis », dont il est l'un des fondateurs et théoriciens. Véritable muse de l'artiste, Marthe eut une grande influence sur ce processus : son image, devenue symbole de pureté et d'une beauté sublimée, entourée de figures allégoriques et imprégnée de mysticisme religieux, entre dans le système de « l'art sacré » que Maurice Denis développe durant toute sa vie. Dans la famille du peintre ce tableau était appelé « Suzanne sur le fond des maisons jaunes », accentuant ainsi ses allusions bibliques.

Après leur mariage en 1893, les jeunes époux s'installent à Saint-Germain-en-Laye, aux environs de Paris, où l'artiste vit jusqu'à la fin de ses jours. Le « Portrait de Marthe Denis » marque un nouveau tournant dans la vie du peintre : il place son modèle sur le balcon de la villa « Montrouge » rue Fourquet où la famille vient d'emménager. Dans un jardin à la clôture couverte de lierre une servante étend du linge ; ce détail de la vie quotidienne est élevé au rang de symbole par association avec l'image de la pureté immaculée. A l'arrière-plan, délimité par une « grille » visuelle d'arbres secs, sont placées les habitations de la ville et une bande étroite de ciel avec des nuages roses. L'espace restreint du tableau accentue l'impression intimiste, domestique, et les nuages font écho à la couleur de la peau de Marthe.

Des effets ornementaux réunis dans un agencement raffiné deviennent pour l'artiste le moyen de transformation symbolique du monde. Les couleurs locales, la planéité, la simplification de la palette, la stylisation souple proche du style art nouveau font se distordre capricieusement, « planer » la composition de la toile en y apportant une composante musicale et méditative. Dans le « Portrait de Marthe », Denis semble explorer tout le potentiel de ce procédé, comme dans

*This painting, created during the most romantic and accomplished period of Maurice Denis' life, is one of the most personal and intimate works from his artistic heritage. Denis met his wife, Marthe Meurier (1871 – 1919) in 1891 and they were married not long before this painting was conceived. Her unforgettable image frequently appeared in the artist's paintings, when Maurice Denis was still developing his concept of art and own artistic manner. He was a co-founder and an active member of Les Nabis movement and his theories contributed to the concept of the group. The silhouette of Marthe's figure had a significant influence on his concept – her image represented an epitome of purity and beauty, surrounded by allegoric and mystically religious undertones and became a part of the "sacral art" explored by the artist throughout his life. Marthe's portrait had a family nickname – "Susanne with the Yellow Houses on the Background", thus emphasising its Biblical connection.*

*Soon after the wedding in 1893, the young couple moved to Saint Germain en Laye in the Parisian suburbs, where the artist was going to spend the rest of his life. The "Portrait of Marthe Denis" conveyed the Master's "adaptation" to the new personal and territorial context – he portrays his model on the balcony of Villa Montrouge on Rue Phourket, where the newlyweds chose to settle. A maid is hanging out the washing in the garden surrounded with an ivy-covered railing – this domestic affair is transformed into symbolic element that epitomizes the idea of purity and innocence. The town's buildings and a narrow stripe of the sky with pink clouds are depicted on the background, separated by a visual "hedge" of withered trees. The reduced pictorial space of the painting emphasises the impression of a domestic, intimate atmosphere, where the colour of the clouds echoes the shade of Marthe's skin.*

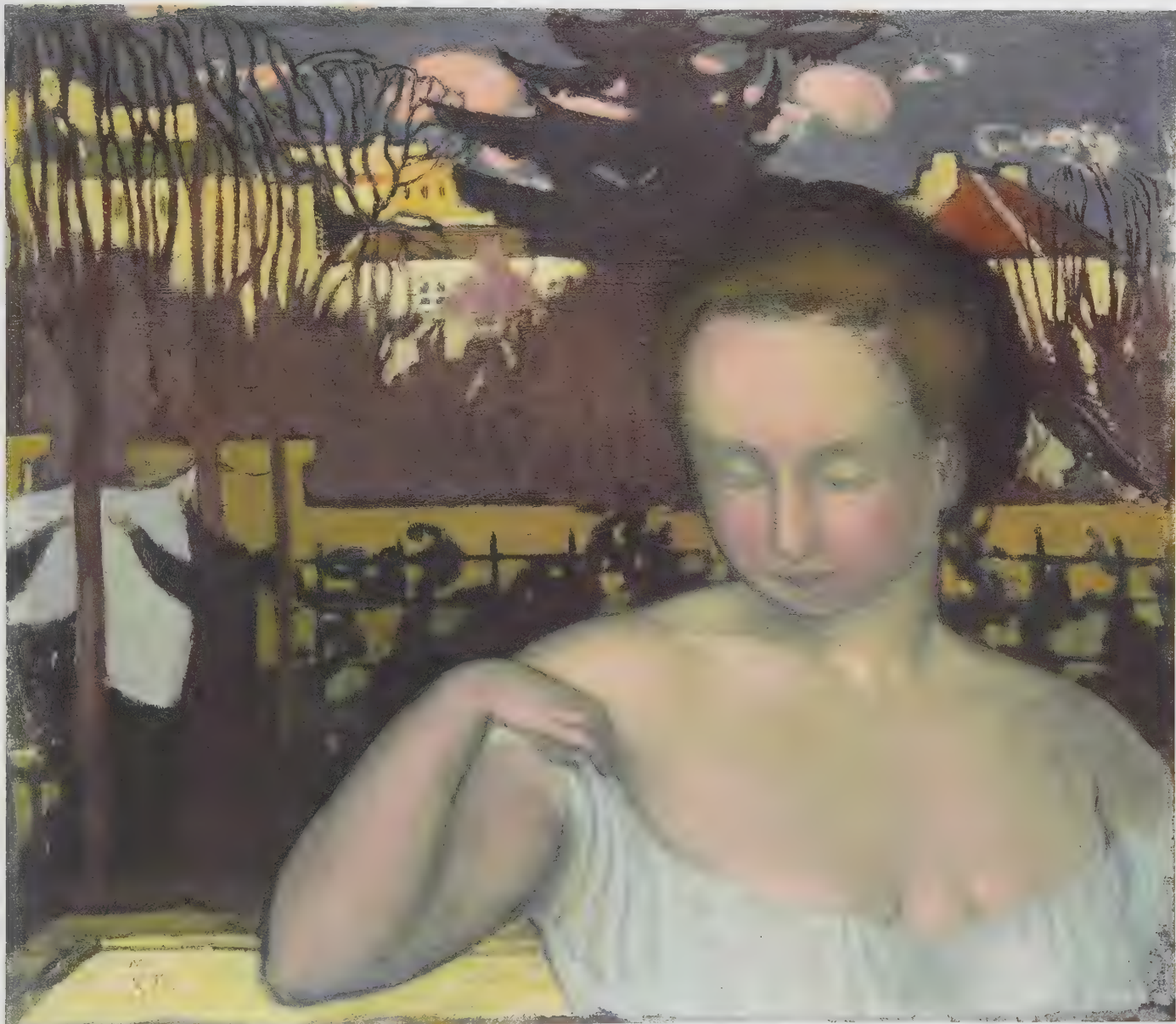
*The intricate fabric of decorative effects, created by Maurice Denis, served him as a tool for symbolic transformation of the world. His clear colours, flatness, simplified colour palette and curved stylised outlines in the manner of Art Nouveau, transform the compo-*

un champ expérimental, en maintenant l'équilibre à la limite du sublime et de l'outrancier. Le critique russe Jacob Tugendhold écrivait à ce propos : « ... cette étendue exagérément plane symbolise la féminité synthétisée inspirée, à travers Gauguin, des madones gothiques et surtout de Fouquet ».

Le tableau « Portrait de Marthe Denis » est l'une des premières acquisitions du collectionneur Sergueï Chtchoukine qui l'achète en 1899 à la galerie d'Ambroise Vollard.

*sition of his paintings, by creating a "floating" effect and bringing a musical and meditative component. Denis is experimenting with this new method, when he creates a balance between the awe-inspiring and simplified in his "Portrait of Marthe Denis, the Artist's Wife". The Russian critic Yakov Tugendhold remarked about his art: "... in this exaggerated flat vastness – is a synthetic femininity, inspired by the Gothic Madonnas, Gauguin and particularly by Fouquet". [Yakov Tugendhold, selected volume, page 60].*

*The "Portrait of Marthe Denis" is one of the first paintings acquired for the Moscow collection of Sergei Shchukin, who purchased it from the Ambroise Vollard Gallery in 1899.*



31  
Portrait de Marthe Denis, femme de l'artiste  
1893  
Huile sur toile  
45 × 54 cm  
Inv. 3277



# Edouard Vuillard

1868, Cuiseaux (Saône-et-Loire) – 1940, La Baule (Loire Atlantique)

Membre du groupe des « Nabis », Edouard Vuillard a le tempérament artistique le plus doux et calme de tous les adeptes de ce mouvement. Il est souvent considéré, non sans raison, comme « l'intimiste » du groupe. Sa maison et un petit espace clos adjacent, les figures familières des membres de sa famille et de ses amis forment un univers où l'artiste se sent à l'aise, qu'il travaille sur un petit carton ou un grand panneau décoratif. Le rêve d'une œuvre d'art synthétique, partagé par les « Nabis », se réalise chez Vuillard dans des sujets intimistes touchants, où règnent une harmonie et quiétude absolues.

La signification de l'intérieur, qui peut paraître ordinaire et banal, prend chez Vuillard les proportions d'un « petit microcosme » et va jusqu'à la sublimation d'une vie idéale et autarcique. Le cycle de panneaux « Figures dans un intérieur », que le peintre déjà reconnu réalise en 1896 pour l'hôtel particulier parisien du docteur Vaquez, devient une sorte d'affirmation de cette signification. Dans ce contexte, à la fin des années 1890 – début des années 1900 l'artiste réalise une série d'œuvres de petit format représentant des pièces des maisons de ses amis, figures des milieux artistiques de la France.

Le tableau de la collection du Musée Pouchkine appartient à cette série. Il est considéré habituellement comme la représentation du salon de la maison de Tristan Bernard, ami proche de l'artiste, de Ker-Xavier Roussel et des éditeurs frères Nathanson, qu'on identifie à l'homme à la barbe longue attablé au fond de la pièce. Mais dans les « intérieurs » de Vuillard le concret du quotidien n'a pas d'importance primordiale, ses pièces douillettes et lyriques se regroupent en une seule image d'espace idéal. La maison est une prolongation de l'homme, et vice versa : les personnages sont savamment intégrés dans la trame picturale et sont presque assimilés aux objets « inspirés » de l'intérieur. La douceur de la manière, avec des touches de pinceau délicates et mesurées, est amplifiée par l'abondance des factures textiles qui semblent recevoir l'éclat du soleil et le regard du spectateur. La lumière du monde environnant devient presque conventionnelle, les fenêtres de la maison ne semblent la laisser entrer que dans la

*Édouard Vuillard was the most serene artist of the Les Nabis group; his artistic manner was frequently called "Intimism". His house together with a small surrounding area and the familiar figures of family members and friends – was the world, where the master felt himself at ease, regardless of the fact whether he was working on a small-scale cardboard or on a monumental panel. Vuillard recreated the dream of a "synthetic" work of art shared with the other Les Nabis members, in his very intimate and touching works, filled with absolute harmony and tranquillity.*

*The mundane domesticity of his interior scenes becomes a "miniature model of the universe" or, at least, a symbol of the ideal and self-contained life style. Vuillard was already an established artist, when Doctor Vaket commissioned him to create a series of decorative panels called the "Interior with Figures", for his villa in Paris in 1896 and the work on this series reinforced the artist's ideas. At the turn of the 19<sup>th</sup> century, Édouard Vuillard subsequently produced a series of small-scale pieces depicting rooms in the houses of his friends, who belonged to the French artistic circles.*

*The canvas housed in the Pushkin Museum is one of these works. The interior depicted on the canvas is believed to be a living room in the house shared by Vuillard's close friend Tristan Bernard, an artist Ker Xavier Roussel and the Natanson brothers, one of them is portrayed as a bearded man seated at the table. The domestic detailing of his "interiors" is far from over-bearing: the cosy and romantic rooms are transformed into a single all-encompassing image of ideal space. The house continues to live in people and vice versa: the artist skilfully weaves his characters into the painterly fabric; the depicted models are visually "blended" together with the interior objects that come alive. Vuillard applies his paint with care and consideration, the softness of his painterly manner is symbolically emphasised by a variety of fabrics that capture both the sunlight and the viewer's gaze. The windows only allow a limited sunlight from the outside world, thus creating a visual effect of a miniature sheltered heaven.*

mesure du nécessaire, ce qui accroît l'effet visuel de la sécurité qui règne dans ce petit Eden.

La philosophie du groupe des « Nabis » et leurs œuvres ont vivement impressionné le collectionneur moscovite Ivan Morozov, qui achète ce tableau en 1904 à la galerie Bernheim-Jeune, après son exposition au Salon d'Automne.

*Ivan Morozov, who purchased this canvas after the Salon d'Automne 1904 from the Bernheim-Jeune Gallery, was fascinated by the Les Nabis' philosophy and admired their art.*



32  
Intérieur  
1904  
Huile sur carton  
50 × 77 cm  
Inv. 3366



# Pierre Bonnard

1867, Fontenay-aux-Roses – 1947, Le Cannet

Dans la galerie des membres du groupe des « Nabis » Pierre Bonnard occupe la place de peintre au tempérament artistique le plus léger et lumineux. Dans le milieu quasiment « clos » des protagonistes de cette association l'artiste ne pouvait se sentir totalement libre ; ce n'est pas sans raison que son œuvre s'épanouit pleinement après la dissolution du groupe. C'est de cette époque la plus productive que datent toutes les œuvres de l'artiste conservées au Musée Pouchkine.

Le paysage « La Seine à Vernonnet » est créé dans un petit bourg pittoresque où, à partir de 1910, Bonnard passe tous ses étés ; il appartient à la série des toiles liées à la première rencontre créatrice avec les motifs environnants. Vernonnet est situé non loin de Vernon et de Giverny, où Claude Monet s'installe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; il n'est donc pas étonnant que Bonnard, souvent désigné comme « le dernier impressionniste », poursuive ici le dialogue avec son illustre prédécesseur, et que ses œuvres de Vernonnet soient empreintes d'associations avec les innovations du passé récent. Elles prennent source dans le principe même du travail en plein air : la barque dans laquelle l'artiste effectue, dès l'arrivée du printemps, des promenades sur la Seine lui sert d'atelier, et les vues des rives forment des sortes de séries, qui ont fait la gloire de Monet.

C'est en cette saison qu'est peint en 1911 le tableau « La Seine à Vernonnet ». L'assimilation de l'impressionnisme entre ici en interaction avec la manière ornementale propre à Bonnard. Les fines variations de tons clairs bruns verdâtres dans la représentation de la rive, d'insolites touches sombres à la surface d'eau mettent en valeur son scintillement tranquille en créant un effet surprenant d'inversion lumineuse. Dans le même temps la planéité conventionnelle de l'espace du tableau n'est pas atténuée ; l'artiste ne tente pas d'attirer le spectateur dans un voyage illusionniste vers le fond de la toile, il le laisse admirer sa facture picturale. Et pourtant le milieu aérien et lumineux, le dialogue et l'interpénétration des éléments – ciel et eau – définissent le diapason de la perception de la composition qui devient une paraphrase et un hommage singulier aux vues de la Seine peintes par les impressionnistes.

*Pierre Bonnard had the most radiant and light artistic temperament of all the members of Les Nabis group. It's unlikely that the artist felt absolutely free during the time spent in the "seclusion" of the Nabis Group: his talent really flourished after the group broke up. All of Bonnard's paintings housed in the Pushkin Museum belong to this highly prolific period.*

*Landscape "Seine at Vernonnet" depicts a small picturesque town, where Bonnard chose to spend his summer months starting from 1910. This painting is part of the series dedicated to the local surroundings. Vernonnet is situated in the vicinity of Vernon and Giverny, where Claude Monet fixed his residence in the end of the 19<sup>th</sup> century. It comes as no surprise that Bonnard, who was frequently called "the last Impressionist", continues an artistic dialogue with his great predecessor. The works from the Vernonnet period have certain associations with the Impressionist's innovations of the recent past. Bonnard painted his landscapes on plein air: the artist transformed his river boat into a floating studio, which he used to travel along the Seine from the early spring and, like Monet, created a number of landscape series depicting the coastal scenery.*

*The Master produced "Seine at Vernonnet" during one of these periods in 1911. This painting combines the legacy of Impressionism with Bonnard's own decorative artistic manner. A combination of the subtle variations of the pale brownish-green hues of the shore and of the unusually dark brush strokes that emphasise the silkiness of the water surface create a remarkable effect of the light "inversion". The picture plane of the painting is deliberately flat: the artist does not attempt to guide the viewer's gaze on the illusive journey to the backdrop of the canvas, he merely allows us to admire his painterly texture. Nevertheless, this composition is perceived as a unique paraphrase or homage to the Impressionist's landscapes of Seine, owing to the overall ambience of the picture and to the dialogue and interaction between the two elements – the sky and the water.*

*The Muscovite Ivan Morozov was an avid collector of*

Le Moscovite Ivan Morozov était un collectionneur passionné d'œuvres des anciens « Nabis » : l'année de sa création il acheta ce tableau à la galerie parisienne Bernheim-Jeune avec laquelle collaborait régulièrement Bonnard.

*the former Nabis artists; he purchased "Seine at Vernonnet" soon after the painting was finished from the Bernheim-Jeune gallery in Paris, with whom Pierre Bonnard had a long association.*



33  
La Seine à Vernonnet  
1911  
Huile sur toile  
51 × 60,5 cm  
Inv. 3357



# Henri Matisse

1869, Cateau-Cambrésis – 1954, Nice

Selon ses contemporains, la maison moscovite d'Ivan Chtchoukine offrait « une occasion magnifique, unique en son genre de prendre connaissance de l'œuvre de Matisse, car cet artiste y était représenté comme nulle part ailleurs, et ses œuvres présentaient un tableau complet de toutes les particularités de son pinceau ». Dans les années 1910-1920 c'est « une sorte de petit musée de Matisse au sein de la collection, dans lequel la disposition même des tableaux se faisait selon les instructions du peintre venant spécialement à Moscou » [Pertsov, op. cit., p. 87]. Effectivement, en 1911 Matisse se rend en Russie sur l'invitation de Chtchoukine pour créer un ensemble, exceptionnel et unique à l'époque, d'accrochage par l'artiste de ses propres œuvres. En outre, cette tâche offre au peintre la possibilité de montrer, sur les murs de la maison de Chtchoukine, les particularités de l'évolution de son propre parcours artistique de la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle. La collection du mécène moscovite, comportant 37 tableaux de Matisse, lui offre ainsi un large champ d'action.

La toile « Sentier. Bois de Boulogne » appartient à une petite série de tableaux réalisés dans ce lieu de promenade prisé par les Parisiens au début du nouveau centenaire. L'œuvre est datée de 1902, en 1904 Matisse expose au Salon des Indépendants, au Salon d'Automne et dans la galerie d'Ambroise Vollard des tableaux aux sujets et titres similaires. Achetée par Chtchoukine vers 1909, c'est la première toile de Matisse dans sa collection moscovite. C'est pourquoi il n'est pas étonnant que, souvent négligée au profit d'œuvres plus importantes et célèbres, elle attire une attention particulière de l'artiste et suscite de profondes réflexions lors de son séjour en Russie. Dans un entretien accordé en automne 1911 au correspondant de l'hebdomadaire saint-pétersbourgeois « A contre-courant », Matisse caractérise ainsi le « Bois de Boulogne » : « C'est une sorte d'étude. Je me rendais compte des couleurs, cherchais des nuances authentiques. Puis, en choisissant parmi elles l'essentiel, le plus caractéristique, en les généralisant et simplifiant, je passais à mes œuvres plus récentes » [Cité d'après : Y.A. Roussakov. Matisse en Russie en automne 1911 // Annales du Musée de l'Ermitage, t. 14, L., 1973, p. 174, 183].

*According to Shchukin's contemporaries, his home art gallery in Moscow presented "a wonderful and once in a life time opportunity to get acquainted with the art of Henri Matisse, as the artist is represented here like nowhere else and that the exhibited paintings illustrate his artistic manner to the full". During the period from the 1910 to 1920, Shchukin's collection became "a small Matisse museum integrated within the main gallery, where the hanging of paintings was supervised by the artist himself during his trips to Moscow" [Pertsov, Selected vol., page 87]. In actual fact, Matisse came to Moscow on Shchukin's invitation in 1911, and created a unique and possibly the only one during that time ensemble of paintings arranged under the supervision of the artist himself. This task enabled Matisse to examine his own artistic development and to display the evolution of his art throughout the first decade of the 20<sup>th</sup> century on the walls of Shchukin's residence. The artist was able to choose from 37 works acquired by the Moscow patron.*

*The "Bois de Boulogne" belongs to a small series of works executed in the place favoured by many Parisian dwellers at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The painting was conceived in 1902 and the artist already displayed works with similar motifs and even names in the Salon des Indépendants 1904, the Salon d'Automne and in the Ambroise Vollard Gallery. This canvas was one of the earliest Shchukin's acquisitions of Matisse art and was added to his Moscow collection around 1909. It is not surprising that this canvas, unremarkable in comparison with the larger and more celebrated works, attracted the artist's attention and triggered his thoughts during his trip to Russia. In his interview conducted in 1911 for the weekly Petersburg publication "Against the Flow", Henri Matisse described his "Bois de Boulogne" as follows: "This work is an etude. I explored colours, searched for accurate shades. And later, I generalised and simplified the vital and essential elements and incorporated them into my new paintings". [Quote from: Y. A. Rusakov. Matisse in Russia in Autumn 1911. /Works from the State Hermitage. Vol. 14., Led., 1973. pp. 174, 183].*

La description du peintre fixe avec précision la place du paysage qui marque l'étape « intermédiaire » de l'évolution créatrice de Matisse de ses premières œuvres, où l'expressivité chromatique naît du dialogue réfléchi avec les maîtres anciens, à ses déclarations retentissantes sur l'art liées à l'apparition des Fauves. Le « Bois de Boulogne », avec un travail plastique audacieux des couleurs et des rehauts accentués surgissant au loin, ou pénétrant sous forme d'ombres dans le plan du tableau, augure l'imminente naissance d'une nouvelle tendance artistique, le premier « -isme » du XX<sup>e</sup> siècle.

*The artist himself considered this landscape to be an "intermediate" work in his artistic evolution, starting from his earliest works, when the artist displayed the colourful eloquence learnt from the thoughtful dialogue with the Old Masters, to his first powerful artistic statements, associated with the Fauvist period. The bold and fluid colour palette of the "Bois de Boulogne", where the bright flashes-accent appear on the background or as shadows, as if "breaking into" the pictorial space, is a visual representation of the emerging artistic movement that would become the first "-ism" of the 20<sup>th</sup> century.*



34  
Sentier. Bois de Boulogne  
1902  
Huile sur toile  
65 × 81,5 cm  
Inv. 3300



# Henri Matisse

1869, Cateau-Cambrésis – 1954, Nice

Ce tableau annonce la période où l'œuvre du peintre devient particulièrement légère, aérienne et libre dans son expression artistique, après ses expérimentations fauvistes concentrées et intenses et une certaine gêne marquant ses toiles des années 1906-1907. L'artiste entre dans la période la plus brillante et mûre de son œuvre.

Matisse peint le « Bouquet de fleurs dans un vase blanc » en été 1909 à Cavalière, petite ville méditerranéenne. Les couleurs riches, généreuses et ensoleillées du Midi sont littéralement déversées sur la toile, dont l'atmosphère est imprégnée d'une émotion esthétique naturelle et spontanée : ce sont les qualités extrêmement importantes pour le peintre qui met au-dessus de tout la volonté de l'instinct créateur. L'émotion palpitante et la sincérité de l'artiste trouvent leur expression dans l'abondance joyeuse de couleurs éclatantes et de leurs nuances chatoyantes. « Dans son art Matisse est enchanté par la couleur, et il veut partager sa joie avec les autres... c'est un art gai », notait l'historien d'art russe Jacob Tugendhold. Le tableau est peint rapidement et largement ; on voit que Matisse, travaillant avec des couleurs liquides, les applique sur la toile non apprêtée par taches, sans préparation. Une transparence particulière de la trame picturale est perçue ici comme un moyen de dialogue confiant et intime avec le spectateur qui devient un personnage concret.

La toile sur le châssis destinée au « Bouquet de fleurs » est envoyée à Matisse de Paris en juin 1909. En août, après l'achèvement du tableau, le peintre informe Sergueï Chtchoukine qu'il lui a réservé « Les fleurs » de format No. 40. Le collectionneur russe voit pour la première fois les tableaux de Matisse en 1908 et devient rapidement son client et protecteur. La maison moscovite de Chtchoukine est le premier endroit où l'artiste peut réaliser son rêve de transformation d'un intérieur grâce à la peinture, en y créant un environnement harmonieux exceptionnel. Une complicité rare s'établit entre le client et le peintre, et Chtchoukine approuve sans réserve toutes les décisions de Matisse. « Le Bouquet » ne déroge pas à la règle : le collectionneur ne tarde pas à accepter avec enthousiasme la proposition du peintre

*The "Flowers in the White Vase" displays the lightness, weightlessness and freedom of artistic expression discovered by Henri Matisse after a long period of rigorous and painstaking Fauvist experiments and a slightly reserved style characteristic for his art of the 1906–1907. Matisse was entering into a period of his finest creative maturity.*

*The artist produced his "Flowers in the White Vase" in a small town of Cavalaire on the Mediterranean Coast in summer of 1909. The opulent, generous sun and the colours of the South are saturating the canvas that conveys the atmosphere with sincere and genuine aesthetic emotion – these qualities were very important to the artist, who regarded the creative instinct very highly. The delicate sentiment and sincerity of the artist's emotion is conveyed in the joyous abundance of the dazzling colours and shades. According to the Russian art critic Yakov Tugendhold, "The art of Matisse – is an indulgence of colour and sharing of this bliss with the others ... this is a joyous art". [Selected works, page 68]. The still life is executed with rapid and sweeping strokes: Matisse applied vast areas of liquid paint directly on the un-primed canvas, without any preparation. A unique transparency of the painterly fabric is perceived as the tool for the intimate and trusting communication with the viewer, whose identity in this case is exceptionally clear.*

*Matisse was sent the canvas on a stretcher for the "Flowers in the White Vase" from Paris in June 1909. In August the artist informed Sergei Shchukin, who commissioned the painting, that he completed the "Flowers in the White Vase" on a canvas of No 40 format, as requested. The Russian collector first encountered the art of Henry Matisse in 1908 and very soon became his first major client and patron. Shchukin's mansion in Moscow became the place where the artist was able to fulfil his dream of creating a single harmonious space in the interior with the help of art. Shchukin and the artist had an exceptional rapport: the Russian collector trusted the decisions of the French Master unconditionally. The same happened with the "Flowers in the White Vase" – Shchukin did*

et lui demande de fixer le prix du tableau. Le montant impressionnant de 10 000 francs est la conséquence de l'influence sur le marché de l'art parisien de l'intérêt porté par Chtchoukine aux œuvres de l'ex-sauvage « fauve » et « agitateur » devenu artiste respecté et sollicité. Peu de temps après, le « Bouquet de fleurs dans un vase blanc » occupe une place d'honneur dans l'hôtel particulier de Chtchoukine à Moscou.

*not hesitate to accept the artist's proposition and asked to name price after he received the painting. A considerable sum of 10,000 francs reflected the impact created on the Parisian art market by Shchbukin's interest in the paintings of the former "savage"-Fauvist and a "rebel", who was transformed into a prominent and respectable artist. The "Flowers in the White Vase" soon took a proud place in the Shchbukin's residence in Malý Znamensky Lane in Moscow.*



35  
Bouquet de fleurs dans un vase blanc  
1909  
Huile sur toile  
82 × 100,5 cm  
Inv. 3298



# Henri Matisse

1869, Cateau-Cambrésis – 1954, Nice

Ce tableau appartient à un nombre important d'œuvres destinées à l'hôtel particulier moscovite de Sergueï Chtchoukine sur le thème de la danse. La confiance du collectionneur permet à l'artiste, dès 1909, de se concentrer sur ses recherches, en élaborant une sorte de quintessence de ses théories et écrits sur l'importance de l'ouverture et de l'émotion dans l'art. L'image d'une danse expressive, libre, sans limitation aucune, en devient le symbole.

