

GALERIE
ALEXIS BORDES



DESSINS DU XVI^E AU XX^E SIÈCLE

CONDITIONS DE VENTE

Les dimensions sont données en centimètres, hauteur avant largeur.

Les œuvres sont vendues montées et encadrées.

Prix sur demande.

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

©Tous droits de reproduction réservés Galerie Alexis Bordes.

DESSINS DU XVI^E AU XX^E SIÈCLE

Exposition

du mardi 25 mars au mardi 15 avril 2014

GALERIE ALEXIS BORDES

4, rue de la Paix – 75002 Paris

escalier 2, 2^e étage droite

Horaires d'ouverture : 10h30 à 13h – 14h15 à 19h – Ouverture les samedi 29 mars et 5 avril



DESSINS DU XVI^E AU XX^E SIÈCLE

Exposition

du mardi 25 mars au mardi 15 avril 2014

GALERIE ALEXIS BORDES

4, rue de la Paix – 75002 Paris

escalier 2, 2^e étage droite

Horaires d'ouverture : 10h30 à 13h – 14h15 à 19h – Ouverture les samedi 29 mars et 5 avril

Giovanni Francesco Barbieri, dit le GUERCHIN
(Cento 1591 – Bologne 1666)

1 | FIGURE D'HERMINIE CASQUÉE

Plume et lavis brun
12,1 x 8,3 cm

Si le Guerchin ne fut pas un autodidacte, comme se plut à le suggérer la légende, celle-ci exprime bien la précocité du talent de l'artiste, la force de travail et l'ardeur qui conduisirent sa carrière. Giovanni Francesco Barbieri débuta dans sa ville natale de Cento, et bénéficia de l'influence bolonaise, en particulier de celle des frères Carrache. Il avait pu copier très jeune la *Madone à l'Enfant* peinte par Ludovico au Couvent des Capucins de Cento. L'artiste emprunta aux Carrache ce qui constituait le socle de leur enseignement, et de l'Académie qu'ils avaient fondé en 1585 : l'art du Guerchin récuse tout maniérisme, et puise ses motifs dans une nature assidûment étudiée.

La carrière du Guerchin se poursuivit à Ferrare, à Venise où il découvrit les maîtres du Cinquecento, puis à Bologne, où il fut appelé par le cardinal Alessandro Ludovisi. En 1621, il se trouvait à Rome à la demande de ce dernier, désormais pape sous le nom de Grégoire XV ; il y demeura deux années, jusqu'à la mort du pontife. De retour à Cento, il poursuivit une carrière active, dont les frontières ne se limitèrent pas à la région bolonaise : on comptait parmi ses commanditaires la famille Colonna, le Pape Urbain VIII Barberini, mais aussi Marie de Médicis, Mazarin ou encore Charles I^{er} d'Angleterre.

Francesco Barbieri fut un dessinateur aussi talentueux que prolifique, chacune de ses idées étant aussitôt suivie d'une étude. L'artiste ne se contenta pas d'utiliser le dessin à des fins préparatoires, mais réalisa également des feuilles de caractère, indépendantes de toute peinture ; il se posait en novateur dans cette pratique. Le médium favori du Guerchin fut la plume et l'encre brune ferrogallique, qu'il employait généralement sur un papier vergé, sans nécessairement la rehausser de lavis. On lui connaît également de belles sanguines.

Notre *Figure casquée* illustre l'art du Guerchin après son installation à Bologne, en 1642. Sa première manière, aux traits de plume virevoltants, aux extrémités tournoyantes,

se fait désormais plus économe. Son écriture est concise mais souple. Les traits de plume parallèles, à l'épaisseur subtilement modulée, dessinent le modelé et soulignent les ombres qu'accuse un léger lavis brun-gris. L'artiste joue avec la réserve du papier non préparé, suggérant la lumière. Il a dessiné un visage de strict profil, sans indiquer d'espace ni de fond, rappelant les camées et les monnaies antiques. La jeune femme porte un casque orné attaché autour du cou, sur des cheveux mi-longs retombant en mèches bouclées. Elle est vêtue d'une armure évoquée en quelques traits de plume.

On peut reconnaître dans ce visage la figure d'Herminie, issue du fameux poème épique du Tasse « La Jérusalem délivrée » (1580). Herminie, princesse d'Antioche, s'éprend du chevalier Tancrède, et part à sa recherche, revêtue de l'armure de sa rivale Clorinde. Elle trouve un temps refuge chez des bergers. Le Guerchin illustra à deux reprises l'épisode d'*Herminie et les bergers*. Il en exécuta une première version à la demande du duc de Mantoue, en 1619 – 1620 (Birmingham, City Museum and Art Gallery). On en connaît une étude préparatoire à la sanguine (Royal Library, Windsor Castle). Herminie y est figurée en pied, de trois-quarts, la tête coiffée d'un casque à plumes.

L'artiste peignit une seconde fois la scène en 1648 – 1649 pour Don Antonio Ruffo (Minneapolis Institute of Art). Notre dessin pourrait être une première pensée pour ce tableau, dont la National Gallery of Art de Washington conserve également une étude préparatoire, à la sanguine (*fig. 1*). Son visage juvénile de profil, la perfection formelle de ses traits, y sont très proches de notre œuvre. On retrouve dans les deux dessins l'ornementation du haut de la cuirasse, et la liberté des cheveux tombant sur les épaules, signant la féminité du modèle. Le Guerchin semble avoir hésité sur la manière dont il coifferait la jeune femme : elle est casquée dans notre œuvre, tête nue dans la feuille de Washington. Dans le tableau, il peindra une Herminie en train d'enlever son casque.



On trouve dans l'œuvre dessinée du Guerchin d'autres petits portraits à la plume de figures casquées. On pense par exemple à *Alexandre le Grand portant un casque à plume* (fig. 2, Angleterre, Royal Collection Trust, c. 1631), ou au *Guerrier barbu portant un casque* (plume et lavis brun-gris, idem, c. 1634). Les deux feuilles, qui représentent des visages ciselés sur des bustes plus légèrement ébauchés,

marquent la transition entre le premier style du Guerchin, vigoureux et généreux, et la délicatesse raffinée de notre œuvre de maturité.

Nous remercions M. Nicholas TURNER de nous avoir confirmé l'authenticité de notre dessin.



fig. 1

Giovanni Francesco Barbieri, dit le GUERCHIN

Herminie

Vers 1648

Sanguine sur papier vergé

20.8 x 15.3 cm

Washington, National Gallery of Art



fig. 2

Giovanni Francesco Barbieri, dit le GUERCHIN

Alexandre le Grand portant un casque à plume

c. 1631

Royal Collection Trust, Angleterre

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- J. BROOKS, N. E. SILVER, *Guercino : Mind to Paper*, catalogue d'exposition, Los Angeles : J.P. Getty Museum, 2006
- D. M. STONE, *Guercino : Master draftsman*, catalogue d'exposition, Cambridge, Bologna : Harvard University Art Museums, Nuova Alfa Editoriale, 1991



2 | LA SAINTE FAMILLE AVEC SAINTE ELISABETH ET SAINT JEAN-BAPTISTE

Sanguine rehaussée de blanc, sur deux feuilles jointes
15,6 x 9,4 cm

Petit format exquis de précision et de finesse, notre feuille représente la *Sainte Famille avec sainte Elisabeth et saint Jean-Baptiste*, un sujet absent des évangiles mais cher aux peintres du Cinquecento. Dans une mise en page millimétrée, et avec un sens de l'équilibre assuré, l'artiste a dessiné au premier plan la Vierge, vue de dos, le visage retourné vers nous. Derrière elle se tient Elisabeth. La différence d'âge entre les deux cousines est manifestée par les coiffures : une tresse couronne le visage de la Marie, quand Elisabeth porte la guimpe, apanage des femmes âgées. Entre les deux mères, l'enfant Jésus et saint Jean-Baptiste se tiennent embrassés, rappelant la Visitation, et préfigurant l'épisode du baptême. Au-dessus de la Vierge, Saint Joseph est extérieur à la scène principale, comme le veut la tradition iconographique. L'arrière-plan dispose plusieurs autres personnages au milieu d'un agencement de colonnes antiques ouvrant sur un paysage.

L'artiste manie ici la sanguine avec brio et sensibilité, rehaussant de blanc les lumières. Les petites dimensions de la feuille en font une œuvre précieuse, qui dut être conçue pour elle-même, et appréciée par les collectionneurs dès sa création. Les personnages sont enveloppés de drapés amples, aux multiples plis savamment maîtrisés. Leur anatomie est élongée, les postures étudiées allient souplesse et élégance.

La facture gracieuse de ce dessin permet d'en situer l'exécution à Parme, dans l'entourage de Francesco Mazzola, dit le Parmesan. On peut le rapprocher plus précisément du travail de Jacopo Zanguidi, également appelé Bertoia. On connaît mal la vie de cet artiste, né quatre ans après la disparition du Parmesan et mort très jeune. Vasari ne parla pas de lui dans ses *Vite*, mais reproduisit plusieurs de ses dessins dans son *Libro dei disegni*.

La brève carrière de Bertoia s'était déroulée entre Parme et Rome : ses principaux commanditaires furent Alessandro et Ottavio Farnese. Il décora pour le premier l'Oratoire de la Confraternité du Gonfalone, à Rome. Pour le second, il exécuta une série de fresque au Palazzo del Giardino de Parme, puis au Palais Farnese de Caprarola, édifié par le célèbre Vignole. Les premiers travaux de Bertoia traduisent l'influence qu'exerça sur lui l'art de Parmesan, la souplesse de son graphisme rappelle Nicolò dell'Abate ; à Rome, l'artiste fut également marqué par les travaux de Raphaël. On peut comparer notre œuvre à une *Vierge à l'enfant assise contre un arbre, avec Saint Jean Baptiste* (fig. 1) passé en vente chez Christies Londres en 1908 et chez Sotheby's Londres en 2000). On y retrouve une Vierge aux formes élongées, à l'allure majestueuse dans son drapé enveloppant, et des enfants aux corps potelés, souplement articulés.





fig. 1

Jacopo Zanguidi, dit BERTOIA

Vierge à l'enfant assise contre un arbre, avec Saint Jean Baptiste

Plume, encre brune et lavis

24.5 x 16.4 cm

Vente Christies Londres, 27 -29 mai 1908, n° 155

Vente Sotheby's Londres, 5 juillet 2000, n° 10

Provenance :

- J. Goll van Franckenstein (L. 2987), avec le numéro '4070'.
- R.P. Roupell (L. 2234) ; probablement Christie's, London, 12-14 juillet 1887, lot n° 809, comme 'Parmigianino, Holy Family with Saints'.

Bibliographie :

- *Figure. Disegni dal Cinquecento all'Ottocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, catalogue d'exposition, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Accademia di Belle Arti, Electa : Milano, 1998, n° 12
- D. DEGRAZIA, *Bertoia, Mirola and the Farnese court*, Nuova Alfa, 1991





Sébastien BOURDON

(Montpellier 1616 – Paris 1671)

3 | POTARE SITIENTES OU DONNER À BOIRE AUX ASSOIFFÉS

Plume, encre brune et lavis gris

45,5 x 60 cm

Dans la tradition chrétienne, les « sept œuvres de miséricorde » sont tirées de l'évangile de saint Mathieu : « Car j'avais faim, et vous m'avez donné à manger ; j'avais soif, et vous m'avez donné à boire ; j'étais un étranger, et vous m'avez accueilli ; j'étais nu, et vous m'avez habillé ; j'étais malade, et vous m'avez visité ; j'étais en prison, et vous êtes venus jusqu'à moi » (chapitre 25, 35-36). Le devoir d'ensevelir les morts a été rajouté par la tradition aux précédents. Sébastien Bourdon les illustra de manière très personnelle, en sept grands tableaux, assortissant chaque œuvre d'un épisode de l'Ancien Testament. Il réalisa des compositions variées et complexes, agençant en frise de nombreux personnages devant des décors architecturaux antiques.

D'après Guillet de Saint-Georges, Bourdon aurait peint les *Sept œuvres de Miséricorde* pour un amateur nommé Le Clerc. Selon d'Argenville, les tableaux furent conservés à Montpellier, puis passèrent rapidement en Angleterre, où on les connaît encore au XIX^e siècle. Ils se trouvent aujourd'hui au Ringling Museum of Art de Sarasota, en Floride, dans un désastreux état de conservation.

Bourdon transcrivit lui-même en gravure ses sept tableaux. L'ensemble des eaux fortes, qui connut une postérité florissante, est considéré comme un chef d'œuvre de l'artiste, et l'un des fleurons de la gravure française. Les grandes planches de cuivre, aujourd'hui conservées à la Chalcographie du Louvre, révèlent un métier sûr et une finesse de taille signant un travail de grande qualité.

Les tableaux comme les gravures des *Sept œuvres de Miséricorde* peuvent être datées de la fin de la vie de l'artiste ; il n'est alors pas très âgé (il mourut à cinquante-cinq ans), et bénéficie d'une solide réputation, assortie de hautes responsabilités. On peut précisément situer son travail entre 1665 et 1671 : il dédicça ses gravures à Colbert, lui donnant le titre de marquis de Seignelay ; Seignelay fut élevé au rang de marquisat en 1668, et quitta en 1671 la possession de Colbert au profit de son fils.



Sébastien BOURDON

Les Sept œuvres de la miséricorde – Potare Sitientes

Eau-forte

Washington, National Gallery of Art

En concevant cet ensemble, Bourdon avait certainement en tête les *Sept Sacrements* de Poussin. Il admirait ce maître – alors au faite de sa gloire – et s'est souvent inspiré de lui. Si la première série des *Sept Sacrements* est conservée chez l'amateur romain Cassiano del Pozzo, Bourdon a du voir chez Chanteloup la deuxième série, réalisée par Poussin dans les années 1640. Il semble vouloir donner une réponse, empreinte de sa religion réformée et de sa connaissance des écritures, au monument catholique de Poussin. Il choisit d'ailleurs pour ses Œuvres (122 x 175 cm) un format très proche de celui des *Sept Sacrements* (117 x 178 cm).







Notre dessin préparatoire à la gravure représente la deuxième œuvre de miséricorde : *Potare sitientes – Donner à boire aux assoiffés*. Bourdon l'a illustrée par un passage du livre des Rois (ch. 18) : Abdias, le maître du Palais du roi Acab, « craignait beaucoup le Seigneur. Ainsi, lorsque Jézabel avait supprimé les prophètes du Seigneur, Abdias avait pris cent prophètes, les avait cachés, cinquante à la fois dans une grotte, et les avait approvisionnés en pain et en eau. » On peut voir ici Abdias, debout à droite, faisant face aux prophètes groupés dans des postures variées, devant les grottes où ils se dissimulent. Ils sont en train de se désaltérer, buvant aux cruches apportées par Abdias. On aperçoit en arrière-plan la terrible reine Jézabel, juchée sur son char. Sur un dessin à la plume, l'artiste a rehaussé le premier plan d'un lavis gris aux valeurs contrastées, parfois relevé de hachures. La facture large confère à Abdias et aux prophètes, drapés dans d'amples vêtements aux plis cassés, un caractère sculptural. L'intensité dramatique de la scène est renforcée par le rassemblement des personnages aux regards charbonneux et inquiétants.

On ne connaît que peu de dessins de Bourdon en rapport avec les Sept œuvres de Miséricorde, et notre œuvre n'en est que plus rare. Jacques Thuillier recense dans son catalogue d'exposition consacré à l'artiste une étude pour *Libérer les prisonniers* (localisation inconnue), mais aussi une feuille d'étude pour *Donner à boire*, conservée au Cabinet des Dessins du Musée des Beaux-arts de Nancy. Ce dessin à la plume et à l'encre brune rassemble quatorze croquis de personnages isolés en rapport avec la composition.

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- J. THUILLIER, *Sébastien Bourdon. 1616 – 1671*. Catalogue critique et chronologique de l'œuvre complet, Paris : RMN, 2000, voir p. 414 pour la gravure
- G. FOWLE, *The biblical paintings of Sébastien Bourdon*, thèse, University of Michigan, 1970
- A. TAPIE, C. JOUBERT, *L'allégorie dans la peinture : la représentation de la charité au XVII^e siècle*, catalogue d'exposition, Caen : Musée des Beaux-Arts, 1986, n°35-41



Aegros Curare



Liberare Captivos



Esurientes Pascere



Sepelire Mortuos



Hospitio Exipere Aduenas



Vestire Nudos

Sébastien BOURDON
Les Sept œuvres de la miséricorde
Eaux-fortes
Washington, National Gallery of Art

Alessandro ALLORI

(Florence 1535 - 1607)

4

ADAM ET EVE

Pierre noire et estompe sur papier préparé ivoire

34,6 x 27,4 cm

Principal disciple d'Agnolo Bronzino, Alessandro Allori lui fut lié par une profonde affection filiale ; à sa mort en 1672, il reprit son atelier, héritant en même temps de son rôle de peintre de cour.

Dans la Florence du Cinquecento, la formation artistique se fondait plus que jamais sur le dessin. Vers 1550, Baccio Bandinelli y installa une première académie, dans la lignée de celle qu'il avait instaurée au Vatican en 1531. En janvier 1563, Côme de Médicis, sous l'impulsion de Vasari, créa la fameuse *Accademia del Disegno*. L'étude de l'anatomie et les séances de modèle vivant en constituaient l'un des fondements. Alessandro Allori la fréquenta dès sa création.

A l'instar de ses contemporains, Allori fut fasciné par l'étude de la figure humaine. Baldinucci rapporte qu'il « passe son temps à écorcher des cadavres et à en tirer dessins et modèles ». Vincenzo Borghini, qui lui rendit visite dans son atelier du cloître de San Lorenzo, dit avoir été « émerveillé de tant de rigueur, car [Allori] a vu tous les nerfs, veines, os et muscles et fait quantités d'anatomies admirables dans diverses attitudes et de figures dont la carnation est de toute beauté ».

Dans l'étude du corps humain, les artistes florentins puisèrent également auprès de leurs prédécesseurs un précieux enseignement. Allori fut marqué par le travail de Michel-Ange, et de toute la première génération maniériste. Notre feuille témoigne de la multiplicité de ses influences.

On peut y reconnaître les deux figures centrales d'un tableau par Baccio Bandinelli aujourd'hui encore conservé au Palais Pitti : *La création d'Eve*. (fig. 1)

D'après les écrits de Vasari, ce tableau fit partie d'un ensemble de quatre compositions commandées par Eléonore de Tolède en 1559. Bandinelli en aurait fourni les cartons, tandis que les

toiles définitives auraient été peintes par Andrea del Minga. James Beck rectifie les propos de Vasari, en attribuant la majeure partie de l'exécution à Bandinelli, et en minimisant l'intervention de Minga. Les tableaux étaient déjà cités dans la *Guardaroba* du Palais Pitti en 1560, l'année du retour d'Allori à Florence après six ans passés à Rome ; on peut donc situer son dessin au début de cette décennie. Le filigrane en forme d'arbalète conforte cette datation : on le retrouve à Fabriano en 1559, et à Rome entre 1562 et 1563.

Le tableau du Palais Pitti représente Adam endormi, assis sur un rocher. Eve occupe le centre de la composition, naissant de lui. A gauche, Dieu le Père est évoqué sous les traits d'un vieillard, enveloppé dans un large manteau drapé. Allori n'a retenu que les figures nues des deux premiers humains, ainsi que le jeune daim qui se tient aux pieds d'Adam. On retrouve ici son intérêt pour les personnages contorsionnés et son style graphique. Le modelé souple, laissant à peine visible le trait du crayon, dessine des anatomies puissantes. La plastique est intensifiée par le traitement subtil de la lumière, en contrastes retenus.

