

Université Michel de Montaigne – Bordeaux III
U. F. R. Lettres et Arts - C. E. R.C.A. M.



**RECHERCHES SUR LE PEINTRE
PAUL ANTIN**

VOLUME 1. :VIE ET OEUVRE.

MANUEL LORENZO.

Maîtrise d'Histoire de l'art sous la direction de M. Robert Coustet.

1995.

AVANT PROPOS.....	7
REMERCIEMENTS.....	9
INTRODUCTION.....	11
Partie I - VIE PERSONNELLE ET ARTISTIQUE.....	13
1. UNE EDUCATION MARQUEE PAR LA TRADITION.....	15
1.1. LA TRADITION FAMILIALE.....	15
1.2. LA TRADITION ARTISTIQUE.....	17
1.3. LES CONCOURS DE FIN DETUDES ET LE PREMIER PRIX DE PEINTURE D'HISTOIRE.....	19
2. LES DEBUTS ARTISTIQUES.....	19
2.1. L'ECOLE NATIONALE ET SPECIALE DES BEAUX-ARTS.....	19
2.2. LES PREMIERES EXPOSITIONS.....	20
3. LA RECONNAISSANCE ARTISTIQUE.....	21
3.1. DES ADMISSIONS REGULIERES AU SALON DES ARTISTES FRANÇAIS.....	21
3.2. UNE RECONNAISSANCE LOCALE.....	21
3.3. LE DECOR DE L'EGLISE SAINT-NICOLAS DE GRAVES.....	22
4. UNE VIE FAMILIALE MARGINALE.....	23
4.1. LE PREMIER MARIAGE DE PAUL ANTIN.....	23
4.2. UN PEINTRE SEDUISANT SEDUIT PAR SON MODELE.....	24
5. SON ENGAGEMENT ARTISTIQUE.....	25
5.1. DES RECOMPENSES AUX SALONS PARISIENS.....	25
5.2. LES ASSOCIATIONS BORDELAISES ET L'ATELIER.....	26
5.3. UN ARTISTE ENSEIGNANT.....	28
5.4. LA REFECTION DU PLAFOND DU GRAND THEATRE DE BORDEAUX. 29	
5.5. L'INTERMEDE DU CONFLIT.....	29
6. UNE LEGITIME CONFIRMATION.....	30
6.1. DE NOUVELLES RESPONSABILITES ENVERS L'ATELIER.....	30
6.2. LA NOMINATION AU SEIN DE LA COMMISSION CONSULTATIVE DES BEAUX-ARTS.....	31
6.3. <i>LE SOLEIL SOUS LA NEIGE</i> : UNE OEUVRE SOCIALE RECOMPENSEE PAR LA MEDAILLE D'OR.....	31
6.4. SES DERNIERES EXPOSITIONS ET LA NAISSANCE D'UN NOUVEL ART BORDELAIS.....	33
7. CONCLUSION.....	35
Partie II - UN ARTISTE OFFICIEL.....	37
1 L'EDUCATION : UN MILIEU FAMILIAL STRICT.....	39
1.1. L'ENTREPRISE FAMILIALE ET LE STATUT BOURGEOIS.....	39
1.2. L'IMPORTANCE DE SA FOI CHRETIENNE.....	39
2. LA FORMATION : UN ENSEIGNEMENT CLASSIQUE.....	40
2.1. L'ECOLE MUNICIPALE DES BEAUX-ARTS.....	40
2.2. L'ECOLE NATIONALE ET SPECIALE DES BEAUX-ARTS.....	42

3. LES DEBUTS : LES PREMIERES ŒUVRES ET LES SALONS.....	43
3.1. LES PREMIERES OEUVRES.....	43
3.2. LA PARTICIPATION AUX EXPOSITIONS BORDELAISES.....	45
3.3. LES SALONS PARISIENS.....	47
4. LA VOLONTE DE GLOIRE: LES PROJETS OFFICIELS.....	48
4.1. SAINT NICOLAS DE GRAVES.....	48
4.2. LE PLAFOND DU GRAND-THEATRE DE BORDEAUX.....	50
5. FIERETE ET NECESSITE : L'INTERESSEMENT AUX MOUVEMENTS BORDELAIS.....	51
5.1. LA SOCIETE DES ARTISTES GIRONDINS.....	52
5.2. L'ATELIER.....	53
6 LE STYLE : DES PORTRAITS ET DES THEMES ACADEMIQUES.....	56
6.1. LES PORTRAITS.....	56
6.2. LES THEMES ACADEMIQUES.....	59
7 UNE RECHERCHE DE LA RECONNAISSANCE: LES RECOMPENSES ET LES RESPONSABILITES.....	62
7.1. LE DEBUT DE LA NOTORIETE ET LES PREMIERES MEDAILLES.....	62
7.2. LE LENDEMAIN DE LA GUERRE : LA GLOIRE LOCALE ET SES CONSEQUENCES.....	63
7.3. CONCLUSION.....	65
<i>Partie III - UN ARTISTE ORIGINAL.....</i>	67
1 DES DEBUTS PROMETTEURS ET DECEVANTS.....	69
1.1. UNE CONCURRENCE NECESSAIRE MAIS DEFAVORABLE.....	69
1.2. LEDA ET LE CYGNE: LA FIN DE SES ETUDES.....	70
2. 1892 : LA TENTATION REALISTE.....	71
2.1. UN CONTEXTE DEFAVORABLE.....	71
2.2. UNE VOCATION SINCERE.....	72
3. UNE VIE FAMILIALE PARTICULIERE.....	73
3.1. SON PREMIER MARIAGE.....	74
3.2. SA PATERNITE ACCIDENTELLE : UNE ENTORSE A LA MORALE BOURGEOISE.....	74
4. LE STYLE DE PAUL ANTIN : LA RECHERCHE D'UNE INDEPENDANCE.....	76
4.1. UN PEINTRE PLUS INTERESSE PAR LA COULEUR QUE PAR LE DESSIN.....	76
4.2. DES PORTRAITS MOINS PHOTOGRAPHIQUES.....	77
4.3. LES PAYSAGES.....	78
5. PAUL ANTIN PROFESSEUR: LA PREMIERE ACADEMIE LIBRE DE BORDEAUX.....	80
5.1. LES PREMIERS ELEVES.....	80
5.2. UNE ACADEMIE CONTESTEE.....	80
5.3. LA POSTERITE DE CETTE INDEPENDANCE.....	81
6. NAISSANCE D'UN REALISME SOCIAL.....	82
6.1. HISTOIRE DU REALISME.....	82
6.2. DU REALISME AU NATURALISME.....	83

7. LE NATURALISME DE PAUL ANTIN.....	86
7.1. LA BELGIQUE INDUSTRIELLE.....	86
7.2. LES PAYS.....	88
7.3. LES HOMMES.....	91
7.3 CONCLUSION.....	95
CONCLUSION GENERALE.....	97
SOURCES.....	99
SOURCES MANUSCRITES:.....	99
ARCHIVES NATIONALES:.....	99
SOURCES ICONOGRAPHIQUES:.....	100
ARCHIVES MUNICIPALES:.....	101
ARCHIVES PERSONNELLES DE MONSIEUR ANDRE LAFON :.....	101
ARCHIVES PERSONNELLES DE MADAME JACQUELINE LABESQUE :	101
SOURCES IMPRIMEES:.....	101
SOCIETE DES ARTISTES FRANÇAIS:.....	101
SOCIETE DES ARTISTES GIRONDINS :.....	101
SOCIETE DES AMIS DES ARTS:.....	101
SOCIETE DE L'ATELIER:.....	101
EXPOSITIONS ET SALONS DIVERS:.....	101
GAZETTE DES BEAUX-ARTS:.....	102
REVUE PHILOMATIQUE DE BORDEAUX ET DU SUD-OUEST:.....	102
ANNUAIRES FERET:.....	102
ARTICLES DE JOURNAUX:.....	102
MUSEE DES BEAUX-ARTS DE BORDEAUX.....	103
MUSEE D'AQUITAINE.....	103
CORRESPONDANCES :.....	103
ENTRETIENS :.....	104

AVANT PROPOS

Dans l'effervescence de l'art de la fin du dix-neuvième siècle, de nombreux mouvements apparurent qui demeurent intéressants, par leur démarche et leur création, bien après qu'ils aient cessé leur influence. Le symbolisme est de ceux-là : il exerce encore une certaine fascination, alors même que ses créateurs et ses principes sont assez peu connus, Paul Antin s'était rapproché du symbolisme, par quelques thèmes ou par leur traitement, et ce fut pour cela qu'au premier abord je m'y intéressai. Commenant par la consultation de catalogues d'expositions, et d'ouvrages le citant plus ou moins directement, je fus sur-pris dès le début de ma recherche. Peu de textes avaient été écrits sur lui - quelques brèves notices dans les ouvrages généraux sur les artistes, et qui parfois se contredisaient. Ce peintre était un original, mais il avait été élève de Bouguereau et d'Auguin, certains de ses sujets étaient académiques, mais il peignait aussi des portraits de mineurs et des sites miniers belges. Rien ne fut jamais dit sur sa vie.

Si par ailleurs rien ou presque n'avait été écrit, les contacts que prirent les descendants de sa famille avec le Musée des beaux-arts de Bordeaux, laissaient espérer quelques précisions quant à sa vie personnelle. Mais, malgré l'aide, la sympathie et l'intérêt que manifestèrent ces derniers, Paul Antin n'avait rien laissé d'autre que ses oeuvres, qui soit utilisable en vue d'une recherche. Madame Jacqueline Labesque, sa petite fille, en expliqua les raisons : Antin avait eu une fille illégitime qui, voulant oublier cette vie marginale qu'elle eut à mener, ne fit rien pour perpétuer la mémoire de cet artiste qui fut aussi un père envers qui elle avait gardé une certaine rancœur. Elle vécut assez peu avec son père, et n'en parla pas à sa fille. Des déménagements, des ventes, avaient ajouté à cette indigence de documents et à ce désir d'oubli. L'imprécision quant à sa vie, mêlée à des restes de sa gloire, était telle que la mythologie familiale accordait à ce peintre bordelais un musée personnel situé dans la région de Charleroi. Son travail était assez reconnu, et ses déplacements en Belgique assez fréquents pour que cette idée prît naissance. Mais plusieurs contacts pris en Belgique, auprès du conservateur du musée de Charleroi, auprès d'autres musées du Hainault, ainsi qu'avec la communauté française de Belgique, rejetèrent cette hypothèse.

Les recherches se firent donc ailleurs, et indirectement. Les archives de l'Ecole Municipale des beaux-arts, où il étudia, me renseignèrent quant à sa formation et à ses débuts. Une recherche généalogique, ainsi que des entretiens avec les descendants de sa famille, apportèrent certains renseignements quant à sa jeunesse et à son contexte familial. Ce fut par rapprochement que d'autres éléments furent déduits : ses déplacements, ses adresses successives, ses premières oeuvres sociales, provenant de sources indirectes (catalogues d'expositions, archives de l'Ecole Municipale des beaux arts). Paul Antin, pourtant célébré et reconnu à son époque, qui réalisa le décor figuré d'une église de Bordeaux, qui eut une médaille d'or au Salon des Artistes Français, qui fut président de l'Atelier, traversa avec une extrême discrétion l'histoire de sa ville. Son influence sur l'art bordelais fut effectivement prouvée par les écrits de Georges de Sonnevile qui fut son élève. Mais ce témoignage s'en tient à quelques détails - l'enseignement qu'il suivit la participation d'Antin à certaines expositions. Il en alla de même pour de nombreux écrits citant Paul Antin : on y soulignait son originalité, on y parlait de son importance, mais aucune précision n'était donnée. Et la raison la plus évidente était l'absence presque totale d'informations.

La plupart des oeuvres d'Antin qui ne sont pas conservées dans la collection de sa famille ou dans les musées, ont disparues. Des entretiens avec des antiquaires, marchands d'arts ou commissaires priseurs attestent cependant de la circulation de ses oeuvres dans le marché de l'art bordelais. Sa cote serait aussi élevée que celle de Joseph Lépine, à qui il permit de vendre sa première oeuvre. Mais il n'y a pas plus de renseignements quant à la localisation de ces toiles ou pastels. Certaines oeuvres étaient encore conservées par sa famille comme le prouvait un dossier photographique inscrit dans le dossier d'oeuvre du *Soleil sur la neige*, au musée des beaux-arts. Celles-ci constituent une partie du recueil de planches, les autres photographies étant faites directement chez les membres de cette famille qui eurent l'amabilité de m'accueillir.

La consultation des catalogues d'expositions, des comptes rendus des salons, dans la Revue Philomathique ou dans la Gazette des beaux-arts, permit de situer Antin dans un contexte artistique, tant local que national. Il amena aussi la création d'un catalogue des oeuvres dont l'originalité était de mêler des sujets académiques et des sujets sociaux, des portraits mondains et des têtes de mineurs. Il était étonnant qu'un peintre peignit des thèmes aussi radicalement opposés et différents. Et qu'il le fit avec une manière et selon des techniques qui changeaient elles-aussi. Ce fut autour de cela que s'articula une seconde partie de la recherche : cet artiste s'était exprimé dans un cadre particulier, tant artistique que familial, et dépendait de celui-ci. Ses actes connus, ses voyages en Belgique, sa formation, son art, étaient liés à ce contexte, et devenaient ainsi l'expression d'une acceptation ou d'un rejet de certaines particularités. Ayant déterminé certains points de sa vie, il me fallait les situer selon leur origine et leur influence. Car ce peintre apparaissait complexe, une tendance à la rigueur, l'autre à la liberté semblant effectivement s'opposer. Dans sa vie comme dans son art se trouvaient à la fois respect et indépendance : respect de valeurs et de principes, indépendance personnelle et artistique.

Voilà pourquoi, après avoir étudié sa vie, à partir des informations recueillies, je pris le parti de traiter ces événements suivant deux contextes opposés, l'un incluant une rigueur liée à son éducation et à sa formation, l'autre incluant une indépendance liée à son caractère personnel. Des éléments de sa vie sont donc cités dans le premier chapitre, puis repris et traités selon leur lien avec telle ou telle tendance. De nombreux points de la première partie seront ainsi répétés, au second ou au troisième chapitre, amenant ainsi une redondance monotone, mais qui m'apparut essentielle.

Des points essentiels restent encore obscurs, le principal étant les raisons qui ont poussé ce fils de bonne famille à partager le sort des plus démunis, et à peindre leur misère. Cette vie qu'il mena épisodiquement en Belgique nous est encore presque totalement inconnue ; elle justifierait une étude approfondie sur les lieux mêmes. Mais cette recherche s'avèrerait d'autant plus hasardeuse que les éléments dont nous disposons ici sont assez rares et épars. La principale question encore sans réponse étant la motivation absolue d'un peintre, que pourtant tout éloignait, mis à part sa propre conviction, à poursuivre un but bien différent de ce à quoi il semblait destiné. En l'absence totale de preuves formelles il ne peut être établi que des suppositions.

Abréviations: A.M. : Archives Municipales de la Ville de Bordeaux.

A.D. : Archives Départementales.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout particulièrement à remercier Monsieur Robert Coustet pour son aide et son soutien dans ma recherche. Je remercie ici aussi Monsieur Marc Saboya. Je tiens aussi à remercier pour leur aide et leur collaboration Monsieur Francis Ribemont, conservateur en chef du Musée des beaux-arts de Bordeaux Madame Dominique Cante, conservateur au Musée des beaux-arts de Bordeaux Madame Delle Muller, conservateur au Musée d'Aquitaine ; Madame Claire Lemal-Mengeot, conservateur en chef du Musée de Charleroi ; le personnel des Archives Municipales et Départementales ; le service de documentation du Musée des Beaux Arts de Bordeaux ; le service de documentation du Musée Goupil ; Monsieur Dominique Dussol ; Madame Hélène Bordes-Sonneville ; Madame Geneviève-Françoise Resquelin, du centre Wallonie Bruxelles ; Madame Varguas, de la Mairie d'Arès ; Monsieur Barthélemy, premier adjoint à la culture de la Mairie de Mérignac.

Je remercie aussi particulièrement tous les descendants de la famille de Paul Antin, qui m'ont accueilli ou aidé avec une amabilité dont je leur sais gré Monsieur Patrick Balguerie, Madame Geneviève Guesnel-Haack, Monsieur et Madame Harold Haack, Madame Caroline Tropres, Madame Armelle Liquard, Monsieur Michel Lafon, Monsieur Alain Girardeau. J'exprime ici toute ma gratitude à Madame Jacqueline Labesque, pour son accueil et pour l'aide précieuse qu'elle m'a apporté.

INTRODUCTION.

Tout à la fois typiquement dans le principe de l'art bordelais, et à l'écart de celui-ci, Paul Antin fut un personnage et un artiste indépendant. Peintre de portraits mondains et de paysages, il s'inscrit parfaitement dans ce cadre classique que sa ville resta longtemps à imposer. Fils de bonne famille, influencé par sa rigueur et sa religion, son éducation l'avait assez bien formé au traditionalisme de l'art local. Mais une mentalité particulière, qui déjà l'avait fait choisir une carrière d'artiste, alors que rien ne devait l'y préparer, l'éloignait aussi de ce cadre traditionnel.

Paul Antin fit cependant des études sérieuses, et fut un élève assidu et récompensé. Il exposa aussi aux salons de sa ville, puis aux Artistes Français, restant ainsi dans la droite ligne du parcours normal d'un jeune artiste académique. Et si, pendant cette période, entre 1880 et 1890, les occasions de marquer son indépendance par l'appartenance à quelque avant garde étaient assez nombreuses, il n'en profita d'aucunes. Son originalité s'exprima discrètement, sans aucun excès. Ses sujets miniers pouvaient étonner, et sa peinture parfois exprimer une particularité, mais sans que l'on put y déceler une influence moderne exclusive.

Toute sa carrière se déroula ainsi. N'adhérant ni aux tendances modernes, ni à l'académisme, il participait cependant de ces deux antagonismes. Il fut ainsi difficile, voire impossible de la classer dans l'une ou l'autre catégorie artistique. Des éléments de sa vie et de son art se retrouvent soit dans l'une, soit dans l'autre. C'est pourquoi, après une étude biographique, ces deux tendances distinctes et opposées, l'une officielle, et l'autre originale, seront ici séparées et étudiées.

Partie I - VIE PERSONNELLE ET ARTISTIQUE

1. UNE EDUCATION MARQUEE PAR LA TRADITION.

1.1. LA TRADITION FAMILIALE.

D'origines modestes la famille de Paul Antin avait peu à peu prospéré et, lorsque celui-ci naquit, le 14 avril 1863, elle avait su se faire une place dans le milieu aisé bordelais. Paul Antin était issu d'une branche familiale qui avait quitté le Gers pour s'établir à Bordeaux au début du dix-neuvième siècle. L'initiateur de ce changement avait été Bertrand Antin, le grand-père de Paul.

Lorsque, vers 1820, Bertrand Antin arriva à Bordeaux, une ambition l'attirait qui l'avait incité à quitter son village natal de Bazugue dans le Gers. Né le 11 février 1794, fils de Dominique Antin, un maçon, il était lui-même tailleur de pierre¹. Dans cette venue à la grande ville il plaçait l'espoir d'échapper à l'humble situation de sa modeste profession. Il épousa à Bordeaux Marie Dansarguet, la fille d'un tailleur d'habit de la rue de Lalande, le 26 octobre 1822².

Le jeune couple, alors peu fortuné, fut accueilli par les parents de la mariée³. Deux filles naquirent de leur union durant les trois années qui suivirent le mariage : Jeanne (en famille Angelina) le 18 août 1823⁴, et Elisabeth le 24 mai 1825⁵. Le troisième enfant, un garçon, naîtra un peu plus tard. A la naissance de ce dernier enfant, Pierre, le 28 décembre 1832, l'officier civil déclarait Bertrand Antin entrepreneur de bâtisses⁶. L'ambition que ce dernier avait conçue était satisfaite : de tailleur de pierre Bertrand Antin était devenu chef d'entreprise. Et la naissance d'un garçon permettait de placer en lui les espoirs de succession de la facture. Pierre Antin, désormais destiné à cette charge, étudia à l'école des frères des Eglises de Sainte Eulalie⁷. L'entreprise prospérerait et il faudrait qu'à sa tête, Pierre fût aussi habile qu'instruit.

Le 27 octobre 1855, Pierre Antin épousa à Bordeaux Anne Rosalie Venot⁸. Née le 21 août 1836, fille d'un négociant, elle était mineure à la date du mariage. Pierre Antin, qui vivait encore chez ses parents, devait déjà participer activement à l'entreprise familiale, car l'acte de mariage le mentionne - ainsi que son père - comme entrepreneur de bâtisse. C'est pourquoi, peu après la naissance de son premier enfant, Elisabeth (appelée en famille Noémie), le 8 mai 1857⁹, il reçut la charge de succession de la fabrique¹⁰. Celle-ci avait prospéré depuis sa création, et la position sociale de la famille Antin était suffisamment établie pour que Pierre épousât la fille d'un négociant.

¹ A.M. cote 2 E 118, acte N° 309. Mariage de Bertrand Antin.

² Ibid

³ Entretien avec Michel Lafon du 09 mai 1994.

⁴ A.M. cote 1 E 119, acte n° 774, naissance de Jeanne Antin.

⁵ A. M. cote 1 E 129, acte n° 501, naissance de Elisabeth Antin.

⁶ A. M. cote 1 E 164, acte n° 1183. Naissance de Pierre Antin.

⁷ Op. cit. note 3.

⁸ A.M. cote 2 E 202, acte n° 602. Mariage de Pierre Antin et Anne Venot.

⁹ A.M. cote 1 E 242, acte N° 72 1. Naissance d'Elisabeth Antin.

¹⁰ Entretien avec Michel Lafon du 09 mai 1994.

Bertrand Antin confia l'entreprise à son fils avec l'assurance que celui-ci, nouveau chef de famille, subviendrait aux besoins de ses sœurs en leur accordant une rente¹¹. Elisabeth et Angelina avaient eu en effet, toutes deux, vocation religieuse, et restaient ainsi à la charge de leur père. Avec la succession de la fabrique, Pierre Antin devait prendre aussi une part de la responsabilité paternelle. Le 19 janvier 1859, naissait Jeanne Marguerite, le second enfant de Pierre¹². Le jeune couple Antin vivait alors au numéro 85 de la rue des Aires.

Peu après cette naissance Pierre Antin devait accueillir au sein de son foyer ses parents et sa sœur Angelina. La famille s'agrandissait, elle déménagea pour s'installer 11, rue Cornu¹³.

Celle maison, qui occupait l'angle des rues Cornu - actuelle rue René Roy de Clotte - et Leberthon, était assez grande pour accueillir toute cette grande famille qui allait bientôt compter dix membres. Trois autres enfants devaient naître, trois garçons : Michel Edmond, le 20 novembre 1860¹⁴ ; Pierre Gabriel, le 18 novembre 1861¹⁵ ; Antoine Paul Victor, dernier-né, le 14 avril 1863 à 10 heures¹⁶.

La tradition, la religion, auront une très grande place dans l'éducation des cinq enfants et dans l'atmosphère familiale ; la maison étant à la fois dirigée par Pierre Antin, son père, et sa sœur Angéline. Bertrand Antin, accueilli par son fils, faisait autorité dans la famille. Il était le plus âgé, et le fondateur de cette famille et de l'entreprise qui la faisait vivre. Une anecdote nous apprend qu'un de ses petits enfants, s'étant moqué de lui avec ses jeunes camarades, avait été corrigé d'une magistrale gifle, le soir même, sans autre commentaire¹⁷. Sa femme, paralysée, était soignée par Anne Antin ; elle décéda en 1864. Angéline, sœur de Pierre Antin, très catholique, co-fondatrice de la Congrégation du Chemin du Fils au Tondu, assurait au sein du foyer une direction morale et religieuse à la fois crainte et incontestée¹⁸. La mythologie familiale lui accorde encore cette dureté de vieille fille catholique, qui demandait à ses neveux s'ils s'étaient confessés aux veilles des fêtes¹⁹. La direction morale des enfants Antin fut ainsi liée à ce milieu social nouveau et strict qui, sous la triple férule du père, du grand-père, et d'une tante dévote, était empreint d'un rigorisme traditionnel et chrétien.

La rigueur de cette éducation était accentuée par la récente accession à un statut bourgeois d'une famille aux origines modestes et dont le travail et la relative richesse avaient permis cette évolution. Une résidence d'été contenant dix chambres, témoin de cette aisance, la villa Noémie Marguerite, avait d'ailleurs été construite par l'entreprise Antin vers 1860²⁰. Le patrimoine familial comportait alors une quinzaine de maisons ou d'immeubles, construits par la facture, ainsi que quelques terrains.

¹¹ Ibid.

¹² A.M. cote 1 E 249, acte N° 70, naissance de Jeanne Antin.

¹³ Op. cit. note 10.

¹⁴ A.M. cote 1 E 253, acte N° 1267. Naissance d'Edmond Antin.

¹⁵ A.M. cote 1 E 256, acte N° 1309. Naissance de Gabriel Antin.

¹⁶ A.M. cote 1 E 262, acte N° 467. Naissance de Paul Antin.

¹⁷ Op. cit. note 10.

¹⁸ Entretien avec Michel Lafon du 09 mai 1994.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

Les trois garçons furent les élèves de l'Ecole des Frères Chrétiens de Saint Genès dès son ouverture, en 1874²¹. Paul et ses frères y restèrent deux ans, jusqu'en 1876. Gabriel, plus disposé aux études, poursuivra au lycée National de Bordeaux. Edmond préféra suivre un apprentissage dans l'entreprise familiale. Celle-ci travaillait alors à la construction de la balustrade ceinturant la Place des Quinconces²².

Gabriel persévérait dans des études pour lesquelles il s'était pris d'un intérêt qui le poussait à se cacher dans la cave afin de réviser ses cours d'algèbre. Il obtint certains prix au lycée de Bordeaux ; dont trois prix de dessin entre 1879 et 1881²³. Il eut aussi le deuxième prix de mathématiques en classe de mathématiques spéciales le 3 août 1881²⁴. Ses aptitudes scientifiques lui permirent d'être admis à l'Ecole Polytechnique à la rentrée suivante²⁵. Edmond, peu enclin à de telles études, plus intéressé par l'entreprise familiale, assurerait la charge de la facture s'il continuait son apprentissage.

1.2. LA TRADITION ARTISTIQUE.

Paul ignorait à la fois ces deux vocations qui s'offraient à lui. Sa famille possédait assez d'argent pour permettre aux trois garçons d'étudier, et pouvait donner un travail au sein de la fabrique si cette possibilité ne convenait pas. Les dispositions artistiques du jeune homme devaient alors l'orienter vers une carrière bien différente de celles de ses frères.

En effet, le 23 novembre 1877, Paul Antin fut régulièrement inscrit sur les registres de l'Ecole municipale des Beaux-arts²⁶. Le règlement de l'école prévoyait que l'élève âgé de moins de vingt-et-un ans devait être inscrit par la personne sous l'autorité de laquelle il se trouvait directement placé. Ce fut donc accompagné de son père, tuteur légal, que le jeune Paul, alors âgé de quatorze ans, fit son entrée dans le monde artistique local. Seul le service militaire qu'il dut accomplir durant l'année 1882, détourna Paul de son enseignement. Il fut élève de l'Ecole Municipale jusqu'en 1885²⁷.

Une telle vocation n'était pour autant pas bienvenue. Noémie, l'aînée de ses sœurs, avait eu pour désir d'épouser un artiste, ayant elle-même quelques dispositions artistiques. Le refus d'un tel mariage avait été catégorique²⁸. Noémie Antin épousa un miroitier, Jean Henri Marly, fils de bonne famille, le 6 janvier 1876, ses parents préférant assurément ce mariage moins original²⁹.

Bertrand Antin, le grand-père, était malade mais assurait encore le rôle de chef de famille, et faisait profiter ses petits enfants de ses sages préceptes. Atteint d'une paralysie, il s'était relié à ses petits enfants par une cordelette attachée à un de leur poignet grâce à laquelle il les appelait lorsqu'il avait besoin d'aide. Il devait mourir durant l'hiver

²¹ Registres d'inscription de l'Ecole Saint Genès, année 1874.

²² 22A.D, Section M, cote 5 M 267 : Santé publique et Hygiène, dossiers d'établissements, rue Leberthon.

²³ A. M. cote x a 201, bulletin du lycée de Bordeaux.

²⁴ Certificat de distribution des prix, archives personnelles de Madame Jacqueline Labesque.

²⁵ A.M. cote x a 201, bulletin du lycée de Bordeaux.

²⁶ 26A.M. cote 759 R 1 Ecole des Beaux-arts et Arts Décoratifs, Envoi d'élèves pensionnés et subventionnés par la ville (stages 1865-1901), dossier Paul Antin.

²⁷ Ibid

²⁸ Entretien avec Monsieur et Madame Harold Haack du 03 mars 1994.

²⁹ A.M, cote 2 E 260, acte n° 8. Mariage de Jean Henry Marly et Elisabeth "Noémie" Antin.

1879-1880, après que Paul eut fait de lui deux portraits, inégaux dans leur achèvement (cat. n° 142, pl. n° 32 ; cat. n° 143, pl. n° 33). Ce furent là ses premières oeuvres de portraitiste³⁰. Il ne reste malheureusement aucune trace des premiers essais du jeune artiste qui précédèrent ces deux oeuvres. Il y en eut assurément, car, si ces portraits souffrent de quelques défauts, ils attestent d'un travail antérieur.

La motivation du jeune artiste était sérieuse. Il resta huit années à l'Ecole des Beaux Arts de Bordeaux, récompensé par plusieurs prix de dessin ou de peinture. Paul Antin y eut pour professeurs Albéric Dupuy, maître de la peinture d'histoire, et Louis Augustin Auguin. Ce dernier Jouissait alors d'un prestige considérable dans le milieu artistique local. Paysagiste sensible, il avait côtoyé Camille Corot et Gustave Courbet en Saintonge, à Saint Jean d'Angely³¹. Le paysage était par ailleurs le genre par excellence pour les critiques et les spectateurs bordelais³² ; et Auguin en était, en quelque sorte, l'image même.

Pendant ces années d'apprentissage, sans être l'élève le plus sérieux, Paul Antin était un élève doué. Cependant, durant sa dernière année d'étude à Bordeaux, l'année 1884-1885, certains problèmes de santé l'obligèrent à modifier l'organisation de ses cours. Une correspondance fut échangée à ce propos entre Paul Antin, le directeur de l'école, et le Maire. Le 12 novembre 1884, un certificat médical fut adressé à monsieur Braquehay, directeur de l'Ecole : "Je déclare que Monsieur Antin Paul est depuis déjà longtemps atteints de phénomènes conjonctifs de la tête. Les yeux ont pris une large part à ces troubles, la vue a été nécessairement fatiguée. Aujourd'hui il est utile qu'il ne se livre qu'à un travail peu continu. La lumière artificielle lui étant préjudiciable³³."

Suivant cette interdiction, en raison d'un état de santé que l'on devine sérieux, le 14 novembre, Antin demande :

- de ne pas faire le concours de place de la classe de peinture d'histoire et d'y venir quand il pourra
- de ne pas suivre les cours de dessin de figure, ni ceux de perspective, ces cours ayant lieu le soir
- de conserver tous ses droits pour suivre les cours et prendre part au concours de fin d'année.

Le Maire ayant donné son autorisation à ces demandes, le 18 novembre, Braquehay le prie de bien définir cette autorisation afin que d'autres élèves aux motifs moins sérieux ne prennent pas cette liberté³⁴.

Le 20 novembre, le Maire réitère sa décision eu égard aux problèmes de santé dûment constatés de Paul Antin : " ... il y a lieu de le dispenser de tous les cours du soir, sans le priver du droit de prendre part au concours de fin d'année... Quant aux élèves qui

³⁰ Entretien avec Michel Lafon du 09 mai 1994.

³¹ Bonniot R., Artistes oubliés, le peintre paysagiste saintongeais Louis Augustin Auguin, in Cahiers de la revue du bas Poitou, Fontenay le Comte, 1964. Voir aussi Revue Philomathique, 1901 pp 57 à 59, et 1903 pp 385 à 390.

³² Concernant l'importance du Paysage dans les expositions bordelaises, voir la thèse de Dominique Dussol, La Société des Amis des Arts de Bordeaux (1851-1939), Thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 111, section histoire de l'art, 1994, exemplaire dactylographié.

³³ A.M. cote 753 R 2. Ecole de Dessin et de peinture, Correspondance 1880-1889.

³⁴ Ibid.

pourraient, suivant vous, s'autoriser de cette doléance... leur demande serait mal venue en raison de la situation toute exceptionnelle de leur camarade."³⁵

1.3. LES CONCOURS DE FIN D'ETUDES ET LE PREMIER PRIX DE PEINTURE D'HISTOIRE.

La maladie de Paul Antin devait être assez grave pour qu'on lui permît de bénéficier ainsi d'une dispense de cours obligatoire. Cependant, s'il ne suivit l'enseignement qu'irrégulièrement, il n'en resta pas moins son désir de concourir pour le prix de peinture d'histoire de fin d'année. Ce cours de peinture et de figure d'histoire était dirigé par Albéric Dupuy. Fervent amateur d'un art historique et académique ce dernier l'assumait on ne peut mieux. Le retard que Paul Antin avait pris, ainsi que la nécessité de préparer au mieux ce concours, le fit solliciter, avec d'autres élèves, la possibilité d'occuper leurs loges d'étude en dehors des heures autorisées³⁶. Une lettre demandait au directeur de l'Ecole l'autorisation d'entrer dans leurs loges dès six heures du matin, afin de bénéficier de l'éclairage à l'ouest. Autant que la dispense des cours qui concernait Paul Antin, cette sollicitation était exceptionnelle, et M. Braquehayé en fut surpris, voire indigné³⁷. Si ses élèves voulaient travailler, et travailler bien comme le prouvait leur demande, ce désir se manifestait cependant par des doléances étranges et déplacées.

Le concours organisé à la fin de cette année scolaire 1884-1885 réunit cinq concurrents séparés en loges, à qui l'on proposa le sujet suivant : *la flagellation de Notre Seigneur Jésus Christ suivant l'évangile selon saint Marc, XV 15-20* (cat. n° 202). L'élève Paul Antin, obtint le premier grand prix : il fut donc régulièrement proposé au Conseil Municipal pour une bourse à Paris. Chabrié, qui avait obtenu le second grand prix, fut quant à lui chaleureusement recommandé à l'administration municipale³⁸.

Paul Antin concourut la même année pour d'autres prix moins prestigieux au sein de son école. Il eut le premier prix de petite figure peinte, et le second prix, derrière Georges Chabrié, de dessin de figure humaine d'après le modèle vivant³⁹. Forts de leurs récompenses respectives, les deux jeunes élèves pouvaient prétendre à des études plus sérieuses, dans une école de renom. L'enseignement, ainsi que les maîtres qui le dispensaient, avait une valeur immédiate d'apprentissage, mais aussi une autre, plus tardive, liée au prestige des professeurs qui rejaillissait sur leurs anciens élèves après qu'ils soient passés par leurs cours.

2. LES DEBUTS ARTISTIQUES.

2.1. L'ECOLE NATIONALE ET SPECIALE DES BEAUX-ARTS.

³⁵ Ibid.

³⁶ A. M. cote 753 R 2 : Lettre adressée au directeur de l'Ecole, M. Braquehayé, le 22 juin 1885.

³⁷ Ibid.

³⁸ A.M. cote 763 R 2 : Ecole des Beaux-arts et Arts Décoratifs, Concours, jury, distribution des prix 1809-1885.

³⁹ Ibid.

Il fut accueilli à Paris dans l'atelier où passaient traditionnellement les élèves venant de Bordeaux. Les professeurs y étaient alors William Bouguereau et Tony Robert-Fleury⁴⁰. L'enseignement dispensé y était le plus académique qui fût. Paul Antin y apprit le beau métier d'artiste sous la tutelle de maîtres dont la reconnaissance était générale et la maîtrise indiscutable. Il commença sa formation parisienne le 1^{er} mars 1886⁴¹. Elle se poursuivit jusqu'en 1899. Il habita 83, rue de Vallois jusqu'en 1888⁴²; et déménagea alors au 41, rue Saint André des Arts⁴³.

A l'exemple de tous les élèves pensionnaires de la ville de Bordeaux, il envoyait, chaque fin d'année, ses études et ses esquisses peintes afin de les soumettre au jury de sa ville qui en appréciait la valeur. A la fin de l'année 1886, Paul Antin écrivit au Maire de Bordeaux, lui adressant l'énoncé de ses travaux constitués de " ... huit dessins, dont six d'après nature, et deux d'après l'antique, et de cinq esquisses"⁴⁴. L'année suivante son envoi consista en six études peintes, hommes et femmes, et quatre esquisses peintes : *Saint Pierre délivré de prison par un ange* (cat. n° 48), *Marthe et Marie* (cat. n° 49), *La Fille de Jephté* (cat. n° 50), *Tarquin le Superbe* (cat. n° 51)⁴⁵. Ces oeuvres, toutes de sujets historiques, témoignent de la prépondérance que gardaient ces thèmes dans les écoles de l'art officiel, malgré le formidable essor qu'avait connu la peinture de paysage depuis le milieu du siècle.

Durant l'été 1888, Paul Antin reçut l'avis de son incorporation militaire, qui aurait lieu du 1^{er} au 30 octobre à Besançon. Celle-ci retardant son envoi annuel, il écrivit au Maire de Bordeaux, le 3 août, afin de lui demander un report dans l'expédition de son oeuvre⁴⁶. Pour sa dernière année d'école parisienne, en 1889, il présenta une *Léda et le cygne* (cat. n° 203), qu'il exposa par la suite à Bordeaux et à Paris.

2.2. LES PREMIERES EXPOSITIONS.

Pendant le temps que durèrent ses études, Paul Antin participa, assez irrégulièrement, aux expositions de la Société des Amis des Arts. Il y exposa pour la première fois en 1880, un tableau intitulé *Bacalan* (cat. n° 159). Au salon de 1883 il présenta *Le Chemin dit petit bois*, *Talence* (cat. n° 160) ; une *étude* (cat. n° 9) en 1886; et une *Léda et le cygne* en 1890 - celle-là même qui constituait son envoi de fin d'année d'étude parisienne⁴⁷.

Pensionnaire de la Ville à l'Ecole Nationale, et titulaire d'une bourse d'étude, il était resté à Paris jusqu'en 1889. De retour à Bordeaux, Paul Antin ne revint dans la Capitale qu'après son mariage, en 1893. Il habita donc successivement au 9, rue Daubigny jusqu'en 1896, puis au 31, boulevard Berthier.

⁴⁰ A.M. 762 R 2 : Envois faits par les élèves pensionnaires de la Ville à l'Ecole Nationale des beaux-arts (1879-1889), lettre de Paul Antin adressée au Maire de Bordeaux, datant du 1^{er} novembre 1886.

⁴¹ Ibid.

⁴² A.M. cote 762 R 2, liste des élèves bordelais à l'Ecole Nationale des Beaux-arts.

⁴³ A.M. cote 762 R2, lettre du Maire de Bordeaux à Paul Antin datant du 8 août 1888.

⁴⁴ A.M. cote 762 R 2, op. cit. note 40.

⁴⁵ A.M. cote 762 R 2, "rapport à M. Le Maire de Bordeaux envois des élèves pensionnaires à l'Ecole des Beaux-arts, 1887."

⁴⁶ A. M. cote 762 R 2, op. cit. note 43.

⁴⁷ Catalogues d'expositions, Société des Amis des Arts, 1880 - 1890.

Il fut ainsi, pendant un certain temps, un peintre parisien, ou tout au moins un peintre exposant dans les grands salons de la capitale - la carrière d'un artiste de province passant toujours par la reconnaissance officielle des salons nationaux. Après qu'un *Portrait* (cat. n° 129) eut été accepté en 1888, *la Léda et le cygne* (cat. n° 203), qu'Antin présentera en 1890 à la Société des Amis des Arts, fut exposée au Salon des Artistes français en 1889⁴⁸. Cette oeuvre d'étudiant qui constituait un envoi de fin d'année d'école parisienne était admise au sein d'un salon prestigieux prometteur de succès à ceux qui s'y faisaient connaître. Elle s'ajoutait à ce premier *Portrait* de 1888, qu'il présenta encore élève de l'atelier de Bouguereau. En 1891, Paul Antin put de nouveau être représenté aux Artistes Français avec une *Captivité de Juda* (cat. n° 204)⁴⁹. Ce Salon voué aux critiques, en cette fin de siècle où les mouvements picturaux indépendants des manifestations officielles se succèdent et s'affirment, maintenait encore une hégémonie sans faille sur un art ayant su rester sage autant que sur les artistes dévoyés. Aussi, la participation y était nécessaire si l'on cherchait la reconnaissance; ou plus simplement des spectateurs.