L'œuvre majeure de ce cycle est le panneau mondialement célèbre « La Danse » (actuellement au Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg) peint en 1910 pour l'escalier de l'hôtel particulier de Chtchoukine. Matisse garde dans son atelier à Issy-les-Moulineaux, aux environs de Paris, une esquisse grandeur nature qu'il réalise en 1909 (actuellement au Museum of Modern Art, New York), qu'il inclut rapidement dans ses œuvres suivantes. Au printemps et en été 1912 dans ses nouvelles toiles le peintre fait entrer « La Danse » en interaction avec le monde réel. L'idée du rôle actif de la peinture dans l'espace intérieur, de son incorporation et sa fusion avec ce dernier est l'un des concepts-clés de l'œuvre de Matisse. En revenant vers ce sujet, en revivant le moment du débordement de l'expressivité de la « Danse » dans le monde extérieur, il fixe cet état. L'effet volontaire de « tableau dans le tableau » est un exemple spectaculaire, une illustration de l'idée de la facilité avec laquelle les figures de la « Danse » quittent le plan du tableau pour le monde réel, en entraînant avec eux, dans une ronde frénétique, les objets de l'intérieur. Un coin de l'atelier avec une toile, un trépied, des capucines dans un vase et un fauteuil à rayures se transforme, comme par magie, en un espace électrique, transpercé de l'énergie des personnages tournoyants. Matisse réussit à créer un effet presque cinématographique du mouvement : le déplacement « image par image » des figures se révèle sous des couches de peinture fines et vibrantes. La solution chromatique est laconique et sépare presque symboliquement les couleurs en actives (roses et rouges) et passives (éléments bleus). La composition du tableau est puissante et dynamique : le vecteur du mouvement en diagonale définit avec une précision mathématique la bordure inférieure de la toile représentée.

*This painting is part of a series with the dance theme created specifically for the Moscow mansion of the Russian art collector Sergei Shchukin. The unique rapport between the artist and his patron enabled Matisse to focus his artistic endeavours in one direction from the 1909 – a unique essence of his theories and statements about sincerity and emotion in art. The expressive and liberated dance without any limitation became a symbol of his ideas.*

*The internationally famous decorative panel “The Dance”, created in 1910 for the grand staircase in the Shchukin’s residence, forms a centrepiece of this series (currently housed in Hermitage, Saint Petersburg). A full-size study for this panel, produced in 1909 (currently housed in MoMA, New York) remained in his studio in the Parisian suburb Issy les Moulineaux and was later integrated in a series of works that further reinforced his ideas. In the Moscow work created by Matisse in spring–beginning of summer 1912, the artist forced “The Dance” to interact with the real world in his new painting. Matisse firmly believed in the notion that fine art must play an active part and interact with the interior space and that the paintings should be incorporated within their surroundings. The artist reinvented and accentuated the moment, when the emotionally charged panel “The Dance” was first unveiled for the outside world. A consciously created effect of the “painting within the painting” – is an example, an illustration of his idea that the figures from “The Dance” can easily step out from the canvas into the real world, inviting the surrounding objects to join them in the wild dance. A corner in the artistic studio with the canvas, the tripod, the vase with nasturtiums and a striped armchair is magically transformed into a vivid and electrifying whirlwind of dancing objects. Matisse achieved an almost cinematographic eloquence of the movement – he depicted the movement of the figures “frame by frame”, applying the thin, fluttering layers of paint. His chosen colour palette is almost symbolically laconic: the artist divides the colours into the active – pink and red, and passive – blue elements. The composition of the painting is both*

Une esquisse préparatoire (actuellement au Metropolitan Museum of Art, New York), se distinguant par une plus grande froideur et un certain schématisme, précéda à son tour la création du tableau « Capucines ». Le tableau conservé actuellement au Musée Pouchkine n'arriva pas directement à Moscou : Matisse décida de le présenter au Salon d'Automne de 1912, et probablement à l'Armory Show, exposition de l'avant-garde française à New York, Chicago et Boston. Ce n'est qu'en 1913 que la toile arrive dans la maison de Sergueï Chtchoukine pour y former un triptyque avec le panneau « La Conversation » (Musée National de l'Ermitage) et « Coin d'atelier » (Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine).

*compelling and dynamic: the line of diagonal movement accurately defines the lower part of the depicted canvas.*

*Matisse also produced a preparatory study (presently housed in the Metropolitan Museum, New York), which preceded his "Nasturtium. The Dance"; however that study was very restrained and schematic. Prior to the arrival of the "Nasturtium. The Dance" in Moscow, the painting was exhibited at the Salon d'Automne 1912 and, possibly, at the Armory Show – the French Avant-garde exhibition in New York, Chicago and Boston. The masterpiece was finally delivered to Sergei Shchukin in the autumn 1913. The picture, along with the decorative panels "The Conversation" (Hermitage) and "Corner of the Studio" (Pushkin Museum) formed a decorative triptych.*





# Henri-Charles Manguin

1874, Paris – 1949, Saint-Tropez

Le fauvisme qui s'empare impétueusement de l'attention du public et des critiques au Salon d'Automne de 1905, réussit à la retenir jusqu'au crépuscule de ce mouvement rassemblant des artistes qui en fait ne se ressemblent pas. Il est toujours au sommet de la popularité l'année suivante, on en parle, il fait couler beaucoup d'encre et la prochaine manifestation des « Fauves » est attendue avec impatience. Elle est organisée, avec le même « format », dans le cadre du « Salon d'Automne » de 1906, avec le titre de « Deuxième exposition des Fauves ». Les premiers « -istes » du XX<sup>e</sup> siècle auraient relayé les impressionnistes qui, en leur temps, avaient repris le sobriquet sarcastique dont on les avait affublés en le transformant en appellation de leur courant. Parmi les tableaux présentés à cette exposition figure également « La Baigneuse » d'Henri-Charles Manguin, qui fait actuellement partie de la collection du Musée Pouchkine.

Le peintre fait partie de ce groupe de jeunes et impertinents artistes « fauves » qui préparent, en étroite collaboration, la manifestation de 1906. Durant cette période Manguin peint beaucoup sur le motif et en atelier, en association avec Henri-Edmond Cross, André Derain, Paul Signac, Henri Matisse, Albert Marquet et Jean Puy. La manière personnelle de Manguin du style fauve se distingue par une résonance ornementale réfléchie. Exprimée dans des compositions harmonieuses et équilibrées, des caractéristiques intimistes émotionnelles, elle va de pair avec une structure chromatique ouverte, propre aux Fauves ; pourtant les expérimentations hasardeuses de Manguin avec des associations de couleurs brusques et même provocantes ne laissent pas une impression de tension. Une abondance chromatique, la lumière du soleil du Midi deviennent des conditions idéales pour l'expérimentation fauviste de l'été 1906. Les artistes travaillent dans la même région : Matisse choisit de séjourner à Collioure, Manguin s'installe à Cavalière près de Saint-Tropez, contrée qu'il affectionne durant toute sa vie. C'est ici qu'il réalise une grande série de toiles réunies par le thème paisible de la plage et de la baignade. Les tableaux de Manguin sont peuplés de femmes et d'enfants, ce qui est cer-

*Fauvism swiftly gained public and critic's attention after its infamous appearance at the Salon d'Automne in 1905 and remained in the public eye until the break-up of this loose grouping of very different artists. The Fauvism continued to stay at the height of its fame until the following year, the movement was widely broadcasted and publicised and new Fauvist's actions were eagerly anticipated. Their new exhibition was held in the same "format" – at the Salon d'Automne 1906 and was named the Second Fauvist Exhibition. The first "– ists" of the 20<sup>th</sup> century followed in the footsteps of their processors – Impressionists, who in their time, similarly seized a sarcastic nickname given to them by a critic and transformed it into the name of their artistic movement. "The Bather" by Henri-Charles Manguin housed in the Pushkin Museum of Fine Arts was amongst the paintings displayed at the exhibition.*

*The artist belonged to a group of young and daring Fauvists, who were jointly organising their entry for the 1906 exhibition. During this time Manguin was painting both on plein air and in the studio in association with the artists Henri-Edmond Cross, Henri Matisse, André Derain, Paul Signac, Albert Marquet and Jean Puy. The deliberately decorative approach of his artistic manner distinguishes Manguin from the rest of Les Fauves. Marked by a calm and poignant quality, his art has a characteristically harmonious and balanced composition in combination with the strong colour palette common for the Fauves. However, unlike the paintings of his associates, his bold experiments with intense and slightly provoking colour combinations do not invoke a feeling of apprehension. An abundance of colours combined with abundance of sunlight that suffused the air of the Southern France created the ideal conditions for the Fauvist experiments in summer 1906. The artists worked not far from one another: Matisse chose to stay in Collioure, whereas Manguin settled in the town of Cavalière close to Saint-Tropez – the artist would retain his affection to this area until the end of his life. On the coast he executed a large series of works united*

37  
La Baigneuse  
1906  
Huile sur toile  
61 × 49 cm  
Inv. 3389

tainement une allusion à sa situation personnelle : à cette époque le modèle préféré de l'artiste, son épouse Jeanne, attend un enfant. On reconnaît ses traits dans « La Baigneuse » du Musée Pouchkine.

L'honneur de la découverte des « Fauves » en Russie revient à Ivan Morozov, qui manifeste un vif intérêt pour leurs nouvelles œuvres. Le collectionneur moscovite ne manque pas l'occasion de visiter l'exposition du Salon d'Automne où il achète le tableau d'Henri-Charles Manguin pour 1 000 francs.

*by the same tranquil theme of the beach and bathers. Manguin's wife Jeanne, who was his favourite model, was expecting their child and the Master frequently depicted women and children in his paintings of this period. Jeanne's features are easily recognisable in the image of the Bather from the painting housed in Pushkin Museum.*

*The first Russian art collector to "discover" Fauvism was Ivan Morozov, who took a profound interest in their new works. The Moscow patron did not miss a chance to visit the Salon d'Automne exhibition, where he purchased "The Bather" by Henri-Charles Manguin for 1000 francs.*





# Louis Valtat

1869, Dieppe – 1952, Paris

Louis Valtat n'a pas l'énergie et le tempérament explosif des artistes fauves tels que Matisse, Vlaminck, Derain ou Manguin. Son style se forme au sein de l'art novateur de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il absorbe l'expérience de son travail commun avec Henri de Toulouse-Lautrec, les relations d'amitié avec des membres du groupe des « Nabis » et surtout la connaissance des œuvres des postimpressionnistes tels que Paul Gauguin et, en premier lieu, Vincent Van Gogh. La progression de Louis Valtat vers des combinaisons chromatiques éclatantes et vibrantes, des touches plastiques imprégnées d'une énergie singulière, est naturelle et conséquente, elle passe par sa subjectivité, sa propre personnalité et non par des déclarations tonitruantes. Il est peu probable que l'artiste ait cherché la renommée tapageuse que lui apporte le Salon d'Automne de 1905, où ses œuvres sont exposées avec celles des Fauves. Dans son fameux compte-rendu, le critique Louis Vauxcelles, le premier à avoir utilisé le terme « fauve », mentionne également le tableau de Louis Valtat. Ainsi cet artiste tranquille se retrouve plongé dans l'atmosphère électrique qui entoure le bref passage du fauvisme sur la scène artistique parisienne.

Grâce au succès de ce mouvement, les tableaux de Louis Valtat des années 1900 réalisés dans le Midi sont devenus ses œuvres les plus célèbres. « La mer à Anthéor », l'un des plus caractéristiques du peintre, en fait partie. Au milieu des années 1900, Valtat construit une maison à Anthéor sur la Côte d'Azur, entre Cannes et Saint-Raphaël, pour s'y installer avec son épouse. Les couleurs et la lumière extraordinaire de cette région édenique trouvent leur place dans la peinture de l'artiste, ainsi que les signes caractéristiques de l'endroit avec ses côtes rocheuses, les pins recourbés, l'horizon lointain de la Méditerranée. A cette époque, l'artiste se rapproche de ses nouveaux voisins Pierre-Auguste Renoir et Paul Signac : l'influence de la manière « ébauchée » de ce dernier se retrouve dans certaines œuvres de Valtat.

Ces nouvelles connaissances élargissent le potentiel de l'artiste sur le marché de l'art : en 1900 Renoir présente Valtat au marchand de tableaux Ambroise Vollard, qui

*Louis Valtat possessed neither the explosive temper nor the vitality of such Fauvist artists like Matisse, Vlaminck, Derain and Manguin, in order to become a member of their group. His artistic manner developed under the influence of the innovative art of the end of the 19<sup>th</sup> century, as Valtat absorbed the knowledge from his association with Henri de Toulouse-Lautrec, his close friendship with the Nabis group and most importantly – from the art of such post-Impressionist artists as Paul Gauguin and especially from Vincent van Gogh. The choice of vivid, expressively vibrant colour combinations, of flowing and energetic brushstrokes came easily and effortlessly to the artist, as it stemmed from his heart and his personality, rather than from the loud and superficial declarations. The French Master did not seek a notorious and scandalous recognition that came as a result of the exhibition at Salon d'Automne 1905, where his works were displayed alongside the Fauvist paintings. The infamous review written by the critic Louis Vauxcelles that coined the name of the movement, also included Louis Valtat's painting. From this point onwards, a peaceful artist became associated with an emotionally charged atmosphere that surrounded the short-lived appearance of Fauvist movement on the creative scene of Paris.*

*Louis Valtat gained recognition on the wave of the Fauvism fame, mainly for his landscapes executed in the South of France during the 1900s. Valtat owned a house in the small town of Anthéor, situated on Azure Coast between Cannes and Saint Raphael, where he settled with his wife in the middle of the 1900s. The colours and light of this plentiful area were depicted in his paintings along with many specific local landmarks – a rocky shore, twisted pine trees and the expanse of the Mediterranean Sea. During this period Valtat grew particularly close to his new neighbours – Pierre Auguste Renoir and Paul Signac, whose sketchy manner had a significant influence on his work.*

*The new acquaintances offered the artist more opportunities on the art market: in 1900 Renoir introduced Valtat to the art dealer Ambroise Vollard, who would become his representative for the next decade.*

devient le représentant de ses intérêts. Le peintre présente le tableau « La mer à Anthéor » au Salon d'Automne de 1907, qui est la troisième exposition des Fauves. L'œuvre de ces artistes (y compris Valtat) attire l'attention du collectionneur moscovite Ivan Morozov qui suit avec un intérêt soutenu leurs parcours et réunit dans son musée domestique toute une galerie de leurs toiles. Il est probable que c'est au Salon qu'il remarque cette œuvre et l'achète après le décrochage par l'intermédiaire d'Ambroise Vollard, agent de l'artiste.

*The "Sea at Anthéor" was exhibited at the Salon d'Automne 1907 – a third exhibition of the Fauvist's group. Ivan Morozov was very interested in the art of the Fauves, including Valtat; the Moscow collector closely followed their success and collected a large gallery of their works in his private museum. It is possible that Morozov first set his eyes on this painting at the Salon and purchased it from the dealer Ambroise Vollard immediately after the end of the exhibition.*



38  
La mer à Anthéor  
1907  
Huile sur toile  
82 × 100 cm  
Inv. 3362



# Albert Marquet

1875, Bordeaux – 1947, Paris

Ce tableau est créé à l'époque où se forme le langage artistique d'Albert Marquet, qui reste quasiment le même durant toute sa vie. Toutefois, en 1905 cet artiste modeste au tempérament timide entre dans « la cage aux fauves » avec lesquels il expose au Salon d'Automne de la même année. Mais dans ce groupe il se tient à l'écart, sans plonger dans une expressivité nerveuse, comme Vlaminck, ou dans les conventions du décoratif, comme son ami Matisse. C'est durant ces années que se forment les principaux éléments de l'art de Marquet : un minimalisme artistique original, une précision minutieuse et une lucidité dans l'observation du monde. Cela s'exprime dans la limitation de la palette, une mise au point idéale de la composition, une culture particulière de la touche du pinceau qui semble concentrer « la quintessence » du motif.

En 1905, l'artiste n'est que sur la voie de l'élaboration de ce noble laconisme artistique qui lui permettra de créer « des silhouettes synthétiques de la grande ville qui s'incrusteront dans la mémoire telles les formules retrouvées » [Pertsov, op. cit., p. 85]. Pourtant la rencontre avec le motif principal des compositions de Marquet pour de longues années – la ville de Paris – a déjà eu lieu. L'image lyrique de la capitale française, dont l'artiste a le talent de voir le romantisme subtil en toute saison, est ici créée par une journée grise et morose de fin d'automne. Dans cette étude parisienne, l'une de ses premières, Marquet trouve le diapason qui réunit la composition : des tons insolites violacés et roses que le soleil couchant répand sur les silhouettes de la ville. L'artiste est inexorablement attiré par les quais de la Seine : ici il s'est installé sur l'étage supérieur d'un des immeubles du quai du Louvre, et le quai de Conti, avec la coupole de l'Institut de France, se retrouve dans le « cadre » du plan du tableau. Marquet n'a pas encore son atelier au 19 quai Saint-Michel, qui sera sa demeure pour de longues années, mais le motif principal de ses séries parisiennes, l'interaction de la ville, du fleuve et du milieu aérien et lumineux, est déjà trouvé.

A l'instar de toutes les œuvres de peintre de cette époque, ce tableau, à peine achevé, devient la propriété de la galerie parisienne Druet. Ce n'est qu'en 1913 qu'il

*The artistic manner of Albert Marquet was just taking shape when he conceived the “Sun on the Tree Tops. (Sun over Paris.)”; the artist would remain faithful to his original style for the rest of his life. The unassuming and shy Marquet was destined to join the circle of the “wild beasts” – the Fauves, when he took part in their exhibition at the Salon d'Automne 1905. However, he was different from the rest of the group, as his art had neither the intense expressiveness of Vlaminck nor the highly decorative manner of his friend Henri Matisse. The basis of Marquet's creative concepts was developed during these years: his art is characterised by a unique artistic minimalism and a meticulous precision coupled with clarity of observation. Marquet deliberately restricts his colour palette and carefully assembles the composition of the painting; the artist is notable for his unique control of brush strokes that convey the essence of the subject.*

*In 1905 the artist was still developing his dignified, noble and concise artistic manner that enabled him to create “the comprehensive silhouettes of the legendary city that would become engraved in people's minds like newly discovered formulas” [Pertsov, Selected works, page 85]. However, Marquet has already discovered the main and long-term character of his compositions – Paris. The artist portrayed the French capital with moving lyricism, no matter what season – his painting conveyed the sublime romanticism of the city even in the gloomy and grey days in the late autumn. Although the Paris landscape was conceived at the beginning of his artistic career, Marquet has already found the key that holds the composition together – the unusual colour of the city silhouette tinted with lilac and pink by the setting sun. The Seine embankments always fascinated the artist – Marquet painted his “Sun Over Paris” in his top floor studio on the Louvre embankment and the painting framed the view of the Conti embankment with the dome of the French Institute located opposite. At this time Marquet had yet to acquire his studio on the Saint Michel embankment that would become his home for many years. Nevertheless, he had by now established the key*

est acheté par le collectionneur russe Ivan Morozov : il cherchait depuis longtemps une vue de Paris pareille pour sa galerie-musée moscovite.

*motif of his Parisian scenes – the interaction between the city, the river and the light and air environment. This painting, like the rest of Marquet's works conceived during this period, came into possession of the Parisian gallery Druet. The Moscow collector Ivan Morozov, who wanted to acquire a view of Paris for his Moscow-based gallery-museum, purchased "Sun Over Paris" in 1913.*



39  
Soleil sur les arbres (Soleil sur Paris)  
1905  
Huile sur toile  
65 × 89 cm  
Inv. 3391



# Albert Marquet

1875, Bordeaux – 1947, Paris

Amoureux de Paris, l'artiste est également un voyageur infatigable. A peine installé en janvier 1908 dans son nouvel atelier du quai Saint-Michel, l'été suivant Marquet entreprend un voyage à Naples. Emervé par les vues de la baie et du Vésuve, il y revient un an après, en 1909, avec l'intention d'étudier à fond les motifs qui l'ont frappé en réalisant une série d'œuvres allant de simples croquis à des tableaux accomplis, dont fait partie « Le Vésuve ».

L'artiste s'installe dans un des coins de la rive étendue de la baie de Naples, avec une vue sur le port. Ses constructions et les mâts des bateaux à quai sont représentés par Marquet d'une manière globale et schématique, sur la ligne de l'horizon. Comme toujours chez l'artiste, la composition est perçue comme un « extrait » succinct et laconique de ce qu'il voit. La ligne de la rive laisse presque deux tiers de la toile à l'eau, l'élément préféré du peintre. Des touches larges et ondulées figurent le mouvement imperceptible de la mer et le chatolement de la lumière à peine troublée par le brouillard, tandis que des celles, condensées, des vagues se concentrent autour des bateaux dans la baie, qui perturbent le calme olympien de l'eau tels les signaux d'une sonde acoustique. Des silhouettes de petits navires semblent fondre sous le soleil du sud qui, à l'instar de l'œil de l'artiste, ne laisse de l'image d'un objet que le minimum nécessaire à son identification.

Au fur et à mesure qu'elle s'éloigne du spectateur, la couleur de l'eau s'éclaircit pour franchir la ligne grise de l'horizon et se fondre harmonieusement dans la représentation du ciel et du Vésuve qui s'évanouit dans la lumière blanche et laiteuse. La silhouette du volcan qui accompagne l'humanité depuis l'Antiquité a chez Marquet une allure quasi royale, assortie d'un sentiment méditatif. En ressortissant imperceptiblement et progressivement du brouillard, le Vésuve envahit le paysage en se transformant en l'unique dominante possible – c'est comme cela que ça se passe dans la réalité, et le regard pénétrant du peintre saisit cette particularité pour la reproduire sur la toile.

Les vues de la baie de Naples avec le Vésuve forment une petite série dans l'œuvre de Marquet. Leur palette

*Despite his love to Paris Marquet was fond of travelling. Having just settled in his new studio on the Saint Michel embankment in 1908, Marquet embarked on a trip to Naples in the summer of the same year. He was so impressed by the views of the bay and Vesuvius that he returned to Italy in 1909 and created a whole series of works depicting the surroundings that attracted him during his visit – starting from the graphic sketches to the completed oil pieces. “Vesuvius” belongs to one of these works.*

*The painting captures the view of the port seen from the corner of the long stretch of coast of the Neapolitan bay. Marquet depicted sketchy and simplified outlines of the port structures and the masts of the moored boats on the horizon. The composition of this painting is assembled in a typical for Marquet laconic and concise, almost “compressed” manner. The artist painted an outline of the coastal stretch and allocated almost two-thirds of the canvas to his favourite natural element – the water surface. He applied broad and quivering brushstrokes to depict a slight movement of waves and a play of the slightly hazy light. The “clots” of the brushstrokes-waves are swarming around the boats and yachts floating in the bay, they disturb the epic tranquillity of the water surface, like the pulsating signals from the echo-sounding device. The silhouettes of the small boats softly dissolve under the southern sun, leaving only the simplified outlines required to recognise the object.*

*The shade of the water surface is gradually becoming lighter towards the background of the painting, where it spills over the greyish boundary of the horizon into the outline of the sky and onto the dancing in the milky-white light Vesuvius. Marquet conveys the silhouette of the volcano-mountain, recognisable to the humankind from the ancient times, as a regal entity that evokes contemplation. The silhouette of Vesuvius gradually and softly emerges from the mist, invading the landscape as a single dominant – a quality shrewdly observed by Marquet from the real life.*

*The artist executed a whole series of the views of the Neapolitan Bay with Vesuvius. Their misty colour*

brumeuse, l'expressivité discrète et un léger schématisme font penser à l'art japonais. Ce n'est pas un hasard si Henri Matisse appelait son ami Marquet « notre Hokusai ». Ce surnom ironique peut être étendu à toute l'œuvre de Marquet et sur chacune de ses toiles qui se transforment en contemplation-méditation philosophique.

Après un passage obligatoire par la galerie Druet, vers 1910 « Le Vésuve » rejoint la collection moscovite de Sergueï Chtchoukine.

*scheme, reserved expressiveness and simplified delicate brushwork are reminiscent of the Japanese art. Henri Matisse is said to call Albert Marquet "our Hokusai". This amusing nickname can be equally referred to both the entire Marquet's oeuvre and to his works independently, as his paintings invoke a thoughtful philosophical contemplation.*

*The "Vesuvius" was acquired for the Moscow collection of Sergei Shchukin from the Druet gallery around 1910.*



40  
Le Vésuve  
1909  
Huile sur toile  
61 × 80 cm  
Inv. 3294



# Albert Marquet

1875, Bordeaux – 1947, Paris

En 1911 Marquet arrive à Honfleur, ville portuaire et balnéaire de la côte normande. Il y crée une petite série de paysages sur le thème du port, qui marque la frontière entre la terre et la mer. Le peintre poursuit le perfectionnement de sa manière « analytique » tout en affirmant les principes de son art. C'est à cette époque que son langage artistique acquiert sa forme définitive. Albert Marquet est précis, voire scrupuleux dans la représentation de la topographie du paysage. Le principal « protagoniste » du tableau du Musée Pouchkine est le phare sur le quai d'escale du port d'Honfleur, érigé à l'entrée dans l'avant-port. Le complexe comprenant le phare, ses bâtiments auxiliaires et le mât fut construit dans les années 1840-1870, période de l'essor du commerce maritime dans la région.

La simplicité apparente de la composition est empreinte de résonances émotionnelles. « Tout est animé, tout bouge, écrivait Boris Ternovets à propos de cette toile, vous ressentez l'éclat de la lumière du jour, la limpidité de l'air, la fraîcheur de la brise » [B. Ternovets. Musée national du nouvel art occidental. M., sans date, folio XXVI]. Le phare est présenté dans toute la splendeur de son équipement maritime, les drapeaux multicolores qui flottent au vent indiquent sa force et les conditions météorologiques, en créant une atmosphère de fête. Le vent est un protagoniste invisible de la toile : tantôt il tire les câbles avec des flammes, tantôt il incline un voilier, tantôt il chasse les nuages légers. L'artiste reproduit avec virtuosité cette netteté légèrement fiévreuse que prennent les contours du paysage sous les rayons du soleil d'une journée d'été. Les nuances des couleurs paraissent absorbées par la lumière éclatante et active pour se réduire à des plans chromatiques nets et schématiques. Le « minimalisme » du peintre va jusqu'à l'extrême, en préservant l'équilibre à la limite d'un schéma graphique et dénudé que la sincérité de l'émotion suscitée par le motif ne permet pas de franchir. « Malgré la « modernité » et le laconisme exacerbé de ces paysages on y sent l'âme lyrique et le regard de l'artiste », notait Jacob Tugendhold [Tugendhold, op. cit., p. 64]. Derrière cette simplicité apparente on devine l'immersion réfléchie dans l'essence des choses observées : c'est le

*Marquet visited the small resort town of Honfleur on the Normandy coast in 1911. During this period he executed a small series of landscapes that depicted the harbour and the entrance to the port – the boundary between the land and the sea. The artist continued to refine his “analytical” manner by gradually perfecting his artistic methods. This was the time when his artistic language took its final shape.*

*Albert Marquet conveys the topographic features of the landscape methodically and precisely. The lighthouse is situated on the Eastern pier of the Honfleur harbour that marks the port entrance and plays a “leading part” in the painting from the Pushkin Museum. The complex of structures including the lighthouse, the auxiliary buildings and the mast, was built in the 1840-1870s during the period of rapid expansion of the sea trade in this region.*

*The deceptively simple composition of the landscape has a poignant context. “Everything is alive, everything is moving, – wrote Boris Ternovets about this painting – you can sense the brightness of the day, the clarity of the air, the freshness of the wind”. [B. Ternovets. Museum of Modern Western Art. M., no date, vol. XXVI]. The lighthouse is depicted in all the glory of its naval paraphernalia: the festive atmosphere is created by the fluttering in the wind colourful signal flags that were used to indicate the strength of the wind and the weather conditions. One can almost sense the wind in the tightened ropes with banners, in the tilt of the sailing boat and in the flight of feathery clouds. The artist skilfully conveyed a piercing clarity of the surrounding images on the sunny day. The nuances of the colour palette are absorbed by a bright, intense light and condensed to a clear and schematic patches of colour. Marquet's manner is “minimalist” to the extreme and only the sincerity of emotional experience stops the painting from becoming a dry, graphical sketch. The Russian art critic Yakov Tugendhold remarked of this painting: “Behind all the “modernism” and the extreme laconism of this landscapes, one can spot the lyrical soul and the artistic eye”. [Tugendhold, Selected works, page 64]. The author's thoughtful reflection on*

cas, par exemple, de l'analyse virtuose de la lumière et des ombres dans la représentation des bâtisses du phare, et surtout le chatoiement des tons bleu-verts légèrement voilés des eaux peu profondes du port.

Presque immédiatement après sa création et un bref passage par la galerie Druet, le tableau « Le Port de Honfleur » est acheté par le collectionneur moscovite Ivan Chtchoukine, grand admirateur du talent de cet artiste.

