

A classical portrait painting of a man with a blue turban and a striped garment. The man has a serene expression, looking slightly to the left. The background is a dark, muted green. The painting is rendered in a soft, painterly style with visible brushstrokes.

GALERIE
ALEXIS
BORDES

DESSINS ET TABLEAUX ANCIENS
DU XVI^E AU XX^E SIÈCLE

*« J'aurais beaucoup à dire sur l'Art,
mais si l'on n'a pas les ouvrages sous les yeux,
que peut-on dire? »*

Goethe

HOMMAGE À UN HOMME DE L'ART

J'ai eu le privilège de rencontrer Monsieur X à l'Hôtel Drouot en 1992 alors que je n'étais qu'un modeste stagiaire commissaire-priseur. Sa vivacité et sa curiosité intellectuelle m'ont d'emblée conquis! En effet, il avait eu la chance de fréquenter le monde artistique parisien d'après-guerre en tant que peintre et sculpteur. Sa passion pour le dessin l'a amené à débiter une collection d'œuvres italiennes et françaises du XVI^e au XVIII^e siècle dans les années 60. Sa curiosité d'esprit l'a conduit vers la haute époque ainsi que vers l'archéologie. L'ensemble des œuvres sur papier que nous vous présentons aujourd'hui reflète le goût raffiné et éclectique de cet amateur passionné.

À Monsieur X,
in memoriam †

À mon épouse,
Anne-Sylvie

À mes enfants,
Adrien et Armance

À mon père Patrick,
in memoriam †

CONDITIONS DE VENTE

Les dimensions sont données en centimètres, hauteur par largeur.

Les œuvres sont vendues montées et encadrées.

Prix sur demande.

Les frais de transport et d'assurance sont à la charge du destinataire

DESSINS ET TABLEAUX ANCIENS
DU XVI^E AU XX^E SIÈCLE

PROVENANT NOTAMMENT DE LA COLLECTION DE MONSIEUR X.

SEMAINE DU DESSIN
AU QUARTIER DROUOT

Exposition

du vendredi 19 mars au mardi 30 mars 2010

GALERIE ALEXIS BORDES

19, rue Drouot – 75009 Paris

Horaires d'ouverture : 10h30 à 13h – 14h15 à 19h – Samedi sur Rendez-Vous

1 | Jacopo PALMA le Jeune (Venise 1544 – Venise 1628)

LE BAPTÊME DU CHRIST ET DEUX ÉTUDES DE PERSONNAGES

Plume et encre brune, de format à pans coupés dans la partie supérieure
16 x 9,5 cm

Fils et élève d'Antonio Palma, petit-neveu de Palma il Vecchio, Jacopo Palma le Jeune fait partie d'une dynastie de peintres.

Envoyé à l'âge de quinze ans chez le Duc d'Urbin, il y travailla surtout les œuvres de Polydore Caldara. Après huit années passées à Rome, il revint à Venise en 1568, où il fut particulièrement inspiré et séduit par l'art du Tintoret.

Stimulé par la créativité de Paolo Caliari et du Tintoret, Palma le Jeune se bâtit rapidement une solide réputation. Cette émulation s'apaisa à la mort des deux maîtres vénitiens. Mandaté au Palais des Doges, il s'attacha à la décoration de la Salle du Grand Conseil, en collaboration avec Bassano, Zuccaro, et Véronèse ; un véritable colloque entre génies.

Ses œuvres sont également visibles dans les églises vénitiennes de San Francesco della Vigna et des Frari, à l'oratoire des Crociferi.

Notre dessin dévoile ici une plume nerveuse et rapide : sur papier préparé, plusieurs personnages ont été croqués sur le vif. Les contours des membres sont redondants et cette touche vive, laissant quelques réserves, amplifie encore le volume des chairs et la musculature des personnages, notamment celle du Christ agenouillé, recevant le baptême.

Palma le Jeune a imaginé ses sujets dans des postures complexes, comme entrelacées, ce qui donne une structure très sculpturale à ces corps immobiles et qui pourtant semblent en mouvement.

Cette manière de structurer la composition en deux scènes étagées se retrouve dans un dessin de technique similaire à l'encre brune conservé au musée des Beaux-Arts de Marseille et intitulé « *Le martyre de Sainte Catherine* »

Provenance :

- Collection Pierre Crozat (Lugt n°2951 – n°18 à la plume en bas à droite).
- Collection Charles Gasc (Lugt n°543 – en rouge en bas à droite).
- Collection Amédée-Paul-Maris Gasc (Lugt n°1131) cachet bleu en bas à gauche.

Bibliographie :

- « Venise – L'art de la Serenissima. Dessin des 17^{ème} et 18^{ème} siècles – le Dessin en Italie dans les Collections publiques françaises ». Editions Gourcuff Gradenigo, cf n° 1 p. 20-21.



LES PÈLERINS D'EMMAÛS

Plume et lavis brun sur mise en place à la pierre noire
20,8 x 27 cm

La personnalité de Domenico Piola domine tout l'art génois de la seconde moitié du XVII^e siècle.

On peut dire qu'il reçut l'art et la peinture en héritage. Issu d'une grande famille d'artiste, il commença son apprentissage dans l'atelier de Pellegrino Piola, son frère aîné. Débutant très jeune avec « *Pierre, le Martyre de saint Jacques* », peint pour l'oratoire San Giacomo, à Marina di Genova (1647), il manifesta très tôt son affranchissement par rapport à la rigoureuse peinture apprise chez son frère et premier maître. Ses modèles sont les derniers maniéristes lombards, en premier lieu Cerano et Giulio Cesare Procaccini et leur porte-parole génois, Valerio Castello, auprès duquel il travaillera plus tard.

Arrivé à la tête de cet atelier très actif, Piola y employa plusieurs membres de sa famille, notamment ses trois fils, Paolo Gerolamo, Antonio-Maria et Giovanni-Battista, ainsi que ses deux gendres et son beau-frère. Cet atelier familial, appelé Casa Piola, perpétua le véritable esprit baroque jusqu'au XVIII^e siècle.

En 1651, Piola concourut avec Domenico Fiasella pour la décoration de la Chapelle Marini de l'église San Domenico à Gênes, et l'emporta sur son collègue plus âgé. Cette victoire fut significative du changement de goût de la clientèle génoise, désormais indifférente au réalisme des premières décennies du siècle, et séduite alors par une décoration plus allègre.

Les nouvelles sources d'inspiration du peintre vinrent de Castiglione, de Giovanni Maria Bottalla, suiveur de Pietro da Cortona, et de la vague de Berninisme apportée à Gênes par Pierre Puget, Daniello Solaro et Filippo Parodi. Malheureusement, les œuvres exécutées par Piola entre 1660 et 1670 sont presque toutes perdues, et nous ne retrouvons l'artiste qu'en 1668 avec la décoration à fresque de l'église S. Gerolamo et S. Francesco Saverio.

À partir de 1673, son élève Grégorio de Ferrari, revenu de Parme, imprima une nouvelle direction à la peinture génoise ; il se lia aussitôt avec Piola, qui subit l'ascendant intellectuel de son jeune collègue. Une longue période d'activités parallèles et d'échanges

continus d'idées s'ouvrit aux deux peintres. Et Piola le suivit sans effort dans son « néo-corrégisme ».

En effet, on vit sa peinture se débarrasser doucement d'un certain caractère monumental et empesé, caractéristique de la production baroque d'inspiration romaine de l'époque. La décoration du salon du Palais Spinola, avec « *Janus remettant les clés de la ville à Jupiter* » (c.1660) est un bel exemple de cette période. L'aisance de ses œuvres plus tardives témoigne d'une évolution vers une peinture plus dynamique et plus ample, avec des fresques comme celles de « *l'Automne et l'Hiver* » (1687-88) des deux salons du palais Brignole, actuellement Palazzo Rosso.

Notre dessin à la plume et au lavis brun raconte un passage du Nouveau Testament tiré de l'Évangile de Saint Luc (24, 13-35). Thème maintes fois adapté dans l'histoire de l'art, on peut notamment en voir deux versions par Rembrandt et Le Titien au Louvre.

Trois jours après sa Résurrection, Jésus apparaît à deux disciples, Luc et Cléophas, qui le reconnaissent à la fraction du pain, au cours d'un repas pris dans le village d'Emmaüs. Le visage serein du Christ apparaît encadré par les deux convives, que le peintre a saisis au moment même où ils réalisent qu'ils sont assis à la table du Seigneur.

Dans la posture des corps et l'expression des visages, Piola a voulu rendre la fulgurance de la révélation surnaturelle, tout en plaçant la scène dans le réel, c'est à dire dans une auberge, à l'heure du dîner, quelque part en Palestine, au crépuscule d'un jour de marche.

On peut rapprocher notre beau dessin d'une grande fraîcheur de conservation, de « *L'enfant prodigue* » conservé au musée des Beaux-Arts de Quimper, par sa technique virtuose au lavis de brun avec de grandes réserves qui redonnent de l'éclat aux chairs.

La fermeté des contours à la plume et le modelé rendu au lavis montrent qu'il s'agit d'une représentation élaborée, prête à être reportée sur la toile.

Nous remercions Madame Newcome d'avoir confirmé l'authenticité de notre dessin, qu'elle date autour des années 1680 et qu'elle considère comme le meilleur sujet connu à ce jour.

Bibliographie :

- « Le Dessin à Gênes du XVI^e au XVIII^e siècle », 84^eme exposition du Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, 30 mai – 9 septembre 1985, Ed. de la Réunion des musées nationaux.
- « 17th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art », Jacob Bean, Ed. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1979, p. 232-238.
- « Gênes Triomphante, dessins des XVII^e et XVIII^e siècles », Musée Fesch, Ajaccio, 28 octobre 2006-23 février 2007, Gourcuff Gradenigo, 2006, n°160 p. 69.