On connaît d'autres études anatomiques réalisées par Allori d'après ses prédécesseurs. On pense par exemple à *Vénus et l'amour* (Paris, Musée du Louvre), exécutée d'après un carton perdu de Michel-Ange pour la demeure de Bartolomeo Bettini. On y retrouve cette souplesse des chairs et cette perfection du dessin. Par sa facture soignée et son anatomie sculpturale, notre dessin rappelle également *L'homme nu suspendu par une main* (Paris, Musée du Louvre), qu'Allori a tiré d'un des Elus du *Jugement Dernier* de Michel-Ange. Il en a copié la fresque de la Chapelle Sixtine en 1559.





fig. 1

Baccio BANDINELLI & Andrea DEL MINGA

Création d'Eve

Huile sur toile

198 x 167 cm

Florence, Palazzo Pitti

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- E. PILLIOD, *Pontormo, Bronzino, Allori. A genealogy of Florentine Art*, New Haven, Londres : Yale University Press, 2001
- S. LECCHINI GIOVANNONI, *Alessandro Allori*, Turin : Allemandi, 1991
- S. LECCHINI GIOVANNONI, Ph. COSTAMAGNA, « Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori », in *Antichità Viva*, 1988, XVII, 1, p. 10-31
- R. BORGHINI, *Il riposo di Raffaello Borghini : in cui della pittura, e della scultura si fa uella, de' piu illustri pittori, e scultori, et delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*, Florence : Giorgio Marescotti, 1584





Antoine RIVALZ

(Toulouse 1667 - 1735)

5 | HORATIUS COCLÈS DÉFENDANT LES ROMAINS AU PONT SUBLICIUS

Plume et lavis gris

46,3 x 62,5 cm

Porte une ancienne inscription à la plume en bas à droite : N° 221

En l'an 509 avant Jésus-Christ, la proclamation de la République romaine déclencha une guerre ardente entre Rome et le puissant roi étrusque Porsenna. Trois des plus fameux héros des premiers temps romains s'illustrèrent au cours de cet affrontement : Mucius Scaevola, Clélie et Horatius Coclès. Ce-dernier, dont le surnom signifie borgne, descend des célèbres Horaces. Alors que les Etrusques s'apprêtaient à pénétrer dans Rome, il arrêta leur course au Pont Sublicius. L'artiste a retenu ici la version de Polybe et de Valère-Maxence, qui stipule qu'Horatius Coclès accomplit seul cet exploit. Sur son ordre, le pont fut ensuite détruit, et le héros précipité à l'eau. Les sources divergent sur son sort. Selon certaines, il y trouva la mort, pour d'autres, il en réchappa et gagna les honneurs de la Cité.

L'artiste a représenté ici l'épisode du Pont Sublicius avec verve et brio. La scène, toute en mouvement, combine un nombre important de personnages enchevêtrés. Le premier plan, dans la diagonale inférieure gauche, retrace l'exploit avec une intensité dramatique soutenue par le contraste du lavis. Au centre de la page s'élançait Horatius Coclès, le corps en torsion, tendu par l'effort. Une main en arrière tenant son épée, il repousse de son bouclier un homme monté sur un cheval cabré qui brandit un poignard. Un cavalier et des fantassins le suivent, dans un élan qui déborde du cadre. A leurs pieds s'entremêlent chevaux blessés et cadavres humains. Au premier plan à droite, le long de la rive du fleuve, un homme âgé extérieur au combat regarde la scène, accompagné d'un animal féroce. Une Victoire ailée portant une enseigne militaire tient une couronne au-dessus de la tête d'Horatius Coclès, manifestant son héroïsme.

Au second plan, concentré en partie droite dans un lavis en demi-tons, l'artiste a ébauché les romains affairés à détruire le pont, armés d'une hache ou d'une faux ; certains, en barque, travaillent depuis le fleuve à en ébranler les fondations. A l'arrière-plan, l'architecture classique de la ville de Rome est simplement suggérée par des traits de plume.

La facture révèle le goût de l'artiste pour l'anatomie : les corps sont noueux, les muscles saillants dessinés en plusieurs tons accompagnent des postures complexes. Le dessinateur a prêté attention aux moindres détails : ceux des ornements des poignées d'épées ou des casques, tous différents, du mouvement de la queue d'un cheval, ou encore du drapé mouillé soulignant la morphologie de la Victoire.

Le traitement de ce sujet antique, dans la composition comme dans la facture, rappelle la manière de l'artiste toulousain Antoine Rivalz, auquel notre feuille peut être attribuée. Fils aîné de l'architecte et peintre Jean-Pierre Rivalz, Antoine trouva auprès de lui une formation complète, nourrie des travaux de Raphaël, Michel-Ange ou encore des Carrache. Après un voyage à Paris en 1685 – 1686, puis un séjour à Marseille, il demeura à Rome de 1688 à 1701. Il y bénéficia de l'amitié de Carlo Maratti, et y affirma un style qui prit désormais l'accent du classicisme ambiant. De retour à Toulouse, il y effectua une brillante carrière. Devenu peintre des Capitouls, il honora de nombreuses commandes pour la ville, mais aussi pour les congrégations religieuses et d'illustres particuliers. Rivalz se distingua également par son goût pour l'enseignement : il fut à l'origine de la création de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse, la seule à porter ce nom avec l'Académie parisienne.

Antoine Rivalz traita à maintes reprises des sujets inspirés de l'histoire antique. Les grands dessins que nous connaissons de lui sont en général rattachés à des œuvres peintes identifiées ; notre feuille pourrait donc être préparatoire pour un tableau disparu. On peut en rapprocher certains éléments d'autres travaux connus. On observe dans *Le Sac de Troie* (fig. 1, huile sur toile, Toulouse, Musée des Augustins), envoyé par Rivalz à Toulouse peu avant son retour de Rome, un personnage casqué brandissant un poignard, dont la posture et l'anatomie sont semblables à celles de notre cavalier s'opposant à Horatius. La composition est



également agencée en deux plans, divisant par une diagonale et un jeu de contrastes modulés l'action principale et les scènes secondaires, devant une architecture romaine classique. On retrouve un agencement complexe de corps enchevêtrés, avec un même souci anatomique, dans *la Bataille remportée par les Tectosages sur le Roi Antiochus* (huile sur toile, Toulouse, Musée des Augustins), peint par Rivalz en 1702.

On peut enfin confronter notre dessin à *l'Expulsion des Huguenots de Toulouse* (plume et encre noire rehaussée de gouache grise, collection Jeffrey E. Horvitz). La scène figure un affrontement sur un pont ; on y retrouve la manière de traiter les différents plans par un lavis plus ou moins contrasté, et une architecture à l'arrière-plan esquissée par de simples traits de plumes.



fig. 1

Antoine RIVALZ

Le sac de Troie

Huile sur toile

171 x 120 cm

Toulouse, Musée des Augustins

Provenance :

- Allemagne, collection particulière

Bibliographie :

- J. PENENT, *Antoine Rivalz, 1667 – 1735 : le Romain de Toulouse*, catalogue d'exposition, Toulouse, Musée Paul Dupuy, Paris : Somogy, 2004





Alessandro TURCHI dit l'Orbetto

(Vérone 1578 - Rome 1649)

6 | ETUDE POUR LA DÉPLORATION DU CHRIST

Plume, encre brune et lavis brun sur traits de pierre noire

27,8 x 19,5 cm

Surnommé l'Orbetto, Alessandro Turchi est originaire de Vérone, où il débuta sa carrière. Il s'y forma auprès du peintre maniériste Felice Brusasorci, puis étudia quelques temps à Venise. Ses débuts furent brillants, et couronnés en 1609 par son entrée à la prestigieuse Academia Filarmonica. On conserve de lui, à Vérone et aux alentours, de nombreux tableaux d'autel attestant de l'indépendance de son style, qui se libéra progressivement du maniérisme pour adopter le goût classique émergent.

Turchi s'installa définitivement à Rome en 1614 ou 1615, tout en gardant d'étroits liens avec sa ville natale vers laquelle il continuera d'envoyer des œuvres. Il se montra un travailleur assidu, composant autant de grands formats religieux ou mythologiques que de petites œuvres sur bois ou sur marbre. A son arrivée à Rome, il travailla au décor de la *Sala Regia* du Palais du Quirinale, aux côtés de son compatriote Bassetti, de Lanfranco, ou encore de Carlo Saraceni. Ce dernier, auquel il se lia d'amitié, l'introduisit auprès du mouvement caravagesque. Turchi en empruntera le luminisme, qu'il maria au chromatisme découvert à Venise. Sa peinture se fait désormais classique, révélant notamment sa profonde connaissance des bolonais que sont les Carrache ou Guido Reni.

Le décor de la *Sala Regia* fit connaître l'artiste de la noblesse et du clergé romain, ce qui lui assura des commandes régulières. Il comprit parmi ses protecteurs le cardinal et grand collectionneur Scipione Caffarelli-Borghese. Reconnu pour son talent, Turchi fut nommé en 1637 Prince de l'Académie de Saint-Luc.

Si l'on connaît bien l'œuvre peint de Turchi, son œuvre dessiné, moins étudié, fut progressivement redécouvert à partir des années 1950. Des dessins lui sont régulièrement réattribués ; c'est le Musée du Louvre qui en conserve le noyau le plus important. La plupart des feuilles qui nous sont parvenues sont des projets composés, mettant en scène plusieurs personnages. Il travaille à la plume, généralement sur une première ébauche à la pierre noire ; il rehausse ensuite ses figures d'un lavis brun franchement contrasté.

Notre dessin représente l'épisode de la *Déploration du Christ* : la Vierge pleure son fils mort, qu'elle tient sur les genoux. Turchi a représenté une Vierge d'allure monumentale, au corps enveloppé d'un vêtement ample, digne dans la souffrance. Sa tête est couverte d'une coiffe contemporaine. Sur ses genoux, le Christ est figuré avec un réalisme saisissant ; la tête est rejetée en arrière, dans une expression douloureuse ; le bras droit pend, inerte. Les traits de plume accusent l'anatomie du corps et détaillent les muscles. Un troisième personnage est présent aux côtés de la Pietà, ployé de douleur aux pieds du Christ, lui retenant la main gauche ; il pourrait s'agir de Marie-Madeleine. Le groupe se tient devant un enrochement qui évoque le tombeau dans lequel le Christ va être placé. Le lavis brun, accentuant les contrastes de lumière, confère à la scène un aspect dramatique.

Le corps du Christ peut être rapproché de celui que peint Turchi dans la *Lamentation sur le Christ Mort* (fig. 1, Didier Aaron, Tefaf 2011) : il est alors dans la même posture, l'ana-



tomie exacerbée, la tête rejetée en arrière et partiellement dans l'ombre, le bras pendant. Il est également intéressant de confronter notre œuvre au Christ mort soutenu par deux anges, (pierre noire, plume et encre brune, vente Christie's, New-York, 28 janvier 1999, n° 6), pour leur proximité iconographique. Enfin le traitement contrasté des valeurs, au lavis sur des traits de plume, rappelle celui de *La Décollation de saint Jean-Baptiste* (fig. 2, esquisse à la pierre noire, Musée du Louvre).



fig. 2

Alessandro TURCHI

La décollation de saint Jean-Baptiste

Plume, encre brune, lavis brun, esquisse à la pierre noire, sur papier beige

38.5 x 22.1 cm

Paris, Musée du Louvre



fig. 1

Alessandro TURCHI

La Lamentation sur le corps du Christ, vers 1615-1620

Huile sur marbre noir

25 x 35 cm

Paris, Galerie Didier Aaron

Bibliographie :

- D. SCAGLIETTI-KELESIAN, E. SCHLEIER, *Alessandro Turchi, detto l'Orbetto. 1578 – 1649*, catalogue d'exposition, Milano : Electa, 1999
- S. SUEUR, *Le dessin à Vérone aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris : 1993, Vérone : 1994
- E. SCHLEIER, *Drawings by Alessandro Turchi*, in *Master Drawings*, IX, 1971, p. 143



François BOUCHER

(Paris 1703 - 1770)

7 | NU FÉMININ DE PROFIL DROIT, ALLONGÉ DANS UN PAYSAGE ET DEUX PUTTI EN ARRIÈRE-PLAN

Pierre noire, estompe, sanguine, rehauts de craie blanche et pastel sur papier préparé chamois
23 x 33 cm

François Boucher sut tout au long de sa carrière sublimer le corps féminin dans ses dessins aux trois crayons. Autant ses académies d'hommes sont musculeuses et anguleuses (on y reconnaît d'ailleurs l'influence de Jouvenet), autant ses études de femmes demeurent emplies de douceur et de grâce toute naturelle.

L'artiste utilisait le prétexte de jeunes femmes représentées en Vénus ou en vestales pour idéaliser la beauté féminine.

Dans notre dessin à la pierre noire, sanguine, rehaussée de craie blanche et de pastel bleu, Boucher s'est plu à théâtraliser son modèle dans un paysage intemporel.

Avec une facture rapide et libre, il symbolise notre nu féminin en source, avec la présence d'une jarre d'où coule un ruisseau. Accoudée à cette dernière, notre source semble intériorisée en détournant son regard du spectateur, et comme placée en dehors de la réalité. Seuls les deux putti en arrière plan la ramènent sur un plan terrestre.

Probablement exécuté vers 1760, notre dessin qui se rapproche plus du pastel par sa technique, est typique des œuvres de la maturité de l'artiste. En effet, par la virtuosité de son dessin, François Boucher atteint un véritable perfection dans l'évocation de l'anatomie féminine.

Il met en place les contours du corps du modèle à la sanguine, puis il retravaille par dessus le médium à la pierre noire, ce qui renforce les transparences des chairs. Les mains stylisées en pattes de grenouille sont caractéristiques de cette période et nous rendent encore plus touchante notre

jeune beauté. C'est aussi dans ces années là que l'artiste, en dévoilant la nudité, offre au regard un certain érotisme. On peut rapprocher notre source d'une *Vénus jouant avec deux colombes* (fig. 1, Vente Christies Paris - 23 juin 2010 lot n° 109), traitée avec une technique similaire et d'une grande sensualité. On y retrouve les même rehauts de pastel bleu qui contrastent avec la craie blanche sur fond de pastel noir estompé.

Nous remercions Mr. Alastair Laing de nous avoir confirmé l'authenticité de ce dessin.



fig. 1

François Boucher

Vénus jouant avec deux colombes

Pierre noire, sanguine, pastel, rehaussé de blanc, sur papier gris-bleu
28,8 x 44 cm

Vente de Christie's Paris, 23 juin 2010 Lot109

Provenance :

- Probablement collection du Baron Thibon, sa vente 9 février 1875, décrit comme «La Source»
- Mr. A.P. Parissot, sa vente, Paris, Hotel Drouot, 20-22 novembre 1911, lot n°67
- Mr. Georges B. Lasquin, 1928 (?)
- Vente Christies NY, 4 novembre 1978, lot n°61, avec Seiferheld & co, NY

Bibliographie :

- E.BRUGEROLLE, *François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'école des Beaux-Arts*, catalogue de l'exposition, ENSBA, Paris, 2003
- F.JOULIE, *Boucher dans les collections privées*, catalogue de l'exposition au Musée Lambinet, octobre 2004-janvier 2005, Somogy, 2004
- A.LAING, *Les dessins de François Boucher*, Editions la Scala, 2003







Jacques-André PORTAIL

(Brest 1695 - Versailles 1759)

8 | JEUNE HOMME AU TRICORNE DE PROFIL DROIT ET UNE ÉTUDE

Pierre noire et sanguine sur papier préparé

24,3 x 15,8 cm

Les mots du grand collectionneur Philippe de Chennevières, dans ses *Portraits inédits d'artistes français* (1853), résumant toute l'estime qu'il portait au travail de Jacques-André Portail. « Ces dessins composaient à eux seuls toute une individualité d'artiste, distincte de Watteau pour ses types et son sentiment, et cependant aussi voisine de lui que Lancret et Pater pour la grâce et la galanterie et le brillant de ses sanguines ».

La fortune du dessinateur avait été initiée dès le siècle précédent par l'intérêt que portèrent à ses feuilles Louis XV, Madame de Pompadour, Choiseul ou encore Blondel de Gagny.

On connaît peu de choses de la formation de Portail, qui commença à Nantes une carrière d'ingénieur et d'architecte. On le retrouve à Versailles aux fonctions de Dessinateur du Roi et de Garde des Tableaux, qui l'entraînèrent à « conduire l'arrangement » des Salons du Louvre, de 1742 à 1753. En vertu de cette charge, il fut reçu et agréé en 1746 à l'Académie Royale, avec le titre de « peintre de fleurs et de fruits ». Cette même année, il était également chargé de constituer un bureau de dessinateur pour établir les plans de toutes les possessions du roi dans les départements, activité qui l'occupa quatre ans. Portail exposa ses travaux aux Salons de 1747, 1750, 1751 et 1759 : ce sont des fruits et des fleurs, des vues d'architecture et des scènes de genre. On retrouve également ses dessins dans les ventes dès la fin du XVIII^e siècle : celle du 4 avril 1782 dispersa un nombre important d'études à la pierre noire et sanguine.

Notre feuille représente un gentilhomme de profil, dans un costume caractéristique du règne de Louis XV. Il porte un justaucorps long, aux basques amples et aux parements de manches larges, sans collet et garni de haut en bas de petits boutons. Sous son tricorne, le jeune homme est coiffé en catogan, de courtes boucles revenant devant ses oreilles. Portail joue sur les couleurs pour animer son personnage : la sanguine dessine le visage et l'habit, la pierre noire se réserve pour les cheveux, le chapeau, les boutons du justaucorps, la culotte et les bas. Une deuxième étude partielle du même modèle est présente sur la feuille : d'un trait de sanguine, à peine rehaussé de pierre noire, elle détaille le bras et la main droite, les plis des basques, et ébauche la culotte.

On connaît une autre étude de ce personnage, *A French Gentleman standing*, conservée aujourd'hui à la National Gallery of Art de Washington (*fig. 1*). La technique en est la même, mais la posture diffère légèrement : le jeune homme a la main dans la poche de sa culotte, retroussant son habit, et se tient en appui sur sa jambe droite ; on ne voit plus son bras gauche, qui dans notre œuvre est levé et tient une lettre. Une autre feuille d'*Études de gentilhomme* conservée à Washington (*fig. 2*) illustre le travail de Portail, qui y fait poser un modèle vêtu de la même manière dans des postures variées.





fig. 1

Jacques-André PORTAIL

A French Gentleman standing

Pierre noire et sanguine sur papier vergé

23.5 x 13.5 cm

Washington, National Gallery of Art



fig. 2

Jacques-André PORTAIL

Etudes de gentilhomme

Pierre noire et sanguine sur papier vergé

23.5 x 32.1 cm

Washington, National Gallery of Art

Provenance:

- collection Jeanne Lanvin
- collection Prince Guy de Polignac
- collection Michel-Lévy, vente du 18 juin 1925, Galerie Georges Petit, n° 86

Bibliographie :

- A. de LORME, *L'art à Brest au XVIII^e siècle : Jacques-André Portail, dessinateur du roy*, s.l., s.n., 1900
- X. SALMON, *Jacques-André Portail, 1695 – 1759*, Cahiers du dessin français, n° 10, Paris : Galerie de Bayser, 1996
- P. de CHENNEVIÈRES, *Portraits inédits d'artistes français*, Paris : Vigüères, Rapilly, 1853



Gabriel de SAINT-AUBIN

(Paris 1724 – 1780)

9 | L'ACADÉMIE DE DESSIN

Pierre noire, estompe et rehauts de blanc sur papier chamois
Porte une signature J.B Chardin et une date 1760 en bas à gauche
28 x 37,5 cm

Personnalité hors du commun, artiste bohème aussi talentueux qu'inclassable, Gabriel de Saint-Aubin fut redécouvert à la fin du XIX^e siècle grâce à la notice que lui consacrèrent les frères Goncourt, dans leur fameux *Art du dix-huitième siècle*. Il aurait étudié à l'Académie royale avant de s'en détacher brutalement, n'ayant obtenu que le second prix de peinture en 1751. « Il devint soudain le Gabriel de Saint-Aubin qu'il resta toute sa vie, précisent les Goncourt, un artiste ayant rompu avec les routines, les pratiques, les traditions, les respects humains de l'art, cherchant le beau dans ce qu'il avait sous les yeux, dans le spectacle du Paris du XVIII^e siècle. »

Gabriel de Saint-Aubin laissa derrière lui un nombre considérable de dessins croqués sur le vif, témoignant de sa sensibilité autant que du monde qui l'entourait. Dessinateur effréné, passant de fêtes en spectacles et de cérémonies en scènes de rue, il se fit le chroniqueur du Paris des Lumières. « Il étudiait sans cesse, à sa façon, et comme pour lui, continuent les Goncourt. C'était une passion de dessiner partout, toujours et tout au monde. (...) Crayon en main, il allait à toute heure et sans trêve, il était ici et là, sur le pavé, en pleine rue, en plein peuple parisien, attrapant à la volée, sur le vrai et sur le vif, le défilé et la processions des passants. »

Saint-Aubin s'essaya à toutes les techniques, en les mêlant avec audace. Sur ses feuilles s'imbriquent croquis et notes presque indéchiffrables, révélant en filigrane la personnalité de leur auteur. L'artiste est également une providence pour les historiens de l'art : aussi intéressé par l'art ancien que par les nouveautés, il annota livrets de Salon et catalogues de vente par de nombreux croquis.