*the nature of his subject is concealed in the simplicity of composition: this is evident in his intricate analysis of the light and shadows in the lighthouse structures and, particularly, in the variations of the subtle blue and green hues of water in the shallow harbour.*

*Soon after completion, "Port of Honfleur" was briefly displayed in the Druet gallery, where the collector Sergei Shchukin, who regarded the talent of Albert Marquet very highly, acquired it for his Moscow gallery.*



41  
Le Port de Honfleur  
1911  
Huile sur toile  
65 × 81 cm  
Inv. 3291



# Maurice de Vlaminck

1876, Paris – 1958, Rueil-la-Gadelière

Parmi les peintres « fauves », Maurice de Vlaminck apparaît comme le personnage le plus original ; ses positions de vie correspondent parfaitement à ses déclarations artistiques. Les jeunes années de Vlaminck, riches en activités extrêmement variées – il gagne sa vie en tant que violoniste et parfois en remportant des courses cyclistes – semblent trouver leur reflet dans l'émotion chargée de ses toiles franchement « fauves ». Il n'est pas étonnant que cet artiste devienne l'un des Fauves les plus engagés, enthousiasmé par les manifestations retentissantes accompagnant leur avènement sur la scène artistique.

C'est en 1900 qu'il rencontre André Derain qui restera son ami pour la vie. Pour travailler ensemble, ils louent un studio dans une agglomération de la région parisienne, qui donnera son nom à l'« l'Ecole de Chatou ». C'est dans cette même région que Vlaminck s'installe en 1906, en choisissant le village de La Jonchère près de Bougival. Dorénavant les paysages de cette contrée qu'il aime tant deviennent les motifs habituels de ses œuvres, et le peintre semble « essayer » ses nouvelles idées et découvertes artistiques en les appliquant à ces images familières.

L'art de Paul Cézanne, devenu particulièrement influent après la grande rétrospective de son œuvre au Salon d'Automne de 1907, contribue à éloigner peu à peu Maurice Vlaminck du fauvisme pour en faire l'un des cézannistes les plus conséquents dans l'art français. Si les créateurs du cubisme sont attirés par l'expérience analytique de Cézanne dans la schématisation du monde, Vlaminck est passionné par les chatoiements des tons sourds et l'aspect organique des couleurs du maître d'Aix. Les toiles créées à La Jonchère au tournant des années 1900-1910 en gardent l'empreinte.

Le tableau « La rivière » est très probablement peint durant la deuxième moitié de 1912 où il intervient comme une sorte de « bilan » des recherches cézanniennes de Vlaminck, qui seront bientôt remplacées par des œuvres plus énergiques. Le vent semble faire irruption dans le rythme paisible de la composition, en agitant les arbres et en faisant même bouger visuellement la ligne de l'horizon. Cette impression est obtenue grâce

*Maurice Vlaminck was probably the liveliest character amongst the Fauvist artists: the artist's lifestyle corresponded with his artistic declarations. The artist had a variety of occupations during the early period of his artistic career – Vlaminck earned his livelihood as a performing musician and as a professional cyclist – the diversity of his abilities were in perfect harmony with the intense emotion of his genuinely “wild” paintings. It comes as no surprise that the Master became a driving force in the Fauves movement and welcomed the groundbreaking events that followed their appearance on the artistic scene of Paris.*

*Vlaminck struck a life-long friendship with André Derain and the artists jointly founded the so-called “Chatou School”, named after the Paris suburb. Vlaminck settled in 1906 in the small village of La Jonchère, situated in the same region. The artist continued to portray his favourite surroundings for the rest of his life. Vlaminck eagerly “tested” all the new artistic ideas and discoveries that interested him on these familiar motifs.*

*After visiting a large retrospective exhibition of Paul Cézanne's work at the Salon d'Automne 1907, Vlaminck fell under a spell of his art. This influence instigated his gradual departure from the art of Fauvism. Vlaminck became one of the most consistent followers of Cézanne in the history of the French fine arts. Whereas the cubists were interested in Cézanne's analytical ability to schematically portray the surrounding world, Vlaminck was really fascinated by the distinctive variations of the muted tones and the tangibility of the colour scheme demonstrated by the great Master from Aix. This admiration is conveyed in his works executed in La Jonchère over the period from 1900 to 1910s.*

*“The River” was probably conceived in the second half of the 1912 and represented a unique product of his “Cézannesque” experiments that would soon be replaced with more dynamic and vigorous art. The tranquil rhythm of the composition is shattered by the wind, as it sways the trees and visually “blows” away the outline of the horizon. The artist conveyed this*

aux touches longues et étirées qu'affectionne particulièrement l'artiste. Toutefois, l'influence de Cézanne dans la gamme chromatique du tableau est incontestable, avec des tons denses, qui se mêlent parfois de vert, bleu et ocre.

Après sa création cette œuvre est achetée à l'artiste par Ambroise Vollard. En 1913, en envoyant un nouveau lot de tableaux à Ivan Morozov, l'un de ses clients les plus importants, le galeriste y joint « La rivière » de Vlaminck en guise de cadeau.

*sensation in his characteristic manner – by applying extended and elongated brush strokes. However, the influence of Cézanne is also manifested in his use of colours: de Vlaminck predominantly uses dense, at times blended together, shades of green, blue and ochre.*

*The painting came into possession of Ambroise Vollard soon after its completion. The Parisian art dealer included this landscape, as an additional present, in the batch of paintings sent to one of his major clients – Ivan Morozov.*



42  
La rivière  
1912  
Huile sur toile  
83 × 102 cm  
Inv. 3365



# Pablo Ruiz Picasso

1881, Málaga (Andalousie) – 1973, Mougins (Alpes Maritimes)

Ce tableau est peint en automne 1901, durant le deuxième séjour du peintre en France, lorsque le jeune Picasso façonne sa propre personnalité créatrice dans l'atmosphère artistique de Paris. Le point de départ de ses recherches est le monde des théâtres de Montmartre, des cabarets et petits restaurants, ainsi que son reflet dans l'œuvre d'Henri de Toulouse-Lautrec avec lequel l'artiste entame un véritable dialogue créateur. Des couleurs locales denses, des contours larges et énergiques, des silhouettes schématisées sont des éléments stylistiques proches de l'art nouveau, qui s'imprègnent chez Picasso d'un nouveau sens philosophique.

L'artiste se concentre sur des images de gymnastes ambulants, de saltimbanques qui deviennent pour lui plus intéressants que les habitués des bistrot, lieux de repos et marché d'acteurs de l'époque. Reprenant à plusieurs reprises la figure d'Arlequin dans ses tableaux et esquisses, Picasso y concentre ses propres réflexions sur le destin de l'homme qui se consacre à l'art, sur son choix délibéré d'être parfois incompris, rejeté et persécuté. Incarnant les réflexions dramatiques de l'artiste, Arlequin prend les traits de Pierrot, son antithèse dans la commedia dell'arte. Son visage se transforme en un masque-profil tragique, et les couleurs de son costume deviennent d'un bleu triste. Picasso alourdit visuellement les contours du visage et de la figure de sa compagne en l'« enfonçant » littéralement dans la table de restaurant. Elle reprend très probablement les traits d'une des compagnes de l'artiste de cette période romantique de sa vie. Un verre d'absinthe, motif fréquent à l'époque, est présent dans plusieurs compositions de Picasso.

Un couple attablé dans un coin de la salle devient chez le peintre un hiéroglyphe sémantique laconique mais signifiant. Il découvre la force extraordinaire des moyens de la stylisation décorative : pour « rassembler » le groupe il serre les personnages vers le bord de la toile, et en réunissant leurs contours désaxés dans un seul rythme il souligne leur cohésion et une interpénétration singulière. « Arlequin et sa compagne » apparaît comme l'œuvre la plus chargée et expressive de la première période, dite « du vitrail », de Picasso, bientôt

*“Harlequin and His Companion” was conceived in the autumn of 1901 during Picasso’s second visit to France, when the young artist discovered his artistic manner in the creative atmosphere of Paris. Like Henri de Toulouse-Lautrec, with whom Pablo Picasso became engaged in the creative dialogue, the Spaniard drew his inspiration from the world of Montmartre theatres, cabarets and restaurants. However, in Picasso’s interpretation the distinctive features of the decorative culture of art nouveau – pure, rich colours combined with vigorous, sweeping outlines and simplified silhouettes – acquire a new philosophical context.*

*The travelling gymnasts – saltimbanques, who used the restaurants on Montmartre as a place to relax, as well as to make new artistic contacts, – fascinated and intrigued the artist. The motif of Harlequin is frequently repeated in Picasso’s paintings and graphic sketches; this image encompassed artist’s own thoughts about the destiny of those, who dedicated their life to art, their resolve to accept a future misunderstanding, rejection or even persecution. Harlequin embodied all the dramatic impulses of artistic personality; in the Moscow painting he assumes the persona of the opposite character from the Commedia dell’Arte – Pierrot. The Harlequin’s face is depicted as a tragic masked profile and even the colour of his costume is tinted a poignant blue shade. In his portrayal of Harlequin’s girlfriend, Picasso makes her features visually heavier – the woman’s figure is literally “pushed” into a marble restaurant table. It is possible that the artist modelled her features on one of his own girlfriends of this romantic period. The painting also depicts a characteristic for Picasso glass of bitter absinthe, which was frequently portrayed by the artist during this period. Picasso transforms the huddled in the corner of the room couple into a laconic and notable symbol. Picasso realised the unique power of the decorative stylisation in paintings: he “brings the group together” by pushing the characters to the edge of the canvas and joins their distorted contours in a single rhythm – emphasising their “fusion” and a unique synthesis. “Harlequin and His Companion” is one of the most*

1901

Huile sur toile

73 × 60 cm

Inv. 3400

remplacée par sa période « bleue ». Il nous manque, hélas, de nombreuses œuvres de cette époque, car l'artiste utilisait souvent ses toiles pour y peindre de nouvelles compositions, en les superposant. L'« Arlequin et sa compagne » est lui aussi peint sur un tableau plus ancien, dont les traces transparaissent à travers la couche de peinture.

A l'instar de nombreuses œuvres de cet artiste alors méconnu, la toile « Arlequin et sa compagne » est achetée par le marchand parisien Ambroise Vollard. En 1908, il joint ce tableau au lot destiné au collectionneur moscovite Ivan Morozov, en fixant son prix à seulement 300 francs.

*poignant, noteworthy and expressive works conceived during Picasso's early, so-called "stained glass", period that was soon going to be replaced by his "blue" period. Unfortunately, many of Picasso's works of this period are concealed from the public: the artist frequently re-used canvases by painting new compositions over recently completed pieces. "Harlequin and His Companion" was also painted over the earlier picture and the old brushwork is still visible through the layer of paint.*

*The Paris art dealer Ambroise Vollard acquired the "Harlequin and His Companion" like many other works created by Picasso, who had yet to receive a widespread acclaim. In 1908 Vollard enclosed the canvas with other paintings purchased by the Moscow collector Ivan Morozov, who paid for the masterpiece a mere 300 francs.*





# Pablo Ruiz Picasso

1881, Málaga (Andalousie) – 1973, Mougins (Alpes Maritimes)

La création de ce tableau date du début du printemps 1909, lorsque l'artiste poursuit ses expérimentations cubistes. Oubliées les images hypnotiques de sa période « africaine » qui « faisaient irruption » dans le monde environnant, ainsi que les couleurs sourdes, terreuses et les formes pesantes et inertes des œuvres de l'année précédente. Le cubisme acquiert une renommée de plus en plus étendue et sort progressivement du clos des ateliers pour entrer en interaction avec la ville moderne.

Apparemment, le projet du tableau connu sous le nom de « La Reine Isabeau » naît alors qu'il réfléchit à la grande toile « Carnaval au bistrot » qui ne fut jamais réalisée. Cette interprétation de l'œuvre fut proposée par Marina Bessonova, chercheuse et conservatrice, pendant de longues années, de la collection d'art moderne du Musée Pouchkine. La composition du « Carnaval au bistrot » devait comporter la figure d'Arlequin assis, les jambes écartées, s'appuyant sur le coude. Sa silhouette et sa pose sont reprises dans « La Reine Isabeau », mais le peintre transforme progressivement le personnage : les fragments « superflus » du patchwork ornemental bariolé deviennent une robe monochrome, la tête est ornée d'une coiffe somptueuse rappelant celles du Moyen Âge. Un changement parodique des sens, l'inversion des appartenances sexuelles, des caractéristiques et propriétés émotionnelles, stylistiques et historiques sont le passe-temps favori de l'Arlequin de la commedia dell'arte, qui semble inviter son alter ego Picasso à partager ce jeu délicieux. La toile cache une autre inversion, de l'animé et de l'inanimé : les inserts ornementaux dans son costume répètent des motifs de natures mortes de l'artiste de la même époque.

Dans le milieu de l'avant-garde artistique parisienne ce résultat surprenant, presque paradoxal de l'expérimentation créatrice de Picasso fut immédiatement baptisé « La Reine Isabeau ». Cette figure allégorique, et peut-être l'idée de la stylisation à son image du personnage du tableau apparaissent sous l'influence de Guillaume Apollinaire, passionné de l'atmosphère des légendes médiévales. Le nom d'Isabeau de Bavière (1371-1435) fut sorti des oubliettes par Auguste de Villiers de L'Isle-

*“Queen Isabeau” was conceived in the early spring of 1909, when Pablo Picasso was still experimenting with the innovative Cubist manner. The artist already abandoned the hypnotic and explosive images of his “African” period, as well as the deliberately murky, earthy colours and heavy, motionless shapes of his earlier compositions. Cubism was gaining wider recognition; the movement left the “seclusion” of artistic studios for the verve of the modern city.*

*It is likely that the painting known as “Queen Isabeau” was conceived whilst Picasso worked on the large-scale canvas “Carnival in the Bistro” that was left unfinished. This interpretation of the origins of Moscow canvas was first suggested by Marina Bessonova, an art historian and a long-term curator of the collection of modern art in the Pushkin Museum. The composition “Carnival in the Bistro” was supposed to depict the figure of Harlequin, seated with legs wide apart and leaning on his elbow. This image and posture were replicated in the painting from the Pushkin Museum, although the character underwent a significant transformation: the artist replaced the “unnecessary” elements of the colourful patchwork ornament with a monochrome dress and adorned the head of the character with an opulent headdress in a slightly Medieval style. Harlequin was the best-known Picasso’s alter ego, with whom the artist shared his favourite amusement borrowed from the Commedia dell’Arte – a mocking exchange of concepts, when the established gender roles, as well as the emotional, stylistic, historical characteristic and qualities are turned upside down. Moreover, the canvas conceals yet another inversion – this time of the living and lifeless: the ornamental insets in the model’s costume repeat the motifs borrowed from some of Picasso’s still life paintings conceived during this period.*

*The Moscow painting represents a unique and almost absurd result of Picasso’s creative experiment, which was swiftly christened “Queen Isabeau” by the artistic avant-garde circles of Paris. It is possible that Guillaume Apollinaire, who was fascinated by medieval folklore, was partially responsible for this image*

44  
La Reine Isabeau  
1909  
Huile sur toile  
92 × 73 cm  
Inv. 3319

Adam, dont la nouvelle « La Reine Isabeau » attire au début du XX<sup>e</sup> siècle l'attention du public sur ce personnage historique.

L'histoire des métamorphoses alambiquées du personnage et du sujet du tableau permet de voir le cubisme non seulement comme une combinaison de facettes géométriques de figures, formes et couleurs, mais également comme une mosaïque sémantique qui invite le spectateur à entrer en jeu avec des images fuyantes. C'est cet effet qui sert souvent de base aux compositions cubistes de la période suivante, synthétique, qui succède aux toiles telles que « La Reine Isabeau ».

Ambroise Vollard, premier propriétaire de ce tableau, le revend à Daniel-Henry Kahnweiler, grand admirateur de l'avant-garde qui venait de créer sa propre galerie. Sergueï Chtchoukine lui achète « La Reine Isabeau » pour compléter sa phénoménale collection d'œuvres de Pablo Picasso.

*and for the character's transformation. The name of Isabeau de Bavière (1371-1435) was popularised by Auguste de Villiers de L'Isle-Adam in his novel "Queen Isabeau", which attracted the public interest to this historical character at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The elaborate exploits of the main hero and the thrilling subject of the story were in perfect harmony with Cubism, as the author represented the emerging style not only as a combination of geometric facets of the figures, shapes and colours, but also as a conceptual mosaic that invites the viewer to play with the fleeting images. The Cubist compositions of the next, "Synthetic" period, which replaced the art in the manner of "Queen Isabeau", were also based on the same effect. Ambroise Vollard initially acquired "Queen Isabeau" from Picasso and later sold the painting to the keen admirer of avant-garde art and the owner of the newly established gallery, Daniel Henry Kahnweiler. Moscow collector Sergei Shchukin bought the painting from the Kahnweiler gallery and added it to his remarkable collection of Pablo Picasso art.*





# Georges Braque

1882, Argenteuil – 1963, Paris

La fin des années 1900 est « l'âge d'or du cubisme », l'époque des recherches artistiques les plus intenses de ses inventeurs Pablo Picasso et Georges Braque. Le cheminement de ces peintres vers le nouveau diverge : si Picasso se nourrit surtout des impressions mystiques de sa rencontre avec la sculpture africaine, Braque développe les « racines » françaises du cubisme. A l'instar de nombreux artistes, il découvre le potentiel de la connaissance analytique du monde chez Paul Cézanne et suit littéralement ses traces en travaillant en 1908 à l'Estaque. L'été suivant le peintre choisit une localité au nord-ouest de Paris, près de la ville de Mantes.

Ici, au bord de la Seine, se situe une petite ville ayant reçu son appellation de l'ancien château de La Roche-Guyon et groupée sur les versants des montagnes crayeuses environnantes. Le complexe du château s'est formé autour du donjon médiéval et poursuit son développement jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le choix de la silhouette pittoresque du château-rocher, qui semble constitué des pièces d'un Lego architectural, n'est pas anodin et représente pour l'artiste une excellente matière pour l'analyse géométrique du monde environnant. Les formes « pures » dont parlait Cézanne, les cubes, cônes et cylindres semblent se décanter de façon naturelle, en se débarrassant du superflu pour révéler leur essence matérielle ; c'est la nature même qui paraît avoir effectué ce travail. « ... Ce château... dégage la beauté monumentale d'un vieux monolithe lavé par des pluies incessantes », écrivait à ce propos Jacob Tugendhold (Tugendhold, op. cit., p. 104). Cette approche contraste avec l'impression des œuvres de Picasso, où le même processus de « décantation » est assimilé à un acte d'exorcisme et se déroule douloureusement et intensément.

Les facettes des éléments architecturaux géométriques éclaircis et groupés de façon pittoresque brillent comme des cristaux précieux et rappellent la fameuse remarque de Matisse sur un « tableau composé de cubes » à propos d'une œuvre de Braque. Le résultat de cette expérimentation raffinée de l'artiste est encadré par un tronc d'arbre et une branche stylisée qui forment une sorte de vignette décorative. Satisfait du point de vue

*The two main founders of Cubism – Pablo Picasso and Georges Braque – conducted their most intensive and rigorous creative experiments at end of the 1900s – the so-called “heroic era” of cubism. The two Masters mastered their innovative styles in different ways – Picasso drew his inspiration from the mystical imagery of African sculpture, whereas Braque was mainly focussed on the development of the French “roots” of Cubism. Like many other artists, he learnt the analytical approach to art from Paul Cézanne, whose footsteps he followed very closely, when he painted in L'Estaque during 1908. The following year, in the summer of 1909, Braque chose to paint in the area situated to the north-west of Paris, near the town of Mante.*

*He found the subject for his painting in the small town built on the slopes of chalky cliffs of the river Seine that received its name from the ancient castle La Roche Guyon. The castle fortifications were erected around the medieval donjon and the construction of the fortress continued until the 18<sup>th</sup> century. The artist deliberately chose the picturesque silhouette of the castle-mountain that resembled the construction blocks for his geometric analysis of the surrounding world. The “pure” forms previously employed by Paul Cézanne – cubes, cones and cylinders – freed themselves from everything superficial and what remained was just their essence, as if that the nature itself was responsible for this work. Art historian Yakov Tugendhold gave a wonderful description of this painting: “... this Castle ... radiates the monumental splendour of an ancient monolith, washed by myriads of rainfalls.” [Y. Tugendhold, Selected works, page 104]. This approach was in stark contrast with the perception of Picasso's art, where the process of “purification” could be compared with the excruciating and disturbing act of exorcism.*

*The faceted architectural and geometrical elements of the highlighted and elegantly assembled structure are sparkling like precious stones, bringing to mind a famous remark made by Henri Matisse about the Braque's art: “the painting built from the bricks”. The Master framed his refined artistic experiment with*

45  
Le Château. La Roche-Guyon  
1909  
Huile sur toile  
92 × 73 cm  
Inv. 3258

trouvé et de la composition, le peintre fait trois versions de ce tableau, dont celui conservé au Musée Pouchkine est le plus grand.

Cette toile fut achetée à l'artiste par Daniel-Henry Kahnweiler, passionné d'avant-garde et propriétaire d'une petite galerie. En 1910 « Le Château » arrive à Moscou pour faire partie de la galerie de Sergueï Chtchoukine et reste l'unique œuvre de Georges Braque dans les collections russes.

*an elaborately stylised tree trunk and a tree branch. Braque was so pleased with the discovered perspective and striking composition that he replicated it in three more versions of the motif, although the canvas housed in the Pushkin Museum remains the largest. The owner of the small art gallery Daniel Henri Kahnweiler, who was an enthusiastic collector of avant-garde art, purchased "The Castle at La Roche-Guyon" from the artist. And a year after its completion, in 1910, the "Castle at La Roche-Guyon" was acquired for the Shchukin's gallery in Moscow. Until now the painting remains the only work of Georges Braque housed in the Russian collections.*





# Marie Laurencin

1885, Paris – 1956, Paris

Marie Laurencin entre dans le cercle artistique montmartrois au milieu des années 1900, portée par la vague d'un nouvel intérêt pour des formes d'art oubliées depuis longtemps. Sa naïveté affectée, quelque chose d'enfantin et une légère maladresse plaisent à de nombreux représentants de l'avant-garde qui apprécient la pureté et le côté « primitif » du style de l'artiste. Parmi les amis proches de Laurencin figurent Pablo Picasso et Georges Braque, les poètes Guillaume Apollinaire et André Salmon, ainsi que la protectrice de l'art novateur Gertrude Stein.

Des rapports aussi passionnés que tumultueux lient l'artiste à Guillaume Apollinaire. « L'art d'une telle femme est l'honneur d'une époque » [L'Intransigeant, 17 avril 1911], écrivait le poète émerveillé, tandis que le cercle d'amis d'Apollinaire offre à Laurencin une source d'inspiration inépuisable. En 1908-1909, elle lui consacre deux grandes compositions à plusieurs personnages. Sur la première version du tableau « Apollinaire et ses amis » (1908, Musée de Baltimore) figurent Marie Laurencin, Fernande Olivier et Picasso avec son chien. La deuxième version (1909, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou) est traitée par l'artiste comme une scène romantique pastorale, et Apollinaire prend ici des traits encore plus touchants et naïfs. A ce propos, l'idée d'un grand portrait unit paradoxalement Marie Laurencin et Guillaume Apollinaire à Henri Rousseau, qui travaille à la même époque sur son célèbre tableau « La Muse inspirant le Poète » (cf. notice 47).

Le cercle des personnages de la deuxième version de la toile « Apollinaire et ses amis » s'élargit et inclut, outre Gertrude Stein, de nouveaux visages de l'entourage littéraire du poète, Maurice Cretnitz et Marguerite Guillot. La figure de cette dernière sur le grand format correspond à l'image du personnage du petit tableau du Musée Pouchkine, que l'on peut considérer comme une étude préparatoire au portrait de groupe. Cette œuvre qui est l'un des exemples les plus charmants de la première période de l'œuvre de Marie Laurencin réduit la représentation du personnage à une formule linéaire généralisée, quasi décorative par son rythme, peinte avec des couleurs suaves et subtiles savamment

*Marie Laurencin became a regular associate of the bohemian circles on Montmartre in the middle of 1900s at the height of the public's interest to the previously unrecognised art movements. The sophisticated innocence of her art combined with a deliberately amateurish and childish manner of painting won her a support from the avant-garde artists, who admired her ingenuous and naive approach. Marie Laurencin was a close friend of artists Pablo Picasso and Georges Braque, poets Guillaume Apollinaire and André Salmon, and a well-known patron of the avant-garde art Gertrude Stein.*

*She became romantically involved with Guillaume Apollinaire and their relationship lasted almost seven years. «L'art d'une telle femme est l'honneur d'une époque» [L'Intransigeant, 17 avril 1911], – the poet wrote with admiration about the artist, whereas Laurencin drew her inspiration from the Apollinaire's circle of friends. She created two multi-figure compositions devoted to this subject during the 1908-1909. The first version of "Apollinaire and His Friends" (1908, Museum), depicts herself and the poet in the company of Fernande Olivier and Pablo Picasso with his dog. The second version of the group portrait (1909, National Museum of Modern Art – Centre Georges Pompidou) was executed as a romantic outdoor scene and Laurencin portrayed Guillaume Apollinaire with even more sincerity and innocence. It is worth mentioning that the work on the large portrait strangely united Marie Laurencin with Henri Rousseau, who was working on his famous painting "The Muse Inspiring the Poet" (See painting 47) during that time.*

*A second version of the painting "Apollinaire and His Friends" had some additional figures, including Gertrude Stein and the new members of the poet's circle of friends – Maurice Cretnitz and Marguerite Gillot. The woman depicted in the small-scale painting from the Pushkin Museum bares uncanny resemblance with the image of Marguerite Gillot from the second group portrait. Therefore, the painting from the Pushkin Museum is considered to be a preliminary study for the group portrait. This canvas is one of the most charm-*

46  
Tête de femme  
1909  
Huile, toile sur carton  
34,8 × 26,8 cm  
Inv. 3354

choisies. Cette schématisation caractéristique se répète presque invariablement dans d'autres portraits de la poétesse Marguerite Guillot qui est l'un des modèles préférés de Laurencin pendant les années 1900-1910.

La première exposition parisienne de Marie Laurencin est inaugurée en 1907 à la galerie Clovis Sagot, où Picasso lui présente Apollinaire. Au début de 1914, probablement sur le conseil de Picasso, le collectionneur moscovite Sergueï Chtchoukine y achète cette toile.

*ing examples of her early paintings, where Laurencin depicts the character using an oversimplified, almost decorative rhythmic linear formulae accentuated by the delicately assembled pale flowers. Laurencin reproduced this distinctive schematic approach almost identically in her other portraits of Marguerite Gillot – who was one of Laurencin's favourite models during the period of 1900-1910s.*

*It was during her first Paris exhibition in Clovis Sagot gallery in 1907, when Picasso introduced the artist to his friend Apollinaire. It is possible that Picasso himself recommended this painting to the Moscow collector Sergei Shchukin, who purchased the portrait from the gallery at the beginning of 1914.*





# Henri Rousseau

1844, Laval – 1910, Paris

Ce « portrait-paysage », selon la terminologie d'Henri Rousseau, est une réaction spontanée à l'atmosphère d'une sorte de culte légèrement ironique que les représentants de l'avant-garde parisienne vouent à l'artiste vieillissant à la fin des années 1900. L'éminent poète, critique et essayiste Guillaume Apollinaire (1880-1918) est l'un de ceux qui « découvrent » à l'époque le Douanier et admirent inconditionnellement son art. Leur rencontre date de 1907, et en août 1908 Apollinaire reçoit la proposition de figurer sur un grand portrait d'apparat.

Cette idée prend forme après le fameux banquet solennel et parodique que Picasso donne en novembre 1908 en l'honneur de Rousseau dans son atelier du Bateau-Lavoir à Montmartre. Apollinaire y déclame des odes improvisées, et Rousseau décide de le représenter sous les traits du Poète inspiré par la Muse, sa compagne Marie Laurencin qui fait également partie de la bohème artistique parisienne.

Le genre du « portrait-paysage » inventé par Rousseau réunit deux grands thèmes de son art : les plantes couvrantes et hypnotiques de la jungle et les images méticuleusement dessinées de ses proches. Apollinaire se souvenait avec ironie de Rousseau qui tous les jours lui imposait méthodiquement des séances de pose, en mesurant soigneusement sa taille et son visage. Marie Laurencin refuse de poser, obligeant Rousseau à la peindre de mémoire. Armé de patience et d'esprit logique, il s'applique à charger chaque détail d'un sens symbolique. Le poète est représenté avec ses attributs, une plume d'oie et un rouleau, leur importance est soulignée par des mains exagérément grandes. La figure de la Muse, couronnée de lauriers, est vêtue, conformément à son rôle, d'un peplos violet. Les fleurs que Rousseau dispose amoureusement au premier plan symbolisent l'âme immortelle du poète.