3 | Giovanni Francesco Barbieri, il GUERCINO (1591 – Bologne 1666)

JEUNE HOMME TENANT UN VERRE ET UNE CARAFE

Sanguine et estompe
15 x 13 cm

Guercino fut d'abord l'élève de Zagoni, à Cento, puis se rendit à Bologne et travailla avec Giovanni Battista Cremonini, ainsi qu'avec Benedetto Gennari, dans la famille duquel il entra plus tard par le mariage de Benedetto avec sa sœur.

Ce fut Ludovico Carracci qui eut une influence prépondérante sur Guercino, qui aurait copié fort jeune, l'importante image « *Madone à l'Enfant* », que l'aîné des Carrache avait peinte aux Capucins de Cento en 1591. Ludovico Carracci reconnut publiquement son talent précoce.

A partir de 1618, il commença à se déplacer pour les grands travaux qui lui furent confiés. Sa réputation était considérable. Voulant rester en Italie, il repoussa de nombreuses propositions de la part de Marie de Médicis et de Mazarin ainsi que de Charles I^{er} d'Angleterre.

Le jeune homme représenté est vêtu d'un drapé à l'antique qui ne lui couvre que l'épaule gauche. Il tient dans sa main gauche une carafe

ronde et dans l'autre un verre de vin à pied. Il semble se servir à boire ou offrir le dit verre à quelqu'un d'extérieur à la composition. L'utilisation de l'estompe permet à l'artiste de jouer sur les ombres et la lumière, qui structurent le dessin. Fortement marqué par le « *Jeune homme à la corbeille de fruits* » du Caravage, notre sanguine serait une œuvre de jeunesse de l'artiste réalisée vers 1620.

Le modèle représenté ici est familier dans l'œuvre de Guercino, et nous le retrouvons dans un « *Portrait de jeune homme de profil droit* » exposé à la Galerie Marc Brady à New-York.

Par ailleurs, il existe une autre version à la sanguine plus finie de notre jeune homme, exposée il y a quelques années, à Paris, à la Galerie Artemis.

Nous remercions Monsieur Nicholas Turner d'avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre qui sera incluse dans le catalogue raisonné en préparation.

Bibliographie :

- Catalogue de l'exposition Londres, Royal Academy of Arts, 1998 (22 janvier – 13 avril) – « Art treasures of England : the regional collections » – London, 1998.
- STONE (David M.), « Guercino, Master Draftsman », Harvard University Art Museums, Nuova Amfa Editoriale, 1991.



ÉTUDE DE PERSONNAGES POUR UN PLAFOND, ALLÉGORIE DE LA JUSTICE ?

Plume et lavis brun sur mise en place à la pierre noire
Annoté à la plume « Palma » en bas à gauche
40 x 25 cm

Ce grand dessin du XVI^e siècle réalisé à la plume et encre brune ressemble à un projet de décor pour un plafond.
Avec beaucoup de facilité l'artiste, probablement actif au nord de l'Italie (Vérone ?) a tourné sa feuille au gré de l'élaboration de la composition, en laissant inachevé certains personnages.



5 | Alessandro MAGANZA (attribué à)
(Vicence 1556 – Vicence 1632)

SAINT-PAUL PRÊCHANT À ATHÈNES

Plume, lavis de bistre sur mise en place à la pierre noire avec mise au carreau
19 x 36 cm

Cadre italien à profil renversé en bois sculpté et redoré du XVII^e siècle

Peintre, dessinateur et aquafortiste, Alessandro Maganza fut l'élève de son père G.B. Maganza dit le vieux Magagno, puis de Giovanni Antonio Fasolo. Il travailla à Vicence et à Venise où il étudia les œuvres de Véronèse et de Farinato dit Zelotti. Son style est souvent rapproché de celui de Palma le jeune, actif à Venise à la même époque.

De lui, on retient une « *Adoration des mages* » dans l'Eglise San Domenico à Vicence, « *le Martyre de Sainte Justine* » à San Pietro, « *Ciel et Enfer* » à Saint-Roch, et plusieurs tableaux dans les églises de Brescia, Crémone, Mantoue, Pavie et Milan.

Comme le résume très bien Laura Marchesini « l'artiste a exprimé sa première pensée au moyen d'un trait rapide à la pierre noire, sous-jacent à la plume et aux rehauts d'encre brune, technique qu'il a souvent privilégiée dans son œuvre »

Nous pouvons comparer notre composition avec une œuvre conservée au Musée des Beaux-Arts de Grenoble intitulée « *Le Christ et la femme adultère* ». Maganza nous surprend ici par son dynamisme, en traitant ses personnages élancés et destructurés par quelques « coups de plume » acérés et nerveux.

Marqué par Jacopo Tintoretto, l'artiste fait preuve ici d'une grande virtuosité avec une composition équilibrée et structurée par les éléments architecturaux en arrière plan.

Cette technique enlevée à la plume renforce la tension dramatique de cette scène de prêche où Saint-Paul est entouré d'une assemblée (voir Actes des Apôtres XVII 13-22).

Alessandro Maganza fait ainsi partie de ces artistes inclassables qui schématisent les figures aux profils dessinés « à coups de serpe ». Nous retrouvons la même façon de traiter les drapés aux pans arrondis, ainsi que les têtes ovoïdes aux expressions simplifiées dans le dessin conservé au Musée de Grenoble.

Nous remercions Monsieur Georges Knox qui a aimablement identifié le sujet de notre dessin.

Bibliographie :

- Catherine Loisel, « Venise, l'art de la sérénissima, Dessins des XVII^e et XVIII^e siècle », Courcuff Gradenigo, 2006, n°10 p. 36.
- Eric Pagliano, « Dessins italiens de Venise à Palerme du Musée des Beaux-Arts d'Orléans », Smogy édition d'art, Paris, 2003, planche 203 p. 330.



6 | Ecole française du XVIII^e siècle
d'après Guido Reni (Bologne 1575- 1621)

HERCULE LUTTANT AVEC ACHELOÛS

Plume, aquarelle et rehauts de gouache sur papier marouflé sur toile
Annoté au verso à la plume « Le Guido »
42 x 31 cm

Ce dessin est directement inspiré du tableau de Guido Reni représentant Hercule luttant contre Acheloüs. Appartenant à une série de quatre œuvres (« *Déjanire enlevée par le centaure Nessus* », « *Hercule sur le bûcher* », « *Hercule et Acheloüs* », « *Hercule terrassant l'Hydre de Lerne* »), le tableau de Guido Reni est une commande de Ferdinand Gonzague duc de Mantoue vers 1720. Passée dans la collection de Charles Ier d'Angleterre puis dans celle d'Everhard Jabach, elle fut acquise par Louis XIV en 1662 et se trouve aujourd'hui dans les collections du Musée du Louvre.

Tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, le sujet montre Hercule luttant avec Acheloüs, fils de l'Océan et de Thétis, afin d'obtenir la main de Déjanire, la fille d'Enée.

Probablement exécutée par un artiste français séduit par le rubénisme vers 1720-1730, notre composition nous fait toucher du doigt la réinterprétation baroque du monde de Guido Reni.

Le travail à la plume renforçant le contour des membres ainsi que les hachures croisées sur les corps sculpturaux donnent encore plus d'ampleur à ce combat de titans qui semble tout droit inspiré du Laocoon.

Bibliographie :

- Cesare Garboli, « *L'opera completa di Guido Reni* », *Classici dell'arte* Rizzoli, Milan, 1971, planches 91, p. 98.



SCÈNE DE MASCARADE VÉNITIENNE AVEC ARLEQUIN

Sanguine et lavis de sanguine, rehauts de blancs sur traits de pierre noire, avec mise au carreau
29,5 x 47 cm

Annoté au verso à la plume «Mascarade vénitienne : une femme tombée dans l'eau en descendant de gondole, à la plume, lavis de bistre et de laque, rehaussé de blanc»

Annoté au verso au crayon noir «Dessin pour l'Almanach 1714»

Anciennement attribué à Claude Gillot, ce dessin à la sanguine exécuté au début du XVIII^e siècle, est marqué par l'influence d'artistes lorrains comme Jacques Bellange, mais évoque aussi le monde délicat des fêtes galantes de Watteau.

La composition mise au carreau avec une technique à la sanguine et au lavis rehaussé de blancs, était probablement destinée à un projet de décor de théâtre. Elle est soulignée d'une scène galante en arrière-plan où Pierrot fait sa cour à une jeune femme habillée en bergère (serait-ce Colombine ?).

Par ailleurs, les personnages accoudés à la balustrade, portant des torches et assistant à une noyade semblent tout droit sortis de la Comedia Dell'Arte. Arlequin, vêtu d'un costume vénitien et portant un masque de théâtre, pourrait figurer dans une pièce de Goldoni.

Le contraste entre la scène galante et la scène de noyade est saisissant et participe à l'originalité de cette grande feuille.

Provenance :

- Collection Louis Galichon (Lugt n°1060), cachet en bleu au dos.

Bibliographie

- «Watteau et les fêtes galantes», Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 5 mars-14 juin 2004, Patrick Ramade, RMN.



ANTOINE ET CLÉOPÂTRE DANS UN NAVIRE ACCOMPAGNÉ DE PUTTI ET DE LIONS

Plume et lavis brun en tondo
D : 14 cm

La carrière de Francesco del Rossi dit Salviati fut souvent liée à celle de Giorgio Vasari qu'il rencontra pendant sa formation dans l'atelier du maître florentin Giuliano Bugiardini. Andrea del Sarto, chez qui il séjourna en 1529, marqua également son style de façon décisive. Il termina ensuite sa formation à Rome chez Pontormo.

En 1536, à la demande d'Alessandro Farnèse, élu Pape quelques années plus tôt, il réalisa de grandes compositions peintes destinées aux arcs de triomphe élevés pour la venue de Charles Quint à Rome. Mais c'est avec la fresque de « *la Visitation* » à l'oratoire de San Giovanni Decollato en 1538, qu'il connut son premier grand succès.