Si l'on ne croisa guère Gabriel de Saint-Aubin à l'Académie royale, on sait qu'il fréquenta l'Académie de Saint-Luc. Est-ce là qu'il a croqué notre assemblée d'élèves, comme il en a dessiné les modèles (*Les modèles à l'Académie de Saint-Luc*, Paris, Musée du Louvre) ? On retrouve à plusieurs reprises dans son œuvre des hommes ou des femmes penchés sur leur ouvrage ou accoudés à leur chevalet, crayon à la main. On pense à l'*Etude de peintre et de dessinateur* (fig. 1, Paris, Musée Carnavalet), ou encore aux *Quatre études de femme* (Chicago Art Institute).

Saint-Aubin représente ici une académie de jeunes hommes, leurs planches de dessin sur les genoux. Il les saisit dans leur travail, et ne s'attarde pas à décrire le motif qui les occupe : seul un angle évoque la table sur laquelle pose le modèle vivant. L'un lève le visage, le regard fixé sur son sujet. L'autre s'incline pour regarder ce que dessine son voisin ; un troisième, concentré, est penché sur son œuvre. La technique de l'artiste est souple, allusive : il emploie la pierre noire, qu'il estompe partiellement pour retranscrire la profondeur et le modelé. Les personnages les plus éloignés ne sont plus que des silhouettes. Il rehausse librement son dessin de craie blanche.

Saint-Aubin conjugue ici liberté d'exécution et faculté d'évocation, dans une feuille concentrant des qualités que louaient déjà les Goncourt. « Les dessins de Gabriel, (...) reconnaissables au milieu de tous les dessins des dessinateurs du siècle par leur caractère de dessins de peintre, sont un vrai régal pour les yeux d'un amateur. »





fig. 1

Gabriel de SAINT-AUBIN

Etude de peintre et de dessinateur

Pierre noire

31,5 x 19,5cm

Paris, Musée Carnavalet

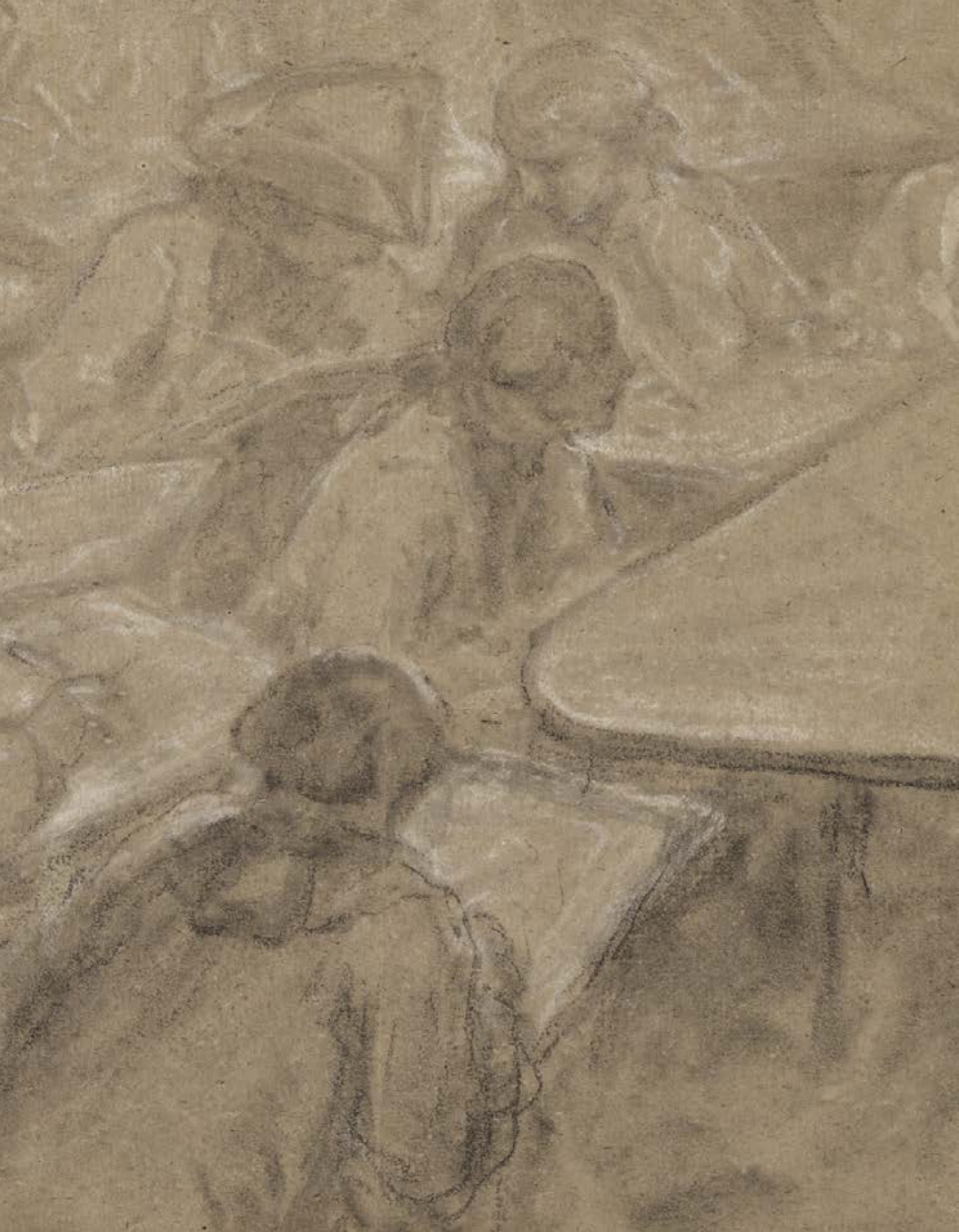
Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- *Gabriel de Saint-Aubin : 1724-1780*, catalogue d'exposition, The Frick Collection, Musée du Louvre, Paris : Somogy, 2007
- E. DACIER, *Gabriel de Saint-Aubin : peintre, dessinateur et graveur, 1724-1780*, Paris, Bruxelles : G. van Oest, 1929 – 1931
- E. de GONCOURT et al., *L'art du dix-huitième siècle*, fasc. 6 et 7, Paris : Quantin, 1880 – 1882





Hubert DROUAI, dit Drouais père

(Rouen 1699 - 1767)

10

PORTRAIT EN BUSTE D'ETIENNE LETEXIER DE MENNETOU À LA CAPE BLEUE

Pastel sur papier marouflé sur toile

52 x 42.5 cm

Porte une étiquette au verso, à la plume : « Étienne le Texier de Mennetou, conseiller secrétaire du roi, directeur général des fermes. / fils de (?) / Épouse Anne Françoise Boutin / receveur général des finances de Rouen 1755 / Père de la comtesse de Durfort / 2^e Anne Claude le Texier de Mennetou / Mariée à Charles François Millet grand père de / la Marquise du Moustier / Remariée au Marquis de la Marck. »

«Le nombre de portraits en pastel qu'il a peint est très grand, on admire en outre ceux des demoiselles Pelissier, Gaussin et Canargo. Il a peint aussi quelqu'uns à l'huile et petits» (Pahin de la Blancherie - *Essai d'un tableau authentique des peintres de l'école française* 1783).

Souvent confondu avec son fils, François-Hubert Drouais qui fut également un portraitiste de renom, l'œuvre d'Hubert Drouais est aujourd'hui encore très méconnue, faute de réelle étude de son travail par les historiens de l'art.

Né à Rouen, le jeune artiste partit étudier à Paris auprès du peintre François de Troy qui resta son maître jusqu'à sa mort en 1730. Reçu à l'Académie la même année avec les portraits du peintre Joseph Christophe du Verdun (*fig. 1*) et du sculpteur Robert le Lorrain, Hubert Drouais trouva rapidement sa clientèle parmi la noblesse et la haute bourgeoisie parisienne. Les portraits de jeunes comédiennes en vue de la comédie française, Mmes Pelissier, Gaussin et Canargo obtinrent un tel succès qu'ils lui assurèrent sa renommée auprès de la bonne société de l'époque. Il collabora avec les plus grands portraitistes de son temps, notamment Jean-Baptiste Van Loo, Jean-Baptiste Oudry ou encore Jean-Marc Nattier.

Drouais affectionnait particulièrement les miniatures, mais il se montra également très habile pour les portraits au pastel, comme nous le montre le livret de salon de l'année 1746 où il exposa pas moins de sept pastels.

Une étiquette au verso nous permet d'identifier le modèle de notre portrait comme celui d'Etienne Letexier de Mennetou (1670-1735), qui occupa de nombreux postes importants dans l'administration : il fut conseiller secrétaire du Roi en 1729, directeur général des fermes, et receveur

général des finances à Orléans. A l'image d'une bourgeoisie française en pleine ascension, le pouvoir financier d'Etienne Letexier nécessita une légitimité sociale donnée par l'aristocratie. Père de trois enfants, il maria sa descendance à des familles influentes de la noblesse du XVIII^e siècle français : L'on trouve ainsi parmi ses petites filles la marquise du Moustier et la Comtesse de Durfort. Le choix d'un artiste en vogue comme Hubert Drouais n'est donc pas anodin. Il sert la reconnaissance sociale de son modèle.

L'identification du modèle permet de dater notre pastel avant 1735, date de mort d'Etienne Letexier. Le costume et la coiffure à cadennettes viennent confirmer cette datation dans la première moitié du XVIII^e siècle. La fine dentelle de la chemise qui dépasse au poignet et le col de fourrure de l'habit sont les seules, mais discrètes, concessions au luxe dans cette représentation délibérément sobre d'un homme au faîte de son pouvoir. L'unique fantaisie tient dans la cape de velours bleu azur dans laquelle s'enveloppe Etienne Letexier, et peut-être également dans l'expression malicieuse avec laquelle il semble nous fixer.

Ce visage rond et bienveillant est d'ailleurs une des caractéristiques des portraits peints par Hubert Drouais. On retrouve cette expression rieuse dans nombre des portraits qui lui sont attribués, comme par exemple le *Portrait d'une dame âgée tenant un livre* (vendu lors de la dispersion de la vente Jacques Doucet en 1912 sous le n°144). Plus récemment, *Le Portrait présumé du Marquis d'Angervilliers*, vendu à Berlin (Vente Bassenge du 30/11/12, lot n°6104) regarde le spectateur avec la même expression amusée, enveloppé dans une cape de velours mauve.

Nous remercions Monsieur Neil Jeffares de nous avoir suggéré l'attribution de notre pastel.





fig. 1

**Pierre Louis de Surugue (1710-1772),
d'après Hubert Drouais**

Joseph Christophe de Verdun

Eau-forte

1735

Château de Versailles

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- P. RATOUIS DE LIMAY, *Le pastel en France au XVIII^e siècle*, Baudinière, Paris 1946
- C.FAVRE-JEJEUNE, *Les secrétaires du Roi de la grande chancellerie de France*, Sedopols, 1986, Tome 2, p. 886-887,
- H. de JOUGLA DE MORENAS, *Grand armorial de France*
- Gazette des Beaux Arts, *Les trois Drouais* par C. Gabillot, Tome XXXIV, année 1905, p. 177 à 194, 288 à 298 et 384 à 400 ; Tome XXXV, année 1906, p. 155 à 174 et p. 246 à 258
- N. LEMOINE BOUCHARD, *Les miniatures*, Paris, 2008
- Neil JEFFARES, *Dictionary of pastelists before 1800*, Unicorn Press, 2006



Abraham-Louis-Rodolphe DUCROS

(Yverdon-les-Bains 1748 – Lausanne 1810)

11 | PAYSAGE CLASSIQUE ANIMÉ D'UNE SCÈNE DE BACCHANALE

Aquarelle gouachée, plume et encre noire rehaussée de gomme arabique sur papier marouflé sur toile
102 x 67 cm

Peintre suisse originaire du Pays de Vaud, Abraham-Louis Ducros apprit le métier à Genève, avant de se rendre à Rome à l'âge de vingt-huit ans. L'Italie sera désormais sa patrie ; il y demeurera jusqu'à l'aube du XIX^e siècle, et ne rentrera en Suisse que peu de temps avant sa mort.

Ducros sut s'assurer notoriété et fortune par l'originalité de son œuvre. Il diffusa son travail grâce à la gravure, parfois aquarellée par ses aides ; ses *Vues de Rome et de ses environs* furent éditées par Giovanni Volpato, et firent le bonheur des amateurs du Grand Tour. Mais c'est l'aquarelle qui est bien la spécificité de l'artiste ; il s'insère ainsi avec audace dans un marché encore restreint, bien que la technique commençât alors à sortir des cahiers d'artistes et des cabinets d'amateurs.

Notre œuvre illustre la manière de Ducros, qui élève l'aquarelle au rang de tableau, rivalisant avec l'huile. Loin des petits formats notant des impressions ou une composition sur le vif, le peintre réalise des œuvres monumentales, marouflant sur toile plusieurs feuilles assemblées. Sa technique est complexe et sophistiquée ; il n'hésite pas à utiliser la gouache ou l'huile pour ses rehauts, reprend ses œuvres au-dessus du vernis, parfois des années plus tard. Il utilise volontiers le calque, réempruntant pour un capriccio tel ou tel élément déjà représenté ailleurs.

À l'instar de ses gravures, c'est en premier lieu les voyageurs du Grand Tour que conquièrent ses aquarelles. Ducros rencontra lors d'un séjour à Naples Sir Hamilton, qui devint l'un de ses principaux clients ; il ouvrit à l'artiste les portes du marché anglais qui assurera son succès.

Les vues que Ducros propose sont empruntées de la manière piranésienne, et devinrent au fil de sa carrière celles d'un paysagiste plus que d'un veduttiste. À l'image de notre œuvre, la nature envahit son travail, reléguant les ruines en ornements agrémentant de vastes paysages. Il adopte ici un point de vue haut, et inscrit son paysage sous une arcade, comme il le fait par exemple dans *Les Jardins de la Villa Farnese* ou *Le temple d'Hercule à Tivoli* (Musée des Beaux-arts de Lausanne). Des rochers, des falaises, une végétation luxuriante, s'étagent en plusieurs plans jalonnés par les méandres d'une rivière. Au loin, des fortifications se découpent devant les montagnes.

La nature que recrée Ducros est toujours animée et théâtralisée : les personnages s'y rassemblent, comme dans des « salons de plein air », selon ses mots. Dans notre œuvre, c'est une scène bachique qui se déroule, devant un temple dorique d'échelle réduite, au pied d'une statue devant laquelle brûle un feu. Vestales et satyres dansent, jouent des cymbales et de l'aulos, ou versent du vin en libation.

Ducros s'est toujours entouré d'assistants, comme Jacques Sablet, Franz Kaiserman, ou encore Mazzola à Naples. Il pratiquait une division très rigoureuse du travail, laissant le soin à ses aides d'en compléter certaines parties, et notamment les personnages. Ceux qui animent notre œuvre sont ainsi de la main de l'un des artistes de son entourage.

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- J. ZUTTER et al., *Abraham-Louis-Rodolphe Ducros. Un peintre suisse en Italie*, Milan : Skira, 1998
- P. CHESSEX et al., *A. L. R. Ducros (1748-1810) : paysages d'Italie à l'époque de Goethe*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Lausanne, Genève : Ed. du Tricorne, 1986







François BOUCHER

(Paris 1703 - 1770)

12 | CINQ ÉTUDES DE BRAS, MAINS, ET DE JAMBES ET PIEDS DE FEMMES

A-Etude de deux jambes d'une femme assise sur une draperie, tournée vers la gauche

Pierre noire, sanguine, craie blanche sur papier beige, filets d'encre brune rapportés, trace de signature dans le coin inférieur droit, traces de contrépreuve

22,5 x 16,5 cm

B-Etude de deux jambes d'une femme allongée de face avec une draperie

Sanguine, pierre noire, craie blanche sur papier beige, filet d'encre brune rapporté

11,2 x 25,5 cm

C-Etude de main gauche tenant un tambourin

Sanguine sur papier beige

9,5 x 17 cm

D-Etude de deux jambes d'une femme de face allongée

Sanguine, quelques traces de craie blanche sur papier beige

14,2 x 22,4 cm

E-Etude de deux jambes d'une femme allongée, vue de l'arrière

Sanguine et craie blanche, sur papier beige, filet d'encre brune rapporté

9,5 x 18 cm

Les feuilles d'études de Boucher sur les détails des pieds et des mains de ses personnages sont parmi les plus attachantes et les moins connues. Celles qui sont parvenues jusqu'à nous montrent un souci du détail qui trahit l'importance que l'artiste leur accorde.

François Boucher a montré dès son premier dessin conservé à Ottawa, inventé à l'âge de 18 ans, sa maîtrise des compositions d'ensemble. Lorsqu'il est reçu à l'Académie royale comme peintre d'histoire en 1734, au retour d'Italie, il domine complètement aussi la mise en place, la mise en volume et le clair-obscur de ses personnages ; en revanche, avant de peindre un tableau, entre l'esquisse à l'huile ou le dessin donnant la première idée de composition, et le tableau définitif, il commence en ces mêmes années 1735 à se livrer dans l'atelier à un travail patient d'approche des motifs de pieds et de mains. Leur mise au point devient en effet indispensable, à la fois parce que lui-même désormais professeur à l'académie les enseigne à ses élèves et parce

que les commandes de tableaux à sujets mythologiques ou de pastorales, qui rencontrent la faveur immédiate des amateurs, comportent évidemment ce genre de motif vu de près, difficile à maîtriser pour un artiste plus sensible au geste et à l'attitude qu'au détail.

Les premières études conservées concernent la « commande Derbais » de 1732-1734, elles apparaissent généralement sur des grandes feuilles où elles sont associées à d'autres motifs préparatoires aux tableaux (visages, corps, draperies)¹. Autour de 1740 seulement apparaissent des études isolées sur des feuilles plus petites, réalisées à la sanguine rehaussée souvent de craie blanche et quelquefois de pierre noire comme dans les dessins étudiés ici. Preuve indirecte de l'écueil que représente le motif pour le peintre, ces études sont liées à un motif précis d'un tableau et sont rarement réutilisées. Elles sont par conséquent datables les unes par rapport aux autres et permettent de suivre une évolution







constante chez l'artiste pendant toute sa carrière. Le musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon conserve par exemple un groupe de dessins allant des années 1740 aux années 1750, qui comporte le buste et la main de Vénus préparatoire au tableau peint pour Louis XV en 1741, une main de La Tragédie du Cabinet des Médailles, elle aussi de 1741, une de la courtisane de La Toilette de 1742, les deux mains d'hommes pour Vertumne dans le tableau de Columbus de 1749, la main d'Issé pour le tableau de Tours de 1750, Apollon révélant sa divinité à la bergère Issé².

Souvent, ces feuilles ont été redécoupées pour être montées ensemble. Ce fut le cas probablement pour l'ensemble de Besançon, et aussi pour les feuilles étudiées ici. Parmi ces cinq études, celle montrant les jambes et les pieds d'une femme assise de dos (*Fig. E*) est importante parce qu'elle est la première en date ; c'est un rare dessin de jeunesse sur le sujet, à placer dans les tous premiers connus, vers 1735, en raison de l'aspect charnu et ramassé de pieds fortement marqués par l'influence nordique, qui rappellent par exemple ceux de l'homme endormi au premier plan de *La Ferme de Munich*, des suivantes de *L'Enlèvement d'Europe* de la Wallace collection de Londres ou de la femme assise pour *Le Retour du Marché*³. Ces deux pieds sont une étude de ceux de la nymphe allongée de *l'Etude de nymphes* de Tours (*Fig. 1*) préparatoire à *Mercuré confiant Bacchus aux nymphes de Nysa* datable autour de 1734⁴. Lorsqu'il peint une autre nymphe pour l'hôtel de Langonnay rue de Varenne en 1739, François Boucher s'en souvient encore mais le motif est cette fois en partie caché par un drapé et traité avec plus de naturel⁵.