La solennité hypertrophiée de la « comparution » des protagonistes du portrait apparaît comme une paraphrase ironique, une réponse au « culte » rousseauiste et à la version romantique du portrait d'Apollinaire créé à la même époque par Marie Laurencin (« Apollinaire et ses amis »). Mais l'artiste, pleinement satisfait de

*This “portrait-landscape”, as Henri Rousseau himself called it, became the artist’s genuine response to the atmosphere of the unique and somewhat ironic admiration bestowed on the aging artist by the members of the Parisian avant-garde artistic elite at the end of 1900s. The famous poet, critic and essayist Guillaume Apollinaire (1880–1918) was amongst the first to “discover” the genius of “Le Douanier’s” (The Customs Inspector) and soon became the artist’s faithful supporter. The poet met Rousseau in 1907 and in August of 1908 the artist offered to create Apollinaire’s gala portrait.*

*The idea of a portrait was conceived during a half serious, half burlesque banquet in Rousseau’s honour held by Picasso in his studio in Le Bateau-Lavoir in November 1908. Apollinaire composed impromptu ode-poems during the banquet. Rousseau came up with the idea to portray him as a Poet inspired by his Muse – the Apollinaire’s companion, artist Marie Laurencin, who was also a member of the Parisian bohemian circles.*

*Rousseau invented the genre of “portrait-landscape”, which combined two different fields of his art, – a tapestry-like, hypnotic greenery of his “jungle” plants and the meticulously and carefully executed images of his friends and relatives. Apollinaire later spoke about their daily portrait sittings with irony, recalling how Rousseau conscientiously measured the poet’s figure and face. However, Marie Laurencin refused to sit for the portrait and Rousseau had to paint from memory. The artist painted methodically and thoughtfully, imparting every detail of the portrait with symbolic meaning. Guillaume Apollinaire is depicted holding the tools of his occupation – the quill and the scroll. Rousseau emphasised their significance by exaggerating the size of the poet’s hands. The Muse is adorned with the laurel garland and dressed accordingly to her role in purple peploses. The flowers, lovingly painted by Rousseau on the forefront of the portrait, symbolise the poet’s immortal soul.*

*The characters are portrayed with overstated grandeur, which can be interpreted either as an unin-*

sa nouvelle œuvre, la présente en toute innocence au Salon des Indépendants de mars 1909. Le tableau est raillé par le public et Apollinaire, vexé, refuse d'admettre sa ressemblance avec le poète représenté. Il n'est pas difficile d'imaginer la réaction de l'élégante Marie Laurencin. L'artiste cède à Ambroise Vollard le portrait rejeté pour la modique somme de 300 francs. L'année suivante Sergueï Chtchoukine l'achète à Vollard pour sa collection moscovite.

Toutefois, Rousseau revient bientôt à l'idée du double portrait du Poète et de sa Muse. Ce sont... les fleurs qui lui servent de prétexte : au lieu d'œillet turcs, traditionnellement considérés comme des « fleurs des poètes », l'artiste peint des giroflées. On pense que c'est à cause de ce détail que le Douanier, attristé, décida de refaire le portrait. C'est ainsi qu'est créée la deuxième version du tableau « La Muse inspirant le Poète » (Musée d'Etat des Beaux-Arts, Bâle) que Rousseau commence en mai et achève en août 1909. Il est possible qu'Apollinaire décide lui aussi de réparer son erreur, car il devient le propriétaire de ce nouveau tableau.

*tended ironic response to the "cult" of Rousseau, or the artist's interpretation of the romantic image of the poet, depicted recently by Marie Laurencin in her "Apollinaire and His Friends". The artist was very pleased with the portrait and proudly exhibited it at the Salon des Indépendants in March 1909. However, the painting was ridiculed and a disappointed Apollinaire refused to acknowledge his likeness with the portrayed image. We can easily envisage the response from Marie Laurencin, who was very proud of her graceful figure and liked to flaunt it in the real life. The destitute artist was forced to sell the rejected portrait to Ambroise Vollard for a mere 300 francs. The following year Sergei Shchukin acquired this painting from Vollard for his Moscow collection.*

*However, Rousseau would soon return to his idea of the double portrait of the Poet and his Muse. The reason for the second version was ... the flowers: the artist depicted gillyflowers instead of the traditional "poet's bloom" – the Turkish carnation. It is possible that this tiny detail persuaded the saddened Le Douanier to create a new version of the portrait. Rousseau produced the second version of the portrait "The Muse Inspiring the Poet" (housed in the Museum of Art, Basel) between May and August 1909. It is possible that second version also provided an opportunity to Apollinaire to rectify his mistake, as he became the owner of the new portrait.*





# Henri Rousseau

1844, Laval – 1910, Paris

Dans l'art d'Henri Rousseau, des scènes dramatiques de combats d'animaux sauvages dans une jungle exotique représentent un genre à part entière, avec ses propres canons. En quête d'inspiration pour ces sujets, l'artiste qui n'a jamais vu les tropiques réunit le rêve, la fantaisie et un bric-à-brac de sources d'informations traditionnelles pour un habitant de banlieue. Ce sont des atlas botaniques, des livres de voyages, des images de timbres-poste, des créations de taxidermistes populaires au XIX<sup>e</sup> siècle ; la place principale revient au Jardin botanique de Paris qui remplace pour l'artiste la vraie nature exotique. Lors de ses fréquentes promenades dans ce « refuge vert » Rousseau se sent comme dans un rêve, et c'est cette impression concentrée, ensorcelante et hallucinée qu'il introduit dans ses toiles.

Des plantes réelles étudiées attentivement et peintes chacune séparément sont réunies par le Douanier dans sa forêt exotique fantasmée. En se concentrant sur les motifs « botaniques », l'artiste semble limiter sciemment le potentiel de sa palette ; son talent de coloriste se révèle d'une manière spectaculaire, il varie les gradations les plus fines de tons verts saturés et les brusques éclats d'inflorescences flamboyantes. Agrandissant et réduisant les vraies proportions, Rousseau semble déplacer et mélanger les coordonnées spatiales en obligeant le spectateur à se perdre et à errer dans ce fourré ensorcelé. Des feuilles étirées semblent bouger lugubrement telles de gigantesques tentacules, elles paraissent plus animées que les animaux figés dans des poses hiératiques. La figure du cheval est particulièrement symbolique, sa tête est tournée frontalement et se trouve exactement au centre de la toile, en acquérant ainsi une tonalité sémantique « héraldique ». Cette association est une allusion lointaine à la noble licorne des anciennes tapisseries mille-fleurs qu'évoque souvent le tissu fantastique des compositions de la jungle de Rousseau.

Le « Cheval attaqué par un jaguar » achevé en 1910 est l'un des accords finaux de la série « exotique » des paysages de Rousseau. Ceci est confirmé par le reçu autographe que l'artiste remet à Ambroise Vollard le 22 mars de cette année. Pour le tableau désigné comme « Cheval attaqué par un jaguar » réalisé sur une toile de

*The dramatic scenes of the wild animals fighting in the exotic jungle represented an entire unique genre ruled by its own principles in Henri Rousseau's oeuvre. The artist, who never saw the real rain forests, realised his dreams and fantasies by seeking inspiration from the sources of information traditional for the suburban townfolk. Rousseau's exotic jungle paintings are the fantasies constructed from images found in chunky botanic atlases and travel books, from postal stamps and the tableaux of the popular in the 19<sup>th</sup> century "taxidermified" wild animals. But the main source of his inspiration undoubtedly was the Paris Botanical Gardens, which represented a surrogate of the real exotic forest for the artist. According to the artist himself, he was in a dream-like state during his visits to the "green abode" and his paintings convey this reflective, captivating and entrancing feeling.*

*Le Douanier created the exotic forest of his dreams, which captivate the viewer with the real plants painted with incredible detail and precision. The Master deliberately restricts his colour palette when working with "botanical" motifs: his paintings display his flair for mixing colours, as he applies the subtle variations of the lush green hues punctuated with the sudden bright flashes of colour. Rousseau interferes with the real dimensions of depicted objects; he shifts and mixes the usual spatial coordinates and makes the viewers lose themselves in the depth of his enchanted forest. The elongated leaves are beginning to stir like the gigantic tentacles; they look more animated than the still images of animals frozen in their symbolic postures. The representation of the horse in the painting has a unique "heraldic" meaning – the artist depicted the frontal view of its head in the centre of canvas. This image is reminiscent of a noble unicorn from the ancient tapestries and this notion is further emphasised by the elaborate compositions of Rousseau's "jungle". The "Jaguar Attacking the Horse" was completed in 1910 and represents one of the final canvases from the series of "exotic" landscapes. The completion date is also validated by a handwritten note given by Rousseau to Ambroise Vollard on the 22 of March 1910 "...*

format No. 50, le célèbre marchand parisien ne paie au Douanier que 100 francs. Il est probable que cette toile ait été exposée en hiver 1913 au célèbre Armory Show, une importante foire d'art de l'avant-garde qui se tient à New York, Chicago et Boston. A la fin du printemps 1913, ce tableau devient la propriété du collectionneur moscovite Sergueï Chtchoukine.

*for the painting "Jaguar Attacking the Horse" executed on the canvas format No. 50". The famous Parisian art dealer bought this painting for a mere 100 francs. It is likely that the "Jaguar Attacking the Horse" was exhibited at the legendary Armory Show – a major exhibition of avant-garde art held in New-York, Chicago and Boston – in winter 1913. The Moscow collector Sergei Shchukin acquired this canvas at the end of spring 1913.*



48  
Cheval attaqué par un jaguar  
1910  
Huile sur toile  
90 × 116 cm  
Inv. 3351



# Maurice Utrillo

1883, Paris – 1955, Dax (Landes)

Maurice Utrillo est, dès son vivant, une des légendes de Montmartre et de Paris. Parfois le mythe devance le rythme lent et rêveur de cet artiste qui continue à fréquenter de vieux bistrot, à échanger et à vendre ses tableaux à bas prix, sans prêter attention aux publications enthousiastes et à l'agitation du marché. La gloire vient chercher ce peintre insouciant qui ne fait aucun effort apparent pour conquérir l'attention du public et des critiques, et son entourage suit attentivement les moindres changements dans sa manière picturale en guettant ses nouvelles œuvres.

Le tableau « Rue du Mont-Cenis. Montmartre » marque l'une des dernières étapes de l'évolution artistique de Maurice Utrillo, appelée « période colorée », qui se développe durant les années 1910. Ses traits caractéristiques sont un traitement doux et libre du paysage, une sensation aérienne, à l'encontre de sa précédente manière dite « blanche ». Comme toujours, le sujet des toiles du peintre est son Mont natal, ses rues et ses pentes, son quotidien vu d'un œil perçant. Gustave Coquiot écrivait à propos du talent d'Utrillo de figurer cette nature fuyante, en la dotant de propriétés presque physiologiques : « Il a peint, non pas Montmartre qui s'égayé, mais Montmartre qui se putréfie ; et les murs verdissent de décomposition, les eczéma des plâtres, personne ne les avait vus et exprimés comme lui » [Gustave Coquiot. *Cubistes, futuristes, passésistes*. Paris, 1923, p. 158]. L'agitation de la ville, la sensation de sa respiration est obtenue grâce au lien indissoluble et organique de l'émotion, du sentiment et des procédés techniques du travail avec la facture chromatique ; grâce à cela, selon Boris Ternovets, « les œuvres d'Utrillo donnent toujours l'impression de témoignages tangibles ; la représentation du sol, de la surface des vieux murs, des tuiles donne une sensation de palpabilité » [Ternovets, op. cit., folio XXXV].

L'authenticité émotionnelle est toujours renforcée chez Utrillo d'une signification personnelle. Le tableau du Musée Pouchkine représente non seulement une rue ancienne, une vue de carte postale de Montmartre, mais l'itinéraire que l'artiste prend presque tous les jours en se rendant dans son bistrot préféré « Chez la

*Maurice Utrillo became a legendary figure of Montmartre and Paris during his life. Every so often the reputation preceded an unhurried and contemplative rhythm of the artist, who remained unfazed by the flattering publications and the promotional craze around his art and calmly continued to visit the same old bistros and sell or exchange his paintings for next to nothing. It seemed that the fame has found the care-free artist, who did not make much effort to win the public's and critic's affection. The admirers of his art closely followed slightest changes in his artistic manner and anxiously awaited his new creations.*

*The painting "La Rue du Mont-Cenis, Montmartre" exemplifies mature stages of his creative evolution, the so-called "periode coloree" developed by Maurice Utrillo during the 1910s. His mature paintings are characterised by a soft and liberal interpretation of landscape and the sense of space, as opposed to the dense manner of his previous "white" style. However, the main subject of his art remains the same – his native Hill and its everyday life, with its boulevards and slopes, poignantly depicted by the artist. Gustave Coquiot commented on Utrillo's gift to capture this fleeting image by bestowing Montmartre with almost physiological features: « Il a peint, non pas Montmartre qui s'égayé, mais Montmartre qui se putréfie; et les murs verdissent de décomposition, les eczéma des plâtres, personne ne les avait vus et exprimés comme lui » [Coquiot, G. *Cubistes, futuristes, passésistes*. The emotions, feelings and technical methods came together in Utrillo's art in order to convey the city as a living being and to capture its breath. This is why, according to Boris Ternovets: "the works by Utrillo give an impression of absolute testimonies; his depiction of soil, the texture of old walls, the tiles on the roof evokes the feeling of corporeality" [Ternovets, *Selected works*, L. XXXV].*

*The sincerity of emotion is inevitably emphasised by the individual interpretation of the image. The painting from the Pushkin Museum depicts not just the ancient street or the view of the old Montmartre copied from the postal stamp, but the daily route that the artist used to walk to his favourite bistro "The Gorgeous*

belle Gabrielle » rue du Mont-Cenis, en passant par la maison de Mimi Pinson (à droite sur le tableau) et celle de Berlioz (à gauche). Cette bâtisse, démolie peu après la Grande Guerre, complète la liste des coins disparus de Montmartre. L'artiste dépeint son motif préféré au printemps ; la verdure riche et active des jardins privés se déverse littéralement dans la rue déserte.

Il n'y a aucune toile de Maurice Utrillo dans les collections moscovites d'avant la révolution. En profitant de l'opportunité d'acheter quelques pièces à l'exposition « L'art français contemporain » de 1928, le collectif du Musée national d'art moderne occidental et son directeur Boris Ternovets arrêtent leur choix sur ce tableau.

*Gabriel” on Rue Mont-Cenis, next the house of Marie Pinson (depicted to the right) and the house of Berlioz (to the left). This building was added to the list of the lost quarters of Montmartre, when it was demolished soon after the end of the World War I. The artist depicted his favourite motif in springtime, when the intense and luscious greenery of the private gardens literally splashed out onto the empty street.*

*The Moscow collections of the pre-revolutionary period did not have any works by the artist. The “La Rue du Mont-Cenis, Montmartre” was amongst a few new paintings acquired from the “Modern French Art” exhibition in 1928 for the State Museum of the New Western Art.*



49  
Rue du Mont-Cenis. Montmartre.  
Milieu – deuxième moitié des années 1910  
Huile sur carton  
48 × 63 cm  
Inv. 3466



# André Derain

1880, Chatou – 1954, Garches

Les premières recherches de Derain sont liées à la palette exubérante et à la liberté d'expression artistique du fauvisme ; pourtant, vers la fin des années 1900, son œuvre acquiert une tonalité différente, sévère et dépouillée. L'émotion est remplacée par la retenue, l'impulsivité, par la réflexion et l'esprit de suite. Les recherches de Derain se développent parallèlement aux expérimentations des cubistes, toutefois l'artiste, selon une remarque pertinente de Jacob Tugendhold, est un cubiste « dans le sens modéré et également le plus large et profond de ce terme – il ne rompt ni avec la nature ni avec les traditions culturelles du passé ; il préfère le monumental » [Tugendhold, op. cit., p. 104]. L'héritage de Paul Cézanne, dont l'importante exposition posthume au Salon d'Automne de 1907 a une influence considérable sur d'autres anciens Fauves, deviennent pour l'artiste une sorte de clé, un « code » de monumentalité. Si Vlaminck, ami de Derain, imprègne les principes cézanniens de dynamisme émotionnel, et les cubistes, à l'instar de Georges Braque, les transforment en un schéma raffiné, quasi dématérialisé, Derain suit méticuleusement les traces du maître, comme s'il essayait de pénétrer les secrets de son laboratoire créateur.

Dans les années 1911-1912, le travail intense de Derain dans le Midi devient l'une des étapes de ce dialogue artistique. A l'encontre de Cézanne qui vivait dans une Provence paradisiaque, le peintre choisit de s'installer dans un coin du littoral de la Méditerranée à l'ouest de Marseille, connu pour son relief rocailleux et une alliance rude de la pierre et des pins qui la rongent. C'est là-bas, à Sausset-les-Pins, qu'est peint le tableau de la collection du Musée Pouchkine. « L'austérité du coloris, la rigueur des formes reproduites avec exactitude, la simplicité, la puissance de la composition font de ce paysage l'une des toiles les plus importantes de l'œuvre de Derain d'avant-guerre » [Ternovets, op. cit., folio XXVIII]. Des troncs d'arbres dénudés et acérés transpercent la terre cabrée, des pierres gigantesques sont mues par l'énergie de l'écorce terrestre. Le motif du paysage est tendu, il devient une arène de combat des forces de la nature, des éléments déchaînés ; c'est cette sensation, fréquente dans les tableaux de Cézanne, que Derain

*The early artistic endeavours of André Derain are associated with a vivid colour palette and an expressive creative freedom of Fauvism. However, towards the end of 1900s, the artist develops an increasingly more austere and ascetic manner. Gradually, emotion gives way to restraint and impulsiveness – to contemplation and consistency. Derain's artistic experiments coincided with the emergence of the Cubism movement; however, according to the accurate remark of the Russian art critic Yakov Tugendhold, the artist "was a "moderate" Cubist in a wider and wiser meaning of this word – he does not break his ties with the nature or with cultural traditions of the past, but gives preference to the monumental subject." [Tugendhold, Selected works, page 104]. André Derain discovered a unique key or "code" to the monumental art in the artistic legacy of Paul Cézanne, whose large posthumous exhibition at the Salon d'Automne 1907, exerted a significant influence on a number of other former Fauvists. Whereas Derain's friend Vlaminck conveyed Cézanne's principles with emotional energy and whilst the Cubist artists, like Georges Braque, transformed these principles into a refined and almost dematerialised scheme, Derain, on the other hand, meticulously followed in his teacher's footsteps, as if attempting to unravel his creative secrets.*

*A unique creative dialogue between Derain and Cézanne continued during 1911-1912, when the artist spent a period of productive creativity in the South of France. However, unlike Cézanne who lived in a prosperous Provence, Henri Derain chose to settle on the Mediterranean coast on the west side of Marseilles, which was famous for its rocky coastline and withered pine trees. He conceived the painting from the Pushkin Museum in the small place called Sausset-les-Pins. "Derain's austere colour palette together with his ascetic depiction of objects and the simplicity of composition make this landscape the most significant work created by the artist during the pre-war period, – remarked about this painting Boris Ternovets. [Ternovets, Selected works, L. XXVIII]. The sharp and bare wooden trunks are impaled on the upturned masses of*

met en valeur et conduit à son apogée, en utilisant des moyens et des procédés picturaux laconiques, modérés et austères. L'impression de majesté dans la simplicité est atteinte ici grâce à une composition extrêmement sobre et sèche, à une palette réduite sciemment à de tons étouffés.

Ce paysage provient de la collection moscovite d'Ivan Morozov, qui l'achète en 1912 à la galerie parisienne de Daniel-Henry Kahnweiler.

*soil – it seems that these gigantic boulders are shifted by the energy of the earth crust itself. One can almost sense the tension captured by the artist – the landscape becomes an arena for the struggle between the forces of nature. Derain uses his ascetic, controlled and austere techniques and artistic methods to emphasise and bring to a climax this sensation that also dominates Cézanne's oeuvre. The artist employed a deliberately restricted muted colour palette and an exceptionally plain and brusque composition to convey the feeling of monumental simplicity.*

*The landscape was originally housed in Ivan Morozov's collection in Moscow, who acquired it from the Daniel Henri Kahnweiler's gallery in Paris in 1912.*





# André Derain

1880, Chatou – 1954, Garches

A une époque où apparaissent des tendances radicales, innovantes, souvent destructrices dans l'art, Derain, au contraire, essaie de généraliser, de synthétiser l'expérience de l'art des « anciens » avec celui de ses contemporains. « Il cueille le miel de toutes les fleurs, mais remanie à sa manière ce qu'il prend chez les autres » écrivait un critique russe en 1923 [Tugendhol, op. cit., p. 104]. Ce « miel » est utilisé par le peintre pour la construction de « cellules » bien définies de sa conception du « nouveau traditionalisme », qui fait écho aux recherches des critiques et essayistes de son époque, comme Charles Maurice ou André Salmon. Pour Derain, la tradition devient une notion universelle, totale, en incluant à côté des chefs-d'œuvre reconnus des maîtres du passé l'héritage des civilisations anciennes et médiévales, l'imagerie populaire et les découvertes récentes. Ce faisant, l'artiste prétend, à juste titre, que ses œuvres doivent être considérées comme des pièces de musée.

Le paysage « Troncs d'arbres » poursuit la ligne des recherches synthétiques liée à l'héritage de Paul Cézanne. De même que pour la création du tableau « Le sentier dans les rochers. Sausset-les-Pins » (cf. notice 50), Derain travaille dans une contrée rocheuse à l'ouest de Marseille, cette fois-ci près de Martigues, et se tourne vers le thème des arbres dépouillés sur un sol rocailleux. Mais ici l'artiste se sert des motifs familiers de la nature pour ses réflexions théoriques sur « la nouvelle tradition ». Les anciennes couleurs, déjà limitées, font place à une palette quasi monochrome, le plan du tableau est dépouillé de détails anecdotiques. La composition du tableau hésite entre le paysage classique solennel et l'image cinématographique saisie sur le vif : cette combinaison insolite introduit dans le motif austère une nouvelle intrigue.

En franchissant le pas qui sépare l'essence matérielle du monde environnant chère à Cézanne et une généralisation quasi schématique, Derain obtient un effet sublimé du motif de la nature. En désignant ce paysage comme « l'un des plus pathétiques dans l'œuvre de l'artiste », Boris Ternojets note pourtant que « dans les « Troncs d'arbres » on sent que l'œil du spectateur

*As opposed to many radically innovative and even destructive tendencies in art and culture conceived during his era, Derain attempted to blend together the knowledge of the "old" art and of the art of his contemporaries in a single all-encompassing synthesis. The Russian critic Tugendhold wrote about the artist in 1923: "He collected the honey from every single flower, only to re-create it in his own way". [Tugendhold, Selected works, page 104]. Derain uses this symbolic "honey" to create a well-defined "honeycomb" of his own concept of the "renewed traditionalism" that echoes the discoveries of the contemporary art critics and essayists, namely Charles Maurice and André Salmon. For Derain, the tradition becomes a universal and comprehensive concept, which along with the celebrated masterpieces of the Old Masters, incorporates the heritage of the ancient and medieval civilisations, the folk and the primitive art and the recent innovations. Furthermore, the artist consciously aspired to incorporate his paintings in the "museum" context.*

*The landscape "Tree-Trunks" belongs to a series of Derain's synthetic experiments, inspired by Paul Cézanne. Like the "Path Among the Rocks at Sausset-les-Pins", this painting was executed in the rocky setting in the vicinity of Martigues, situated to the west of Marseille, where the artist revisited the motif of bare trees on the rocky soil. In the "Tree-Trunks" Derain employs his new concept of "renewed tradition" to depict a familiar motif. His previously muted colours are now replaced by an almost monochrome gamut and the picture plane is free of secondary detail. Composition of the painting has certain similarities with both the grandeur of a classical landscape and the eloquence of a cinematographic shot: the intensity of this arrangement gives this ascetic motif a new twist.*

*By elevating Cézanne's corporeality of the surrounding world to a next level, where it becomes an almost schematic simplification, Derain depicts scenery in a uniquely epic way. Boris Ternojets described the landscape as "the most passionate in the artist's oeuvre" and further remarked: "the viewer's gaze is carefully*

51  
Troncs d'arbres (Pinède)  
1912  
Huile sur toile  
92 × 73 cm  
Inv. 3378

tâte et scrute les formes de ces branches de pins, leurs courbes, entrelacements et nœuds » [Ternovets, op. cit., folio XXIX]. Derain met en œuvre, avec audace, l'expérience de la connaissance saisie dans la nature en la matérialisant dans les mouvements presque stylisés des troncs et des branches se balançant doucement dans un rythme ondoyant. Pour cela il s'appuie sur le « déchiffrement » minutieux des procédés de l'art médiéval et du grand « primitif » moderne Henri Rousseau, qui occupe une place de marque parmi les sources d'inspiration de la « nouvelle tradition » de Derain.

Le tableau « Troncs d'arbres » est acquis par Ivan Morozov à la galerie Kahnweiler un an après l'achat du « Sentier dans les rochers. Sausset-les-Pins », pour le même montant de 2500 francs.

*stroking, studying the shapes of these pine-tree limbs, their curves, knots and bends" [Ternovets, Selected works, L. XXIX]. Derain boldly transformed this painted from nature landscape into almost stylised images of tree-trunks and branches swaying in a swift and supple rhythm. The "Tree-Trunks" showed the influence of his thorough studies of the Medieval Art and of the "primitive" manner of his great contemporary Henri Rousseau, whose art made a significant impact on Derain's "renewed tradition".*

*The art collector Ivan Morozov paid 2,500 francs for the "Tree-Trunks. (Pine Grove)" a year after he acquired the "Path Among the Rocks at Sausset-les-Pins" from the Kahnweiler's gallery.*





# André Derain

1880, Chatou – 1954, Garches

En 1912-1913 les interrogations artistiques d'André Derain sont orientées, d'une part, vers une perception toujours plus philosophique et métaphysique du monde dans le cadre du système artistique qu'il a créé, et d'autre part, vers l'assimilation des procédés de l'art contemporain à travers le prisme de la tradition. Le tableau « Table près d'une fenêtre », chef-d'œuvre de la manière dite « gothique » du peintre, est un exemple de cette synthèse. « Quoi qu'il ne représente, Derain charme toujours par une forme à facettes et une construction solide, chez lui on ressent le souffle omniprésent de la tradition classique, l'écho de la haute Renaissance », écrivait Jacob Tugendhold à propos de cette œuvre, en poursuivant : « C'est le cas de la « Vue de la fenêtre » de Derain, cette alliance surprenante du modernisme dans le traitement de la nature morte et de l'ornementation des collines et nuages dans l'esprit des primitifs italiens » [Tugendhold, op. cit., p. 106].

Le motif du paysage vu de la fenêtre rappelle les alentours de Cahors, au sud-ouest de la France, que l'artiste affectionne tant et où il travaille en été 1912 à côté de la petite ville de Vers. Les vues de cette localité avec ses collines, de rares arbres, les couleurs ocre de la terre, un château à l'horizon et le haut du ciel représentent pour le peintre beaucoup plus qu'un simple paysage. Derain les transforme en objets de méditation artistique, ils deviennent pour lui une véritable quintessence de l'image de la nature. En s'abstrayant progressivement de la vanité de l'existence, il se rapproche au plus près du recueillement élevé de l'art quattrocentiste, en dotant les vues de Vers d'une signification atemporelle.

L'impact de cette nouvelle « formule » du paysage est si fort que l'artiste y revient même en dehors du cadre étroit du travail d'après nature. Dans la toile « Table près d'une fenêtre » elle est présente en tant que « percée » dans l'espace de l'éternité et est accompagnée d'une nature morte réalisée dans une manière différente. C'est à la fin de 1912 que Derain passe vers ce traitement audacieux des objets, à la charnière du cubisme, du cézannisme et du primitivisme. La noblesse de la simplicité de la nature morte « paysanne » est renforcée par l'utilisation d'un procédé de l'art « nouveau » :

*During the 1912 and 1913 André Derain's artistic endeavours were focussed on the philosophical and metaphysical perception of the world within the constraints of his newly created artistic system. Furthermore, the artist attempted to combine the modern artistic methods with traditional approach. His masterpiece "Table by the Window" conceived during a so-called "gothic" period represents a good example of such a synthesis. Yakov Tugendhold described this painting: "Whatever subject Derain would choose – he never fails to captivate us with faceted shapes and solid structures, his work always conveys the classical tradition and the echo of the early Italian Renaissance". The art historian further went on: "The "Table by the Window" by Derain is an unexpected combination of the modernist interpretation of the still life and the ornate hills and clouds depicted in the manner of Italian primitives." [Tugendhold, Selected works, page 106].*

*The scenery framed in the window is reminiscent of the suburbs in his beloved town Cahors in the South-West of France. Derain spent the summer of 1912 working in the area called Vers. The local scenery, with its hills, sparse trees, ochre colours of earth, the distant castle and the high skies became more than a specific landscape. Derain transformed them into an object of artistic meditation, as for him they represented the true essence of nature. By gradually detaching himself from the trivialities of modern life, the artist accomplished a dignified contemplation of the art of Quattrocento in his depiction of the timeless scenery of Vers.*

*The newly found landscape "formulae" was so effective that the artist continued to use it in his studio work. The artist employed this concept in his "Table by the Window" as a "breakthrough" to the eternal space and combined the landscape together with the still life executed in a different manner. Derain accomplished this bold interpretation of the subject, which combined the elements of Cubism, Cezannism and primitive art at the end of 1912. The dignified simplicity of this "peasant" still life is emphasised by the innovative painterly technique – a contrast between the*

52  
Table près d'une fenêtre  
1912-1913  
Huile sur toile  
128 × 79 cm  
Inv. 3352

l'opposition entre les différences de factures de la toile recouverte de peinture et de celle vierge et nue. La composition du tableau est riche de symboles ; la structure architecturale abstraite divise rigidement l'espace : une nature morte « terrestre » et deux baies-fenêtres dont l'une est ouverte vers un monde lumineux et infini, et l'autre donne dans la sombre obscurité de la pièce perçue comme l'image d'une mystérieuse incertitude. L'impression de « planement » dans le tableau obtenue grâce à l'alliance des procédés de l'art de la modernité et du Moyen Âge crée une atmosphère d'une intensité spirituelle singulière.