C'est de 1892 et 1893 que datent les premières images de la vie misérable des régions minières belges, thème auquel Paul Antin consacra la majeure partie de son art. Elles furent exécutées dans la région de Liège comme l'indique leur titre : *Près des aciéries d'Angloër, Charbonnages de Tilff* (cat. n° 211 et 213)⁵⁰. Ces sujets seront les thèmes récurrents de son oeuvre. Ils annoncent une double carrière, à la fois belge et bordelaise, plus sociale ou plus mondaine, et qui constituera toute sa vie d'artiste.

3. LA RECONNAISSANCE ARTISTIQUE.

3.1. DES ADMISSIONS REGULIERES AU SALON DES ARTISTES FRANÇAIS.

Paul Antin s'était établi à Paris depuis 1893. Il pouvait y bénéficier des influences artistiques, qui sans cesse s'y mélangeaient, autant que de la proximité des salons officiels auxquels seulement on accordait un certain crédit. Admis dès 1888, il présenta régulièrement ses oeuvres au Salon des Artistes Français. A la suite de son *Portrait* (cat. n° 129) et de sa *Léda et le cygne* (cat. n° 203), il exposa une *Captivité de Juda* (cat. n° 204) en 1891 ; Mais il dut attendre 1895 pour être accueilli régulièrement au sein de ce Salon. Il y fut présent chaque année, de 1895 à 1901, et en devint sociétaire en 1899. Il ne suivit pas la scission qui se fit en 1889. Le Salon, qui se tenait traditionnellement aux Champs Elysées allait voir deux camps se disputer la vraie représentation de l'Art français. Les dissidents conduits par Puvis de Chavannes et Meissonnier entendaient amener une libération, un affranchissement par rapport à une tradition trop forte. Mais ceux-ci n'en étaient pas moins les dignes représentants de ce qu'ils prétendaient vouloir combattre. Deux tendances s'affrontaient ainsi tout en se complétant.

3.2. UNE RECONNAISSANCE LOCALE.

Jeune artiste récompensé à l'Ecole Municipale, peintre parisien ayant eu plusieurs toiles acceptées aux Salons des Artistes Français, Paul Antin exposait aussi dans les

⁴⁸ Catalogue d'exposition, Société des Artistes français 1888 - 1889.

⁴⁹ Catalogue d'exposition, Salon des Artistes Français, 1891.

⁵⁰ Catalogue d'exposition, Société des Amis des Arts, année 1892.

galeries autant que dans les salons bordelais. Il avait ainsi acquis dans sa ville natale une certaine réputation dont quelques critiques se firent l'écho⁵¹.

Ces expositions bordelaises commencèrent à le faire connaître auprès du public et de la critique locale. Dès 1892, deux oeuvres exposées dans une galerie du cours de l'Intendance donnèrent lieu à un article élogieux, et où sa maîtrise du pastel fut complimentée : "On remarque ces jours-ci dans les vitrines des dames Duchemin deux pastels, ravissants morceaux dus au sérieux talent de M. Antin, le peintre professeur distingué, passé maître dans ce genre gracieux actuellement à la mode"⁵². Il s'agissait d'un *Portrait de jeune femme* (cat. n° 83), et du *Portrait de M. C. Millardet* (cat. n° 84)⁵³. Le premier fût traité " ... délicatement mais sans mollesse....", alors que le second se distinguait "... par la fermeté et la correction du dessin, et une vigueur de touche remarquable"⁵⁴.

Paul Antin utilisait donc dans chacune de ses deux oeuvres des techniques qui semblaient s'opposer : la délicatesse et la fermeté. L'une d'elles paraissant venir de sa sensibilité propre, l'autre de son enseignement. Mais il les pratiquait avec la même habileté, comme en témoigne la conclusion de cet article dithyrambique : "Dans ces deux genres, M. Antin a révélé les ressources d'un art qu'il possède à fond et qui justifie la vogue de ses oeuvres"⁵⁵. Un *Portrait d'homme* (cat. n° 86), exposé dans la même galerie en 1894 lui valut d'autres louanges⁵⁶. Il s'agit une fois encore d'un pastel M. Paul Antin, un de nos compatriotes, dont le nom est aussi connu de la foule que le talent est apprécié des dilettantes se joue à l'aise dans ce genre délicat"⁵⁷.

Les présentations régulières à la Société des Amis des Arts de Bordeaux avaient permis à Paul Antin de se faire connaître dans sa ville natale plus sûrement qu'à Paris. Les critiques bordelais repéraient aisément ce peintre dont les portraits au pastel tout autant que les oeuvres sociales étaient la marque d'originalité. Les uns pour leurs grandes qualités artistiques, les autres par leur particularité et leurs qualités humaines.

3.3. LE DECOR DE L'EGLISE SAINT-NICOLAS DE GRAVES.

Paul Antin réalisa à Bordeaux son premier et unique décor d'édifice religieux, En 1895, l'église Saint Nicolas allait bénéficier d'un agrandissement du chœur original. Un programme décoratif fut confié à J. Henri Bonnet, assisté par Jean-Baptiste Vettiner. Paul Antin, quant à lui, exécuta le décor figuré du chœur. Il peignit quatre anges thuriféraires sur toiles marouflées, placées par groupe de deux, sur les murs encadrant l'autel (cat. n° 127). Le nouveau chœur fut inauguré le 21 octobre 1895⁵⁸. Aussi modeste fut-il, le décor d'un édifice religieux était une commande qui assurait au peintre une certaine considération, et donnait espoir d'une reconnaissance officielle encore tellement attendue.

⁵¹ Bibliothèque Municipale, Fonds Marionneau: MS 2029/A.

⁵² Ibid.

⁵³ Bien que l'initiale du prénom de ce portrait soit un C. il s'agit ici du portrait d'Alexis Millardet, professeur à la faculté de science de Bordeaux, et inventeur de la bouillie bordelaise. Il fut le seul à porter ce titre et ce nom.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Article de Paul Berthelot in *La Petite Gironde*, 3 août 1894.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Dédicace du chœur de l'église saint Nicolas de Bordeaux.

4. UNE VIE FAMILIALE MARGINALE.

4.1. LE PREMIER MARIAGE DE PAUL ANTIN.

Si sa carrière artistique avait été tolérée, voire encouragée, il fallait pourtant que ce fils de bonne famille, sérieuse et installée, contractât un mariage digne de son rang et épousât une jeune fille d'un certain statut social. Le 13 juillet 1892, Il épousa donc, à Bordeaux, Jeanne Louise Laveau, fille majeure de Jean Alcide Laveau, un négociant en grains⁵⁹. Les témoins respectifs furent : Ernest Laveau, courtier en vin, et Paul Moussié, négociant, pour l'épouse ; Louis Augustin Auguin et Albéric Dupuy, artistes peintres, pour Paul Antin, Ses deux professeurs de l'Ecole Municipale des beaux arts étaient aussi deux amis qu'il choisit comme témoins à son mariage. Celui-ci était-il une concession accordée par un fils artiste à sa famille dont la situation voulait qu'il fit un mariage de raison? Il semblerait que cette union ne fut pas chaleureusement vécue par les jeunes époux⁶⁰. Paul Antin était peintre ; et peintre essentiellement, il ne pouvait sacrifier son temps et ses recherches d'une vie familiale, s'occupant à la fois d'une femme, d'enfants, et d'art en même temps. Il passait ainsi chaque année beaucoup de temps en Belgique d'où il ramenait les thèmes de ses oeuvres exposées aux différents salons.

Le 8 novembre 1900 Jeanne-Louise Laveau, l'épouse dont Paul Antin n'avait eu aucun enfant décédait, à Arcachon⁶¹, Sans doute absent, il ne déclara pas le décès de sa femme qui mourut dans la Villa Gil Blas où elle logeait provisoirement. Son frère, Gabriel Antin, s'occupa de ces formalités⁶². Durant les quelques huit années que durèrent son mariage, et même au-delà, Paul Antin ne vécut pas à Bordeaux : une véritable carrière de peintre ne se concevait que dans la capitale. L'état de santé de sa femme fut une des causes de son retour⁶³. Celle-ci, atteinte d'une maladie des poumons, était en convalescence à Arcachon, centre de cure alors très réputé. Dès 1892, Paul Antin partit régulièrement dans le Borinage ; et y restait assez longtemps pour s'imprégner de cette atmosphère particulière aux régions minières. Partageant son temps entre la Belgique, la capitale, et sa région natale, plus lié à son métier qu'à sa femme, il avait très peu donné de lui-même à cette union qu'il n'avait peut-être pas désirée.

Il ne revint pas vivre et s'installer définitivement à Bordeaux dès après le décès de sa femme. Entre 1900 et 1904 Paul Antin eut plusieurs adresses, en changeant presque chaque année, et dont les catalogues d'expositions sont les seules preuves. Ainsi, en 1901, il habite au 54, rue de Rennes à Paris⁶⁴. Puis, l'année suivante, il loge chez M, Hady Allen 36, rue du

⁵⁹ A.M. cote 2 E 317, acte n° 400. Mariage de Paul Antin et Jeanne-Louise Laveau.

⁶⁰ Entretien avec Madame Armelle Liquard du 6 mai 1994.

⁶¹ acte de décès de Jeanne Louise Laveau, état civil de la Ville d'Arcachon; acte n° 157.

⁶² Ibid.

⁶³ Entretien avec Michel Lafon du 09 mai 1994.

⁶⁴ Catalogue d'exposition, Société des Artistes Français, 1901.

Cherche-Midi, à Paris⁶⁵. En 1903, le catalogue le cite comme logeant à la petite Chartreuse de Vaucresson, en Seine et Oise⁶⁶.

4.2. UN PEINTRE SEDUISANT SEDUIT PAR SON MODELE.

Ses autoportraits, ainsi qu'une photographie le représentant au milieu de ses frères et sœurs attestent du fait que Paul Antin portait beau. Il était élégant, avait une fine moustache grise jaunie par le tabac dont il était grand consommateur, un regard sombre et aigu dans lequel apparaissait une certaine mélancolie. Tout ceci concourrait à lui donner un charme certain, et dont il semblait se complaire à abuser. Quelques années plus tard Georges de Sonnevile, Dans une toile intitulée *l'Atelier du peintre galant*, représentera Paul Antin jouant le joli cœur auprès de l'une des élèves de son atelier de peinture. Antin avait une réputation de coureur de jupons que seul ce tableau pouvait illustrer.

Entre 1900 et 1904 débarqua à Bordeaux Claire Antoinette Michaux. Elle arrivait de Basse Terre en Guadeloupe, où elle était née le 13 juin 1877. Venue à Bordeaux pour y trouver un destin qu'elle espérait meilleur que dans la colonie, elle ne trouva qu'un emploi de modèle dans l'atelier de Paul Antin. Est-ce cette Créole (cat. n°) qu'il exposa au Salon des Artistes Girondins en 1903?⁶⁷.

Elle devint sa maîtresse peu de temps après ; et de cette relation plus intime entre le maître et son modèle naquit une fille prénommée Paula, le 27 février 1905⁶⁸. Cette enfant n'était cependant ni attendue, ni désirée. La naissance fut déclarée le 2 mars suivant, de père et de mère non nommés ; Elle avait eu lieu au 219, avenue de la République, à Caudéran. Paul Antin ne la reconnut que plus d'un an après, le 15 octobre 1906, et lui donna son nom⁶⁹. Sa mère attendit près de sept ans avant de la reconnaître comme sa fille naturelle⁷⁰. La famille de Paul Antin était restée très catholique et traditionaliste, aussi cette naissance illégitime fut-elle très mal accueillie. En désespoir de cause, Paul Antin et sa compagne essayèrent de placer, à l'âge de six ans, cette enfant non désirée dans un pensionnat. N'y supportant sûrement ni la vie ni l'isolement forcé dont elle était victime, innocente pourtant, elle put en ressortir quelques temps après⁷¹.

Paul Antin devait avoir le même détachement avec sa maîtresse qu'avec sa première femme. Il refusa obstinément d'épouser la mère de sa fille. Il ne l'aimait pas et, en vertu de ce principe, ne devait pas se marier. Sa famille tenta sans succès de forcer cette union⁷². Paul Antin continua de voyager en Belgique, se mêlant aux mouvements artistiques locaux, et y rencontra Emile Verhaeren, poète réaliste et chantre de la dure vie ouvrière de son pays⁷³. Intéressé par le réalisme belge autant que par la vie minière, Paul Antin trouvait dans le pays de Mons un répertoire de formes et les illustrations de cette contrée de misère.

⁶⁵ Catalogue d'exposition, Société des Artistes Français, 1902.

⁶⁶ Catalogue d'exposition, Société des Artistes Français, 1903.

⁶⁷ Catalogue d'exposition, Société des Artistes Girondins, 1903.

⁶⁸ A.M. acte n° 40 du registre des naissances, 1905.

⁶⁹ A.M. transcription de reconnaissance de l'enfant, acte n° 128.

⁷⁰ A.M. Acte n° 954 bis 2ème section du 2 décembre 1911, reconnaissance de Paula Antin.

⁷¹ Entretien avec Madame Jacqueline Labesque du 12 mars 1994.

⁷² Entretien avec Madame Armelle Liquard du 6 mai 1994.

⁷³ Georges de Sonnevile, *Les Cahiers noirs, Journal d'un peintre* (Bordeaux 1920Paris 1958), William Blake & Co., Bordeaux, 1994, p. 22-23. Emile Verhaeren est, entre autre, l'auteur de campagnes

Paula Antin, pour laquelle Paul Antin n'assumait qu'un rôle de père épisodique, avait grandi dans une atmosphère artistique et originale. Le peu d'intérêt que celui-ci manifestait envers cette famille fortuite fut pour beaucoup dans la rancœur que Paula Antin, ainsi que sa mère, gardèrent contre lui. Quant à son ancienne maîtresse, Antin ne s'en préoccupait plus ou très peu, et avait dès le début et une fois pour toutes refusé l'idée d'un mariage. L'enfant était illégitime, née d'une passade entre un peintre et son modèle, elle fut mal acceptée par la famille du peintre et rejetée par sa mère qui voyait en elle l'image d'un déshonneur et d'une vie brisée⁷⁴. Paul Antin s'en occupa néanmoins, mais non comme un père au foyer, soucieux de la morale et des traditions. Il lui enseigna la peinture à défaut de notions plus conventionnelles. Paula fut une élève douée, elle l'aida à la réalisation de certains décors, et voulu commencer avec l'aide de son père, une carrière d'illustratrice⁷⁵. Elle fit de lui un portrait au fusain et acheva un autoportrait en soldat qu'il avait commencé. Paul Antin exécuta plusieurs portraits de sa fille, à des âges différents (cat. n° 94, pl. 11 - et 106, pl. 12). Elle fut son élève et cet enseignement lui permit d'adopter quelques années plus tard la carrière de professeur de dessin.

Seuls comptaient son art et cette morale personnelle qui le poussait à refuser d'épouser, à une époque où la bienséance l'interdisait, la mère de sa fille parce qu'il ne l'aimait pas. Il travailla donc, décidé à faire admettre et sa valeur et les valeurs de son art qui commençait alors d'être menacé par les avant-gardes successives.

5. SON ENGAGEMENT ARTISTIQUE.

5.1. DES RECOMPENSES AUX SALONS PARISIENS.

Paul Antin présentait régulièrement ses oeuvres au Salon des Artistes Français, référence incontournable autant pour l'artiste que pour l'amateur. Les récompenses que l'on pouvait y recevoir permettaient d'être reconnu à la fois par ses pairs et par les spectateurs ou éventuels commanditaires qui s'intéressaient aux artistes récompensés. Chaque tableau primé était une oeuvre sociale. *Charbonnages et usines sous la neige* (cat. n° 217) obtint une mention honorable en 1897. Une oeuvre intitulée *les Fourmis noires; Borinage* (cat. n° 224) eu une médaille de 3ème classe en 1900. Il obtint enfin une médaille de bronze à l'Exposition Universelle de 1900 pour *Charbonnages et usines*(cat. n° 223). Bien que n'habitant pas définitivement à Bordeaux Paul Antin y mena, à partir de 1899, une activité accrue attestée par les expositions locales auxquelles il participait, mais aussi par le souci qu'il eut de redonner à l'art bordelais un caractère de professionnalisme qu'il avait perdu.

Après le décès de son épouse Paul Antin s'était beaucoup déplacé, changeant d'adresse chaque année. Il sembla s'intéresser plus sérieusement à la gravure, présentant assez régulièrement dans les salons bordelais ou parisiens de cette période des oeuvres gravées. Il prit par ailleurs des cours auprès d'un certain Bernier, qui dut le former à la technique. Le nom de ce nouveau professeur apparaît en 1902, dans le catalogue du Salon

hallucinées et des Villes tentaculaires. Critique d'art très proche des artistes belges et français, il participa avec Octave Maus à la création du cercle des XX en 1884.

⁷⁴ Paula Antin ne renoua des relations avec la famille de son père qu'après 1945-1950, vingt ans après la mort de celui-ci.

⁷⁵ Entretien avec Madame Jacqueline Labesque du 12 mars 1994.

des Artistes Français, où Paul Antin expose une gravure à pointe sèche intitulée *le Borinage* (cat. n° 64). Ce nouvel enseignement put lui être donné par Charles Théodore Bernier, graveur travaillant alors dans le Hainault et exposant lui aussi au Salon Parisien entre 1900 et 1905⁷⁶. Les séjours de Paul Antin en Belgique avaient pu le faire côtoyer peintres et artistes et, parmi eux, ce graveur dut lui enseigner son art. Cependant, dès 1904, Paul Antin revint s'établir à Bordeaux, où il s'installa désormais. Il prit alors part aux mouvements artistiques locaux.

5.2. LES ASSOCIATIONS BORDELAISES ET L'ATELIER.

Les jeunes peintres bordelais, comme tout jeunes peintres, désiraient faire évoluer un art bordelais qui s'entêtait à nier les révolutions qui bouleversaient le monde artistique dans son évolution. Ils reprochaient à la Société des Amis des Arts, alors seule société artistique représentative, de n'exposer aux cimaises et aux places de choix que les seuls Maîtres, dont les qualités n'étaient plus à prouver. La colère de ces peintres se portait sur cette Société qui leur refusait des toiles en prétextant l'audace ou la maladresse de leurs auteurs. Ils en vinrent à créer, en 1899, une Société des Artistes Girondins, chez Jean Drouyn, dont les statuts furent établis par Eugène Forel qui en devint président en 1900⁷⁷. Leurs expositions devinrent le «Salon d'Automne» bordelais. Un salon d'automne qui n'avait malheureusement pas l'originalité de tendance de son homonyme parisien.

Plusieurs opinions partageaient cette société. Les uns désiraient lutter ouvertement contre les Amis des Arts ; les autres conseillaient la diplomatie, d'autres encore voulaient limiter les exposants à un groupe de professionnels résidant à Bordeaux. Alfred de la Rocca réunit ces derniers qui fondèrent l'Atelier en 1905⁷⁸.

Désirant restaurer "la consciencieuse pratique de l'art et (de) rendre tout son lustre au beau nom d'artiste", cette société avait pour but d'organiser annuellement une exposition d'œuvres exécutées par ses membres qui revendiquaient désormais leur profession d'artistes⁷⁹. La Société des Amis des Arts était en effet, à cette époque envahie par les toiles des amateurs éclairés et qui se piquaient d'être artistes. L'association, comprenant des peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, domiciliés à Bordeaux fut officiellement créée le 20 juillet 1905. Le président en était Paul Quinsac, entouré de deux vice-présidents : Gaston Leroux et Ernest Lacombe. Un trésorier, Pierre Ferret ; un secrétaire général, Alfred de la Rocca -, et un secrétaire adjoint, Jean Gaston Adoue, complétaient le bureau⁸⁰.

Les membres en étaient : Paul Antin, Jean Vettiner, Mora, Carré, Hubert-Gautier, Jean Georges, Emile Brunet, Bugnicourt, Julien Calvé, Félix Carme, Cazaubon, Darricau, Delpech, Hildebrand, Larrée, Lacoste, Manciet - peintres. Achard, Blaiza - sculpteurs. Dacosta, Robert Mialhe, Lacoste, Prévot, Tussau, Veyre - architectes⁸¹. Les statuts de

⁷⁶ Benezit, Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, Gründ, Paris, 1960, tome 1, p. 599. Un autre Bernier (Charles Nicolas), travaillant à la même période aurait pu aussi lui dispenser ces cours, mais il est recensé comme peintre et non comme graveur. Au regard du Benezit, Charles Théodore Bernier reste comme l'enseignant le plus probable.

⁷⁷ Georges de Sonnevillle, *l'Art à Bordeaux de 1903 à 1928* dans *La Vie de Bordeaux*, 26 août 1961.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ GUEIZIN Jean et Bernard, *Des Hommes et des activités autour d'un demi-siècle*, Editions B.E.B., Lormont, 1957, p. 716.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

l'association étaient stricts : les membres devaient habiter le département et avoir été admis au moins trois fois aux salons de Paris (Artistes Français, Champs Elysées ou Champs de Mars)⁸².

Cependant, la distance que prirent ces artistes vis-à-vis de l'instance presque officielle que constituait les Amis des Arts était toute relative, nombre d'entre eux continuèrent d'exposer au sein de la Société. Celle-ci restait malgré tout le phare et l'épicentre d'un Art bordelais dont la tradition ne pouvait être ébranlée par ces quelques agitations. La Société des Amis des Arts était par ailleurs l'un des principaux mécènes de l'Atelier⁸³.

La première exposition du groupe eut lieu du 20 avril au 15 mai 1906 et fut saluée par un article élogieux de Paul Berthelot dans la *Petite Gironde*⁸⁴. Paul Antin y présenta entre autres un *Portrait de Monseigneur Delamaire, et le Borinage sous la neige* (cat. n° 133, et 230). Membre fondateur de cette société, il participa à toutes les réunions de l'Association qui précédèrent cette exposition⁸⁵. Un " ... banquet devant avoir un caractère intime..." fut organisé afin d'inviter les critiques bordelais peu avant l'ouverture de ce premier salon⁸⁶. Toulouse, Berthelot, Cuneix, de Sonnevile, y furent conviés.

Hormis l'article de Paul Berthelot, d'autres critiques tels que ceux de *la Gironde*, du *Nouvelliste*, ou encore de *la France*, célébrèrent ce digne évènement. Et pour que cette inauguration prît un caractère plus solennel la présidence d'honneur fut dévolue à Lutaud, *Préfet de la Gironde*, assisté de Daney, *Maire de Bordeaux*, Mestrezat, *Adjoint aux Beaux Arts*, et de la Ville de Mirmont, *adjoint à l'instruction publique*. On put aussi remarquer dans l'assistance : Paris - *directeur de l'Ecole des Beaux-arts*, Schröder - *vice-président des Amis des Arts*, Marot - *conseiller général*⁸⁷. Malgré la présence de toute une coterie artistique ou officielle bordelaise, malgré les louanges des critiques, peu de spectateurs assistèrent à l'exposition de l'Atelier ; ainsi qu'aux suivantes. Paul Antin exposa à l'Atelier régulièrement de 1906 à 1914. Ces salons avaient alors lieu traditionnellement au printemps, entre avril et mai.

Actif aux réunions, Paul Antin donnait son avis, un avis bien arrêté, sur les nombreux points qui étaient soulevés lors de ces assemblées préparatoires. Sur des débats aussi divers que la participation d'un nouveau membre à une exposition, des modifications au règlement de l'association ou la couleur du tissu mural de la salle d'exhibition, il intervint parfois avec une certaine virulence. Si les comptes-rendus des réunions mettent parfois en exergue quelques tensions, celles-ci étaient tempérées dès les assemblées suivantes, et les amitiés sincères réaffirmées.

Les expositions de l'Atelier, cependant, n'attiraient que très peu de spectateurs, malgré la valeur des exposants ; les oeuvres se vendant elles-mêmes assez difficilement. Aussi, la vocation de l'association qui, par la sélection des ses membres, la qualité de ses

⁸² A.M., Fonds Sonnevile-Bordes, archives de l'Atelier.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Paul Berthelot, "l'Atelier", *La Petite Gironde*, 11 mai 1906.

⁸⁵ A.M., Fonds Sonnevile-Bordes, archives de l'Atelier, 1906.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid.

expositions, désirait promouvoir un lieu permettant à ces artistes de faire connaître et vendre leurs oeuvres, était-elle relativement déçue⁸⁸.

5.3. UN ARTISTE ENSEIGNANT.

Paul Antin restait un des peintres respectés de la communauté artistique bordelaise. Georges de Sonneville, critique d'art, devait le tenir en une certaine estime pour conseiller à son neveu de le prendre comme professeur⁸⁹. Georges de Sonneville, homonyme de son oncle, était né et avait vécu en Nouvelle Calédonie d'où il revenait, en 1905, ayant parcouru un périple historique et artistique qui l'avait amené de l'Australie à l'Italie, en passant par l'Indonésie et l'Égypte⁹⁰. Il était en classe de philosophie lorsqu'il commença à prendre des cours avec Paul Antin, qui n'avait jamais enseigné, et dont il pouvait espérer un enseignement plus libre que celui qui était dispensé à l'École des Beaux Arts⁹¹. Georges de Sonneville ainsi qu'Yvonne Laporte et M. Rebsomen furent accueillis dans son atelier, au coin des rue Judaïque et Scagliar, dès 1906⁹². Paul Antin y enseignait successivement le dessin, puis le pastel, et la peinture à l'huile⁹³.

Ce n'est qu'un an plus tard qu'il ouvrit au 29, rue de Brach, un atelier d'étude d'après le modèle vivant, devenant ainsi professeur⁹⁴. L'enseignement était devenu une source essentielle de revenu pour des peintres bordelais dont les subsides provenaient pour la plupart des commandes de portraits, et qui étaient désormais concurrencés par la photographie⁹⁵. De nombreux élèves de l'École (M. Troquart, Y. Tronquet, Mme Dumora, etc.) venaient y chercher une instruction différente. "Vraisemblablement la première «académie» de ce genre à Bordeaux, elle souleva une vive hostilité de la part de l'École"⁹⁶. De son passage dans cette "académie" Georges de Sonneville fit, en 1907, un tableau intitulé *l'Atelier de Paul Antin*. Ce fut la première oeuvre qu'il vendit, la même année, au Salon de la Société des Amis des Arts⁹⁷.

Paul Antin poursuivait ainsi plusieurs activités parallèles : professeur indépendant, il s'assurait une source de revenus presque régulière ; membre de l'Atelier, il valorisait sa production, affirmait ses idées sur l'art, et trouvait un terrain de vente organisé - peintre reconnu, il participait encore aux expositions de la Société des Amis des Arts, ainsi qu'aux

⁸⁸811A.M., archives de l'Atelier, Fonds Sonneville-Bordes. Les archives de l'association sont pour la plupart des comptes-rendus de réunions. Elles sont assez révélatrices des rapports qu'entretenaient les membres au sein du groupe, ainsi que de ses difficultés. Adoue déclarait à la réunion du 1^{er} décembre 1911 : "C'est en etTel toujours la même chose : salle vide, tableaux gardés par un gardien qui sommeille".

⁸⁹ Entretien avec Hélène Bordes Sonneville du 15 juin 1994.

⁹⁰ Catalogue de l'exposition Georges de Sonneville et Bordeaux, p. 26.

⁹¹ Jean Claude Lassere in Georges de Sonneville et Bordeaux, catalogue d'exposition, p. 12

⁹² Caroline Canon, Recherches sur le peintre Georges de Sonneville (1889-1978), mémoire de maîtrise d'histoire de l'art sous la direction de M. Robert Coustet, Université Michel (le Montaigne Bordeaux 111, 1994, exemplaire dactylographié, pp. 22-23.

⁹³ Op.cit note 89.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Georges de Sonneville, Les Cahiers noirs, journal d'un peintre (Bordeaux 1920'aris 1958), William Blake & Co., Bordeaux, 1994, pp. 22-23.

⁹⁶ Georges de Sonneville, l'Art à Bordeaux de 1903 à 1928 in La Vie de Bordeaux, 16 août 1961.

⁹⁷ op. ci. note 89.

grands salons parisiens ; peintre original enfin, il ramenait de Belgique des toiles aux thèmes singuliers pour les expositions locales et nationales.

5.4. LA REFECTION DU PLAFOND DU GRAND THEATRE DE BORDEAUX.

1 Une nouvelle occasion de participer à la réalisation d'un grand décor officiel lui fut donnée lorsque le 12 avril 1913 un arrêté municipal édita les règles du concours concernant la réfection du plafond du Grand Théâtre de Bordeaux⁹⁸, Paul Antin et Vettiner y répondirent ensemble, et acceptèrent les délais et les conditions, le 26 mai 1913⁹⁹. Les concurrents retenus furent : Antin, Brunet, Darrieux, D'Espagny, Guillonet, Laurens, Larée Artus et Lauriol, Manclét, Planty, Leys Prat, Roganeau¹⁰⁰. La délibération du jury ne retint que six participants : Brunet, Guillonet, Laurens, Larée-Artus-Lauriol, Prat, Roganeau¹⁰¹.

Paul Antin fut éliminé dès ce premier tour ; ce qui resta pour lui une de ses grandes déceptions. Brunet aura finalement le premier prix par huit voix contre deux¹⁰². L'œuvre devait être achevée le 15 juillet 1914, et le marouflage le 1er août 1914, mais Brunet rencontra certains problèmes lors de la pose de sa toile. Il sera forcé de retirer son travail déjà installé au plafond du Grand-Théâtre, et sera remplacé par Roganeau¹⁰³.

5.5 L'INTERMEDE DU CONFLIT.

Peu après la première guerre mondiale éclata, et l'Europe entière entra dans la conflagration. Paul Antin avait alors cinquante et un ans, et sa fille neuf ans ; Il décida cependant de s'engager. Son engagement était alors lié à son désir de participer au mauvais sort des plus démunis enrôlés dans la guerre¹⁰⁴. Paul Antin en revint affaibli d'une blessure qui l'avait atteint aux poumons¹⁰⁵. Il fut lieutenant territorial du 59ème Régiment d'Artillerie. Il obtint la Croix de Chevalier dans l'Ordre National de la Légion d'Honneur en 1919. Le port de l'insigne de la Décoration lui étant autorisé dès le 28 décembre 1918¹⁰⁶. Cette épreuve dans les tranchées lui inspira une oeuvre dont le sujet et la précision du titre suppose une expérience vécue : *Verdun -le groupe Hertz du 114ème A.L. allant prendre position sur les hauts de la Meuse* (cat. n° 173). Elle fut présentée en 1920 au Salon des Artistes Français, à la Société des Amis des Arts et au salon de l'Atelier.

La guerre avait entraîné la mobilisation de nombreux artistes et les privations qu'elle occasionnait ne motivaient guère à la visite des expositions. Aussi l'activité artistique bordelaise, victime indirecte du conflit, avait-elle été notoirement suspendue

⁹⁸ Dominique Dussol, Le Rétablissement du plafond du Grand-Théâtre de Bordeaux, l'Affaire Brunet-Roganeau, Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde, 1982, pp. 135 à 147.

⁹⁹ A.M. cote 8302 M 86, restauration du Grand Théâtre, dossier n° 4.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Cette affaire divisa le monde artistique bordelais. Les opinions étaient douloureusement tranchées, et les éléments assez confus. L'étude de Dominique Dussol, l'affaire Brunet Roganeau, constitue un point de référence en la matière, où ces éléments épars et équivoques y sont parfaitement étudiés et débrouillés.

¹⁰⁴ Entretien avec Michel Lafon du 09 mai 1994

¹⁰⁵ Entretien avec Madame Jacqueline Labesque du 17 septembre 1995.

¹⁰⁶ A. N. Cote LI1 42/4, dossier de Légion d'honneur de Paul Antin.

entre 1914 et 1918. Un "Salon des Artistes mobilisés", ainsi qu'un salon de peinture à la foire de Bordeaux en 1917, furent les seuls représentants de cette activité. Ce dernier salon était dû à l'instigation d'Eugène Forel, qui avait eu l'idée de déplacer son Salon d'Automne à la Foire commerciale.

Ce dernier organisa un nouveau salon en 1919 et fit appel pour sa préparation à Georges de Sonnevillle et Ricardo Gomez Gimeno, un autre élève d'Antin. Grâce à l'appui des "Feuillets d'Arts", revue d'Edouard Moussié, et avec l'aide de Gabriel Frizeau qui prêta quelques oeuvres, l'exposition intitulée "Un Groupe de Peintres Modernes" put ainsi se dérouler, du 31 mai au 15 juin 1919 à la Foire de Bordeaux, Galerie de la Victoire, Bâtiment L, Comptoir T¹⁰⁷.

Sous le patronage du préfet de la Gironde et du Maire de Bordeaux, avec un catalogue préfacé par Paul Berthelot, de nombreux artistes bordelais autant que parisiens exposèrent: Antin, Bissière, Billiard, Brunet, Buthaud, Campbell, Chaubin, Daventure, Derain, Duran, Diriks, Gomez Gimeno, Guindet, Harboe, Lebasque, Liano Florez, Lailhaca, Lhôte, Liaussu, Lépine, Monlezun, Pujolle, Sigrist, Georges et Yvonne de Sonnevillle, Vergez, Vlaminck¹⁰⁸. Pour la première fois Bordeaux put accueillir en un même lieu, un éventail aussi riche et aussi représentatif d'artistes contemporains.

6. UNE LEGITIME CONFIRMATION.

6.1. DE NOUVELLES RESPONSABILITES ENVERS L'ATELIER.

La guerre avait obligé l'Atelier à cesser ses expositions dès 1914¹⁰⁹. Les réunions se poursuivirent jusqu'en mars 1915 ; Antin, engagé, étant absent à cette période. Elles reprirent en 1919, préparant l'exposition pour l'année suivante. La difficulté essentielle restait le manque de spectateur pour une association artistique se voulant représentative d'un art régional de valeur nationale. Il fallut battre le rassemblement des membres et faire appel à leur courage afin de redresser la situation précaire du lendemain de la guerre¹¹⁰. La date de l'exposition de 1920 dut cependant être reculée : prévue pour le 15 avril, elle avait déjà été repoussée au 24. Hubert Gautier proposa de remettre l'exposition. Il fut suivi par Antin qui était alors, et depuis peu, vice-président de l'Atelier: " ... la date d'avril choisie jusqu'à présent, n'est pas très pratique à cause des Salons des Amis des Arts et de Paris qui se font au printemps : il (Antin) propose de reporter la date de notre Salon à la fin de l'année, en novembre par exemple¹¹¹." La proposition de Paul Antin fut adoptée à l'unanimité.

¹⁰⁷ Georges de Sonnevillle, l'Art à Bordeaux de 1903 à 1928 in La Vie de Bordeaux, 26 août 1961.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Les catalogues de l'Atelier sont introuvables, dans les divers fonds d'archives de la ville, entre 1908 et 1920.

¹¹⁰ A.M. fonds Sonnevillle-Bordes, archives de l'Atelier. Un Discours de Georges de Sonnevillle à l'occasion d'un banquet le 1er décembre 1923, rends compte de cette situation : "Je me souviens qu'au lendemain de la guerre, il a fallu la persévérance et l'énergie de M. Tussau, qui nous exhortait par la parole ou de pressants appels écrits ... pour que s'ouvre à nouveau en 1920 notre exposition".

¹¹¹ A. M. ibid, réunion du 13 avril 1920.

Le décalage des expositions n'amenait pas pour autant plus de visiteurs, et l'Atelier connut alors certaines difficultés financières. En 1921 Antin fut élu président de l'Atelier et il entreprit de résoudre les problèmes que connaissait l'association "...avec une habileté et un désintéressement, dont nous devons lui être reconnaissant, n'en déplaise à sa modestie¹¹²." Il institua un principe de loterie dans lequel les tableaux, achetés par l'Atelier à certain de ses membres, étaient mis en tombola par achat de billets ayant valeur d'action, et offerts en cadeau aux actionnaires par le biais de tirages au sort¹¹³.

Les actionnaires étaient nombreux, l'Atelier se dédommagea ainsi chaque année des frais engagés. Les oeuvres offertes étaient sélectionnées par un jury de sociétaires, préservant ainsi certains membres de la partialité d'un choix public. C'était également par un choix soumis au vote qu'une oeuvre remarquable entre celles exposées était proposée à la Commission Consultative des Beaux-arts pour un achat de la ville de Bordeaux. Peu à peu l'Atelier résolut ces difficultés et s'institua comme une des plates-formes de référence de la communauté artistique bordelaise.

Les visiteurs se faisaient toujours rares, mais les innovations apportées au lendemain de la guerre avaient donné un nouvel élan à la société. Celle-ci accueillit par ailleurs de nouveaux membres, qui élargirent ainsi le cercle fermé des sociétaires, apportant par le fait un peu de nouveauté. Cette "nouvelle garde" se composait de : Aufort, Roganeau, Barbier, Camille de Buzon, Chaumont, Gimeno, Mothe, Bertin, Vidal, Furt, Léo David, Philippe Long, Nel Ariés, Tardieu, Dalaux, Castaignet, Fonton, Forel, Marius Guelt, G. Hildebrand, Joseph Lépine. Georges de Sonneville, quant à lui, en fut le secrétaire entre 1920 et 1925¹¹⁴. L'Atelier, encore fortement tourné vers une certaine tradition artistique, ne convainquit pas tous ces jeunes peintres épris de modernité.

6.2. LA NOMINATION AU SEIN DE LA COMMISSION CONSULTATIVE DES BEAUX-ARTS.

Président de l'Atelier durant une année, Paul Antin avait su se faire connaître dans la communauté artistique locale. Aussi, lorsque par une lettre présentée à la réunion de l'Atelier du jeudi 7 mai 1925, M. Dumas, Maire de Bordeaux, nomma Antin membre de la Commission Consultative des Beaux-arts, ce dernier remercia les membres de l'Atelier de l'avoir élu président de la Société quatre ans auparavant. Il fut nommé en remplacement de Julien Calvé, récemment décédé. Cette commission comptait alors comme autres membres : Quinsac, de Buzon, Manciet, Larée, Roganeau. La réputation de Paul Antin s'affirmait ; et son mérite se voyait récompensé désormais dans sa ville.

6.3. *LE SOLEIL SOUS LA NEIGE* : UNE OEUVRE SOCIALE RECOMPENSEE PAR LA MEDAILLE D'OR.

Ni l'âge, ni la guerre, ni son statut de président d'une association artistique, n'avaient détourné Paul Antin de sa passion pour la représentation de la vie minière. Il continuait d'exposer régulièrement, aux salons qu'il fréquentait, des oeuvres sur ce thème. Lorsqu'il

¹¹² A.M_ *ibid*, discours de Georges de Sonneville du 1ier décembre 1923.

¹¹³ A.M. *op. cit.* Fonds Sonneville-Bordes, archives de l'Atelier.

¹¹⁴ Georges de Sonneville, *l'Ari à Bordeaux de 1903 à 1928* in *La Vie de Bordeaux*, 26 août 196 1.

proposa, en 1925, *le Soleil sur la neige* (cat. n° 242, pl. n° 54) au Salon des Artistes Français, ses expositions dans cette institution étaient, depuis longtemps déjà, extrêmement sporadiques. Alors qu'il y avait participé assez régulièrement entre 1891 et 1909, Paul Antin ne présenta que deux oeuvres en 1920 : *l'Observatoire* (cat. n° 172), et *Verdun -le groupe Hertz du 114ème A.L. allant prendre position sur les Hauts de la Meuse* (cat. n° 173), jusqu'au Salon de 1925.

Déjà récompensé par une mention honorable en 1897, une médaille de 3ème classe et une médaille de bronze à l'exposition Universelle de 1900, Antin se voyait consacré, avec *Le Soleil sur la neige*, par une médaille d'or au Salon qui couronnait la carrière d'un vieux peintre sensible, passionné et ému par la misère des mineurs. Tussau, président de L'Atelier, qui lui avait succédé en 1922, recommanda vivement à la Ville de Bordeaux l'achat de ce tableau justement médaillé. Une lettre du 19 décembre 1925 fut adressée au Maire de Bordeaux, afin de lui assurer " ... que le Musée s'enrichirait d'une oeuvre digne de figurer dans ses salles, et que la Ville de Bordeaux honorerait ainsi l'un de ses meilleurs artistes peintres contemporains¹¹⁵.