La belle étude de jambes verticale aux trois crayons (*Fig. A*) présente l'aspect particulier d'un dessin charnière, à la fois très achevé pour l'une des jambes avec une seconde jambe seulement mise en place par un jeu de lignes ; cet aspect oriente vers les années 1740. Dans le tableau des *Trois grâces qui enchaînent l'amour* de l'Hôtel de Soubise, on retrouve dans la seule jambe bien visible de la femme de droite, très travaillée, les mêmes ombres en creux que dans le dessin, même si la cuisse est un peu plus courte⁶.

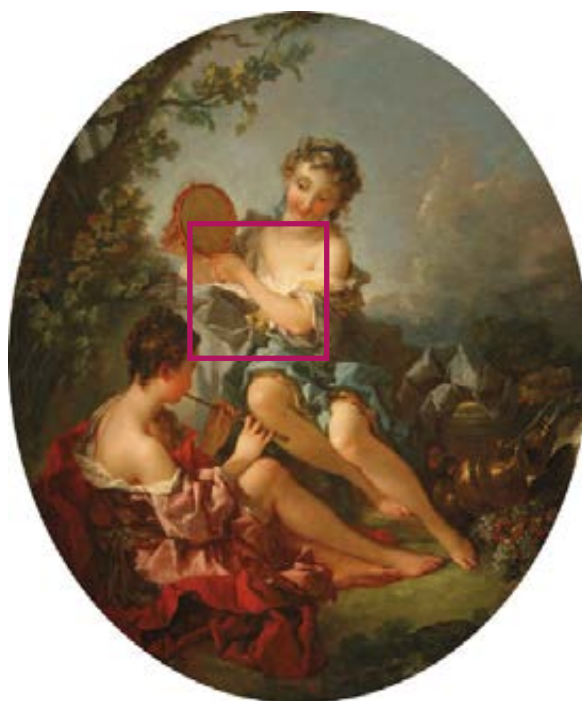


fig.3

François Boucher

Les Bacchantes

Huile sur toile

De Young Memorial Museum, San Francisco Fine Arts Museum.

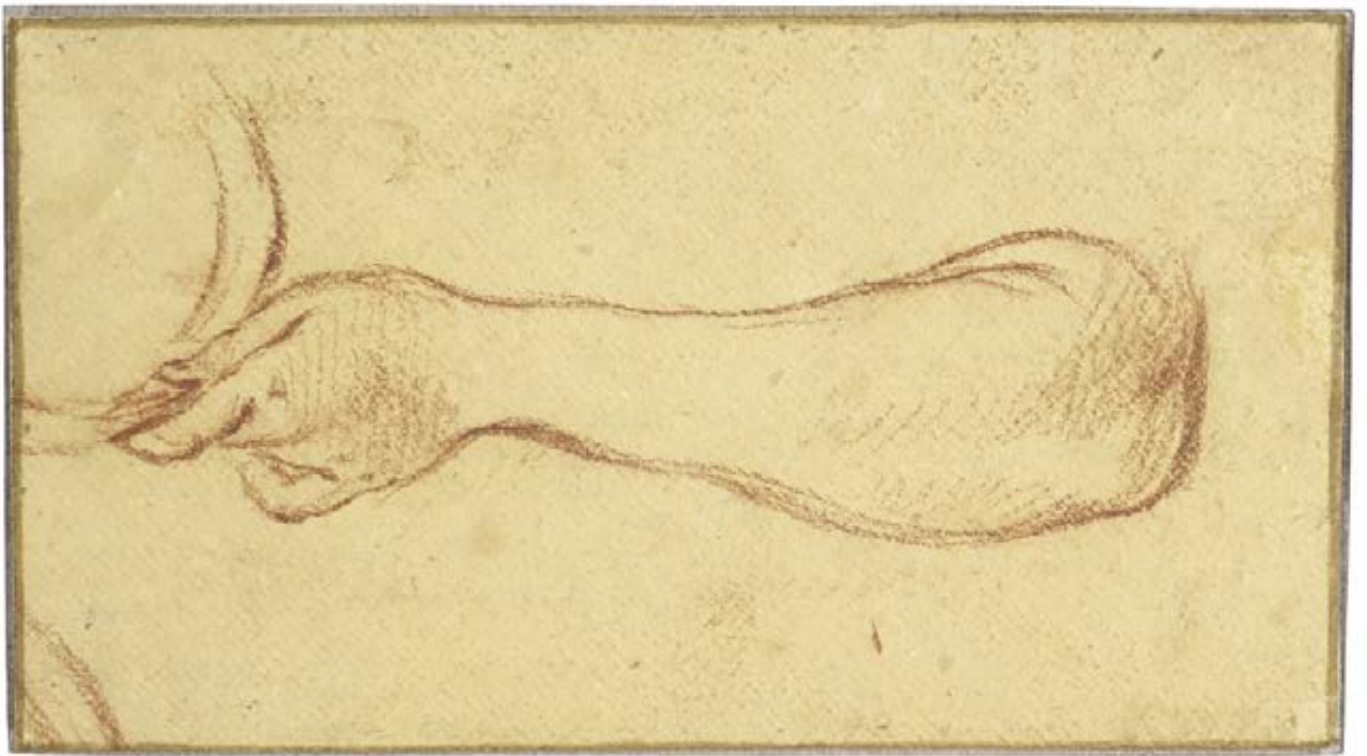


fig.2

François Boucher

La lettre d'amour

Localisation inconnue



Les autres dessins se situent après 1740 : on voit bien que les études de jambes y sont plus élégantes, moins rustiques, avec des pieds effilés traités comme des arabesques. L'étude de jambes allongées à la sanguine (*Fig. D*) semble liée au tableau perdu de *La Musique pastorale* des collections du duc de Chartres, daté de 1743 ; celle aux trois crayons (*Fig. B*) prépare au tableau *La lettre d'amour* signé daté de 1745 (*Fig. 2*), propriété de madame de Pompadour à Bellevue ; les rehauts de blanc sur les cuisses et la pointe des pieds y sont exactement posés comme dans le tableau, preuve que Boucher se lance dans cette étude de détail juste avant de passer à une peinture dont il connaît déjà les effets d'ombre et de lumière. L'étude de main (*Fig. C*) est strictement contemporaine, il s'agit de celle de l'une des deux bacchantes jouant de la musique du dessus de porte *Les Bacchantes* (*Fig. 3*) peint pour Bellevue, aujourd'hui au De Young Memorial museum de San Francisco⁷ ; le trait de sanguine en bas du dessin est un morceau coupé de la draperie de cette bacchante.

L'historique de cet ensemble est difficile à établir, d'autant plus que le montage ancien est perdu ; un seul exemple subsiste de ces dessins présentés ensemble : il s'agit d'une dizaine d'études des années 1742 à 1765 rassemblées dans un montage François Renaud⁸. Au XVIII^e siècle, ces feuilles ont peu circulé car elles étaient conservées pieusement par les élèves : ainsi, Charles Michel Ange Challe avait un recueil de « cent cinquante sept études de pieds, mains, figures & compositions » dont la plupart de Boucher dans un petit volume relié (n°976 de sa vente du 9 mars 1778). Chez les deux peintres gendres de Boucher disparus tous les deux avant leur beau-père, elles étaient très nombreuses, comme si l'artiste avait voulu leur léguer : le n°95 de la vente après décès de Jean-Baptiste Deshayes (26 mars 1765) décrit « cinquante études de mains, bras, jambes et pieds, les unes à la pierre noire, les autres à la sanguine » par Boucher, et il en existe chez Pierre-Antoine Baudoin plus d'un centaine (vente du 15 février 1770).⁹

Françoise Joulie

Provenance :

- France, collection particulière



fig. 1

François Boucher

Etude de nymphes

sanguine et rehauts de craie blanche

25,8 x 32,9 cm

inv 1952-1-29

Tours, musée des Beaux Arts

¹ Tel est le cas par exemple pour le bras à la sanguine de Céphale pour le tableau de Nancy Aurore et Céphale, conservé en collection particulière, pour l'étude du bras d'une nymphe pour Mercure confiant Bacchus aux nymphes de Nysa (dessin au musée des Beaux-arts de Tours, tableau dans la Wallace collection de Londres), pour les études de mains d'Ottawa pour la scène de genre *De trois choses en ferez-vous une ?* de St Jean Cap-Ferrat

² Françoise Joulie, François Boucher fragments d'une vision du monde, Paris, Somogy, 2013, n°29.

³ Françoise Joulie, François Boucher et les peintres du Nord, Paris, Editions RMN, 2004, n°

⁴ Françoise Joulie, Jean-François Méjanès, François Boucher hier et aujourd'hui, Paris, RMN, 2003, n°20

⁵ A. Ananoff, D. Wildenstein, François Boucher, Editions Skira, Paris- Lausanne, 1976, I, n°153

⁶ A. Ananoff, D. Wildenstein, François Boucher, Editions Skira, Paris- Lausanne, 1976, I, n°162.

⁷ Pour ces trois tableaux, voir A. Ananoff, D. Wildenstein, François Boucher, Editions Skira, Paris- Lausanne, 1976, I, n°262, 286 et 288.

⁸ Slatkin, François Boucher in North American collections, 100 drawings, Washington, 1974, n°74

⁹ N° 95 de la vente du 15 février 1770 acquises par Rémy. Un autre marchand, Jean-Baptiste Pierre Lebrun, est propriétaire aussi de lots importants en 1771.



D



E

Pauline AUZOU, née Jeanne-Marie-Catherine DESMARQUETS
(Paris 1775 – 1835)

13

A – PORTRAIT DE JEUNE GARÇON DE PROFIL GAUCHE ET TROIS ÉTUDES DE TÊTES

Pierre noire et estompe sur papier ivoire
60 x 45.5 cm

B – PORTRAIT DE JEUNE GARÇON ACCOUDÉ

Pierre noire, estompe, et rehauts de craie blanche sur papier chamois
59 x 45 cm

C – ÉTUDE DE JEUNE HOMME VU DE TROIS-QUARTS ET ÉTUDES DE DEUX AUTRES JEUNES HOMMES, OREILLE, YEUX, ET CAVALIER TENANT SON CHEVAL PAR LA BRIDE

Pierre noire et estompe sur papier ivoire
60 x 46 cm

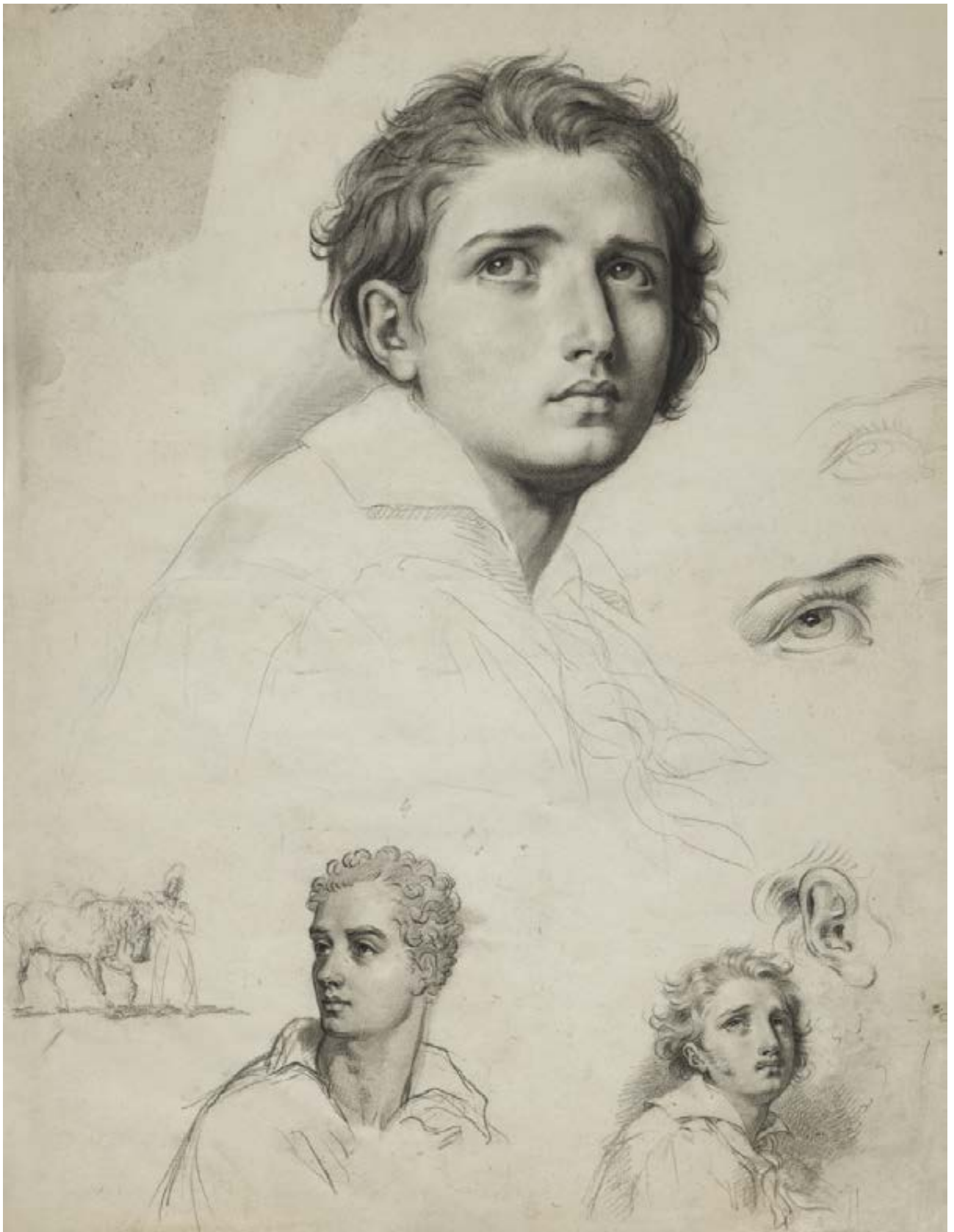
Pauline Auzou étudia dans l'atelier féminin de Jean-Baptiste Regnault, où elle se distingua par la qualité et la sensibilité de son travail. Dans l'univers artistique masculin du tournant du siècle, elle s'imposa rapidement comme une artiste reconnue. Elle exposa pour la première fois au Salon de 1793, et y fut présente jusqu'en 1817 : elle le délaissa ensuite pour se consacrer à l'enseignement, dans l'atelier de jeunes femmes qu'elle avait fondé. L'artiste ne cessa cependant d'actualiser son style, qui manifestait à la fin de sa vie l'influence des artistes romantiques.

La jeune femme s'attacha dans un premier temps aux sujets mythologiques et à la peinture d'histoire. Elle fut signalée par Vivant-Denon à Napoléon, qui lui commanda deux grands tableaux : *L'Arrivée de S.M. l'Impératrice, dans la galerie du château de Compiègne*, 1810, et *S.M. l'Impératrice, avant son mariage*, 1812 (Château de Versailles). Évoluant vers une clientèle privée, à qui plaisait la grâce féminine de son style, elle se consacra progressivement aux scènes de genre et aux portraits.

Pauline Auzou dessina beaucoup : elle étudia d'après le modèle vivant, aussi bien masculin que féminin, et réalisa également de nombreuses têtes d'études, publiées en recueil chez Didot en 1800. L'artiste dessina également près de trois cent planches pour le *Journal des dames et des modes*, entre 1807 et 1809. Ce périodique auquel collaborèrent des femmes peintres, journalistes et éditrices, fut la tribune d'une analyse ironique de la société, en défendant l'émancipation de la condition féminine.

On reconnaît dans ces trois dessins la délicatesse et la sensibilité de l'art de Pauline Auzou, qui manifestait une prédilection pour les représentations d'enfants. Elle dut prendre souvent pour modèles ses deux filles et ses deux garçons, dont le premier est né en 1794. Loin du portrait bourgeois d'apparat, elle exécute ici des études empreintes d'une grande liberté d'expression. Pauline Auzou saisit ses modèles avec douceur, dans des attitudes pensives, retenues. Les regards sont larges, les lèvres très dessinées et







les chevelures libres. Pauline excelle à manier la lumière, qui traduit la souplesse du modelé ; elle travaille à l'estompe, rehaussant certains détails à la pierre noire avec une grande finesse.

Ces dessins nous renseignent sur le travail quotidien de l'artiste « que rien ne pouvait distraire de ses études », selon sa contemporaine Albertine Clément-Hémery. Dans le *Portrait de jeune garçon de profil* (Fig. A), elle travaille en premier lieu au trait ; elle reprend ensuite le même motif en valeurs. Dans l'*Etude de jeune homme vu de trois-quarts* (Fig. C), elle retravaille indépendamment l'œil gauche et l'oreille, avant d'exécuter le portrait définitif. Elle y marie avec bonheur un visage d'aspect fini et un habit seulement esquissé. Dans le *Portrait de jeune garçon accoudé* (Fig. B), au visage potelé, elle rehausse de craie blanche l'éclat de l'œil, la lumière du front, ou encore les plis du col volanté.

Pour la qualité de la facture, comme l'intensité des expressions, on peut rapprocher nos dessins de deux autres portraits d'études de l'artiste : une *Tête de garçon tourné de trois quart à gauche, regardant en l'air* et un *Portrait de jeune femme en buste, tournée de trois quart vers la gauche* (vente Christie's, 15 décembre 2000, n° 194 et n° 200).



Pauline Auzou

*Portrait de jeune femme en buste,
tournée de trois quart vers la gauche*

Pierre noire et rehauts de craie blanche

42 x 38.5 cm

Vente Christie's, 15 décembre 2000, n° 194

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- V. P. CAMERON, *Portrait of a musician by Pauline Auzou*, in The Currier Gallery of Art, n° 2, Manchester, 1974
- A. CLEMENT-HEMERY, *Souvenirs de 1793 et 1794*, Cambrai, 1832





Jacques-François Joseph SWEBACH, dit SWEBACH-DESFONTAINES
(Metz 1769 – Paris 1823)

14 | LA RÉPARATION DU FIACRE À L'ENTRÉE DU VILLAGE

Plume, encre noire et aquarelle sur traits de pierre noire
Signé et daté 1802 en bas à droite
27,3 x 40,6 cm

Jacques-François Joseph Swebach commença sa formation à Metz auprès de son père, un peintre de scènes militaires. Il la poursuivit à Paris aux côtés de Michel Hamon-Duplessis. Il réalisa, durant la Révolution et les guerres napoléoniennes, de nombreuses illustrations d'épisodes militaires ; il participa notamment à la vaste entreprise d'édition des *Tableaux historiques de la Révolution française* (1802). Swebach collabora à la décoration de la Malmaison, et occupa de 1802 à 1813 l'importante charge de premier peintre de la Manufacture de Sèvres. Il travailla ensuite cinq années à Saint Pétersbourg.

Au cours d'une carrière qui le mit en rivalité avec des artistes comme Demarne et Boilly, Swebach se montra un habile pasticheur et un paysagiste talentueux, sensible au goût anglais alors en vogue. Nombre de ses œuvres sont gravées ; il pratiqua lui-même l'eau-forte, publiant notamment en 1806 une *Encyclopédie pittoresque* de cent quatre-vingts planches.

Swebach compose ici l'une des scènes pittoresques dont il est familier. A l'entrée d'un village, un fiacre conduit par quatre chevaux blancs est arrêté. Un charron est occupé à réparer l'une de ses roues. L'agitation règne autour du fiacre : des badauds l'entourent, un chien est posté au premier plan, quelques enfants, des cavaliers et un tombereau complètent ce décor fourmillant. L'artiste a encadré cette large route de terre battue par quelques traits de végétation à droite, et de quelques bâtisses formant l'arrière-plan à gauche. On reconnaît sa manière de figurer l'architecture, en lignes géométriques dessinant des formes simplifiées.