Au début de 1913, cette toile rejoint la collection de Sergueï Chtchoukine, la seule en Russie où les œuvres de Derain des années 1910-1914 sont représentées quasi encyclopédiquement.

*textures of the bare unprimed areas and the canvas with layers of paint. The composition of the painting is highly symbolic: an abstract architectural structure divides the space between the "earthy" still life and the two window openings, one of which is leading into the bright, vast world, and another one – into the darkened room perceived as a mysterious image of the unknown. The painting conveys the "flying" sensation achieved by blending the modern techniques and the methods developed during the Middle Ages, it creates an impression of the unique spiritual tension.*

*"Table by the Window" was purchased for Sergei Shchukin's private gallery in the beginning of 1913. His gallery was the only place in Russia to house an almost encyclopaedic collection of canvases displaying Derain's artistic evolution over a period from 1910 to 1914.*





# André Lhote

1885, Bordeaux – 1962, Paris

Ses contemporains considèrent André Lhote comme un artiste, théoricien d'art et pédagogue. « Il nous montre toujours des peintures fort bien raisonnées », écrivait Gustave Coquiot à propos de ses œuvres ; en regrettant l'absence dans celles-ci de spontanéité, il concluait : « ce que nous perdons en sensation directe, nous le rattrapons en sensation – peut-être ? – calculée » [Coquiot, op. cit., p. 101]. Pondéré et réfléchi, Lhote accueille avec réticence l'apparition du cubisme sur la scène artistique parisienne, en formulant son propre système synthétique de ses principes connu sous le nom de « cubisme sensuel ». L'artiste y fait une tentative de réunir l'harmonie structurelle de la tradition classique, les principes de la généralisation empruntés à l'imagerie populaire, les couleurs franches et les formes géométriques de l'art contemporain.

Le tableau « Paysage avec des maisons » est un exemple de cette manière artistique et annonce l'œuvre du peintre des années 1911-1912. En partant du motif, typique du cubisme, d'un arbre solitaire se profilant sur le fond de maisons villageoises, Lhote construit une composition précise et solide, sans faire irruption dans le monde comme le font les cubistes mais en le transformant en kaléidoscope décoratif de couleurs éclatantes et festives. Les œuvres telles que le « Paysage avec des maisons » représentent pour le peintre le champ d'expérimentation le plus dynamique qui soit : c'est dans des toiles de ce petit format représentant des coins de jardins que naît, vers 1914, la nouvelle manière de Lhote, plane et applicative.

L'histoire de l'acquisition de ce tableau rappelle l'activité déployée dans les années 1920 par Boris Ternovets, directeur du Musée national d'art moderne occidental, pour compléter sa collection, assisté dans cette tâche par le critique d'art Sergueï Romov, correspondant parisien du journal « Zhizn Iskousstva » (La Vie de l'art) paraissant à Léningrad. « Grâce à vos liens d'amitié avec de nombreux artistes français nous avons réussi à leur acheter de nombreuses œuvres à un prix de plusieurs fois inférieur à leur valeur réelle, ou même gracieusement », lui écrivait avec reconnaissance Ternovets. Ce paysage d'André Lhote fait partie de ces acquisitions.

*André Lothe was famous for being a systematic art theorist as well as an accomplished artist. "Il nous montre toujours des peintures fort bien raisonnées", remarked about Lothe's work Gustav Coquiot, who criticised the lack of spontaneity in his paintings and further concluded: "ce que nous perdons en sensation directe, nous le rattrapons en sensation – peut-on dire? – calculée" [Coquiot, op.cit. P. 101]. His methodical and balanced works were a result of the artist's conscientious approach to his art. In response to the emergence of Cubism on the Paris art scene, Lothe developed his own synthetic system of principles, known as "sensual Cubism". His innovative system combined the structural harmony of classical tradition with the principles of simplification borrowed from the art of folk engravings and with the pure colours and geometric forms of the modern art.*

*The "Landscape with Houses" is an example of this creative manner and is very similar to the other works by André Lothe executed during the period of 1911-1912. Lothe builds his composition around a solitary tree on the background of the village structures – a typical for Cubism motif. However, unlike the Cubists, he does not "deconstruct" the world, but transforms it into an ornate kaleidoscope of vivid and festive colours. The "Landscape with Houses" and other similar paintings offered the most dynamic field for Lothe's experiments: his innovative flat and applicative manner first emerged in the small canvases depicting garden scenes around 1914.*

*The story behind the purchase of this painting reveals the efforts of Boris Ternovets, who was the Director of the State Museum of the New Western Art, to replenish the museum collections during the 1920s. He had a supportive associate in the name of the art critic and Paris correspondent of the Leningrad paper "Life of Art", Sergei Matveevitch Romov. Ternovets wrote to him with gratitude: "Because of your friendship with various French artists we managed to obtain many artworks below their actual price or even for free". The landscape by André Lothe was amongst these acquisitions. During the 1920s the artist became a prominent*

53

**Paysage avec des maisons**

Début des années 1910

Huile sur toile

65 × 50 cm

Inv. 3462

Dans les années 1920 le peintre devient une personnalité artistique et culturelle influente, fondateur de sa propre Académie de Montparnasse. Sympathisant de la Russie Soviétique, en 1927 il remet à Romov son tableau destiné au Musée national d'art moderne occidental, en souhaitant probablement combler une lacune dans la collection moscovite qui ne comportait alors aucune de ses œuvres.

*cultural activist, publisher and a founder of his own Montparnasse Academy. He was a sympathiser of Soviet Russia and presented the painting to Romov for the Museum of the New Western Art in 1927. The artist wished to fill the gap in the Moscow collection, as it did not hold any of his works.*





# Fernand Léger

1881, Argentan – 1954, Gif-sur-Yvette

Les principes de « l'esthétique de la machine » de Fernand Léger, construite sur les impressions du monde moderne chargé de technique et urbanisé, se sont formés vers le milieu des années 1910. Après la fin de la Première guerre mondiale, lorsque fut créé ce tableau, le programme artistique du peintre s'est développé pour devenir un système à part entière, monumental et universel.

La « Composition », comme d'autres toiles de cette période, est une véritable symphonie technologique emplie de sons, de vibrations et de pulsations de la vie, faisant aussi penser au fonctionnement d'une machine-outil. L'artiste est séduit par la finition parfaite des formes calculées au millimètre près, le lustre des surfaces polies, les couleurs éclatantes faisant penser non pas à la nature mais au marquage des pièces et à la peinture recouvrant les composants : admirant leur perfection, il veut que le spectateur partage son état d'esprit festif et optimiste.

Cette approche est révolutionnaire pour la société d'après-guerre plongée dans l'apathie, rejetant la technique qui lui rappelle trop les armements. Dans son art, l'ancien combattant Léger propose non pas « le retour à l'ordre » sous la forme d'une tradition classique mais son propre programme de « réconciliation » avec la technique, la compréhension de sa beauté et de son humanisme à travers le prisme de sa propre doctrine artistique du « cubisme émotionnel ». En s'insurgeant contre la hiérarchie des arts et la séparation des arts plastiques de la vie, Léger ne transforme pas le technicisme en une fin en soi, il l'élève à une « dimension humaine ». Dans la compréhension par la société de la valeur esthétique du travail des ouvriers qui créent la technique, et par conséquent de la beauté de la machine, l'artiste aspire à une révélation majeure et au rétablissement de la justice dans l'aspiration aux idéaux artistiques, à la victoire sur les préjugés séculaires. Il essaie de prouver avec son œuvre l'universalité du langage technique dont la sonorité est identique que ce soit la représentation du milieu urbain ou d'un motif architectural classique, d'une nature morte ou d'un nu. Travailleur inlassable, l'artiste ne cesse de trouver

*The main principles of Fernand Léger's "mechanical aesthetics" derived from the highly technical and urbanised modern environment were already developed by the middle of the 1910s. The Moscow painting was conceived after the end of the World War I, when Léger's creative programme evolved into a comprehensive, monumental and universal system.*

*The "Composition", like many other works of this period is a real mechanical symphony, filled with sounds and pulsating rhythms of life and reminiscent of the working machinery. The artist is fascinated by the sophistication of meticulously designed forms, by the glimmer of polished surfaces, by the vivid colours that speak not of nature but of the technical markings and of the part labelling – Léger admires their precision and shares his joyful and positive mood with the viewers.*

*This was a truly revolutionary approach for the apathetic post-war society, which rejected the technology that was reminiscent of the war. Rather than adhering to a popular trend of "returning to order" in the form of classical tradition, Léger as a former war veteran, proposed his own programme of "reconciliation" with machinery – of understanding its beauty and humanity through the prism of his own creative doctrine – the "emotive Cubism". Léger was a fierce opponent of the hierarchy in art and the segregation of the fine arts from reality; the artist never focussed on technology in isolation, but rather on their relationship with the "human dimension". The artist envisaged that the fairness within the system of artistic principles could be restored and the old prejudices defeated, as soon as the society acknowledged the aesthetic value of the industrial labour involved in the manufacturing of machines and of the aesthetic value of the machines themselves. Fernand Léger uses his own art in his attempts to prove the versatility of mechanical lexicon, which can be used with equal eloquence to depict the urban environment, the classical architectural motif, the still life and the nude. The tireless artist continued to explore the new areas to employ his aesthetic principles: thus during the 1910-1920s his theories were*

54  
Composition  
1918  
Huile sur toile  
146 × 114 cm  
Inv. 3459

de nouveaux domaines d'application de ses principes esthétiques : au tournant des années 1910-1920 ils se réalisent dans des mises en scènes théâtrales, des films, des intérieurs...

« L'artiste-ouvrier », issu d'une famille de paysans, Léger se sent proche du nouvel Etat prolétarien qu'est la Russie Soviétique. Il est l'un des premiers à rejoindre, en 1927, le Cercle de la Russie Neuve ; plus tard il devient un membre actif de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR), il entretient et revendique ses relations avec l'URSS. En 1927, il choisit cette « Composition » importante et représentative pour l'offrir au Musée national du nouvel art occidental de Moscou.

*realised in the theatre performances, films, and interior designs ...*

*Having come from a peasant family, the "artisan-painter" Léger had a unique compassion for the new proletariat state – the Soviet Russia. He was amongst the first people to join the Cercle de la Russie Neuve in 1927 and later became an active member of the Association of the Revolutionary Writers and Artists (AEAR). Léger was proud of his long-standing relationship with the USSR. In 1927 the artist contributed a large and representative work "Composition" to the State Museum of New Western Art in Moscow.*





# Amédée Ozenfant

1886, Saint-Quentin – 1966, Cannes

Ce tableau est un exemple de l'esthétique puriste pointue, raffinée et élaborée jusqu'aux moindres détails par Amédée Ozenfant, dès la fin des années 1910, en collaboration avec l'architecte Le Corbusier. Au moment de la création de « Graphique sur fond noir », la théorie et la pratique du purisme ont déjà à leur actif plusieurs publications (« La peinture moderne » et « L'Art » d'Ozenfant, « Après le cubisme » qu'il écrit en collaboration avec Le Corbusier) quelques expositions et une expérience pédagogique à l'Académie moderne de Fernand Léger. Toutefois, le purisme propose sa propre version de « l'esthétique de la machine », beaucoup plus sobre et non émotionnelle.

Le purisme cherche la pureté et un ordonnancement suprême des formes du monde environnant. Seuls des « objets-type » aux rapports idéaux des volumes et proportions et renfermant les « éléments basiques de l'art » peuvent prétendre au statut d'« authentiques ». Avec la production de masse ces objets – des récipients en verre parfaitement ordinaires – n'ont rien perdu, au contraire, ils sont anoblis en se débarrassant des formes superflues. « L'optimum » fixé par la production en usine devient synonyme de la perfection esthétique. Ainsi, la tâche de l'artiste est de reconnaître cette beauté dans le quotidien et de la reproduire dans ses œuvres.

« Graphique sur fond noir » est construit en stricte conformité avec ces principes. Tout ce qui empêche la perception abstraite de la perfection des formes des récipients est éliminé du plan pictural ; leurs nobles profils sont « projetés » sur le fond-écran aveugle. Une cruche-diapason arrondie définit le rythme de la « mélodie » des contours, en trouvant de multiples échos dans les courbes standardisées des bouteilles, vases et matras. Le culte de la pureté et de l'hygiénisme moderne, affermi par l'architecture du modernisme, trouve dans les arts plastiques sa représentation exacte dans les tableaux puristes d'Ozenfant, qui sont incontestablement le complément pictural le plus harmonieux des ouvrages de Le Corbusier des années 1920.

Au tournant des années 1900-1910, l'artiste passe quelques mois en Russie et en garde des souvenirs amicaux ; il suit avec un grand intérêt les événements qui

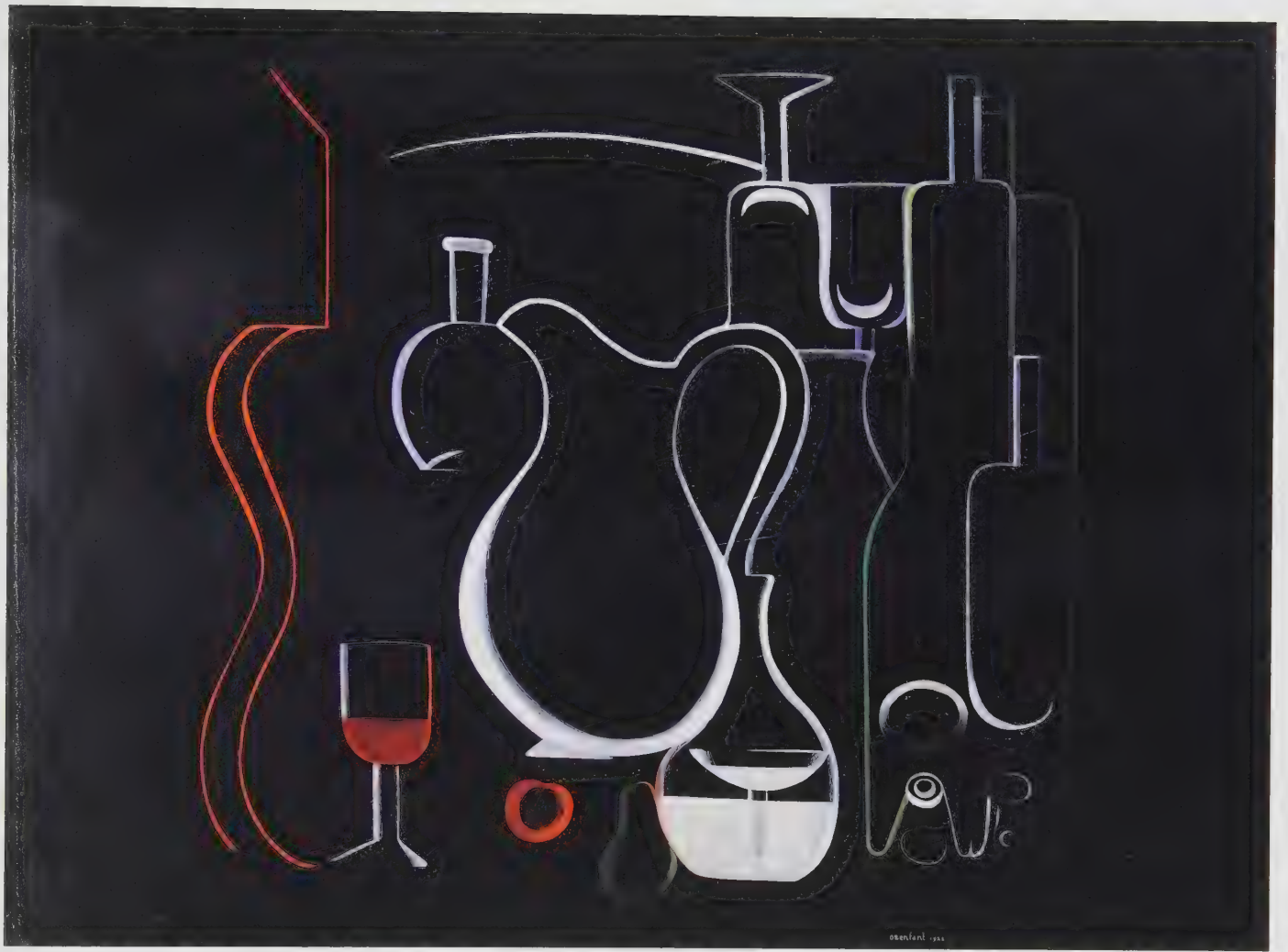
*The Moscow painting exemplifies the elegance and refinement of the meticulously perfected aesthetics of Purism developed by Amédée Ozenfant in collaboration with the architect Le Corbusier in the end of the 1910s. Both the theory and the practice of Purism have already undergone a significant development by the time when the "Linear Composition Against a Black Background" was conceived: there was a number of publications, created in collaboration with Le Corbusier "After the Cubism" (Après le Cubisme) and the "Art" written by the artist himself, Ozenfant also participated in various exhibitions and had the lecturing experience from the Fernand Léger Modern Academy. However, the Purism offered a unique and austere, emotionless version of the "mechanical aesthetics".*

*Purism sought out the clarity and the harmony of the highest order in the images of the surrounding us reality. According to Purism, only the "objects-types" were able to retain a "real" status, as they represented the ideal proportions of volumes, dimensions and incorporated the "key elements of art". In Ozenfant's interpretation these mass-produced objects – simple glass bottles – acquired new dignity having abandoned the superfluous shapes. The "optimum" defined by the manufacturing requirements was elevated to the level of aesthetic perfection. The artist's aspiration was to recognise the beauty of the everyday life and to depict it in his art.*

*The "Linear Composition Against a Black Background" was based on these principles. The picture plane is cleared from anything that may prevent from abstract contemplation of the perfect shape of the bottles, as their gracious silhouettes are "displayed" against the solid black screen-background. The flowing "melody" of contours is defined by the rounded jug, producing a multitude of echoes in the curves of the standard bottles, vases and vessels. The modern architecture endorsed a cult of purity and contemporary clarity, which found its incarnation in the Purist art of Amédée Ozenfant. His art coexists in harmony with the structures designed by the architect Le Corbusier in the 1920s.*

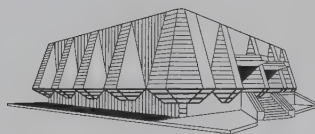
se déroulent ensuite dans l'Etat Soviétique. Il offre volontiers ses œuvres au Musée national d'art moderne occidental et personnellement à Boris Ternojets. En 1928, « Graphique sur fond noir » est présenté à Moscou, à l'exposition d'Art français contemporain ; après sa clôture le tableau est acheté à l'artiste.

*The artist always had warm memories of Russia, where he spent several months during the 1900-1910s and he continued to follow the development of the Soviet state with interest. Ozenfant enjoyed donating his works to the Museum of New Western Art and to Boris Ternojets personally. The "Linear Composition Against a Black Background" was displayed in Moscow in 1928 at the exhibition entitled "Modern French Art" and was acquired from the artist after the exhibition.*



55  
Graphique sur fond noir  
1928  
Huile sur toile  
97 × 130 cm  
Inv. 3468





*Nous tenons à témoigner notre gratitude aux généreux mécènes, donateurs et Amis de la Fondation qui, par leur soutien, nous permettent la mise sur pied de notre programme de concerts et d'expositions.*

*Nous remercions tout particulièrement:*

*La Commune de Martigny  
L'Etat du Valais*

*AXA Art Assurance SA, Zurich  
Banque Cantonale du Valais  
Banque Julius Bär & C<sup>ie</sup> SA  
Caves Orsat-Rouvinez Vins  
Champagne Pommery  
Conseil de la culture, Etat du Valais  
Fondation Coromandel, Genève  
Fondation Symphasis  
Generali Assurances, Martigny  
Groupe Mutuel, Martigny  
Hôtel La Porte d'Octodure, Martigny-Croix  
Journal Le Temps  
Le Nouvelliste et Feuille d'Avis du Valais  
Les Chemins de fer fédéraux suisses  
Lombard Odier Darier Hentsch & Cie, Genève  
Loterie Romande  
M. Dan Mayer, Zoug  
M. Daniel Marchesseau, Paris  
M<sup>me</sup> H. M.-B., Berne  
M. J. J. et M<sup>me</sup> A. La B., Belgique  
M<sup>me</sup> Brigitte Mavromichalis, Martigny  
Office du Tourisme - Société de développement, Martigny  
PAM, Valaisanne Holding SA, Martigny  
Rolex  
Salon des Antiquaires, Paudex  
Swiss Life  
Touring Club Suisse Valais  
Le Tunnel du Grand-Saint-Bernard  
Valmont*

*ainsi que:* CREDIT SUISSE

Partenaire principal de la Fondation Pierre Gianadda

La Fondation Pierre Gianadda

**Temple de platine à Fr. 5000.-**

Burrus Charles et Bernadette, Boncourt  
Caves Orsat SA, Martigny  
Debiopharm SA, Roland-Yves Mauverny,  
Lausanne  
Devillard SA, Claude Devillard, Genève  
Expositions Natural Le Coultre SA, Genève  
Hôtel des Bains de Saillon  
Hôtel Mercure du Parc SA, Martigny  
Kuhn & Bülow, Versicherungsmakler, Zurich  
Louis et Mireille-Louise Morand, Distillerie,  
Martigny  
Magnier John, Mollens  
Maroger Jean-Michel, Chemin  
Matériaux Plus SA, Martigny  
Mobilière Suisse Assurances AG, Sion  
Nardin Pierre-Antoine, Le Locle  
Nestlé SA, Vevey  
Nestlé Waters (Suisse) SA, Henniez  
Office du Tourisme, Martigny  
Rouvinez Vins SA  
SGA, Bernard Develey, Sion  
Société de Développement, Martigny  
Société d'Electricité, Martigny-Bourg  
Thea Pharma, Clermont-Ferrand, France  
Veuthey & C<sup>ie</sup> SA, Martigny

**Chapiteau d'or à Fr. 1000.-**

Agence Caecilia, Pedro Kranz, Genève  
Alpin Chalet SA, Roberto Vilar, Sion  
Ascenseurs Schindler SA, Lausanne,  
succursale de Sion  
Assunta Sommella Peluso, Ignazio Peluso,  
Ada Peluso and Romano I. Peluso  
New York, USA  
AXO SA, Henri Barone, Meythet, France  
Barbier Marie-Christine, Villars  
Basler Versicherungs-Gesellschaft,  
Abt. Transportversicherung, Bâle  
Bauknecht SA, appareils ménagers, Crissier  
Baumgartner Papiers, Inapa Suisse SA, Crissier  
Bemberg Jacques, Lausanne  
de la Béraudière Pilar, Genève  
Berra Bernard, Martigny  
Berrut G. et J., Hôtel Bedford, Paris  
Betondrance SA, Martigny  
Bétrisey Edouard, Martigny  
B.K., Berne  
Bloemsma Marco P., Lausanne  
Bobst SA, Lausanne  
Bonhôte Anne, Anières  
de Buijn Louise et Bernard, Hérémece  
BSI SA, Lausanne, Genève  
Café-Restaurant «Les Platanes»,  
Fabrice Grognoz, Martigny  
Café-Restaurant «Les Touristes»,  
François et Christophe Chomel, Martigny  
Cappi-Marcoz SA, agence en douane,  
Martigny  
C.D.L., Paris  
Chaillier Monique, Crans-Montana  
Charles Lucienne, Epalinges

Cligman Léon, Paris  
Clouzot Inès, Paris  
Commune de Bagnes, Le Châble  
Compagnie du Mont-Blanc,  
Jean-Marc Simon, Chamonix  
Comte Marie-Jeanne, Carouge  
Conforti Monique, Martigny  
Conforti SA, Martigny  
Constantin Martial, Vernayaz  
Coop Valais, Châteauneuf-Conthey  
Corboud Gérard, Blonay  
Couchepin Jean-Jules, Martigny  
Cretton Georges-André et Marie-Rose,  
Martigny  
Crittin Myriam et Pierre, Martigny  
Cuendet J.-F., Pully  
Driancourt Alain, Genève  
Emonet Marie-Paule, Martigny  
Evian : Les Amis du Palais Lumière  
Favre SA, transports internationaux, Martigny  
Feldschlösschen Boissons AG, Viège  
Fidag SA, fiduciaire, Martigny  
Fischer Sonia, Thônex  
Fondation du Grand-Théâtre de Genève,  
Guy Demole, Genève  
Fournier Daniel, Martigny  
Gagnebin Yvonne et Georges, Echandens  
Galerie du Rhône SA,  
Pierre-Alain Crettenand, Sion  
Galerie Lelong, Paris  
Gervais Eric, Stansstad  
Gianadda François et Sakkas Yannis, Martigny  
Gianadda Mariella, Martigny  
Givel Jean-Claude, Lonay  
Gonnet Gela et Jean-Claude, Saxon  
Grande Dixence SA, Sion  
Gras Savoye (Suisse) SA, Carouge  
Grieu Maryvonne, Bussigny  
Griot Jean, Louveciennes, France  
Gross Christophe, Allianz Assurances,  
Martigny  
Groupe Bernard Nicod, Lausanne  
Guggenheim Josi, Zurich  
Hahnloser Bernhard et Mania, Berne  
Hasenkamp Int. Transporte GmbH,  
Köln-Frechen, Allemagne  
Hersaint Evangeline, Crans-Montana  
Hersaint Françoise, Crans-Montana  
Hôtel-Restaurant Le Transalpin, René Borloz,  
Martigny-Croix  
Huber Jean-Claude, Martigny  
Institut Florimont, Sean Power, Petit-Lancy  
Isidor Jack, Le Mont-Pèlerin  
Jenny Klaus, Zürich  
de Kalbermatten Bruno, Jouxteus-Mézery  
Läderach-Weber Danielle, Saint-Maurice  
La Poste Suisse, CarPostal Valais Romand  
Haut-Léman  
Lagonico Carmela, Cully  
Lagonico Pierre, Cully  
Lambert Pol, Bursinel  
Lambrecht Barbara, Montreux

Les Fils de Charles Favre SA, Sion  
Les Fils de Charles Favre SA, Sion  
Les Fils de Serge Moret, Primeurs,  
Prévillers-Fruits SA, Martigny  
Leuzinger Teresa, Vevey  
Leyvraz Jacques, Lausanne  
Liuzzi Anthony, Küsnacht  
Liuzzi Monique, Küsnacht  
Lonfat Raymond et Amely, Sion  
Lorenz Eve-Marie et Paul, Sion  
Losinger Construction SA, Köniz  
Lüscher Rosemarie, Chardonne  
Luyet Michel et Didier, Martigny  
Maillefer Michel, La Conversion  
Mairie de Chamonix  
M. K. G., Suisse  
Manor AG Bâle  
Massimi-Darbellay Jacques,  
Martigny  
Matériaux Buser & C<sup>ie</sup> SA, Martigny  
Mayer - Shoval, Genève  
Menétrey SA Paysagiste,  
Jacky Kurzen, Bousens  
Morand Mireille, Martigny  
Municipalité de Salvan  
Murisier-Joris Pierre-André, Martigny  
Nehama Albert, Saint-Prex  
Noetzli Rodolphe, Neuchâtel  
Nordmann Monique, Vandœuvres  
Odier Patrick, Lombard Odier & C<sup>ie</sup>, Genève  
Oltamare Yves, Vandœuvres  
d'Ormesson André, Paris  
Pahud-Montfort Jean-Jacques, Monthey  
Papilloud Jean-Daniel, Sion  
Pharmacies de la Gare, Centrale, de la Poste,  
Lauber, Vouilloz et Zurcher, Martigny  
Philipona Raoul, Schmitten  
Ports Francs et entrepôts de Genève SA  
Pot Philippe et Janine, Lausanne  
Pour-cent culturel MIGROS  
Pour-cent culturel MIGROS  
Pradervand Mooser Michèle, Chesières  
Publicitas Valais  
Ramada Park Hôtel, Cointrin  
Reinshagen Maria, Zurich  
Restaurant «La Vache qui Vole»,  
Maria et Fred Faibella, Martigny  
Restaurant «Le Loup Blanc»,  
Maria et Fred Faibella, Martigny  
Restaurant «L'Olivier», Hôtel du Forum,  
Martigny  
Restaurant «L'Olivier», Hôtel du Forum,  
Martigny  
Rhônele SA, Nicolas Mettan, Collonges  
Rizerie du Simplon Torrione & C<sup>ie</sup> S.A., Martigny  
Roulet Bernard, Fully  
Rossa Jean-Michel, Martigny  
de Rothschild Philippine (Baronne), Paris  
Rubinstein Daniel, Crans-Montana  
Rügländer Elsbeth et Pierre, Lucerne  
Salamin Electricité, Martigny