La toile fut déposée jusqu'au 6 janvier 1927 salle Vergniaud. Une lettre de Tussau assura au Maire la sympathie de M. Costedoat (adjoint aux Beaux-arts de la Ville) pour l'Atelier et pour Antin¹¹⁶. Lorsque la décision fut prise, "... la société l'Atelier, mise au courant de l'achat par la municipalité de Bordeaux de l'oeuvre de Monsieur Antin, a voté, à l'unanimité, de chaleureux remerciements, pour cette marque de bienveillance et d'estime"¹¹⁷. Une abondante correspondance fut échangée pour l'achat de cette oeuvre; essentiellement due au fait qu'Antin voulait lier la vente de son tableau avec l'achat à la Ville de deux terrains contigus, 1 rue Bouguereau et l'autre étant mitoyen à son immeuble 29, rue de Brach. La valeur des parcelles de terrain, maintes fois discutées, fut fixée à 2000 francs. "Le paiement d'une somme de neuf mille francs, à prélever sur le crédit inscrit au Budget (art. 38, chap. 2)" fut décidé pour l'achat du tableau. Les deux ventes furent traitées séparément¹¹⁸.

La décision d'achat du *Soleil sur la neige* fut officiellement prise le 13 février 1928, après délibération du Conseil Municipal du 25 novembre 1927. Une lettre de Costedoat du 8 décembre 1927 fait part d'une nouvelle modification apportée à l'achat du tableau : "Le prix de la toile de M. Antin avait été préalablement fixé à neuf mille francs, mais celui-ci ayant généreusement abandonné neuf cent francs, sur sa part, pour que la ville puisse acquérir le tableau de M. Lépine, il s'ensuit que le mandat ci-joint doit être annulé"¹¹⁹. Ce mandat avait été adressé le 1er décembre 1927. La bonne fortune de Paul Antin consacra aussi Lépine, pour qui la *Cathédrale d'Amiens* fut la première oeuvre qu'il vendit au musée de sa ville. Joseph Lépine qui connaissait alors de sérieuses difficultés, accueillit non sans bonheur une telle opportunité.

Depuis 1921, lors des expositions de l'Atelier auxquelles Paul Antin participait régulièrement, ses oeuvres comptaient parmi les plus chères offertes à la vente. *Le Roi de l'arc, Pays de Mons* (cat. n° 237) fut proposé à deux mille huit cent francs en 1921 ; *Le Soir, étang girondin* (cat. n° 179) à neuf mille francs en 1923 ; *L'Arc en ciel double* (cat. n°

¹¹⁵ A. M. cote 1438 R 6 : achat de tableaux.

¹¹⁶ A.M. ibid: lettre du 12 juillet 1926.

¹¹⁷ A. M. ibid : lettre du 9 février 1927.

¹¹⁸ A.M. ibid: décision municipale du 26 février 1927.

¹¹⁹ A. M. ibid

190) à mille six cent francs or au salon de 1926¹²⁰. Sa cote personnelle fut assurément l'une des plus élevée de Bordeaux durant les années vingt. Si sa gloire fut tardive, elle fut pour le moins certaine ; l'achat récent de son *Soleil sur la neige* par la Ville en apporta la preuve.

6.4. SES DERNIERES EXPOSITIONS ET LA NAISSANCE D'UN NOUVEL ART BORDELAIS.

Paul Antin exposa deux oeuvres dans le cadre de l'Exposition Internationale des Beaux-arts de la ville de Bordeaux qui eut lieu en 1927. Il s'agissait de deux de ses oeuvres les plus représentatives : *La Nuit au pays noir* (cat. n° 234, pl. n° 53) et *Le Soleil sur la neige* (cat. n° 242, pl. 54)¹²¹. Paul Antin était un artiste désormais assez reconnu pour représenter sa ville dans une exposition internationale. Les tableaux présentés avaient eu tous deux une carrière prestigieuse et avaient été exposés à de nombreux salons.

Du 10 juin au 10 juillet 1928, eut lieu, dans la galerie sud du Musée des Beaux-Arts, une exposition intitulée "Centenaire de Goya". De nombreux artistes français et espagnols réunirent leurs oeuvres afin de célébrer le centenaire de la mort du peintre à Bordeaux. Les artistes de l'Atelier eurent l'initiative de s'associer, lors de cette célébration, à des artistes aragonais contemporains¹²². De nombreux peintres bordelais participèrent à cette manifestation, et parmi eux Paul Antin, Emile Brunet, Louis Alexandre Cabié, Cazaubon, Raoul Dasque, Doumergue, Duprat, Gomez Gimeno, Hubert-Gautier, William Laparra, Joseph Lepine, Roganeau, Tournes, Alfred Smith, Zo. L'art aragonais fut quant à lui représenté par Ignacio Zuolaga, Vincente Garcia, Higenio Blat, Diaz Dominguez¹²³. Paul Antin y exposa trois oeuvres : *Andromède* (cat. n°124, pl. 21), un *Portrait* (cat. n°137, pl. n° 30), et *le Soleil sur la neige* (cat. n° 242, pl. 54)¹²⁴.

Longtemps accablés par une tradition qui, à Bordeaux plus encore qu'ailleurs, maintenait une forte hégémonie, les artistes locaux suivaient très rarement les innovations des modernes. L'art bordelais, cependant, se devait d'évoluer : la tendance rétrograde, qui se manifestait traditionnellement à Bordeaux, tenait à l'écart des innovations parisiennes des artistes régionaux dont les aspirations ne correspondaient plus au goût académique professé par la ville. Certains, comme André Lhote, avaient fui leur ville pour tenter leur chance à Paris, plus ouverte aux initiatives et berceaux des mouvements artistiques. D'autres, tel Georges de Sonnevile, n'étaient partis que quelques temps pour goûter ailleurs les plaisirs d'un art libéré de certains carcans traditionnels par trop pesant.

L'Atelier ne pouvait plus jouer un rôle de novateur, il fallait qu'un autre groupe en prît la responsabilité. Georges de Sonnevile, "enfant terrible" de l'Atelier qui était déjà à l'origine de l'exposition "Un Groupe de peintres modernes" de 1919, devint alors le catalyseur qui permît à l'art bordelais de s'ouvrir une nouvelle fois aux tendances contemporaines¹²⁵. Le 20 octobre 1928 voyait l'ouverture, à son instigation, du Salon des Indépendants Bordelais. Sous la houlette de parrains célèbres tels que Jacques-Emile

¹²⁰ Bibliothèque du musée des Beaux Arts de Bordeaux - catalogues d'exposition de l'Atelier.

¹²¹ Salon international des Beaux Arts de Bordeaux, catalogue d'exposition.

¹²² La Petite Gironde, 10 Juin 1928.

¹²³ Les critiques et comptes rendus de cette exposition se trouvent dans la Vie Bordelaise n° 1879 du 24 au 30 juin 1928, et dans la Petite Gironde du 3 et du 16 juin 1928.

¹²⁴ La Vie Bordelaise n° 1879, 24-30 Juin 1928; La Petite Gironde du 16 juin 1928.

¹²⁵ Georges de Sonnevile, l'Art à Bordeaux de 1903 à 1928 in La Vie de Bordeaux, 26 août 1961.

Blanche ou Max Jacob, il offrait à la nouvelle école bordelaise des moyens d'expression à sa mesure. Celle-ci fut représentée par : Jac Belaubre, Boissonnet, Jouanne, Molinier, Tastet, Mildred Bendall, Charles Cante, Gay, Yvonne Préveraud de Sonneville, Odette Boyer.

Cette exposition, qui célébrait une victoire du modernisme, fut aussi une grande fête artistique¹²⁶. Bordeaux s'éveillait au nouvel art, doucement, et la jeune école put célébrer dans la joie les premières années de cette association : "on dansait partout, précise de Sonneville, jusqu'entre les tables des cafés au rythme des premiers jazz"¹²⁷.

Paul Antin n'y exposa pas ; s'il avait formé Georges de Sonneville par un enseignement libre, il n'en restait pas moins l'un des tenants de l'art traditionnel. Ses innovations, qui avaient pu passer pour révolutionnaires dans sa ville natale, n'étaient désormais en rien comparables aux inventions parisiennes, non plus qu'aux progrès bordelais. Avec ses collègues de l'Atelier, ils formaient l'arrière garde artistique contre qui cette jeune génération se battait pour l'affirmation des valeurs nouvelles¹²⁸. Il représentait un art à la fois désuet et académique; académisme qui serait maintenant aussi fustigé à Bordeaux qu'en la capitale. Deux camps pouvaient s'affronter, opposés qu'ils étaient dans le fond et dans la forme.

¹²⁶ Catalogue de l'exposition Georges de Sonneville et Bordeaux.

¹²⁷ Armand Duffillot, Georges et Yvonne de Sonneville, Bordeaux et les arts il y a soixante ans, in Aquitaine : des pays et des hommes, mars 1978, pp 30 31.

¹²⁸ En face de ces francs-tireurs (les Indépendants), oeuvrent aussi ceux de l'année officielle. Ils exposent à l'Atelier : Emile Brunet, Joseph Lépine, Gabriel Sue, Paul Antin ... en forment l'aile marchante..." Jean Guichard, in Georges de Sonneville et Jean Guichard, "Un demi-siècle de peinture à Bordeaux", les Cahiers culturels de l'association générale des étudiants, Bordeaux, 1961.

7. CONCLUSION.

L'exposition du centenaire de Goya fut la dernière à laquelle Paul Antin participa. Admis en maison de santé à Arès celle même année, il fut soigné pour problèmes pulmonaires à la Fondation Wallestein. L'air et le climat relativement égal du Bassin d'Arcachon en avaient fait un centre de cure réputé, aussi les sanatoriums y étaient-ils nombreux. Paul Antin était un très grand fumeur et ne se séparait jamais de cigarettes. La guerre avait pourtant malmené sa santé, et la blessure qu'il eut aux poumons l'avait affaibli. Sa compagne, qu'il n'avait pas quitté bien qu'il ne voulût pas l'épouser, ainsi que sa fille le suivirent dans son isolement forcé. Tout le temps que dura cette cure il habita 1, rue de la République à Arès. Il mourut cependant à la fondation Wallestein. Gabriel Antin, présent à son chevet comme à celui de sa femme trente ans auparavant, déclara le décès à l'officier public¹²⁹. Les obsèques eurent lieu le 11 avril suivant, en la paroisse Saint-Bruno. Le Président et les membres de l'Atelier convièrent leurs amis et relations à participer au convoi funèbre de celui qui fut leur ancien président.

Quelques six mois plus tard ouvrait la XXIème exposition de l'Atelier, elle fut aussi une rétrospective pour deux de ses artistes qui venaient, il y a peu, de décéder : Hubert-Gautier et Paul Antin. On put y voir dix neuf oeuvres de Paul Antin. La critique loua la manière des deux vénérables maîtres. Mais l'art bordelais s'engouffrait désormais dans la nouvelle voie ouverte par Georges de Sonnevillle et les Indépendants. Les peintres de l'ancienne génération à l'art trop classique, maniéré, étaient maintenant vilipendés par les critiques et les jeunes recrues des tendances modernes. Paul Antin fut félicité à titre posthume pour ses audaces et ses créations; mais celles-ci n'avaient plus cours, étaient passées de mode; et on le fit aussi remarquer¹³⁰.

L'atelier que Paul Antin occupait 29, rue de Brach à Bordeaux fut vendu l'année suivante, le 4 avril 1931, à un ébéniste nommé Frédéric Brugié. Ni la vente ni le don des oeuvres ne furent mentionnées dans le dossier. Le matériel fut racheté par ses élèves (hormis une partie que conserva la compagne de Paul Antin)¹³¹. Les œuvres en cours ou achevées furent livrées à leurs commanditaires ou à leur famille. Il ne fut malheureusement fait aucun inventaire à son décès¹³².

Le 15 mars 1932, le conseil municipal se réunissait dans le but de donner un nom définitif, à certaines voies de Bordeaux aux dénominations imprécises ou malaisées. La municipalité était alors saisie de demandes "tendant à leur remplacement par les noms de personnalités notoires et qui méritent d'être commémorées dans cette ville"¹³³. La rue Nansouty, qui reliait le cours de la Somme à la rue Camille Pelleport, se nomma donc rue Paul Antin, en mémoire d'un peintre celui qui connu l'honneur d'être récompensé par une

¹²⁹ Mairie d'Arès, service de l'état civil, acte de décès n° 13 du 9 avril 1930.

¹³⁰ La Vie Bordelaise, n° 2008, 14-20 décembre 1930.

¹³¹ Une partie des esquisses et études avait été conservée dans la maison de campagne que Paul Antin avait achetée à coté de Branne, à Gaillac. Cette maison fut vendue par sa fille, avec tout ce qu'elle contenait.

¹³² La vente portait sur le terrain et sur la construction en bois servant d'atelier de peinture. Le notaire procédant à la vente fut Maître Ragouet 41, cours Victor Hugo à Bordeaux. Correspondance avec Madame Jacqueline Labesque, lettre du 26 février 1995.

¹³³ A.M. procès verbaux des séances du Conseil municipale, 15 mars 1932.

médaille d'or au Salon de 1925, et la reconnaissance publique comme président de l'Atelier et membre de la commission consultative des beaux-arts. Le 27 mai 1934 une plaque commémorative fut apposée au mur de la maison qu'il habita pendant sa convalescence, on peut encore l'y voir. Il y est écrit : "Ici aimait à vivre Paul Antin artiste peintre 1863-1930 fondateur de la Sté l'Atelier, ses amis et ses admirateurs, 27 mai 1934." Ce fut le dernier hommage rendu à une personnalité artistique notoire et qui consacra son art, qu'il voulait élever, à la représentation des petites gens des mines belges.

Partie II - UN ARTISTE OFFICIEL

L'attitude ambivalente que Paul Antin adopta tout au long de sa carrière laissait supposer une vie, une histoire, où se mêlaient plusieurs influences parfois contradictoires. Celles-ci s'exprimèrent tant dans sa peinture que dans son comportement. Le milieu social dans lequel il vécut et fut élevé tendait à faire du jeune homme aux aspirations artistiques un peintre recherchant plus les récompenses et les honneurs que les innovations des avant-gardistes. Sa vocation était apparue dans un certain cadre, et elle devait croître et s'exprimer en fonction de celui-ci, sans pour autant y être totalement soumise.

Les études qu'il fit, ses participations aux salons, ses recherches de commandes, son style ou certains des thèmes qu'il illustra amènent à penser qu'il y eut une part de carrière officielle chez ce peintre des mineurs.

1 L'EDUCATION : UN MILIEU FAMILIAL STRICT.

1.1. L'ENTREPRISE FAMILIALE ET LE STATUT BOURGEOIS.

Toute l'enfance de Paul Antin fut caractérisée par un contexte familial et éducatif où le respect de la tradition avait la plus grande part. Cette tradition pouvait prendre des aspects multiples et très différents, dont les principaux étaient : la morale, la religion, les règles artistiques. Valeurs incontournables qui constituèrent à la fois une base de son éducation et une ligne de conduite obligatoire. Ce milieu familial relativement strict allait motiver et influencer sa conception de l'art. Il contribua aussi au choix de ses sujets. L'encadrement artistique qu'il vécut en même temps, dès son inscription à l'Ecole Municipale des Beaux-arts, fit de Paul Antin le peintre d'un certain milieu. Il rechercha, certes sans avidité excessive, les honneurs officiels qui lui promettaient une carrière réussie. Si l'on tient compte du contexte traditionnel qui constituait le ciment familial, il est évident que l'inclination artistique du jeune homme ne pouvait s'exprimer que dans le cadre étroit de l'académisme, qui seul à ce moment tenait lieu de référence sérieuse. Les alternatives n'étaient d'ailleurs pas nombreuses : il fallait suivre ou s'opposer, en prenant le risque de n'être reconnu que par les amateurs éclairés qui, à eux seuls, n'assuraient pas de commandes suffisantes.

1.2. L'IMPORTANCE DE SA FOI CHRETIENNE.

Sa prime jeunesse avait été marquée par la morale et la religion dans cette famille issue d'un milieu modeste mais qui avait su, par la rigueur, par la force du travail, progresser socialement. L'autorité du grand-père, Bertrand Antin, pas plus que la direction morale assurée par Angéline, la sœur de Pierre, n'avait été remise en question lorsque son fils Pierre assura la succession de l'entreprise, devenant par là-même chef de famille. L'importance de cette foi chrétienne que Paul acquit dans sa famille et que jamais il ne renia, lui donna une ligne de conduite qui, pour avoir connu certains égarements, n'en est pas moins restée ferme et entière. Elle fut à l'origine de nombre de ses oeuvres qui prirent pour thème officiants ou évêques, enfants en prière ou scènes de messe.

Elève avec ses frères au sein d'une institution religieuse, il choisit cependant une vocation originale¹³⁴. Ces frères avaient travaillé dur : Edmond dans l'entreprise familiale et Gabriel au lycée de Bordeaux, et l'on pouvait nourrir pour eux quelque espoir de carrière sérieuse¹³⁵. Mais ce que les aptitudes artistiques du jeune homme laissaient entrevoir paraissait bien éloigné des vocations normales de Michel ou d'Edmond. Que ces dispositions soient apparues relativement tôt n'était pourtant rien au caractère personnel de sa future carrière. Mais, pour que celle-ci suive un cours aussi éloigné que possible de certains égarements, il faudrait la soumettre à quelques règles qui faisaient alors leurs preuves aux murs des Salons.

¹³⁴ Paul et ses frères furent inscrits parmi les premiers élèves de l'école des frères chrétiens de Saint-Genès. op.cit note 19.

¹³⁵ Edmond était appelé à prendre la succession de son père, quant à Michel il fut élève de l'école Polytechnique et devint ingénieur des mines.

2. LA FORMATION : UN ENSEIGNEMENT CLASSIQUE.

2.1. L'ECOLE MUNICIPALE DES BEAUX-ARTS.

Malgré la relative rigueur que laissait supposer l'atmosphère familiale, et l'éloignement certain des préoccupations artistiques, Paul se destina à la carrière de peintre. Un an après avoir quitté l'école des frères chrétiens de Saint Genès, où il avait étudié de 1874 à 1876, il s'inscrivit le 23 novembre 1877, accompagné de son père comme le prévoyait le règlement (et donc avec son assentiment), à l'école Municipale des Beaux Arts de Bordeaux¹³⁶. Il y fut élève de 1877 à 1885, un étudiant sérieux qui presque chaque année recevait un prix dans quelque concours¹³⁷. Seul l'intermède du service militaire en 1882, l'éloigna de l'enseignement artistique.

Inscrit à l'âge de quatorze ans à l'Ecole Municipale des Beaux-arts, auteur à dix-sept ans de deux portraits de son grand-père, au demeurant fort honorables, et admis un an plus tard au Salon de la Société des Amis des Arts de Bordeaux, Paul Antin eut pour le moins une vocation et un talent qui se firent jour précocement. Les deux portraits de Bertrand Antin, dont l'un (cat. n° 142, pl. n° 32) semble montrer, malgré son inachèvement, plus de maîtrise que l'autre (cat. n° 143, pl. n° 33), laissent entrevoir ce que sera la peinture de Paul Antin : un dessin ferme cernant une touche légère. Une manière qui, malgré ses recherches autistiques, ne s'éloignerait jamais trop d'un certain académisme.

Paul Antin dut donc s'engager dans un parcours que beaucoup avant lui avaient suivi et que de nombreux élèves artistes suivraient encore. Il fut régulièrement inscrit à l'Ecole Municipale des Beaux-Arts, première étape du long chemin de croix de la carrière des artistes officiels¹³⁸. Parallèlement il exposait au salon de la société des Amis des Arts où seulement il avait une chance de se faire connaître dans sa ville.

Paul eut pour professeur à l'Ecole Municipale Louis Augustin Auguin et Albéric Dupuy, tous deux maîtres dans leur art respectif : le paysage et la peinture d'histoire. Ses professeurs surent lui dispenser un enseignement plus qu'honorable, préparant ainsi une carrière qui, pour lui comme pour tout autre élève, pourrait être prometteuse. Et ce début de carrière sembla convenir au jeune Paul, qui obtint certains diplômes pendant ses années d'études bordelaises. Mais, si quelques prix assuraient à l'élève une récompense honorable de son travail, seul le concours de peinture d'histoire permettait à ceux qui y obtenaient un prix (le prétendre à une bourse d'étude pour suivre l'enseignement (le l'Ecole Nationale et Spéciale de Beaux-Arts de Paris. Paul y remporta le premier grand prix en 1885, sur le

¹³⁶ A.M. cote 759 I~ 1, Ecole des Beaux-arts et Arts Décoratifs, envoi d'élèves pensionnés et subventionnés par la ville (stages 1865-1901), dossier Paul Antin.

¹³⁷ La liste exhaustive des récompenses attribuées à Paul Antin pendant ses études fut établie par le Directeur de l'Ecole, Braquehaye en 1885. Après l'obtention de son prix de peinture d'histoire cette lettre de recommandation du directeur de l'Ecole pouvait appuyer la demande de bourse que fit Paul Antin. A.M. cote 759 IZ 1.

¹³⁸ Bordeaux resta longtemps à rejeter toute velléité de principes modernes dans l'art. En 1919, bien après que Paul Antin fût passé par les bancs de l'Ecole Municipale, Bissière disait de sa ville : "Bordeaux est peut-être la seule ville de France où le Prix de Rome ait conservé quelque prestige". Roger Bissière, cité par Robert Coustet in Art et Artistes en Aquitaine : Contribution à l'histoire de l'art à Bordeaux et dans le Sud-Ouest du XVIII^{ème} au XX^{ème}, Habilitation à diriger des recherches, Université Michel de Montaigne -Bordeaux III, 1991, exemplaire dactylographié, p. 1110.

thème de *La Flagellation de Notre Seigneur Jésus Christ suivant l'évangile selon Saint Marc XV, 15-20* (cat. n° 202); ce fut là sa première récompense digne d'intérêt¹³⁹. La demande, à laquelle il participa, et qui consistait à autoriser les signataires de la lettre à rentrer dans leurs loges de peinture dès six heures du matin, afin de bénéficier du meilleur éclairage, témoigne de l'intérêt qu'il portait à ce concours.¹⁴⁰

L'attribution de cette bourse relevait de la consécration dans sa ville d'étude. Le jury qui en prenait la décision comportait autant de personnalités officielles que de membres de l'Ecole Municipale. Ce prix était ainsi non seulement la récompense d'études brillantes, mais aussi la première reconnaissance que pouvait espérer un élève, en qui la municipalité autant que l'Ecole plaçait alors certains espoirs¹⁴¹. Il fût recommandé par ses professeurs et par le jury afin que sa demande de bourse aboutisse et qu'il puisse être pensionné par la ville à Paris¹⁴².

Preuve de la rigueur qui régnait à l'Ecole, une enquête de police fut menée, comme ce fut toujours le cas, afin d'avoir "... des renseignements sur la position de fortune de la famille Antin et connaître ainsi les réels besoins du jeune Paul¹⁴³. La réponse du commissaire de police chargé de cette enquête mentionne à propos de Pierre Antin, le père de Paul : "On le dit propriétaire de cinq immeubles à Bordeaux, et d'une maison de campagne à Arcachon. La fortune de la Famille Antin est évaluée de cent cinquante mille à deux cent mille francs"¹⁴⁴. Malgré celle relative aisance financière, Paul Antin, premier

¹³⁹ N'ayant aucune trace de cette oeuvre, seul l'intitulé intégral du sujet peut nous en donner une idée : "... Et Pilate, voulant contenter le peuple, leur délivra Barrabas et, ayant fait fouetter Jésus, il le leur livra pour être crucifié. Alors les soldats le menèrent dans la salle du prétoire et ils rassemblèrent toute la cohorte ; et l'ayant revêtu d'un manteau d'écarlate, ils lui mirent sur la tête une couronne d'épines entrelacées, et ils commencèrent à le saluer : Salut roi des Juifs -Et ils lui frappaient la tête avec un roseau; ils lui crachaient au visage et, fléchissant les genoux, ils l'adoraient." Saint Marc, XV, Vers. 15 à 20.

A.M. cote 763 R 1 : Ecole des Beaux-Arts et Arts Décoratifs, concours, jury, distribution des prix, 1809-1885.

¹⁴⁰ A.M. cote 753 R 2 Ecole de dessin et de peinture, correspondance, 1880-1889. Lettre du 22 juin 1885 "Monsieur le Directeur, nous venons vous prier de vouloir bien nous maintenir l'autorisation d'entrer dans nos loges depuis six heures du matin. Ayant pour la plupart un éclairage à l'ouest nous ne pouvons travailler sérieusement que dans la première partie de la journée. Le concours se faisant dans des conditions pécuniaires impossibles, il serait tout à fait regrettable pour l'achèvement de nos tableaux, qu'après avoir diminué la somme que recevait chaque logiste, on réduisît encore la durée d'exécution de ce même tableau des deux meilleures heures de la journée." Paul Antin signa la lettre, ainsi que plusieurs autres élèves dont les signatures ne nous permettent pas d'en déduire les noms.

¹⁴¹ Georges de Sonnevillle, élève de Paul Antin, nous a donné une description du rôle que jouait, à Bordeaux comme à Paris, l'Ecole : "L'Ecole, comme celle de Paris, en était toujours à un enseignement peu soucieux du cri de ralliement des impressionnistes enivrés de lumière et de plein air. Elle conduisait, selon son rôle, aux bourses, concours, prix, médailles, commandes officielles, Institut."

¹⁴² "Les membres du jury extraordinaire de l'Ecole Municipale de Dessin de Peinture et d'Architecture de la Ville de Bordeaux, soussignés, ont l'honneur de recommander chaleureusement à l'administration municipale la demande de Monsieur Antin Paul, auquel a été décerné dans le dernier concours de peinture d'histoire 1885, le premier grand prix qui, d'après le règlement lui donne le droit d'être proposé au conseil municipal comme pensionnaire à Paris." A.M. cote 761 R 1, Pensionnaire de la Ville à Paris, ancien élèves, dossier Paul Antin. Lettre du 18 novembre 1885.

¹⁴³ A.M. cote 759 R 1, Ecole des Beaux Arts et Arts Décoratifs, Envoi d'élèves pensionnés et subventionnés par la ville (stages 1865-1901), dossier Paul Antin, lettre émanant de la Mairie de Bordeaux, division des beaux arts, et datant du 30 janvier 1886.

¹⁴⁴ *ibid*, réponse du commissaire de police du neuvième arrondissement, datant du 1 er février 1886.

grand prix, put bénéficier de celle bourse d'étude parisienne, comme il était prévu dans le règlement de l'Ecole¹⁴⁵.

2.2. L'ECOLE NATIONALE ET SPECIALE DES BEAUX-ARTS.

Ce fut dans l'atelier de William Bouguereau et Tony Robert-Fleury qu'il perfectionna son apprentissage. Cet atelier était d'ailleurs celui que fréquentaient la plupart des élèves bordelais, et Paul Antin pouvait compter sur ses deux professeurs pour lui apprendre le beau métier d'artiste, Si Roger Bissière ou Georges de Sonnevile reprochèrent à Bordeaux un certain statisme artistique, Bouguereau, bouc émissaire des avant-gardistes, eut à endosser pendant longtemps le fardeau de champion de l'art pompier et de l'académisme. A ses attaques virulentes contre l'impressionnisme, répondaient celles des jeunes artistes dissidents avec la même virulence¹⁴⁶. Cette querelle entre académisme et avant-gardisme continua longtemps d'alimenter critiques, théoriciens et artistes en des discussions infinies qui sont encore loin d'être achevées. Paul Antin, quant à lui, à la suite de la manière stricte qu'il avait pu connaître à Bordeaux, dut se référer aux principes rigoureux de l'art enseigné par Bouguereau et Robert-Fleury. Cet apprentissage constitue, pour Paul Antin autant que pour nous-mêmes, une référence dans la mesure où ses deux professeurs étaient l'emblème et l'exemple d'une peinture prétendument décadente mais non encore passée de mode.

L'enseignement au sein de l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts était régi par des règles incontournables, qu'il fallait suivre docilement si l'on désirait suivre une carrière ponctuée par les honneurs et les commandes. M. J. Paul-Boncour donne une idée des devoirs de l'élève : "A coté de l'enseignement dont il dépend de l'élève de ne pas recueillir sans réserve toutes les directions, il y a les concours qui marquent les étapes de ses études, se prolongeant au-delà par les médailles du Salon et la hiérarchie savante des récompenses officielles, et qui doivent, échelon par échelon, le faire accéder aux honneurs et à l'argent. D'où la nécessité, pour ceux qui les abordent, d'en subir les règles et de se plier aux exigences et au goût de ceux qui les jugent."¹⁴⁷

Paul Antin présenta donc, lors de ses envois de fin d'année, des oeuvres qui suggèrent quelques-uns des sujets proposés dans les cours parisiens. Aux études anatomiques dessinées de la première année, qui furent "... jugée très bonnes, surtout celle de l'homme assis exécuté avec une certaine ampleur qui rappelle quelque chose des anciens maîtres"¹⁴⁸ ainsi qu'aux esquisses peintes, moins bien appréciées, succédèrent des oeuvres dont les

¹⁴⁵ A.M. cote 763 R 1 : Paul avait obtenu une bourse annuelle de 1500 francs pour ses études parisiennes.

¹⁴⁶ Bouguereau résumera ainsi l'opinion arrêtée qu'il avait de ces nouvelles tendances : "Un art nouveau ? Mais pour quoi faire ? L'art est éternel, il n'y en a qu'un ! Nous faisons le mieux qu nous pouvons et quand nous égalons les maîtres nous sommes bien heureux.", cité par Pierre Cabannes dans *L'Art du dix-neuvième siècle*, Somogy, Paris, 1989, p. 163.

¹⁴⁷ Propos rapportés par Paul-Boncour dans *Art et Démocratie*, pp 45-46, cité par Jeanne Laurent, *La République et les beaux-arts*, éd. René Julliard, Paris, 1955, p. 18,

¹⁴⁸ A.M cote 762 R 2 : Envois des élèves pensionnés et subventionnés par la ville à l'Ecole Nationale des Beaux Arts 1879-1889.

titres évoquent des thèmes essentiellement historiques. Les quatre esquisses peintes qu'il adressa en 1887, avaient en effet pour titres: *Saint Pierre délivré de prison par un ange* (cat. n° 48), *Marthe et Marie* (cat. n° 49), *La Fille de Jephté* (cat. n° 50), *Tarquin le Superbe* (cat. n° 51)¹⁴⁹. Dans ce cadre officiel, l'Histoire et la mythologie continuèrent de fournir, jusqu'au delà de 1920, les sujets de prédilection proposés lors du prix de Rome.

S'il ne fait aucun doute que cet enseignement ne laissait pas de place à l'innovation ou aux nouvelles tendances, qu'il suivait une orientation résolument historiciste, obsolète, il n'en reste pas moins qu'il fut le meilleur dispensateur d'un talent qui pouvait paraître limité mais qui avait le mérite d'offrir à l'élève les bases sûres et bien déterminées de la peinture des salons.

3. LES DEBUTS : LES PREMIERES ŒUVRES ET LES SALONS.

3.1. LES PREMIERES OEUVRES.

Ayant fait découvrir sa vocation grâce à deux portraits, obtenu la récompense ultime dans son école sur Lin thème historique, et présenté deux paysages pour ses premières expositions, Paul Antin pouvait prétendre à pratiquer indistinctement les trois genres qui pouvaient soit faire vivre un artiste, soit le faire connaître. Car si les commandes des portraits assuraient aux peintres quelques subsides, c'est par les Salons et leurs thèmes obligés (histoire et paysages) qu'il gagnait sa réputation.

En effet, si Paul avait été récompensé dans le concours de peinture d'histoire, montrant ainsi sa maîtrise d'élève pour le sujet, ce fut pourtant par des paysages qu'il se fit tout d'abord connaître à la Société des Amis des Arts. Les deux oeuvres qu'il y présenta pendant ses études bordelaises s'intitulaient : *Bacalan* (cat., n° 159)¹⁵⁰, et *Le Chemin du Petit Bois, Talence* (cat. n° 160)¹⁵¹. Il pratiqua donc tout autant le genre d'école qu'était la peinture historique, et le paysage qui, après de nombreuses et longues querelles, avait réussi à s'imposer non seulement comme un genre noble, mais aussi comme sujet de prédilection dans de nombreux salons. Le paysage avait en effet connu, depuis la seconde moitié du dix-neuvième siècle, un essor considérable, surtout dans les salons provinciaux. Bordeaux ne fût pas épargnée et bientôt les cimaises de ses expositions furent occupées par ce genre renaissant. L'unique société artistique bordelaise, créée en 1851, en fût longtemps l'illustration: "Le Salon des Amis des Arts naquit avec le renouveau du paysage en France"¹⁵².

Dès les débuts précoces de sa carrière, Paul sacrifia à des thèmes assez proches des exigences officielles ou des demandes du public. Les oeuvres qu'il exposa pendant le temps de ses études, et même au-delà, se limitant à trois sujets principaux : les paysages, les portraits, les scènes mythologiques ou historiques. Le traitement de ces thèmes participant plus de la manière officielle que des préoccupations réalistes ou naturalistes.

¹⁴⁹ *ibid*

¹⁵⁰ Société des Amis des Arts, catalogue d'exposition, 1880, n° 6.

¹⁵¹ Société des Amis des Arts, catalogue d'exposition, 1883, n° 5.

¹⁵² Dominique Dussol, *La Société des Amis des Arts de Bordeaux, thèse d'histoire de l'art, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, exemplaire dactylographié, 1993,p.288.*

Pour son envoi de fin d'année en 1889, sa dernière année d'étude parisienne, Paul Antin adressa au jury de la ville de Bordeaux, une oeuvre qui s'inscrivait encore dans le registre historique. Cette *Léda et le cygne* (cat. n° 203), fût malheureusement assez mal jugée et ne lui permit pas de se voir attribuer le renouvellement de sa bourse d'étude¹⁵³. Les qualités d'exception et de précision requises n'étaient pas réalisées. Ce tableau malgré sa mauvaise appréciation par le jury bordelais, fut accepté la même année au Salon des Artistes Français.

La déception se voyait largement compensée par ce que pouvait apporter l'honneur d'avoir un tableau exposé au Salon. Par la sévérité de sa décision, le jury bordelais confirmait une tendance rétrograde plus marquée encore qu'en la capitale. Présentée l'année suivante au Salon des Amis des Arts, elle nous offre l'occasion de voir une des premières toiles de Paul Antin jugée par un des plus éminents critiques locaux : Paul Berthelot. Son opinion sur le jeune artiste et son oeuvre fut à la fois juste et prémonitoire : "Il n'y aurait pas de bon Salon -ni de mauvais- sans une Léda. C'est M. Paul Antin qui s'est chargé cette année de la Femme au Cygne. Son étude de nu est soignée, consciencieuse, honnête, mais le talent de M. Antin, un jeune et un moderne, gagnerait peut-être à s'appliquer à des personnages un peu plus contemporains. Gageons que l'artiste a voulu faire plaisir à son maître, M. Bouguereau, et le dédommager des avanies qu'on lui fait subir ailleurs¹⁵⁴." L'art de Paul Antin ne tarda pas à s'appliquer à des personnages un peu plus contemporains", selon le jugement de Paul Berthelot ; il attendit 1892 avant de présenter des peintures aux thèmes sociaux qui vont caractériser son oeuvre.

Mais il s'entêta quelque temps dans la peinture de ces sujets mythologiques ou charmants qui ne rencontrèrent pas toujours l'enthousiasme de la critique. Ainsi une *España* (cat. n° 150), exposée aux Amis des Arts en 1891, qui ne fut que relativement appréciée¹⁵⁵. Malgré les conseils de Berthelot, il exposa la même année au Salon des Artistes Français, une *Captivité de Judas* (cat. n° 204), montrant un attachement persistant aux tableaux d'école. Le choix de ces thèmes le faisait pourtant s'opposer à ses contemporains, à ses maîtres, et aux maîtres de ceux-ci. Et ceci à une époque où seule la grande peinture d'histoire comptait, la peinture à thème, inféodée aux principes dictés par les Anciens Maîtres, et imposés par l'Institut. La concurrence était grande, et parfois déloyale, dans ces salons où les mêmes sujets chaque année revenaient, souvent présents plusieurs fois dans la même exposition.

Nous n'avons malheureusement que quelques portraits comme témoignage des premières oeuvres de Paul Antin. L'art qu'il appliquait aux paysages ou aux thèmes historiques à ses débuts nous est encore inconnu. Seuls les sujets choisis, *le Portrait de Pierre Antin* (cat. n° 128, pl. n° 29) et la critique de Paul Berthelot sur la *Léda et le cygne* (cat. n° 203) nous apportent quelques précisions quant à sa manière ou à ses thèmes de prédilection. D'après ces éléments, il ne fait aucun doute que Paul, pendant ses années d'apprentissage, et même celles-ci passées, assimila assez bien l'enseignement de ses

¹⁵³ A.M. cote 762 R 2, "rapport à M. Le Maire de Bordeaux : envois des élèves pensionnaires à l'Ecole des Beaux-Arts, 1889".

¹⁵⁴ Paul Berthelot in *La Petite Gironde*, 3 mai 1890.

¹⁵⁵ Le critique se montre ici plus laconique, et aussi moins intuitive : "Il y a peu de choses à dire de l'envoi de M. Paul Antin. Son *España* (n. 10) ne manque pas de caractère, encore qu'il soit un peu ambitieux d'intituler «Espagne» un petit portrait de jeune espagnole. Quant à sa fantaisie : Sur la page (n. 11), elle n'a rien de particulièrement piquant." Article signé A.S. in *La Petite Gironde*, 27 mars 1891

maîtres, mais, sans les imiter tout à fait en reproduisit aussi les principes. Les influences distinctes se reconnaissent par ailleurs suivant les thèmes abordés ; et ceci bien après que la première emprise de leur enseignement eut directement influencé Paul. Les portraits sembleront massifs, plastiques, où le réalisme photographique de Bouguereau se retrouve encore ; les paysages, quant à eux, seront plus évanescents, avec une touche plus légère que Paul paraît avoir hérité d'Auguin et que celui-ci dût emprunter à Corot.

Si tous les peintres furent influencés par leur formation, si tous lui doivent une part importante de leur art, beaucoup le renièrent dans ses années d'opposition à l'enseignement classique¹⁵⁶. Paul ne le renia pas, ni dans le choix de ses thèmes (il exposa jusqu'à la fin de sa carrière des sujets mythologiques), ni dans sa manière. Il avait par ailleurs su nouer une relation amicale avec ses professeurs bordelais, Auguin et Dupuy. Paul les invita à être les témoins de son mariage, le 13 juillet 1892, sept ans après son départ de l'Ecole Municipale¹⁵⁷. L'estime en laquelle Paul tenait ses professeurs s'était-elle muée en une amitié sincère, et qui seule expliquait leur qualité de témoins ? Mais, si estime-il y avait, celle-ci devait être réciproque pour que deux professeurs de l'Ecole Municipale fissent une démarche aussi surprenante.

Tout autant qu'une possible amitié entre Paul et ses professeurs, cette démarche prouve l'importance qu'il accordait à son art, le respect qu'il avait de ses maîtres et de leur enseignement. Leur élève ne fut-il pas, encore élève à l'Ecole Nationale dans l'atelier de Bouguereau, accepté au plus prestigieux des Salons Artistiques ; au plus académique aussi. Par ailleurs, Paul Antin avait reçu lors de ses études bordelaises, des encouragements pour les paysages qu'il présenta en 1880, ce qui était exceptionnel¹⁵⁸, et avait obtenu le premier grand prix de peinture d'histoire il avait ainsi su satisfaire ses deux maîtres dans leur genre particulier. Il eut là, par cette invitation à son mariage, une attitude qui le place à l'opposé de la recherche de l'indépendance artistique, libérée des contraintes institutionnelles.

3.2. LA PARTICIPATION AUX EXPOSITIONS BORDELAISES.

Paul avait choisi, ou fut obligé de choisir, un parcours qui ferait de lui un digne représentant de l'école académique. Ce parcours obligé passait par un enseignement rigoureux, encadré par des professeurs forgés au beau métier, et par les expositions dans (les salons reconnus. Le premier salon auquel il participa fut celui de la Société des Amis des Arts de Bordeaux, en 1880 ; Paul Antin n'avait alors que dix-sept ans. Cette société

¹⁵⁶ Nombre de peintres exprimèrent leur dégoût ou leur refus de cet apprentissage : 'Je fus torturé par le professeur, écrit Redon, élève de Gérôme aux Beaux-Arts, il cherchait visiblement à m'inculquer sa propre manière de voir et à faire un disciple ou à me dégoûter de l'art même. " Matisse portera lui aussi un jugement assez sévère "Dépouillés de leur instinct et de leur curiosité, on rend les pauvres artistes infirmes pour toujours à cette époque de la vie, qui, de quinze à vingt cinq ans engage la route." cités par Jean Clay in, De l'impressionnisme à l'art moderne, Hachette, 1975, p. 7.

¹⁵⁷ A. M. cote 2 E 317, acte n° 400. Mariage de Paul Antin et Jeanne Louise Laveau.