A Rome, Venise ou Florence il exécuta des tableaux pour des édifices publics et des collections privées. Il séjourna également en France où il travailla à Fontainebleau aux cotés du Primatice.

Parallèlement à de nombreux projets peints, Salviati continua de fournir des modèles pour l'estampe, les pièces d'orfèvrerie, de bronze ou de cristal.

Provenance :

- Collection J.D. Lempereur (Lugt n°1740).
- Collection W.Bates (Lugt n°2604) avec le cachet en rouge.
- Ancienne étiquette de vente au verso.

Aussi, lorsque le Pape commanda la célèbre Cassetta Farnese, il participa avec Perino del Vaga à la réalisation du programme iconographique. Leurs six compositions, parfois difficiles à différencier, furent gravées dans des cristaux et enchassées dans le coffret en argent repoussé.

Exécuté à la plume et à l'encre brune, notre dessin se rapproche par sa minutie et sa virtuosité d'un travail de miniaturiste.

Cette composition, réalisée avec brio pour un projet de décor ou « *apparati* », nous plonge dans le monde des artistes florentins ayant travaillé à Rome dans la suite de Michel-Ange. En effet, la rapidité et la nervosité de ce dessin nous fait penser à Francesco Salviati qui s'inspira de la gravure.

Vasari atteste de l'existence « de quelque scènes en camaïeu qui furent placées sous l'arc de triomphe élevé à Saint Marc » à l'occasion de l'entrée de Charles Quint à Rome. Le dessin à la plume et encre brune conservé à l'École de Beaux-Arts (Inv. EBA n° Mas.333) et intitulé « *Le char de la lune et du soleil* », rentre dans cet univers des dessins préparatoires pour des décors éphémères.

Bibliographie :

- Catherine Monbeig Goguel, « Francesco Salviati ou la Belle Maniera », RMN, Paris, 1998.
- Emmanuelle Brugerolles, « Le dessin à Florence au temps de Michel-Ange, Carnet d'étude 13 », ENSBA, Paris, 2009. Planches 18 à 23 ; p. 85 à 107.
- Konrad Oberhuber, « Roma e la stile classico di Raffaello, 1515 1527 », Electa, Milan, 1999.



9 | Frans WOUTERS (attribué à)
(Lierre c. 1612 – 1659 Anvers)

RONDE DE PUTTI TIRANT ZÉPHYR SUR UNE BARQUE

Plume, lavis de gris, aquarelle et rehauts de gouache
27,8 x 21,4 cm

Frans Wouters fut nommé peintre de la cour de l'empereur Ferdinand II. À la mort du souverain, il rejoignit une autre cour d'Europe, celle du prince de Galles, futur Charles II, dont il devint le peintre attitré. De retour en Flandres, après la chute des Stuart, il revint à Anvers et en 1648, fut nommé directeur de l'Académie des Beaux-Arts. Wouters exécuta de grandes compositions dans le style de Rubens, dont il fut l'élève. On cite notamment à l'église Saint-Pierre à Louvain, «*Le Christ donnant à Saint Pierre les clefs de l'Église*», et à l'église des Augustins à Anvers, «*la Visitation*».

On lui connaît surtout une propension à peindre des paysages, notamment des sites de la forêt de Soignies à Bruxelles, animés de personnages finement réalisés.

Nous surprenons ici, en pleine récréation, une grappe de putti s'amusant à tirer Zéphyr sur une barque. La scène est pleine d'enfantine allégresse malgré un décor forestier assez lugubre. Les petits corps ailés, roses, et rebondis des puttis tranchent radicalement avec le camaïeu d'ocres et de bruns choisi par l'artiste pour évoquer bosquets et fourrés de la campagne flamande. La touche lisse et émaillée, ainsi que les rehauts de gouache bleue et violette sur le corps des puttis confèrent à l'ensemble une grande modernité.



10 Entourage de Federico ZUCCARO (San Angelo in Vado 1529 – Rome 1566)

L'ANNONCIATION

Plume et lavis de bistre
18 x 23 cm

Federico Zuccaro est l'une des personnalités les plus importantes de la seconde moitié du XVI^e siècle romain. Son rôle, déterminant pour l'évolution de la peinture décorative et monumentale à partir de 1550, est comparable à celui qu'avait joué à la génération précédente Perino del Vaga, Polidoro da Caravaggio ou Parmigianino.

Son influence se prolonge au-delà des limites chronologiques de son activité, au demeurant assez brève. Des artistes de moindre importance, comme Raffaellino da Reggio, Cesare Nebbia, Niccolò Trometta, poursuivront ses recherches d'une façon si fidèle que le terme de «zuccaresque» deviendra plus tard une appellation commode pour définir une part importante de la production graphique de la fin du XVI^e siècle, entraînant ainsi une certaine confusion dans l'appréciation de l'œuvre dessinée de Federico et de ses imitateurs.

La peinture de Zuccaro, essentiellement à fresque et très bien décrite par Vasari, est concentrée à Rome, dans ses proches environs, ainsi qu'au Vatican. Ses dessins, nombreux, divers, parfois d'une très grande liberté, constituent la base de la reconstitution des ensembles peints, connus par des descriptions anciennes, mais souvent disparus, en particulier pour ses premières années d'activité (1548-1553).

Ici, notre dessin à la plume est d'une facture proche de celle de Federico Zuccaro.

Le côté très monumental de la composition et des formes laisse à penser qu'il pourrait s'agir d'une étude pour un élément de décor plus ambitieux.

Provenance:

- Collection Gustave Soulier (Lugt n°1215a).

Bibliographie :

- «15th & 16th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art», Jacob Bean with the assistance of Lawrence Turcic, Ed. the Metropolitan Museum of Art, New York, 1982, p.269 – n°274.



PHACOCHÈRE SUR FOND DE VERDURE

Plume, aquarelle sur vélin entouré d'un filet doré
25,8 x 23 cm

La vocation artistique tardive de Nicolas Robert ne l'empêcha pas de rapidement bénéficier du soutien de quelques protecteurs, qui lui permirent d'obtenir la commande de la fameuse « Guirelande de Julie », offerte en 1641 à la belle Julie Lucine d'Angennes par le baron Sainte-Maure, futur duc de Montausier. Le cadeau fit grand bruit et lança la carrière de Nicolas Robert à la cour.

En raison de son grand talent pour la peinture de fleurs, d'insectes et d'animaux il fut chargé par Gaston duc d'Orléans de commencer la collection des Vélins, volumes d'aquarelles représentant les plantes et animaux rares de jardins royaux.

A la mort de Gaston d'Orléans en 1660, les volumes passèrent dans les collections du roi et Colbert chargea Nicolas Robert, devenu « peintre ordinaire du roi pour la miniature », de poursuivre son œuvre.

Nicolas Robert est également l'auteur d'un recueil de gravures « *Recueil d'oiseaux les plus rares tirez de la ménagerie royale de Versailles* » (1676), et participa au recueil inachevé des « *Plantes du Roi* ».

Des vélin de Nicolas Robert sont conservés au British Museum (collection Sir Hans Sloane), au Metropolitan Museum de New York, à la Hofbibliothek de Vienne, mais la plus importante série est celle conservée au Museum d'Histoire Naturelle de Paris.

Alors qu'un grand nombre d'oiseaux et de plantes sont arrivés jusqu'à nous, peu d'animaux exotiques sont connus ce qui fait la rareté de notre aquarelle. Le phacochère est ici décrit avec une minutie scientifique propre au talent d'observateur et de miniaturiste de l'artiste

Nous pouvons rapprocher notre « *Phacochère* » du « *Zèbre* » passé en vente chez Sotheby's New York le 24 janvier 2004 sous le n°66 par son traitement naturaliste dans un écriin de verdure.

Bibliographie :

- Catalogue de vente Sotheby's New York, 24 janvier 2004, n°66.



12 | Theodore Van THULDEN (Bois le Duc 1606 – 1669 ou 1676)

CHOC DE BATAILLE AVEC UN EMPEREUR ROMAIN

Huile sur toile
38,8 x 63,5 cm

Theodore Van Thulden, maître à Anvers en 1626, fut l'élève d'Abraham Blyenberch et surtout de Rubens, dont il devint l'un des meilleurs collaborateurs.

Il séjourna en France, à Fontainebleau et à Paris. La tradition lui attribue une part considérable dans les peintures commandées par Marie de Médicis pour la Galerie de l'ancien Palais du Luxembourg.

Doyen de la guilde à Anvers en 1639-1640, il participa également à de nombreux travaux à l'étranger, comme le décor de la maison de Im Bosh à la Haye ainsi que les fresques de l'Eglise Sainte Gudule de Bruxelles. Il peignit souvent les figures dans les tableaux de Momper, Wildens ou Snyders.

Van Thulden produisit un grand nombre de gravures au burin, d'eaux-fortes d'après Rubens, Primatice et d'après ses propres dessins.

Inspirée de Pierre-Paul Rubens, cette scène de bataille reflète bien le goût de l'époque à Anvers pour les esquisses peintes.

En effet, Rubens marquera ses contemporains en réalisant de façon magistrale des études en camaïeu de bruns-gris, réhaussé de touches de couleurs audacieuses : rose, bleu, mauve, d'une rare violence et efficacité.

Théodore Van Thulden reprit avec une certaine souplesse et une grande virtuosité de nombreuses compositions du maître. Notre scène de bataille s'inspire d'un tableau de Rubens réalisé en 1622 et qui retrace la victoire de Constantin sur Luciano.

Bibliographie :

- Michael Jaffé, « Catalogo completo Rubens », Rizzzi, Milan, 1989, illustré p. 268, planche n° 687.
- Charles Scribner, « Rubens », Ars Mundi, 1990.
- J. de Maere, M. Wabbes, « Illustrated dictionary of 17th century flemish painters », La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1994.