Salvi Serge, Gümligen  
Sanval SA, Jean-Pierre Bringen, Martigny  
Saudan Les Boutiques, Martigny  
Seiler Hotels Zermatt AG, Christian Seiler,  
Sion  
Spring G3 Worldwide Mail, Genève  
Tarica, Paris  
Telekurs Multipay AG, Thi-anh-Van Pham,  
Zurich  
Tetra Laval International SA, Pully  
Theytaz Jean, Vevey  
UBS SA, François Gay, Martigny  
Uniqa Versicherung AG, Vaduz, Liechtenstein  
Vannay Stéphane, Martigny  
Varnoux Gisèle, Monaco  
Verbier Sport +, Verbier  
Vocat Olivier, Martigny  
VS Etanchéité 2000, Sion Martigny  
Waser Robert, Sierre  
Yerlès Fernande, Martigny  
Zermatten Doris et Gil, Martigny  
Zurcher-Michellod Madeleine et Jean-Marc,  
Martigny

#### **Stèle d'argent à Fr. 500.-**

Accoyer Bernard, Président de l'Assemblée  
Nationale, Veyrier-du-Lac, France  
ACS Voyages - Automobile Club Suisse, Sion  
Adank Marie-Loyse, Neuchâtel  
Adatis SA, M. Palisse, Martigny  
Ambassade de la Principauté de Monaco,  
Berne  
Amon Albert, Lausanne  
Antinori Ilaria, Randogne  
Arcusi Jacques, Vacqueyras, France  
Art Edition R. + E. Reiter, Hinwil  
Association du Personnel Enseignant  
Primaire et Infantile de Martigny (APEM)  
Bachmann Roger, Cheseaux-Noréaz  
Balet Chantal, Sion  
Baudry Gérard, Grand-Lancy  
Beizermann Michel, Crans-Montana  
Bender Emmanuel, Martigny  
Berg-Andersen Bente et Per, Crans  
Berger Peter, Pully  
Bernheim Claude et André, Paris  
Bestazzoni Umberto, Martigny  
Bich Sabine, Prangins  
Bodmer Henry C.M., Zollikerberg  
Bolomey Marianne, La Tour-de-Peilz  
Bossy Jacqueline, Sion  
Botteron Virgile, Reconvilier  
Bourban Narcisse, Haute-Nendaz  
Bourgeoisie de Martigny  
Brandicourt André, Chamonix, France  
Brechtbühl - Vannotti Maria-Nilla, Muri  
Bruchez Jean-Louis, Martigny  
Bruellan SA, Jean-François Beth, Verbier  
Brun Jean-François, Riddes  
Bruttin Gaston, Martigny  
Buhler-Zurcher Dominique et Jean-Pierre,  
Martigny

Burgener Emmanuel, Chemin-Dessous  
Buzzi Aleardo, Monaco  
Cabal Françoise, La Talaudière, France  
Café Moccador SA, Martigny  
Casella Gérard, Celigny  
Cassaz Béatrice et Georges, Martigny  
Castino Silvia et Marco, Turin, Italie  
Cave Gérald Besse, Martigny-Combe  
Cavé Jacques, Martigny  
Cevins SA, Martigny  
Chaudet Marianne, Chexbres  
Chavaz Denis, Sion  
Chevron Jean-Jacques, Bogis-Bossey  
Christen Catherine, La Conversion  
Claivaz Willy, Haute-Nendaz  
Clément Joëlle et Pierre, Galerie Clément,  
Vevey  
Cohen Luciano Pietro, Genève  
Collombin Gabriel, Les Granges  
Commune de Randogne, Crans-Montana  
Constantin Jean-Claude, Martigny  
Couchepin Bernard, Martigny  
Crans-Montana Tourisme, Crans-Montana  
Crommelynck Landa et Berbig Carine, Paris  
CVS Confort & Cie S.A., Martigny  
D. A. (Mme), Martigny  
Darbellay Michel et Caty, Martigny  
D. G., Neuilly-sur-Seine, France  
Debons Armand, Martigny  
Delaloye Jean-Pierre, Ardon  
Del Don Gemma, Gorduno (Tessin)  
Delus-Chassinat Christiane, Lutry  
Dubois Maurice, Villars-sur-Ollon  
Ducrey Guy, Martigny  
Dutoit Michel, Romanel  
Egger Heinz, Zurich  
Ehsam Jean-Pierre, Aigle  
En souvenir d'Edouard et de Berthe  
Anderhub-Zimmermann, Krienz/Lucerne  
Entreprise Dénériaz SA, génie civil,  
béton armé, charpentes, Sion  
Espace 72, Issy-les-Moulineaux, France  
Etude Bernasconi & Terrier,  
Vincent Bernasconi, Genève  
Fardel Gabriel, Martigny  
Feron Patrice, Verbier  
Ferreira Antonio José, Lausanne  
Fiduciaire Duc-Sarrasin & C<sup>ie</sup> SA, Martigny  
Fiscel Dominique, Crans-Montana  
Fischer Christine et Jan, Zollikon  
Fischer Edouard-Henri, Rolle  
Fischer Pierre-Edouard, Prangins  
Fixap SA, entretien d'immeubles, Monthey  
Fleury Gabriel, Granges  
Galerie Daniel Malingue, Paris  
Gastaldo Yvan, Martigny  
Gaudin Georges, Sion  
GeneralMedia, Martine Frochoux, Lausanne  
Georg Waechter Memorial Foundation,  
Genève  
Gerber Bernadette, La Claise-aux-Moines  
Gétaz Romang Service SA, Vevey

Gianadda Gilberte, Martigny  
Giroud Lucienne, Martigny  
G.L.G. Finance SA, Lausanne  
Goldschmidt Léo et Anne-Marie, Val-d'Illiez  
Gonvers Serge, Vétroz  
Grand Chantal et Gabriel, Vernayaz  
Grand Emmanuel, Martigny  
Grandguillaume Pierre et Cécile, Grandson  
Grisard Annetta M., Riehen  
Guex-Crosier Jean, Martigny  
Guex-Mencia Carmen, Salvan  
Gysi Pascal, Genève  
H. Buchard SA, Martigny  
Heine Holger, Oberwil  
Héritier & C<sup>ie</sup>, bâtiments et travaux publics,  
Sion  
Hoebreck Liliane et Jean-Paul, Genève  
Hoirie Edouard Vallet, Confignon  
Hopkins Waring, Paris  
Hôtel-Club Sunways,  
Stéphanie et Laurent Lesdos, Champex  
Hôtel du Vieux Stand, Martigny  
Huber Suzanne, Genève  
Ideal Fenêtre S.à r.l.,  
Christophe Vuissoz, Sierre  
IDIAP, Institut de recherche, Martigny  
Inoxa Perolo et C<sup>ie</sup>, Conthey  
Interarts Riviera SA, Jean-Luc Larguier,  
Saint-Légier-Chiésaz  
Jacquérioz Alexis, Martigny  
Jacquillat Thierry et Marie Annick,  
Picadilly, Londres  
Jaques Paul-André et Madeleine,  
Haute-Nendaz  
Kaempfer Belinda et Steven,  
Crans-sur-Sierre  
Kaufman Karen, Annecy, France  
Kearney-Stevens Kevin et Shirley, Bâle  
Kessler Didier, Genève  
King Lina, Genève  
Klein Gérard, Gstaad  
Köhli Josette, Grand-Saconnex  
Labryère Françoise, Auxerre, France  
Lacchini Luigi, Lavin Spa, Crémone, Italie  
Lambercy Jean-Luc, Martigny  
Les Fils de Charles Favre SA, Sion  
Leutwyler Hans A., Zurich  
Levet Jacqueline, Paris  
Levy Evelyn, Jouxten-Mézery  
Lorenz Claudine et Musso Florian, Sion  
Lüscher Monique, Clarens  
Lux Frédéric, Genève  
Luy Hannelore, Martigny  
Macai Guido, Sion  
Magnenat André et Ruth, Lausanne  
Magnin Gabriel et Maryvonne, Sion  
Maillard Alain, Lausanne  
Malard Raoul et Brigitte, Martigny  
Marcie-Rivière Jean-Pierre, Paris  
Masson Louis et Nicolette, Pully  
Maus Bertrand, Genève  
Merzbacher Kunststiftung, Küsnacht

Micarana SA, Courtepin  
Michellod Gilbert, Monthey  
Möbel-Transport AG, Zürich  
Mol Jan, Les Marécottes  
Monney-Campeanu Gilbert et May, Vétroz  
Morand Tatjana et Julien, Martigny  
Morard Jacques-Antoine, Genève  
Moret Corinne et Xavier, Martigny  
Motel des Sports, Jean-Marc Habersaat  
Martigny  
Neubourg Hélène, Pully  
Nordmann Serge et Annick, Vézenaz  
Nydegger Simone-Hélène, Lausanne  
Oesch Christine et Kurt, Lausanne  
Pache Jean-Michel, Vernayaz  
Pain Josiane et Alfred, Londres  
Pasquier Bernadette et Jean, Martigny  
Paternot-Lindgren Monica, Lausanne  
Peppler Wilhelm, Montagnola  
Perolo Raymond, Uvrier-Sion  
Perraudin Georges, Martigny  
Perrig Antoine, Sion  
Petite Jacques et Marie-Françoise, Martigny  
Pfister Paul, Bülach  
Piota SA, combustibles, Martigny  
Pomari Alessandra, Minusio (Tessin)  
Pradervand Daniel, Martigny  
Pralong Jean, Saint-Martin  
de Preux Marie-Madeleine, Verbier  
Primatrust SA, Philippe Reiser, Genève  
Probst Elena, Lisbonne, Portugal  
Proz Liliane et Marcel, Sion  
Putallaz Mizette, Martigny  
Pysarevitch Michel, Martigny  
Ramazzotti-Michels Marie-Christine,  
Mondercange, Luxembourg  
Ramoni Raymond, Cossonay  
Restaurant «Le Catogne», Sylviane Favez,  
Orsières  
Restaurant «Le Pont de Brent»,  
Gérard Rabaey, Brent  
Restaurant «L'Olivier», Hôtel du Forum,  
Martigny  
Restaurant «Sur-le-Scex»,  
Marie-France Gallay, Martigny-Croix  
Rethoret Michel, Genève  
Rhône-Color SA, Sion  
Ribail Isolde, Sion  
Ribet André, Verbier  
Ribordy Guido, Martigny  
Rich Louise et Patrick, Crans-Montana  
Riesco José, Martigny-Bourg  
Righini Charles et Robert, Martigny  
Risch Emmanuelle et Claude, Martigny  
Rocobois-Roccalu, Pierre-Maurice Roccaro,  
Charrat  
Roduit Bernard, Fully  
Roggli Helga et Georges, Brent  
Romerio Arnaldo, Verbier  
Rosat Anne, Les Moulins  
Rosenwasser Andrei, Villars-sur-Glâne  
Rossati Ernesto, Verbier

Rouiller Mathieu, Martigny  
Sarailion Serge, Martigny  
Schenk Francis, Genève  
Schmidt Jürgen, Wiesbaden, Allemagne  
Schroder & Co. Banque SA,  
Luc Denis, Genève  
Schupbach Daniel, Yverne  
Société des Cafetiers de la Ville de Martigny  
Société des Vieux-Stelliens Vaudois, Cully  
SOS Surveillance, Glassey SA, Martigny  
Sottas Bernard, Bulle  
Spaethe Liliane et Dieter, Creux-de-Genthod  
Stenikap SA, Bruno Kapferer, Bercher  
Synthis Sàrl, Serge Berger, Massongex  
Taramarcas José, Martigny-croix  
Tardy André-Pierre, Coinsins  
Taverne de la Tour, Martigny  
TCM Accessoires S.à r.l.,  
Adriana Cavada, Martigny  
Thétaz Anne-Marie et Pierre-Marie, Orsières  
Thierry Solange, Paris  
Thompson Gerry et Ken, Martigny  
Tissières Chantal et Pascal, Martigny  
Tonon Corinne et Dominique Pelenc,  
Mirabel et Blacons, France  
de Traz Cécile, Martigny  
Trèves François et Catherine, Paris  
Trèves Martine, Coppet  
de Tscharner Richard, Coppet  
Vêtement Monsieur, Martigny  
Visentini Nato et Angelo, Martigny  
Vocat Colette, Martigny  
Von der Ropp Catherine, Baronne, Lausanne  
Von Ro, Daniel Cerdeira, Charrat  
Von Tscharner Catharina, Gryon  
Vouga Anne-Françoise, Cormondrèche  
Vouillon Giselle, Belleville, France  
Vouilloz Liliane et Raymond, Fully  
Vuillod Pierre-Maurice, Monthey  
Wartmann Karl, Thônex  
Wenger Fredy, Ecublens  
Wiswald Jean-Pierre, Lausanne  
Zambaz Jan, Villars-sur-Glâne  
Zuchuat Yvon et Raymond Gaston, Martigny  
Zurcher Jean-Marie et Danièle, Martigny  
Zwahlen & Mayr SA, Aigle

#### **Colonne de bronze à Fr. 250.-**

Aboudaram Gilbert, Martigny  
Abriel Aline, Martigny  
Abrifeu SA, Anne-Brigitte Balet Nicolas,  
Riddes  
Adam-Von der Gathen Claudia, Sion  
Aebi Jean-Marc, Savigny  
Aepli André, Dorénaz  
Agid Michelle, Nice, France  
Aguilar Liliane, Granois  
Air-Glacières SA, transports aériens, Sion  
Airnace SA, Francis Richard, Evionnaz  
Albertini Sylvette, Verbier  
Alex Sports, Les Boutiques SA,  
Alex Barras, Crans-Montana

Alksnis Karlis, Genève  
Allegro-grand Béatrice, Grône  
Allen Avril, Crésuz  
Allisson Jean-Jacques, Yverdon-les-Bains  
Alpatec SA - Ingénieurs Civils, Martigny  
Al-Rahal Angela, Genève  
Altherr Marco, Chermignon  
Ambrosetti Molinari, M<sup>me</sup> et M., Savone, Italie  
Amedeo Giovanna, Luxembourg  
Amherd Jean, Chambost-Longessaigne,  
France  
Amy-Bossard Christiane, Zinal  
Andenmatten Arthur, Genève  
Andenmatten Roland, Martigny  
Andrey Olivier, Fribourg  
Annen Josiane, Muraz  
Anonyme, Crassier  
Anonyme, Genthod  
Anonyme, Genève  
Anonyme, Lausanne  
Anonyme, Sierre  
Anonyme, Val-d'Illiez  
Antonoli Claude-A., Genève  
d'Arcis Yves, Pomy  
Ardin-Scheibli Maria-Pia, Sivriz  
Arlettaz Albert, Vouvry  
Arlettaz Daniel, Martigny  
Arnaud Claude, Lausanne  
Arnold René-Pierre, Lussy-sur-Morges  
Art Galleries Alleyn - Galerie d'arfi  
Rudy Alleyn, Saint-Sulpice  
Arts et Vie, résidence de loisirs, Samoens,  
France  
Ashby Robert K., Zurich  
Association Musique et Vin,  
Jacques Mayencourt, Chamoson  
Atelier Jeca, Catherine Vaucher-Cattin,  
Les Acacias  
Atelier Palette Albertville, Albertville,  
France  
Aubailly André, Orléans, France  
Aubaret-Schumacher Charlotte, Genève  
Aubry Jean-Michel, Chêne-Bougeries  
d'Auriol Olivier, Pully  
Ausländer Alexandra, Lausanne  
Auto-Electricité, Missilliez SA, Martigny  
A. Varone SA, vitrerie, Martigny  
Avilor S.à r.l., Benoît Henriet, Schiltigheim,  
France  
Bachala Maggy, Saint-Mars-du-Désert,  
France  
Badoux Jean-René, Martigny  
Bagnoud Dominique et Jean-Richard,  
Chermignon  
Balma Manuela et Marc-Henri, Chancey,  
France  
Balmer Frieda, Zurich  
Bamberger Béatrice, Neuchâtel  
Banderet Georges, Martigny  
Barabas Annamaria, Aubonne  
Barbey Daniel, Genève  
Barbey Marlyse et Roger, Corsier

Barillon Pierre-Michel, Monthey  
 Baroffio Marceline et Pierre, Renens  
 Barras Patrick, Crans-Montana  
 Barras Renée, Crans-Montana  
 Barth-Maus Martine, Genève  
 Bartholdi Irène, Nyon  
 Bartoli Anne Marie, Evian-les-Bains, France  
 Baruh Micheline, Chêne-Bougeries  
 Baseggio Marcello, Ollon  
 Baseggio Olivier, Saint-Maurice  
 Batruch Christine, Veyrier  
 Baumgartner Jacqueline et Edouard, Pully  
 Baumgartner Pierre et Marguerite,  
 Ostermundigen  
 Baumgartner Véronika, Ittigen  
 Baur François et Martine, Rillieux, France  
 Beaumont Olivier, Lausanne  
 Beck Jeannine, Morges  
 Bed and Breakfast «Le Gîte»,  
 Serge Favez, Orsières  
 Bédard Robert, Genève  
 Bedoret Edith, Crans-Montana  
 Beer Elisabeth et Heinz, Meiringen  
 Belet Louis-Ph., Vendlicourt  
 Belgrand Jacques, Belmont  
 Bellan Catherine et Jean-Claude,  
 Crans-Montana  
 Bellicoso Michel Antonio, Martigny-Croix  
 Bellini Mattia, en mémoire de  
 Daniela Canetti, Balerna  
 Benczi Françoise, Zurich  
 Bender Laurent et Benoît, Martigny  
 Bender Yvon, Martigny  
 Beney Jean-Michel, Venthône  
 Berclaz Simone, Orsières  
 Berdat Françoise, Chamason  
 Berg Peter Torsten, Grande-Bretagne  
 Berger Henri, Arboussols, France  
 Berguerand Anne, Martigny  
 Berguerand Luc, Martigny  
 Berguerand Marc, Nyon  
 Berkovits Maria et Joost, Hoofddorp,  
 Pays-Bas  
 Berlie Jacques, Miex  
 Bernard Sophie et Jacques, Sion  
 Bernasconi Giancarlo, Agno  
 Bernasconi Sylvie, Troinex  
 Berrut Jacques, Monthey  
 Berthon Emile, Grilly, France  
 Bertrand Catherine, Genève  
 Bessac Danielle, Pringy, France  
 Besse Nicole, Chamason  
 Bessèche Alain, Echichens  
 Bessero Anne-Caroline, Sion  
 Besson Mireille et Pascal, Pully  
 Bessot Françoise, Franois, France  
 Bestenheider Eliane, Crans-Montana  
 Betschard Isabelle, Thônex  
 Bezençon Michel, Saillon  
 Bezinge Marcelle, Sion  
 Biaggi André, Martigny  
 Bich Aintoine, Nyon  
 Bideaux Alain, Foucherans, France  
 Billion Doris et Jean-François, Lyon, France  
 Bircher Carole, Verbier  
 Birkigt Françoise, Vouzon, France  
 Bischof Louis et Jeannette, Muntelier  
 Black Findlay, Verbier  
 Blanc Jacky, Monthey  
 Blanc-Benon Jean, Lyon, France  
 Blaser Heinz Paul, Sion  
 Bloch Raymond C. et Monique, Berne  
 Bloechliger-Gray Sally et Antoine, Jongny  
 Blum Jean et Tatiana, Gstaad  
 Boada José, Genthod  
 Boers Ettie, Borex  
 Boiseaux Christian, Annecy, France  
 Boisseau Frédérique, Chermex  
 Boissier Marie-Françoise, Verbier  
 Boissonnas Jacques et Sonia, Thônex  
 Bollin Dorothee, Martigny  
 Bollmann Jürg, Villars-sur-Glâne  
 Bonnet Françoise, Crans-Montana  
 Bonvin Antiquités, Nicolas Barras, Sion  
 Bonvin Gérard, Crans-Montana  
 Bonvin Louis, Crans-Montana  
 Bonvin Roger, Martigny  
 Bonvin Rosemary, Monthey  
 Bonvin Venance, Lens  
 Bordet Gaston, Besançon, France  
 Bottreau Jean-Claude, Sallanches, France  
 Bouchardy Maria, Meyrin  
 Boucherie Bruchez Oreiller,  
 Jocelyne Oreiller, Verbier  
 Boucheron Alain, Zermatt  
 Bourban Pierre-Olivier, Haute-Nendaz  
 Bourcart Jean-Patrick, Pully  
 Bourgeois-Ferrero Marie-José, Toulouse, France  
 Boutique Carré Blanc,  
 Madeleine Lambert, Martigny  
 Bouzonnet Julien, Grenoble, France  
 Bovier Josiane, Clarens  
 Braunschweig Philippe, Vevey  
 Bretz Carlo et Roberta, Martigny  
 Brichard Jean-Michel, Bar-le-Duc, France  
 Bridel Frank, Blonay  
 Briguet Florian, Saillon  
 Broccard Claude, Martigny  
 Brochellaz Philippe, Martigny  
 Brodbeck Pierre, Fenalet-sur-Bex  
 Broekman - Van der Linden Queenie,  
 Hilversum, Pays-Bas  
 Brossy Liliane et Claude, Echandens  
 Bruchez-Delaloye Georgette, Chamason  
 Bruchez Pierre-Yves, Villetle  
 Bruellan SA, Crans-Montana  
 Brun Francis, Lyon, France  
 Brun Jacques, Megève, France  
 Brünisholz Lynda, Champéry  
 Buchs Jean-Gérard, Haute-Nendaz  
 Buchser Pascal, Tolochenaz  
 Bugnard Valérie, Monthey  
 Buguet-François Nathalie,  
 Saint-Cyr-au-Mont-d'Or, France  
 Buholzer Marie-José, Genève  
 Bullman Anthony, Verbier  
 de Buman Jean-Luc et Marie-Danièle,  
 Epalinges  
 Burdet Michèle, Chesières  
 Bureau Technique Moret SA, Martigny  
 Buriat Jean-Louis, Paris  
 Burki Marcel, Lausanne  
 Burri-Dumrauf Irma et Pierre, Croix-de-Rozon  
 Burrus Yvane, Crans  
 Buser Niklaus et Michelle, Le Bry  
 Buyle Stéphane, Bruxelles  
 Cabinet de Coulhac - Mazerieux SA, Sion  
 Café-restaurant de Plan-Cerisier,  
 Martigny-Croix  
 Café-Restaurant Relais des Neiges,  
 Anne-Marie Blanchard, Verbier  
 Caillat Béatrice, Corsier Port  
 Caille Suzanne, Prangins  
 Calderari Alberto, Ecublens  
 Caloz André, Collombey  
 Caloz Varone Chantal, Sion  
 Campanini Claude, La Chaux-de-Fonds  
 Campion Patricia et Jean-Claude, Conthey  
 Camporini Yolande, Bossey, France  
 Cand Jean-François, Yverdon-les-Bains  
 Candaux François, Grandson  
 Carcel Anne, Roanne, France  
 Cardana Cristiano, Verbania-Pallanza,  
 Italie  
 Carenini Plinio, Bellinzone  
 Carron Anita, Martigny  
 Carron Annie et Michel, Riddes  
 Carron Josiane, Fully  
 Cartier Jacqueline, Genève  
 Casset Jacques, Domancy, France  
 Caste Jean, Crans-Montana  
 Castella Pascal et Eliette,  
 Saint-Pierre-de-Clages  
 Cavallero Yolande, Vandœuvres  
 Cavelli Fausta, Cavigliano  
 Caveau des Ursulines, Gérard Dorsaz,  
 Martigny-Bourg  
 CDM Hôtels et Restaurants SA, Lausanne  
 Ceffa-Payne Gilbert, Veyrier  
 Celio Teco, Crans-Montana  
 Cellier du Manoir, vinothèque, Martigny  
 Centre culturel du Hameau, Verbier  
 Cert SA, Martigny  
 Cesaris Filippo, Milan, Italie  
 Chable Daniel et Laurence, Chexbres  
 Chalier Jean-Pierre, Genève  
 Chalignac Philippe, Paris  
 Chambaz Roland, Les Agettes  
 Chandon Moët Jean-Remy, Lausanne  
 Chapon Jean, Triors, France  
 Chappaz Claude, Martigny  
 Chappuis Nicole, Vessy  
 Charalabidis Catherine et Kosta,  
 Bry-sur-Marne, France  
 Charles Françoise, Voisins-le-Bretonneux,  
 France

Charles Jean-Pierre, Baden  
 Chatagny Noëlle, Fribourg  
 Chatagny Rodolphe, Gland  
 Chatagny-Bussard Régine, Pringy  
 Chatillon Françoise, Laconnex  
 Chaussures Alpina SA,  
     Danielle Henriot, Martigny  
 Chavan Bernadette et Jean-François, Pully  
 Chavaz Xavier, Sion  
 Cherpitel Nicole et Didier, Crans  
 Chevalier Bernadette, Genève  
 Chevalley-Vouilloz Annette, Onex  
 Chevrier Emmanuel, Sion  
 Chouraqui Gérard, Blonay  
 Christe Madeleine, Genève  
 Cidel SA, Pierre-Gaston Girard, Lutry  
 Ciola Ana Maria, La Conversion  
 Citroen Olga, Villars-sur-Ollon  
 C. J., Lyon, France  
 Clair M.-Charlotte, Paris  
 Clausen Rose-Marie, Savièse  
 Clément Borlat et fils, Clarens  
 Clerc Jean-Michel, Fully  
 de Clerck Christine, Crans-Montana  
 Clivaz Fabienne, Genève  
 Clivaz Paul-Albert, Crans-Montana  
 Closuit Jean-Marie, Martigny  
 Closuit Léonard, Martigny  
 Coiffurama, Martigny  
 Collège de Bagnes, Le Châble  
 Collette Monique, Dorénaz  
 Colomb Geneviève et Gérard, Bex  
 Comba Ina, Nyon  
 Commune de Martigny-Combe  
 Commune de Vouvry  
 Compagnies de Chemins de Fer,  
     Martigny-Châtellard, Martigny-Orsières  
 Comte Genevieve et Hervé,  
     Pharmacie de la Gare, Martigny  
 Comte Philippe, Genève  
 Comutic SA, Martigny  
 Copel Monique, Thonon-les-Bains, France  
 Copepy Charles-Albert et Christian, Martigny  
 Copt Marius-Pascal, Martigny  
 Copt Simone, Martigny  
 Corm Serge, Rolle  
 Côté Voyages, Françoise Poncioni, Martigny  
 Cottier Antoinette et Denis, Morges  
 Couchepin François, Lausanne  
 Courtière Sophie et Jean, Arbaz  
 Cousin Bernard, Fleurier  
 Cowie Peter et Françoise, La Tour-de-Peilz  
 Cravino Luigi, Frassinello, Italie  
 Crestani Flavio, Castel San Pietro  
 Crettaz Arsène, Martigny  
 Crettaz Fernand, Martigny  
 Crettaz Monique, Conthey  
 Crettaz Pierre-André, Riddes  
 Crettenand Dominique, Riddes  
 Crettenand Narcisse, Iséables  
 Crettenand Simon, Riddes  
 Crettex Bernard, Martigny

Cretton Bernard, Monthey  
 Crot Eric, Yverdon-les-Bains  
 Cuennet Marina, Pailly  
 Cusani Josy, Martigny  
 Cuypers Marc, Martigny  
 Cycles Passion, Alain Peruzzi, Bulle  
 Dallenbach Monique et Reynald, Chemin  
 Dallèves Anaïs, Salins  
 Dapples-Chable Françoise, Verbier  
 Darbellay architects, Martigny  
 Darbellay Carrosserie - Camping Car Valais SA,  
     Martigny  
 Darbellay Gilbert, Martigny  
 Darbellay Paule, Martigny  
 Darbellay-Rebord Béatrice et Willy, Martigny  
 Darily Michel, Martigny  
 Dayer Francis, Monthey  
 Dean John, Verbier  
 Debrunner SA, Philippe Darbellay, Martigny  
 Décaillet Marthe, Martigny  
 Defago Daniel, Veyras  
 Del West Europe SA, Roche  
 Delacretaz Bernard, Lausanne  
 Delafontaine Jacques, Chardonne  
 Delaloye Lise, Ardon  
 Delamuraz-Reymond Catherine, Lausanne  
 de la Rochefoucauld Pierre, Paris  
 Délèze Marie-Marguerite, Sion  
 Della Torre Carla, Arzo  
 Deller Maurice, Mollie-Margot  
 Delli Zotti Marie-Louise, Lausanne  
 Delmi-Bagnoud Nadine, Vandœuvres  
 Delruelle Jean-Claude, Verbier  
 Dely Isabelle et Olivier, Martigny  
 Deruaz Anne, Cologny  
 Derveloy Gérard, Martigny  
 Desbois Gérard, Saint-Louis, France  
 Desmond Corcoran, Londres  
 Deutsch Richard, Meillerie, France  
 Devaux Marc, Sallanches, France  
 Dewarrat Claude, Pully  
 Dewé Ghislaine et Alain, Crans-Montana  
 Diacon Philippe, La Tour-de-Peilz  
 Diethelm Roger, Saxon  
 Dini Liliane, Savièse  
 Dirac Georges-Albert, Martigny  
 Doeblér Juergen, Echallens  
 Dolmazon Jean, Samoens, France  
 Donette Levillayer Monique, Orléans, France  
 Dorsaz François, Martigny  
 Dorsaz Michel, Martigny  
 Dougoud Maurice, Saint-Sulpice  
 Dovat Viviane, Cointrin  
 Doy Jacques et Nella, Anières  
 Dreyfus Pierre et Particia, Bâle  
 Driancourt Catherine, Hermance  
 Droguerie-Herboristerie L'Alchimiste,  
     Martigny  
 Droz Marthe, Sion  
 Dubouchet Jacques, Vernier  
 Duboule Claivaz Stéphanie, Martigny  
 Duboule Pierrette, Martigny