Le dessin de Swebach est minutieux ; sur des traits de pierre noire, la plume précise des personnages aux allures élancées, des chevaux sveltes à l'anatomie caractéristique. L'aquarelle souligne une scène principale où l'ocre jaune, le gris et le

brun dominant, rehaussés de quelques touches rouges, bleues et vertes. Les scènes du second plan, aux contrastes plus doux, sont prises dans une tonalité ocre et grisée.

On peut confronter notre feuille au tableau *Le Coche*, une huile sur toile conservée au Musée des Augustins de Toulouse. Swebach y figure également au centre un coche, conduit par un couple ; la physionomie des chevaux est comparable. *Le relais de poste* (lavis, vente Daussy de Ricqlès, Paris, 18 mars 1992, n°12), représente la même agitation autour d'un fiacre, à l'arrêt dans un relais de poste : des cavaliers tournent autour, un homme s'affaire à la réparation, des chiens regardent la scène. On peut enfin comparer la technique de notre œuvre à celle d'*Une Mère et ses enfants devant le chargement d'une charrette* (fig. 1, aquarelle, vente Christie's, Paris, 25/26 janvier 2012, n°15) : on y retrouve la primauté du dessin, rehaussé d'une aquarelle légère où l'ocre domine.



fig. 1

Jacques-François Joseph SWEBACH

Une mère et ses enfants devant le chargement d'une charrette

Plume et encre noire, aquarelle, traces de filigrane

24,3 x 37 cm

Vente Christie's, Paris, 25/26 janvier 2012, lot n°15

Bibliographie :

• J. RENOUVIER, A. de MONTAIGLON, *Histoire de l'art pendant la Révolution*, Paris : J. Renouard, 1863







BUSTE DE FEMME

Fusain, estompe et rehauts de blanc sur papier beige

Porte un n° 271 en haut à gauche. Annoté en bas à droite 'BG. N°20. 30 juillet 1870. LB.'

47 x 36,5 cm

S'il est aujourd'hui méconnu, François-Nicolas Chiffart doit plus à son caractère difficile qu'à l'absence de talent le fait d'être tombé dans l'oubli. Issu d'une lignée d'artisans audomarois, il intégra en 1843 l'Ecole des Beaux-arts de Paris dans l'atelier de Léon Cogniet (1794 – 1880). Grand Prix de Rome de peinture historique en 1851, Chiffart passa cinq années tumultueuses à la Villa Médicis. Sa sensibilité artistique originale s'y exacerba, doublée d'une indocilité de caractère qui le brouilla avec les instances académiques : loin de bénéficier des commandes inhérentes à son statut, il fut à son retour en France écarté des voies officielles.

Au Salon de 1859, ses deux fusains représentant Faust furent salués par Baudelaire : « M. Chiffart est un grand prix de Rome, et miracle ! il a une originalité. Le séjour dans la ville éternelle n'a pas éteint les forces de son esprit ». Mais ce premier succès ne dura pas : peu apprécié par l'Académie, Chiffart ne parvint pas à maintenir de lien avec ses quelques soutiens, que refroidit la rudesse de son caractère.

Se détournant de la peinture, l'artiste se consacra progressivement à l'eau-forte. Alliant liberté d'expression et perfection technique, il y entrevit de nouvelles perspectives. Son travail suscita l'admiration de Victor Hugo. Le poète fut marqué par ce « beau et profond talent », ces compositions « puissantes et superbes ». Il l'accueillit chaleureusement à Guernesey en 1868, et lui obtint d'illustrer les *Travailleurs de la mer* dans une édition d'Albert Lacroix et Jules Hetzel. Chiffart, qui était un républicain plus idéaliste que révolutionnaire, fut très affecté par la Commune et connut une fin de carrière difficile ; l'amitié de Victor Hugo, pour lequel il continua à illustrer des œuvres, fut son principal réconfort.

On peut reconnaître dans notre feuille une étude pour un tableau perdu : *La Reine Zénobie jetée dans le fleuve Araxe* (fig. 1). Le Minneapolis Institute of Art en conserve un beau dessin préparatoire. Chiffart y a représenté, avec un sens dramatique aigu, le prince Rhadamiste s'appêtant à jeter dans le fleuve Araxe sa femme Zénobie.

Derrière eux, sous un ciel menaçant, se découpe la silhouette d'un cheval cabré.

La scène est tirée de l'œuvre maîtresse du dramaturge Prosper Jolyot de Crébillon (1674 – 1762), *Rhadamiste et Zénobie*, publiée en 1711. Après avoir assassiné son beau-père Mithridate, Rhadamiste tente de tuer sa femme Zénobie qu'il aime d'un amour jaloux, afin qu'elle ne tombe pas aux mains de leurs ennemis. La reine n'est en réalité pas morte, ce qui donne lieu à un drame complexe, tout en rebondissements.

Chiffart a réalisé ici une étude de détail, se concentrant sur le buste nu de Zénobie. A l'instar du dessin du Minneapolis, il a employé le fusain, qui souligne le fond sur lequel se découpe le modèle. Le bras droit s'articule étonnamment au torse présenté de trois-quarts : dans la composition finale, la main de Rhadamiste se placera entre l'épaule et la poitrine de la jeune femme. La chaire est souple, modelée par un fusain estompé jouant avec la réserve du papier.

On retrouve ici les qualités du Chiffart dessinateur et aquafortiste, maître du noir et blanc en qui Victor Hugo voyait « le souffle du grand art du dix-neuvième siècle ».



B.C. n° 20. de l'année 1870



fig. 1

François-Nicolas CHIFFLART

La Reine Zénobie jetée dans le fleuve Araxe

Fusain, pierre noire et craie blanche

48.9 x 48.58 cm

Minneapolis Institute of Arts

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- V. SUEUR, *François Chiffart, graveur et illustrateur*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Paris : RMN, 1993
- P. GEORGEL, *François-Nicolas Chiffart, 1825 – 1901*, catalogue d'exposition, Saint-Omer : Musée de l'Hôtel Sandelin, 1972





Théodore GERICAULT

(Rouen 1791- Paris 1824)

16

PALEFRENIER ÉTRILLANT UN CHEVAL

Vers 1818-1819

Mine de plomb, lavis d'encre brune, aquarelle sur traits de crayon noir

Inscription en bas à gauche, à l'encre: « t gericault »

22,2 x 27,7 cm

La passion d'un peintre pour le cheval

Géricault, peintre du cheval, a été célébré à juste titre: « Depuis les frises du Panthéon, où Phidias a fait défiler ses longues cavalcades, nul artiste n'a rendu comme Géricault l'idéal de la perfection chevaline » pouvait écrire Théophile Gautier en 1848.

Le jeune artiste était l'héritier d'une longue tradition qui veut que l'écurie soit le creuset du talent et de l'inspiration, il se rendait très souvent dans les écuries pour y peindre et dessiner les chevaux. Delacroix résuma parfaitement l'enjeu esthétique de ces visites équestres quant il écrivait le 15 avril 1823 dans son Journal : « Il faut absolument se mettre à faire des chevaux. Aller dans une écurie tous les matins ; se coucher de très bonne heure et se lever de même ». Chez Géricault, cette nécessité s'est traduite par des centaines de dessins de chevaux - du simple croquis à la feuille magistrale - où l'artiste a exploré avec fanatisme l'anatomie équestre, l'expressivité des chevaux (de la naissance à la mort, de la colère à la tendresse en passant par la guerre, le labeur, la misère et la sexualité).

L'écurie, annexe rebelle de l'atelier du maître officiel (Carle Vernet puis Guérin), est donc le lieu de toutes les expériences esthétiques. Mieux que chez son maître Guérin, Géricault put y inventer et y expérimenter ses nouvelles approches graphiques et picturales. Cette immense production - accessible aux chercheurs grâce aux sept volumes du catalogue raisonné de Germain Bazin (publié de 1987 à 1997) - n'a donc pas encore livré tous ses secrets et toutes ses surprises.

Inconnue des spécialistes de l'artiste, l'aquarelle de ce *Palefrenier étrillant un cheval* nous dévoile un aspect magistral de l'art graphique de Théodore Géricault.

Entré en 1808 dans l'atelier de Carle Vernet (peintre d'histoire passionné de chevaux), Théodore Géricault rejoindra celui de Guérin vers 1811-1812. En 1812, il exposa au Salon son célèbre *Portrait équestre de M. D****, plus connu sous le nom d'*Officier de chasseurs de la garde impériale chargeant* (Musée du Louvre) qui lui valut la médaille d'or.

Datation de l'aquarelle

On entre là dans le domaine extrêmement complexe de la datation précise des œuvres de Géricault, qui étaient très rarement datées et signées.

Au premier examen, et selon des critères stylistiques, l'aquarelle ne peut être datée de la période de jeunesse de Géricault (1810-1815), ni de la fameuse période anglaise (1820 et 1821), ni encore de la période romaine (1816-1817). La fourchette chronologique la plus crédible et la plus large semble donc celle des années du *Radeau de la Méduse* (1818-1819).

Le graphisme, tout d'abord, évoque de façon certaine celui que l'on découvre dans le célèbre album dit de Chicago, naguère publié par Lorenz Eitner. On y trouve des dessins et lavis des années 1818-1819 évoquant des scènes militaires, qui d'un point de vue formelle, présentent de grandes analogies avec le *Palefrenier étrillant un cheval*. On y retrouve ce même graphisme à la mine de plomb (créant une ligne vibrante, hachée, parfois en boucle) qui fait du repentir une véritable méthode de travail si ce n'est un acte de foi esthétique (le contraire de la ligne épurée du néoclassicisme davidien). On y retrouve enfin cette même audace dans la pose des lavis ou de l'aquarelle, comme, par exemple, le *Palefrenier bouchonnant un cheval* (Fig. 1, Bazin, t. VII, n° 2594). Mis dans un deuxième temps, ces aplats colorés sont extrêmement audacieux et participent au dynamisme de la composition.



Le sujet : scène de vie quotidienne dans une écurie

Le Palefrenier étrillant un cheval vient en fait compléter toute une série que Théodore Géricault a consacrée à cette thématique de la vie quotidienne dans une écurie. On peut ainsi mettre en rapport l'iconographie de cette aquarelle avec celle du *Palefrenier bouchonnant un cheval alezan* (Fig. 2 - Bazin, t. VII, n° 2592).

La présence du chien aboyant, en bas à droite de l'aquarelle, n'est pas sans rappeler les nombreux chiens que Géricault dessina vers 1818. On songe à celui qui figure dans l'aquarelle du musée de Rouen, *l'Étude pour le retour de Russie* (Fig. 3 - Bazin, t. V, n° 1462).

Cette aquarelle d'un *Palefrenier étrillant un cheval* est donc pour nous une heureuse découverte dans le sens où elle vient enrichir l'incroyable diversité d'approche et de technique de Géricault.

Ce qui étonne encore ici, et séduit en même temps, c'est ce mélange entre la stabilité de la composition et l'énergie qui émane des trois protagonistes. Le chien aboie, le cheval réagit et tire sur sa corde, le palefrenier reste calme, maintient la tête de l'animal et continue à brosser sa croupe. Dans le fond, le soleil passe par la fenêtre et inonde la scène de sa douce énergie.

Ce genre de scène préfigure les fameuses lithographies londoniennes de Géricault (1821) qui résumeront magistralement plus de dix années d'observation et de fréquentation de l'écurie.

Bruno Chenique

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné des dessins inédits et retrouvés de Théodore Géricault, actuellement en préparation par M. Bruno Chenique.



fig. 1

Théodore GERICAULT

Palefrenier bouchonnant un cheval

mine de plomb et lavis brun

27.5 x 21.1 cm

The Art Institut of Chicago

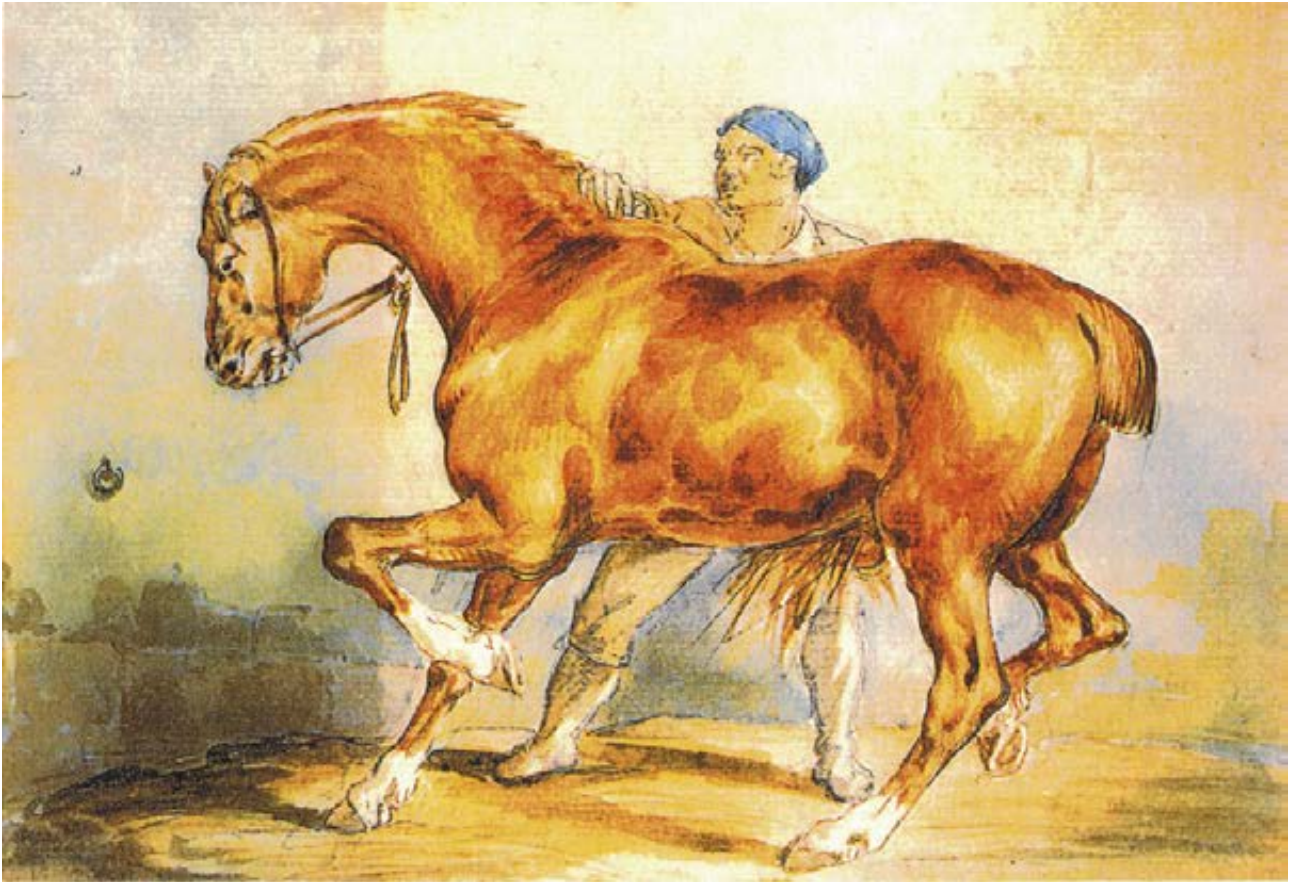


fig. 2

Théodore GERICAULT

Palefrenier bouillant un cheval alezan

aquarelle

12.5 x 21.4 cm

Collection particulière



fig. 3

Théodore GERICAULT

Étude pour le retour de Russie

Plume, encre brune et aquarelle

25 x 21 cm

Musée des Beaux arts de Rouen

Provenance:

- Nevers, collection particulière
- Collection particulière (depuis 1988)

Bibliographie :

- T. GAUTIER, *Troisième exposition de l'association des artistes. Bazar de Bonne-Nouvelle*, La Presse, n°4204, dimanche 13 février 1848, p. 1.
- E. DELACROIX, *Journal, 1822-1863*, préface de Hubert Damisch, introduction et notes par André Joubin, Paris : Plon, 1981, p. 34.
- H. ZERNER, *Géricault Théodore (1791 - 1824)*, Les Essentiels d'Universalis. Art et littérature, vol. VIII, Paris : Encyclopædia Universalis, 2009, p. 613.
- L. ARAGON, *Sur Géricault, J'abats mon jeu*, Paris : Stock, [1959], 1997, pp. 86-87.
- L. EITNER, *Géricault. An Album of Drawings in the Art Institute of Chicago*, Chicago : The University Press, 1960.
- G. BAZIN, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris : Wildenstein Institute & Bibliothèque des arts, 1987-1994





Vincent COURDOUAN

(Toulon 1810 – 1893)

17 | VUE D'UNE VILLA MAURESQUE SUR LA CÔTE MÉDITERRANÉENNE

Plume, lavis, aquarelle et rehauts de blanc

Signée et datée *V. Courdouan 1837* en bas à gauche

19.3 x 31 cm

Peintre majeur de l'école toulonnaise, Vincent Courdouan fit son apprentissage à l'Ecole des Beaux-Arts de la Marine, avant de partir étudier la gravure à Paris. Il s'inscrivit alors dans l'atelier de son compatriote le peintre Jean-Baptiste Paulin Guérin (1783-1855), tout en donnant des cours de dessin et d'aquarelle au Champ de Mars. De retour à Toulon, l'artiste se consacra à dépeindre son pays, qu'il illustra par des marines et des paysages varois. Lithographe, talentueux aquarelliste, il n'exposa ses premières huiles qu'en 1845. Son *Combat du Romulus*, une scène de bataille navale, fut couronné d'une Médaille d'Or au Salon de Paris en 1848. Professeur de dessin à l'Ecole de la Marine, directeur du Musée de Toulon, Courdouan s'affirme comme chef de file de la peinture toulonnaise du XIX^e siècle.

Courdouan peint ici un rivage méditerranéen serein, attestant de sa maîtrise de l'aquarelle. Sa manière est précise, sa palette lumineuse transcrit l'atmosphère méridionale. Le cœur de son tableau est occupé par une villa mauresque, entourée d'arbres luxuriants. L'escalier principal descend directement de la galerie, aux trois arcs en accolade, sur la plage. La demeure se reflète dans l'eau.

La peinture rappelle l'émergence de l'architecture orientaliste au XIX^e siècle. Le style « arabe », ou « hispano-mauresque », fleurit dans les établissements balnéaires parisiens autant que sur les côtes. On trouve à Biarritz,

Arcachon, Nice ou Hendaye des villas oniriques, au style éclectique, rappelant davantage les délices des Mille et une nuits que les affres de la ville industrielle qui se développe au même moment. Le « château de l'Anglais » à Nice, ou le château d'Abbadia à Hendaye, sont parmi les premières demeures dans ce goût, suivies bientôt par une multitude de villas mauresques sur toute la Riviera. Esthétique, s'insérant à merveille dans le paysage méditerranéen, elles furent une source d'inspiration de choix pour les artistes.



Vincent COURDOUAN

Café maure près d'Alger

Huile sur toile

Signé en bas à gauche et daté 1854

41.7 x 62.5 cm

Paris, Musée du Quai Branly

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- B. GAILLARD, *Vincent Courdouan* (1810-1893), catalogue d'exposition, Toulon : Musée d'art, 2000
- J.-R. SOUBIRAN, *Autour de Vincent Courdouan* .1810-1893, catalogue d'exposition, Toulon : Musée de Toulon, 1993





V. COLIROUHAN 1837



LE CORTÈGE DES VESTALES DANS UN TEMPLE ANTIQUE

Pierre noire, estompe et rehauts de blanc sur papier chamois

46 x 60 cm

Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, Pauline Auzou compta parmi les peintres féminins qui surent se forger une réputation, au sein d'un milieu artistique majoritairement composé d'hommes. L'artiste commença sa carrière dans l'atelier de Jean-Baptiste Regnault, l'un des rares endroits où pouvaient alors se former les femmes. Le lieu fut décrit avec pittoresque par Albertine Clément-Hémery, qui évoque dans ses *Souvenirs* « madame Auzou, une artiste distinguée, que rien ne pouvait distraire de ses études ; ses tableaux, mentionnés honorablement dans toutes les expositions, suffisent à sa gloire, son nom ne se rattache à notre atelier que pour l'honneur de son maître ».