13 Valentin LEFEVRE (attribué à)
(Bruxelles circa 1642 – circa 1682)

VÉNUS ET SATYRE DANS UN PAYSAGE

Plume, lavis de bistre et rehauts de blanc sur papier beige préparé
25 x 38 cm

On connaît mal la vie de ce peintre et graveur bruxellois. Valentin Lefèvre arriva assez jeune à Venise, au début de l'année 1664, où il copia les «*Noces de Cana*» de Véronèse, alors exposé au réfectoire du couvent de Bénédictins de San Giorgio Maggiore. Entre 1670 et 1673, il peignit son chef-d'œuvre, «*Saint Maur en gloire bénissant les malades*», destiné à l'église Santa Giustina de Padoue. Van Campen publia en 1680 à Venise la première édition du recueil gravé par Lefèvre, d'après les œuvres de Véronèse et du Titien : «*Opera selectiora quae Titianus et Paulus Caliarì Veronensis invenerunt et pinxerunt*».

Valentin Lefèvre compte parmi les artistes du XVII^e siècle, comme les Lucquois Giovanni Coli, et Filippo Gherardi, qui reprirent à leur compte l'héritage du génie vénitien Véronèse.

Provenance :

- Collection Guiseppe Vallardi (Lugt n°1223), cachet à l'encre bleue.

Notre dessin à la plume peut être mis en rapport avec un dessin au thème également mythologique représentant «*Diane et Actéon*», apparu dans le catalogue de la vente Sotheby's du 27 janvier 2010 à New-York.

Les visages ronds des personnages et la façon de poser les rehauts de blanc témoignent d'une forte influence italianisante, à la Véronèse. Le côté saccadé de la touche et le traitement rapide des formes renforcent l'impression de mouvement, notamment avec le groupe du satyre luttant avec un putto.

D'une facture rapide, ce dessin sur papier préparé témoigne d'une grande liberté d'exécution.

Bibliographie :

- «*Les dessins vénitiens des collections de l'école des Beaux-Arts*», Ed. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, p.74 – n°36.
- Catalogue de vente Sotheby's : Old Masters Drawings, New York 27 Janvier 2010, p. 78 – Lot n° 66.



14 | Leandro BASSANO DA PONTE (attribué à)
(Bassano 1557- Venise 1622)

L'INCRÉDULITÉ DE SAINT THOMAS

Huile sur papier marouflé sur toile

31 x 42,3 cm

Cadre en bois sculpté et doré italien du XVII^e siècle

Leandro Bassano ou Leandro da Ponte fut l'élève de son père, le peintre maniériste Jacopo Bassano dans l'atelier duquel il se forma accompagné de ses frères Francesco Bassano le Jeune, Gerolamo et Giovanni Battista. Tous partageant de nombreuses similitudes stylistiques, certaines œuvres de cette période sont difficilement attribuables et la personnalité propre de Leandro reste difficile à cerner.

En 1579, Leandro Bassano s'installa à Venise dans l'atelier de son frère qu'il dirigea à la mort de celui-ci en 1592. Outre divers travaux pour les notables de la ville, Leandro reçut de nombreuses commandes des églises vénitienes et du palais des Doges qui lui permirent d'élargir sa clientèle et sa production. Mais c'est son aisance dans l'art du portrait qui lui valut d'être nommé chevalier par le Doge en 1596 et de séjourner à la cour de Rodolphe II de Bohême à Prague.

Cette œuvre reprend la composition du Caravage « *L'incrédulité de Saint Thomas* », huile sur toile (107 x 146cm) réalisée vers 1602 et conservée à la Bilder Gallery, Château de Sans-Souci à Potsdam. Tirée de l'évangile selon Saint Jean (20-8), la scène se rapporte au moment où le Christ dit à Thomas : « Porte ton doigt ici : voici mes mains, avance ta main et mets

la dans mon côté, et ne sois plus incrédule mais croyant ». Elle s'inscrit dans les recherches luministes des peintres vénitiens de ce début de XVII^e siècle ; recherches dont Le Caravage, dans sa manière de traiter les figures par la lumière en clair-obscur reste le maître incontesté.

Réalisé sur papier, telle une esquisse, notre tableau fait montre d'une grande virtuosité avec une technique rapide et audacieuse. Bassano n'exécute pas ici une servile copie d'après le maître, mais la représentation d'un sujet qui a marqué les esprits à Rome.

On sait en effet que le tableau du Caravage était visible à Rome dans la collection Giustiniani par des artistes tels que Sandrart.

Bassano a-t-il été en contact avec l'original ? Dans tous les cas, son audace le pousse à rajouter en arrière plan deux figures inversées (celles des deux apôtres) qui ne sont pas dans l'œuvre originale.

Sa touche brossée et mordorée l'affranchissent du maître et révèle toutes les subtilités de la palette vénitienne : blanc dans la tunique du Christ, jaune-ocre, même dans la gamme chromatique Bassano ose des couleurs différentes de la composition originale.

Les visages des personnages traités de façon très légère sur une préparation ambrée, renforcent l'intensité dramatique du tableau.

Bibliographie :

- Angela Ottino Della Chiesa, « Tout l'œuvre peint du Caravage », Flammarion, 1988, reproduit en noir et blanc sous le n° 34 p. 93.
- Sebastian Schütze, « Caravage l'œuvre complet », Tachen, Paris, 2009, planche 28, p. 263.



15 | Michel François DANDRE BARDON (attribué à)
(Aix-en-Provence 1700 – Paris 1778)

SCÈNE D'HISTOIRE ANTIQUE

Pierre noire de forme cintrée
20,5 x 37 cm

Arrivé à Paris en 1719 pour entrer à l'école de la magistrature, Dandré-Bardon se détourna rapidement du droit pour se consacrer à l'étude du dessin et de la peinture. Formé par Jean-Baptiste Van Loo et Jean-François de Troy, il partit pour Rome après avoir obtenu le second prix à l'Académie. Il y resta six ans et séjourna à Venise avant de rentrer en France.

Admis à l'Académie en 1735, il y exerça comme secrétaire et surtout comme professeur de peinture d'histoire, poste d'excellence qui illustre la reconnaissance de ses contemporains pour l'artiste.

Il fut parmi les artistes les plus en vue à Paris mais travailla également dans sa région d'origine où il fut l'un des fondateurs de l'Académie de Marseille. Ses fresques du Palais de Justice et de l'Hôtel de ville d'Aix-en-Provence furent malheureusement détruites dans un incendie en 1792.

Anciennement attribué à François Boucher, notre dessin à la pierre noire s'inspire visiblement des maîtres anciens italiens. En effet, Dandré-Bardon séjourna dans la ville éternelle en compagnie de François Boucher et tous deux commencèrent leur carrière en pastichant leurs aînés.

Le sujet de cette composition demeure un peu énigmatique.

Provenance :

- Collection Deglatigny (supplément Lugt n° 1768a).
- Collection Marquis de Chennevières (Lugt n° 2073).

Bibliographie :

- Daniel Chol, « Michel-François Dandré-Bardon ou l'apogée de la peinture en Provence au XVIII^e siècle », Edisud, Aix-en-Provence, 1987.



GENTILHOMME VU DE DOS ACCOUDÉ À UNE CHAISE

Sanguine sur traits de pierre noire
26 x 17,5 cm

Ce dandy représenté de dos accoudé à une chaise rappelle la production de genre d'Hubert François de Gravelot (Paris 1699 – 1773), qui s'est plu à représenter les scènes de la vie intime au XVIII^e siècle. On peut rapprocher notre gentilhomme du « *Jeune homme en costume de cour saluant le tricorne à la main* » provenant de la collection des frères Goncourt.

Par sa pose étudiée, ce jeune homme, dont les cheveux sont noués par un catogan, nous laisse admirer sa mise élégante et raffinée. Laissant à peine entrevoir son profil, la silhouette de ce jeune inconnu demeure empreinte de mystère.

Bibliographie :

- Elisabeth Launay, « Les Frères Goncourt collectionneurs de dessins », Arthena, 1991, Fig. 158 p. 312.



PORTRAIT DE PETITE FILLE EN BUSTE

Pastel sur papier maroufflé sur carton
38,7 x 33,5 cm

Rosalba Carriera commença par dessiner des modèles pour sa mère dentellière, puis, sur les conseils du peintre français Jean Stève établi à Venise, elle peignit des décors de tabatières, exercice qui lui permit de passer à l'art de la miniature proprement dite, pour lequel elle fit preuve de beaucoup de talent. Mais c'est lorsqu'elle passa à l'art du portrait qu'elle connut un réel succès. En 1705 elle fut admise à l'Académie de Saint Luc.

Elle peignit quelques toiles à l'huile, entre autre un portrait d'Auguste III roi de Pologne et grand admirateur de l'artiste. Mais en ce début du XVIII^e la mode est au pastel, et c'est sur les conseils de l'artiste anglais Cole qu'elle s'y consacra définitivement.

Le succès de Rosalba Carriera dépassa rapidement les frontières italiennes. En 1720, elle se rendit à Paris sur l'invitation du banquier et mécène Pierre Crozat. Très bien accueillie par le milieu artistique parisien, elle fut reçue membre de l'Académie. L'empereur Charles VI fit également appel à ses talents de portraitiste en la conviant à Vienne.

Notre portrait de jeune fille est une variante plus libre d'un autre pastel de l'artiste, «*Jeune fille de la famille Le Blond*», réalisé vers 1725 et conservé à la Galerie dell'Accademia à Venise.

Le Blond était le Consul français à Venise. Il commanda à l'artiste son portrait et ceux de son fils et de sa fille.