¹⁵⁸ A.M. cote 759 R 1, envoi d'élèves pensionnés et subventionnés par la ville (stages 1885-1901), dossier Paul Antin, certificat de Braquehay, Directeur de l'Ecole Municipale, datant du 9 novembre 1885 : "Plusieurs paysages ont été présentés à l'examen du jury par l'élève Antin, Paul. Ces toiles exécutées d'après nature pendant l'année et soumises au professeur de l'Ecole, ont paru dignes de sérieux encouragements, bien que l'Ecole n'accorde pas de récompenses à ce genre particulier d'études artistiques."

était, à cette époque, la seule vitrine de l'art bordelais. Les spectateurs s'y pressaient tout autant pour voir les oeuvres des artistes locaux que pour apercevoir les toiles des maîtres, prêtées pour l'occasion, et dont ils n'auraient plus l'occasion de profiter.

Pour les artistes comme pour les critiques, la Société des Amis des Arts pêchait surtout par son manque d'originalité¹⁵⁹. Elle avait pourtant le mérite certain d'offrir aux artistes qui avaient la chance d'y exposer le regard d'un public de plus en plus nombreux. Seule référence jusqu'en 1899, date de la création de la Société des Artistes Girondins, les Amis des Arts jouissaient d'un prestige indéniable. Les expositions étaient attendues, et cette attente était invariablement déçue par le fait que le salon semblait la réplique de l'année précédente. Comme à Paris, on venait aussi pour se gausser des artistes qui, soit par manque de talent, soit par excès d'originalité, peignaient hors des sentiers battus de l'art acceptable¹⁶⁰. Les critiques se partageaient tragiquement et paraissaient se contredire en espérant une originalité qui réveillerait un peu le Salon endormis, tout en éreintant quelconque artiste dont l'originalité aurait dépassé le seuil attendu et toléré du Bon Goût.

Ce fut donc dans ce milieu austère et difficile que Paul fit ses premières armes. Il ne fut l'objet d'aucune critique désastreuse ou assassine. Ses premières oeuvres n'étaient pas mentionnées dans les comptes-rendus des salons annuels. Passaient-elles inaperçues aux yeux des commentateurs, ou bien s'inséraient-elles assez bien dans le paysage artistique pour que, sans les encenser, on n'en fit pas la critique. Paul Antin était admis trop régulièrement à ce salon pour que l'on puisse lui faire reproche d'originalité. Ses portraits ou ses paysages passaient. La rigueur de la Société des Amis des Arts ou des critiques qui en commentaient les salons pouvait assurer à Paul que son style, s'il n'était pas trop marquant, restait cependant dans une ligne artistique qui leur agréait.

Le Salon des Amis des Arts, au même titre que l'Ecole Municipale, préparait aux grandes expositions nationales. Par la constance dans son choix (constance qui contribuait à ce goût de déjà vu revenant chaque année), par son orientation traditionnelle voire passéiste, il consistait, à une échelle locale, en une répétition des salons parisiens. Les Amis des Arts proposaient par ailleurs, dans leur salon, des oeuvres de maîtres anciens ou modernes, et permettait ainsi aux artistes de se mesurer à l'aune des valeurs sûres de l'art français¹⁶¹. Etre accepté, sans critique virulente, mais aussi sans éloge particulier, au salon

¹⁵⁹ Les critiques se portaient contre l'impression de répétition que donnait chaque exposition : "On dit souvent que les années se suivent et ne se ressemblent pas -l rien ne ressemble plus, au contraire, à un Salon de la Société des Amis des Arts que celui de l'année précédente, ou de l'année suivante, en ce sens que les rares toiles de valeur qui émergent de l'ensemble y apparaissent toujours plus ou moins noyées dans la marée montante des médiocrités ou des nullités." Th. Ferneuil in, Revue philomathique, 1908, p. 108.

¹⁶⁰ "Je ne sais assurément à quelles railleries s'exposeront quelques pseudo artistes, en soumettant à l'approbation de la foule leurs oeuvres parfois si extravagantes si extraordinaires de mauvais goût et dénuées de tout sens artistique ; mais croyez-le bien, ces extravagants se sentiront si durement piqués, punis, humiliés du premier coup, dès leur première exposition, qu'ils se garderont bien de recommencer. Cependant, si, parmi eux, quelques-uns s'obstinaient à continuer, eh bien ! quel mal y aurait-il ? Ca serait la note gaie de notre Salon : note qui fait peut-être défaut, et serait si nécessaire, à celui des Amis des Arts, par trop triste, cette année." Pierre de Touche in, Le Salon Bordelais, le Jury d'admission et la Société des Amis des Arts de Bordeaux, Imprimerie Prouteaux et Chaubin, 1892, p.4.

¹⁶¹ La Thèse récente de Dominique Dussol apporte tous les éclaircissements concernant cette société artistique qui, de 1851 à 1939, fut et resta la référence essentielle de l'art bordelais -. Dominique Dussol, La Société des Amis des Arts de Bordeaux (1851-1939), Thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 111, section histoire de l'art, 1994, exemplaire dactylographié.

de cette ville à qui l'on reprocha son statisme, était presque le gage d'une acceptation aux Artistes Français ou à la Société Nationale des Beaux Arts.

3.3. LES SALONS PARISIENS.

Le choix de Paul Antin s'était porté sur le Salon des Artistes Français pour la présentation de ses oeuvres à Paris. Cette société avait été créée en 1880, "Quand l'état, refusant d'assumer plus longtemps la responsabilité d'un Salon Officiel, laissa... aux artistes le soin d'organiser leurs expositions au mieux de leurs intérêts..."¹⁶² Cependant, en 1889, l'intransigeance de son jury conduisit à une scission qui, dès 1890, amena la création d'une nouvelle société, moins stricte, moins académique, la Société Nationale des Beaux-Arts, conduite par Ernest Meissonnier et Puvis de Chavannes. Ce fut au sein de cette Société des Artistes Français, pourtant très critiquée pour son passéisme, mais tout aussi admirée par le public, que Paul décida d'exposer.

Car c'était sur ce Salon qu'il fallait compter pour espérer une reconnaissance nationale ; dans un milieu certes obtus et peu ouvert à l'innovation. Les œuvres exposées étaient conformes à l'art officiel, au goût du jour, aux références générales. Une grande partie des thèmes revenaient à chaque salon, devenant peu à peu des poncifs artistiques. Avoir l'opportunité d'y présenter une oeuvre relevait à la fois de la consécration et de la témérité. La chance était énorme de pouvoir devenir l'un de ces artistes célèbres, élus par le public et la critique, croulant sous les commandes et faisant fortune facile. Mais pour cela il fallait se mesurer à tous les autres, à tous ceux qui présenteraient des oeuvres similaires dans le sujet ou dans la manière. Alors qu'il était encore étudiant à l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, Antin exposa en 1888 son premier tableau aux Artistes Français¹⁶³. Puis ce fut en tant que peintre indépendant que Paul exposa au prestigieux salon sa *Léda et le cygne* (cat. n° 203) qui, par l'intransigeance du jury bordelais, lui avait valu la suppression de ses bourses d'étude. Elle fut acceptée l'année même où se produisit la scission, qui conduisit à la création de la Société Nationale des Beaux-Arts, dont l'origine prétendue était l'intransigeance du jury aux Artistes Français. La critique qu'en fit Paul Berthelot lorsqu'elle fut, l'année suivante, exposée à Bordeaux, nous éclaire sur le style de cette oeuvre tout autant que sur les thèmes et l'art qui avait couru au salon parisien¹⁶⁴.

Cette *Léda* était dans la droite ligne de ce que lui avait appris sa formation dans les ateliers bordelais et parisiens. Paul Antin sacrifiait encore aux sujets académiques et se mesurait ainsi, non seulement à la majorité des peintres contemporains, mais aussi à leurs maîtres et aux maîtres de ceux-ci. Les registres historiques et mythologiques avaient épuisé leurs thèmes et ceux-ci réapparaissaient, se répétaient, au point qu'un même salon offrait parfois plusieurs toiles sur le même sujet. La prédominance certaine de ces thèmes, en opposition avec les recherches des peintres modernes, dont les sujets et les oeuvres étaient tournés en ridicules, faisait de chaque salon, comme à Bordeaux, la répétition du précédent. Souvent seules les gloires brillaient dans ces exhibitions, tels Bouguereau ou Meissonnier ou bien encore ceux qui les suivaient avec quelque réussite auprès du public comme

¹⁶² Jeanne Laurent, *Arts et pouvoirs*, Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Saint-Étienne, 1983, p. 80.

¹⁶³ Société des Artistes Français, catalogue d'exposition, 1888.

¹⁶⁴ Paul Berthelot in *La Petite Gironde*, 3 mai 1890.

Roche-grosse, Detaille ou Cormon. Ce fut au sein de cette Société des Artistes Français, élitiste, passéiste, référence d'un art académique, qu'il exposa de 1888 à 1926¹⁶⁵.

Paul Antin avait vécu à Paris pendant le temps de ses études à l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, puis il revint à Bordeaux de 1889 à 1892, pour repartir habiter dans la capitale peu après son mariage. Son retour dans sa ville natale ne fut du qu'à la maladie fatale de son épouse, en 1900¹⁶⁶. Il n'y resta cependant pas longtemps car, entre 1900 et 1904, Paul Antin avait logé à plusieurs adresses, en changeant tous les ans, restant la plupart du temps à Paris ou dans ses alentours. Car c'était à Paris que s'élaboraient les différents mouvements de l'art, qu'ils y prenaient forme, et d'où ils rayonnaient. Paul était désormais régulièrement présent aux Artistes Français, où son style fut apprécié par le jury du Salon qui, à partir de 1895, accepta au moins une oeuvre, à quelques rares exceptions près, jusqu'en 1909. Jeune peintre encore à ses débuts dans le monde de l'art, il devait compter sur ses oeuvres exposées au Salon pour faire naître une renommée, bâtie sur la reconnaissance et non sur le rejet, et placer ainsi sa carrière sous quelques glorieux auspices.

4. LA VOLONTE DE GLOIRE: LES PROJETS OFFICIELS.

4.1. SAINT NICOLAS DE GRAVES.

Mais les manifestations parisiennes n'étaient pas suffisantes, et Paul continua d'exposer aux Amis des Arts pendant le temps qu'il vécut à Paris. Il lui fallait continuer de présenter des oeuvres à Bordeaux, où il aurait plus d'opportunité d'obtenir des commandes. Avec le projet du décor de l'église Saint Nicolas de Grave, qui lui fut confié en 1895, Il atteignait une part du prestige accordé aux peintres des commandes officielles.

Le nouveau décor de l'église Saint Nicolas représenta pour Paul Antin beaucoup plus que les expositions aux Amis des Arts. Ce projet de décor offrait à un artiste, certes bordelais mais vivant à Paris, l'occasion de s'illustrer là où il ne l'avait encore jamais fait : la réalisation d'une commande officielle. Malgré les quelques attaques de la part d'artistes en lutte avec l'art académique, le décor conservait une certaine notoriété et demeurait une des formes les plus achevées et les plus prestigieuses de l'art pictural. Le fait que Paul fut natif de cette paroisse (et qui constituait l'une des raisons majeures de son choix) relativisait quelque peu cette consécration mais ne diminuait pas l'importance que pouvait avoir, pour un jeune peintre, une telle commande.

La peinture à fresque, remplacée par la toile marouflée, ne se pratiquait plus que très rarement mais les projets de décor permettaient aux artistes de se mesurer aux grands maîtres de la Renaissance ; et ceci dans un genre que l'on considérait comme supérieur à la peinture d'histoire, Les décors de l'Hôtel de Ville de Paris, de l'Opéra, avaient permis à leurs auteurs de connaître une renommée accrue. Les avant-gardistes eux-mêmes étaient

¹⁶⁵ Société des Artistes Français, Catalogue d'exposition, 1888-1926. Sonneville aura un jugement assez critique sur cette société : "La mentalité des Artistes Français d'aujourd'hui correspond à celle d'un public retardataire ; les Artistes Français produisent pour la province comme le Printemps et le Bon Marché." Georges de Sonneville, Les Cahiers noirs, journal d'un peintre (Bordeaux 1920-Paris 1958), William Blake & Co., Bordeaux, 1994, p. 37.

¹⁶⁶ Entretien avec Michel Lafon du 09 mai 1994.

aussi attirés par cette gloire promise, et leur rejet de l'art officiel ne les empêchait pas d'entrer en lice pour les concours liés aux grands décors de la fin du dix-neuvième siècle¹⁶⁷. Qui, d'ailleurs, aurait pu rejeter une telle occasion.

Le décor religieux jouissait lui-aussi du même prestige, et offrait la même gloire. Delacroix, Puvis de Chavannes, avaient prêté leur talent (et ce talent était à ce moment une référence) à la réalisation de décors religieux, l'un à l'église Saint Sulpice, l'autre à l'église Sainte Geneviève. La réalisation du décor de l'Eglise Saint Nicolas de Bordeaux se fit cependant dans une relative discrétion : il n'y avait rien dans ce programme qui le distinguât d'un autre. Les artistes ou artisans qui y participèrent étaient tous liés à cette paroisse.

Malgré la relative modestie de ce projet, il nous donne une idée assez précise de la nature du décor religieux à la fin du dix-neuvième siècle. Léon Drouyn donna un descriptif du travail pictural à exécuter dans le nouveau chœur dans un rapport fait le 5 avril 1893, et adressé au Maire de Bordeaux : "Peinture, on exécute les mêmes ornements qui sont dans le reste de l'église, les culs de four seront décorés dans le genre de celui qui existe actuellement. Les deux figures qui sont peintes sur toile à droite et à gauche de l'autel seront enlevées et replacées dans le nouveau sanctuaire. Dans tous les cas le peintre choisi pour faire ces travaux devra soumettre, à la commission que la fabrique désignera et à l'architecte, un projet que l'on pourrait adopter s'il devait produire meilleur effet. Toutes ces peintures devront être faites à l'huile. Le prix sera à débattre au moment de l'exécution¹⁶⁸." Sans style précis, de nombreuses références se mêlent pour former un ensemble éclectique mais cohérent. Le décor non figuratif rappelle une certaine manière des mosaïques des églises paléochrétiennes, où viennent intervenir quelques motifs classiques tels les guirlandes, les frises ou les médaillons. L'architecture elle-même est d'inspiration antique, mais avec les quelques notes de couleurs apparues avec les recherches des architectes éclectiques du début du dix-neuvième siècle comme Duc, Labrousse ou Hittorf

Les figures exécutées par Paul Antin s'inscrivent dans un cadre architectural au classicisme tourmenté, où les corniches peintes sont surmontées de motifs décoratifs assez lourds et d'inspiration florale. Le fond doré sur lequel se détachent les quatre anges est un nouveau rappel aux mosaïques paléochrétiennes¹⁶⁹. La pose adoptée par les anges, qui diffère très peu pour chacun d'eux, avait déjà été de nombreuses fois utilisée au point d'en être devenue un poncif¹⁷⁰. Les anges (cat. n° 127a à 127d), dont chacun à un bras levé et l'autre replié tenant un attribut, rappellent avec leurs toges, *la statue de la Liberté* de Bartholdi. Ils ont aussi la même posture de jambes : celles-ci semblent figées en un mouvement de marche arrêtée pour les besoins de l'œuvre.

¹⁶⁷ Parmi les impressionnistes, "Le grand Manet eut seul cette audace et voulut participer à la décoration de l'Hôtel de Ville. Une lettre de 1878 prouve qu'il fut question de lui confier toute une salle. Il proposa de présenter une série de compositions, Paris-Halles, Paris-Chemin de Fer, Paris-Port, Paris-Souterrain, Paris Courses et Jardins." Jacques Thuillier in, *Peut-on parler d'un art "pompière"?*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984, p. 49.

¹⁶⁸ A.M. cote 4011 M 14, église Saint Nicolas, réfection de 1892.

¹⁶⁹ Le décor d'église restera longtemps influencé, dans son architecture comme dans la peinture par l'art paléochrétien. Jacques Ignace Hittorf en avait jeté les bases avec l'église Saint Vincent de Paul à Paris. On retrouvera cette influence dans l'ornementation en 1903 avec décor de la chapelle de Château de Valmirande par Paul Quinsac où les figures, d'inspiration très académiques s'inscrivent dans un cadre où les ors, les bleus et les rouges vifs dominent.

¹⁷⁰ William Bouguereau avait lui aussi employé ce hiératisme dans le décor de la chapelle Saint Louis de l'église Sainte Clotilde à Paris.

Antin ne joua pas d'originalité dans la réalisation de ces peintures. Le programme assez sommaire ne laissait certes aucune place à une fantaisie iconographique, mais le style ne se manifeste pas plus par de brillantes innovations, malgré sa qualité certaine. Les anges, dont chacun porte un attribut à la gloire de Jésus, de l'Eglise ou de Saint Nicolas, sont assez gracieux, mais aussi figés, empruntés. Les couleurs assez douces contribuent à la discrétion de ces peintures. Il n'y avait pas lieu de choquer ou d'innover dans un tel projet d'église de province ; et Paul Antin était assez respectueux de la religion pour n'en pas faire un terrain d'études artistiques. Cette tempérance lui valut les remerciements chaleureux de la part du curé de la paroisse M. Deydou, par ailleurs commanditaire de l'œuvre¹⁷¹.

Paul Antin réussit donc à passer, dans sa ville natale, le difficile examen d'une commande de décor religieux. Les remerciements du commanditaire, mais aussi la discrétion du projet et la tempérance artistique dont il fit preuve n'offraient que peu de place à la critique. Il avait mené à bien un projet certes modeste mais non sans qualités¹⁷².

4.2. LE PLAFOND DU GRAND-THEATRE DE BORDEAUX.

Lorsque, le 12 avril 1913, furent publiés les règles du concours concernant la réfection du plafond du Grand Théâtre de Bordeaux, Paul Antin connut une nouvelle chance de participer à la réalisation d'une grande commande¹⁷³. Dans ce projet il était " ... souhaité que les tonalités de l'œuvre reprissent les harmonies du dix-huitième siècle en accord avec la décoration blanche, rouge et or de la salle¹⁷⁴." Le sujet devant être représenté étant : "Apollon et les Muses agréant la dédicace d'une temple élevé par la Ville de Bordeaux." Il reprenait le sujet original peint par Robin.

Plusieurs artistes bordelais répondirent à cette demande. Antin et Vettiner firent connaître leur participation par une même lettre en date du 26 mai 1913¹⁷⁵. Vettiner dut se désister car seul Antin présenta une esquisse¹⁷⁶. Afin d'élire le projet le plus conforme aux attentes formulées, " ... le jury se réunit à Paris, le 5 juin 1913, au sous secrétariat d'état aux

¹⁷¹ Discours du curé Deydou le 21 octobre 1895, jour de l'inauguration : "Merci aux artistes, enfants ou habitant de cette paroisse, qui nous ont dotés de cette splendide couronne et de ce royal revêtement de peinture symbolique et de verrières aux tons délicats. Merci, honneur à MM. Feu, Dagrant, Henri Bonnet, Paul Antin." in l'Aquitaine, bulletin diocésain, n° 43, année 1895, p. 13.

¹⁷² Bien que Deydou ait été le commanditaire, la Ville de Bordeaux participa pour moitié dans le financement de ce projet. Le coût final de cette réfection dépassa de 73 216, 05 francs l'estimation prévue au devis. Les peintres décorateurs, dont Paul Antin faisait partie eurent à se partager une rétribution totale de 14 484, 60 francs. A.M. cote 4011 M 14, détail des travaux, rapport du 19 octobre 1898. Il n'y a aucune autre information, dans ce dossier, sur l'intervention de Paul Antin.

¹⁷³ A.M. cote 8302 M 86 dossier de restauration du Grand Théâtre de Bordeaux. Le dossier n° 1 intitulé "notes", inclus dans le classeur coté 8302 M 86, relate l'histoire de ce concours et des problèmes qui en découlèrent. L'auteur est anonyme et fonde son résumé, gros de quelques pages, sur la foi de certains documents ou lettres. Il fait état de demandes, faites par Emile Brunet, dès après la décision de restauration du plafond, prise par le conseil municipal, le 6 décembre 1912 : "Malgré ses démarches réitérées, M. Brunet ne put arriver à éviter le concours, c'est à dire ne put amener l'administration à traiter le travail de gré à gré pour la somme de 25 000 francs."

¹⁷⁴ Extrait du règlement du concours in Dominique Dussol, le Rétablissement du plafond du Grand Théâtre de Bordeaux, l'Affaire Brunet-Roganeau, Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde, 1982, pp. 135 à 147.

¹⁷⁵ A. M. cote 8302 M 86.

¹⁷⁶ ibid

beaux arts¹⁷⁷." Ce jury était composé de MM. Gruet, maire de Bordeaux ; Cormon, membre de l'Institut ; Luc-Olivier Merson, membre de l'Institut ; Tattegrain, artiste peintre ; Corguet, artiste peintre ; Magne, inspecteur des Monuments Historiques ; Bauber, adjoint aux Beaux-Arts ; Jurme, adjoint aux finances ; Marquet, conseiller municipal ; Bordes, conseiller municipal ; Lacombe, architecte des Monuments Historiques¹⁷⁸. Procédant par élimination, six oeuvres furent conservées, parmi lesquelles ne figura pas celle de Paul Antin¹⁷⁹. Brunet fut finalement choisit et obtint huit voix contre deux à Roganeau¹⁸⁰.

L'ambition du programme, la composition du jury, tout s'accordait pour faire de ce projet l'un des plus difficile de son époque, mais aussi celui qui apporterait le plus de considération¹⁸¹. La polémique qui s'en suivit et qui opposa Brunet à Roganeau montre à quel point cette restauration était importante pour le théâtre mais plus encore pour l'artiste qui la réalisait¹⁸². A voir le projet que proposa Paul Antin (cat. n° 126, pl. n° 24), à le comparer au plafond actuel, il ne semble pas, de prime abord, y avoir de nettes différences. Et cette esquisse pourrait aussi bien passer pour une reproduction de l'oeuvre originale. Une copie du projet proposé par Emile Brunet est conservée aux Archives Municipales¹⁸³. Il est de plus petite taille que les oeuvres présentées au jury, dont il était demandé qu'elles fissent un mètre cinquante de coté. Paul Antin était assez fier de son esquisse, et il conçut une grande déception lors de son échec au concours¹⁸⁴. Tout autant que la gloire ce projet aurait amené la reconnaissance : celle du jury où siégeaient certaines sommités, celles de la ville et de la municipalité.

Cette oeuvre était une restauration et non une création, elle supposait une comparaison avec le plafond original, avec le talent de l'artiste qui l'avait peint. C'était par ailleurs un pro jet global, et non un travail de conservation de l'oeuvre originale. Il fallait recréer ce plafond à l'image de ce qu'il avait été. La difficulté était grande ; et la relever méritait certains égards. Fidèles à la demande du jury, les couleurs, la composition, le dessin, sont conformes, dans l'esquisse de Paul Antin à cette oeuvre créée selon le style néoclassique, en accord avec le théâtre lui-même. On y retrouve des images de l'architecture classique, des dieux et des déesses en un paysage idyllique, arcadien.

5. FIERETE ET NECESSITE : L'INTERESSEMENT AUX MOUVEMENTS BORDELAIS.

¹⁷⁷ Dominique Dussol, l'Affaire Brunet-Roganeau.

¹⁷⁸ A.M. cote 8302 M 86, dossier de restauration du Grand Théâtre, dossier n° 4 Concours Jury.

¹⁷⁹ *ibid*

¹⁸⁰ *Ibid*. Le jury émis cependant quelques réserves quant à l'esquisse d'Emile Brunet
Avant de clore ses opérations le jury, tenant compte des observations présentées par plusieurs des ses membres et notamment par M. Cormon, décide qu'il y a lieu de signaler à M. Brunet:

1°) Que le milieu de son plafond est trop vigoureux.

2°) Que les premiers plans ne sont pas assez soutenus.

3°) Que les deux figures de la paix et de la libéralité devront avoir la même vigueur que les autres figures situées au premier plan.

¹⁸¹ La restauration était faite sur la base d'une gravure de La Mire, représentant le plafond d'origine.

¹⁸² Brunet devait se retirer après avoir vu, à la suite de ce qui pourrait aisément passer pour une cabale, son oeuvre décollée après marouflage, et être remplacée par celle de Roganeau.

¹⁸³ A.M. cote XXI II 575.

¹⁸⁴ Entretien avec Michel Lafon du 09 mai 1994.

5.1. LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES GIRONDINS.

Paul Antin, tout comme Emile Brunet et François-Maurice Roganeau avaient participé à de nombreuses expositions, autant parisiennes que Bordelaises, à la date de cette restauration. Ce fut par le biais de ces salons qu'ils acquirent leur début de gloire. Jusqu'en 1899 la Société des Amis des Arts avait, à Bordeaux, le monopole des expositions artistiques publiques et se trouvait ainsi être le seul miroir de l'art local. Mais, avec la création de la Société des Artistes Girondins naissait un mouvement, qui irait s'accéléralant, cherchant l'indépendance vis-a-vis des Amis des Arts qui devenaient par trop exigeants et envahissants¹⁸⁵.

Paul vécut à Paris de 1893 à 1903 mais commença à prendre une part de plus en plus active dans la vie artistique bordelaise en participant, dès sa création, aux expositions de la nouvelle Société des Artistes Girondins. Celle-ci était due à l'instigation de certains artistes que le refus de voir leurs oeuvres refusées aux Amis des Arts avait conduit à quitter la Société jugée trop sévère et passiste pour fonder leur association. L'autre motivation de ce changement était que les seules toiles occupant les cimaises et les meilleures places restaient celles des Maîtres qui n'avaient plus aucun besoin de confirmation. La frustration des artistes bordelais était légitime : ils créèrent, en 1899, chez Jean Drouyn, La Société des Artistes Girondins. Les statuts établis par Eugène Forel, qui en devint président l'année suivante, précisent les objectifs de l'association : "Grouper dans une communauté de sentiments, de solidarité et de camaraderie les artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, dessinateurs, que la résidence ou les études artistiques rattachent à Bordeaux ou au département de la Gironde¹⁸⁶." Dans une lettre adressée au Maire de Bordeaux, Forel ajoute que "... la Société poursuit un triple but de décentralisation artistique, d'éducation populaire et de mutualité corporative.¹⁸⁷" Chaque année, les expositions de cette société devinrent le Salon d'Automne ; un salon qui n'avait aucun rapport d'originalité avec son homonyme de Paris crée en 1903.

La Société des Artistes Girondins fût la première qui accorda la préférence à l'art bordelais. Elle différait en cela des Amis des Arts où, si celui-ci avait une représentation, elle passait pour moins importante que celles des maîtres parisiens imposant jusqu'à Bordeaux leur prestige national. Elle apporta aussi une nouveauté non moins essentielle : ce fut la première société artistique bordelaise créée par et pour les artistes. Respectueuse et déférente encore envers les Amis des Arts qui conservaient la suprématie, la plupart de ses membres continuaient d'exposer au Salon de la grande Société. Ces mouvements artistiques dont elle fut la première manifestation, mis à part la légitime vexation vis-à-vis des Amis des Arts, furent aussi un nouveau terrain de vente reconnu pour des artistes alors en difficulté pécuniaire, subissant lourdement la concurrence de la photographie. De nombreux peintres, qui ne pouvaient compter indéfiniment sur les oeuvres achetées aux différents salons, tiraient leurs ressources des commandes de portraits pour la bourgeoisie locale.

¹⁸⁵ Pierre deTouche souhaitait déjà, en 1892, malgré une opinion personnelle orientée vers le respect de la tradition : "Il faut espérer que le vent ne soufflant pas toujours la tempête, les examinateurs modéreront leur ardeur et seront plus conciliant." Pierre de Touche in, Le Salon Bordelais, le jury d'admission et la Société de Amis des Arts de Bordeaux, Bordeaux, Imprimerie Prouteaux et Chaubin, 1892, p. 27

¹⁸⁶ Catalogue d'exposition de la Société des Artistes Girondins, 1899.

¹⁸⁷ A.M. cote I241 R 2, Société des Artistes Girondins, Correspondance -Demande de subvention. Lettre datant du 9 décembre 1900.

Lorsque dès 1904, Paul Antin ne vécut plus qu'à Bordeaux, son activité artistique put s'y développer plus précisément. Il avait adopté tout autant la Société des Amis des Arts que les Artistes Girondins comme lieu de ses expositions. Cependant, des tensions régnaient au sein de la jeune Société. Les artistes l'ayant rejoint pour des raisons différentes, les buts divergeaient dans trois directions opposées. Georges de Sonneville nous en donne précision : "Les uns voulaient la lutte ouverte contre les Amis des Arts ; les autres plus de modération et de diplomatie ; les troisièmes étaient partisans d'un groupe limité réservé aux seuls professionnels résidant à Bordeaux¹⁸⁸." Les premiers furent à l'origine des premières difficultés que le groupe connut avec les Amis des Arts¹⁸⁹.

Paul Antin fut inscrit au catalogue des Artistes Girondins dès la première exposition, et y présenta onze oeuvres, essentiellement des dessins et études¹⁹⁰. Il y sera aussi présent en 1903 et 1904¹⁹¹. A l'exemple des autres membres de cette association, il continua d'exposer aux Amis des Arts tout comme à Paris. Une totale rupture avec les salons "officiels" était un trop gros risque à prendre pour un peintre qui ne s'était pas engagé dans la voie de la dissidence tracée par les avant-gardistes. Était-il nécessaire qu'il prit ce risque, ayant obtenu des récompenses pour son art plutôt académique?

5.2. L'ATELIER.

Lorsque, en 1905, ceux qui, au sein des Artistes Girondins, "... étaient partisans d'un «groupe limité» réservé aux seuls «professionnels» résidant à Bordeaux, une sorte de retour au principe du système corporatif.¹⁹²", décidèrent de créer une nouvelle société artistique, Paul Antin en fut l'un des membres fondateurs. L'Atelier fut fondé dans le but de restaurer "... la consciencieuse pratique de l'Art et de rendre tout son lustre au beau nom d'artiste¹⁹³". Les membres de cette association, comme ceux des Artistes Girondins, devaient habiter Bordeaux ou y travailler depuis assez longtemps. Cependant ce critère seul n'autorisait pas à exposer au salon annuel du groupe, il fallait aussi avoir fait ses preuves dans les grandes expositions parisiennes et justifier d'au moins trois présentations dans ces manifestations.

¹⁸⁸ Georges de Sonneville, *l'Art à Bordeaux de 1903 à 1928* in *La Vie de Bordeaux*, 26 août 1961.

¹⁸⁹ A.M. cote I241 R 2, Société des Artistes Girondins, Correspondance-Demande de subvention. Dans une lettre, datée du 5 décembre 1901(?) adressée au Président de la Société des Amis des Arts, parlant de certains membres de son association, Forel fait état de "... sollicitations qui peuvent se résumer ainsi : «Abandonnez la Société d'artistes girondins ou tout au moins engagez-vous à ne jamais participer à ses salons. A ces conditions, vous pouvez être assuré de bénéficier d'un achat aux expositions de la Société des Amis des Arts." Tout en précisant : "Nous sommes persuadés que la Société des Amis des Arts est incapable non seulement d'inspirer des manœuvres si peu loyales, mais d'endurer qu'elles aient lieu en son nom." S'en expliquant au Maire de Bordeaux par une lettre en date du 2 janvier 1902, Forel déclare : "Je sais par expérience qu'il est dans toute société des agités et des brouillons. C'est la plaie de toutes les oeuvres. Nous en avons eu, et beaucoup, à nos débuts. Ce furent eux - et je m'en expliquais récemment avec M. Perrens - qui proclamèrent urbi et orbi que la Société des Artistes Girondins était une machine de guerre dirigée contre les Amis des Arts, ce qui eut pour résultat immédiat d'empêcher M. Sourget d'accepter la présidence d'honneur qu'on avait décidé de lui offrir."

¹⁹⁰ Catalogue d'exposition de la Société des Artistes Girondins, 1899.

¹⁹¹ Des lacunes à la bibliothèque de Bordeaux ou aux archives municipales nous empêchent de connaître toutes les expositions auxquelles participa Paul Antin. Il est probable qu'il fut présent à la plupart sinon à tous les Salons d'Automne des Artistes Girondins.

¹⁹² Georges de Sonneville, *l'Art à Bordeaux de 1903 à 1928* in *La Vie de Bordeaux*, 26 août 1961.

¹⁹³ Jean et Bernard Guérin, *Des Hommes et des activités autour du demi-siècle*, éditions B.E.B., Lormont, 1957.

L'Atelier ne s'ouvrait donc pas aux amateurs, et entendait redonner aux artistes professionnels le caractère de respect qu'ils semblaient avoir perdu. C'était la fierté de cette association, son originalité et son cachet : "Ce Salon, dont l'effort de décentralisation fut accueilli avec une sympathie réticente et où chacun jouissait d'une totale liberté d'expression, fut la première tentative des peintres locaux pour se débarrasser de complexe d'infériorité dans lequel les «officiels» essayaient de les maintenir¹⁹⁴." Les artistes qui prétendaient y exposer devait mériter de pouvoir porter ce nom ; et se devaient de le porter dignement. La Société des Amis des Arts, saluant certainement en cette association un de ses dignes enfants, fut le premier mécène de l'Atelier. Ce dernier ne faisait pas oeuvre de dissidence, de refus ni de rejet, il proposait au contraire une revalorisation du métier d'artiste, qui semblait désormais galvaudé, avili¹⁹⁵. Les Amis des Arts n'ayant ni la structure ni les moyens d'accueillir un tel mouvement, elle prit le parti de le soutenir.

Membre fondateur du groupe et participant à ses expositions, Paul Antin continua pourtant de présenter des oeuvres tant aux Artistes Girondins qu'à la Société des Amis des Arts. Les comptes rendus des réunions qui précédaient les salons de l'Atelier, montrent l'intéressement de Paul Antin à cette nouvelle société en laquelle de nombreux artistes avaient tout comme lui placés certains espoirs. Mais, s'il ne fut qu'un simple membre de 1905 à 1920, Paul commença à prendre une part plus active dans cette association au lendemain de la guerre, lorsqu'elle connut quelques difficultés. Il en devint le vice-président puis, en 1921, le président.

Les problèmes que connaissait l'Atelier étaient surtout dus au fait que les expositions du groupe n'étaient qu'assez peu fréquentées et, par là même, que les oeuvres n'étaient pas vendues. Il fallait aussi tenir compte de la longue interruption qu'avait causé la guerre et des problèmes qu'elle avait entraînés, bien éloignés des préoccupations artistiques. Les membres de l'Atelier semblaient s'être dispersés, désintéressés par leur ancienne société. Une exposition put être organisée à la fin de l'année 1920. Prévues pour avril, elle fut remise à plus tard, à l'instigation de Paul Antin¹⁹⁶. Mais la principale mesure qu'il prit concernait la mise en vente des oeuvres exposées. Un principe de loterie fut instauré, qui avait déjà fait ses preuves aux Artistes Girondins, afin de mettre en tombola des tableaux que l'achat de billets de loterie permettait de gagner. Ces mesures permirent à

¹⁹⁴ Op. cit. note 192. Sonneville a joute cependant - "Cependant, ce n'est pas là que devait jaillir l'étincelle de la révolte."

¹⁹⁵ Un article de Paul Berthelot paru dans la Petite Gironde du 14 mai 1906, et qui petit tenir lieu de manifeste au lendemain de l'inauguration de la première exposition nous éclaire sur les motivations qui sont à l'origine de cette société - "La floraison désordonnée de la peinture avait lassé la patience des connaisseurs, du public, de la critique. Sous couleur de «décentralisation», on prétendait nous imposer une déférence compatriotique à l'égard de tous les bégaiements plus ou moins artistes que peut faire pousser à l'enfance, à l'âge mûr et à la vieillesse l'hypertrophie du «moi». La complaisance pour ces mètres carrés de tissus colorés n'avait et ne pouvait avoir que des résultats désastreux : pour l'art, d'abord, qu'il avilissait ; pour les artistes ensuite, qu'il déconsidérait ... Les professionnels - j'entends ceux qui exercent un métier, un gagne pain, avec les difficultés, les entraves, les désillusions, les amertumes quotidiennes qu'il entraîne, ce qui suffit hélas ! à les distinguer des amateurs au premier coup d'œil- les professionnels se sont ressaisis. Ils se sont groupés, Ils ont décidé de soumettre au public des oeuvres dont le mérite pourrait être discuté, certes, mais qui se présenteraient du moins avec cette garantie commune d'une technique loyale, d'une tenue imposée par la situation de leurs auteurs."

¹⁹⁶ A.M. archives de l'Atelier, Fonds Sonneville Bordes.

l'association de sortir de la mauvaise période de l'immédiate après guerre sans qu'elle en fut trop affectée¹⁹⁷.

De nouveaux membres avaient rejoint la société et entraînent peu à peu dans "... son «club» un peu fermé.¹⁹⁸" Mais ils ne trouvaient pas au sein de l'Atelier, qui professait "... la consciencieuse pratique de l'Art ...", une réponse à leurs aspirations. Les découvertes parisiennes étaient désormais acquises et générales, et cet attachement aux principes traditionnels qui constituaient la base de l'association, pouvait passer pour un retour en arrière. Les anciens membres ne reprochaient rien à ce principe, l'ayant institué, se raccrochant à ces valeurs dans la tourmente des mouvements d'avant-garde. Mais il faudrait bientôt que Bordeaux, s'ouvrît aux nouvelles tendances, ne plaçant plus dans la manière, dans le beau métier, les seules valeurs de l'Art vrai et noble.

Paul Antin, dans le cadre de sa présidence, ne modifia en rien les buts de l'Atelier. Celui-ci restait donc aussi fermé aux pratiques modernes, tout en admettant comme sociétaires de jeunes artistes. Depuis 1905, et après que des expositions aient présenté à Bordeaux les innovations cubistes ou fauves, l'Atelier et ses présidents gardèrent cette ligne de conduite inflexible¹⁹⁹. L'association ne s'ouvrit pas plus avec le principe de loterie. Seuls les actionnaires, ceux qui soutenaient l'œuvre de la société, obtenaient ces lots tableaux par voie de tirage au sort. Ce fut la seule solution efficace qui permît aux sociétaires d'être assurés de vendre leurs oeuvres. Paul Antin, grâce à son initiative, amena la conviction que l'Atelier pourrait perdurer tant que durerait cette idée de l'art à laquelle il s'accrochait, et que ses actionnaires et mécènes partageaient. Mais il contribua aussi à l'enfermer dans son rigoureux principe²⁰⁰.

¹⁹⁷ A un banquet donné le 1^{er} décembre 1923, Georges de Sonnevile fit un discours dans lequel il remercie chaleureusement Paul Antin pour ses efforts désintéressés : "Nous ne devons pas oublier non plus l'heureuse innovation financière due à notre ancien président M. Antin, qui a permis à l'Atelier de venir en aide à ses sociétaires en leur achetant des tableaux, qui sont, répartis par voie de tirage au sort entre nos actionnaires. L'Atelier s'engage donc sur la voie de la réussite. Il n'en fut pas toujours ainsi. Je me souviens qu'au lendemain de la guerre, il a fallu la persévérance et l'énergie de M. Tussau, qui nous exhortait par la parole ou de pressants appels écrits à ne pas laisser l'atelier, pour que s'ouvre à nouveau en 1920 notre exposition. Puis ce fut l'ère des difficultés financières. Son successeur, M. Antin les résolut avec une habileté et un désintéressement, dont nous devons lui être reconnaissants, n'en déplaise à sa modestie." Ibid.

¹⁹⁸ Georges de Sonnevile, l'Art à Bordeaux de 1903 à 1928 in La Vie de Bordeaux, 26 août 1961

¹⁹⁹ Paul Antin était pourtant inscrit au catalogue de l'exposition "Un Groupe de Peintres Modernes" organisée à l'instigation de Eugène Forel assisté par Georges de Sonnevile et Ricardo Gomez Gimeno, un autre élève d'Antin, en 1919. On put y voir aussi certaines oeuvres de: Bissière, Buthaud, Derain, Vlaminck, Lhôte...

²⁰⁰ En 1956, lors de la célébration du cinquantenaire de la première exposition de l'Atelier, François-Maurice Roganeau, qui en était devenu président, rédigea la préface du catalogue. Il résume et explique les causes et la motivation de cette société : "Sous des prétextes divers, on est passé des 60 séances que demandait Ingres à Rachel pour son portrait, ou des 160 qu'exigeait Cézanne pour l'effigie de Vollard ce qui suppose une analyse patiente et toute en profondeur du modèle et une conscience presque forcenée devant la vérité plastique - on est passé, dis-je, aux arabesques express, sans poids, sans volume, hâtivement coloriées, d'un Matisse, aux sculptures en fil de fer et finalement à ce qu'il est convenu d'appeler l'art abstrait, bien que ce mot ne s'applique nullement à la chose qu'il prétend désigner... Si de bons esprits, de peur de passer pour des béotiens emboîtaient le pas, d'autres résistaient... Des peintres, des sculpteurs continuaient les rétrogrades ! à aimer la nature. Ils l'étudiaient, ils la copiaient... Elle était le véhicule normal des sentiments qu'ils cherchaient à exprimer ou des sensations qu'ils éprouvaient... Ils l'interrogeaient pieusement et en admiraient les lois innombrables, secrètes ou apparentes."