Pauline Auzou exposa pour la première fois au Salon en 1793, l'année de son mariage avec le papetier Charles-Marie Auzou. A une exception près, elle présenta des œuvres à tous les Salons jusqu'en 1822. Cette constance, et la qualité de son travail, lui valurent l'estime de ses pairs. Elle s'adonna aussi bien à la peinture mythologique et historique qu'aux scènes de genre et au portrait. Médaillée d'Or en 1806, elle fut remarquée par Vivant-Denon qui la signala à Napoléon, parmi d'autres artistes représentatifs du « genre anecdotique ». Elle obtint par la suite deux commandes impériales : *L'Arrivée de S.M. l'Impératrice, dans la galerie du château de Compiègne* (salon de 1810, château de Versailles) et *S.M. l'Impératrice, avant son mariage* (1812, idem), qui comptent parmi ses principaux succès. Sous la Restauration, on trouvait des œuvres de Pauline Auzou dans les collections de la duchesse de Berry ; au cours de cette période, l'artiste cessa d'exposer, pour se consacrer à l'atelier féminin qu'elle dirigeait à Paris.

Si Pauline Auzou fut appréciée pour sa peinture, elle dessina également beaucoup, comme l'attestent les feuilles qu'elle publia dans le *Journal des dames et des modes*. La jeune femme manifestait une prédilection pour l'histoire grecque, qu'elle illustra sans magnificence, mais avec intimité et une grande sensibilité, dans une veine évoquant celle de Girodet. Notre dessin tient de ce goût. L'artiste a travaillé sur une feuille de papier vergé qu'elle a teinté de noir à l'estompe. Les personnages y sont dessinés par de multiples traits de pierre noire, vigoureux, rehaussés de craie blanche.

On y aperçoit une procession de vestales, drapées dans des tuniques plissées et couronnées de fleurs et de laurier. En tête, l'une joue de la cithare, un bras levé en signe d'invocation. Derrière elle, deux autres semblent chanter. Des jeunes garçons nus, couronnés de laurier, les entourent. L'un d'eux joue de l'aulos, un autre tient une bassine sur l'épaule. L'iconographie évoque un cortège nuptial : dans la pièce vers laquelle l'assemblée se dirige, un couple à moitié dénudé se tient enlacé ; un second couple clôt le cortège. L'esprit rappelle celui de l'assemblée de jeunes filles entourant la seconde femme de l'Empereur, dans les tableaux de Versailles. La manière se retrouve dans plusieurs dessins de Pauline Auzou, comme un *Portrait de femme assise sur un divan* (vente Christie's, Londres, 10 juillet 2001, n° 129) ou encore une *Vestale (fig. 1, vente Christie's, Paris, 10 avril 2008, n° 140)*.





fig 1.

Pauline Auzou

Vestale

Pierre noire, sanguine et rehauts de blanc

Signé

45,2 x 37 cm.

Vente Christie's Paris du 10.04.2008 Lot 140



Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- V. P. CAMERON, *Portrait of a musician by Pauline Auzou*, in The Currier Gallery of Art, n° 2, Manchester, 1974
- A. CLEMENT-HEMERY, *Souvenirs de 1793 et 1794*, Cambrai, 1832



René FREMIN

(Paris 1672 – 1744)

19

FLORE

Terre cuite

Signée et datée 1707

H : 71 cm

Issu d'une famille d'orfèvres, René Frémin se forma auprès de Coysevox puis de Girardon. Premier Prix de sculpture en 1694, il passa quatre ans à Rome, et fut reçu à l'Académie peu après son retour. Il présenta au Salon de 1704 l'*Enlèvement de Déjanire par Hercule*, un groupe ambitieux, dans lequel on décelait autant l'influence des maîtres italiens (comme Jean de Bologne et le Bernin), que celle des sculpteurs de Versailles. Dès lors, c'est sur les chantiers des Bâtiments du Roi que Frémin déploiera ses talents, à Rambouillet, Paris, Versailles ou Marly.

La banqueroute de Law eut raison de la fortune de l'artiste, qui trouva dans l'invitation du roi d'Espagne, Philippe V, une heureuse issue à ses difficultés. Son travail au château de la Granja, dans le goût de Versailles, fut très apprécié. Anobli, nommé premier sculpteur du roi, Frémin rebâtit une fortune en Espagne où il demeura de 1721 à 1738. Les faveurs l'accompagnèrent à son retour en France, où il assumait la charge de Directeur puis de Recteur de l'Académie royale de peinture et sculpture.

Avant son départ pour l'Espagne, Frémin fut actif à Versailles et au Trianon, et l'on peut encore voir ses bas-reliefs dans la chapelle du château. Son travail l'emmena ensuite à Marly : la Direction des Bâtiments du Roi lui commanda en 1706 une statue de Flore, destinée à orner la Cascade champêtre du parc. Plusieurs artistes travaillèrent à cet ensemble de six statues, formant un décor représentant les Saisons et les Eléments. Frémin exécuta à partir de 1710 une seconde œuvre pour la cascade, la *Compagne de Diane*. Toutes deux sont aujourd'hui conservées au Louvre.

Le premier acompte pour la *Flore* (fig. 1) de Marly fut versé à l'artiste le 12 septembre 1706. Le marbre (H : 167 cm) fut livré trois ans plus tard. Après la nationalisation des biens de la Couronne, il passa par le Musée des Monuments Français, puis orna longtemps la Malmaison avant d'être mis en dépôt au Louvre.



fig. 1

René FREMIN

Flore

Marbre

H : 1.67 m ; L : 0.72 m ; Pr : 0.73 m

Paris, Musée du Louvre





Datée de 1707, de taille demi-nature, notre terre cuite est probablement le modello utilisé par Frémin pour mettre au point et tailler le marbre de *Flore*. La qualité et la finesse de son modelé confortent cette idée.

Considérée aujourd'hui comme le chef d'œuvre de Frémin, la statue de *Flore* s'inscrit dans la lignée de Coysevox, augurant une nouvelle liberté expressive et virtuose qui rompt avec la sobriété du style Louis XIV. La déesse du printemps est ici représentée en contrapposto, couronnée de fleurs. Elle est à demi couverte d'une tunique mouillée qui découvre sa poitrine, épouse la courbe de son ventre, et s'enroule autour de son bras droit et de sa jambe gauche. La pose maniérée de ses mains souligne son allure gracieuse ; elle tient de la main gauche une guirlande de fleurs. On lit dans son visage aux traits réguliers un sourire à peine esquissé.

Il n'existe pas, à notre connaissance, d'autres terres cuites antérieures au marbre, ni d'autres exemplaires de dimensions inférieures. On connaît toutefois plusieurs répliques postérieures au marbre et de mêmes dimensions, mentionnées dans des collections ou des catalogues de vente. L'une d'elle, une œuvre posthume datée de 1754, est conservée au musée de Sceaux.

On peut comparer notre *Flore* à *la Compagne de Diane* vendu chez Sotheby's le 9 novembre 2012 (n° 67). En terre cuite, et demi plus petite que le marbre correspondant, elle est considérée comme le modello de l'autre statue exécutée par Frémin pour la Cascade de Marly.

Provenance :

- Italie, collection particulière

Bibliographie :

- *Du duc d'Anjou à Philippe V : le premier Bourbon d'Espagne*, catalogue d'exposition, 5 avril-27 juin 1993, Sceaux : Orangerie du Domaine de Sceaux, 1993
- F. SOUCHAL, *French sculptors of the 17th and 18th century – The reign of Louis XIV*, t. 1, Londres : Oxford, 1977, p. 302 - 353
- S. LAMI, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1906, pp. 192 - 196
- *Vie de M. Frémin* par le chevalier de Valory », in DUSSIEUX, SOULIE, CHENNEVIERES et al., *Mémoires inédites sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et sculpture*, t. 2, Paris, 1854, pp. 201 – 209



Bartolomeo PINELLI

(Rome 1781 - 1835)

20 | SCÈNE GALANTE SOUS UN ARBRE

Crayon noir et aquarelle

Signé et daté 1817 en bas à droite

17,3 x 21,5 cm

Au cours de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les voyageurs du Grand Tour rapportaient de leur périple l'image d'une Rome majestueuse, bâtie par les fastes antiques, telle que la présentaient les Vedute de Piranèse ou de Giuseppe Vasi. Au début du siècle suivant, la découverte de l'Italie n'est plus l'exclusivité de quelques nobles français ou Lords anglais : c'est la naissance du tourisme. Ce développement s'accompagne d'un nouveau besoin d'images, que les voyageurs rapporteront en souvenir. Bartolomeo Pinelli fut l'un des artistes qui surent répondre à cette demande, substituant à la magnificence de l'architecture antique des scènes tirées d'un quotidien qui semble, lui non plus, n'avoir guère évolué depuis le temps de César.

Pinelli avait étudié à Rome à l'Académie de Saint-Luc. Retiré avec sa famille à Bologne, il y remporta à l'âge de quinze ans le Grand Prix de l'Académie. De retour dans la ville éternelle, il abandonna rapidement le cursus académique pour se consacrer aux vues pittoresques qui assuraient sa subsistance, et lui taillèrent une solide réputation. « Hommes, femmes, enfants, tout ce qui passait devant lui, il le croquait, il en reproduisait les lignes et le côté pittoresque. Il s'arrêtait d'ordinaire à ces premiers linéaments, à ce premier jet de l'imitation ; mais la vigueur et la netteté de sa touche étaient incomparables » rapporte le Magasin pittoresque dans une notice consacrée à l'artiste, en 1846. Pinelli publia en 1809 un premier recueil à l'eau-forte de *Costumi pittoreschi*, et l'année suivante de *Motivi pittoreschi i costumi di Roma*. Il y dévoile une Rome emplie de poésie, croquée dans la simplicité des coins de rues, sur le pas des portes ou les marches des fontaines. La vie familiale y occupe une place de choix, comme l'illustre notre dessin.

Dans une verve pleine de fraîcheur, Pinelli représente ici une jeune famille. Assise au pied d'un arbre, une femme au profil de statue antique tient sur ses genoux son petit garçon. Ce-dernier

tend les bras vers son père, allongé à côté, une main sous le menton. Pinelli situe ses modèles dans une campagne esquissée par quelques traits de crayon. Selon son habitude, l'aquarelle s'est concentrée sur les personnages : rouge, bleu, vert et brun animent leurs vêtements traditionnels. On retrouve une manière similaire de composer la scène chez les *Paysannes de Frascati dont l'une allaite un enfant* (fig. 1, Chantilly, Musée des Beaux-arts, 1820) ; la jeune femme debout y a un profil semblable à celui de notre jeune mère.

Une phrase du Magasin pittoresque résume l'essence de notre dessin, caractéristique de l'œuvre de Pinelli : « Ce qui le mit tout-à-fait hors de ligne et lui fit une réputation à lui, dans un genre nouveau quoique les modèles s'en trouvaient sous les yeux de tout le monde, ce furent ces costumes et ses scènes des habitants de la campagne et des faubourgs de Rome. Rien de plus vrai, de plus énergique et de plus vivant que ces Trasteverini, que ces Ciociare, que ses paysannes d'Anagni, de Monte-Circeo, de Spoleto... »



fig.1

Bartolomeo PINELLI

Paysannes de Frascati dont l'une allaite un enfant

Mine de plomb et aquarelle

20.2 x 26 cm

Chantilly, Musée Condé

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- O. BONFAIT (dir.), *Le peuple de Rome. Représentations et imaginaire de Napoléon à l'Unité italienne*, catalogue d'exposition, Palais Fesch, Musée des Beaux-arts d'Ajaccio, Montreuil : Gourcuff Gradenigo, 2013
- E. CHARTON (dir.), *Le Magasin Pittoresque*, Paris, 1846, pp. 289 et sq.



Jean-Baptiste CARPEAUX
(Valenciennes 1827 – Courbevoie 1875)

21 | LA JEUNE MÈRE, OU MATERNITÉ

Bronze à patine brune nuancée de vert, cire perdue
Signé sur la terrasse: *Carpeaux* et marque du fondeur *Susse frères*
H : 29,5 cm

La jeune mère fut sculptée par Carpeaux en 1870, au moment du siège de Paris. Sa femme, Amélie de Montfort, a mis au monde le 23 avril leur premier fils, Charles. Lorsque débute le siège, les époux Carpeaux se réfugient au Palais du Luxembourg, commandé par le père d'Amélie, un général héros de la bataille de Solferino. La jeune femme se dévoue à « l'ambulance », hôpital improvisé qui y est mis en place, tandis que son mari s'engage comme ambulancier, sillonnant la ville et ramenant les blessés. Il est alors muni d'un carnet de croquis, qu'il sort au fil de ses tournées.

Dans ce climat de tension, qui marque la fin des facilités que le Second Empire accorda à Carpeaux, *la Jeune mère* est une œuvre délicate manifestant la sensibilité du sculpteur. Il prend pour modèle son épouse et le petit Charles âgé de quelques mois. Carpeaux avait représenté pour la première fois Amélie en 1869, peu après leurs fiançailles : il livrait alors le délicieux portrait en buste d'une jeune fille couronnée de fleurs d'oranger. En 1870, les relations du couple se sont dégradées, marquées par la jalousie malade du sculpteur. Notre *Maternité* témoigne d'un moment d'accalmie dans la vie familiale. L'artiste exécutera à la même époque *L'enfant malade* (Prague, Narodny Galerie), figurant le jeune Charles sur les genoux de sa mère. On retrouvera quelques années plus tard ce fils préféré dans *L'Enfant pleurant* (Paris, Musée d'Orsay).

Carpeaux avait déjà abordé l'iconographie de la maternité à l'âge de vingt-sept ans, peu avant son départ pour Rome : *La tendresse maternelle* (Paris, Musée d'Orsay), l'une de ses premières compositions personnelles, représente une jeune femme tenant son enfant endormi sur les genoux. Avec la *Maternité*, Carpeaux traite le sujet dans une veine nouvelle. La nature de ses modèles confère à l'œuvre un côté intimiste et tendre. On y voit Amélie assise, les jambes repliées et le visage tourné, embrassant son enfant qu'elle tient sur ses genoux. Le petit Charles l'enserme, appuyant sa tête contre son épaule. La facture est très libre et prend des accents

impressionnistes. Le visage et les membres de la jeune femme, le corps nu du petit garçon, jaillissent de draperies au modelé vigoureux.

Notre groupe peut être rapproché de celui de Notre-Dame du Saint-Cordon (Paris, Musée d'Orsay), exécuté en 1864. Carpeaux y a représenté la sainte patronne de Valenciennes, sa ville natale, accompagnée de Jésus et de saint Jean-Baptiste enfant. Cette œuvre religieuse est avant tout une image de tendresse, à la facture expressive, retraçant le lien unissant une mère et son enfant.

On connaît plusieurs versions de notre *Jeune mère*, dite aussi *Maternité*. Le musée d'Orsay conserve une esquisse en plâtre patiné (*fig. 1*), modèle original assorti de droits de reproduction pour le bronze et le marbre, ainsi que le chef-modèle en bronze. Michel Poletti rappelle dans son catalogue raisonné que le tirage de ce groupe fut l'un des plus restreints de la collection. Les héritiers de Carpeaux en ont tiré au moins un « bronze d'art » au tout début du XX^e, portant le cachet « Cire perdue, J.-B. Carpeaux ». Entre 1922 et 1964, la Maison Susse en a fondu quelques épreuves, surmoulées sur le chef-modèle d'Orsay. L'une d'elles, portant le cachet « Susse Fres Edts Paris, Cire perdue », fut acquise en 1925 par la Narodny Galerie de Prague. Quelques terres cuites furent également éditées du vivant de l'artiste et après sa mort (voir notamment Musée des Beaux-arts de Valenciennes). Il en existe enfin plusieurs marbre.



Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- M. POLETTI, A. RICхарME, *Jean-Baptiste Carpeaux, sculpteur : catalogue raisonné de l'œuvre édité*, Paris, Angers : Ed. de l'Amateur, 2003
- M. POLETTI, *Jean-Baptiste Carpeaux, l'homme qui faisait danser les pierres*, Montreuil : Gourcuff – Gradenigo, 2012



fig. 1

Jean-Baptiste Carpeaux

La jeune mère

1870

esquisse en plâtre

H. 0.317 ; L. 0.2 ; P. 0.21

Musée d'Orsay, Paris, France





Jean Charles Joseph REMOND

(Paris 1795 – 1835)

22

NICE VUE DU CHEMIN DE VILLEFRANCHE

Huile sur papier maroufflé sur toile

Situé et daté 1837 à la plume au verso

32,4 x 40,5 cm

Notre huile sur papier fut peinte sur les hauteurs de Nice ; la vue est prise depuis la route qui mène à Villefranche-sur-Mer. Derrière le premier plan, un talus ocre où court une végétation typiquement méditerranéenne, on découvre en contrebas un lacet de la route en terre battue sur laquelle cheminent des voyageurs, des promeneurs, un paysan et son âne. A l'arrière-plan, la vue est dégagée sur le vieux port de Nice, derrière la colline du château. Le littoral s'étire pour clore l'horizon. La facture est large, d'une liberté et d'une efficacité qui rappellent la manière de Jean Charles Joseph Rémond.

Jean Charles Joseph Rémond commença sa formation dans l'atelier de Jean-Baptiste Regnault. A l'âge de dix-neuf ans, il entra à l'Ecole des Beaux-Arts dans l'atelier du paysagiste Jean-Victor Bertin, vivier d'une génération de paysagistes de renom. Rémond s'y lia notamment à Michallon. Cette même année 1814, il faisait son entrée au Salon avec deux paysages historiques. C'est dans cette catégorie que lui fut décerné le Prix de Rome en 1821, à l'unanimité.

Doté d'une technique assurée héritée de sa rigoureuse formation académique, Rémond profita de ce long séjour italien, jusqu'en 1826, pour parfaire et libérer son style : il multiplia les séances en plein-air, qui le conduisirent de Naples à Tivoli et de Padoue à Venise. A son retour, il publia un recueil de vues italiennes. Rémond fut également professeur, ce qu'il doubla d'une activité théorique : il rédigea plusieurs traités présentant ses principes de composition du paysage. En 1827, il ouvrit un atelier où l'on compta parmi ses plus fameux élèves Théodore Rousseau et Eugène Fromentin.

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- A. OTTANI CAVINA, *Paysages d'Italie : les peintres du plein-air, 1780 – 1830*, catalogue d'exposition, Paris : Grand Palais, Mantoue : Palazzo Te, RMN, 2001
- G. VARENNE, *Le peintre Jean Rémond : 1872 – 1913*, Nancy : Edition de la Revue Lorraine illustrée, 1914

Si les convictions de Rémond demeurèrent néoclassiques, il fut néanmoins un acteur du développement de la peinture de plein-air. Infatigable voyageur, il rapporta de ses périples en France, en Italie et en Suisse des centaines d'études peintes sur le motif. On y décèle la sensibilité de son regard, la sûreté de son dessin et la qualité de sa technique. Pour son sujet autant que sa facture, notre œuvre peut être rapprochée du *Paysage italien avec la vue d'un port* conservé au Fitzwilliam Museum de Cambridge (huile sur papier maroufflé sur toile). On peut également la confronter au *Paysage montagneux sur la route de Naples* du Getty Museum, daté vers 1820 (fig. 1).



fig. 1

Jean Charles Joseph REMOND

Paysage montagneux sur la route de Naples

Huile sur toile

vers 1820

21 1/2 x 29 3/4 in

Los Angeles, Getty Center







Camille Auguste GASTINE

(Paris 1819 – 1867)

23

ETUDE DE TIGRE

Pierre noire sur papier chamois

16 x 20.8 cm

Camille Auguste Gastine commença sa formation artistique à l'âge de dix-sept ans. En 1842, il fut reçu à l'Ecole des Beaux-arts de Paris, où il entra l'année suivante dans l'atelier de Paul Delaroche (1797 – 1856). Il exposa pour la première fois au Salon en 1844 ; la même année, il effectua un voyage de plusieurs mois en Italie. En 1846, il intégra l'atelier de François-Edouard Picot (1786 – 1868).