Rosalba nota dans son journal la date du 13 mai 1725, jour où elle commença ce portrait. Le 22 juillet elle ajouta «*Reçu de l'ambassadeur de France une tabatière avec dix sequins*», probablement le paiement de son œuvre.

La technique très rapide de notre pastel exprime bien la grâce fragile de cette petite fille aux chairs nacrées. Rosalba Carriera saisit ici parfaitement la psychologie du modèle représenté dans toute la candeur de l'enfance. Délicate et raffinée dans son exécution, cette œuvre s'attache aux détails de la robe, du nœud rose noué dans les cheveux et de la lavallière en dentelle autour du cou, ainsi que du «*brussola*», typique biscuit vénitien que l'enfant tient dans sa main.

Bibliographie :

- Bernardina Sani, «*Rosalba Carriera 1673-1757: Maestra del pastello nell'Europa ancien régime*», Torino, Allemandi & C, 2007.
- «*Les Galeries de l'Accademia de Venise*», Electa, Milan, 1998 voir reproduction n°38 p. 175, 34 x 27 cm.



AUTO PORTRAIT D'ARTISTE EN ROBE D'INTÉRIEUR DE SOIE RAYÉE

Pastel sur papier marouflé sur toile

Signé à la plume au verso « Joannes Ludovicus Lambert aetatis suae 44 delineavit et traxit Domina Domina ferret anno 1742 »

60 x 50,5 cm

Cadre en chêne sculpté et doré d'époque Louis XV

Jean-Louis Lambert, redécouvert récemment par Monsieur Neil Jeffares, s'inscrit dans la génération de Maurice Quentin de La Tour.

Nous ne savons pas grand-chose de ce pastelliste et cette œuvre signée vient enrichir le corpus des contemporains du maître.

Comme ce dernier, Lambert se représente à mi-corps, dans son intimité, en robe de soie à rayures bleues, mauves et jaune-ocre. Sa tenue riche et élégante met en exergue l'influence vénitienne sur les artistes français actifs en ce premier tiers du XVIII^e siècle.

En effet, la rencontre de Rosalba Carriera avec Maurice Quentin de La Tour lors de son séjour parisien entre avril 1720 et mars 1721 sera déterminante pour l'introduction du pastel en France. Quentin de La Tour débutera sa carrière en copiant les œuvres de Rosalba Carriera avant de s'en affranchir.

Notre bel autoportrait reflète le goût de l'époque pour l'exercice de style où les grands artistes aimaient à se représenter dans une posture flatteuse, dans la grande tradition du XVII^e siècle.

Provenance :

- France, collection particulière.
- Vendu à Paris, le 3 Mars 1937.

Ici, l'artiste se met en scène avec un large béret bleu outre-mer et interpelle le spectateur, comme dans « *l'Autoportrait à l'œil de bœuf* » de Maurice Quentin de La Tour conservé au Musée du Louvre. Lambert se démarque de l'expressionisme de La Tour par sa technique plus lisse et soyeuse.

Neil Jeffares rapproche notre autoportrait de celui de Maurice Quentin de La Tour, intitulé « *Autoportrait à la toque d'atelier* » (figurant sur l'ancien billet de cinquante francs) où l'artiste se représente coiffé d'une toque semblable à celle de Lambert. Par ailleurs, « *l'autoportrait au chapeau clabaud* » de La Tour (perdu et connu uniquement par des copies) montre l'artiste légèrement incliné en arrière comme dans notre pastel. Monsieur Jeffares souligne que l'autoportrait de La Tour a été exposé au Salon de 1742 soit un mois avant celui de Lambert. Ainsi, Lambert dont la biographie est presque totalement inconnue pourrait avoir eu accès à l'atelier du maître. Nous remercions Monsieur Neil Jeffares pour son aide précieuse dans l'élaboration de la notice descriptive de cette œuvre.

Bibliographie :

- Connaissance des Arts, mars 2010, n° 680, reproduit p. 103.
- Neil Jeffares, « Dictionary of pastellists before 1800 », Unicorn press, 2006, référencé p. 275 (non reproduit).
- Christine Debrie, Xavier Salmon, « Maurice Quentin de la Tour, Prince des pastellistes », somogy, Paris, 2001.
- Ratouis de Limay, 1946.



PORTRAIT EN BUSTE D'UN JEUNE CONVENTIONNEL EN REDINGOTE ROUGE

Pastel sur papier marouflé sur toile, ovale

Cadre en bois sculpté et doré à motifs de perles et de raies de cœur d'époque Louis XVI

55 x 46 cm

Joseph Ducreux fut formé à l'art du portrait par Maurice Quentin de La Tour dont il fut l'unique élève. En 1769, il fut envoyé à Vienne pour faire le portrait de Marie-Antoinette avant son départ pour la France. Par la suite, il sera nommé premier peintre de la reine.

Il exposa régulièrement au salon à partir de 1781 et travailla à la cour d'Allemagne et à la cour d'Angleterre.

Pendant la Révolution, il fit les portraits de Mirabeau, Barnave, Robespierre, Saint Just et dessina les dernières effigies de Louis XVI juste avant son exécution.

Logé au Louvre, Ducreux réalisa de nombreux portraits de conventionnels avec un souci de vérité étonnant.

Roger de Pils écrivait en 1708 dans son « Cours de peinture par principes » que « si la peinture est une imitation de la nature, elle l'est doublement à l'égard du portrait qui ne représente pas seulement un homme en général, mais un tel homme en particulier qui se distingue de tous les autres ».

Fier de son allure et sanglé dans sa belle redingote rouge ornée d'une lavallière, notre conventionnel nous interpelle du regard.

Sa perruque poudrée et son teint de porcelaine aux reflets luisants donnent de la vie à ce personnage doué d'une rare élégance.

Provenance :

- Dans le commerce de l'Art parisien durant les années 1950.

Bibliographie :

- Neil Jeffares, « Dictionary of pastellists before 1800 », Unicorn press, 2006, voir p. 163 à 173.
- Xavier Salmon, « Le voleur d'âmes, Maurice Quentin de la Tour », catalogue d'exposition au musée national du Château de Versailles, 14 septembre-12 décembre 2004, Versailles, 2004.
- Xavier Salmon, « Musée National du Château de Versailles, Les Pastels », RMN, Paris, 1997.
- Jean-François Heim, Claire Beraud, Philippe Heim, « Les Salons de la Révolution Française 1789-1799 », Paris, CAC sarl édition, 1989 ; p 100, voir pour comparaison, Salon 1795 n°160, et Salon 1795 n° 163, « Portrait de Joseph Mebul » (Versailles Musée National du Château).
- Georgette Lyon, « Joseph Ducreux, Premier peintre de Marie-Antoinette, sa vie son œuvre », La Nef de Paris Edition.



LA JUSTICE ET LA VÉRITÉ TRIOMPHANT DES VICES (ET PROTÉGÉANT LA PEINTURE ?)

Huile sur toile, esquisse en grisaille
39 x 62 cm

Elève de Collin de Vermont, de Restout, de Van Loo puis de Boucher dont il devint le gendre, Jean-Baptiste Deshays se fit connaître en 1750 avec le tableau la « *Femme de Putiphar accusant Joseph* ». L'année suivante il obtint le premier prix à l'Académie de Peinture et partit étudier auprès de Natoire à Rome où il hérita du surnom « le Romain ».

Peintre d'histoire doué et apprécié, il n'avait que 28 ans lorsqu'il fut reçu à l'Académie en 1758 grâce à sa « *Vénus versant sur le corps d'Hector une essence divine pour la garantir de la corruption* ».

Il peignit peu de sujets galants, cependant on retrouve dans sa manière à la fois vigoureuse et gracieuse, l'influence du style de Boucher.

La touche rapide de cette esquisse est énergique, mais le sujet reste difficile à interpréter : la Vérité, à coté de son miroir, et la Justice avec sa balance et son glaive, dominant la composition. Jeté à terre, on peut reconnaître le Mensonge, son masque à la main, ainsi que l'Ignorance avec les yeux bandés.

Provenance :

- Vente Sotheby's New York, 24 janvier 2008, lot n°347 sous le titre « Les arts triomphants des vices ».
- Vente Christies New York, « Art of France », 23 octobre 1998, lot n°93 reproduit p. 154 sous le titre « Les arts triomphants des vices ».
- Paris, Galerie Cailleux dans les années 1990.
- Vente Sotheby's Monaco, 7-8 décembre 1990, lot n°201 sous le titre : « Ecole Française du XVIII^e siècle, Scène Allegorique ».

Dans la partie droite, une autre scène demeure complexe : les personnages déroulent une toile ou un dessin. Pourrait-on y voir une allégorie de la Peinture protégée par la Justice et la Vérité ?

Notre esquisse d'une facture particulièrement aboutie fait partie des œuvres majeures de l'artiste, qui se démarque des études classiques. En effet, Deshays nous surprend par sa technique enlevée sur une toile à la préparation rose dont il joue à merveille en réserve. Les quelques touches d'un bleu canard dans le fond donnent à cette esquisse une note d'originalité.

Ici, l'artiste nous offre une composition d'une grande complexité (avec deux scènes distinctes) dans une mise en page particulièrement étudiée. La touche virevolte au gré du pinceau avec des effets de matière dans les drapés et des personnages cernés de noir.

- Vente à Drouot Montaigne, 12 décembre 1988, Ader Picard et Tajan, lot n°61, attribué à Jean-Baptiste Deshays et reproduit sous le titre « Allégorie des arts ».
- Vente à Drouot, 12 juin 1974, Ader Picard Tajan, lot n°94, attribué à François Boucher sous le titre « La justice Chassant les crimes ».

Bibliographie :

- André Bancel, « Jean-Baptiste Deshays 1729-1765 », Arthena, Paris 2008, reproduit planche 86 p. 138.