Si l'Atelier participa de ce mouvement qui, peu à peu, le libéra de la fêrule de la Société des Amis des Arts, cherchant une indépendance, il ne fut pourtant pas de ceux qui profitèrent de cette liberté pour affirmer de nouveaux styles, moins académiques. Il fit au contraire persister ce système de plus en plus honnis. Paul Antin trouva dans l'Atelier un lieu rassurant, où pouvaient s'affirmer certaines conceptions, à l'abri des nouvelles tendances. Son style personnel y trouva un terrain favorable, un lieu d'exposition assuré, et un soutien permanent.

6 LE STYLE : DES PORTRAITS ET DES THEMES ACADEMIQUES

Par la constance de certains thèmes, tels les portraits, la régularité dans la présentation de sujets mythologiques ou historiques, Paul Antin marqua une orientation quelque peu tournée vers un art académique ou officiel, assez lié à la mode ou aux critères contemporains. Cet art qui faisait vivre avec un peu plus d'assurance que celui des jeunes avant-gardistes. Il fallait cependant le maîtriser assurément si l'on voulait y briller, émerger du lot commun des artistes de salon qui, ne peignant rien de nouveau, n'avaient qu'à se comparer. Cet art que l'on complimentait en le disant charmant sincère ou vrai²⁰¹. Mais qui, malgré son décalage avec les tentatives modernes, ne mérita pas pour autant ces propos acerbes que l'on tint sur lui, ni cet oubli forcé qu'il a subi jusqu'à présent.

6.1. LES PORTRAITS.

Depuis ses premières oeuvres qui contribuèrent à révéler sa vocation d'artiste, jusqu'à la fin de sa carrière, Paul Antin peignit régulièrement, comme une constante de son art, des portraits intimes ou mondains. Il avait commencé par deux portraits de son grand-père Bertrand Antin (cat. n° 142 et 143, pl. n° 32 et 33), alors qu'il était encore tout jeune élève de L'Ecole Municipale des Beaux-arts. Il avait alors entre seize et dix-sept ans et, malgré certains défauts, aucun des deux ne montre une maladresse irrémédiable. Datant de la même période, ils présentent cependant des caractères très différents, voire opposés. L'un très sombre, se détachant sur un fond noir l'autre plus clair à l'arrière plan gris beige. Le premier (cat. n° 143, pl. n° 33) paraît plus dessiné, fini, mais montre certaines maladresses dans son souci de réalisme, il s'inscrit dans un cadre rectangulaire. Le second (cat. n° 142, pl. n° 32), quant à lui, à la touche plus légère, inachevée, présente un aspect situé entre l'esquisse et l'oeuvre finie, destinée à devenir un tableau au cadre ovale comme le montre le contour au trait.

Pendant son passage dans les écoles bordelaises et parisiennes, il aura à présenter de nombreuses études, esquisses, anatomie, pour une représentation plus vraie, plus

²⁰¹ Ce genre de qualificatifs revenait souvent sous la plume des critiques pour manifester leur plaisir de voir une jolie toile. A l'occasion du Salon des Amis des Arts de 1892, Pierre de Touche, qui en faisait le commentaire, tint ces propos, qui ne sont en aucun cas ironiques, sur deux oeuvres orientalistes d'Achille Zo : "Ca, ne vous y trompez pas, ô amateurs, mes amis ! c'est de la photographie coloriée, tant c'est exact étudié et dessiné avec précision. Pensez donc c'est un travail de directeur d'école de dessin. C'est si propre, si joli et tellement d'un fini exquis, que ça peut être vu à la loupe : c'est de la peinture des éventails de grand prix. Dans les pensionnats de demoiselles, cette manière est admise et acceptée avec joie par les jeunes élèves et fait l'admiration des mamans." Pierre de Touche in, Le Salon Bordelais, le jury d'admission et la Société de Amis des Arts de Bordeaux, Bordeaux, Imprimerie Prouteaux et Chaubin, 1892, p. 16-17.

sincère, de la personne humaine. Certaines de ses études furent commentées lors de ses envois de fin d'année, qu'étudiant à Paris il adressait au jury de Bordeaux chargé de reconduire ses bourses²⁰². Il fut par ailleurs sanctionné pour n'avoir pas parfaitement peint ce nu qu'est la *Léda et le cygne* (cat. n° 203). Mais ses portraits attestent d'un talent incontestable, dont il fit montre tout au long de sa carrière. Il les pratiqua selon toutes les techniques : pastel, huile, fusain, sanguine, gravure, les maîtrisant avec un égal bonheur.

Le *Portrait de son père* (cat. n° 128, pl. n° 29), est le plus achevé de sa période d'étude. Il montre l'influence de son enseignement sur le jeune peintre. Le réalisme photographique, la pose, le dessin, la couleur froide, tout semble être issu de l'art d'école. Nous n'y pouvons presque rien voir de ce que pourrait être l'art de Paul Antin libéré des ces contraintes. Il illustre assez bien l'exemple qu'il a su tirer de son enseignement parisien. Dans ce tableau d'assez grandes dimensions, la pose que prend Pierre Antin rappelle celle de Monsieur Bertin dans le portrait d'Ingres; artiste alors référence en matière de peinture²⁰³. La lourdeur et la massivité dans le traitement du personnage sont à l'opposé de la touche plus légère, presque évanescente qu'adoptera Paul par la suite dans certaines oeuvres²⁰⁴. La minutie de l'exécution, le goût du détail, sont ceux de ces oeuvres au réalisme photographique, de cette tendance de la peinture de portrait qui tenta artistiquement de lutter contre la photographie. Dans ce tableau qui semble un portrait officiel, Paul Antin montre une certaine dépendance à l'égard de son enseignement.

Paul Antin réalisera de nombreux portraits de membres de sa famille. Mais, à l'exemple de nombreux artistes, il se devra de peindre des portraits mondains ou de commandes pour des raisons financières. Ce type de sujets pourrait aisément passer pour la rente de ces peintres à une époque où toute personne plus ou moins riche et célèbre faisait appel à un artiste en rapport avec sa célébrité pour la réalisation de son portrait. Si ce genre a toujours figuré en bonne place dans l'histoire de la peinture (saint Luc n'est il pas représenté peignant la Vierge ?), il avait atteint à la fin du dix-neuvième siècle un degré de vulgarisation qui voyait le nombre de ces peintures s'accroître énormément ; la qualité d'une majorité de ces portraits suivant une croissance contraire. Mais au tournant du vingtième siècle, la sérieuse concurrence de la photographie obligea certains peintres à s'orienter vers une autre forme de gagne-pain. Ils continuèrent cependant d'exposer ce qui, pour eux, était plus proche du sentiment du beau et du vrai que la photographie. Jusqu'aux derniers salons auxquels il exposa, Paul Antin présenta ses portraits anonymes. D'un réalisme atténué ou d'un symbolisme latent, les portraits de Paul Antin garderont pour la plupart une certaine prudence qui leur confère encore un charme discret mais évident.

Les deux portraits au pastel de sa fille Paula, dont le premier date de 1915, le second de 1924, sont quant à eux d'un caractère plus intime. Il y applique un style bien différent de celui de ses portraits habituels. Dans le *Portrait de Paula Antin enfant* (cat. n° 94, pl. n° 11), les tons sont légers et doux. Mis à part le rose de la robe et des chairs, le bleu du bonnet, il ne semble pas y avoir de couleur définie ; le fond du tableau est un camaïeu de marron. La jeune fille est à son ouvrage et, derrière elle dans un jardin une sculpture représente un amour chahutant avec un petit animal. Tout dans cette oeuvre : couleur,

²⁰² A.M. cote 762 R 2, "rapport à M. Le Maire de Bordeaux : envois des élèves pensionnaires à l'Ecole des Beaux-Arts", années 1886 à 1889.

²⁰³ De nombreux portraits d'homme reprirent la pose qu'avait adopté J. A. D. Ingres. Léon Bonnat peignit un Portrait d'Ernest Renan qui suit la même composition.

²⁰⁴ Un Portrait de Marie Antoinette Antin (cat. n°), datant de 1889, illustre au pastel cette manière plus légère.

composition, pose, habit, rappelle le dix-huitième siècle²⁰⁵. Ces caractères semblent devoir tout autant à Greuze, qu'à Chardin, Boucher ou Quentin de La Tour. Il semble une peinture morale telles qu'en firent Chardin ou Greuze²⁰⁶. Mais les couleurs tendres rappellent aussi les tons de Boucher ou Quentin de La Tour. Le deuxième portrait, celui de *Paula Antin adulte* (cat. n° 106, pl. n° 12), plus coloré, est quant à lui une prouesse dans l'harmonie des bleus. Ceux-ci s'assombrissent progressivement, allant du blanc-bleu de la robe au bleu profond du ciel; les tons de transition étant apportés par la mer, le chapeau et le tissu l'entourant. Le vert du pin parasol (le paysage du tableau est celui du Bassin d'Arcachon), les boutons jaunes de la robe et du chapeau, éclairent ponctuellement cette discrète harmonie de touches plus vives. La finesse des traits du visage, à peine dessiné, la pâleur rosée de la peau, ajoutent à l'extrême délicatesse et à la douceur de ce portrait.

Deux articles de presse, datant de 1892 et 1894, attestent des critiques de l'époque sur les portraits de Paul Antin. Elles sont toutes deux très élogieuses. La première est anonyme : "On remarque ces jours-ci dans les vitrines des dames Duchemin deux pastels, ravissants morceaux dus au sérieux talent de M. Antin, le peintre-professeur distingué, passé maître dans ce genre gracieux actuellement à la mode. L'un est un portrait de jeune flemme, estompé délicatement mais sans mollesse, les tons des chairs, du costume et du fond traités avec un rare souci de l'harmonie. Nous avons reconnu dans le second, d'une ressemblance frappante, le portrait de M.C. Millardet, le savant professeur à la faculté des sciences de Bordeaux. Ce dernier tableau, d'un coloris chaud et brillant, se fait remarquer par la fermeté et la correction du dessin, et une vigueur de touche remarquable. Dans ces deux oeuvres, M. Antin a révélé les ressources d'un art qu'il possède à fond et qui justifie la vogue de ses oeuvres²⁰⁷." Le second article daté du 3 août 1894, confirme cette opinion très favorable : "Nombre d'audacieux - que la fortune ne favorise pas toujours, en dépit du proverbe - ne paraissent pas soupçonner les difficultés du portrait d'homme au pastel. Il faut une vigueur et une précision virile auquel le pastel ne se prête guère. M. Paul Antin, un de nos compatriotes, dont le nom est aussi connu de la foule que le talent est apprécié des dilettantes se joue à l'aise dans ce genre délicat²⁰⁸."

Ces articles, quelques peu dithyrambiques, nous éclairent tout à la fois sur le talent que manifestait Paul Antin dans ses portraits, ils nous rappellent aussi sur le fait que ceux-ci furent pour beaucoup dans le mérite que commencèrent à lui reconnaître les critiques bordelais. En 1925, il fit un *Autoportrait* (cat. n° 137, pl. n° 30) qui devint l'une des pièces maîtresses de son oeuvre²⁰⁹. Il se représenta dans sa blouse de travail, une palette à la main, dans l'activité de son métier d'artiste. Son corps est de trois-quarts et la tête, au visage pensif et soucieux, au regard triste et un peu sévère, aux sourcils froncés, nous fait face. Il a le front dégarni, marqué par quelques rides, et ses cheveux sont peignés vers l'arrière. Ses joues un peu roses tranchent avec le haut d'un visage assez pâle. La bouche, pincée sous sa moustache blanche, tient fermement le bout d'une cigarette. Son costume semble

²⁰⁵ Ce rapprochement fut par ailleurs délibéré : le fond serait ainsi inspiré d'une gravure du dix-huitième siècle que Paul Antin aurait eue en sa possession. Entretien avec Madame Jacqueline Labesque du 17 septembre 1995.

²⁰⁶ La pose attentive de l'enfant à son ouvrage, évoque de nombreuses figures de Jean Siméon Chardin, dont celle d'une jeune fille dans *La Mère Laborieuse*, 1744, Paris, Musée du Louvre. Pierre Rosenberg, *Chardin, tout l'ouvre peint*, Flammarion, Paris, 1983, pl. XXX,

²⁰⁷ B.M. cote MS 2049/A. article paru le 1 juin 1892.

²⁰⁸ *ibid*

²⁰⁹ "Quant au portrait de l'artiste par lui-même, oeuvre d'une rare puissance, il marque l'apogée d'un talent envers lequel on n'a pas le droit de se montrer ingrat." Article paru dans la *Vie Bordelaise* à l'occasion de la rétrospective que l'Atelier lui consacra en 1930.

impeccable et élégant sous la blouse de peintre, et sa cravate est savamment nouée sous son haut col amidonné. Son visage assez maigre et émacié paraît fatigué. Le regard sombre est profond sous ses paupières lourdes²¹⁰. Le peintre paraît concentré sur la représentation de lui-même. Et cette acuité se retrouve dans le réalisme du tableau. Il fit là une oeuvre qui s'inscrit dans la lignée des autoportraits d'artistes qui se pratiquent régulièrement depuis Rembrandt. Les inscriptions en latin, le crucifix accroché à l'angle supérieur, ajoutent à ce désir discret de participer à cette tradition, de s'inscrire dans la grande histoire des arts.

Mais les portraits n'étaient ni les thèmes nécessaires des Salons, à moins qu'ils fussent mondains, ni les gages de la reconnaissance officielle. La peinture d'histoire, malgré la vogue des paysages, n'avait rien perdu de son prestige. Elle constituait la valeur essentielle de la peinture, celle à laquelle il fallait se mesurer. Jusqu'au-delà de 1920, les sujets historiques furent les seuls proposés lors du concours du Grand Prix de Rome. Qu'elle qu'ait été l'influence du paysage et de l'impressionnisme, la peinture de studio, d'atelier, gardait encore cette majesté des anciens maîtres, et longtemps un talent ne put se confirmer qu'avec une réussite dans les thèmes historiques et mythologiques.

6.2. LES THEMES ACADEMIQUES.

La formation de Paul Antin, qu'elle fut acquise à Bordeaux ou à Paris, eut pour base la peinture académique. Les professeurs avaient pour tâche d'apprendre aux élèves à bien pratiquer l'anatomie, les natures mortes et les paysages, principes essentiels nécessaires à l'élaboration des chefs-d'œuvre. Il fût récompensé dans la discipline qui promettait le plus aux jeunes artistes, en laquelle ils pouvaient placer leurs espoirs: La peinture d'histoire. Ce premier prix obtenu à l'Ecole Municipale des Beaux-Arts sur un sujet chrétien : *La Flagellation de Notre Seigneur Jésus-christ suivant l'évangile selon saint Marc, XV, 15-20* (cat. n° 202), lui permit de perfectionner cet art dans la capitale, au sein d'un atelier où il pourrait assurément prétendre à trouver les valeurs sacrées de l'art²¹¹. William Bouguereau et Tony Robert-Fleury étaient déjà des gloires reconnues et adulées lorsque Paul fit son entrée dans leur atelier. Les études et esquisses qu'il adressait chaque fin d'année furent invariablement des anatomies ou des esquisses de sujets religieux²¹². Ces thèmes conservant un prestige indéniable il était inévitable que le jeune élève les pratiquât avec la plus grande réussite.

Sa première peinture acceptée au Salon des Artistes Français fut, en 1888, un *Portrait* (cat. n° 129). L'année suivante *Léda et le Cygne* (cat. n° 203) était présentée au même salon, peu après qu'il eut terminé, par obligation, ses études parisiennes. Ce fut donc grâce à un sujet mythologique que Paul Antin lit son entrée, en tant que peintre autonome et indépendant, au prestigieux salon, et fit un pas de plus dans son parcours artistique. Bien que cette oeuvre fût mal jugée par le jury bordelais, elle devait cependant posséder certains mérites pour être exposée au Salon. Paul Berthelot y décela l'influence de Bouguereau, et la dette que Paul Antin sembla lui signifier par cette toile²¹³. Conforté par ce succès, Paul

²¹⁰ Sonneville fit un *Autoportrait à la cigarette éteinte* à cette même époque, dont la composition, la pose, et même le visage sont assez semblables.

²¹¹ A.M. cote 763 IZ 1 : l'Ecole de Dessin et de peinture, Concours-jury, distribution des prix 1809-1895.

²¹² A.M. cote 762 R 2, "rapport à M. Le Maire de Bordeaux : envois des élèves pensionnés et subventionnés à l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts", années 1886 à 1889.

²¹³ Paul Berthelot in *La Petite Gironde*, 3 mai 1890.

Antin présenta en 1891 une *Captivité de Judas* (cat. n° 204) aux Artistes Français. Puis ce ne fut qu'épisodiquement que des oeuvres de thèmes historiques ou mythologiques figurèrent à ses expositions. Bien qu'elles fussent minoritaires dans sa carrière, elles apparaissaient sporadiquement dans des salons bordelais ou parisiens.

Ainsi une *Danaé* (cat. n° 23), un pastel, fut elle présentée au Salon des Artistes Girondins en 1904 ; puis une autre étude au pastel de Danaé à la Société des Amis des Arts en 1908, et au Salon de l'Atelier de 1909 (cat. n° 32). Ce pastel fut, à l'occasion de ce dernier salon, proposé pour une acquisition à M. Dureault, préfet de la Gironde par les membres de l'association. Chaque année, l'Atelier, comme la Société des Artistes Girondins, proposait aux instances officielles de la mairie ou de l'état, des oeuvres choisies par ses membres et proposées à l'achat à ces institutions. Trois tableaux furent choisis en 1909, pour être présentés au préfet, et être acquis au nom de l'état. Il s'agissait d'une *Vue du port de Bordeaux* de Cazaubon, d'une étude de Paul Antin et d'une *série de dessins* de Carré²¹⁴. Une *Danaé* (cat. n° 205), figurait aussi au salon des Amis des Arts en 1894. Et comme toutes les œuvres se rapportaient à un thème mythologique, elle devint une matière de comparaison avec les grands maîtres: "A l'instar du Corrège, du Titien et de Carolus Duran, un bordelais, M. Antin, a voulu avoir sa *Danaé*. Disons qu'il n'a pas trop mal réussi dans sa création. La lumière enveloppe comme une caresse ce joli corps d'une blancheur marmoréenne, moelleux comme un nuage, tiède de volupté et de sommeil, baigné des rayons dorés descendant de l'Olympe. Le torse étale sa grâce et sa souplesse dans un abandon plein de style, tandis que la jambe repliée relève la courbe voluptueuse de la hanche. La jolie captive ne manque point de charme, même dans sa timide défense à l'approche du maître des dieux²¹⁵." Une gravure sur ce même sujet (cat. n°), est aussi conservée aux Archives Municipales, dans le Fond Evrard de Fayolle. Elle est un thème récurrent de l'œuvre de Paul Antin.

Au salon de l'Atelier de 1926, il eut deux toiles inscrites au catalogue dont les sujets pouvaient prétendre à être proposés au Prix de Rome, qui s'attardait dans ces thèmes ou aux prix de peinture d'histoire : *Le Christ à Tibériade* (cat. n° 39) et *Enée fuyant devant Carthage* (cat. n° 206). Seule une reproduction en noir et blanc dans le catalogue reste en témoignage de cette dernière oeuvre (pl. n° 45)²¹⁶. Le ciel s'impose sur la quasi-totalité du tableau et semble écraser les bateaux fuyants. Des plages plus claires, sur cet ensemble aux

²¹⁴ Acquisition de tableaux par l'Etat, in *La France de Bordeaux et du Sud-Ouest*, 20 mai 1909. Un article signé par Paul Morisse et datant de 1909 nous apprend que *Les Fumées* (cat. n° 232) devaient être elles aussi proposée en vue d'un achat. Cette proposition, pour une acquisition d'une oeuvre de Paul Antin, ne fut par ailleurs pas la première que la communauté artistique bordelaise soutint : "Nous ne pouvons nous empêcher de penser que nulle oeuvre de M. Antin ne figure dans nos galeries municipales, où tant d'œuvres discutables sont cependant entrées depuis quelques années. En 1902, si nous ne faisons erreur, M. Antin présenta à l'agrément de l'administration un autre souvenir du Borinage, « Les Fournils noirs ». Elles furent écartées sans examen d'ailleurs et pour une raison d'inconcevable puérilité doublée d'un mensonge. M. Antin présentera-t-il « Les Fumées » à notre municipalité actuelle ? Nous le souhaitons et l'y engageons. Il a une revanche à prendre et nous sommes persuadés que l'administration de 1909 se gardera d'imiter les procédés ridicules et mesquins de l'administration de 1902."

²¹⁵ Vicomte de Sarrau, *Le Salon bordelais*, 1894. Cette critique illustre à la fois la constance d'un certain type féminin très présent au Salon durant le dix-neuvième siècle, mais aussi cet érotisme hypocrite et bourgeois qui, sous le couvert de thème-, mythologiques trouvait prétexte à la peinture de nus : "L'érotisme de Bouguereau, polisseur laborieux de croupes lascives et de triangles pubiens soigneusement épilés est celui du maquignon en ribote." Pierre Cabannes, *l'Art du dix-neuvième siècle*, Somogy, Paris, 1989, p. 168.

²¹⁶ Catalogue d'exposition de l'Atelier, 1926.

tons foncés, éclairent la composition et figurent le flamboiement du soleil se couchant entre les bateaux. Quel que fut le sujet abordé, Paul Antin affectionna celle débauche de couleurs, de roses, de mauves, de rouges oranges, qui, sous un ciel lourd nuageux ou noir, paraissent alléger ce terrible écrasement du poids des cieux.

Ce fut à l'occasion d'un projet de décor pour un hôtel particulier à Neuilly, qu'il illustra un autre sujet célèbre, un nouveau poncif de l'art mythologique: Andromède. L'esquisse avait été présentée au Salon de l'Atelier de 1927, les panneaux définitifs furent exposés l'année suivante. Une photographie de son atelier datant de ce projet nous montre l'œuvre intégrale posée sur de grands chevalets²¹⁷. Le panneau central où est représentée Andromède s'inscrit entre trois panneaux, deux latéraux et un transversal, figurant un cadre paysagé dans lequel figurent deux femmes nues de part et d'autre de la scène centrale. Le tableau principal nous dépeint la libération d'Andromède : le monstre marin est au pied du rocher la gueule ouverte, menaçante, Persée survient en haut du tableau dans une ligne qui suit l'orientation du corps de la jeune femme. Cette photographie étant en noir et blanc il nous est impossible de connaître les coloris employés. Mais la palette de Paul Antin paraît s'y retrouver : chairs rosées, paysages attendris par des couleurs douces, des verts, des mauves. Le contraste est très marqué entre la scène centrale sombre et tragique, et le cadre idyllique des panneaux l'encadrant.

Ce ne fut pas seulement des oeuvres mythologiques qui illustrèrent son respect de l'art académique, des tableaux de genre, des scènes religieuses marquèrent aussi cette inféodation. S'ils étaient moins célèbres, ces sujets avaient aussi une histoire, une tradition, qui les plaçaient parmi les favoris des salons. Les oeuvres intimistes, les scènes de genre où l'on figurait la vie contemporaine, charmante ou pittoresque, gardaient au cœur des artistes et des visiteurs une place assez chère²¹⁸. Dégagé du naturalisme et de ses revendications sociales, ce courant artistique s'épanouissait à la fin du dix-neuvième siècle. N'ayant qu'un caractère de représentation, il s'attachait plus à la morale qu'aux aspirations libertaires. Aussi Paul Antin y sacrifia-t-il, sensible à la morale, aux valeurs chrétiennes et à la vie des petites gens. Ces sujets interféraient par ailleurs avec son oeuvre sociale, ses peintures des mineurs et des corons.

A partir de 1893, lorsqu'il présenta une toile intitulée *La Lette embarrassante* (cat. n° 152) aux Amis des Arts, plusieurs oeuvres aux titres indiquant l'un ou l'autre thème furent exposées à différents salons. Celles d'inspiration religieuse eurent pour titre : *La Lecture de la messe* (cat. n° 154), *Officiants et fidèles, pays de Mons*(cat. n° 53). Des scènes de genres furent aussi présentées : *La Lette embarrassante* (cat. n° 152), *Confidences* (cat. n° 158). Mais ces sujets furent aussi minoritaires dans cette trilogie qui constitua l'œuvre de Paul Antin : les portraits, les paysages, la représentation des mines et des mineurs. Ce furent assurément les paysages qui constituèrent l'essentiel de son oeuvre la plus soumise aux exigences du public et des Jurys. Celui-ci avait acquis ses lettres de noblesses depuis la vogue qu'il connut au milieu du dix-neuvième siècle. Le paysage s'était imposé comme un genre à part entière et qui n'était plus secondaire. Il envahissait les murs des expositions, et les maîtres devaient s'y distinguer tant les concurrents se firent nombreux.

²¹⁷ Archives personnelles de Madame Jacqueline Labesque.

²¹⁸ " ... la morale, la religion et la loi sont l'objet de représentations symboliques également exaltantes et édifiantes, mais où vers la fin du siècle, la scène de genre s'impose ; à travers le spectacle des mœurs, la morale se fait moins didactique, la religion plus humaine, la loi plus souple." Pierre Cabannes, p. 171.

Il ne reste malheureusement aucun document montrant un paysage de Paul Antin comme sujet principal. Il n'est qu'un arrière plan d'autres oeuvres, qu'une partie d'un tableau. Antin en présenta pourtant à la plupart de ses expositions, et il constitue une grande partie de son oeuvre. Le style qui s'applique aux paysages boisés d'arrière plan paraît issu de celui d'Auguin. La touche y est légère, comme affiliée au flochetage de Corot²¹⁹. Ce fut dans ses marines qu'apparut le plus nettement son style propre. Les tableaux, assez sombres, écrasés par un ciel nuageux, sont éclairés par quelques plages de couleurs vives, des trouées plus claires ou perce la lumière d'or du soleil couchant. Et cette manière s'appliqua aussi aux paysages de fond dans ses oeuvres sur le Borinage - l'atmosphère y apparaît toutefois plus pesante, empoissée de l'air épais des régions industrielles.

Paul Antin pratiqua donc indifféremment tous les genres à la mode et se pliait volontiers aux exigences du public, ce dernier achetant les tableaux ou les jugeant. Et, bien que certains thèmes académiques fussent minoritaires, ils apparurent pourtant, irrégulièrement dans les différents salons. Ces sujets, passages obligés des jeunes artistes en quête de gloire, restèrent chez Paul Antin bien après qu'il fut reconnu et récompensé. Cherchait-il des récompenses supérieures à celles qu'il avait eues pour des tableaux sociaux ? Il continua pourtant à exposer et présenter ces sujets académiques, mais ce fut surtout par ses portraits et paysages qu'il fut considéré dans sa ville natale, qui lui accorda assez rapidement le crédit d'un réel talent.

7 UNE RECHERCHE DE LA RECONNAISSANCE: LES RECOMPENSES ET LES RESPONSABILITES.

7.1. LE DEBUT DE LA NOTORIETE ET LES PREMIERES MEDAILLES.

Les articles de presse qui, dès 1892, approuvaient son talent de portraitiste, contribuèrent au renom de Paul Antin dans sa ville natale. Mais il fallut attendre 1897 pour qu'une médaille de bronze obtenue au Salon des Artistes Français le récompense officiellement et atteste de sa qualité d'artiste. Dans le flot continu d'œuvres souvent semblables, d'artistes si peu originaux, craignant tant la critique qu'ils ne faisaient rien de nouveau, il allait en distinguer certains qui, par leur qualité, émergeaient du lot commun. Ces médailles furent aussi la distinction, la mesure officielle de cet art si timide. Elles étaient comme un des derniers bastions que l'art d'avant garde ne pouvaient atteindre. La récompense venait de ces instances, de ces jurys représentant tout à la fois le goût et la valeur vraie de l'Art. Elles reposaient sur des principes plus anciens que ceux de ces mouvements, qui trop vite s'éteignaient, remplacés par d'autres tout aussi fugaces.

Paul Antin ne chercha pas à se faire remarquer par son originalité. Mais, par sa présence aux salons officiels, il prouvait son respect de cet art, et son intérêt pour la reconnaissance de ses pairs. Il obtint deux nouvelles médailles en 1900, dont une à l'Exposition Universelle. Ces titres de gloire étaient cités dans les catalogues dès après qu'ils fussent obtenus. Tout comme les professeurs qui assurèrent son apprentissage. Ils

²¹⁹ Auguin fréquenta Corot, dans la petite colonie artistique qu'il avait fondée à Saint Jean d'Angely en Saintonge d'où le "bon maître" Auguin était originaire. R. Bonniot, *Artistes oubliés, ls peintre paysagiste saintongeais Louis Augustin Auguin, 1964* : A.M. cote 1 X -9/723. Voir aussi Revue Philomathique, 1901 pp 57 à 59, 1903 pp 385 à 390.

étaient la preuve du talent de l'artiste et influaient sur le prix de vente de ses tableaux. Le fait que Georges de Sonnevillle le choisisse comme professeur, peu après son retour de Nouvelle Calédonie, en 1906, sur les conseils de son oncle, prouve cette renommée naissante²²⁰. Ce dernier était un éminent critique d'art, auteur d'un ouvrage sur les collectionneurs bordelais. Il fut donc à même de conseiller son neveu, d'orienter convenablement son choix. Paul Antin n'ayant jamais enseigné à cette époque, ce ne fut pas pour son atelier (lue le critique le chargea d'apprendre son art au jeune homme. Et cet enseignement s'avéra convenir puisqu'un an plus tard, en 1907, Paul Antin ouvrit un véritable atelier d'étude chez lui au 29, rue de Brach. Des trois premiers élèves de ses débuts il passa à une véritable classe ou certains étudiants de l'Ecole Municipale des beaux arts venaient compléter leur enseignement²²¹.

Mais il fallut attendre l'après guerre pour que Paul Antin connût à Bordeaux un renom plus marqué et plus général. Les responsabilités qu'il occupa au sein de l'Atelier, témoignant de ses compétences en matière d'art et d'administration, contribuèrent à cette notoriété.

7.2. LE LENDEMAIN DE LA GUERRE : LA GLOIRE LOCALE ET SES CONSEQUENCES.

Après avoir été successivement vice-président puis président de l'Atelier Paul Antin put connaître, dans le milieu artistique, une certaine reconnaissance. Georges de Sonnevillle, devenu peintre s'intéressant aux mouvements artistiques parisiens, avait participé à l'élaboration de l'exposition "Un Groupe de Peintres Modernes" en 1919, sur l'esplanade des quinconces. Paul Antin y participa, au milieu de peintres dont les préoccupations avaient quelque peu dépassé les siennes. Mais il se trouvait ainsi sur un pied d'égalité, dans la même exposition, sous le même vocable, que des artistes tels que André Lhote, Vlaminck, Derain ou Bissière. Si cette invitation était due à l'instigation de Georges de Sonnevillle, elle est la preuve du respect qu'accordait le jeune peintre à cet ancien maître. Mais ce furent surtout les mesures qu'il prit en tant que vice président, puis ses responsabilités de président de l'Atelier qui, tout en illustrant son intérêt pour l'art local, lui accordèrent la considération de celui-ci.

Ce fut à cette estime qu'il dut sa nomination au titre de membre de la commission consultative des beaux-arts. Une lettre fut adressée à l'association qui lors de son assemblée du 07 mai 1925, la lut et félicita Paul Antin de cette consécration²²². Touché par cette marque de sympathie celui-ci remercia les membres de l'Atelier de l'avoir élu comme président ce qui, pour lui, influença cette décision. En tant que membre de cette commission, Paul Antin, devint ainsi comme l'un de ces jurys des salons. Reconnu par ses pairs, il avait l'autorité de les juger désormais. Conseiller de la municipalité en matière de peinture, ce qui constituait pour le moins le couronnement local de sa carrière, il pouvait prétendre à une estime certaine.

²²⁰ Caroline Canon, *Recherches sur le peintre Georges de Sonnevillle (1889-1978)*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art sous la direction de M. Robert Coustet, Université Michel de Montaigne Bordeaux 111, 1994, exemplaire dactylographié, pp. 22-23

²²¹ Georges de Sonnevillle, *l'Art à Bordeaux de 1903 à 1928* in *La Vie de Bordeaux*, 26 août 1961.

²²² A.M. Fonds Sonnevillle Bordes, non-cotés. Paul Antin fut nommé en remplacement de Julien Calvé.

Depuis déjà 1920, ses oeuvres comptaient parmi les plus chères proposées à la vente dans les salons bordelais. Dès le lendemain de la guerre il devint l'un des peintres les plus cotés de Bordeaux. Était-ce les effets de ses médailles, qui pourtant avaient été obtenue assez longtemps auparavant, ou son statut de professeur libre, ou bien encore la vice-présidence de l'Atelier dont il assumait la charge ? Il devint cependant une valeur sûre de l'Art bordelais. Et, si ses tableaux se vendaient effectivement, il ne fut non pas seulement un artiste célèbre et coté, mais aussi un notable pouvant prétendre à une certaine fortune²²³. Son parcours se rapprochait ainsi, dans une certaine mesure, de celui de ses maîtres, Bouguereau ou Auguin, qui au faîte de leur carrière connurent gloire et fortune.

La médaille d'or obtenue au Salon des Artistes Français pour *le Soleil sur la neige* (cat. n° 242, pl. n° 54) acheva de consacrer l'artiste déjà estimé. Elle représentait la plus haute récompense de ce salon. Ce fut le couronnement d'une carrière d'artiste, un prix bien plus important qu'une mention honorable ou une médaille de bronze. Et cette consécration était nationale, obtenue dans un salon faisant encore référence. Elle représentait non seulement la qualité de l'œuvre, la gloire de l'artiste, mais aussi le prestige de sa ville. *Le Soleil sur la neige* fut acheté l'année suivante par la municipalité, sur une proposition des membres de l'Atelier, pour figurer au musée des Beaux-arts. Dans le brouillon d'un discours donné par Georges de Sonnevile à l'occasion d'un banquet donné pour le vingt-et-unième anniversaire de l'Atelier, celui-ci exprime sa gratitude et son plaisir de voir son maître récompensé: "Enfin M. Antin s'est vu attribuer la médaille d'or aux A. F. (sic) pour la belle toile qu'il expose à notre salon. Aucune récompense n'a pu me faire plus vif plaisir. Je connais Antin depuis vingt ans. J'ai été son premier élève. J'ai assisté de tout près à ses recherches, ses efforts, ses angoisses, pour venir à bout de satisfaire cette haute conscience qui le caractérise ; j'ai admiré son acharnement inlassable à perfectionner son oeuvre en silence, loin de la réclame et des intrigues. Je suis heureux et fier que justice lui ait été enfin rendue."²²⁴ Plus qu'un vibrant hommage, ce discours fut l'aveu d'une amitié sincère et d'une réelle admiration.

En 1928, lorsque l'Atelier organisa l'exposition célébrant le centenaire de la mort de Goya, un comité "Gironde-Aragon" fut créé, dont Antin assumait la vice-présidence. Il fit par ailleurs un don de cent francs, au même titre que de nombreux mécènes, pour l'organisation de cet événement²²⁵. Notable désormais, et peintre reconnu, il aidait cette manifestation artistique originale qui réunissait en un même lieu des artistes bordelais et espagnols. La même année, Paul Antin fut inscrit au catalogue, bien que n'exposant pas, comme membre d'honneur de l'Atelier. Ce fut le dernier stade de cette ascension au sein de son association. Il était devenu comme ces célébrités parisiennes, peintres adulés ou membres de l'institut, qui cautionnaient par leur nom telle manifestation ou telle société artistique. Il devint le crédit de cette association, sur lequel on comptait pour accroître, par son prestige propre, celui de l'Atelier. Comme si l'idée de sa gloire méritée, associée à sa qualité de membre d'honneur, était distillée à chaque artiste placé sous cette autorité accordée par le renom.

²²³ Certaines œuvres telle *L'Observatoire* furent proposées à neuf mille francs, *Le Soleil sur la neige* à trois mille francs-or; par une cruelle ironie, le salaire annuel d'un mineur était d'environ deux cents francs. Paul Antin avait ainsi pu s'acheter une maison de campagne, à Gaillac, à côté de Branne.

²²⁴ A.M. archives de l'Atelier, Fonds Sonnevile Bordes.

²²⁵ Catalogue d'exposition, Centenaire de Goya Gironde-Aragon, Bordeaux, Musée Municipal, 10juiii au 10juillet 1928.

7.3. CONCLUSION

Dès le début de son apprentissage, Paul Antin fut placé sur une voie qui conduirait inévitablement à une carrière officielle. La formation classique, qu'il suivit sans révolte, donna à sa manière un cachet académique, lui assurant le goût du public. S'attirant la faveur des critiques grâce à la qualité de ses portraits, il connut la réputation assez tôt dans sa ville. Cette estime se confirma peu après avec l'obtention de trois médailles au Salon des Artistes Français. Puis, avec le décor de l'église Saint Nicolas de Graves à Bordeaux et le projet de restauration du plafond du Grand-Théâtre, il confirma son désir de participation aux grands projets officiels. Cette envie s'accordait parfaitement avec la formation classique qu'il eut et pour laquelle ces grands projets décoratifs étaient tout à la fois une confirmation et un aboutissement. Son activité dans les mouvements artistiques bordelais, auxquels il s'intéressa dès après qu'il eut vécu à Paris, témoigna de son désir d'offrir aux amateurs de sa ville natale un art de qualité dont ces sociétés seraient garantes. Les responsabilités qu'il assumait, les innovations qu'il apporta, sont les preuves certaines que cet intéressement était aussi généreux, altruiste. La fin de sa vie le combla d'honneurs et de récompenses : médaille d'or aux Artistes Français, membre du comité consultatif des beaux-arts, président puis membre du comité d'honneur de l'Atelier. A la fin de sa carrière, Paul Antin était devenu un membre respecté de la communauté artistique. Il avait atteint une renommée locale, comparable à celle de ses maîtres. Ses oeuvres se vendaient et sa maîtrise était certaine et reconnue. Plus qu'un artiste, Antin était une référence. Respecté par ses pairs, il était aussi critiqué par ceux qui voyaient en lui un représentant d'un art trop classique.

Partie III - UN ARTISTE ORIGINAL

Malgré un parcours artistique qui pourrait parfaitement illustrer, par l'exemple, la conduite d'une carrière officielle à une échelle locale, Paul Antin eut en parallèle une vie personnelle et un intéressement d'artiste qui, au-delà des apparences, s'opposèrent à cette nature académique. Une certaine indépendance qu'il avait acquise dans son style, avait attiré des Jeunes peintres. Son enseignement libre forma des artistes tels que Georges de Sonnevillle ou Gomez Gimeno qui initièrent une nouvelle garde artistique bordelaise. Mais ce qui sans conteste devint sa principale originalité fut cet attachement aux sujets naturalistes, sa constance dans la représentation des régions minières belges. Il en fit son thème représentatif dans une ville où l'art lui-même était bourgeois.

1 DES DEBUTS PROMETTEURS ET DECEVANTS.

1. 1. UNE CONCURRENCE NECESSAIRE MAIS DEFAVORABLE.

Paul Antin avait obtenu de nombreux prix qui récompensèrent chaque année ses études à l'Ecole Municipale des Beaux-arts. Sans avoir été un élève exemplaire, il fut assez sérieux pour mériter encouragements et félicitations de la part de ses professeurs. Mais, si l'on voulait obtenir une aide conséquente, et la possibilité de poursuivre ses études dans la capitale, le premier grand prix de peinture d'histoire représentait le seul moyen qui chaque année y donnait droit. La concurrence était donc grande entre les élèves, pour qui cette aide était soit une nécessité impérieuse, soit la possibilité de continuer son apprentissage avec quelque indépendance vis à vis de sa famille. Ce dernier cas était celui du jeune Paul dont la famille possédait une fortune amplement suffisante. Il obtint ce premier grand prix, et par là-même, une aide de la municipalité.