Duclos Anne et Michel, Chambésy  
 Ducrey Jacques, Martigny  
 Ducry Alexandre et Ott Alexandra, Martigny  
 Ducry Danièle et Hubert, Martigny  
 Dufaud Patrice, Pully  
 Duguet Charles, Montreux  
 Dumas Françoise et Jacques,  
     Annecy-le-Vieux  
 Dupas Jean-Pierre, Lausanne  
 Duperrier Philippe F., Aire-la-Ville  
 Duplirex, L'Espace Bureautique SA, Martigny  
 Dupourque Marie-Laure, Evian-les-Bains,  
     France  
 Dupuis Claudine, Lausanne  
 Durandin Marie-Gabrielle, Monthey  
 Duret Andrée et Jean-Jacques, Genève  
 Duriaux André, Genève  
 Duroux Raymond, Sion  
 Dutoit Bernard, Lausanne  
 Duvoisin Jean-Jacques, de la part du fonds  
     de prévoyance Kudelski-Nagra,  
     Cheseaux  
 Echaudemaison Max, Maisons-Alfort, France  
 Edmondson Ian, Champex-Lac  
 Egger Camille, Pully  
 Eggermann Geneviève, Genève  
 Ehrbar Ernest, Lausanne  
 Ekström Véronique, Bernex  
 Electricité d'Emosson SA, Martigny  
 EMC Gestion de Fortune SA,  
     Raoul Jaquier, Genève  
 Emonet Philippe, Martigny  
 Erard Dolores et Henri, Crans-Montana  
 Erba Catherine et Rémy, Saignelégier  
 Escallier Marianne, Domène, France  
 Eusèbe Alexandra, Lutry  
 Evreinow Alexandra, Sion  
 Eyben-Fankhauser Anne-Marie, Rossinière  
 Faessler Georges, Pully  
 Falaise Patrick, Domancy, France  
 Falbriard Jean-Guy, Champéry  
 Falkenburger Paul, Grimisuat  
 Faller Bernard, Colmar, France  
 Fallou Pierre-Marie, Artenay, France  
 Famé Charles, Corseaux  
 Famille Thétaz vins S.à r.l., Fully  
 Fanchamps Nadine, Zermatt  
 Fardel Jacqueline, Clarens  
 Farine Françoise, Thônex  
 Fauquex Arlette, Coppet  
 Faure Isabelle, Minusio  
 Favorol SA, Stores, Savièse  
 Favre Bernard, Commugny  
 Favre Jacqueline et Marius, Anières  
 Favre Marie-Thé et Henri, Auvernier  
 Favre Myriam, Genève  
 Favre Olivier, Lavey-Village  
 Favre Roland R., Stallikon  
 Favre-Crettaz Luciana, Riddes  
 Favre-Emonet Michelle, Sion  
 Favre-Zaza Gilberte, Sarreyer  
 Febex SA, Bex

Feiereisen Josette, Martigny  
 Felberbaum Claude, La Tsoumaz  
 Fellay Dominique, Genève  
 Fellay-Pellouchoud Michèle, Martigny  
 Fellay-Sports, Monique Fellay, Verbier  
 Felley Marco, Martigny  
 Ferrari Olivier, Jongny  
 Ferrari Paolo, Brusino-Arsizio  
 Ferrari Pierre, Martigny  
 Fiduciaire Bernard Jacquier S.à r.l., Martigny  
 Fiduciaire Jean Philippoz SA, Leytron  
 Fiduciaire Rhodannienne SA, Sion  
 Fillet Jean, pasteur, Thônex  
 Filliez Bernard, Martigny  
 Finasma SA, Bernard Verbaet, Cologny  
 Fischer Alain, Cortaillod  
 Fischer Hans-Jürgen, Delémont  
 Fleisch Maria Pia, Pully  
 Flipo Jérôme, Tourcoing, France  
 Foire du Valais, Martigny  
 Fondazione Orchidea, Mauro Regazzoni,  
 Riazino  
 Forclaz Claude, Veyras  
 Forestier-Chométy Anne-Marie, Besançon,  
 France  
 Fortini Christiane, Villars-sur-Ollon  
 Fourmen Claudine, Paris, France  
 Frachebourg Jean-Louis, Sion  
 Franc Robert, Martigny  
 Francey Mireille, Grandson  
 Francillon Roger, Lausanne  
 François Madelyne, Lyon, France  
 Frankl Claudia, Arzier  
 Franzetti-Bollin Elisabeth, Riddes  
 Franzetti Fabrice, Martigny  
 Franzetti Joseph, Martigny  
 Frass Antoine, Sion  
 Frehner & Fils SA, Martigny  
 Fréour Michi, Nantes, France  
 Frey Hedwig, Estavayer-le-Gibloux  
 Friedli Anne et Catherine Koepfel, Fully  
 Fulchiron Roland et Bernadette, Ecully,  
 France  
 Fumex Bernard, Evian, France  
 Fux Christine et Marcel, Viège  
 Gagneux Eliane, Bâle  
 Gaillard Monique et Paul, Montagnier  
 Gaillard-Ceravolo Anne-Marie et  
 Jean-Pierre Vandevoorde, Genève  
 Gaillard Herrera Pérez María et Christophe,  
 Martigny  
 Gaillard Jean-Christophe, Martigny  
 Gaillard Philippe, Martigny  
 Galerie Laforet, Silvia Weibel, Martigny  
 Galerie Mareterra Artes, Eeklo, Belgique  
 Galerie Patrick Cramer, Genève  
 Galland Christiane, Romainmôtier  
 Galletti Jacques et Yvette, Martigny  
 Galletti Mathilde, Monthey  
 Galofaro Marie, Traidpack S.à r.l., Martigny  
 Ganzoni Blandine et Philippe, Genève  
 Garage Auto Bob, Philippe Buthey, Martigny  
 Garage Check-point, Martigny  
 Garage Kaspar SA,  
 Philippe Bender, Martigny  
 Garage Olympic, Paul Antille, Martigny  
 Garance Gabriel, Meyrin  
 Gardaz Jacques, Chatel-Saint-Denis  
 Garnier Serge, Martigny  
 Gasser Marianne, Vouvry  
 Gault John, Orsières  
 Gautier Jacques, Genève  
 Gay-Balmaz Nicole, Martigny  
 Gay-Crosier François, Verbier  
 Gay-Crosier Philippe, Ravoire  
 Gay Dave, Martigny  
 Gay Marie-Françoise et Alain, Fully  
 Gebhard Charles, Küsnacht  
 Geiser Clinton E., Blonay  
 Geissbuhler Frédéric, Auvernier  
 Gemünd Danièle, Castelveccana/Varese,  
 Italie  
 Genetti SA, Riddes  
 Genoud Antoine, Sion  
 Genton Etienne, Monthey  
 Georges André, Chêne-Bougeries  
 Gerber René, Bâle  
 Gertsch Jean-Claude, Neuchâtel  
 Gevaert Benoît, Verbier  
 Ghaziri Blandine, Lausanne  
 Gianadda Laurent, Martigny  
 Gilliard Jeannine, Saint-Sulpice  
 Gilliéron Maurice, Aigle  
 Gilliéron Michel, Corcelles  
 Gillioz Elfrida, Sion  
 Gilson Jacqueline, Genolier  
 Girod Dominique, Genève  
 Girod Frédéric, Martigny  
 Giroud Marie-Louise, Chamoson  
 Gisler Monique, Préverenges  
 Glauser-Beaulien Eudoxia et Pierre,  
 Neuchâtel  
 Glenz Marie-Thérèse, Sion  
 Goeres Raymond, Kehlen, Luxembourg  
 Golay François, La Tour-de-Peilz  
 Golaz Edmond, Genève  
 Golaz-von Roten Marie-Laure, Mies  
 Goldstein A. et S., Sion  
 Gollut Elisabeth, Lausanne  
 Gontard-Deluzermoz Anne-Marie,  
 Saint Didier au Mont d'Or, France  
 Gorgemans André, Verbier  
 Goury du Roslan Célian, Mies  
 Graf-Amsler Hermina et Alfred, Clarens  
 Grandjean Claude, Le Mont-sur-Lausanne  
 Granges Jean-Claude,  
 Tea-room «Les Arcades», Fully  
 Grasso Carlo, Peintre, Calizzano, Italie  
 Grecos Iraklis, Collombey  
 Gredig Rosemarie, Verbier  
 Gretilat Monique, Neuchâtel  
 Gretschi Catherine, Prilly  
 Grimler Nancy, Chêne-Bourg  
 Grisoni Michel, Vevey  
 Groppi J.P. Mario, Genève  
 Gross Philippe, Gland  
 Gschwend Beata, Saint-Gall  
 Gudefin Philippe, Verbier  
 Guelat Laurent, Fully  
 Guex-Crosier Jean-Pierre, Martigny  
 Guibat Jacqueline et Pierre, Villette  
 Guigoz Françoise, Vex  
 de Guillebon Lorraine et Marc, Crans-Montana  
 Guillemin Pierre, Finhaut  
 Guinnard Fabienne, Lausanne  
 Guittard Sylviane, Dommartin, France  
 Gurtner Gisèle, Chamby  
 Guyaz Claudine-Isabelle et Heinz Laubscher,  
 Lausanne  
 Haenggi Werner, Lens  
 Haldimann Blaise, Siere  
 Halle Maria, Givrins  
 de Haller Emmanuel B., Neftenbach  
 Halperin Noemi, Genève  
 Hanier Monique et Bernard, Randogne  
 Hannart Marie-Emmanuel, Berne  
 Hardy Gérard, Notre-Dame-de-Bellecombe,  
 France  
 Harrop Mike, Chavannes-des-Bois  
 Harsch Henri HH SA, Carouge-Genève  
 Hart-Albertini Karen, Verbier  
 Häusler Heribert, Klein-Winternheim,  
 Allemagne  
 Held Michèle et Roland, La Tour-de-Peilz  
 Helvetic Trust, Rolf Spaeth, Lausanne  
 Henchoz Michel, Aire  
 Henrioud Shirley, Genève  
 Henry Gabrielle, Lausanne  
 Hercules-Suard Françoise et Brian Leslie,  
 Monthey  
 Héritier Régis, Savièse  
 Hersart de la Villemarque Jean, Auxy, France  
 Hervé Jacques et Evelyne, Maurecourt, France  
 Hess Claus, Hôchberg  
 Hintermeister James, Lutry  
 Hirt Sylvana, Bernex  
 Hissette Marguerite, Sion  
 H. J., Verbier  
 Hobin Pascale, Troistorrents  
 Hochuli Sylvia, Chêne-Bougeries  
 Hoffstetter Maurice, Blonay  
 Hollenfeltz du Treux Pierre, Verbier  
 Hoog-Fortis Janine, Thônex  
 Horisberger Eliane, La Chaux-de-Fonds  
 Hôtel du Rhône, Otto Kuonen, Martigny  
 Hôtel Faucigny, Chamonix, France  
 Hôtel Masson, Anne-Marie Sévegrand,  
 Veytaux-Montreux  
 Hôtel Mont-Rouge, Jean-Jacques Lathion,  
 Haute-Nendaz  
 Hottelier Denis, Martigny  
 Hottelier Jacqueline, Plan-les-Ouates  
 Hottelier Patricia et Michel, Genève  
 Huber André, Martigny  
 Hubert Patrick, Pully  
 Hubin Colette, Lausanne

Huet Marika, La Rippe  
 Hug Antoinette et Michel, Chêne-Bourg  
 Hugenin Rose-Marie, Neuchâtel  
 Huguenot Marti Michelle, Chamby  
 Hummel Charles, ancien ambassadeur,  
 Saxon  
 Hunziker Ruth, Veyrier  
 Hurmi Bettina S., Genève  
 Iller Rolf, Haute-Nendaz  
 Imhof Anton, La Tour-de-Peilz  
 Imhof Charlotte, Corcelles  
 Implenia Construction SA, Martigny  
 Impresa di Pittura, Attilio Cossi, Ascona  
 Imprimerie Schmid SA, Sion  
 Ingesco SA, Genève  
 Interart SA, Charlotte Mailler, Genève  
 Invernizzi Fausto, Quartino  
 Iori Ressorts SA, Charrat  
 Iseli Bruno-François, Effretikon  
 Is Wealth Management, Thomas Iller, Sion  
 IVA-Biotechnology, Bovernier  
 Jaccard Francis, Martigny  
 Jaccard Jacqueline, Chêne-Bougeries  
 Jaccard Marc, Morges  
 Jackson Marie-Christine, Lausanne  
 Jacquemin Jean-Paul, Martigny  
 Jacquérioz Michel, Martigny  
 Jacques Yves, Evian, France  
 Jan Gloria, Lutry  
 Jansen Elizabeth, Ruinerwold, Pays-Bas  
 Jaquenoud Christine, Bottmingen  
 Jaquet Albert, Clarens  
 Jarrett Stéphanie, Mont-sur-Rolle  
 Javalet Martine, Alberville, France  
 Jawlensky Angelica, Mergoscia  
 Jayet Monique, Sembrancher  
 Jeanneret Claude, Genève  
 Jenny-Tabur Nadia, Gland  
 Jenoure Paulette et Peter, Oberwil  
 John Marlène, Sierre  
 Joliat Jérôme, Genève  
 Jolly Irma, Zurich  
 Jordan Philippe, Sembrancher  
 Joris Françoise, Champex  
 Jotterand Michèle, Vessy  
 Jouvenat François, Bex  
 Juda Henri, Dexia Banque privée SA,  
 Lausanne  
 Jules Rey SA, Crans  
 Juvet Olivier et Maria, Louhans, France  
 Kaales Nicolaas, Salvan  
 Kahla Alexandre, Moliie-Margot  
 Kaiser Peter et Erica, Saint-Légier  
 de Kalbermatten Anne-Marie et Jean-Pierre,  
 Sion  
 de Kalbermatten Anne-Marie, Veytaux  
 de Kalbermatten Isabelle, Salvan  
 Kappeler Christianne, Les Bordes,  
 France  
 Kapur Barbara et Harish, Ravoire  
 Karbe Kerstin, Petit-Lancy  
 Karl Meyer SA, Le Mont-sur-Lausanne  
 Kaufmann Peter G., Lausanne  
 Kegel Sabine, Genève  
 Kellermann Theresa, Montreux  
 de Kettenis Jacqueline et Jean,  
 Uccles, Belgique  
 Khalef Abdelmadjid-Rachid, Leysin  
 Kiefer Henri, Grimisuat  
 Kilp Winfried et Angeliika, Küssnacht  
 Kirchhof Sylvia et Pascal, Thonon-les-Bains,  
 France  
 Klaus Gabrielle, Epalinges  
 Kleiner Max, Staufeu  
 Kohler Anne-Marie, Brügg  
 Krafft-Rivier Loraine et Pierre, Lutry  
 Krichane Edith et Faïçal, Chardonne  
 Krieger-Allemann Roger et Arlette, Saint-Légier  
 Kugler Alain et Michèle, Genève  
 Kung Alain, Cointrin  
 Kuonen Gérard, Martigny  
 Lacroix Alain, Villars-sur-Ollon  
 Lacrouts Roger et Monica, Genève  
 Lagrange Claudine, Bulle  
 Lak Willem et Caroline, Les Granges/Salvan  
 Lambelet Charles-Edouard, Glion  
 Landgraf François, Saint-Sulpice  
 Langenberger Christiane, Conseillère  
 aux Etats, Romanel-sur-Morges  
 Langraf Madeleine, Vevey  
 Lanzoni Rinaldo, Genève  
 La Semouse, Marc Bloch,  
 La Chaux-de-Fonds  
 Lasserre Bernard, Corcelles-Chavornay  
 L'Atelier de Saillon, école de dessin et  
 peinture, Saillon  
 Latour Claude, La Conversion  
 Lauber Joseph, Martigny  
 Laubhus AG, Rüfenach  
 Laubscher Ariane, Croy  
 Laurant Marie Christine et Marc, Fully  
 de Lavallaz Christiane, Sion  
 Laydevant Françoise et Roger, Genève  
 Leclercq Xavier, Montreux  
 Le Déclit, Brigitte Morard, Martigny  
 Ledin Michel, Conches  
 Le Floch-Rohr Josette et Michel, Confignon  
 Legros Christian, Verbier  
 Lehr Claire-Lise et Nicolas, Genolier  
 Lejeune Marc, Crans  
 Le Jouvour Jean-Jacques, Chippis  
 Lelong Gérard, Frézé, France  
 Lendi Beat, Prilly  
 Lenoir Thierry, Vézenaz  
 Leonard Gary, Ravoire  
 Leonardon Dominique, Zurich  
 Lepori Claudio, Bellinzona  
 Le Roux de Chanteloup Danièle et  
 Jean-Jacques, Champéry  
 Leroy Catherine, Neuville-sur-Oise, France  
 Les Mariées de Cédrine, Katherine Giroud,  
 Martigny  
 Leuba Serge, Fribourg  
 Leuthold Marianne et Jean-Pierre, Lutry  
 Leuzinger Claudia et Patrick, Thônex  
 Lévy Guy, Fribourg  
 Levy Noëlle, Genève  
 Lewis-Einhorn Rose N., Begnins  
 Leyss Isabelle, Chêne-Bourg  
 Lieber Anne et Yves, Saint-Sulpice  
 Lilla-Hinni Marcelle, Genève  
 Limacher Florence et Richard Stern, Eysins  
 Lindstrand Kai, Torgon  
 Livera Laurent, Monthey  
 Livera Leonardo, Collombey  
 Livio Jean-Jacques, Corcelles-le-Jorat  
 Loewensberg Félix, Aigle  
 Logean Sophie et Christian, Meyrin  
 Lombardi Christiane, Minusio  
 Lonfat Juliane, Martigny  
 Long Dave, Sion  
 Lorenzetti-Ducotterd Marie-Antoinette,  
 Locarno  
 Loterre Guy, Paris  
 Louviot Jacqueline, Villars-Burquin  
 Loyer Alain, Lille, France  
 Lucchesi Fabienne, La Croix-de-Rozon  
 Lucchesi Serenella, Monaco  
 Luce Fabrice, Galmiz  
 Luce NS Concept,  
 Augusto Mastrostefano, Marnand  
 Lucibello Chercher Samir, Lausanne  
 Lugon Bernard, Martigny  
 Luisier Adeline, Berne  
 Lurin Stéphane Andrée, Lyon, France  
 Lüscher Bernhard et Marianne, Winterthur  
 Lustenberger-Zumbüli Werner et Annelies,  
 Littau  
 Lyons David, Lutry  
 Mabilon Frédérique, Genève  
 Machado Alvaro, Lausanne  
 Maetzler Anne-Marie, La Fouly  
 Maillon François, Lyon, France  
 Maini Maria Teresa, Plaisance, Italie  
 Mamon Delia, Verbier  
 Mantel Laurent, Paris  
 Marchand Yves-Olivier, Onex  
 Marcoz Nadia, New York  
 Maréchal Silvana, Chexbres  
 Maret Christian, Sion  
 Mariaux Richard, Martigny  
 Marin Bernard, Martigny  
 Marin Yvan, Liddes  
 Martin Nicole, Paris  
 Martin Suzanne, Neuendorf  
 Martinetti Juliana, Fully  
 Martinetti Raphy et Madeleine, Martigny  
 Marty Caroline, Thann, France  
 Massard Rita, Martigny  
 Masson André, Martigny  
 Massot Dominique, Genève  
 Mathieu Erich, Muraz  
 Matricon Yves, Lyon, France  
 Matthey Brigitte et Pierre, Vézenaz  
 Maurer Willy et Jacqueline, Riehen  
 Maury Valérie, Vevey

Maye Dominique Pascal, Carouge  
 Mayor Mathias, Genève  
 Mayor Paulette, Veyras  
 Mechta Nasria-Myriam, Sion  
 de Meester de Heyndonck Daniel, Venthône  
 Méga SA, traitement de béton et  
 sols sans joints, Martigny  
 Mellen Annie et William, Bollène, France  
 Mendes de Leon Luis, Champéry  
 Ménétré Pierre, Grand-Saconnex  
 Menétrey-Henchoz Jacques et Christiane,  
 Porsel  
 Menuz Bernard et Chantal, Châtelaine  
 Mercier Michèle, Vich  
 Méric di Giusto Solange,  
 Verpillières-sur-Ource, France  
 Méric Marie-Noëlle, Paris  
 Merjeevski Michel, Ollon  
 Merotto Veronica, Aigle  
 Merz Otto, pasteur, Uitikon  
 Messner Tamara, Martigny  
 Mestdjian Marie Amahid, Genève  
 Métrailler Mario, Martigny  
 Métrailler Pierrot, Sion  
 Métrailler Sonia, Martigny  
 Métral Edgar, Sierre  
 Métral Raymond, Martigny  
 Metzler Hélène, Saint-Légier-La Chiésaz  
 Meunier Gérard, Achères-La-Forêt, France  
 Meunier Jérôme, Saint-Symphorien, Belgique  
 Meyer Daniel, La Tour-de-Peilz  
 Miallier Raymond, Clermont-Ferrand, France  
 Miauton Pierre-Alex, Bassins  
 Michaud Dora et David, Yverdon  
 Michaud Edith et Francis, Martigny  
 Michel Thierry, Grand-Saconnex  
 Michelet Freddy, Sion  
 Michellod Christian, Martigny  
 Michellod Guy, Martigny  
 Microscan Service SA,  
 Chavannes-près-Renens  
 Migliaccio Massimo, Martigny  
 Miglioli-Chenevard Magali, Pully  
 Miller Corina, Lausanne  
 Mittelheisser Marguerite, Illzach, France  
 Mobilidée - Bois design 07, Sion  
 Moillen Marcel, Martigny  
 Moillen Monique, Martigny  
 Mol Jan, Les Marécottes  
 Mollard André, Cointrin  
 MOM Consulting SA,  
 Bernard Schmid, Martigny  
 Mommeja Bernard, Genève  
 Monard Anne, Vex  
 Monnard Christian et Gabrielle, Martigny-Croix  
 Monnet André, Sion  
 Monnet Bernard, Martigny  
 Monnin Louis et Lily, Carouge  
 de Montabert François, Vétraz-Monthoux,  
 France  
 Montavon Maurice, Swiss caution, Effingen  
 Montessuit Geneviève, Saint-Gervais-les-Bains,

France  
 Montfort Evelyne, Hauterive  
 de Montmollin Violaine, Neuchâtel  
 Montoya Claire, Paris  
 Morard Hubert, Lyon, France  
 Moreillon Marie-Rose, Genève  
 Moret Claude, Verbier  
 Moret Raymonde, Martigny  
 Moretti Anne, Pully  
 Morin Ruth, Lausanne  
 Morin-Stampfli Alain, Indre, France  
 Moritz André, Rosheim, France  
 Moser Jean-Pierre, Lutry  
 Mottet Brigitte, Evionnaz  
 Mottier Raymond, Grimisuat  
 Mouter Marie, Martigny  
 Mouthon Anne-Marie, Marin-Epagnier  
 Mueller Marc Alain, Anet  
 Müller Christophe et Anne-Rose, Berne  
 de Muller Christiane, Verbier  
 Mulliez Françoise, Bordeaux, France  
 Muri René, Herzogenbuchsee  
 Nagovsky Tatiana, Genève  
 Nahon Philippe, Courbevoie, France  
 Nanchen et Guex, Martigny Immobilier SNC.  
 Nanchen Henri, Genève  
 Nanchen Jacqueline, Sion  
 Nançoz Roger et Marie-Jo, Sierre  
 de Nanteuil Laurence,  
 Menthon-Saint-Bernard, France  
 Narbel Marie-Claude et Blaise, Lausanne  
 Nendaz Amédé, La Tzoumaz  
 Neville Cook Alexandra, Communy  
 Nicolazzi René, Genève  
 Nicolet Olivier, Martigny  
 Nicollerat Louis, Martigny  
 Niebling Elisabeth et Charles, Arbaz  
 Noetziin Bernard, Chêne-Bougeries  
 Noir Dominique, Monthey  
 Noordenbos-Huber Marianne, Eindhoven,  
 Pays-Bas  
 Norbert SA, Jérôme Jacquod, Martigny  
 Nordmann Alain, Villaines-la-Juhel, France  
 Nosetti Orlando, Gudo  
 Notari Franck, Genève  
 Nuñez Eduardo et Isabel, Martigny  
 Obrist Reto, Sierre  
 OCMI Société Fiduciaire SA, Genève  
 Oertli Barbara, Lisbonne, Portugal  
 Oetterli Anita, Aetingen  
 Olsburgh Nelly et John, Pully  
 Ott Pierre-Alain, Genève  
 Otten J. D., Waalre, Pays-Bas  
 Oulevey Christophe, Lausanne  
 Paccolat Fabienne, Martigny  
 Pacifico Penny, Nendaz  
 Paley Nicole et Olivier, Chexbres  
 Pallavicini Cornelia, Zurich  
 Panizza Giovanni, San Michele, Italie  
 Papaux SA, Fenêtres, Savièse  
 Papilloud Gaël, Créactif, Martigny  
 Papilloud Jean-Claude, CréActif, Martigny

Parchet Maria, Clarens  
 Parise Georges, Chambéry, France  
 Pasquier André, Saxon  
 Passerini Jacques, Crans-Montana  
 Patier Yves, Gagny, France  
 Patrimoine et Gestion SA, Genève  
 Pauzé Mariette, Sierre  
 Peillet Francis, Saint-Geniès-de-Cornolas,  
 France  
 Pellaud Charly, Restaurant «La Boveyre»,  
 Epinassey  
 Pellaud Fernande, Martigny  
 Pellissier Jean-Claude, Martigny  
 Pellissier Vincent, Sion  
 Pellouchoud Janine, Martigny  
 Peny Nadine, Féchy  
 Perez-Tibi Dora, Neuilly, France  
 Perraudin Maria, Martigny  
 Perrault Crottaz Danielle, La Tour-de-Peilz  
 Perréard Patrick, Genève  
 Perret Alain, Vercorin  
 Perrin Catherine, Montreux  
 Perrin Charly, Martigny  
 Perroud Jean-Claude, Saxon  
 Pesant Virginie, Genève  
 Petch Anna, Verbier  
 Peten Evelyne, Lauenen  
 Petersen Yvette, Saint-Maurice  
 Peterson Judith, Verbier  
 Petroff Michel et Claire, Bellevue  
 de Peyer Béatrice, Onex  
 Pfefferlé Marie-Jeanine, Sion  
 Pfefferlé Raphaële, Sion  
 Pfister-Curchood Madeleine et Richard, Pully  
 Pharmacie de l'Orangerie,  
 Antoine Wildhaber, Neuchâtel  
 Phenix Assurances, Lausanne  
 Philippin Bernard et Chantal, Le Châtelard  
 Phillips Monique, Lausanne  
 Piasenta Michelle et Pierre-Angel, Martigny  
 Piatti Jeannine, Sion  
 Picard-Billi Bianca, Chevreuse, France  
 Picard Valérie, Vessy  
 Piccand Nicole, Villarvolard  
 Pignat Bernard, Martigny  
 Pignat Daniel, d'Alfred, Plan-Cerisier  
 Pignat Daniel et Sylviane, Martigny-Croix  
 Pignat David, Martigny  
 Pignat Marc, Martigny  
 Pigott Peter H., Anzere  
 Piguët-Cuendet Jean-François, Cully  
 Pijls Henri M., Salvan-Les Granges  
 Pilet Marcel, Lausanne  
 Pillet Françoise et Jacques, Martigny  
 Pillet Liline, Martigny  
 Pillonel André, Genève  
 Pitteloud Anne-Lise, Sion  
 Pitteloud Danielle, Champlan  
 Pitteloud Janine, Sion  
 Pitteloud Paul-Romain, Les Agettes  
 Piubellini Gérard, Lausanne  
 Pizzolante Lara, Onex