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE FOUCHÉ DE PROFIL GAUCHE

Pierre noire et estompe
Signé en bas à droite
15 x 11 cm

Orphelin de bonne heure, Girodet fut adopté par son tuteur le chirurgien Trioson, dont il ajouta le nom au sien. Il entra à dix-huit ans, dans l'atelier de David dont il devint un des élèves favoris. Ayant obtenu en 1789 le prix de Rome, il partit pour l'Italie où il resta cinq ans.

Napoléon lui commanda en 1801, pour sa résidence de La Malmaison, une toile dont le sujet était emprunté aux poèmes d'Ossian : « *Les Ombres des guerriers français conduites par la Victoire dans le palais d'Odin* ». Une partie importante de son œuvre est consacrée à la glorification du règne de Napoléon.

Vers 1800, une grande partie de son temps fut absorbée par les illustrations qu'il fournit pour les éditions d'Anacréon, de Virgile, de Racine, de Paul et Virginie. Plusieurs de ces dessins parurent au Salon, avec des portraits.

Girodet entra en scène avec son tableau du « *Déluge* » qui obtint un succès considérable et l'emporta sur le tableau des « *Sabines* », de David, pour l'obtention du premier prix du concours décennal.

Notre portrait, réalisé pendant la période révolutionnaire, reflète bien le caractère volontaire et opportuniste de Fouché. En effet, comme Talleyrand, notre homme va traverser la « tourmente révolutionnaire » en votant tout d'abord la mort du roi Louis XVI, puis en réprimant sauvagement la révolte des royalistes à Lyon. Fier de lui, Fouché est reconnaissable à son visage osseux, son grand nez et ses lèvres sensuelles.

Doté d'une ambition féroce, il traversa tous les régimes politiques en devenant ministre de la police sous le 1^{er} Empire, puis en étant nommé Duc d'Otrante sous la Restauration.

Bibliographie :

- Catalogue de l'exposition Girodet (1767-1824) au Musée du Louvre du 22 septembre 2005 au 2 janvier 2006 par Sylvain Bellenger, Musée du Louvre Editions, Gallimard, 2005.



PORTRAIT DE JEUNE FEMME ARTISTE TENANT UN STYLET À LA MAIN

Huile sur toile
46.5 x 38 cm

Connue sous le nom d'Adèle de Romance, ou Adèle Romany, Adèle Romanée, née Jeanne-Marie Mercier, est la fille naturelle du Marquis de Romance. Légitimée par son père à l'âge de 9 ans, c'est sous le nom d'Adèle de Romance qu'elle entra en formation dans l'atelier de Jean-Baptiste Regnault, dont la section féminine était dirigée par sa femme. Elle mena sa carrière d'artiste et sa vie de femme avec une grande liberté. Mariée puis divorcée, elle eut trois enfants de pères différents.

Adèle Romanée fut très présente au Salon exposant entre 1793 et 1833 plus de quatre-vingt œuvres dont ses portraits d'artistes qui firent sa réputation. Ainsi, elle représenta de nombreux personnages célèbres de son époque : des musiciens comme le chanteur Jean-Dominique Farat (conservé au Musée de Boston), des danseuses ou des comédiens. C'est la raison pour laquelle une grande partie de ses œuvres appartient aujourd'hui aux collections de la Comédie Française.

Notre tableau réalisé avec beaucoup de finesse et de brio nous fait rentrer dans l'intimité de l'atelier d'une jeune peintre méditant sur une sanguine travaillée au stylet. Avec beaucoup de grâce et de fraîcheur, cette jeune artiste est mise en lumière sur un fond gris-vert, les teintes claires et porcelainées sont d'une grande délicatesse. Le traitement esquissé, presque inachevé du voile de mousseline sur ses épaules nous donne un aperçu de la vie artistique féminine à l'époque Directoire.

Contemporaine d'Élisabeth Vigée-Lebrun, Adèle Romanée se démarqua progressivement de la manière ferme et précise de Régnault, pour se diriger vers une sensibilité plus romantique.

Provenance :

- Probablement le tableau exposé au Salon de 1795 sous le titre « *Portrait de femme artiste* ».

Bibliographie :

- E. Bellier et L. Auvray, « Dictionnaire général des artistes de l'école française », Paris 1881-1882 (réédition 1997, p. 413).
- Catalogue de la Vente Christie's Paris, 26 juin 2008, lot 75 à 80, p. 105 à 115.



23 | Baron Antoine-Jean GROS (Paris 1771 – Meudon 1835)

NAPOLÉON VISITANT LE CHAMP DE BATAILLE D'EYLAU

Aquarelle sur mise en place à la pierre noire
29,8 x 24 cm

Antoine Jean Gros grandit dans un milieu artistique. En effet, son père, Jean Antoine Gros, était peintre de miniatures et sa mère dessinait.

A l'âge de 15 ans, il intégra l'atelier de David et à 21 ans il concourut pour le prix de Rome mais ne l'obtint pas.

Après la mort de son père, il partit pour Gênes où il fit la rencontre de Mme Bonaparte et de son mari. Le futur empereur lui donna un grade dans l'armée et plus tard le chargea du choix des œuvres d'art destinées au Louvre, que Bonaparte réclamait comme tribut de guerre.

Le baron Gros a retracé les grandes pages de l'épopée napoléonienne notamment avec le tableau de « *La Bataille d'Eylau* », exposé en 1808.

Notre aquarelle est un détail du tableau de la Bataille d'Eylau représentant uniquement Napoléon parcourant le champ de bataille et secourant les blessés. La bataille d'Eylau fut livrée le 8 février 1807 au nord de la Pologne. Il s'agit d'un des épisodes les plus meurtriers et les plus inutiles de l'épopée napoléonienne qui mit aux prises l'Armée française et l'Armée russe (avec plus de 80 000 morts dans les deux camps). Le Maréchal Ney parle de cette défaite évitée de peu en ces termes : « Quel massacre, et sans résultat ». D'après le Duc de Fezensac, qui était présent à Eylau également, le célèbre tableau de Gros reste en dessous de la triste réalité.

D'autres peintres ont réalisés des tableaux sur ce thème tels que Vivant Denon ou Charles Meynier qui y introduisit des nus à l'antique.

L'interprétation du Baron Gros paraît plus libre. Napoléon est représenté les yeux levés vers le ciel et le bras tendu, la paume tournée vers le haut. On retrouve le même type de représentation dans un des tableaux de l'artiste « *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* ».

La posture de l'empereur renvoie au thème du roi thaumaturge ; elle fait surtout penser à une bénédiction christique.

Gros aurait pu aussi s'inspirer de la célèbre statue équestre de Marc-Aurèle à Rome. Par ailleurs, on peut aussi faire un lien avec l'illustration d'Hubert-François Gravelot pour une édition de la *Henriade* de Voltaire parue en 1768 où l'on voit le bon roi Henri prodiguer sa mansuétude aux soldats ennemis vaincus.

Il existe une autre version à la pierre noire de notre dessin préparatoire (au tableau du Louvre) conservée au Musée des Beaux-Arts de Nancy (n° d'inventaire 300).

Par ailleurs, les rehauts d'aquarelle donnent des indications de couleurs pour l'élaboration de l'œuvre définitive et la présence de nombreux repentirs renforce l'idée de la première ébauche.

Bibliographie :

• O'BRIEN David, « *Antoine-Jean Gros, peintre de Napoléon* », Gallimard, 2006, p. 154-165.



DAPHNIS ET CHLOÉ

circa 1824

Huile sur toile

81 x 64 cm

Cadre en bois doré à canneaux du XIX^e siècle

Porte en bas à droite une étiquette ancienne d'exposition numérotée 151

Né à Rome, le Baron Gérard arrive à Paris à l'âge de 12 ans. Il est admis dans la « Pension du Roi », établissement fondé par le Marquis de Marigny pour recevoir douze jeunes artistes. En 1786, il se place sous la direction de David et en 1789, concourt pour le Prix de Rome. Il est chargé par Napoléon de ses portraits officiels et durant la période impériale, il réalise ceux de tous les membres de la famille Bonaparte. Il devient ensuite peintre officiel de Louis XVIII puis de Louis Philippe. Il est nommé chevalier de la Légion d'Honneur et élu membre de l'Institut en 1812.

Ce tableau, qui représente « *Daphnis couronnant Chloé endormie* » entourée d'arbres aux feuilles dorées, est l'esquisse préparatoire pour le tableau du Louvre exposé au Salon de 1825 et acquis la même année par Charles X pour la somme de 25 000 francs.

Provenance :

France :

- Collection particulière.
- Collection Henri Gérard, neveu de l'artiste.
- Collection le comte Foy (mari de la petite nièce d'Henri Gérard).
- Collection de la Comtesse Foy (au théâtre Mme Elvire Popesco).