Chabrié, qui n'avait obtenu que le second prix, fut quant à lui, recommandé par le jury à l'administration afin qu'il obtint lui aussi une bourse d'étude. Antin et Chabrié furent les deux élèves pensionnaires de la ville de Bordeaux à l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, pour cette année 1885. Ils envoyaient tous deux chaque année des oeuvres dont il importait qu'elles fussent appréciées par le jury bordelais s'ils voulaient voir leurs aides reconduites²²⁶. Cependant, dès son premier envoi, en 1886, si Paul Antin vit certaines de ses esquisses favorablement appréciées, il en eut d'autres sur lesquelles le jury émit quelques réserves. Chabrié eut quant à lui félicité et encouragé dans son travail²²⁷. L'année suivante, les études envoyées par Paul Antin lui donnèrent droit à des félicitations. Mais les quatre esquisses (*Saint Pierre délivré par un ange, Marthe et Marie, La Fille de Jephté, Tarquin le Superbe*), ne furent pas à la hauteur de ses études. Aucun des envois de Chabrié ne fut critiqué, il bénéficia de nouveaux encouragements, et le jury lui vota une bourse de mille cinq cents francs²²⁸. Il n'accorda que mille francs à Paul Antin. Ce dernier qui avait été admis aux cours pratiques de l'Ecole Nationale en mars 1887, n'y participa plus dès la fin de cette même année. Il travailla alors au-dehors, sous la direction de Bouguereau et Robert-Fleury²²⁹.

Les premières oeuvres d'étude que Paul Antin adressa à Bordeaux, bien qu'elles aient permis la reconduction de ses bourses, ne convainquirent pas entièrement le jury local. Et l'aide accordée par la ville se vit diminuée dès 1887. L'administration municipale, ainsi que l'Ecole, plaçait plus d'espoir dans les qualités de Chabrié qui suivait, à l'évidence,

²²⁶ Une Copie du projet de règlement remis au maire de Bordeaux en 1881, nous éclaire sur les devoirs des élèves parisiens : "Art. 1 : MM. les élèves pensionnés et subventionnés par la Ville doivent faire chaque année, le 1er novembre, un envoi permettant de constater leurs progrès ... Elèves peintres : 1ère année -les dessins de figures de concours de places et de médailles, un dessin de perspective, un dessin d'anatomie, deux esquisses peintes. 2ième année -Deux dessins de figure, les essais aux grands concours de peinture, comprenant au moins deux esquisses peintes et deux figures peintes. 3ième année -Les essais aux grands concours de peinture comprenant au moins quatre esquisses peintes et quatre figures peintes ou un tableau d'histoire." A.M. cote 750 R1 - règlement de diverses écoles des beaux arts et avis de différentes villes sur convention avec l'Etat.

²²⁷ A.M. cote 702 R 2 : envois des élèves pensionnés et subventionnés par la ville à l'Ecole Nationale des Beaux Arts 1879 1889.

²²⁸ Ibid

²²⁹ A.M. cote 761 R 1 : Pensionnaires de la Ville à Paris (Section Peinture), anciens élèves, 1876-1901.

les théories inculquées à Paris. Le *Portrait de son père* (cat. n° 128, pl. n° 29), que Paul Antin présenta à Bordeaux en 1887, s'il reçut certaines louanges, connut le même sort que ses autres envois : il fut bien moins accueilli que l'œuvre de Chabrié. La situation de fortune de la famille Antin ajoutait encore à ces difficultés. Pour que Paul obtienne une aide, il fallait que ses œuvres fussent d'autant plus méritoires.

Ce dernier connaissait pourtant certaines difficultés financières pendant ses études parisiennes. A en juger par les lettres qu'il adressa à la Mairie de Bordeaux, il ne pouvait compter sur les deniers paternels qu'en dernier recours²³⁰. Cette carrière qu'avait choisi le jeune artiste ne correspondait pas aux aspirations que pouvait escompter un père entrepreneur auquel la religion, la morale et l'expérience avaient enseigné la supériorité de valeur d'un travail régulier. Ce choix dut apparaître quelque peu déroutant, malgré cela Pierre Antin autorisa son fils à s'inscrire à l'Ecole Municipale des Beaux-arts. Et celui-ci put acquérir une indépendance avec cette aide municipale.

1.2. LEDA ET LE CYGNE: LA FIN DE SES ETUDES.

Ce fut à la présentation de son œuvre de troisième année, en 1889, que Paul Antin dut l'arrêt définitif de ses bourses d'études. Le jugement du jury Bordelais, sans être trop critique, fut assez défavorable lorsqu'il remit à l'administration municipale la finalité de la décision. Même si cette œuvre possédait certaines qualités, elle ne fut pas assez convaincante pour permettre l'attribution d'une aide qui devenait désormais exceptionnelle. Cette *Léda et le cygne* (cat. n° 203) donna lieu à une réunion supplémentaire où artistes et membres de l'administration furent conviés. Le jury, après avoir longuement examiné le tableau fit un exposé de ses qualités - "A la première impression ce tableau de grande dimension produit un effet agréable. La couleur, la tonalité d'ensemble très délicate, surtout dans les parties inférieures du personnage frappent les yeux. La cuisse droite, la jambe, le genou sont d'un très joli modelé. Le paysage qui sert de fond au tableau est d'un ton assez harmonieux, sauf, peut-être quelques notes dans le feuillage qui gagneraient à être éteintes. Les draperies finement traitées s'harmonisent avec les chaires²³¹". Suivit alors la présentation de ses défauts, principales raisons de cette réunion : "Mais, si l'on compare le dessin à la couleur, il faut constater quelques incorrections de lignes. Par exemple le raccourci de la tête qui donne au menton une proportion disgracieuse. L'oreille gauche pourrait être un peu plus abaissée, tandis que le mouvement du torse devrait élever un peu le sein gauche. Le bras gauche ne laisse pas assez entrevoir la musculature, et la main qui le termine est trop embryonnaire ou pas assez indiquée. Le cygne dont la tête dénote assez bien sur le bras droit ne paraît pas traité suffisamment.²³² La conclusion générale de cette appréciation, donnée par son ancien professeur, semble annoncer le verdict final : "En somme, de tous les envois de M. Antin, celui-ci, selon l'expression de M. Auguin est le plus significatif et fait bien augurer de ce que le jeune homme pourra produire par la suite²³³. Il Après diverses tergiversations et avis contraires, "Le jury, s'accordant à reconnaître les progrès de M. Antin et de véritables dispositions artistiques dans le tableau envoyé, et faisant la part des qualités et des défauts signalés, remet à l'administration Municipale le soin de prendre telle décision qu'elle jugera convenable."²³⁴

²³⁰ A.M. cote 761 R 1 : Pensionnaires de la Ville à Paris (Section Peinture), anciens élèves, 1876-1901.

²³¹ A.M. cote 762 R 2, "rapport à M. Le Maire de Bordeaux - envois des élèves pensionnaires à l'Ecole des Beaux-Arts, 1889".

²³² Ibid.

²³³ Ibid.

²³⁴ Ibid.

Les thèmes proposés aux concours ou comme programmes d'études, évoquant ceux pratiqués depuis la Renaissance, étaient une manière de comparaison entre les élèves et des artistes qui avaient fait de ces sujets des chefs-d'œuvre. Cette émulation permettait aux meilleurs élèves, les plus dignes de la confiance municipale, les plus proches des attentes du jury bordelais, les plus conformes à l'esprit académique, de poursuivre avec l'aide de ces bourses leurs études parisiennes. Si l'on se reporte au compte-rendu concernant sa *Léda*, ces règles étaient strictes. Elles participaient de principes artistiques élaborés depuis longtemps et qui s'en référaient aux anciens maîtres²³⁵. Paul échoua dans cette concurrence. Malgré quelques bons résultats, il ne confirma pas ses réussites de l'Ecole Municipale.

Dans le compte-rendu, Auguin dit de cette oeuvre qu'elle est l'envoi le plus significatif et fait bien augurer de ce que le jeune homme pourra produire par la suite..."²³⁶ Celui-ci connaissait bien son élève, sa remarque était juste. Paul Antin, dès après qu'il eut passé par les ateliers parisiens, pratiqua une peinture où la couleur et la composition l'emportaient sur le dessin. Cette couleur, cette "... tonalité d'ensemble très délicate...", ce "...ton assez harmonieux..." laissent en effet présager des futures œuvres du jeune artiste. Paul Antin marqua là sa première dissidence vis à vis de son enseignement. Volontairement ou involontairement il se rapprochait des avant-gardistes dont les théories professaient la primauté de la Couleur sur le dessin. Mais son attitude ne fut en aucun cas radicale. Il n'adhéra effectivement à aucun principe exclusif, ne fit partie d'aucun mouvement à cette époque.

Il dut donc revenir à Bordeaux. Ce qui constitue la seule preuve de la suppression de ses bourses, le compte-rendu ne prenant aucune décision définitive. Paul Antin comptait sur cette participation bordelaise pour la poursuite de ses études, et l'absence de bourses le contraignit soit à l'aire appel à l'indulgence paternelle soit à renoncer à ses études. Il reprit donc ses expositions, qu'il avait pratiquement interrompues, à la Société des Amis des Arts.

2. 1892 : LA TENTATION REALISTE.

2.1. UN CONTEXTE DEFAVORABLE.

Paul Antin avait présenté sa *Léda et le cygne* au Salon des Amis des Arts en 1890 puis, en 1891, une *Captivité de Juda* (cat. n° 204) au Salon des Artistes Français. Il persistait ainsi dans des sujets académiques qui lui valaient des places au Salon National la *Léda* avait été acceptée en 1889 mais lui amenait aussi certaines remarques de la part des

²³⁵ Nombre de ceux qui menèrent révolte contre le système académique se virent sanctionnés par lui lors de leur passage dans les ateliers officiels. Et ces critiques prenaient souvent les mêmes formes - "Monet, élève de Gleyre, s'entend dire : "Ce n'est pas mal mais le sein est trop lourd, l'épaule trop puissante, et le pied excessif.

Je ne peux dessiner que ce que je vois répliquais-je timidement.

Praxitèle empruntait les meilleurs éléments de cent modèles imparfaits pour créer un chef-d'œuvre riposta sèchement Gleyre. Quand on fait quelque chose il faut penser à l'antique". Cité par Jean Clay, *L'impressionnisme*, Hachette, 1971, p. 20.

²³⁶ op. cit. note 231,

critiques locaux²³⁷. Le paysage était pourtant, et sans conteste, le genre à la mode à Bordeaux. Paul Antin l'avait d'ailleurs pratiqué dans ses deux premières oeuvres acceptées aux Amis des Arts. Et quand il ne s'agissait pas de paysages, c'était par des natures mortes et des portraits que se complétaient les expositions.

Le goût du public allait vers ce paysage renaissant. Les peintres le pratiquaient donc avec la quasi-certitude de vendre leurs oeuvres si tant est qu'elles eussent quelques qualités. Prétendre imposer d'autres thèmes relevait de la gageure. Il n'y avait pourtant là qu'un fait dû à la conjonction de conditions particulières : " ... la faute n'en incombait pas tant à l'enseignement réducteur de l'Ecole des Beaux-arts qu'au succès commercial sans précédent, d'un genre qui éclipsait tous les autres. Pourquoi peindre des figures ? Quand la clientèle du Salon réclamait des sous-bois. Pourquoi représenter des héros quand la Municipalité achetait des *Rayons d'automne* ou des *Matinées de mai* pour son musée²³⁸".

Ce fut dans ce contexte assez défavorable, peu orienté vers la peinture, Paul Antin présenta, en 1892, deux oeuvres sociales : *Près des aciéries d'Angloer* (cat. 211) et *Ramasseuses de débris de charbon* (cat. 212).

Si la première pouvait passer pour un pittoresque paysage industriel, la seconde ne laissait aucun doute quant à son contenu. Le sujet représentait, dans ses *Ramasseuses de débris de charbon*, le travail le plus humble, de l'un des plus durs métiers, de l'une des plus austères régions. Le contenu social d'un tel tableau apparaissait avec évidence et tranchait avec ces scènes de sous-bois ou ces paysages champêtres qui trônaient au même salon. Par une initiative inconnue, Paul Antin décida de figurer dans ses oeuvres la vie pénible des mineurs de Belgique²³⁹. Roll ou Adler avaient déjà utilisé ce type de sujets, mais ils peignaient une représentation du Travail et non cette accablante misère qu'Antin exprimait. De plus, ils étaient parisiens, au fait des phénomènes sociaux, ayant encore en mémoire la Commune récente. Bordeaux quant à elle prospérait, elle était loin de ces préoccupations, et plus loin encore des sites miniers.

2.2. UNE VOCATION SINCERE.

Germinal d'Emile Zola avait paru quelque temps auparavant et le naturalisme littéraire était toléré désormais. Constantin Meunier avait exposé à Paris, Pour l'Exposition Universelle de 1889, des oeuvres sociales de ces régions minières²⁴⁰. Mais rien ne prouve

²³⁷ Article de Paul Berthelot dans la Petite Gironde du 3 mai 1890.

²³⁸ Dominique Dussol, *La Société des Amis des Arts de Bordeaux (1851-1939)*. Thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, section histoire de l'art, 1994, exemplaire dactylographié, p. 301.

²³⁹ Angloër et Tilf, où Paul Antin situa deux de ses premières oeuvres sociales, sont deux villes minières de la région de Liège.

²⁴⁰ Constantin Meunier fut l'un des pionniers de cette peinture particulière : "En 1886, au Salon des Champs Elysées, il expose son *Marteleur* et n'attire pas l'attention, même des mieux avisés, autant qu'aujourd'hui... En 1889, à la section belge du pavillon des Beaux Arts dans l'exposition universelle de Bruxelles, on découvre en lui un grand peintre, avec ses tableaux exécutés au Pays Noir, dans les *Borinages de la région de Lièges*. M. Octave Mirbeau, avec sa fougue coutumière et souvent imprudente, un peu apaisée maintenant, exalta bruyamment Constantin Meunier peintre". Julien Leclercq, "Exposition des oeuvres de Constantin Meunier à l'Art nouveau", in gazette des Beaux Arts, 1896, pp. 47 à 55.

que l'un ou l'autre ait été à l'origine de sa vocation. Celle-ci n'en fut pas moins sincère. Elle apparut dans un milieu où rien ne l'y prédisposait. Paul Antin avait été formé à la manière académique, il eut un enseignement classique qui prodiguait la parfaite représentation du corps, exaltait la suprématie du dessin, la peinture vraie de la nature. Et dans cette peinture le sujet importait peu, seul le sentiment du beau amené par la parfaite réalisation comptait. Ce n'était pas seulement sa manière qui apparaissait originale, hors des canons classiques, ses sujets s'éloignaient de tout ce qu'il avait pu connaître ou apprendre.

Cette orientation originale qu'il prit trois ans après avoir passé par l'atelier de Bouguereau ne fut pas un caprice de jeune peintre. Il fallait une volonté, un désir sincère de participer à cette vie, pour partir quelques mois chaque année dans ces régions de misère. Et, si sa famille n'était pas prête à l'entretenir dans des études sérieuses à l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux Arts, elle le serait encore moins dans ce projet déroutant. Car Paul Antin s'opposait autant à sa formation qu'à sa condition sociale en représentant des mineurs sans les magnifier. Ses travailleurs n'étaient pas des héros modernes, ni ses mines des icônes à la gloire de l'industrie. Il ne rentrait pas dans le cadre du naturalisme classique, qui faisait de l'ouvrier un moderne guerrier, et dont certains artistes se firent les chantres. Dans l'école artistique bordelaise, si cette initiative ne fut pas une révolution, elle consista néanmoins en une réelle originalité.

Mais il continua cette représentation et persista dans ces thèmes sociaux. Tout autant que les paysages ou les portraits, ces genres qui faisaient vivre un peintre, Paul Antin présenta des oeuvres sociales aux différents salons. Les critiques apprécièrent son talent dans ce registre et continuèrent à le féliciter pour ses sujets moins originaux. Ce ne fut là que le début de sa vocation d'artiste naturaliste. Dès 1893, il exposa une nouvelle oeuvre sur ce thème aux Amis des Arts : *Charbonnages de Tiltf* (cat. n° 213). Jusqu'à la fin de sa carrière Antin persista dans sa peinture de la misère. Il voyageait, délaissant sa ville, la vente facile des paysages, et son épouse pour rechercher des sujets en Belgique qu'il illustrait à son retour ou exposait sur place. Il y vécut, y peignit des portraits, rencontra des artistes, et participa à des expositions²⁴¹. Paul Antin y perfectionna aussi sa technique de la gravure, que lui enseigna probablement Charles Théodore Bernier, graveur beige travaillant alors dans le Hainaut²⁴². Ce fut le début d'une double vie d'homme et d'artiste se partageant entre les mondanités bordelaises et le malheur des corons.

3. UNE VIE FAMILIALE PARTICULIERE.

²⁴¹ Paul Antin participa au Salon d'Art Moderne de Charleroi en 1911. Mais le Conservateur du Musée de Charleroi, ne pouvant consacrer trop de temps à des recherches extérieures, n'a pu m'adresser une liste exhaustive des expositions auxquelles Antin aurait prit part. Tout porte cependant à croire que, au vu de l'intérêt qu'il portait à ce pays, à son art, Paul Antin exposa à d'autres salons. Dans son journal, Georges de Sonnevile fait état de portrait qu'Antin aurait fait en Belgique: Georges de Sonnevile, *Les Cahiers noirs*, Journal d'un peintre (Bordeaux 1920-Paris 1958), William Blake & Co., Bordeaux, 1994, pp. 22-23.

²⁴² Entre 1900 et 1904, Paul Antin exposa de nombreuses gravures aux différents salons bordelais ou parisiens, et dans les catalogues des Artistes Français il fut mentionné, dans la section gravure, comme élève de Bernier.

3.1. SON PREMIER MARIAGE.

Après avoir terminé ses études en 1889, Paul Antin retourna vivre à Bordeaux, au domicile de ses parents. N'étant plus élève, il lui fallait vivre désormais de son art, et ainsi mériter son indépendance ou suivre les désirs de ses parents qui l'entretenaient. Ses frères avaient débuté une carrière convenable, et ses sœurs contracté des mariages sérieux. Gabriel était ingénieur des ponts et chaussés et Edmond travaillait dans l'entreprise familiale dont il était appelé à prendre la succession. Le père de Paul était désormais un notable, sa fille aînée, Jeanne Marguerite (appelée Noémie), avait épousé le fils d'une des plus grandes familles bordelaises, Jean Henry Marly, un miroitier. Artiste débutant, Paul faisait mauvaise figure dans cette famille où chaque membre était à sa place, une place méritée.

Le mariage de Paul Antin et Jeanne Louise Laveau, fille d'un négociant en grain, le 13 juillet 1892, pouvait passer pour une solution à l'absence de situation du jeune homme. Son père, Pierre Antin, avait lui aussi épousé la fille d'un négociant, bien avant que son entreprise eût acquis une telle prospérité. Plus qu'un lien entre les époux, le mariage unissait, dans ce contexte social, les familles et les fortunes. Il ne s'envisageait qu'à des niveaux de richesse équivalents. L'affection réciproque, le lien amoureux n'avaient, en ces cas là, aucun caractère d'obligation. L'union du jeune homme avec Louise Laveau apparaissait comme un mariage de raison, ramenant Paul dans le droit chemin de son milieu social. Mais il fallait peut-être que Paul fasse cette concession eut égard aux quelques écarts qui lui avaient été toléré jusque là.

L'année même de ce mariage fut aussi celle de la présentation de ses premières oeuvres sociales. Que cette union ait eut lieu avant ou après son premier voyage en Belgique ne changea rien à cette orientation qu'il avait choisie. Le fait qu'il continua d'exposer des oeuvres sur ce thème et de voyager dans les régions minières atteste à la fois de l'importance que cette peinture avait prise, et du peu de cas que, quelque mois par an, Paul Antin faisait de son épouse. Son déménagement à Paris en 1893, en l'éloignant de la tutelle familiale le plaçait au cœur du centre artistique mondial. La capitale était aussi plus proche des régions minières qu'il visitait régulièrement. Il ne fut de retour à Bordeaux qu'après le décès de son épouse, pour lequel il ne fut pas même présent. Le 8 novembre 1900, son frère Gabriel déclara le décès à l'officier d'état civil. Il n'aimait sûrement pas cette première femme et s'en éloignait le plus souvent²⁴³. Il n'eut par ailleurs aucune postérité de cette union.

3.2. SA PATERNITE ACCIDENTELLE : UNE ENTORSE A LA MORALE BOURGEOISE.

Mais son écart le plus grave à l'encontre de la morale et des bonnes mœurs fut sa rencontre, quelques années après, avec une jeune femme qui devint son modèle, et avec laquelle il eut une liaison. Paul Antin avait déjà acquis, à cette époque, une réputation d'homme sensible, un peu plus que de raison, aux charmes des jeunes femmes dont il aimait et cherchait assidûment la compagnie. Cependant ces rencontres ne devaient avoir ni conséquences ni publicité tapageuse. Et une réputation de séducteur n'avait rien de très dommageable. Cette liaison avec Claire Michaux eut des résultats immédiats plus

²⁴³ Entretien avec Michel Lafon du 09 mai 1994.

embarrassants. Une fille naquit le 27 février 1905. Il tarda à reconnaître son enfant. Et Paul Antin fut ainsi, vis à vis de son entourage dans une situation délicate. Les enfants illégitimes étaient assez mal acceptés, encore plus dans cette famille qui avait su garder une certaine rigueur morale. Une paternité accidentelle ne seyait pas à un homme de son rang, membre d'une famille en tout point respectable. Paul Antin dépendait aussi de l'achat de ses oeuvres et de la commande de portraits, afin de tirer quelque argent de sa pratique artistique. Et cette fâcheuse histoire, sans ruiner sa carrière, pouvait choquer et attirer la méfiance d'une clientèle bordelaise attachée au bon goût, autant moral qu'artistique - "Dans une société aussi stable que les rentes, l'art fait partie des usages et des signes extérieurs de bonne bourgeoisie même titre que les domestiques, l'argenterie et les fêtes de charité. Toute forme d'indépendance, tant du côté des artistes que des amateurs, est ressentie comme une excentricité dangereuse..."²⁴⁴. Malgré ses écarts, Paul Antin n'avait rien d'un débauché. Ces quelques atteintes à la morale et à la rigueur chrétienne n'entamaient en rien la foi dont il fit preuve dans plusieurs de ses toiles. Mais cette enfant était inacceptable et l'on tenta de la placer dans une institution. Après la mort de son père en 1930, celle-ci ne renoua de relations avec la famille de ce dernier qu'après 1945-1950.

Pas plus qu'il n'accorda d'importance à un mariage qu'il n'avait pas désiré, Paul Antin ne prêta attention à la mère de sa fille. Il ne reconnut cette dernière que le 15 octobre 1906. Ce deuxième ménage ne comptait pas, Paul Antin ne vécut pas avec Claire Michaux. Lorsque celle-ci reconnut sa fille, en 1911, elle habitait à une adresse différente de celle de Paul Antin²⁴⁵. Et, malgré les insistances de sa sœur Noémie, il refusa toujours d'épouser la jeune femme qu'il n'aimait pas. D'un esprit plutôt libéral Paul Antin s'accrochait parfois avec certains membres de sa famille, plus rigoureux. Ainsi, avec son frère Edmond, chez qui se mêlaient fierté nationaliste et piété religieuse : fervent admirateur de *l'Action française*, il n'en abandonna la lecture que lorsque le Pape la condamna ouvertement²⁴⁶. Sans avoir été communiste ou anarchiste, ne figurant dans aucun de ces deux mouvements sur les registres de police, Paul développait des idées personnelles qui l'écartaient de celles que professaient ses frères et sœurs. Il illustrait sa conviction sociale dans ses peintures de mineurs et affirmait sa foi chrétienne dans d'autres oeuvres. Son départ à la guerre, en 1914, rend une image assez précise de son caractère : indépendant, il prend part à un conflit mondial, ignorant ensemble sa fille et la mère de celle-ci ; original, il décide cette échappée à cinquante-et-un ans alors que rien ne l'y oblige ; profondément social et humain, ce fut afin de partager le sort des plus démunis qu'il s'engagea. Paula Antin ne renoua contact avec la famille de son père qu'après la fin de la seconde guerre mondiale. Elle fit aussi tout son possible pour oublier la vie particulière que l'indépendance de son père lui avait fait vivre, ainsi qu'à sa mère.

Il fit de sa fille deux portraits tendres et intimes, l'un âgée de neuf ans (cat. n° 94, pl. n° 11), l'autre de dix-neuf ans (cat. n° 95, pl. n° 12). Une autre preuve de son attachement désintéressé fut l'enseignement qu'il lui dispensa, et qui fut assez motivant et méritoire pour permettre à la jeune fille de devenir professeur de dessin. Paula l'assista aussi dans la réalisation de certaines oeuvres et projets de décor. La manière à la fois libre et rigoureuse de Paul Antin se retrouve dans un portrait au fusain qu'elle fit de lui.

²⁴⁴ Robert Coustet, *Arts et artistes en Aquitaine : Contribution à l'histoire de l'art à Bordeaux et dans le Sud-ouest du XVIII^e au XXI^e*, Habilitation à diriger des recherches. Université Michel Montaigne – Bordeaux III, exemplaire dactylographié, p. 1109

²⁴⁵ Paul Antin vivait depuis quelques années au 29, rue de Brach. Il avait aussi installé son atelier sur cet emplacement qui appartenait à sa famille.

²⁴⁶ Entretien avec Michel Lafon du 09 mai 1994.

4. LE STYLE DE PAUL ANTIN : LA RECHERCHE D'UNE INDEPENDANCE.

4.1. UN PEINTRE PLUS INTERESSE PAR LA COULEUR QUE PAR LE DESSIN.

Malgré les récompenses que Paul Antin obtint, dans tous les domaines, durant ses études, le jugement donné à sa dernière oeuvre d'élève résume assez bien son art. En dépit d'un enseignement qui, à cette époque, privilégiait le dessin et la représentation du corps humain, il s'affirma assez tôt comme un peintre coloriste²⁴⁷.

Et cette indépendance fortuite qu'il avait illustrée dans ce tableau devint l'un des caractères de sa manière. Lorsqu'il s'attachera à la représentation des mineurs ce ne sera pas en héros modernes, guerriers de l'industrie à la perfection grecque, images idéales du Travail, qu'il les peindra, mais avec le sentiment de la couleur et de la composition. Il s'éloignait ainsi de la peinture juste, préconisée par l'art académique²⁴⁸. Ce fut un travail d'artiste qu'il exécuta dans ses sujets sociaux, comme dans d'autres thèmes, et non celui d'un imagier fidèle, Paul Antin s'attacha ainsi plus à représenter qu'à reproduire.

Ce fut ainsi qu'il se dégagait assez tôt de cette influence académique. Mais, s'il continua à présenter des oeuvres où la marque de son enseignement se faisait sentir, s'il ne rejeta jamais totalement ses années d'études, ce fut avec un recul, un détachement, qu'il pratiqua l'art dont il avait acquis les méthodes. Peu à peu, sans emphase particulière, sans les excès communs du néophyte, il se rapprocha des tendances modernes. Il était cependant nécessaire d'atténuer les innovations des avant-gardistes car Bordeaux restait attachée à l'art traditionnel²⁴⁹. Bien que Paul Antin ait vécu à Paris entre 1893 et 1900, il dépendait aussi des commandes bordelaises et continuait à exposer aux Amis des Arts. Il pratiqua donc certaines des théories modernes, avec mesure, et aussi avec un léger retard. Mais il était louable et courageux d'introduire ces innovations dans une ville et un salon qui ne les souhaitaient pas. Il fallait donc proposer des oeuvres au modernisme tempéré, dans des thèmes qui devaient rester traditionnels, tels les portraits, les paysages. De cette tempérance artistique dépendait la vente de ses oeuvres.

²⁴⁷ Dans les nombreux concours auxquels Paul participa à Bordeaux autant qu'à Paris, le dessin et la peinture de figure humaine représentait l'essentiel des sujets proposés. Et l'on prétendait que l'excellence de ces pratiques conduisait à la maîtrise de l'art : "C'est par l'étude rigoureuse de la forme humaine que l'artiste donne à son esprit les habitudes de précision dans le dessin..." R. Ménard, G.B.A., 1872, p. 84, cité par Dominique Dussol, La Société des Amis des Arts de Bordeaux, p. 301.

²⁴⁸ "Le succès de l'académisme, son audience dans le public, reposaient sur un postulat : bien peindre c'est rassurer. Or bien peindre c'était représenter très exactement ce que l'on voyait selon les principes de l'Ecole qui ne s'écarterait pas de la «vérité». Rassurer est, pour les académiques, le rôle primordial de l'image, elle doit aussi faire rêver." Pierre Cabannes, l'Art du dix-neuvième siècle, Somogy, Paris, 1989, p. 170.

²⁴⁹ Lentement et dans la médiocrité, la Société des Amis des Arts évolue et livre à son public une reflet pâle et édulcoré des courants parisiens. A part l'Impressionisme exclu une fois pour toutes et les avant-gardistes trop turbulents, les tendances majeures officielles sont connues. Le naturalisme triomphe avec Roll autour duquel se regroupent Adler, Cottet, Gilbert, Raffaello. Le symbolisme s'est imposé avec Henri Martin, Maxence, Menard, Osbert, Carrière." Robert Coustet, *Georges de Sonnevillle et Bordeaux*, catalogue d'exposition, Bordeaux, Musée d'Aquitaine. pp. 60.

4.2. DES PORTRAITS MOINS PHOTOGRAPHIQUES.

Un *Portrait de Marie Antoinette Antin* (cat. n° 80, pl. n° 7), première épouse de son frère Edmond, illustre assez bien les premières indépendances de style du jeune peintre, Ce pastel date de 1889, année même de sa sortie de l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux Arts. Le comparant au *Portrait de Pierre Antin* (cat. n° 128, pl. n° 29), de 1897, il semble que l'influence acquise dans l'atelier de Bouguereau n'aura pas joué plus avant. Cette dernière oeuvre, très dessinée, présentait une plasticité, un volume marqués. Rien de cela dans le délicat portrait de sa belle-sœur: la touche y est douce, évanescence. Les couleurs sont assez froides mais le tableau reste clair. La jeune femme, dont seul le visage est dessiné, apparaît dans le flou des tissus, de la fourrure qui l'habillent, comme hors d'un brouillard. Cette technique où le visage semble une apparition, ainsi que le balayage du tableau par des lignes obliques de pastel doit quelque inspiration aux oeuvres de Levy-Dhurmer. Ce portrait de famille ne risquait aucun commentaire de la part des critiques, Paul Antin pouvait s'y permettre des audaces, certes mesurées. Aucun trait ne cerne le visage, la forme et le relief sont donnés par les nuances de couleur. Plusieurs portraits rappelleront cette manière, avec plus ou moins d'intensité, tels le *Portrait d'Yvonne Antin* (cat. n° 85, pl. n° 9), ou le *Portrait de Madeleine Antin* (cat. n° 112, pl. n° 16), seconde épouse d'Edmond Antin. Dans ses portraits au pastel apparaîtra pour certains l'influence de Maxence, pour d'autres celle de Levy-Dhurmer. Selon leur facture aux traits plus ou moins marqués, au dessin plus flou, l'empire de ces deux maîtres sera plus ou moins présent²⁵⁰.

Une autre oeuvre, un *Portrait de femme de profil* (cat. n° 110, pl. n° 14), anonyme et sans date, est d'une inspiration différente. Il paraît plus tardif, contemporain de techniques et de théories plus avancées que celles de Levy Dhurmer. Le tableau est d'une tonalité d'ensemble où se mêlent marrons, beiges et marron-vert aux évocations automnales qui l'éloignent des habituels portraits de Paul Antin. Le visage est de profil et se détache assez nettement, par un léger cerne noir dessiné, de l'arrière plan du tableau. La netteté du dessin du visage et de la coiffure tranche avec le buste qui est plus esquissé. On retrouve dans le fond du tableau et sur le visage les hachures diagonales présentes dans le *Portrait de Marie Antoinette Antin*. Mais c'est dans la coiffure et le traitement du buste qu'apparaît plus nettement celle nouvelle inspiration. On y retrouve quelques traces de néo-impressionnisme, matinées de symbolisme, d'Edgar Maxence. La coiffure tourmentée est traitée avec des touches lumineuses, apportées par des rouge-orange, des blancs, sur le châtain des cheveux. Le macaron tourbillonnant est figuré par des notes plus foncées ou plus claires selon l'apparition ou la disparition des mèches de cheveux. Sur le buste de la jeune femme, la transparence de mousseline recouvrant la gorge la poitrine et le bras est donnée par de fines hachures de pastel sec, blanc, sur la peau assombrie par l'ombre du tissu. Les motifs de fleurs qui ornent ce dernier sont figurés par des touches blanches et vertes évoquant qui les pétales, qui les sépales. Il n'y a rien ici de la légèreté excessive du portrait précédent. Sans apporter d'innovation particulière, Paul Antin atteste d'une connaissance des mouvements modernes. Il en applique des principes atténués à sa manière plutôt tendre et délicate.

On retrouvera cette inspiration dans un *Autoportrait en soldat* (cat. n° 111, pl. n° 15). Le fond y est d'un mélange de bleus et de rose-orangés que Paul Antin utilisa souvent.

²⁵⁰ Ces oeuvres, si elles rappellent par certains principes le talent de Maxence ou de Levy-Dhurmer, n'ont en aucun cas la poésie colorée du premier, ni la nature onirique du second.

Le visage, le casque, la veste de soldat sont traités en des hachures obliques où des plages plus claires se détachent. La couleur se forme à partir d'un mélange de plusieurs teintes déposées parallèlement par le pastel. Antin donnait ainsi, sur une même plage de couleur, plusieurs épaisseurs de ton que vient subtilement accrocher la lumière, apportant relief et clarté à certaines parties du tableau.

Ces nouvelles techniques ne s'appliquèrent pas qu'aux seuls portraits. Dans un vaste registre d'innovation, Paul Antin puisait à l'envie, rejetant les excès, plusieurs manières l'influençant, par delà son enseignement. De ces avant-gardismes, il ne faut reconnaître qu'une inspiration, et non les signes d'une appartenance à quelconque mouvement. Certains paysages, plus que les portraits, lui permirent d'exprimer mieux ces tendances.

4.3. LES PAYSAGES.

Tout comme les portraits, Paul Antin pratiqua les paysages avec la même régularité. Il n'en subsiste malheureusement aucun témoignage intégral. Ceux-ci étaient en effet destinés à la vente et sont difficilement identifiables désormais. Seules des marines restent en mémoire de paysages comme thème unique d'un tableau²⁵¹. Les autres n'étant que fond ou arrière plan d'œuvres traitant d'autres sujets. Elles sont d'une grande sobriété de composition, ne figurant aucune tempête, aucun naufrage. Elles ne recèlent aucune poésie facile ni allégorie d'apocalypse dans des images de mer démontées, menaçantes. Les eaux y sont au contraire calmes, étales, laissant souvent la lumière d'un coucher de soleil s'y reposer. Les cieux lourds et pesant ne laissent planer aucune menace d'un terrible orage. Ce fut dans le jeu particulier des couleurs du crépuscule, se jouant dans les nuages ou sur l'eau que Paul Antin orienta ses études et plaça ses effets.

L'une, un pastel (cat. n° 119, pl. n° 19), dont le sujet paraît reprendre celui d'*Enée fuyant devant Carthage* (cat. n° 206, pl. n° 45), montre une série de bateaux semblant fuir, partant de l'horizon et se rapprochant peu à peu. Ils restent inaccessibles et confinés au delà du second plan. La majeure partie du tableau est occupée par le ciel. Plusieurs couleurs s'y mêlent en un certain fourmillement. Il est séparé en trois grandes plages : de la ligne d'horizon, où sa couleur bleu-vert se confond avec celle de la mer, il devient d'un ton plus crépusculaire où les nuages reflètent le gris orangé du soleil se couchant dans l'axe du tableau, puis il s'assombrit et retrouve certaines nuances du bleu sombre de l'horizon. Mais des percées de ciel éclairent de bleu clair les nuages où la lumière du soleil joue et creuse les reliefs. La mer en miroir, sur la minuscule partie qu'elle occupe, reflète ces nuances. Ce sont les animations de couleur données par les traits du pastel, cet ensemble où le dessin n'intervient pas, qui témoignent d'une influence divisionniste sur cette œuvre. Des traits de couleurs plus vives que leur fond: orange sur beige, bleu sur gris-orangé sombre, éveillent certains endroits, leur donnant animation. Mais ces notes sont très légères, esquissées, et se coulent aisément dans l'ensemble,

Une autre *Marine* (cat. n° 118, pl. n° 18), un pastel sur toile, où Paul Antin accorde plus de place à la mer, reprend cette technique. Sous un ciel moutonnant de nuages lourds la mer est étale, calme. Cette nuée cotonneuse qui la surplombe est assez dessinée et compartimentée en son centre où le nuage épais esquisse force volutes et reliefs. Il

²⁵¹ Paul Antin devait beaucoup aimer la mer pour l'avoir si souvent peinte. Ses parents avaient une villa sur le Bassin d'Arcachon. Il obtint par ailleurs une médaille du Yacht Club de France. Archives personnelles de Madame Jacqueline Labesque.

constitue la seule partie dessinée du tableau. Le reste des nuages est esquissé en des couleurs et des volumes donnés par la lumière du soleil couchant. Quelques bateaux, figurés qui par un trait noir vertical, qui par une tache orange, traversent la surface égale de l'eau. Sur celle-ci se reflètent le ciel, les nuages, et vient mourir la lumière du soleil couchant. Et ces nuances subtiles où se mêlent les bleus du ciel et de la mer, les oranges des nuages et du soleil disparu, la transparence de l'eau, sont figurées par de fines hachures horizontales alternant les différentes couleurs. Toutes s'y retrouvent, s'y confondent ou se distinguent, essayant au mieux de restituer l'effet ressenti par le peintre. Il y a ici des recherches particulières, bien distinctes de l'académisme, proches du néo-impersonnisme et que Paul Antin utilise selon son goût, à sa manière, pour représenter un effet lumineux. Il s'agit plus d'une sensation que d'une représentation fidèle d'un paysage²⁵².

Un troisième tableau (cat. n° 198, pl. n° 43), reprend plus avant cette manière. Les deux bateaux sont ici dessinés, non dans leurs moindres détails, mais ils constituent deux masses de compositions particulières. L'un, plus gros, est au premier plan. Le second, proche de l'eau, se place devant le fond de la mer et du ciel nuageux qui la couvre. Le sable, la mer, le ciel en dessous des nuages forment trois plages de couleurs uniformes que quelques taches interrompent ou animent. Les coups de pinceaux sont ici plus appuyés, les traits de peinture plus empâtés. L'épaisseur de ces taches en éveille d'autant plus les zones presque unies. Ainsi l'écume d'un vague mourant sur la plage devient-elle une série de coups de pinceau blanc horizontaux. Derrière le gros nuage gris central, le soleil se devine par une frange d'un blanc lumineux au centre du tableau. Et autour de la volumineuse masse grise, fourmillent plusieurs nuages très fins que révèle seulement le flamboiement du soleil couchant qui vient les heurter. Dans ces notes de couleurs que le pinceau fait deviner, que la lumière accroche, se retrouve, pris isolément, l'embrasement des forges de Maximilien Luce. Cette oeuvre n'a pourtant rien du pointillisme violent, exacerbé du peintre anarchiste. Mais la division des couleurs qu'applique Paul Antin, cette pratique des notes colorées subtiles révèle une certaine inspiration. Maximilien Luce fréquentait Emile Verhaeren dans le milieu anarchiste ou au sein des cercles artistique Belges²⁵³. Et Paul Antin connut le poète-écrivain lors de ses fréquents séjours en Belgique²⁵⁴. S'il n'existe aucune preuve tangible d'un échange entre les deux artistes, il reste toutefois qu'Antin connut la peinture de Luce et des néo-pointillistes, dont il appliqua les principes, cependant très édulcorés.

Pari-ni ses dernières toiles, Paul Antin en appréciait une plus particulièrement, *un Vieux ponton* (cat. n° 196, pl. n° 41) du Bassin d'Arcachon²⁵⁵. Au vu du reste de son oeuvre, elle semble une esquisse, presque une ébauche. Des bouts de bois entrecroisés, charpentés pour former une estrade élevée, une jetée en bois, se reflètent dans l'eau du bassin. Cette partie paraît détachée du reste de la jetée dont on aperçoit une extrémité sur la droite du tableau. Il y a dans cette oeuvre une simplicité extrême. Le ponton est au centre

²⁵² Est-ce ce type de peinture qui valut à Antin ce commentaire où le critique lui reconnaissait le talent de " ... dire tout le charme de l'heure fugitive dans le perpétuel renouvellement de la nature et l'instabilité des choses". A. Cagnieul, "Le Salon d'Automne des Artistes Girondins", in *Revue philomathique*, pp. 559 à 565.