Gastine s'illustra dans la peinture ornementale, décorant édifices religieux, monuments publics et hôtels particuliers, comme l'hôtel Galliera dont il peignit le vestibule. Après avoir exécuté des cartons de vitraux pour différentes manufactures, et participé au décor d'une chapelle de l'église Saint-Séverin, on le retrouve en 1856 aux côtés d'Hyppolite Flandrin (1809 – 1864) qu'il assista plusieurs années pour le décor de l'église Saint-Germain-des-Prés.

L'atelier de Gastine fut dispersé en vente peu après sa mort, en 1867. Notre étude vient compléter le corpus de dessins parvenus jusqu'à nous : la plupart sont des études préparatoires pour ses œuvres peintes ou ses cartons de vitraux.

L'artiste a dessiné ici un tigre, félin emblématique de l'Asie. L'animal est représenté de profil, la tête haute, l'allure hiératique. Le pelage rayé est dessiné d'un trait fin et nerveux. Dans l'angle en bas à droite, quelques coups de crayon ébauchent la gueule d'un tigre vu de face.

Si Gastine au cours de ses voyages n'a pas dépassé l'Italie, il a manifesté un intérêt pour l'Orient, comme l'attestent également plusieurs vues d'Egypte et d'Inde, conservées dans sa famille et vendues en avril 2000 (Bourges, Heitz & Darmancier).

Provenance :

- Belgique, collection particulière
- Vente de l'atelier Camille-Auguste Gastine, Heitz & Darmancier, expert Mme Chantal KENZÉY, Bourges, 1er avril 2000



Hans THOMA

(Bernau 1839 – Karlsruhe 1924)

24

PAYSAGE SUR LES BORDS DU MAIN ANIMÉ D'UNE BARQUE À VOILE ET DE CANARDS

Huile sur papier maroufflé sur carton

Monogrammée H.T. et datée 89 en bas à droite

76.5 x 97.6 cm

Figure majeure de la peinture allemande de la fin du XIX^e siècle, Hans Thoma commença sa formation auprès d'un lithographe. La diffusion de son travail et la question du multiple demeurèrent pendant toute sa carrière parmi ses principales préoccupations. Il apprit la peinture à Karlsruhe puis à Düsseldorf, où il travailla auprès d'Otto Scholderer – l'un des artistes de *L'atelier des Baignolles* de Fantin-Latour. C'est par l'intermédiaire de Scholderer qu'il rencontra Gustave Courbet, lors d'un long séjour à Paris. La peinture de Courbet devait exercer sur lui une profonde influence.

La carrière d'Hans Thoma se déroula entre Munich, où il obtint ses premiers succès, Düsseldorf et Florence. On compte en effet l'artiste parmi ces « romains d'Allemagne » qui puisèrent dans la Renaissance italienne l'essence d'un travail moderne dessinant les prémices du symbolisme. Si Hans Thoma découvrit le symbolisme par le biais d'Arnöld Böcklin, son art demeura plus serein, plus champêtre ; il y a dans les paysages de Thoma, ornés de nymphes ou de bergers, une grâce qui rappelle les œuvres de Poussin.

Hans Thoma dépeint ici le paisible paysage des rives du Main, l'un des affluents de la rive droite du Rhin qui traverse notamment Francfort. Au premier plan, un troupeau d'oies paît sur le rivage herbeux. Quelques arbres s'en élancent, élevant des troncs longilignes et une ramure tronquée par la partie supérieure du tableau. Leurs ombres effilées sont parallèles à la rivière, qui coule tranquillement d'un côté à l'autre de l'œuvre. Une embarcation munie d'une petite voile y navigue. L'autre rive est ceinte d'un rideau de végétation, dont émergent plusieurs hautes bâtisses aux murs ocre.

La palette de l'artiste, lumineuse, rappelle les œuvres de la Renaissance florentine. La manière est très dessinée, les formes sont cernées de traits noirs. Thoma a laissé à maints endroits le papier en réserve, et se sert de cette tonalité brun-grisée pour ombrer ses nuages ou ses oies, pour souligner les bords sablonneux de la rive, ou encore pour dessiner ses troncs, rehaussés de noir et de blanc. Pour le reste du paysage, il emploie une palette franche, accordant des verts tilleul et prairie sur un bleu azur. On retrouve une manière similaire, une composition horizontale et une même fraîcheur, dans le *Sunset* (fig. 1) du North Carolina Museum of Art (1917).





fig. 1

Hans THOMA

Sunset

Huile sur toile

80.3 x 100.3 cm

North Carolina Museum of Art

Provenance :

- Angleterre, collection particulière

Bibliographie :

- F. KRÄMER, *Hans Thoma : Lieblingsmaler des deutschen Volkes*, catalogue d'exposition, Köln Frankfurt am Main, Wiennand : Städel Museum, 2013
- J. BERINGER, *Hans Thoma : Radierungen*, catalogue raisonné des estampes, San Francisco : Wofsky, 1991
- KOZAK, *Kraina Thomy : dzieła Hansa Thomy (1839-1924)*, Warszawa : Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990





Théophile Alexandre STEINLEN

(Lausanne 1859 – Paris 1923)

25 | LA PROMENADE DES AMOUREUX LE LONG DES QUAIS DE LA SEINE

Pastel

Signé en bas à droite

46,8 x 33,5 cm

« Une sensibilité subtile, vive, attentive, une infailible mémoire de l'œil, des moyens rapides d'expression destinaient Steinlen à devenir le peintre de la vie qui passe, le maître de la rue » écrivit Anatole France à propos de l'artiste.

Né à Lausanne dans une famille allemande, Théophile Alexandre Steinlen s'installa à Paris pour embrasser « le dur chemin des artistes pauvres ». Il avait commencé à travailler à Mulhouse le dessin d'ornement industriel, et comptait acquérir dans la capitale la liberté d'un véritable artiste. Les rues de Steinlen furent d'abord celles de Montmartre : voisin de Willette, il rencontra par son entremise Rodolphe Salis, et rejoignit le milieu d'avant-garde du premier *Chat Noir*, celui de Verlaine et Courteline, Valloton, Debussy ou Aristide Bruant. Comme Willette et Caran d'Ache, ses dessins prirent place sur la troisième des quatre pages de la revue du *Chat Noir*. Il mit également ses talents d'illustrateur au service d'Aristide Bruant : la publication du recueil illustré d'œuvres du chansonnier, *Dans la rue*, fut un succès.

Travailleur infatigable, Steinlen se montra avide d'expérimentation. La question du multiple tarauda celui qui était en premier lieu un dessinateur : s'il découvrit la lithographie avec bonheur, ce fut pour revenir sans cesse au monotype. Dans son œuvre, les différentes techniques s'interpénètrent : il retravaille à la main ses estampes, reprend en peinture ses

affiches, se lance également dans la sculpture. Il conserve les mêmes motifs, qu'il décline inlassablement, avec une imagination renouvelée.

Steinlen fut avant tout le chantre de la vie du peuple parisien de la fin du XIX^e siècle. On décèle dans son œuvre un regard humaniste, mariant les préoccupations sociales à une critique politique acérée. *L'Assommoir* de Zola, qu'il illustra, fut pour lui une révélation. Parfois satirique, l'artiste n'en devint pas amer ; « ce réaliste est tout enveloppé de poésie », poursuit Anatole France.

Steinlen retranscrivait ses observations sur papier avec une grande science du cadrage, et un sens scénique de la mise en page. Midinettes, trottins ou couples d'amoureux, les jeunes gens déambulant comptent parmi ses sujets privilégiés. Il s'est arrêté ici sur un couple badinant le long des quais. Au premier plan, ondule la longue silhouette d'une jeune femme, dans un élégant corsage orange. Sa taille, soulignée par une jupe descendant jusqu'aux pieds, est ceinte d'un tablier à carreaux rappelant la modestie de ses origines. Elle porte en guise de sac à main une petite trousse en osier. Derrière elle, un jeune homme amoureux la tient par le bras ; on n'aperçoit qu'une partie de son visage, tourné vers celui de sa belle. Celle-ci baisse le regard, offrant un profil aux traits fins surmonté d'une chevelure blonde nouée. La promenade se déroule sur un large quai désert, au bord de la



Seine où filent les péniches. L'arrière-plan est scandé par les cheminées d'une zone industrielle.

Notre dessin est une variante du *Premier rendez-vous* (fig. 1), exécuté vers 1895 (Genève, Musée du Petit Palais, pastel sur papier). Le caractère poétique de notre feuille laisse alors place à un graphisme plus décoratif ; les contours y sont incisifs, les couleurs plus tranchées. Le motif du couple se promenant, l'un penché vers l'autre, se retrouve dans une épreuve pour le Mirliton du 14 avril 1893 : Steinlen y illustre 'A Mazas', une chanson d'Aristide Bruant : « Embrassons nous ma gigolette / Adieu sois sage et travaill' bien (...) / Nour r'tourn'rons su'l bord de la Seine / A Meudon, cueillir des lilas ».



fig. 1

Théophile Alexandre STEINLEN

Le premier rendez-vous

ca. 1895

Pastel sur papier

37 x 30 cm

Genève, Musée du Petit Palais

Provenance :

- France, collection particulière
- Vente Millon et Robert, Paris, Drouot Montaigne, jeudi 15 juin 1995, n° 15, sous le titre « Les amoureux au bord de Seine »

Bibliographie :

- P. KAENEL, *Steinlen, l'œil de la rue*, catalogue d'exposition, Lausanne : Musée des Beaux-Arts, Bruxelles : Musée communal d'Ixelles, 2009
- C. KRUMMENACKER et al., *Théophile-Alexandre Steinlen*, catalogue d'exposition, Musée de Payerne, Musée de Montmartre, Paris : Fragments, 2004
- Galerie Bodinier, *Première exposition de l'œuvre dessinée et peinte de T.A. Steinlen* : ouverte à la Bodinière du 10 avril au 15 mai 1894



Paul César HELLEU
(Vannes 1859 - Paris 1927)

26

MADAME CHÉRUIT ALLONGÉE DANS SON SOFA

Pierre noire, sanguine et rehauts de craie blanche sur papier japon
53 x 76 cm

« Helleu est avant tout un croqueur des ondulations et des serpentements du corps de la femme », écrivait Edmond de Goncourt.

Dandy parisien, à la silhouette longiligne et tout de noir vêtu, Paul-César Helleu incarne en effet l'image d'une époque décrite par Proust, toute en élégance et en raffinement. Il avait commencé sa carrière dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme, où ses compatriotes admiraient ses facilités, autant que la sûreté de son jugement esthétique. Le goût d'Helleu le porte vers les impressionnistes, tout autant que vers l'art du XVIII^e siècle dont il décore sa demeure. Il est également féru d'art japonais, auquel il emprunte la stylisation des formes, ou le goût des silhouettes élongées. Paul Helleu travailla pour gagner sa vie chez le céramiste Théodore Deck, où il se lia d'amitié avec Boldini. En 1885, il voyagea à Londres, où il rencontra Whistler. Il y peignit en compagnie de Jacques-Emile Blanche, qui restera l'un de ses proches ; ce-dernier témoigne de l'exigence d'Helleu, qui détruisait systématiquement les toiles qui lui déplaisaient. Helleu exposa dès le milieu des années 1880 dans les différents Salons sa peinture, ses pastels et ses dessins ; il aborda tous les genres, de la marine aux natures mortes, mais se fit rapidement un nom pour ses portraits dessinés, essentiellement féminins. Au crayon, au pastel ou à la pointe-sèche, ils le conduisirent à la fin des années 1890 à cesser définitivement d'exposer sa peinture.

Paul-César Helleu fut très exigeant envers ses modèles, qu'il souhaitait jeunes et belles. Elles correspondirent toujours plus ou moins au sujet favori que fut son épouse Alice, cette « mince jeune femme pâle à la chevelure d'or rouge » selon les mots de Jacques-Emile Blanche. Il aimait voir habiller cette dernière chez les plus grands couturiers, et c'est ainsi qu'il rencontra madame Chéruit. Aux heures de gloire de la haute-couture française, Madame Chéruit fut l'une des rares femmes à tenir sa propre maison. Elle l'installa au 21, place Vendôme, et la dirigea de 1905 à 1925 ; son enseigne sera

ensuite reprise par Schiaparelli. La couturière collabora à l'élégante « Gazette du bon ton » tenue par Lucien Vogel ; Jacques Doucet, ou Paul Poiret, rejoignirent l'entreprise. Madame Chéruit contribua à lancer la carrière de ce-dernier, ou encore celle de Lucien Lelong.

Madame Chéruit s'avéra la couturière favorite de madame Helleu... et rapidement l'un des modèles préférés de son mari. Il lui envoie ses dessins : « à mon cher model / à mon gentil modèle / à madame Chéruit » ; plus loin c'est tout simplement « à la plus belle ». Fervent admirateur et collectionneur d'Helleu, et son premier biographe, Montesquiou considère les portraits de Madame Chéruit parmi ses plus réussis. L'artiste la représente à maintes reprises, utilisant le pastel, le crayon, et le plus souvent la pointe sèche. C'est parfois un portrait en buste, parfois l'image d'une femme allongée sur une chaise longue ou un fauteuil, dans une mise toujours impeccable.

« Votre œuvre, c'est (...), une sorte de monographie de la femme, continue Goncourt, dans toutes les attitudes intimes de son chez soi, dans le renversement las de sa tête, sur un fauteuil. » Dans notre dessin, Helleu représente la jeune femme allongée dans un petit canapé corbeille de style Louis XV, le bras gauche replié pour retenir sa tête. La vue est légèrement en contre-plongée. La pierre noire accentue les chantournements du canapé, souligne avec légèreté la longue silhouette du modèle. La sanguine dessine la coiffure rousse et colore les carnations. La manière d'Helleu est délicate : priorité est faite à la ligne pure, seule garante du modelé. Le dessin fut conservé par madame Chéruit dans sa collection. On l'aperçoit dès 1910, accroché dans son cabinet de travail, dans une photo d'Agis intitulée *Déjà coquette*, figurant la couturière ajustant la tenue de sa fille.

Ce dessin sera inclus dans le catalogue raisonné de l'artiste actuellement en préparation, par madame Frédérique de Watrigant sous le n°DE-5954.





Paul César HELLEU

Madame Chéruiet de profil

Trois crayons et rehauts de pastel.

Dédicacé et signé en bas à gauche « a mon cher model / a mon gentil modèle / a madame Chéruiet / Helleu ».

74 x 38,5 cm

Vente Pierre Berger, 20 décembre 2013, lot n°201

Provenance :

- Succession de Mme Chéruiet

Bibliographie :

- F. DINI, Centro per l'arte Diego Martelli, Boldini, Helleu, Sem : protagonisti e miti della Belle Epoque, Milano : Skira, 2006
- A.-M. BERGERET-GOURBIN, M.-L. IMHOFF, *Paul Helleu, 1859 – 1927*, Honfleur : Musée Eugène Boudin, 1993
- R. de MONTESQUIOU-FEZENSAC, *Paul Helleu : peintre et graveur*, Paris : H. Floury, 1913





Jules ADLER

(Luxeuil 1865-1952 Nogent sur Seine)

27

LES FEMMES DE MARINS SUR LES QUAIS DANS LE PORT DE BOULOGNE-SUR MER

Huile sur carton

Signé et daté Jules Adler / Boulogne 1905 en bas à droite

39.5 x 49.5 cm

Rien ne destinait le jeune franc comtois d'origine modeste qu'était Jules Adler à devenir peintre, si ce ne sont son talent et ses prédispositions pour le dessin remarqués par ses professeurs. Aussi, ses parents décidèrent-ils d'emménager à Paris où Jules fut admis à l'Ecole des Arts Décoratifs dès l'âge de 17 ans. Puis en quête d'autonomie artistique, il intégra l'Académie Julian sous la direction de William Bouguereau et Tony Robert-Fleury ; il se lia d'amitié avec Paul Chabas, Roussel et Vuillard en 1883, et en 1884, il entra à l'Ecole des Beaux-Arts avec Dagnan-Bouveret.

Jules Adler résuma à Barbedette, son premier biographe, l'orientation de son style. « Ma nature me poussait à exprimer surtout la vie profonde des hommes et des choses, plutôt que de donner à l'œil une grande fête de couleurs. Dès ma sortie de l'atelier, je fus attiré par des spectacles de vie ardente, active et parfois douloureuse (...). Une partie de ma carrière s'est donc passée à décrire la foule humaine et anonyme de la grand'route et des faubourgs. Je me suis penché avec une sympathie cordiale sur les humbles et sur les simples, trouvant auprès d'eux l'écho de mes pensées. »

Grâce au tableau intitulé *Marché du faubourg Saint Denis* présenté au salon de 1895 et acquis par l'Etat, Adler obtint une bourse qui le mena en Suisse, en Italie... en Belgique et aux Pays-Bas, où il s'enthousiasma pour la peinture de Rembrandt qu'il vénérât.

De retour à Paris, il s'installa dans un vaste atelier place de la République, voisin de Ten Cate et Van Dongen.

Il rencontra Constantin Meunier, avec lequel il partageait

la même vision du monde, en particulier le réalisme social. Jules Adler découvrit les côtes de la mer du Nord vers 1905-1910. Le lieu était alors très apprécié des peintres tels Bonington ou Whistler que l'on pouvait croiser accompagnés de leurs élèves.

Reconnu comme peintre de la vie populaire, il trouva sur la Côte d'Opale les sujets qui l'inspiraient autour de la vie maritime : le retour de pêche, l'attente des femmes de marins...

Notre peinture fut réalisée en 1905 lors d'un des premiers séjours de l'artiste à Boulogne-sur-Mer. On est saisi par le côté pittoresque et croqué sur le vif de cette scène de port animée de femmes de marins qui déambulent sur le quai par groupes de trois, telles des patineuses glissant sur un sol mouillé aux reflets irisés.

La touche vibrante et brossée que nous a laissée l'artiste dans cette huile sur carton conforte la scène anecdotique empliesse de vie. La technique en réserve très rapide sur un carton à fond brun joue des transparences de matières et renforce élégamment la subtile lumière du nord qui jaillit entre deux averses. Enfin, le vent s'engouffrant dans cette rade fait ployer les personnages qui résistent à la bourrasque.

Adler nous a laissé de nombreuses scènes saisies sur les quais du port de Boulogne sur Mer. Notre œuvre fait écho à la *Famille des pêcheurs sur le quai de Boulogne* (huile sur toile, 1906, vente Laurent, Guilloux, Buffetaud, Tailleur, 23 avril 1985, n°100), peinte d'une manière allusive et expressive, dans le cadre similaire d'un quai animé, scandé de mâts de



bateaux, et clos d'une ligne d'habitations de l'autre côté du bassin. Elle évoque également le fameux tableau des *Haleurs* (huile sur le toile, 1904, Musée du Luxeuil-les-Bains), et une huile sur toile des *Enfants regardant un bateau de pêche rentrant au port* peinte en 1904 (25 x 40 cm, provenant de la collection Colchester and Ipswich Museums Services.)

Surnommé « Le peintre des humbles » par Louis Vauxcelles, Jules Adler privilégie un naturalisme pictural d'un monde ouvrier simple, authentique, influencé par la lumière impressionniste.



Jules ADLER

Gros temps au large ; matelotes d'Étaples

Huile sur toile

2.105 x 1.965 m

Paris, Musée du Petit Palais

Bibliographie :

- M. MOYNE, F. LE CORRE, *Peintres de la Côte d'Opale au XIX^e siècle*, catalogue d'exposition, Etaples, Maison du Port, Paris : Somogy, 2013
- *Jules Adler (1865-1952)*, catalogue d'exposition, Remiremont : Musée Charles de Bruyères, 1979
- L. BARBEDETTE, *Le peintre Jules Adler*, Besançon, Séquania 1938





| INDEX ALPHABÉTIQUE

Jules ADLER	27
Alessandro ALLORI.....	4
Pauline AUZOU, née Jeanne-Marie-Catherine DESMARQUETS.....	13,18
Gabriel de SAINT-AUBIN.....	9
François BOUCHER.....	7,12
Sébastien BOURDON.....	3
Jean-Baptiste CARPEAUX.....	21
François-Nicolas CHIFFLART.....	15
Vincent COURDOUAN.....	17
Hubert DROUAI, dit Drouais père.....	10
Abraham-Louis-Rodolphe DUCROS.....	11
École italienne du XVI ^e siècle.....	2
René FREMIN.....	19
Camille Auguste GASTINE.....	23
Théodore GERICAULT.....	16
Giovanni Francesco Barbieri, dit le GUERCHIN.....	1
Paul César HELLEU.....	26
Bartolomeo PINELLI.....	20
Jacques-André PORTAIL.....	8
Jean Charles Joseph REMOND.....	22
Antoine RIVALZ.....	5
Théophile Alexandre STEINLEN.....	25
Jacques-François Joseph SWEBACH, dit SWEBACH-DESFONTAINES.....	14
Hans THOMA.....	24
Alessandro TURCHI dit l'Orbetto.....	6

REMERCIEMENTS

Nouvellement installée rue de la Paix (après 18 ans de présence dans le quartier Drouot), le XVIII^e siècle français demeure le domaine de prédilection de la Galerie avec notamment un intérêt particulier pour les oeuvres sur papier et les pastels.