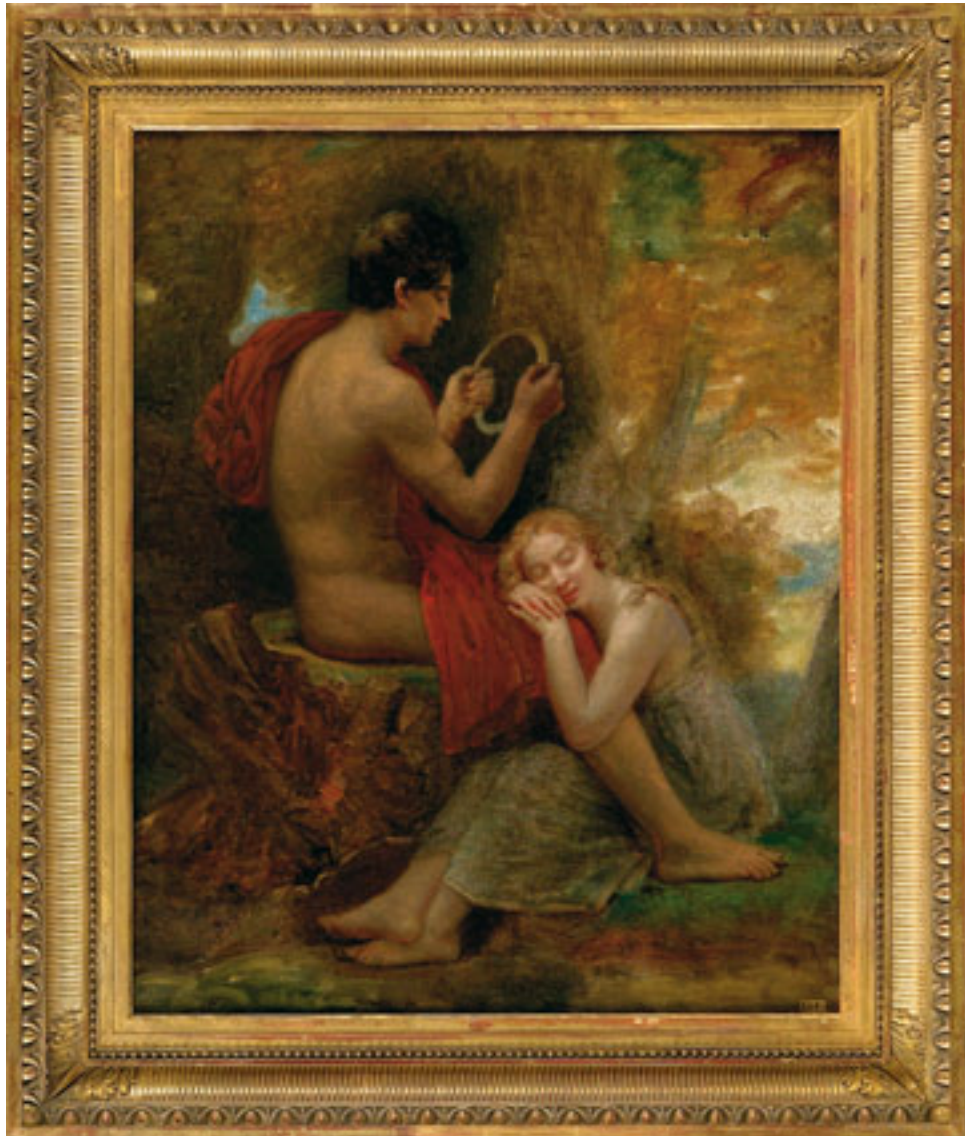
La composition, qui s'affranchit du courant néo-classique, nous dépeint une scène romantique dans une atmosphère évanescence. Le thème de Daphnis et Chloé a été traité à plusieurs reprises dans l'œuvre du Baron Gérard : tout d'abord, dans la réédition par Pierre Didot l'aîné des « *Amours pastorales de Daphnis et Chloé* » en 1800 ; puis, dans la deuxième composition exposée au Louvre.

Il existe un autre tableau préparatoire plus fini, acquis par le Detroit Institute of Arts en 1986 (huile sur toile 100 x 112 cm) qui représente la même composition dans un décor méditerranéen aux ruines antiques.

Traitée avec vigueur et liberté, notre esquisse nous fait rentrer au cœur de la première pensée créatrice avec l'utilisation d'une matière diluée à l'essence qui renforce l'aspect flouté et vaporeux de l'ensemble.

Exposition :

- Baron François Gérard, Galerie Jill Newhouse, New-York, avril 1992, reproduit page 40 du catalogue.



ÉTUDE DE TÊTES D'ENFANTS

Fusain rehaussé d'aquarelle sur papier

Signé et daté 18 février 1896 vers la droite

Cachet d'atelier

26.5 x 35.5 cm

Artiste accompli et polyvalent, reconnu par ses pairs, Georges Lemmen a su marquer son temps, participant activement aux recherches esthétiques et symbolistes, alors en cours en Europe.

Fils d'un architecte, Georges Lemmen fut l'élève d'Amédée Bourson à l'Académie de Dessin de Saint-Josse-ten-Noode.

En 1884, Octave Maus créait à Bruxelles le Cercle des XX. Dès ses débuts, ce Salon eut sur le monde des arts en Belgique une influence considérable, faisant notamment connaître au public les œuvres de Seurat et de Signac.

En 1889, Lemmen fut invité à rejoindre le Cercle. À partir de 1894, le groupe prit le nom de Libre Esthétique. Lemmen contribua au renouveau des Arts décoratifs et graphiques, en accord avec le projet social de la Libre Esthétique, et dans un esprit lié au Symbolisme et à l'Art Nouveau.

De 1889 à 1893, il exposa à Paris, au Salon des Indépendants, se liant avec le groupe des néo-impressionnistes. En 1893, Van de Velde l'invita à l'association Pour l'Art d'Anvers.

En 1906 et 1908, la galerie Druet de Paris lui consacra deux expositions, et en 1913, sa première exposition monographique, à Bruxelles, renforça sa notoriété.

Georges Lemmen eut aussi un rôle important dans la presse et l'édition du début du XX^e siècle. En 1908, il collabora à une édition allemande « *d'Ainsi parlait Zarathustra* » de Nietzsche, pour laquelle il créa un caractère

d'imprimerie. Comme illustrateur, il collabora à plusieurs revues et ouvrages. Critique d'art, il fut également publié dans la revue « l'Art Moderne ».

Dès l'époque de la création du Cercle des XX, Lemmen pratiqua une technique pointilliste, et sur des sujets divers, adopta une esthétique proche du néo-impressionnisme. Puis sa peinture, de plus en plus appréciée, devint plus souple et plus nuancée, à la manière d'un Van Rysselberghe, également membre du Cercle.

À partir de la Libre Esthétique, sa peinture se fit plus intimiste, dans des portraits, nus, paysages ou natures mortes influencés par Vuillard et Bonnard, puis, après son voyage de 1911 dans le Sud de la France, par Renoir.

Notre étude de têtes d'enfants au fusain, œuvre atypique dans la production de Lemmen rappelle les études de têtes d'enfants de Berthe Morisot.

Les traits de fusain sont très appuyés alors qu'ils dessinent les contours de toutes jeunes têtes d'enfants. Cette étude extrêmement vivante et pleine de réalisme nous arrache quelques sourires attendris, tant sont justes et affirmés les tracés à l'aquarelle et les ombres au fusain. Le modèle a d'ailleurs pu faire partie de l'entourage proche de l'artiste.

Bibliographie :

- Cardon Roger, « Georges Lemmen (1865-1916) monographie générale suivie du catalogue raisonné de l'oeuvre gravé », Pandora, Anvers, 1990.



TÊTE DE FEMME DE PROFIL

Pastel sur papier beige

Signé et daté 98 en bas à gauche avec un envoi « à mon ami Polak »

42,5 x 33 cm

Sans avoir suivi la filière traditionnelle de l'enseignement des Beaux-Arts, Lucien Levy-Dhurmer fut néanmoins élève des peintres Raphaël Collin et Viot Wallet. Il fut, de 1887 à 1895, ornemaniste dans une manufacture de faïences à Golfe-Juan, technique qui influença certainement son maniement au pastel.

Il figura à Paris, au Salon des Artistes Français à partir de 1882 et dévoila ses œuvres dans des expositions particulières, notamment en 1896, à la Galerie Georges Petit, à Paris, exposition qui connut un grand succès et qui le fit apprécier tant des milieux artistiques que littéraires. Ami des poètes et des écrivains (Loti, Rodenbach, Mauclair, ...), il fréquenta les milieux symbolistes notamment en participant aux Peintres de l'âme en 1896.

Quelques décennies après, l'exposition des galeries du Grand Palais, en 1973, « Autour de Lévy-Dhurmer » a montré l'évolution d'une tendance de l'art, injustement méconnue, certes restée en marges des grands courants novateurs du XX^e siècle, mais que sa qualité interdit de négliger. Il obtint une médaille de bronze en 1900 dans le cadre de l'Exposition Universelle, à Paris.

Son art du pastel atteint des sommets de virtuosité technique et de subtilité d'expression. Lors de son séjour à Bruxelles, il rencontra tous les peintres symbolistes belges (Fernand Khnopff, Franz Von Stuck, Alphonse Osbert, ...).

Lévy-Dhurmer reste avant tout le maître du symbolisme ésotérique : il évoque de préférence des apparitions évanescentes, des visages lointains aux mystérieuses pâleurs (« *le Silence* », 1895) et, après 1920, des nus matérialisés dans un nuage de couleurs (« *Nu bleu* », Paris, Petit Palais).

Notre pastel représente une tête de femme de profil au modelé diffus et vaporeux. En effet, le visage souriant de la jeune femme paraît assez mystérieux et flou.

Levy-Dhurmer était un très grand pastelliste et sa technique consistait le plus souvent en une adaptation vermiculée et un peu floue du Divisionnisme de Seurat.

Bibliographie :

- Catalogue de l'exposition Musée d'Orsay « Le mystère et l'éclat, Pastels du Musée d'Orsay », Musée d'Orsay RMN, 2008.
- Catalogue de l'exposition Musée d'Ixelles à Bruxelles « Les peintres de l'âme, Le symbolisme idéaliste en France », SDZ Pandora, 1999.



LES BORDS DE SEINE, VUE DU PONT-MARIE

Huile sur papier maroufflé sur carton
29,1 x 43,5 cm
Signé en bas à droite
Circa 1895

Charles Guilloux est un artiste autodidacte, découvert en 1891 par Roger Marx. A partir de 1892 il participa aux expositions symbolistes et impressionnistes qui eurent lieu à la Galerie Durand-Ruel. Ses paysages sont particulièrement saisissants par leur expressivité et la délicatesse du dessin, uni à un usage très symbolique des couleurs, avec une certaine influence japonisante.