Plenar Georges, Sallanches, France  
 Plomb Jaques H., Gaiole in Chianti, Italie  
 Polli et Cie SA, Martigny  
 Pometta-Schmidt Caroline, Genève  
 Pommery Philippe, Verbier  
 Pont René-Pierre, Granges  
 Pouvesle Patrice, Burcin, France  
 Prah Soren, Amsterdam  
 Praz Bernadette, Sion  
 Préperier Michel, Le Châble  
 de Preux Michèle, Jouxten-Mézery  
 de Preux Thierry, Lutry  
 Priolo Mario, Villeneuve  
 PromoFlor, Bernard Masseron, Veyrier  
 Puech-Hermès Nicolas Philippe, Orsières  
 Puipe Janine, Ostermundigen  
 Puipe Pierre-Louis, Martigny  
 P. Y. G., Anonyme, Genève  
 Quaglia Philippe, Barcelone, Espagne  
 Quaranta Domenico, Battipaglia, Italie  
 Raboud Bernard, Droguerie-Herboristerie,  
 Broc  
 Raboud Jean-Joseph, Köniz  
 Radja Chantal, Martigny  
 Raggenbass-Couchépin René et Florence,  
 Martigny  
 de Rambures Francis, Verbier  
 Ramel Daniel, Jouxten  
 Ramseyer Jean-Pierre, Grimsuat  
 Rannaud Pierre, artiste peintre, Chatou, France  
 Rapin Jean-Jacques, Lausanne  
 Rappaz Pierre-Marie, Sion  
 Ratano Abraham, Method  
 Rattray Bernard et Noémie, Grimentz  
 Rausis Maurice, Martigny  
 Raymond Jean et Marie-Anne, Chervin  
 Rebelle Vouilloz Fabienne, Martigny  
 Reber Guy et Edith, Collonge-Bellerive  
 Rebord Mario, Martigny  
 Rebord Philippe, Sullens  
 Rebstein Gioia et François, La Conversion  
 Regueiro Joaquin, Milladoiro, Espagne  
 Reiber Barbara et Ernest, Savière  
 Reicke Ingalisa, Bâle  
 Reitz Jacqueline, Jouxten-Mézery  
 Remy Michel, Bulle  
 Renck Yvette, Monthey  
 Renout Marie-Thérèse et Pierre, Murist  
 Rentchnick Pierre, Saint-Julien-en-Genève,  
 France  
 Restaurant «Le Belvédère», Sandrine et  
 André Vallotton, Chemin  
 Restaurant «Le Bourg-Ville», Claudia et  
 Ludovic Tornare-Schmucki, Martigny  
 Réthoré Alain, Marcilly-en Gault, France  
 Rettmeyer Denise, Rives-sur-Fure, France  
 Rettmeyer Evelyne et Franck,  
 Rives-sur-Fure, France  
 Reuver-Cohen Marc et Caroline, Crans  
 Revel Mergène, Lutry  
 Reyers Anton, Les Marécottes  
 Rey-Günther Anita, Port

Reymond Josée, Lucens  
 Reymond-Rivier Berthe, Jouxten-Mézery  
 Ribordy Antoinette, Sion  
 Richard Hélène et Hubert, Paris  
 Richard Jean-Philippe, Nyons, France  
 Rieder Systems SA, Lutry  
 Rigamonti-Musy Jacqueline, Monthey  
 Rigips SA, Usine la Plâtrière, Granges  
 Rime Georges, Yverdon-les-Bains  
 Ritrovato Angelo, Monthey  
 Rivier Françoise, Aïre  
 Robinet André et Henry Daniel,  
 Fontaine-lès-Dijon, France  
 RoCHAT Elisabeth et Marcel,  
 Les Charbonnières  
 RoCHAT Jean-Luc, Bienne  
 RoCHAT Véronique, Chexbres  
 Rodin Stratégies SA, Chavannes-de-Bogis  
 Roduit Albert, Martigny  
 Roelants André, Lintgen, Luxembourg  
 Rollason Michèle, Genthod  
 Rondi-Schnydrig Marie-Thérèse, Pfäffikon  
 Roos Susy, Gerzensee  
 Rosa-Doudin Donatella, Strasbourg, France  
 Rossetti Etienne, La Tour-de-Peilz  
 Rossier Marie-Jeanne, Fribourg  
 Roud Marza, Lausanne  
 Rouiller Bernard, Praz-de-Fort  
 Rouiller Jean-Marie, Martigny  
 Rouvinez Simon, Grimentz  
 Roux Françoise, Jongny  
 Roux Roland, Pully  
 Rovelli Paolo, Lugano  
 Ruchat René Armand Louis, Versoix  
 Rudhardt Klaus Jürgen, Cologne, Allemagne  
 Ruffieux Véronique, Saint-Maurice  
 Russo Ned, Arveyes  
 Rybicki Jean-Noël, luthier, Sion  
 Saint-Denis Marc, Vandœuvre-lès-Nancy,  
 France  
 de Saint-Rapt Jean-Annet, Paris  
 Salamin André, Le Châble  
 Saltire Conseils Sàrl, Vevey  
 Salvan Paul et Franziska, Avully  
 Sametec SA, Sion  
 Sarrasin Monique, Bovernier  
 Sarrasin Olivier, Saint-Maurice  
 Sarrasin Pascal, Martigny  
 Sassoon David, Lausanne  
 Saudan Georges, Martigny  
 Saudan Pierre, Martigny  
 Sauthier Edmond et Michèle, Martigny  
 Sauthier Marie-Claude, Riddes  
 Sauty Irène, Genève  
 Schack Bo, Ferney, France  
 Schaller-Herzig Harry, Martigny  
 Scheidegger Aurore et Frédéric, Martigny  
 Scheiker Markus, Oberwil  
 Schenk Claire-Lise, Martigny  
 Schenker Erna, Corsier  
 Scherrer Antonin, Château d'Oex  
 Scheurer Gérard, Aigle

Schiller Hans, Zurich  
 Schippers Jacob, Martigny  
 Schläpfer Andreas, Chexbres  
 Schlup Juliette et Hansrudolf, Môtier  
 Schmid Anne-Catherine, Saillon  
 Schmid Jean-Louis, Martigny  
 Schmid Monique, Saconnex-d'Arve  
 Schmid Trudi, Langenthal  
 Schmidly Sonia, Chamason  
 Schmidt Immobilier,  
 Grégoire Schmidt, Martigny  
 Schmidt Laurent, Martigny  
 Schmidt Pierre-Michel, Epalinges  
 Schmutz Aloys, Conthey  
 Schmutz Doris, Brione  
 Schoeb Louise, Genève  
 Scholer Urs, Corseaux  
 Schulthess Maschinen SA, Granges  
 Schumperli Madeleine, Onex  
 Schürenkämper Albert, Crans-Montana  
 Schwartz Jean-Pierre et Pascale,  
 Sallanches, France  
 Schwieger Ian, Nyon  
 Sechet Véronique et Glinne Pascal, Pully  
 Secretan Arnaud et Marie-Pierre, Paudex  
 Seguin Elisabeth,  
 Saint-Gengoux-le-National, France  
 Seigle Marie-Paule, Martigny  
 Serey Régine, Crans-Montana  
 Sérís Geneviève et Jean-François, Ayze,  
 France  
 Sermier Irma et Armand, Sion  
 Sermier Joseph-Marie, Vouvry  
 Severi Farquet Annelise et Roberto, Veyrier  
 SFS Unimarket, Martigny  
 SIC Sàrl, Régine Reynard, Crans-Montana  
 Sicos SA, Jean-Jacques Chavannes,  
 Lausanne  
 Sidler Laetitia, Ruvigliana  
 Sieber Hans-Peter, Bellmund  
 Siegenthaler Marie-Claude, Tavannes  
 Siegert Fabien, Yverdon-les-Bains  
 Siggen Remy, Chalais  
 Simon Marianne, Rüfenacht  
 Simonetta Anne-Lise, Ravoire  
 Simonin Josiane, Cernier  
 S. I. P. Sécurité SA, Vernayaz  
 Skarbek-Borowski Irène et Andrew, Verbier  
 Sleator Donald, Pully  
 Smith Thérèse et Hector, Montreux  
 Sola Philippe, Martigny  
 Solot Liliane, Crans-sur-Sierre  
 Soulier Alain, Crans-sur-Sierre  
 Soulier Andrée Jacqueline, Vézenaz  
 Soussi Gérard, président d'Art et Droit, Lyon,  
 France  
 Spencer Sandra et Scania, Marina,  
 Mont-sur-Rolle  
 Spinner Madelon, Rome  
 Spozio Marianne, Vercorin  
 Srnka Catherine, Sierre  
 Stahli Georges, Collonge-Bellerive

Stähli Regula, Nidau  
 Stalder Mireille, Meyrin  
 Stassen Fabienne, Hermance  
 Steeg François, Crans-sur-Sierre  
 Stefanini Giuliana, Wilen b. Wollerau  
 Steinmann Claire-Lise, Confignon  
 Stelling Nicolas, Estavayer-le-Lac  
 Stephan SA, Pierre Stephan, Givisiez  
 Stettler Martine, Martigny  
 Sthioul Catherine, Les Diablerets  
 Stolt Ginette, Buchillon  
 Storno François, Genève  
 Stricker Marie-Claude, Vevey  
 Strohhecker Pierre, Gland  
 Strübin Peter, Viège  
 Stucky de Quai Jacqueline, Verbier  
 Studer Lore, Olten  
 Studer Myriam et Roland, Veyras  
 Sturm-Cuenod Marie-Laure, Lens  
 Suchet Dominique et Emmanuel, Lyon, France  
 Suter Ernest, Staufen  
 Suter Madeleine, Grand-Saconnex  
 Tacchini Carlos, Savièse  
 Taillandier René, Paris  
 Taponier Jean, Paris  
 Tatti Brunella, Arzier  
 Tatti Pietro, Crans-Montana  
 Taugwalder Elisabeth, Sion  
 Taverner Bernard, Epalinges  
 Terretaz Roger, Martigny  
 Thaulaz Gérald, Villeneuve  
 Theumann Jacques, Saint-Sulpice  
 Thiébaud Alain, Peseux  
 Thomas Roger, Lutry  
 Thomson Ronald, Ravoire  
 Thonney Marlyse, Pully  
 Thuillen Florence et Patrick, Dardagny  
 Thurau Roger, Venthône  
 Thüring Carole et Gontran, Paris  
 Thys Bill, Epalinges  
 Tiemstra Johanna et Gabriel, Mayens-de-Riddes  
 Tissières André, Martigny  
 Tonascia Pompeo, Ascona  
 Tonossi Louis-Fred, Venthône  
 Tonossi Michel, Sierre  
 Torosantucci Sandra, La Chaux-de-Fonds  
 de Torrenté Bernard, Sion  
 Torrione Joseph, Sion  
 Toureille Béatrice et Jacques, Genève  
 Touzet Dominique, Verbier  
 Trachsel Ernst et Liselotte, Münchenbuchsee  
 Trento Longaretti, Bergamo, Italie  
 Triebold Pierre, Martigny  
 Troillet Jacques, Martigny  
 Tschan Therese, Laufen  
 Tscholl Heinz-Peter, Guttannen  
 Türler I., Genève  
 Tyco Fire & Integrated Solutions SA, Préverenges  
 Ubersax Raymond, Passy, France  
 Ucova, Sion  
 Udry Ariane et Robin, Savièse  
 Udressy Ginette, Monthey  
 Uebelhart Daniel, Pfäffikon  
 Uster von Baar Geneviève, Méru, France  
 Vacheron Aline, Lausanne  
 Valloton Henri, Fully  
 Vallotton Electricité, Philippe Vallotton, Martigny  
 Valorisations Foncières SA, Genève  
 Vam Conseil SA, Lausanne  
 van Beuningen Saskia, Cologny  
 van den Bergh Marcelle, Nyon  
 van Dun Peter, Les Marécottes  
 Vanderheyden Dirk, Savièse  
 Vaney Claude, Crans-Montana  
 van der Tempel Gerhardus, Roosdaal, Belgique  
 van Lippe Irène, Hérémece  
 Vanni-Calvello Carine, Saint-Gervais-les-Bains, France  
 van Nierop Ingeborg et Maarten, Champéry  
 Vannotti Anne-Christine, Sion  
 van Rijn Bernhard, Salvan  
 van Schaik Cornelis Adriaanus, Haute-Nendaz  
 van Schelle Charles, Haute-Nendaz  
 Varga Laurence, Paris  
 Varone Benjamin, Savièse  
 Vasserot Lucienne, Pully  
 Vaudan Anne-Brigitte, Bagnes  
 Vautravers Cosette et Edgar, Lausanne  
 Vegezzi Aleksandra, Genthod  
 Vernaz Philippe, Monthey  
 Viansone SA, R. + G. Dafflon et J. Noverraz, Meyrin  
 Viard Burin Cathy-Silvia, Genève  
 Viatte Gérard et Janine, Verbier  
 Victor Carole et François, Fully  
 Videsa SA, Sion  
 Vigolo David, Monthey  
 Vigreux Georges, Lyon, France  
 Vilchien Ingrid, Genève  
 Viotto-Sorenti M.-Cristina, Courmayeur, Italie  
 Vité Laurent, Bernex  
 Vitzo Monique et Eric, Cernier  
 Vogel Pierre et Liline, Saint-Légier  
 Vogt Martine et Pierre, Saint-Légier  
 de Vogüé Béatrice, Crans-Montana  
 Voillat François, Eaunes, France  
 Voiron Denis, Val-d'Illicz  
 Voland Jacques, Sierre  
 Volland Marc, Grand-Saconnex  
 Vollenweider Ursula, Genolier  
 Voltini Nina, Préverenges  
 von Allmen Elfie, Verbier  
 von Arx Konrad-Michel, Moutier  
 von der Lahr Joachirm, Villeneuve  
 von der Weid Hélène, Villars-sur-Glâne  
 von Engelbrechten Martine, Le Muids  
 von Muralt F. Peter, Zurich  
 Vouilloz Claude, Saxon  
 Vouilloz Jeanine, Sion  
 Vouilloz Philippe, Martigny  
 Vuadens Suzanne, Yvoire  
 Vuignier Claire et Jacques, Martigny  
 Vuillaume R. SA, Robert Vuillaume, Genève-Châtelaine  
 Vuilleumier Denise, Genève  
 Vulliez Guillaume, Lausanne  
 Wachsmuth Anne-Marie, Genève  
 Wadsworth Clare, Condom, France  
 Waegeli Gilbert et Pierrette, Meinier  
 Wagner-Zosso Ruth, Martigny  
 Walde Simone, Conthey  
 Waldvogel Guy, Prangins  
 Walewski Alexandre, Verbier  
 Walewski-Colonna Marguerite, Verbier  
 Walker Catherine, Genthod  
 Walpen Francis, Chêne-Bougeries  
 Walz Elke et Gerhard, Epalinges  
 Wantz Anouk, Lausanne  
 Wasem Marie-Carmen, Sion  
 Wedmedev Anita, Crans-Montana  
 Weil Eric et Susi, Crans-Montana  
 Whitehead Malcolm et Judith, Martigny  
 Widmer Chantal, Grandvaux  
 Widmer Karl, Killwangen  
 Wild Valérie, Lausanne  
 Winkelmann Ingrid, Dünsen, Allemagne  
 Wirthner Claudine, Martigny  
 Wirz Christiane et Peter, Aigle  
 Wist Christiane, Genève  
 de Witt Wijnen Otto, Bergambacht, Pays-Bas  
 Wohlwend Chantal, Grand-Lancy  
 Wohnlich Rose-Marie et Edwin, Sion  
 de Wolff Madeleine, Riehen  
 Wurbain Elisabeth, Haute-Nendaz  
 Wyer Gabrielle, Martigny  
 Zaccagnini Kathleen, Meyrin  
 Zanetti-Minikus Guido, Füllinsdorf  
 Zanzi Luigi, Varese, Italie  
 Zatta Daniele, Mel Belluno, Italie  
 Zbinden Yves et Corinne, Collonges  
 Zehnder Margrit, Beat et David, Hinterkappelen  
 Zehner Hugo, Sion  
 Zeller Jean-Pierre, Vernier  
 Zen Ruffinen Yves et Véronique, Susten/Leuk  
 Zermatten Agnès, Sion  
 Ziegler-Suter Marianne, Zollikerberg  
 Zink de Raczynski Richard, Thoiry, France  
 Zuber Jean-Philippe, Clarens  
 Zufferey Marguerite, Sierre  
 Zumbühl Philippe, Ronco s/Ascona  
 Zumstein Monique, Aigle  
 Zünd Gaye, Chailly-Montreux  
 Zürcher Manfred, Hilterfingen  
 Zurlinden Brigitte Franziska, Niederbipp  
 Zwingli Jürg, Grand-Saconnex  
 Zwingli Martin, Colombier

## Édités et coédités par la Fondation Pierre Gianadda

- Paul Klee*, 1980, par André Kuenzi, (épuisé)  
*Picasso, estampes 1904-1972*, 1981, par André Kuenzi, (épuisé)  
*Art japonais dans les collections suisses*, 1982, par Jean-Michel Gard et Eiko Kondo, (épuisé)  
*Goya dans les collections suisses*, 1982, par Pierre Gassier, (épuisé)  
*Manguin parmi les Fauves*, 1983, par Pierre Gassier, (épuisé)  
*La Fondation Pierre Gianadda*, 1983, par C. de Ceballos et F. Wiblé  
*Ferdinand Hodler, élève de Ferdinand Sommer*, 1983, par Jura Brüscheweiler, (épuisé)  
*Rodin*, 1984, par Pierre Gassier  
*Bernard Cathelin*, 1985, par Sylvio Acatos, (épuisé)  
*Paul Klee*, 1985 par André Kuenzi  
*Isabelle Tabin-Darbellay*, 1985, (épuisé)  
*Gaston Chassignac*, 1986, par Christian Heck et Erwin Treu, (épuisé)  
*Alberto Giacometti*, 1986, par André Kuenzi  
*Alberto Giacometti*, 1986, photos Marcel Imsand, texte Pierre Schneider (épuisé)  
*Egon Schiele*, 1986 par Serge Sabarsky (épuisé)  
*Gustav Klimt*, 1986, par Serge Sabarsky (épuisé)  
*Serge Poliakov*, 1987, par Dora Vallier (épuisé)  
*André Tommasini*, 1987, par Silvio Acatos (épuisé)  
*Toulouse-Lautrec*, 1987, par Pierre Gassier  
*Paul Delvaux*, 1987  
*Trésors du Musée de São Paulo*, 1988 :  
I<sup>er</sup> partie : *de Raphaël à Corot*, par Ettore Camesasca  
II<sup>e</sup> partie : *de Manet à Picasso*, par Ettore Camesasca  
*Picasso linographeur*, 1988, par Danièle Giraudy (épuisé)  
*Le Musée de l'automobile de la Fondation Pierre Gianadda*, 1988, par Ernest Schmid (épuisé)  
*Le Peintre et l'affiche*, 1989, par Jean-Louis Capitaine (épuisé)  
*Julius Bissier*, 1989, par André Kuenzi  
*Hans Erni, Vie et Mythologie*, 1989, par Claude Richoz  
*Henry Moore*, 1989, par David Mitchinson  
*Louis Soutter*, 1990, par André Kuenzi et Annette Ferrari (épuisé)  
*Fernando Botero*, 1990, par Solange Auzias de Turenne  
*Modigliani*, 1990, par Daniel Marchesseau  
*Camille Claudel*, 1990, par Nicole Barbier (épuisé)  
*Chagall en Russie*, 1991, par Christina Burrus  
*Ferdinand Hodler, peintre de l'histoire suisse*, 1991, par Jura Brüscheweiler  
*Sculpture Suisse en plein air 1960-1991*, 1991, par André Kuenzi, Annette Ferrari et Marcel Joray  
*Mizette Putallaz*, 1991  
*Calima, Colombie précolombienne*, 1991, par Marie-Claude Morand (épuisé)  
*Franco Franchi*, 1991, par Roberto Sanesi (épuisé)  
*De Goya à Matisse, estampes du Fonds Jacques Doucet*, 1992, par Pierre Gassier  
*Georges Braque*, 1992, par Jean-Louis Prat  
*Ben Nicholson*, 1992, par Jeremy Lewison  
*Georges Borgeaud*, 1993  
*Jean Dubuffet*, 1993, par Daniel Marchesseau  
*Edgar Degas*, 1993, par Ronald Pickvance  
*Marie Laurencin*, 1993, par Daniel Marchesseau  
*Rodin, dessins et aquarelles*, 1994, par Claudie Judrin  
*De Matisse à Picasso, Collection Jacques et Natasha Gelman* (The Metropolitan Museum of Art, New York), 1994  
*Albert Chavaz*, 1994, par Marie-Claude Morand (épuisé)  
*Egon Schiele*, 1995, par Serge Sabarsky  
*Nicolas de Staël*, 1995, par Jean-Louis Prat  
*Larionov – Gontcharova*, 1995, par Jessica Boissel  
*Suzanne Valadon*, 1996, par Daniel Marchesseau  
*Edouard Manet*, 1996, par Ronald Pickvance  
*Michel Faure*, 1996  
*Les Amusés de l'Automobile*, 1996, par Pef  
*Raoul Dufy*, 1997, par Didier Schulmann  
*Joan Miró*, 1997, par Jean-Louis Prat

*Icônes russes, Galerie nationale Tretiakov, Moscou, 1997, par Ekaterina L. Selezneva*  
 *Diego Rivera - Frida Kablo, 1998, par Christina Burrus*  
 *Collection Louis et Evelyn Franck, 1998*  
 *Paul Gauguin, 1998, par Ronald Pickvance*  
 *Hans Erni, rétrospective, 1998, par Andres Furger*  
 *Turner et les Alpes, 1999, par David Blayney Brown*  
 *Pierre Bonnard, 1999, par Jean-Louis Prat*  
 *Sam Szafran, 1999, par Jean Clair*  
 *Kandinsky et la Russie, 2000, par Lidia Romachkova*  
 *Bicentenaire du passage des Alpes par Bonaparte 1800-2000, par Frédéric Künzi (épuisé)*  
 *Vincent Van Gogh, 2000, par Ronald Pickvance*  
 *Icônes russes. Les Saints. Galerie nationale Tretiakov, Moscou, 2000, par Lidia I. Iovleva*  
 *Picasso. Sous le soleil de Mithra, 2001, par Jean Clair*  
 *Marius Borgeaud, 2001, par Jacques Dominique Rouiller*  
 *Les coups de cœur de Léonard Gianadda, 2001 (CD Universal et Philips), vol. 1*  
 *Kees Van Dongen, 2002, par Daniel Marchesseau*  
 *Léonard de Vinci - L'Inventeur, 2002, par Otto Letze*  
 *Berthe Morisot, 2002, par Hugues Wilhelm et Sylvie Patry (épuisé)*  
 *Jean Lecoultre, 2002, par Michel Thévoz*  
 *Picasso à Barceló. Les artistes espagnols, 2003, par Maria Antonia de Castro*  
 *Paul Signac, 2003, par Françoise Cachin et Marina Ferretti-Bocquillon*  
 *Les coups de cœur de Léonard Gianadda, 2003 (CD Universal et Philips), vol. 2*  
 *Albert Anker, 2003, par Thérèse Bhattacharya-Stettler*  
 *Le Musée de l'automobile de la Fondation Pierre Gianadda, 2004, par Ernest Schmid*  
 *Chefs-d'œuvre de la Phillips Collection, Washington, 2004, par Jay Gates*  
 *Luigi le Berger, 2004, de Marcel Imsand*  
 *Trésors du monastère Sainte-Catherine, mont Sinaï Egypte, 2004, par Helen C. Evans*  
 *Jean Fautrier, 2004, par Daniel Marchesseau*  
 *La Cour Chagall, 2004, par Daniel Marchesseau*  
 *Félix Valloiton, les couchers de soleil, 2005, par Rudolf Koella*  
 *Musée Pouchkine, Moscou. La peinture française, 2005, par Irina Antonova*  
 *Henri Cartier-Bresson, Collection Sam, Lilette et Sébastien Szafran, 2005, par Daniel Marchesseau*  
 *Claudel et Rodin. La rencontre de deux destins, 2006, par A. Le Normand-Romain et Y. Lacasse*  
 *The Metropolitan Museum of Art, New York : Chefs d'œuvre de la peinture européenne, 2006, par*  
 *Katharine Baetjer*  
 *Le Pavillon Szafran, 2006, par Daniel Marchesseau*  
 *Edouard Vallet, l'art d'un regard, 2006, par Jacques Dominique Rouiller*  
 *Picasso et le cirque, 2007, par Maria Teresa Ocaña et Dominique Dupuis-Labbé*  
 *Marc Chagall, entre ciel et terre, 2007, par Ekaterina L. Selezneva*  
 *Albert Chavaz. La couleur au cœur, 100<sup>e</sup> anniversaire, 2007, par Jacques Dominique Rouiller*  
 *Offrandes aux Dieux d'Égypte, 2008, par Marsha Hill*  
 *Léonard Gianadda, la Sculpture et la Fondation, 2008, par Daniel Marchesseau*  
 *Léonard Gianadda, d'une image à l'autre, 2008, par Jean-Henry Papilloud*  
 *Balthus, 100<sup>e</sup> anniversaire, 2008, par Jean Clair et Dominique Radrizzani*  
 *Martigny-la-Romaine, 2008, par François Wiblé*  
 *Olivier Saudan, 2008, par Nicolas Raboud*  
 *Hans Erni, 100<sup>e</sup> anniversaire, 2008, par Jacques Dominique Rouiller*  
 *Rodin érotique, 2009, par Dominique Viéville*  
 *Les Gravures du Grand-Saint-Bernard et sa région. Collection Fondation Pierre Gianadda, 2009,*  
 *par Frédéric Künzi*  
 *Musée Pouchkine, Moscou. De Courbet à Picasso, 2009, par Irina Antonova*

#### A paraître

*Gottfried Tritten, 2009, par Nicolas Raboud*  
 *Images Saintes. Maître Denis, Roulev et les autres. Galerie nationale Tretiakov, 2009, par*  
 *Nadejda Bekeneva*  
 *Nicolas de Staël, 2010, par Jean-Louis Prat*  
 *De Renoir à Sam Szafran. Parcours d'un collectionneur, 2010, par Marina Ferretti-Bocquillon*  
 *Claude Monet, 2011, par Daniel Marchesseau*  
 *René Magritte, 2012, par Jean-Louis Prat*

## Table des matières

### *Contents*

Préface <i>Foreword</i>	Irina Antonova	7
Un concert pour une exposition	Léonard Gianadda	9
Remerciements		11
Le Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine <i>The State Pushkin Museum of Fine Arts</i>	Irina Antonova	13
L'histoire de la collection de la nouvelle peinture française au Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine <i>History of the Modern French Painting collection of the State Pushkin Museum of Fine Arts</i>	Anna Poznanskaya Alexeï Pétoukhov	21
Œuvres exposées <i>Works exhibited</i>	Anna Poznanskaya Alexeï Pétoukhov	35
Amis de la Fondation		257
Edités et coédités par la Fondation Pierre Gianadda		268
Crédits photographiques		271

### Commissaire de l'exposition

Irina Antonova

### Organisation de l'exposition

Irina Antonova  
Anna Poznanskaya  
Alexeï Petukhov  
Léonard Gianadda  
Anne-Laure Blanc

### Catalogue

Irina Antonova  
Anna Poznanskaya  
Alexeï Pétoukhov

### Traductions

Eléna Lavanant et Elisabeth Kolchinsky    russe – français  
Vera Eleftheriou                                    russe – anglais

Editeur :                                    Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suisse  
Tél. +41 027 722 39 78  
Fax +41 027 722 31 63  
<http://www.gianadda.ch>  
e-mail : [info@gianadda.ch](mailto:info@gianadda.ch)

Maquette :                                Alessandro Gabrielli, Musumeci

Composition,  
photolito et  
impression :                                Musumeci S.p.A., 2009  
sur papier Hello Silk gr. 150

### Crédits

Photographiques :    © Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou  
                                  © Succession Picasso, 2009  
                                  © Succession H. Matisse / 2009  
                                  © Photo : Julia Semenuk : p. 4  
                                  © Photo : Antoine Cretton : p. 9 (haut)  
                                  © Photo : Léon Maillard, Monthey : p. 9 (bas)  
                                  © Tous droits réservés également pour les photographies  
                                  fournies par les collectionneurs privés et les documents  
                                  rédactionnels non cités dans la présente liste.

### Copyright :

© A.D.A.G.P., Paris  
© 2009 ProLitteris, Zurich  
© Succession Picasso, 2009  
© Succession H. Matisse / 2009  
© 2009 Musée Pouchkine  
© Fondation Pierre Gianadda  
CH-1920 Martigny

ISBN broché 978-2-88443-122-4

ISBN relié 978-2-88443-121-7

Couverture :                                Edgar Degas, *Danseuse chez le photographe*, (détail), cat. 12





CREDIT SUISSE 