²⁵³ Luce, de même que Fénéon, anarchiste reconnu, avait été arrêté lors du Procès des Trentes en août 1894. Verhaeren nourrissait lui aussi quelques sympathies pour le mouvement anarchiste et avait invité l'artiste peintre à Bruxelles puis à Charleroi. Luce en avait ramené plusieurs oeuvres illustrant l'ouvrier. Concernant Maximilien Luce, voir: Sutter Jean, *Luce, les travaux et les jours*, Lausanne, 1971

²⁵⁴ Georges de Sonnevill, *Les Cahiers noirs*, Journal d'un peintre (Bordeaux 1920-Paris 1958), William Blake & Co. Bordeaux, 1994, pp. 22-23.

²⁵⁵ Entretien avec Madame Jacqueline Labesque du 12 mars 1994.

du tableau, et des traits de couleurs bois, plus ou moins sombres selon l'éclairage de la lumière, figurent les croisillons et les poutres. L'eau reflète ces couleurs, mais ces reflets hachés, séparés par les vaguelettes, ne sont plus que des coups de pinceau rapides. Paul Antin ne montra ici nul effet de lumière ou de dessin. Et l'on trouve, dans cette oeuvre, plus une liberté qu'une influence quelconque. Elle ne semble pas faire montre d'une affectation particulière ou d'un ascétisme des moyens picturaux figuratifs. C'est une peinture isolée, d'une période où il était connu et respecté pour son art resté assez fidèle à une certaine manière académique pour mériter des récompenses. Mais elle illustre cette discrète recherche que Paul Antin poursuivait. Elle fut exposée à la rétrospective que l'Atelier lui consacra, peu après sa mort.

5. PAUL ANTIN PROFESSEUR: LA PREMIERE ACADEMIE LIBRE DE BORDEAUX.

5.1. LES PREMIERS ELEVES.

Lorsque, en 1905, Antin donna ses premiers cours à Georges de Sonneville, il n'avait pas encore d'atelier d'étude, mais accueillit le jeune homme dans son propre atelier. Sonneville nous en donne description : " ... l'atelier de Paul Antin était, en 1905, situé au premier étage de la maison à l'angle des rues Judaïques et Scagliar et peint en brun-rouge. Paul Antin n'avait pas encore un « cours », seulement trois élèves : G. de Sonneville, Yvonne Duprat (de Bassens) devenue Y. Laporte, M. Rebsomen²⁵⁶. " Antin avait déjà été récompensé au Salon parisien et bénéficiait de critiques favorables à Bordeaux. Il cherchait certainement un complément de revenus, ne vendant pas, dans sa ville, assez de peintures : "C'est sans doute parce qu'il ne réussit pas à son gré à faire des portraits à Bordeaux, comme il venait d'en faire en Belgique, qu'il se consacra alors au professorat (quatre après-midi par semaine). Dé là, la photographie avec ses « agrandissements » avait beaucoup réduit les commandes de ces portraits de famille qu'exécutait Jules Aviat, avant Quinsac²⁵⁷."

Paul Antin avait des références et des récompenses qui attestaient de sa qualité. Il ne dispensa pourtant pas un enseignement académique, répétition de ce que lui-même avait subi. Cette première expérience s'avérant concluante, il n'en resta pas à ces trois élèves : "Peu à peu, leur nombre augmentant, il fit construire 29, rue de Brach, sur un terrain à lui, en 1907, un atelier assez grand (peint en vert olive), pour avoir une véritable «académie» fréquentée presque exclusivement par des jeunes filles : Miles Marthe Bouchon, Troquart, Lambinet, Mulle (Mme Sougez), Suzanne de Claussade, Tronquet (Yvonne Préveraud de Sonneville), Merzeau, La Guerène, Mine Dumora, etc. Elèves en général de l'Ecole des Beaux-arts, elles venaient là apprendre le pastel et chercher un enseignement plus vivant et plus libre²⁵⁸."

5.2. UNE ACADEMIE CONTESTEE.

²⁵⁶ Georges de Sonneville, *Cahiers noirs*, p. 22-23

²⁵⁷ Ibid

²⁵⁸ Ibid

Antin dévoyait de leur enseignement rigoureux de jeunes étudiants que l'Ecole Municipale des Beaux Arts soumettait encore aux principes académiques. Il ne s'agissait plus du simple cours qu'il dispensait à trois élèves. L'augmentation du nombre de ses élèves et la présence de nombreux étudiants de l'Ecole laissent supposer que son enseignement attirait, intéressait. Certaines jeunes personnes ne fréquentaient ses cours que pour apprendre le dessin, le pastel, comme il seyait à des demoiselles de bonne éducation. D'autres cependant, venaient y " ... chercher un enseignement plus vivant et plus libre." Paul Antin n'imposait donc pas de méthode ni de principes. Et les élèves trouvaient dans son cours " ... un complément, ou plutôt une différence d'instruction²⁵⁹."

Parce que cette académie dispensait un enseignement " ... libre. Plus attentif aussi " ... respectueux de chaque personnalité²⁶⁰", en concurrence directe avec celui de l'Ecole Municipale, il s'en attira les critiques. Paul Antin en avait été un élève puis, Premier Grand Prix, pensionnaire de la Ville à Paris ; et son cours contredisait sa formation. Ce n'était pas seulement une indépendance qu'il acquérait, il transmettait cette différence à des élèves qui commençaient à suivre le même parcours que le sien. Il s'agissait d'un atelier sur le modèle vivant qui utilisait donc une structure identique à celle d'un cours d'école. D'autres peintres donnaient des leçons à de jeunes artistes ou novices, mais aucun n'avait cette originalité de style qui, dès l'abord, modifiait l'enseignement de son art²⁶¹. Cet atelier unique se vit donc assez mal accueilli par l'instance officielle que représentait l'Ecole Municipale des Beaux-arts : "Vraisemblablement la première «académie» de ce genre, elle souleva une vive hostilité de la part de l'Ecole²⁶²."

5.3. LA POSTERITE DE CETTE INDEPENDANCE.

Georges de Sonnevillle fut l'élève le plus célèbre de Paul Antin. Il l'ut aussi celui qui engagea l'art bordelais sur la voie de la modernité. Commenté, adulé, Sonnevillle marqua Bordeaux d'une certaine empreinte. On lui consacra de nombreuses expositions. Il rédigea lui-même quelques articles ainsi qu'un journal qui sont les témoins de son passage dans l'atelier d'Antin. Après en avoir été l'élève, Sonnevillle devint l'ami de son professeur²⁶³. Celui-ci l'avait formé, initié à son art, et l'influença dans ses premiers temps de peintre. Le catalogue de l'exposition rétrospective qui fut consacrée à Sonnevillle garde mémoire de ce passage : 'Faisons une place à part à l'héritage du maître Paul Antin, le peintre sincère de la vie dure des mineurs, dont l'influence est ici sensible non seulement dans le choix des thèmes -paysages industriels de Bacalan - mais aussi dans le traitement de la matière et de la lumière qui vient tempérer comme tel le *Portrait de garçonnet* la trivialité de la représentation²⁶⁴ .

²⁵⁹ Georges de Sonnevillle, *l'Art à Bordeaux de 1903 à 1928* in La Vie de Bordeaux, 26 août 1961.

²⁶⁰ Op. cit. note 254

²⁶¹ « Antin qui avait séjourné en Belgique, où il avait connu Verhaeren et quoique élève de Bouguereau était très en avance sur ses confrères officiels qui ne voyaient pas son école d'un très bon oeil." Georges de Sonnevillle, *l'Art à Bordeaux de 1903 à 1928* in La Vie de Bordeaux, 26 août 1961.

²⁶² Ibid

²⁶³ Alors que Sonnevillle exerçait profession de caricaturiste dans certains journaux bordelais, il représenta Antin, devant l'une de ses toiles minières, dans le Tout élégant Noël. A la signature il ajoutera une dédicace : "A mon cher maître, hommages respectueux."

²⁶⁴ Jean Claude Lasserre, in *Georges de Sonnevillle et Bordeaux*, catalogue d'exposition, Bordeaux, Musée d'Aquitaine, 1990, p. 12.

Ricardo Gomez Gimeno passa aussi par cet atelier de Paul Antin. Avec Sonnevillie lis organisèrent l'exposition "Un Groupe de Peintres Modernes ". Celle-ci accueillit pour la première fois à Bordeaux des peintres fauves, cubistes, dont l'art n'avait aucun rapport de forme ni de talent avec celui dont la ville se délectait. Ce fut le point de départ de l'irruption moderne dans cette habitude artistique timide, mijaurée. Paul Antin y était convié, et deux de ses élèves en furent instigateurs. Indirectement il jouait un rôle crucial sinon essentiel dans le réveil de l'art local. Sonnevillie et Gomez Gimeno furent tous deux, comme leur maître, membres de l'Atelier. Mais en 1928, sans doute déçu par cet hermétisme traditionnel de l'association, Sonnevillie et d'autres artistes tel Belaubre, Bendall, Cante, fondèrent les Indépendants Bordelais. Ils constituaient ainsi le premier groupe artistique si totalement opposé à ce que la ville proposait comme possibilités artistiques. Bien loin de cela, Paul Antin continuait son parcours, et malade se retirait peu à peu de la vie artistique. Néanmoins il était l'un de ces artistes qui fit « ... jaillir l'étincelle de la révolte²⁶⁵ » à Bordeaux.

6. NAISSANCE D'UN REALISME SOCIAL.

6.1. HISTOIRE DU REALISME.

Bien avant de devenir quelconque mouvement où opinions artistiques et politiques s'entremêlèrent, la représentation des gens du peuple, des paysans, constitua un sujet de peinture plutôt pittoresque qui résonnait parfois de quelque accent moral²⁶⁶. Les oeuvres hollandaises du seizième et dix-septième siècle montrèrent souvent, en contre-exemple, dans un but d'édification, la vie simple des petites gens, moins ouvertes aux valeurs et conceptions chrétiennes. Et ces tableaux, d'un traitement symbolique ou anecdotique, étaient d'un réalisme aigu, parfois assez peu tendre. A ce réalisme s'ajoutait aussi la tendance du temps, les goûts des commanditaires ou des clients, et les préoccupations morales du tableau. Il en ressortait ainsi une image qui ne correspondait plus tout à fait à la réalité sociale et physique des sujets dépeints. Il ne s'agissait pas à proprement parler de réalisme, mais d'une représentation qui, en prenant pour motif un sujet hors des scènes mythologiques ou historiques, correspondait plus à la vie contemporaine. Cette peinture fut cependant souvent chargée de thèmes extérieurs : fables, paraboles bibliques, illustrations de proverbes.

Avec le siècle des Lumières, la peinture du paysan, ouvrier de l'époque, se vit chargée d'une autre symbolique qui correspondait plus à la philosophie républicaine, démocratique, qui allait progressant. La campagne devint Arcadie, et ses habitants, les dignes représentants d'un peuple travailleur. Les paysans n'acquirent pas encore une valeur politique, mais on redéfinissait leur valeur morale. Ils étaient ceux qui cultivaient et par là même leur utilité se voyait réévaluée. A ceci s'ajoutèrent des principes de simplicité, de pureté, de lien avec la nature, renforçant le prestige de la campagne, jusqu'alors oubliée des villes. Mais, ici encore, il ne pouvait s'agir d'une peinture fidèle à la réalité, jugée trop

²⁶⁵ Georges de Sonnevillie, *l'Art à Bordeaux de 1903 à 1928* in *La Vie de Bordeaux*, 26 août 1961.

²⁶⁶ Le catalogue de l'exposition qui eut lieu à la Bibliothèque Nationale, constitue un élément de référence en la matière. *Paysages, paysans, L'art et la terre en Europe du Moyen Age au dix-neuvième siècle*, sous la direction d'Emmanuel Le Roy Ladurie, Bibliothèque Nationale de France, Edition de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1994.

triviale pour une représentation artistique²⁶⁷. La France était alors essentiellement rurale et non encore industrielle, le paysan endossa pour un temps le rôle qui revint quelques décennies plus tard à l'ouvrier. Mais il y avait en faveur du premier un côté pittoresque, bucolique, auquel il semblait lié, et l'on ne peut trouver trace de cette simplicité naturelle et attirante à la décharge de l'ouvrier.

A la fin du dix-huitième siècle la peinture du paysan prit un tour encore plus moraliste et édifiant. Après la révolution, la classe bourgeoise pouvait, dans cette image simple et rassurante, trouver les assises solides où ses rigoureux principes se retrouvaient. Ainsi une oeuvre de François-André Vincent, datant de 1798, intitulée *la Leçon de labourage*, illustre-t-elle ce comportement²⁶⁸. Le fils aîné d'une famille bourgeoise conduit, sans doute pour la première fois, un attelage de boeuf tirant un soc de charrue. Assisté du paysan qui l'enseigne, il tient le soc et prend le bâton pour diriger les bêtes. Ses habits délicats et ceux de sa Camille contrastent énormément avec ce travail agraire qui semble alors une distraction. Le paysan, d'une stature imposante, que l'on dirait être celle d'un colosse, est sans aucun rapport avec la finesse de dessin des autres personnages. Le texte du livret du Salon la décrivait ainsi "Pénétré de cette vérité que l'Agriculture est la base de la prospérité des Etats, le peintre a représenté un père de famille qui, accompagné de sa femme et de sa jeune fille, vient visiter un laboureur au milieu de ses travaux. Il lui rend hommage en assistant à la leçon qu'il l'a prié de donner à son fils, dont il regarde l'éducation comme imparfaite sans cette connaissance²⁶⁹

Mais peu à peu l'ouvrier va aussi prendre sa place dans la peinture réaliste. Sa condition sociale, sa vie difficile, ajouteront un contenu politique à ces oeuvres. Parallèlement certains artistes, moins épris de justice sociale, le dépeindront en moderne guerrier, héros de cette nouvelle civilisation qu'était la société industrielle.

6.2. DU REALISME AU NATURALISME.

Le début du XIXème siècle fut celui de l'avènement de l'industrie. La croissance rapide des formes de progrès trouva son terrain le plus favorable dans les bassins miniers qui fournissaient matériaux (minerais de fer) et énergie (charbon, houille). Ces premières régions industrielles, ces bassins où vont se rassembler des masses énormes de travailleurs, vont devenir aussi, à la fin du siècle, un des théâtres de la peinture naturaliste, qui aura pour thème la représentation des gens du peuple ou du mineur.

La dureté du travail, l'importance croissante du nombre des ouvriers, donna à cette nouvelle masse sociale un intérêt indéniable. Le profond développement technique et industriel de l'Angleterre suivie par la France, accusa les déséquilibres économiques et provoqua de profonds bouleversements sociaux²⁷⁰. Ils donnèrent naissance à une nouvelle

²⁶⁷ "Les artistes ne pouvaient guère envisager de dépeindre les paysans d'après leur nature, emprisonnés qu'ils étaient, souvent à leur corps défendant, par des théoriciens de l'art attachés à la notion de hiérarchie des genres. La noblesse du sujet entraînant la noblesse de l'oeuvre, il était difficile de représenter le monde rural tel qu'il était." Ibid, Christian Michel, *De la fête champêtre au triomphe de l'agriculture*.p145.

²⁶⁸ Cette oeuvre est conservée au musée des beaux-arts de Bordeaux.

²⁶⁹ op, cit note 267, p. 150.

²⁷⁰ Chatelet Albert et Groslier Bernard Philippe, sous la direction de, *Histoire de l'Art, l'épanouissement de l'art moderne*, Librairie Larousse, 1988.

forme de philosophie directement issue de l'ère industrielle qui s'annonce. Charles Fourier (1772-1837), Robert Owen (1771-1858), le comte de Saint-Simon (1760-1825), en furent les précurseurs. Des catholiques libéraux : Lamennais, Lacordaire, Montalembert, proposèrent quant à eux un christianisme généreux et moderne, une Eglise séparée de l'Etat²⁷¹.

Et dans la littérature comme dans la peinture l'ouvrier put désormais être considéré comme le héros moderne et à qui la société devait sa récente prospérité. Le réalisme fut ainsi lié au courant d'idées républicain et socialiste qui aboutit à la révolution de 1848.

En 1839, Ignace François Bonhommé (1809-1891), comme en écho à ces théories qui lentement s'élaboraient, peignit *L'Intérieur de la grande forge de Fourchambault*. Le cadre du tableau simule une vue en coupe du bâtiment de la forge avec sa nef et ses collatéraux²⁷². Malgré son sujet, qui mit explicitement en scène des ouvriers, ce tableau n'évoquait pas encore une peinture sociale, mais plutôt la gloire de l'industrie, du progrès technique et mécanique²⁷³. Cette forme de représentation du travail ne suscita pas la colère que provoquera Courbet avec des sujets qui pourtant ne mettaient pas autant en scène le monde industriel. Cela n'est apparemment dû qu'au fait que le Travail fut montré, chez Bonhommé, avec évidence, comme fils de l'industrie, elle-même image du progrès qui se fait jour. L'ouvrier fut donc ce héros moderne, bien mieux accepté que l'être ordinaire que voudra montrer Courbet dix ans plus tard. Car, si pour autant les peintures de Bonhommé mettent en scène la vie du monde ouvrier, c'est pour le magnifier, l'industrie y est un idéal moderne et qui aura peut-être sa mythologie. Les ouvriers ne sont-ils pas " ... ces machines humaines dont les courroies de transmission sont les muscles, dont l'arbre de couche est la colonne vertébrale et qui meuvent les bras en guise de pistons"²⁷⁴.

Dans le domaine bien particulier que sont la gravure et la caricature, Daumier avait affirmé le plus tôt dans son art les événements politiques et les problèmes sociaux qui secouaient la France depuis 1830. Mais si les oeuvres de Daumier s'attachaient à montrer le peuple et sa misère, elles en restaient au constat cruel de ses malheurs, et de l'indifférence des gouvernants.

Pourtant, la révolution que va apporter Courbet ne sera qu'à la mesure de l'injure que va être sa peinture, à la fois au bon goût et au sentiment bourgeois bafoué par la révolution de 1848. Courbet présenta des sujets qui heurtèrent plusieurs convictions esthétiques ou politiques. Des thèmes où figuraient des gens du peuple comme *Un Enterrement à Ornans*, et ceci malgré ses références à des sujets historiques de portraits de groupes, lui attirèrent en même temps honte et ridicule. Mais c'est surtout avec *Les Casseurs de pierres*, présenté au Salon de 1851, que l'affirmation sociale de ses tableaux se

²⁷¹ Ibid

²⁷² "Par sa forme et sa dorure, ce cadre augmente la valeur emblématique du sujet traité et transforme l'oeuvre en une sorte d'icône saint-simonienne", *L'Aventure de l'art au XIXème siècle*, sous la Direction de Jean-Louis Ferrier, avec la collaboration de Sophie Monneret, Hachette, 1988, p. 339.

²⁷³ Bonhommé fut un des premiers représentants de la peinture du monde industriel. Il décora l'Ecole des Mines de Paris de vues de houillères et d'ateliers. "Dès 1838, François Bonhommé, bien avant Constantin Meunier, s'était fait le peintre de la production industrielle, des machines devenues les collaboratrices despotiques de l'effort humain, des usines, où l'on fond, où l'on lamine, où l'on tréfile, dans une atmosphère ardente et trouble où se démènent les membres surprenants des machines." Henri Focillon, *La peinture au XIXème siècle*, tome 2 : *Du Réalisme à nos jours*, Paris 1991, p. 8.

²⁷⁴ Lemonnier Camille, *L'Ecole belge de peinture*, Bruxelles, 1991, p. 173.

fera plus sentir²⁷⁵. Zola y reconnut la nature, Proudhon y vit la meilleure manifestation de l'art social²⁷⁶.

Aussi, lorsque dans le courant de cette année 1851, Courbet séjourna en Belgique et y exposa son tableau, celui-ci put apparaître comme un manifeste. Surtout dans un pays qui n'avait acquis son indépendance que vingt ans plus tôt, et encore sous le coup de sa révolte, Lorsque, en 1861, Courbet fera une exposition de ses oeuvres, lors d'un nouveau séjour en Belgique, il tiendra aussi une conférence dans laquelle il déclarera : "Le réalisme est la négation de l'idéal ...", cette peinture étant aussi, par essence, " ... la peinture démocratique²⁷⁷."

Cependant c'est encore en France que les oeuvres de Courbet marquèrent le plus les spectateurs. Et le personnage, qui ne cherchait pas à se mettre à l'abri des critiques, alimenta les polémiques de son propre talent d'acteur. Proudhon en fit le peintre social par excellence. Il fut pour lui le plus à même d'exprimer les revendications du peuple. Aussi l'ouvrage posthume de Proudhon : *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, paru en 1865, présenta-t-il l'artiste comme le peintre des petites gens. L'art était, pour Proudhon "Une représentation idéaliste de la nature et de nous même, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce"²⁷⁸. Emile Zola rejeta cette destination de l'art que lui assignait le philosophe socialiste ; elle était pour lui trop restrictive. L'artiste est le témoin libre de son époque, et le cantonner dans la représentation d'un idéal socialiste démocrate, comme le voudrait Proudhon, serait limiter son talent et la force de ses représentations²⁷⁹.

De ce réalisme social issu des convictions de 1848, naquit un autre mouvement qui n'accordait aucun compromis dans la représentation de toutes les composantes de la société. Zola en avait jeté les bases dans la littérature, et une correspondance, cependant plus discrète put s'établir avec la peinture. Le Naturalisme était basé sur des principes rigoureux, empruntés à la médecine expérimentale, entendant utiliser une observation objective en vue d'une description ou représentation. Mais cette doctrine ne pouvait s'appliquer avec la même rigueur à la peinture. Les écrivains jouissaient d'une relative liberté au regard des peintres, dont la gloire et le talent dépendaient autant de la manière que du respect des principes académiques. De plus, alors que l'œuvre littéraire s'attachait à raconter ou à décrire, le tableau se contentait de montrer, de présenter. Et dans un système artistique où tout se mesurait à l'aune de l'idéal antique, il apparaissait comme nécessaire de magnifier un sujet par trop vulgaire pour être peint en toute objectivité.

²⁷⁵ "Les Casseurs de pierres, au rebours, crient par leurs haillons vengeance contre l'art et la société, au fond, ils sont inoffensifs et leurs âmes sont saines." Proudhon cité par Zola in *Ecrits sur l'art*, Gallimard, 1991, p. 51. Si l'on compare l'oeuvre de Courbet avec *Le Casseur de pierres* de John Brett (1830-1902), qui en 1858 ravit John Ruskin et connu le succès à la Royale Académie, l'opposition entre le socialisme artistique du premier et la naïveté sentimentale du second apparaît comme évidente. L'oeuvre de Brett montre, au milieu d'une nature idyllique, arcadienne, un enfant que ce travail embête non parce qu'il est difficile, mais comme un jeu qui ne l'amuse plus. L'enfant est beau, ses haillons sont charmants et pittoresques. C'est une peinture d'anecdote sur un sujet pourtant grave. Cachin Françoise, sous la direction de, *L'Art du dix-neuvième siècle*, Citadelles, Paris, 1990, p. 28, reproduction de l'oeuvre de Brett p. 532.

²⁷⁶ Zola Emile. *Ecrits sur l'Art*, Gallimard, 1991, pp. 41 à 54.

²⁷⁷ Tout l'oeuvre peint : Courbet, Paris, 1987, p. 68.

²⁷⁸ Proudhon cité par Zola in *Ecrits sur l'Art*, Gallimard, 1991, p. 43

²⁷⁹ Ibid

Ce mouvement était donc, par principe, fondamentalement anti-académique. Refusant d'idéaliser un sujet trivial, s'attachant à une peinture humaine, vraie, il s'opposait à tout ce que les écoles artistiques avaient la charge de transmettre. A cela s'ajoutait la crainte de l'ouvrier. Cette nouvelle catégorie sociale, apparue très récemment, avec l'ère industrielle, n'inspirait pas la joie bucolique des habitants de nos campagnes. Elle n'était pas non plus l'image d'une quelconque tradition, Elle produisait pourtant, et pour cela on le respectait. On peignait aussi le travailleur, mais en héros, selon un modèle bien éloigné de sa véritable condition. Aussi, peu à peu, l'ouvrier s'imposa-t-il comme thème de représentation, au même titre que le paysan, la méfiance en plus²⁸⁰. Entre 1880 et 1890, il prit une place non négligeable aux différents salons.

Guy de Maupassant, dans un commentaire du Salon de 1887, illustre cette apparition de l'ouvrier dans la peinture : "Troisième et quatrième groupe -- classique et moderniste - champêtres et fantaisistes. Chaque fois que je retourne au Salon, un étonnement me saisit devant les paysanneries. Et ils sont innombrables aujourd'hui les paysans. Ils ont remplacé les Venus et les Amours que, seul, M. Bouguereau continue à préparer avec de la crème rose. Et voilà que, tout à coup, je les ai reconnus l'autre jour. Ah ! mes farceurs, je vous tiens ! Vous êtes les guerriers grecs et les guerriers romains que les papas de vos peintres peignaient pour nos papas à nous... Et dans quatre ans vous reviendrez sous des accoutrements d'ouvriers, mes camarades ! car nous allons à l'ouvrier maintenant ; nous allons au forgeron, au mineur, au travailleur des grandes usines. Dans quatre ans, nous ne verrons pas plus de paysans qu'il n'y a, aujourd'hui, de guerriers grecs , fonderie - métallurgie -verrière - toile et prélatrs - corderie, etc, etc. Et voilà ce qu'on nomme l'art moderne, le progrès, la marche en avant des vieux-jeunes et d'un magasin de costumes ! Adieu le paysan ! Vive l'ouvrier »²⁸¹.

Mais, si certains peintres utilisèrent l'ouvrier, comme le critique Maupassant, pour en faire un guerrier contemporain, images d'un progrès idéal, d'autres s'attachèrent à une représentation vraie et sincère du sujet polémique. La Belgique, dont l'industrialisation était très récente, fut un des berceaux de cette peinture. Charles de Groux avait ouvert une voie dans laquelle s'engagea Constantin Meunier avec plus de fermeté. Paul Antin, dans ses sujets comme dans sa manière fut un fidèle disciple du maître des mines belges.

7. LE NATURALISME DE PAUL ANTIN.

7.1. LA BELGIQUE INDUSTRIELLE.

Indépendante depuis 1831, la Belgique connut un remarquable essor économique qui allait la placer en quelques décennies au niveau des pays plus industrialisés. La vie économique s'y développait depuis 1860. Des sources d'énergies, dont la houille, une forte production métallurgique, un commerce extérieur dont le volume quadruple entre 1850 et 1890, caractérisaient une économie en expansion. Ce pays de bas salaires et de longues journées de travail fut le « paradis du capitalisme » selon les termes de Karl Marx qui avait vécu en exil et y avait écrit le *Manifeste du Parti Communiste* en 1847. Son essor économique et colonial allait modifier la vie politique et sociale de la

²⁸⁰ Lorsqu'il présenta ses Plumeuses d'oies en 1870, Max Liebermann vit son oeuvre extrêmement mal accueillie. Un sujet pourtant encore presque rural, choquait comme une oeuvre sociale.

²⁸¹ Guy de Maupassant, cité par Gérard-Georges Lemaire, *Le Salon de Diderot à Apollinaire*, Paris, 1986, p. 264.

Belgique. Un parti socialiste : le P.O.B. (Parti Ouvrier Belge) fut fondé en 1885. Il recruta ses premiers adhérents surtout dans les régions industrielles (vallées de la Sambre et de la Meuse). Ses chefs ne furent pas seulement des intellectuels mais aussi des ouvriers (le marbrier Bertrand, le tisserand Ansele).

Si déjà Proudhon et Zola avaient motivé la peinture sociale de Courbet, si Millet avait subi les attaques des conservateurs en peignant ses paysans, aucun des peintres du premier réalisme n'avaient été très loin dans la peinture de l'ouvrier.

Le sujet de la mine n'est pas un sujet neuf ; le XVI^{ème} siècle l'avait utilisé avec des artistes comme Herri Mit de Bles et Lucas Glassel ou F. de Monpers, mais il n'y voyait que le fantastique d'un paysage embrasé comme la forge de Vulcain ou le pittoresque des puits de mine et des ateliers de forge. Les Liégeois les avaient aussi évoqués aux alentours de 1820 à 1840, au moment où s'intensifiait à Liège à la fois l'extraction de la houille, et l'activité des usines Cockerill²⁸².

Constantin Meunier fut l'initiateur de ce mouvement de peinture qui privilégiait la représentation de la dure vie des mineurs : " ... il ouvrit l'art à tout le peuple farouche qui attendait dans l'ombre²⁸³." A sa suite, d'autres peintres partagèrent dans ces contrées désolées l'existence rebutante des ouvriers des mines. Et Paul Antin, que rien ne destinait à cela, participa aussi à ce mouvement pictural et social. Et il pratiqua son art naturaliste comme l'aurait fait un belge, un habitant de ces terres de misères. Ses propres oeuvres correspondent à la description que Focillon fit du réalisme belge : "Ces pages mornes et charbonneuses, ces noires ossatures de fer, ces briques d'un rose malade, ces verdure livides, ces boues jaunes frappées d'un coup de soleil comme d'un coup de couteau, voilà sans doute l'aspect le plus poignant du naturalisme belge²⁸⁴." Ces lignes pourraient aussi bien être le commentaire d'une oeuvre d'Antin, tels *Trop vieux*, *Bords de la Meuse* (cat. n° 215, pl. n° 49) ou *le Soleil sur la neige* (cat. n° 242, pl. n°54)²⁸⁵. Celui-ci suivit, à quelques années près, le même parcours qu'avait entrepris Meunier. Et, dans leur vie comme dans leur art, de nombreuses similitudes les unirent²⁸⁶.

Tous deux s'intéressèrent aux mêmes sites .- Liège, Charleroi, Pays noir. Paul Antin, avait ramené de la région de Liège ses premières oeuvres naturalistes. Puis étendant ses recherches, affinant sa connaissance du pays, il peignit les paysages industriels de Charleroi, de Mons, du Pays noir, du Borinage. Après avoir peint dans la région de Liège, ce fut Meunier qui, le premier, vers 1880, représenta les mineurs du Pays noir : « L'homme approchait de la cinquantaine quand je le connus... J'eus la pensée de lui demander des dessins pour les chapitres de ma *Belgique* sur la contrée industrielle. Son âme grave et

²⁸² Robert Genaille, *De Rubens aux surréalistes*, Paris, 1958, p. 108.

²⁸³ Lemonnier Camille, *L'Ecole Belge de Peinture*, Bruxelles, 1991, p.174

²⁸⁴ Henri Focillon, op. cit. note 248, p. 44.

²⁸⁵ Le commentaire que fit Jac Belaubre de l'art de Paul Antin illustre cette comparaison : "Paul Antin, le plus doué pour une moisson lyrique, un lyrisme noir, cueillait dans les pays miniers ces grandes figures de travailleurs, cernées par les traits durs d'un dessin implacable, soutenus par de larges coulées brunes aux tons moirés. Tel est ce chantre des labeurs harassants sous un ciel bas laissant fuir quelquefois, pour d'admirables neiges irisées, les lumières qu'il se plaisait à capter." Jac Belaubre, "Oubliés", dans *Vin, Table, Tourisme*, 1964, n° 4.

²⁸⁶ Certains titres d'oeuvres de Meunier se retrouvent être identiques à ceux d'Antin : *Le Pays noir*, *Charbonnages et usines sous la neige*, montrent ainsi une communion d'esprit dans la recherche et dans le choix des sujets.

pitoyable prit ainsi contact avec le Pays noir, comme le premier je l'appelai²⁸⁷." Paul Antin resta longtemps à représenter des sites de sa région d'élection originelle. Jusqu'en 1898-1899, ses oeuvres mentionnèrent dans leur titre la ville de Liège ou la Vallée de la Meuse. Puis il se concentra sur le grand bassin houiller de la région de Charleroi et du Borinage ses oeuvres sociales s'imposant peu à peu au milieu d'autres thèmes. Ces oeuvres sociales de Paul Antin, qui comptent parmi ses thèmes représentatifs, sont aujourd'hui difficilement localisables.

7.2. LES PAYS.

Il présenta souvent ses paysages miniers, quelle que soit la région, sous un lourd ciel d'hiver, le sol chargé de neige, empêchant la marche des travailleurs. La tristesse du temps ajoutait à la détresse humaine des mineurs, ordinairement accablés sous la charge d'un sac. Ceux-ci prenaient plus ou moins d'espace dans la composition du tableau : parfois noyés dans un site, ils étaient des taches noires sur un sol enneigés et sali par la crasse de la poussière de charbon, ou bien, plus importants, ils reflétaient de près, par leur attitude, le désespoir et l'accablement.

Il fit d'un même site, reprenant à quelques détails près la même composition, deux toiles peintes sous deux atmosphères différentes. Par delà le temps climatique, la misère reste inchangée. Antin plaça en chacun des effets de couleur et de lumière propres à leur ambiance particulière. Le premier, intitulé *Terrils* (cat. n° 246, pl. n° 55), dépeint la scène dans un soleil couchant²⁸⁸. Un ciel bleu aux nuages roses orangés, illustre cette lumière de crépuscule où le soleil disparu embrase encore les cieux de quelques rayons mourants. Les fumées des usines se mêlent à la barre de nuage surplombant les terrils. Ces collines artificielles animent la composition de redondances quasi hémisphériques. Quelques travailleurs, courbés sous le poids de leur sac suivent un chemin que certains montent et que d'autres descendent. Au premier plan, sur un terril qu'accroche la lumière, un ouvrier s'attarde à glaner des morceaux de charbon. La terre est brune, et l'on devine des cailloux mais aucune herbe. Les terrils, au fond, sont noirs, et les derniers sont cachés par une brume qui s'élève, La ville ouvrière se niche au creux des premières collines. Jusqu'au fond du tableau on aperçoit les fumées qui montent vers le ciel, noyant le pays dans le brouillard et semblant le couvrir d'une couche uniforme. La partie qu'occupe le ciel, au-dessus de la brume, contient à elle seule toutes les couleurs de la toile: dégradé allant d'un rose sali par les fumées au jaune clair des nuages éclairés: puis quelques percées de ciel bleu, très légères, dans la couche de fins nuages ; et, sur des nuages plus denses, des taches orange vif. Il est difficile de savoir s'il s'agit d'un lever ou d'un coucher de soleil. Mais ce ciel semble dire que ces seuls deux moments quotidiens sont pour le pays les rares occasions de goûter la couleur dans cette morne grisaille de la terre et du ciel.

Du second tableau sur le même paysage (cat n° 248, pl. n° 56), nous n'avons, qu'une photographie d'époque, en noir et blanc²⁸⁹. Le site est le même et l'on voit les terrils, qui choquaient par leur noirceur, enfouis ici sous un manteau de neige. Des

²⁸⁷ Op. cit. note 257.

²⁸⁸ Cette oeuvre est conservée à la Mairie de Mérignac.

²⁸⁹ Nous ne possédons que des reproductions en noir et blanc de certaines oeuvres, mais elles laissent deviner un traitement identique à d'autres toiles dont nous avons ses photographies en couleur.

travailleurs montent et descendent encore le chemin disparu avec l'hiver²⁹⁰. Un panier renversé prend la place de l'ouvrier qui fouillait alors le terril du premier plan. Les hautes cheminées fument encore. Elles paraissent ne jamais s'interrompre, constamment alimentées par les machines humaines, qui leur fournissent et la matière et l'énergie. Les usines sont infatigables vis à vis des hommes toujours pliés, cassés par leur travail presque bestial. Comme quelque fléau tombé sur le pays, les fumées continuent à se voir jusqu'au fond du tableau, parsemant celui-ci de la tache noire de leur pollution²⁹¹. La terre immaculée, dissimulée par la neige, ajoute à la misère. L'ombre des travailleurs s'y reflète, laissant deviner une surface lisse et glissante, encore plus difficile à emprunter. A de rares endroits perce le sol charbonneux, indiquant quelle richesse s'y est enfouie, quels efforts sont nécessaire pour l'en extraire, et au prix de quels épuisements. Cet accablement ne se voit que dans les attitudes des ouvriers. Ils sont les seuls éléments vivants de ce site désolé. Mais leur vie paraît offerte au paysage et aux usines. Ils avancent obstinément, par petits groupes, comme des bêtes de trait laissées libres avec leur charge. C'est le pays qui prend la plus grande part du tableau, les gens ne font que s'y inclure : leur travail et leur vie font partie de cet ensemble.

Quelle que soit la saison, la région minière est peinte désolée et comme cruelle. Sur la terre industrielle les hommes ne sont rien dans les paysages. Paul Antin préféra l'hiver dans la peinture de ces sites : la blancheur de la neige contrastant avec le charbon exploité. Il avait aussi un intérêt d'artiste dans les tons particuliers qu'offraient de tels climats. Il pouvait jouir des iridescences de la lumière sur la neige, comme des flamboiements du soleil couchant sur cette surface réfléchissante et immaculée. Il dut rendre ces effets particulièrement intéressants pour obtenir, en 1897, une Mention Honorable qui récompensa *Charbonnages et usines sous la neige, -bords de la Meuse* (cat. n° 217), au Salon des Artistes Français²⁹².

Deux oeuvres présentent, dans un paysage minier où elles ont prit plus d'importance, des femmes de mineurs occupées à un travail extérieur à la fosse. Paul Antin ne peignit jamais de toiles qui dans leur titre où leur iconographie indiquaient une représentation du travail de fond de la mine elle-même. Les deux reproductions sont malheureusement en noir et blanc²⁹³. Dans le premier tableau, intitulé *La Vallée de la Meuse, près de Liège, Usines de Cockerill*, (cat. n° 219, pl. n° 51), la terre est recouverte d'une neige sale qui n'épargne que la ville. Les femmes sont au sommet d'une colline dominant toute la vallée industrielle. Celle-ci est séparée en deux par la Meuse, que l'on voit s'enfoncer, en serpentant, au fond du paysage. Les trois travailleuses avancent, vêtues de haillons et chaussées de sabots, sur le sol caillouteux. Deux marchent plus cri avant, et la

²⁹⁰ Vincent Van Gogh fut prédicateur évangéliste dans le Borinage, aux environs de Mons à la fin des années 1870. Il en ramènera la vision de cette misère inhumaine. Les lettres qu'il écrivit à son frère pendant cette période donnent parfois une description de la région particulière : "Spectacle curieux ces jours-ci que de voir, le soir, à l'heure du crépuscule, passer les mineurs sur un fond de neige. Ils sont tout noir quand ils remontent à la lumière du jour, on dirait des ramoneurs." Vincent Van Correspondance générale, Tome 1, Gallimard, Paris, 1990, Lettre du 26 décembre 1878.

²⁹¹ Lemonnier lors de sa visite du Pays noir en compagnie de Meunier nous donne une image de ces sites -. "Un matin, nous montâmes à la terrasse du château de Mons. Sous un lent et incessant déluge de charbon, l'air s'estompait de teintes fuligineuses qui décoloraient la tiède après-midi. Une suie, éternellement projetée des hautes cheminées, recouvrait dans un remous d'incessantes fumées, des campagnes anémiques et dévastées." Camille Lemonnier, *L'Ecole Belge de peinture* pp 173-174.

²⁹² Cette oeuvre fut par ailleurs exposée au Amis des Arts l'année suivante, ainsi qu'au Salon d'Art Moderne de Charleroi en 1911.

²⁹³ Ces deux photographies proviennent des archives personnelles de Madame Jacqueline Labesque.

dernière est en retrait. Elles sont chargées de sacs et de paniers. Courbées par la fatigue ou par l'épuisement de la montée récente de la colline, elles avancent péniblement tenant leur sac posé sur la tête et leur paniers à la main. Le sol irrégulier et rocailleux permet au peintre d'accrocher la lumière dans ses multiples reliefs. La neige ajoute à ces jeux de couleur et de lumière qu'affectionne Antin. Mais aucun des effets de couleurs ne sont visibles ici. Sur les plus proches bords de la rivière, la ville s'est séparée en deux parties égales reliées par un pont suspendu. Elle seule, avec les femmes, se dégage de la brume neigeuse qui à tout recouvert. Cette atmosphère dense, épaisse, mêlée de la fumée des usines de la vallée noie le tableau dans un brouillard qui occupe la moitié de la toile. Et ici encore la détresse de ce climat renchérit sur celle des ouvrières.

L'autre tableau (cat. n° 249, pl. n° 57) est plus sombre, comme peint à l'aube ou au crépuscule. La neige a encore ici tout recouvert. Sauf les usines où la chaleur du travail et des machines épargne les constructions. Une femme au premier plan marche sur la neige, portant elle aussi un sac sur sa tête, et pliée par la charge qu'il contient. Ses sabots semblent s'enfoncer dans la couche de neige molle. Deux autres travailleuses sont assises à terre, dans une zone au sol dégagé. Elles doivent ramasser des débris de charbons au pied de l'usine, qui derrière les domine. La scène se passe encore en haut d'une colline. Elle cache la vallée qu'elle surplombe. De nombreuses usines, dont les hautes cheminées fumantes indiquent l'activité occupant la plaine.