Dans cette huile sur papier Guilloux présente une vue inhabituelle du Pont-Marie dans l'après-midi, avec le Pont-Neuf en arrière plan. On retrouve très fréquemment dans son œuvre un intérêt particulier pour les vues de la Seine avec un pont en arrière plan. Les tons bleus donnent à la scène une poésie délicate, le fleuve permet au regard du spectateur d'échapper à la scène urbaine vers un ailleurs lointain. Des personnages se promenant sur les bords du quai donnent de la gaieté à la composition, ce qui est rare chez l'artiste, qui privilégie le paysage pur, variant entre nabisisme et symbolisme.

Bibliographie :

• J.-D. Jumeau-Lafond, « *Les peintres de l'âme, le Symbolisme idéalisme en France* », SDZ Pandora, 1999, p.73-75.



PORTRAIT DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

Fusain sur papier crème

Signé « Ludovic Alleaume » en bas à droite

Dessin préparatoire pour la lithographie datée de 1912

44,6 x 36,7 cm

Ludovic Alleaume fut l'élève d'Ernest Hébert et de Luc-Olivier Merson à l'École des Beaux-Arts de Paris. Il exposa au Salon des artistes français de 1883 à 1938 et à la Société des peintres lithographes à partir de 1894, où sa facture académique et ses sujets classiques lui permirent de remporter plusieurs médailles et de se faire connaître.

En 1890, il voyagea en Palestine d'où il rapporta de nombreuses études qu'il exploita dans ses oeuvres à son retour. Mais ce peintre et lithographe reconnu était surtout un artiste complet qui s'essaya à de nombreux sujets : portraitiste et paysagiste, il fut aussi l'auteur de grandes compositions décoratives dans de nombreuses églises ou pour le plafond de la caisse d'épargne de Laval ; Par ailleurs il réalisa des cartons pour les vitraux de la chapelle de Notre Dame du Val d'Or près de Saint Cloud. Il lithographiait lui-même une grande partie de ses compositions.

Notre portrait au fusain de Ludwig Van Beethoven est un dessin préparatoire pour une lithographie datée de 1912 représentant le compositeur allemand inspiré par une muse qui lui sussure à l'oreille le souffle de l'inspiration.

Cette muse caressant les cheveux du grand compositeur n'est pas dénuée de sensualité et reflète le goût de l'époque pour le Symbolisme finissant.



JEUNE FEMME EN BUSTE EN COSTUME ORIENTAL

Terre cuite reposant sur un piédouche en bois noirci
Signée au verso sur le montant
H. 57 cm

Formé dans l'entourage de ciseleurs et d'orfèvres, Albert-Ernest Carrier de Belleuse dit Carrier-Belleuse a été l'élève de la « Petite École », future École des Arts Décoratifs, où il se lia d'amitié avec Charles Garnier. Il fut également l'élève de David d'Angers à l'école des Beaux-Arts de Paris, où il entra en 1840. Séjournant en Angleterre, il a travaillé pour la manufacture de céramique de Minton, où il se distingua par la création de statuettes de personnages historiques souvent éditées dans différentes matières.

Il débuta au Salon en 1851, mais sa renommée commença réellement en 1861, avec son groupe « *Salve Regina* ». À partir de 1857, ses œuvres exposées sont remarquées pour leur sensualité : « *la Bacchante* » de 1863 (jardin des Tuileries) ; pour leur naturel plein de réalisme : « *Hébé endormie* » de 1869 (musée d'Orsay) ; ou pour leurs qualités d'expression avec les bustes de Renan, Delacroix, Thiers. En 1867, avec « *Le Messie* », il obtint la médaille d'honneur du Salon. Il reçut d'importantes commandes de monuments publics (pour la Roumanie, l'Argentine...) et participa aux décors sculptés des grands travaux parisiens de Napoléon III : le Louvre, le Tribunal de Commerce, la Banque de France et l'Opéra de Paris dont les torchères animent encore le bas de l'escalier.

Peintre accompli, il tomba sous le charme de la côte d'Opale, entre Berck et le cap Gris-Nez, notamment à Audresselles dont il s'est beaucoup inspiré pour réaliser d'élégants paysages mais aussi des portraits. Il était alors de bon ton pour les grandes familles pas-de-calaisiennes de se faire portraiturer par l'artiste.

Bibliographie :

- « A.E Carrier-Belleuse sculpteur », Galerie Michel Bertran, 2002.

Attaché à la Manufacture de Sèvres comme directeur des travaux d'art de 1875 à 1887, il sût y insuffler une certaine modernisation du style. Avec Pierre Puvis de Chavannes et Bracquemont, il sera l'un des instigateurs de la scission avec le « Salon » en 1890 de la Société Nationale des Beaux-Arts, qui devint ainsi le second « Salon ».

Carrier-Belleuse fut l'un des artistes les plus prolifiques du Second Empire et son buste trône aujourd'hui dans l'entrée du Musée d'Orsay.

De notre sculpture féminine se dégage une sensualité sans égal, portée par le traitement libre de la matière comme le permet la terre cuite.

D'une beauté générique, typique de l'œuvre de Carrier-Belleuse, l'inconnue offre un visage radieux, dévoilant sa poitrine comme un emblème, esquissant à peine un sourire.

Vêtue d'un costume oriental, évoquant les précieux motifs géométriques des vêtements traditionnels ottomans, elle porte sur son abondante chevelure le fameux « *fez* » égyptien à pompon.

Sa technique à la fois hardie et délicate, et le sentiment exquis qui se dégage de ses créations ont parfois fait comparer notre artiste à Clodion. À juste titre d'ailleurs, car tous deux mêlent dans leurs sujets sensualité rubénienne et un peu du libertinage français de la fin du XVIII^e siècle. Carrier-Belleuse se démarque en distillant comme ici, avec tact et talent, son goût pour l'exotisme.



TABLE DES MATIÈRES

Ludovic ALLEAUME	28
Leandro BASSANO DA PONTE (attribué à)	14
Albert-Ernest CARRIER-BELLEUSE.....	29
Rosalba CARRIERA	17
Michel François DANDRE BARDON (attribué à)	15
Jean-Baptiste DESHAYS.....	20
Joseph DUCREUX.....	19
Ecole française du XVIII ^e siècle	6
École française vers 1700	7
Ecole française vers 1760	16
Ecole d'Italie du Nord vers 1560	4
Baron François GÉRARD	24
Anne-Louis GIRODET de ROUCY-TRIOSON.....	21
Baron Antoine-Jean GROS.....	23
Giovanni Francesco Barbieri, il GUERCINO	3
Charles GUILLOUX.....	27
Jean-Louis LAMBERT	18
Valentin LEFEVRE (attribué à).....	13
Georges LEMMEN	25
Lucien LEVY-DHURMER.....	26
Alessandro MAGANZA (attribué à).....	5
Jacopo PALMA le Jeune.....	1
Domenico PIOLA.....	2
Nicolas ROBERT	11
Adèle ROMANEE	22
Francesco SALVIATI (attribué à).....	8
Frans WOUTERS (attribué à).....	9
Entourage de Frederico ZUCCARO	10
Theodore Van THULDEN	12

REMERCIEMENTS

Installée dans le quartier Drouot depuis 1996, la Galerie a su trouver ses marques dans la spécialité des oeuvres sur papier du XVI^e jusqu'au début du XX^e siècle.

Encouragés par les grandes institutions françaises et étrangères ainsi que par de nombreux collectionneurs, nous assurons un rôle de conseil et d'expertise tant à l'achat qu'à la vente.

Ce catalogue est le fruit d'une longue maturation avec l'aide précieuse d'historiens de l'art et de conservateurs de musées que nous remercions pour leurs conseils et avis éclairés.

Nous rendons hommage à tous les musées qui nous ont témoigné de leur confiance en intégrant dans leurs collections des oeuvres provenant de la Galerie :

Musée d'Adelaïde (Australie) ; Kunsthistorische Museum de Berlin ; Musée des Beaux-Arts de Nancy ; École Nationale des Beaux-Arts de Paris, Fondation Custodia ; le Fitzwilliam Museum de Cambridge ; Musée Louis-Philippe ; château d'Eu ; Musée de la Comédie Française ; Getty Research de Los Angeles ; Cabinet des Dessins du Château de Fontainebleau ; le Musée Cognacq-Jay...

Madame Catherine LOISEL

Conservatrice en chef au département
Arts Graphiques du Musée du Louvre

Madame Catherine GOGUEL

Conservatrice en chef honoraire au département
Arts Graphiques du Musée du Louvre

Monsieur Alvin CLARK

Conservateur des dessins du Fogg Art
Museum de Boston

Monsieur Marcel ROETHLISBERGER

Historien d'Art

Madame Emmanuelle BRUGEROLLES

Conservatrice du cabinet des dessins
à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris

Monsieur Neil JEFFARES

Spécialiste des pastels du XVIII^e siècle

Madame Françoise JOULIE

Chargée de mission au Musée du Louvre

Monsieur Stanislas d'Albuquerque

Historien d'Art

Mademoiselle Emmanuelle VERGEAU

Rédaction du catalogue

Madame Dominique de MENIBUS

Restauration de cadres anciens

Atelier Caroline CORRIGAN

Restauration de dessins anciens

Atelier Valérie QUELEN

Encadrement

Atelier Catherine POLNECQ

Restauration de tableaux anciens

Atelier Anna GABRIELLI

Restauration de dessins anciens

Monsieur Christophe BRISSON

Création et mise en page du catalogue

Studio Art Go, Florent DUMAS

Photographe

TELLIEZ COMMUNICATION Compiègne

Imprimeur

GALERIE ALEXIS BORDES

19, rue Drouot – 75009 Paris

Tél. : 01 47 70 43 30

Fax : 01 47 70 43 40

mail : expert@alexis-bordes.com

www.alexis-bordes.com

ISBN 2.908658.06.02 – 15€