Une rivière coupe la vallée industrielle. Le ciel est encore lourd et nuageux, et une brume recouvre les usines concentrées. Au flanc de la colline la ville ouvrière s'est nichée, et l'on en aperçoit quelques toits. La photographie en noir et blanc ne permet pas de distinguer ici le travail du peintre, ni aucun des effets qu'il a voulu placer. Mais le désespoir et le tragique d'une telle région apparaît encore avec beaucoup d'évidence.

Dans ces quatre tableaux l'atmosphère dépeinte est d'une telle tristesse, le travail décrit d'un tel harcèlement, et les paysages d'un tel tragique, qu'ils semblent être des vues de régions étrangères à toute humanité. Dans les expositions auxquelles Antin a présenté ces oeuvres, très peu de spectateurs, peut-être aucun, ne pouvaient ni ne devaient imaginer un telle vie comme proche de la leur propre. Très peu de distance séparait pourtant les lieux de ces salons des sites miniers. On pouvait féliciter Paul Antin pour la justesse de ses tableaux, on le récompensa même, mais de telles oeuvres marquées à ce point par le désespoir ouvrier ont du choquer aussi. Le contenu moral et humain, qui faisait de ces oeuvres non des pamphlets socialistes, mais des images du travail à la poignante sincérité, flattait à la fois la morale et la charité chrétienne des spectateurs, représentants de la classe bourgeoise pour la plupart. Et les évidentes qualités picturales, aux discrètes innovations, à la tempérance artistique indéniable, cautionnaient cet aspect vertueux et édifiant. Il n'y avait par ailleurs aucune allusion politique criarde, et Paul Antin n'était engagé dans aucun parti dont ont aurait pu craindre l'activisme. Ses oeuvres furent plus liées à une éthique personnelle qui le faisait représenter, par respect pour ces gens, pour leur intérêt dans leur petitesse, des ouvriers de la mine.

Le Soleil sur la neige (cat, n° 242, pl. n° 54), est l'image même de cette modicité des mineurs. Dans ce vaste paysage industriel ils ne sont que quelques tâches de peinture, formes ployées sous leur sac. Du haut d'un terril le peintre domine l'immense vallée qu'il représente. Interrompue ça et là par d'autres monticules, la plaine se déroule au loin et se perd dans les brumes. Pus nombreuses encore que les maigres arbres du paysage, les cheminées rythment par leur verticalité la monotonie de la plaine. A ces verticales s'ajoutent la grande ligne plane du fond et les obliques des terrils et de la rivière ; et ces nombreuses orientations animent la platitude du relief La blancheur de la neige contraste

énormément avec les usines qui semblent posées dessus. Plus on s'avance vers le fond du tableau et plus elles disparaissent dans le voile blanc du brouillard. L'effet de l'hiver est très bien rendu par ces bruines ensoleillées que la lumière traverse, y laissant quelques traces, mais sans vraiment accrocher. Ce fut sur la neige que Paul Antin concentra son art. Les vives couleurs du soleil se couchant en lumière rasante se posent sur la surface blanchie du sol. Salie et ternie par le charbon, ou illuminée par les tons violents du crépuscule, la neige révèle la nature de la terre ou reflète les embrasements du soleil. L'aspect lumineux de réverbération fut donné par une touche rugueuse et épaisse sur laquelle est posée une couche plus lisse figurant la lumière. De cet empâtement irrégulier naissent les effets de soleil. Cette oeuvre fut justement récompensée : elle intégrait plusieurs sensations et les rendait avec sincérité. Qu'il s'agisse de la vision fantastique d'un paysage presque irréel, de ces jeux lumineux originaux, ou bien encore de la solitude et de la modestie des ouvriers dans cette vaste vallée où ils ne sont que des points, Paul Antin les peignit sans emphases mais avec un sentiment véritable.

7.3. LES HOMMES.

Les sites industriels belges fournissaient à Paul Antin un registre de sujets où se retrouvaient usines, paysages miniers, industries sidérurgiques, ou autres monuments de la modernité. Mais ses sujets ne constituaient pas l'essentiel de son oeuvre naturaliste. Il s'attacha tout autant à la représentation des ouvriers des mines ou des autres usines. Ceux qui prenaient une place plus ou moins importante dans ses paysages industriels se retrouvaient aussi au premier plan d'autres toiles, qui gagnaient ainsi en humanisme et en sentiment. A la différence des ouvriers de Constantin Meunier, souvent figés dans l'effort de leur travail, Antin peignait ses travailleurs dans des conditions extérieures à la mine elle-même²⁹⁴. Les situations se dégageaient alors de l'anecdote, et s'éloignaient plus encore de l'image presque caricaturale que donnaient parfois Roll, Luyten ou Dagnant-Bouveret²⁹⁵. Ce fut souvent par l'image de la grève que s'affirmait ce côté naïf de la représentation qui mélangeait pensée antique et peinture ouvrière. Luyten exposa au Salon des Champs Elysées de 1896 une oeuvre intitulée *Lutte pour la vie* qui illustre cette attitude. On y voit une mêlée de travailleurs d'où émergent les casques, comme en symbole de leur condition ; et leurs gestes théâtraux, alliés à ce qui semble des costumes, évoque plus un Thermopyles d'ouvriers qu'une revendication de miséreux²⁹⁶.

Antin ne les peignit que moins éloignés dans leur paysage industriel. Ses mineurs étaient inclus au site, ils y étaient attachés jusqu'en dehors de leur travail. L'intérêt de ces gens résidait dans leur travail et dans leur vie -, et leur vie était liée au travail. Au-delà du pittoresque de ces personnages, noircis par le charbon qu'ils extrayaient, et dont la rigueur du labeur et la rudesse de l'attitude les faisaient ressembler à des sauvages n'ayant que peu de points communs avec leurs contemporains, c'est une humanité simple qu'il fallait trouver

²⁹⁴ Meunier peignit ou sculpta des *Pudlers*, des *Marteleurs*, ou d'autres scènes du Travail telles *La Fonte de l'acier* ou *La Descente au puit de mine*.

²⁹⁵ Une oeuvre de Roll intitulée *La Grève des mineurs* est ainsi décrite comme : " ... un tableau d'effrayante expression dans sa bestialité d'affamé désespéré..." Le commentateur poursuit ainsi : " ... M. Roll serait mûr pour des travaux de vaste décoration dans les monuments où l'on a aujourd'hui la prétention de faire représenter les événements de la vie civile." Ph. de Chenneviou, *Le Salon de 1880*, Gazette des beaux-arts, 1880, pp. 499 à 524

²⁹⁶ L'oeuvre est reproduite dans "Le Salon des Champs Elysées", Paul Adam, in Gazette des beaux-arts, 1896, pp. 112 à 115.

et représenter. Le plus souvent l'on donnait de ces travailleurs une image allégorique, mythologique, du travail ou bien alors une illustration naïve et charmante à l'opposé de la dureté de la mine. Meunier, qui fut pourtant le précurseur et le principal représentant du naturalisme minier, illustra lui-aussi cette opposition entre la réalité et la peinture réaliste - "Il est admiré par les tenants de l'avant garde ... mais il est aussi considéré comme le précurseur du réalisme soviétique, ce qui n'est contradictoire qu'en apparence. Les ouvriers de Meunier sont des héros - voilà pour l'avant-garde - grands, nus, jusqu'à la ceinture pour montrer leurs muscles - voilà pour les «démocraties populaires» --, et non pas chétifs par malnutrition ou déformés par le travail comme dans la réalité du dix-neuvième siècle ²⁹⁷". Paul Antin n'évita pas toujours ces travers de la représentation, mais les reproductions de certaines de ces oeuvres montrent une sincère humanité.

Ainsi la toile *Trop vieux, bords de la Meuse* (cat. n° 215, pl. n° 49), qui fut présentée au salon de la Société des Amis des Arts en 1897. Un vieil homme à la noble barbe blanche se tient debout sur les bords de la Meuse. Il est transi de froid, recroquevillé, les coudes serrés au corps, engoncé dans son pardessus qui paraît trop petit pour lutter contre le vent glacial. Celui-ci nous montre sa violence dans le pan du manteau qui se relève et dans les fumées horizontales des usines écrasées par l'air glacé de ce temps de neige. Entre le gris du ciel et le gris blanc de la neige sale se tiennent la ville et la rivière. La cité industrielle est de la même couleur que le sol : blanchie par la neige et le brouillard, salie par les fumées et la crasse des usines. Le ciel dont on aperçoit une fine bande au-dessus de la ville est illuminé d'une lumière rose par le soleil couchant. Et cette couleur se reflète dans l'eau aux pieds du vieillard. Mais ce rose qui ailleurs pourrait être si poétique, est lui aussi triste et sali. Gâché et voilé par les fumées d'usines ou terni par l'eau noire et mâte, il ne réveille pas le crépuscule comme à l'ordinaire. Le vieil homme regarde la cité, sur l'autre berge. Il doit être à la retraite ou trop vieux pour les métiers fatiguants qu'offre cette région, et regarde ce qui a fait sa vie ou ce qui pourrait la faire s'il avait un emploi. Et ce corps, qui cherche la chaleur, et ce paysage, qui n'a aucune humanité, évoquent la détresse et le désespoir sans autre effet ni rhétorique²⁹⁸. La peinture elle-même se révèle discrète, il n'y a pas d'audace dans ce tableau. Assez peu coloré, celui-ci se prête mal à ces innovations picturales dont Antin faisait parfois preuve en jouant des effets de lumière sur la neige, Ce fut en somme une oeuvre sobre et sans recherche particulière, mais qui exprimait, par son dépouillement, la tristesse des villes minières-

La Nuit au Pays Noir (cat. n° 234, pl. n° 53) reprend un peu le même principe. La femme adopte un pose identique à celle du vieil homme, mais, orientée d'un quart de tour vers la gauche, elle paraît plus majestueuse. Le point de vue, placé plus bas, ajoute à cette impression. Dominant la vallée ouvrière, elle contemple les lumières des usines et les fumées de leurs cheminées. Cachant en partie un puit de mine et surplombant la cité, le personnage apparaît pour la première fois comme supérieur à l'industrie et au paysage qui d'habitude le dévorent. Paul Antin sacrifia donc, dans certaines oeuvres, à cette idole du Travail que beaucoup représentèrent. Moins authentique que d'autres oeuvres, mais non

²⁹⁷ Anne Pinget "La Sculpture, le Réalisme", in *l'Art du XIXème siècle*, sous la direction de Françoise Cachin, tome 2, Citadelles, Paris, 1990, pp. 220-221.

²⁹⁸ Ce tableau fut justement apprécié par la critique lors des commentaires du Salon : "Les deux tableau de M. Paul Antin *Trop vieux Bord de la Meuse* et *Une Mise à quai*, sont d'un artiste de haute valeur, consciencieux observateur de la nature, dont il sait noter les aspects et dégager les impressions avec une véritable puissance. Le vieil ouvrier, peut-être sans travail, qui contemple au loin la ville laborieuse les pieds dans la neige et les habits soulevés par le vent, est vraiment d'un grand caractère, sans recherche d'effets." A.S., in *La Gironde*, 8 mars 1897.

sans charme, *La Nuit au Pays Noir* devient plus une image qu'une représentation sincère. La pose de la femme donne seule cette impression : placée comme sur un piédestal, elle a ce déhanchement tout classique, ce contrapposto hérité de l'antique, que nymphes, vierges, anges ou déesses adoptaient invariablement et qui se diffusait jusque dans les usines. Mais la figure est de dos, une bouteille à ses pieds qui nous rappelle son humanité, et n'a rien d'héroïque. Présentée pour la première fois au Salon d'Art Moderne à Charleroi en 1911, elle fut ensuite exposée à l'Atelier et à l'Exposition Internationale des beaux-arts de la ville de Bordeaux en 1927, puis au Salon des Artistes Français en 1928.

Paul Antin peignit au moins deux triptyques sur des thèmes miniers, dont un, intitulé *La Belgique industrielle, les Fumées, Liège, Mons, Charleroi*, (cat. n°232), connu un immense succès auprès de la critique internationale, comme en témoigne un recueil d'articles que le peintre conserva²⁹⁹. Il en présenta un autre (cat. n° 250, pl. 58) dont il reste une photographie d'époque. Elle est aussi en noir et blanc, mais Paul Antin fit un fusain (cat. n° 62, pl. n° 2) du panneau de droite, et reprit au pastel le panneau de gauche (cat. n° 123, pl. 20). Le principe de peinture en triptyque était devenu l'un des poncifs de l'art de la fin du dix-neuvième siècle. Certains mouvements contemporains, tels les symbolistes ou les naturalistes, reprenaient à leur compte cette technique reposant sur une longue tradition. Les préoccupations théoriques et pratiques de ces deux groupes s'opposaient cependant en tous points. Si les premiers évoquaient la nature spirituelle de l'homme, et sa capacité à s'exprimer par allégorie, au-delà du réel, les seconds s'attachaient à la nature physique, laborieuse et souffrante, des ouvriers ou bien des paysans.

Le dessin du cadre du tableau est d'une sobriété qui rappelle l'artisanat modeste, celui des mineurs que l'œuvre représente. Austères et droites, les lignes séparent et encadrent rigoureusement les différentes parties, seule une courbe en anse de panier en brise la sévérité. Dans leur composition, autant que dans leur esprit, les trois panneaux s'opposent. Ils dépeignent cependant une même scène, séparée en trois par le cadre : les lignes des reliefs se rejoignant par delà l'encadrement. De la modestie du panneau de gauche à l'héroïsme ouvrier du panneau de droite, on passe par la misère anonyme et laborieuse de la partie centrale. Les trois mineurs de droite, aux carrures massives et aux membres démesurés, partent au travail d'un air brave et décidé, en avançant leur corps. Par leur dessin comme par leur pose, ils rappellent ici les œuvres de Meunier³⁰⁰. Comme en disciple, Antin leur donne le même aspect, la même allure. Ces trois mineurs, à la stature

²⁹⁹ Paul Berthelot en fit la louange, dans un de ses commentaires des Salons de l'Atelier : "Le triptyque de M. Paul Antin suffirait à classer une exposition. C'est peu dire qu'il y a là un effort considérable qu'on mesurera mieux quand les panneaux seront achevés. En étudiant les beaux cartons : le *Pays noir* et le *Borinage*, d'une volonté si fortement réalisée et d'une ampleur sereine, sans rien de cette rhétorique sentimentale qui gêne aujourd'hui tant d'études du travail, on se prendrait presque à regretter les artifices de la peinture, à réclamer la simplicité, la franchise des préparations où l'on suit la main et la pensée de l'artiste, et qui ont une valeur de témoignage, une évidente probité. La femme représentant le Borinage, dressée auprès d'un brasero en forme de trépied, semble la prêtresse du Labeur, la muse du Travail. Reprise à l'eau forte par M. Antin, en hachures décisives, elle retient longuement l'attention. Nous retrouverons l'œuvre achevée au prochain Salon de Paris." Article paru dans la Petite Gironde du 12 mai 1907.

³⁰⁰ De nombreuses œuvres de Constantin Meunier peuvent être évoquées au regard de ce panneau, et Paul Antin pouvait difficilement ne pas s'inspirer du représentant le plus célèbre du réalisme ouvrier. On peut retrouver des principes de l'art de Meunier, qu'Antin put reprendre dans un triptyque intitulé *La Mine : la Descente, le Calvaire, la Remontée* (non daté, 1,40x0,85m, conservé au Musée Royal des beaux-arts de Belgique), ou dans *Le Retour des mineurs* (Ixelles, musée Constantin Meunier).

antique, vont au labour gravement, les visages fermés, mêlant, dans leur attitude, la résignation et la fermeté³⁰¹.

Le panneau central est d'une ambition plus modeste. Du sommet d'un terril, on domine une vallée accidentée, vallonnée par d'autres monticules. Au premier plan une femme accroupie ramasse quelques débris de charbon. Derrière elle, sur le flanc de la colline artificielle, deux mineurs portant un sac sur leur dos descendent vers la plaine. Les trois ouvriers du panneau de droite marchent vers la ramasseuse. Leur démarche assurée et leurs corps imposant contrastent énormément avec la petitesse de cette femme pliée vers la terre. Elle s'oppose aussi aux silhouettes fatiguées des mineurs du second plan, plus encore à celles qui cheminent dans la vallée, et que l'on croirait seulement être des accents de peinture tant ils paraissent infimes dans ce paysage.

Le panneau de gauche fut repris par Antin, au pastel, suivant la même composition³⁰². Deux femmes avancent, en luttant contre le vent, dans une direction opposée à celle des trois mineurs. Elles portent un sac sur le dos, qu'elles tirent par leur front, s'étant rabattue une extrémité du sac sur la tête. Ayant ainsi les deux mains libérées, l'une d'elles tient le sac pour soulager son cou qui supporte l'effort, l'autre, plus résistante ou plus jeune, porte un autre sac dans sa main droite. Leur corps penché apparaît moins massif que celui des trois hommes. Combien d'allers-retours entre le terril et la mine doivent elles faire pour gagner de quoi se nourrir au prix d'un tel épuisement ? La femme de gauche ne porte pas même des sabots pour marcher sur la surface irrégulière et coupante de la terre minière. Bien que partie intégrante d'un sujet unique, ce panneau présente une image opposée à celle de son pendant. La pose adoptée par ces femmes est identique à celle des travailleuses de *La Vallée de la Meuse, près Liège, usines Cockerill* (cat. n° 219, pl. n° 51). Leur attitude exprime la dureté du travail, bien plus que l'avancée décidée et énergique des trois ouvriers. Deux conceptions se contredisent illustrant les tendances du réalisme industriel. L'une misérabiliste et tentant de cerner au mieux la réalité, et l'autre, héroïsatrice, changeant l'ouvrier en idole moderne. Ce dernier principe feignant d'ignorer la misère et l'épuisement, la vraie nature du travail. L'œuvre garde ses qualités artistiques, mais perd de sa vérité et s'éloigne de son but. Le parti choisi par Antin dans la peinture du panneau de droite ne semble pas être celui qu'il pratiqua majoritairement. A la vue de ses autres oeuvres, celle ci ne représente qu'une exception, qui put cependant se reproduire dans les tableaux naturalistes dont nous n'avons qu'un titre comme témoignage. Mais ces titres suggèrent plus des scènes de la vie minière, que des images du Travail. Par ailleurs aucun n'évoque un thème sensationnel ou pittoresque comme un coup de grisou ou une grève de mineurs. Sa vocation fut celle d'un peintre intéressé par la vie minière. Il exposa en Belgique, il fréquenta des écrivains comme Veraheren et sûrement des artistes. Au cœur de ces groupes artistiques belges il eut l'occasion de connaître et de pratiquer plusieurs tendance du réalisme industriel, dont toutes n'avaient pas une représentation sincère pour principe. Les oeuvres qui nous restent témoignent d'un engagement véritable dans la peinture de la réalité minière ; il ne fut sûrement pas sans faille, mais il resta constant. Jusqu'à la fin de sa carrière de peintre, ses toiles naturalistes rendirent compte de sa sincérité, tout autant que de ses qualités humaines et artistiques.

³⁰¹ De ce panneau de droite Antin tira un fusain intitulé *Mineurs* (cat. n° , pl. n°).

³⁰² Les sujets représentés dans ce panneau et dans la reprise (cat. no) sont identiques. Les usines du fond du tableau se sont cependant rapprochées dans la seconde oeuvre, et la terre s'est couverte d'une eau de pluie dans laquelle se reflètent les corps des deux femmes.

7.3 CONCLUSION.

Formé par une tradition classique, Paul Antin ne put s'exprimer que dans la faible latitude qu'elle offrait. Ce fut alors dans une dépendance mesurée qu'il peignit et choisit ses sujets. Sa technique, nourrie des principes de l'académisme, s'en détacha quelque peu dès après qu'il n'en subit plus l'influence directe. Au contact de nouvelles tendances, de nouveaux mouvements, ce fut avec mesure qu'il en employa les méthodes, acquérant par-là même une originalité certes tempérée, mais qui lui valut tout à la fois louanges et reproches. Dans un contexte artistique instable où, issu d'un milieu bourgeois, il représentait des ouvriers, tentant d'inclure dans sa peinture certaines innovations, sa place fut pour le moins difficile à trouver. Alors que sa formation et sa catégorie sociale l'éloignaient de certaines préoccupations morales et artistiques, il rechercha cependant son originalité. Cette indépendance se manifesta tant dans le choix de ses sujets que dans leur traitement mais aussi dans sa vie personnelle. D'un caractère entier, presque égoïste, il resta ferme sur des principes propres, moraux ou picturaux, qu'il s'était érigés et dont il ne s'éloigna pas. Antin semblait avoir adopté l'idée de ne rien accepter d'emblée qui put être établi. Les distances qu'il prit avec sa famille, et le refus de certaines règles, ses disputes et discussions au sein de l'Atelier, ses innovations mesurées en peinture, ses thèmes particuliers, rien de cela n'exprime une adhésion exclusive à quelconque principe ou mouvement. Sa principale particularité fut d'avoir trouvé une indépendance, autant sociale qu'artistique, qui, par sa rigueur, évoque moins l'originalité que l'intégrité.

CONCLUSION GENERALE.

Le parcours d'un peintre, sa vie, son oeuvre, sont souvent décrites comme des facettes semblables d'une personnalité sans relief. Un lien solide, mais invisible, attachant entre elles ces parties et leur donnant ensembles un caractère monolithique. Vie et art étant intimement rapprochés en des termes génériques : "Indépendant", "original", "académique", que l'on oppose souvent entre eux. Paul Antin vécut dans une période qui fut particulièrement victime de ces simplifications. L'opinion générale voulut confronter pendant longtemps, en deux catégories foncièrement dissemblables, les indépendants et les académiques. Les querelles de l'époque ajoutaient à ces oppositions, chaque mouvement accusant l'autre de critiques qui souvent se ressemblaient. Au passéisme des uns répondait l'art simpliste des autres, à l'intransigeance répondait l'élitisme. Les désaccords internes aux mouvements d'avant gardes pouvant même être plus violents que leur commune lutte contre l'académisme³⁰³.

Au regard des catalogues d'expositions auxquelles Paul Antin participa, les sujets qu'il choisissait pouvaient sans aucun doute le faire passer pour un artiste engagé, social. Mais dans ces mêmes catalogues apparaissaient des oeuvres du même auteur et dont les titres et les thèmes différaient des précédentes. Ceci compliquait à plaisir les jugements réducteurs. A ses *Danaé* s'opposaient des *Ramasseuses de débris de charbon*, à une *Douleur de Gorgone* répondait *Dans la Boue*. Un article de Paul Berthelot, paru à l'occasion de la première exposition de l'Atelier, témoigne de cette diversité de techniques et de thèmes, et cette dualité qui fit de Paul Antin un peintre indépendant. Il résume toute sa carrière d'artiste : "M. Paul Antin s'est plié avec ténacité aux plus sévères disciplines ; il a appliqué un métier probe et divers à des thèmes ingrats en apparence. Il doit à cette rude école personnelle de pouvoir nous présenter dans un même panneau une puissante étude du borinage et de ses Mineurs, une planche en taille douce (M. Delamaire, évêque de Périgueux), des portraits riches de caractères et très écrits comme celui de « M. Jean Moreau » ou d'une séduction légère, comme le « Portrait de Mme M... » dans une gamme de violets tendres.³⁰⁴ " Ce peintre social était issu d'un milieu bourgeois, aux moyens financiers conséquents. Mais, s'il est vrai que l'argent amène l'indépendance, l'appartenance à une catégorie sociale entraîne quant à elle un contexte particulier, lié à des habitudes de vie et de pensée. Ainsi, Antin devenait-il, après intéressement à sa vie, un peintre à la fois mondain et social. Dans sa vie comme dans son art se mêlaient à la fois respect et liberté. Respect de valeurs et de principes, et liberté personnelle et artistique. Il semble toutefois que ce fut la liberté qui l'emporta sur le respect, et que celle-ci s'exprima le plus largement.

Aussi dans cette opposition systématique entre avant-garde et art officiel, Antin apparut-il, assurément à l'exemple de beaucoup d'autres peintres, comme un pont reliant ces deux antagonismes. Original tempéré, académique mesuré, il était difficile pour lui d'adhérer à l'une ou l'autre des tendances exclusives. Il navigua donc entre les deux. Son symbolisme

³⁰³ Renoir, pourtant lié aux impressionnistes, prit ainsi quelque distances vis à vis d'autres membres du groupe : "Le public n'aime pas ce qui sent la politique, écrit-il en 1882, et je ne veux pas moi, à mon âge, être révolutionnaire. Rester avec l'israélite Pissarro, c'est la révolution." Lionello Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris, 2 vol., 1939, 11, p. 304, cité par Francis Haskell, *De l'Art du goût de jadis et de naguère*, p. 160.

³⁰⁴ Paul Berthelot, in *La Petite Gironde*, 13 mai 1906.

ou son réalisme social ne fut pas forcément proche des représentants reconnus de ces mouvements : "De quelque manière qu'aient joué les amitiés et les goûts, les peintres les plus proches du naturalisme de Zola sont Roll ou Lhermitte ou Alphonse et non pas Manet ou Cézanne. Les peintres les plus proches du Symbolisme de Maeterlinck ou de Samain sont Maxence, Ménard ou Lévy Dhurmer, non pas Gauguin, ni même Redon³⁰⁵. Sans références formelles, l'art de Paul Antin balançait entre plusieurs influences. Pratiquant indifféremment le dessin, la peinture décorative comme la peinture de chevalet, la gravure, la lithographie, Paul Antin accordait à sa technique la même diversité qu'à ses thèmes, réservant cependant la préférence à la peinture, où sa pratique de la couleur pouvait trouver sa plus juste expression.

Ce comportement pouvait être rapproché de celui de nombreux peintres qui ne marquèrent jamais leur appartenance définitive à l'une des deux tendances opposées. On peut reprocher à ces artistes leur timidité pour n'avoir pas affirmé une quelconque adhésion. Mais ce serait prôner une certaine intransigeance. Sans avoir été ni exceptionnel ni essentiel, Paul Antin fut un artiste de qualité. Son art, son enseignement, comptèrent plus ou moins directement dans l'évolution de l'art bordelais. Son défaut fut d'avoir pratiqué un art que l'on trouva trop timide, de l'avoir pratiqué encore pendant le temps que l'histoire de l'art avançait, oubliant ces peintres trop classiques. Sa manière, héritée des "pompiers", fut taxée de complaisance, d'affectation, quand certains comme lui cherchaient la sincérité. Cette différence de représentation, d'expression, quelle que fut la valeur de leurs démarches propres, valut à beaucoup cet oubli forcé.

La représentation des mineurs disparut, à Bordeaux, avec Paul Antin. Le réalisme industriel belge, quant à lui, continua d'évoluer quelques temps. Mais les artistes n'étaient plus liés au même contexte social que les créateurs de ce mouvement. D'autres préoccupations autant artistiques qu'économiques et diplomatiques avaient modifié mentalités et comportements. Des artistes tel Xavier Mellery (1845-1921) ou Pierre Paulus (1881-1959), perpétuèrent cependant l'œuvre entamée par Constantin Meunier et que Paul Antin pratiqua. La peinture des sites miniers fut intimement liée à l'art belge au tournant du vingtième siècle : il était l'expression de cette jeune société industrielle qui s'était largement développée dans ce pays. Une exposition, ayant pour titre *Mémoire d'un pays noir*, fut organisée en 1975 au Palais des beaux-arts de Charleroi. Elle retraçait l'histoire de ce réalisme industriel particulier aux régions minières. Nombre d'œuvres d'artistes belges disparus ou contemporains y furent exposées. Elle était organisée en collaboration avec le Centre d'Arts Plastiques Contemporain de Bordeaux. Aucune oeuvre de Paul Antin n'y figura cependant. Il fut pourtant le seul artiste bordelais à avoir connu une telle passion pour cette région de la Belgique, et pour la vie de ses ouvriers, qu'il y passa une partie de sa vie. L'oubli de cet artiste était tel, est sa discrétion si totale, qu'aucun des organisateurs ne présenta l'une de ses oeuvres.

³⁰⁵ Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'un art «pompiers»*, P. U.F., Pans, 1994.

SOURCES

SOURCES MANUSCRITES:

ARCHIVES NATIONALES:

Dossier de Légion d'honneur: cote LH 42/4, dossier Paul Antin.

ARCHIVES DEPARTEMENTALES:

Dossiers de demandes de passeports pour l'étranger:

- cote 4 M 784 années 1873 à 1888.

- cote 4 M 785 à 4 M 797 : années 1893 à 1895

- cote 4 M 792 et 4 M 793 : années 1901 et 1902.

- cote 1 M 482 liste nominative des anarchistes, lettre A.

- cote 1 M 536 liste nominative des membres du Parti Communiste Français, lettres A et B.

- cote 5 M 207 : Santé publique et Hygiène, dossiers d'établissements, rue Leberthon.

ARCHIVES MUNICIPALES DE LA VILLE DE BORDEAUX:

Archives généalogiques :

Sur ses grands-parents :

- cote 2 E 118, acte n° 309. mariage de ses grands parents.

Sur ses parents :

- cote 1 E 164, acte n° 1183. naissance de son père Pierre Antin.

- cote 1 E 178, acte n° 886-887. naissance de sa mère Anne Venot, et de sa sœur jumelle Elisabeth. - cote 2 E 202, acte n° 602. mariage de ses parents.

Sur Paul Antin :

- cote 1 E 262, acte n° 467. naissance de Antoine Paul Victor Antin

- cote 2 E 317, mariage de Paul Antin et de Louise Laveau.

- A.M., acte n° 40 du registre des naissances, 1905, naissance de Paula

Antin

- A.M., transcription de reconnaissance de Paula Antin par Paul Antin, acte n° 128.

- A.M., acte n° 954 bis, 2ème section, reconnaissance de Paula Antin par Claire Michaux,

Sur ses frères et sœurs.

- cote 1 E 242, acte n° 721. naissance de sa sœur Elisabeth.

- cote 1 E 249, acte n° 70. naissance de sa sœur Jeanne.

- cote 1 E 253, acte n° 1267. naissance de son frère Michel.

- cote 1 E 256, acte n° 1309. naissance de son frère Pierre.
- cote 1 F 69 p. 835 : recensement de 1866.
- cote 2 E 260, acte n° 8, mariage de Elisabeth Antin et Jean Henry Marly

Archives de l'école des Beaux-arts

- cote 749 R 1 : pièces constitutives, Ecole de Dessin et de peinture.
- cote 750 R 1 Règlement des diverses écoles des beaux-arts et avis des différentes villes sur convention avec l'Etat 1852-1889,
- cote 753 R 2 : Ecole de Dessin et de Peinture, correspondance, 1880-1889.
- cote 759 R 1 : envois d'élèves pensionnés et subventionnés par la ville (stages 1885-1901), dossier Paul Antin.
- cote 761 R 1 : Pensionnaires de la Ville à Paris, anciens élèves (section peinture), 1876-1901.
- cote 762 R 2 : envois des élèves pensionnés et subventionnés par la ville à l'Ecole Nationale des beaux-arts, 1879-1889.
- cote 763 R 2 : Ecole de Dessin et de Peinture, concours, jury, distribution des prix, 1809-1885.

Décor de Saint Nicolas de Graves

- cote 1011 M 14 : Eglise Saint Nicolas, restauration, 1892-1895.

Restauration du Grand Théâtre :

- cote 8302 M .36 : restauration du grand théâtre de Bordeaux.
Dossier n° 1 : "Notes".
Dossier n° 4 : "Concours-Jury"

Société des Artistes Girondins :

- cote 1241 R 2 : correspondance, demandes de subventions.

Société de l'Atelier :

- cote 1241 IZ 3 i correspondance, demandes de subventions.
- Fonds Sonnevill-Bordes, sans cote : archives de l'Atelier.

Fonds Robert Coustet: Galerie du Fleuve.

- Dossier n° 1 : Liste complète des expositions de 1960 à 1979.
- Dossier n° 25 : Expositions collectives.

Achat de Tableaux, série R

- : Dossier 1438 R 6 : achat du *Soleil sur la neige*.

Procès verbaux des séances du conseil municipal :

Séance de 15 mai 1932 : changement du nom de certaines voies de Bordeaux.

SOURCES ICONOGRAPHIQUES:

ARCHIVES MUNICIPALES:

- Fonds Evrard de Fayolle** : Gravure de Paul Antin, datant de 1894, intitulée *Danaé*
- **A.M.portraits, 1, n° 896 du registre d'entrée** : Caricature de Paul Antin, intitulée *M. Paul A.T.N.* par Georges de Sonnevillle tirée du *Tout-à-l'égout Noël*.
- A.M. cote XXI II 575** : copie du projet d'Emile Brunet pour la réfection du plafond du Grand Théâtre

ARCHIVES PERSONNELLES DE MONSIEUR ANDRE LAFON :

Photographie représentant Paul Antin et ses frères et sœurs.

ARCHIVES PERSONNELLES DE MADAME JACQUELINE LABESQUE :

photographies d'époque, en noir et blanc, d'œuvres de Paul Antin

SOURCES IMPRIMEES:

SOCIETE DES ARTISTES FRANÇAIS:

- Catalogues d'expositions:** années 1888 à 1930.
- Catalogues illustrés** : années 1898, 1899. Seuls ces deux catalogues présentent des reproductions d'œuvres de Paul Antin.

SOCIETE DES ARTISTES GIRONDINS :

- Catalogues d'expositions** : années 1899, 1903, 1904. Les autres catalogues sont manquants dans les différents fonds d'archives de la ville de Bordeaux.
- Extrait des statuts de l'association**, Bordeaux, 1899.

SOCIETE DES AMIS DES ARTS:

- Catalogues d'expositions:** années 1880 à 1930.

SOCIETE DE L'ATELIER:

- Règlement de l'Association l'Atelier, Bordeaux, Gounouilhou, 1906. A.D. cote Br. 1140.
- Catalogues d'expositions -. années 1906-1907, 1920-1930, et 1956. Les catalogues sont manquants dans les fonds d'archives entre 1908 et 1914, et la société cessa ses expositions entre 1915 et 1919.

EXPOSITIONS ET SALONS DIVERS:

- Exposition Universelle**, Paris, 1900, catalogue général officiel, Imprimerie Lemercier, tome II.

-**Salon d'art moderne**, Charleroi, 1911.

-**Exposition des lois offerts par les artistes pour la tombola du monument à Louis-Augustin Auguin**, Bordeaux, 1912.

-**Exposition Internationale des Beaux-arts**, Bordeaux, 1927.

-**Centenaire de Goya**, Exposition Gironde-Aragon, Bordeaux, 1928.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS:

-**Compte rendu des expositions parisiennes** : années 1880, 1881, 1889 à 1930.

REVUE PHILOMATIQUE DE BORDEAUX ET DU SUD-OUEST:

-**Comptes rendus des Salons des Amis des Arts et des divers salons bordelais** : années 1897 à 1930.

ANNUAIRES FERET:

Feret Edouard, "L'année artistique (peinture et sculpture) 1903", *Annuaire du tout Sud-ouest illustré*, Bordeaux, Feret et Fils, 1904, pp. 123 à 134.

Feret Edouard, "L'année artistique (peinture et sculpture) 1904-1905", *Annuaire du tout Sud-ouest illustré*, Bordeaux, Feret et Fils, 1905, pp. 132 à 145.

ARTICLES DE JOURNAUX:

- La petite Gironde** - 2 mai 1899 "Petit Salon de 1888"
- 3 mai 1890 "le Salon de la Société des Amis des Arts", Paul Berthelot
- Berthelot
- 27 mars 1891 ; 1^{er} juin 1892 ; 3 août 1894
- 11 novembre 1900 "Le salon des Artistes Girondins", Paul Berthelot
- Berthelot
- 11-13-19 mai 1906 : " l'Atelier", Paul Berthelot
- 3-12 mai 1907 : " l'Atelier", Paul Berthelot
- 14 mai 1908 - : " l'Atelier", Paul Berthelot
- 27 février 1910: : " l'Atelier", Paul Berthelot
- 17 décembre 1921 : " l'Atelier", Paul Berthelot
- 19-26 décembre 1922 : " l'Atelier", Paul Berthelot
- 14-23-25 décembre 1925 - . : " l'Atelier", Paul Berthelot
- 16 juin 1928 : "Exposition centenaire de Goya"
- 10-11 juin 1930 : "pages nécrologiques" :
- 27 décembre 1930 : : : " l'Atelier", Paul Berthelot

La Gironde 8 mars 1897 - "La Société des Amis des Arts", A.S.

Le Tout élégant illustré : juin 1908.

La France de Bordeaux et du Sud-ouest : "Acquisition de tableaux par l'Etat", 20 mai 1909 ; Comptes-rendus du salon de l'Atelier : 27 décembre 1921, 23 décembre 1923.

La Liberté du Sud-ouest - Comptes-rendus du salon de l'Atelier - 19 décembre 1921, 16 décembre 1922.

La France : " le seizième salon de l'Atelier", 18 décembre 1925.

La Vie bordelaise : n° 1879 (24 au 30 juin 1928), n° 1914 (24 février au 02 mars 1929), n° 2008 (14 au 20 décembre 1930)

Le Nouvelliste : 30 juin 1930.

Le Reporter des arts d'Aquitaine : 26 avril 1933.

-Archives personnelles de Madame Jacqueline Labesque

Recueil d'articles de journaux concernant le tableau les *Fumées : Liège, Mons, Charleroi* datant de 1908.

MUSEE DES BEAUX-ARTS DE BORDEAUX

Dossier d'œuvre du *Soleil sur la neige*, au Musée des beaux-arts de Bordeaux.

MUSEE D'AQUITAINE

Fiche des objets présentés dans les salles du musée, Musée d'Aquitaine, Portrait d'Alexis Millardet.

CORRESPONDANCES :

- lettre de Madame Chantal Lemal-Mengeot, conservatrice en chef du Musée des beaux-arts de Charleroi, du 11 mars 1994 : absence de renseignements sur Paul Antin, aucun musée consacré à Paul Antin à Charleroi et en Belgique francophone.

- lettre de Madame Chantal Lemal-Mengeot du 25 mai 1994: photocopie du catalogue du Salon d'Arts Moderne de Charleroi de 1911.

-Lettre de Monsieur Alain Girardeau du 31 mars 1994 : envoi d'une généalogie de la descendance de la famille Antin. Celle-ci avait été établie à l'occasion d'une réunion de famille en 1989,

-Lettre de Madame Armelle Liquard du 16 avril 1994 : précisions sur les œuvres en sa possession.

-Lettre de Madame Armelle Liquard du 27 avril 1994 : hypothèses quant l'origine de la vocation sociale de Paul Antin.

-Lettre de Monsieur Dominique Dussol du 30 avril 1994 : liste des oeuvres exposées par Paul Antin à la Société des Amis des Arts de Bordeaux.

-Lettre de Monsieur André Lafon du 13 mai 1995 : envoi d'une photographie représentant les cinq enfants Antin.

-Lettre de Madame Geneviève Dupuis-Sabron, conservateur au Musée d'Aquitaine : aucun dossier ni information sur Paul Antin et sur le Portrait d'Alexis Millardet.

-Lettre de Madame Varguas, de la Mairie d'Arès, du 22 juin 1994: acte de décès de Paul Antin.

-Lettre de Madame Jacqueline Labesque du 26 février 1995: précisions sur la vente de l'atelier de Paul Antin.

ENTRETIENS :

- Entretien avec Madame Dominique Cante conservateur au Musée des beaux-arts de Bordeaux et entretiens téléphoniques avec MM. les conservateurs des musées de Liège, Mons, Charleroi, Bruxelles, le 1er mars 1994, afin de préciser l'activité de Paul Antin dans ces villes et déterminer l'existence d'œuvres de ce peintre dans les musées belges.

- Entretien avec Monsieur et Madame Harold Haack du 3 mars 1994: précisions quant au contexte familial de Paul Antin, hypothèses sur l'origine de sa démarche sociale.

- Entretien avec Madame Jacqueline Labesque, petite fille de Paul Antin, le 12 mars 1994 : renseignements et précisions sur la vie de son grand-père.

- Entretien avec Madame Armelle Liquard du 6 mai 1995 : précisions sur la vie de Paul Antin.

- Entretien avec Monsieur Michel Lafon du 9 mai 1995: renseignements sur la famille et la vie familiale de Paul Antin. Monsieur Lafon tenait ces précisions d'une conversation qu'il avait eue enfant avec Edmond Antin, frère de Paul, et qu'il avait retranscrite sur un cahier d'écolier.

-Entretien avec Madame Hélène Bordes-Sonneville : informations sur la relation et l'amitié de Paul Antin et Georges de Sonneville.