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, Galeries Nationales d'Ottawa, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Musée National du Château de Compiègne, Musée National d'Art et d'Histoire du Luxembourg, Musée des Beaux-Arts de Quimper, Musée des Beaux-Arts de Troyes...

Je tiens à remercier chaleureusement tous ceux sans qui ce catalogue n'aurait jamais pu voir le jour :

Monsieur Sylvain LAVEISSIERE

Conservateur en chef honoraire
du département des peintures
au Musée du Louvre

Madame Françoise JOULIE

Chargée de mission au Musée du Louvre

Monsieur Alvin CLARK

Conservateur des dessins
au Harvard Art Museum / Fogg

Monsieur Neil JEFFARES

Historien de l'art spécialiste
des pastels du XVIII^e siècle

Monsieur Patrick MICHEL

Historien de l'art

Monsieur Bruno CHENIQUE

Historien de l'art

Monsieur Nicholas TURNER

Historien de l'art

Monsieur Alastair LAING

Historien de l'art

Monsieur Philippe BARNABÉ

Galeriste

Monsieur Olivier THOMAS

Marchand d'art

Madame Dominique de BORCHGRAVE

Restauration de cadres anciens

Atelier Caroline CORRIGAN

Restauration de dessins anciens

Atelier Valérie QUELEN

Encadrement

Madame Anna GABRIELLI

Restauration de dessins anciens

Studio Art Go,

Monsieur Florent DUMAS

Photographe

Atelier Renaissance,

Monsieur Piotr DZUMALA

Photographe

Madame Marie BERTIER

Rédaction du catalogue

Mademoiselle Joséphine CURTIL

Rédaction du catalogue

Madame Christine ROLAND

Traduction du catalogue en anglais

Madame Jane MAC AVOCK

Traduction du catalogue en anglais

Monsieur Christophe BRISSON

Création et mise en page du catalogue

Imprimerie GRAPHIK PLUS

Monsieur Bernard MARINNES

Impression du catalogue

DRAWINGS
FROM THE 16TH TO THE 20TH CENTURY

Exhibition

From Tuesday, March 25th to Tuesday, April 15th, 2014

GALERIE ALEXIS BORDES

4, rue de la Paix – 75002 Paris

Opening hours: 10:30 a.m. to 1 p.m. - 2:15 p.m. to 7 p.m.
Monday through Friday plus Saturday, March 29th and April 5th



1

Giovanni Francesco Barbieri,
called IL GUERCINO
(Cento 1591 – Bologna 1666)

FIGURE OF ERMINIA WEARING A HELMET

Pen and brown ink
12.1 x 8.3 cm (4¾ x 3¼ in)

Although Guercino was not self-taught, as the legend says, this does express the precocity of the artist's talent, the strength of work and the zeal that led his career. Giovanni Francesco Barbieri began in his home town of Cento, and benefitted from the influence of Bologna, especially that of the Carracci brothers. Very young, he was able to copy the Virgin and Child by Ludovico in the Capuchin convent of Cento. The artist borrowed from the Carracci that which constituted the plinth of their teaching and that of the Academy they had founded in 1858: Guercino's art rejects all mannerism, and draws its motifs from nature that is assiduously studied.

Guercino's career continued in Ferrara, Venice where he discovered the masters of the Cinquecento, then in Bologna to which he was invited by the cardinal Alessandro Ludovisi. In 1621 he was in Rome at his request, now that he had become pope under the name of Gregory XV; Guercino stayed there for two years, until the pope's death. Back in Cento, he continued an active career, whose frontiers were not limited to the Bolognese

region: among his patrons were the Colonna family, the pope Urban VIII Barberini, but also Maria de Medici, Mazarin and even Charles I of England.

Giovanni Francesco Barbieri was as talented a draughtsman as he was prolific, each of his ideas being followed immediately by a sketch. The artist did not content himself with using drawings for preparatory purposes, but also created character sheets that are independent of all painting; he posed himself as an innovator in this practice. Guercino's favourite medium was pen and iron gall ink which he generally used on laid paper, without necessarily highlighting with wash. Beautiful red chalk drawings by him are also known.

Our *Helmeted Figure* illustrates Guercino's art after he settled in Bologna, in 1642. His first style, with swirling pen strokes and whirling extremities, had become more economical. His line is concise but supple. The parallel lines drawn with the pen, with subtly modulated breadth, draw the modelling and emphasize the shadows that are strengthened by a slight grey-brown wash. The artist has used the reserve of the unprepared paper to suggest the light. He has drawn a face in strict profile, without indicating either space or background, recalling ancient cameos and medals. The young woman is wearing a decorated helmet attached around her neck, over mid-length hair that falls in curly locks. She is wearing armour that is evoked with a few strokes of the pen.

We can recognize in this face the features of Erminia from the famous epic poem by Tasso, *La Gerusalemme liberata* (Jerusalem Delivered, 1580). Erminia, a princess from Antioch, falls in love with the knight Tancred and leaves in search of him, dressed in the armour of her rival Clorinda. She finds refuge for a time among shepherds. Guercino illustrated the episode of Erminia and the Shepherd twice. He created a first version for the Duke of Mantua in 1619-1620 (Birmingham, City Museum and Art Gallery). A highly finished preparatory sketch in red chalk (Royal Library, Windsor Castle) for it is known. Erminia is shown in full length and three-quarters view, her head topped by a helmet with feathers.

The artist painted the scene a second time in 1648-1649 for Don Antonio Ruffo (Minneapolis Institute of Art). Our drawing could be an initial study for this painting. The National Gallery of Art in Washington has a red chalk preparatory study for the Erminia in Minneapolis. Her youthful face in profile and the formal perfection of her features are very close to our work. The ornamentation on the upper areas of the cuirass is visible in both drawings as well as the freedom of the hair falling on the shoulders, which point out the model's femininity. Guercino seems to have hesitated about how he would cover the young woman's head: she wears a helmet in our work, is bareheaded in the Washington sheet – in the painting, he would paint an Erminia in the process of taking off her helmet.

In Guercino's oeuvre there are other small portraits of helmeted figures drawn in pen and ink. For example Alexander the Great wearing a plumed helmet (pen and ink, Windsor, Royal Collection, c. 1631) or the Bearded Warrior wearing a helmet (pen and grey-brown wash, idem, c. 1634). Both sheets, which depict carefully drawn faces on more lightly sketched busts, mark the transition between Guercino's first style, which is vigorous and generous, and the refined delicacy of our work of his mature years.

Provenance

- England, Private Collection

Bibliography

- J. BROOKS, N. E. SILVER, *Guercino: Mind to Paper*, exhibition catalogue, Los Angeles: J.P. Getty Museum, 2006
- D. M. STONE, *Guercino: Master draftsman*, exhibition catalogue, Cambridge, Bologna: Harvard University Art Museums, Nuova Alfa Editoriale, 1991



2

XVIth Century Italian school

**THE HOLY FAMILY
WITH ST. ELIZABETH
AND ST. JOHN THE BAPTIST**

**Red chalk with white highlights on two joined sheets
15.6 x 9.4 cm (6 $\frac{1}{8}$ x 3 $\frac{3}{4}$ in)**

A small format exquisite in its delicacy and precision, our sheet shows the Holy Family with St. Elizabeth and St. John the Baptist, a subject that is absent from the gospels but was popular with the painters the Cinquecento. In a highly precise arrangement, and with a sure sense of balance the artist has drawn the Virgin in the foreground, seen from the back, her face turned towards us. Behind her we see Elizabeth. The difference in age between the two cousins is shown in the headdresses: a braid crowns Mary's face, while Elizabeth wears a wimple, the prerogative of old women. Between the two mothers, the children Jesus and John the Baptist are embracing, thus recalling the Visitation and prefiguring the episode of the baptism. Above the Virgin, St. Joseph is outside the main scene, as required by iconographical tradition. The background has several other figures in the middle of an arrangement of ancient columns opening on a landscape.

Here, the artist handles the red chalk with brio and sensitivity, emphasizing the lights with white. The small size of the sheet makes it a precious work, which must have been conceived for its own sake, and appreciated by collectors as soon as it was created. The figures are enveloped in full drapery with multiple pleats that are skilfully mastered. Their anatomy is elongated; the carefully studied poses ally suppleness and elegance.

The gracious technique of this drawing allows its execution to be placed in Parma in the circle of Francesco Mazzola, called Parmigianino. It can be related more precisely to the work of Jacopo Zanguidi, also called Bertoia. Little is known about this artist's life, born four years after Parmigianino's death and who himself died very young. Vasari does not refer to him in his *Vite*, but reproduced several of his drawings in his *Libro dei disegni*.

Bertoia's short career was spent between Parma and Rome: his main patrons were Alessandro and Ottavio Farnese. For the former he decorated the Oratory of the Confraternity of the Gonfalone in Rome. For the latter he executed a series of frescoes at the Palazzo del Giardino in Parma and then in the Palazzo Farnese in Caprarola, built by the famous Vignola. Bertoia's first works translate Parmigianino's influence, the suppleness of his graphic style is reminiscent of Nicolò dell'Abate; in Rome the artist was also marked by the works of Raphael.

Our work can be compared to a *Virgin and Child sitting next to a tree with St. John the Baptist* (sold at Christie's London in 1908 and at Sotheby's London in 2000). There, we find a

Virgin with elongated forms, a majestic allure in her enveloping drapery, and children with loosely articulated chubby bodies.

Provenance

- J. Goll van Franckenstein (L. 2987), with the number '4070'.
- R.P. Roupell (L. 2234) ; probably Christie's, London, 12-14 July 1887, lot n° 809, as 'Parmigianino, Holy Family with Saints'.

Bibliography

- Figure. *Disegni dal Cinquecento all'Ottocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, exhibition catalogue, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Accademia di Belle Arti, Electa: Milano, 1998, n° 12
- D. DEGRAZIA, *Bertoia, Mirola and the Farnese court*, Nuova Alfa, 1991



3

Sébastien BOURDON

(Montpellier 1616 – Paris 1671)

POTARE SITIENTES

Pen, grey ink and grey wash

45.5 x 60 cm (17 $\frac{7}{8}$ x 23 $\frac{3}{8}$ in)

According to Christian tradition, the “Seven Acts of Mercy” are taken from the gospel of St. Matthew: “For I was hungry and you gave me food, I was thirsty and you gave me drink, I was a stranger and you made me welcome, naked and you clothed me, sick and you visited me, in prison and you came to see me.” (chapter 25, 35-36). The duty to bury the dead was added by tradition to the previous ones. Bourdon illustrated them in a very personal manner in seven large paintings, matching each work to an episode of the Old Testament. He created varied and complex compositions, arranging several figures in a frieze in front of ancient architectural decors.

According to Guillet de Saint-Georges, Bourdon apparently painted the Seven Acts of Mercy for a connoisseur called Le Clerc. According to d’Argenville the paintings were kept in Montpellier, then passed quickly to England where they were still known in the 19th century. They are now in the Ringling Museum of Art of Sarasota, in Florida in disastrous condition. Noticeably at the same time, Bourdon transcribed his seven paintings to engraving himself. The group of etchings, which enjoyed a thriving posterity, is considered a masterpiece of the artist and one of the jewels of French printmaking. The large copper plates now at the Louvre Chalcographie, reveal a sure technique and delicacy of cutting that are signs of work of great quality.

The Seven Acts of Mercy can be dated to the end of the artist’s life; he

was not very old at the time (he died at the age of fifty-five) and enjoyed a good reputation, coupled with high responsibilities. His work can be placed precisely between 1665 and 1671; he dedicated his prints to Colbert, giving him the title of Marquis de Seignelay; Seignelay was raised to the rank of Marquisate in 1668 and in 1671 was given by Colbert to his son.

In conceiving this group, Bourdon certainly had in mind Poussin’s Seven Sacraments. He admired this master – at the height of his glory then – and often drew inspiration from him. Although the first set of the Seven Sacraments was in the collection of Cassiano dal Pozzo the Roman connoisseur, Bourdon must have seen the second series at the home of Chanteloup, created by Poussin in the 1640s. He seems to have wished to create a response, marked by his reformed faith and his knowledge of scripture, to the catholic monument of Poussin. Furthermore he chose for his works (122 x 175 cm) a format very close to that of the Seven Sacraments (117 x 178 cm).

Our preparatory drawing for the print shows the second act of mercy: Potare sitientes - Give drink to the thirsty. Bourdon has illustrated it with a passage from the book of Kings (Ch. 18): Obadiah, the administrator of King Ahab’s palace, “Fearing the Lord, while Jezebel was killing off the Lord’s prophets, Obadiah had taken a hundred prophets and hidden them in two caves, fifty in each, and had supplied them with food and water”. Here Obadiah can be seen, standing on the right, facing the prophets grouped in a variety of poses, in front of the grottos where they were hidden. They are quenching their thirst, drinking from the pitchers brought by Obadiah. In the background, the terrible queen, Jezebel can be glimpsed, perched on her chariot.

Over a pen and ink sketch, the artist has highlighted the foreground with grey wash in contrasting shades, sometimes emphasized with hatching. The broad technique gives Obadiah and the prophets, draped in full clothing with sharp folds, a sculptural aspect. The dramatic intensity of the scene is reinforced by the gathering of figures with smoky eyes and disturbing faces. Few drawings by Bourdon relating to the Seven Acts of Mercy are known and our work is more than rare. Jacques Thuillier listed a study Freeing Prisoners (location unknown), but also a sheet for Giving Drink, conserved

in the drawing collection of the Musée des Beaux-arts of Nancy. This pen and ink drawing groups together fourteen sketches of isolated figures relating to the composition.

Provenance

- France, private collection

Bibliography

- J. THUILLIER, Sébastien Bourdon. 1616 – 1671. Catalogue critique et chronologique de l'œuvre complet, Paris: RMN, 2000
- G. FOWLE, The biblical paintings of Sébastien Bourdon, Ph.D. dissertation, University of Michigan, 1970
- A.TAPIE, C. JOUBERT, L'allégorie dans la peinture: la représentation de la charité au XVIIe siècle, exhibition catalogue, Caen: Musée des Beaux-Arts, 1986, n°35-41



4

Alessandro ALLORI

(Florence 1535 - 1607)

ADAM AND EVE

Black chalk on ivory prepared paper

34.6 x 27.4 cm (13 $\frac{5}{8}$ x 10 $\frac{3}{4}$ in)

The principal follower of Agnolo Bronzino, Alessandro Allori was bound to him by deep filial affection; on the older artist's death he took over his workshop, inheriting at the same time his role as court painter. In the Florence of the Cinquecento, artistic training was based more than ever before on drawing. Around 1550, Baccio Bandinelli set up a first

academy there in the wake of the one that had been founded at the Vatican in 1531. In January 1563, Cosimo de Medici, spurred on by Vasari, created the famous Accademia del Disegno. The study of anatomy and sessions with live models constituted one of its foundations. Alessandro Allori attended this institution as soon as it was created.

Like his contemporaries, Allori was fascinated by the study of the human body. Baldinucci reports that he "spends his time skinning cadavers and taking drawings and models from them." Vincenzo Borghini, who visited him in his studio at the cloister of San Lorenzo, said he had been "amazed by so much rigour, because [Allori] has seen all the nerves, the veins, bones and muscles and has made many admirable anatomies in various poses, and figures whose skin tone is full of beauty."

In the study of the human body, Florentine artists also drew precious teaching from their predecessors. Allori was marked by Michelangelo's work, and by the very first mannerist generation. Our sheet shows the multiplicity of these influences. In it, the two central figures of a painting still at the Palazzo Pitti can be recognized: The Creation of Eve.

According to Vasari's writings, this painting was part of a group of four compositions commissioned by Eleanor of Toledo in 1559. Bandinelli apparently provided the cartoons while the definitive canvases may have been painted by Andrea del Minga. James Beck has corrected Vasari's assertion by attributing the majority of the execution to Bandinelli and minimizing Minga's participation. The paintings were already cited in the Guadaroba of the Palazzo Pitti in 1560, the year Allori returned to Florence after spending six years in Rome; his drawing can therefore be placed at the beginning of the decade. The watermark in the form of a crossbow confirms this dating: it is also found in Fabriano in 1559 and in Rome between 1562 and 1563.

The Palazzo Pitti painting shows Adam asleep, sitting on a rock. Eve occupies the centre of the composition, being born from him. On the left, God the Father is evoked in the form of an old man, wrapped in a broad draped mantle. Allori has only retained the nude figures of the two first humans, as well as the young deer standing at Adam's feet. Here his interest in contorted figures and his graphic style are found. The supple modelling, leaving the chalk line hardly visible, draws powerful anatomies. The plastic form is intensified by the subtle treatment of the light in restrained contrasts.

Other anatomical studies created by Allori after his predecessors are known, such as the Venus and Amor (Paris, Musée du Louvre) after a lost cartoon by Michelangelo for the dwelling of Bartolomeo Bettini. The suppleness of flesh and perfection of draughtsmanship are also present there. By its careful manner and sculptural anatomy, our drawing also recalls the Nude man suspended by a hand (Paris, Musée du Louvre) which Allori has taken from one of the Chosen in Michelangelo's Last Judgment. He copied the fresco of the Sistine Chapel in 1559.

Provenance

- France, Private Collection

Bibliography

- E. PILLIOD, Pontormo, Bronzino, Allori. A genealogy of Florentine Art, New Haven, London: Yale University Press, 2001
- S. LECCHINI GIOVANNONI, Alessandro Allori, Turin: Allemandi, 1991
- S. LECCHINI GIOVANNONI, Ph. COSTAMAGNA, « Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori », in Antichità Viva, 1988, XVII, 1, p. 10-31
- R. BORGHINI, Il riposo di Raffaello Borghini : in cvi della pittvra, e della scultura si fauella, de' piu illustri pittori, e scultori, et delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s' insegnano, Florence: Giorgio Marescotti, 1584



5

Antoine RIVALZ

(Toulouse 1667 - 1735)

HORATIUS COCLES DEFENDING THE ROMANS AT THE SUBLICIAN BRIDGE

Pen and ink

Bears an old inscription in pen and ink lower right: N° 221

46.3 x 62.5cm (18¼ x 24½ in)

In the year 509 BC, the proclamation of the Roman republic sparked a fierce war between Rome and the powerful Etruscan king Porsenna. Three of the most famous heroes of early Roman times distinguished themselves during this confrontation: Mucius Scaevola, Gracchus Clelius and Horatius Cocles. The third, whose nickname means one-eyed, was a descendent of the famous Horatii. When the Etruscans were preparing to enter Rome, he stopped their progress at the Sublician Bridge. The artist has here used the version of Polybius and Valerius Maximus, who wrote that Horatius Cocles pulled off this exploit alone. On his order, the bridge was destroyed afterwards, and the hero rushed into the waters. The sources differ on his fate. For some, he died there, while for others, he escaped and won the honours of the City.

The artist has here depicted the episode of the Sublician Bridge with eloquence and gusto. The scene, all movement, combines a large number of intermingled figures. The foreground in the lower left diagonal, retraces the feat with dramatic intensity supported by the contrast in the wash. At the centre of the page Horatius Cocles is leaping, his body twisting, taut with effort. One hand behind holding his sword, with his shield, he is pushing away a man on a rearing horse who brandishes a dagger. A horseman and infantrymen follow him, in a momentum that goes beyond the frame. At their feet, injured horses and human bodies intertwine. In the right foreground, along the riverbank, an old man not involved in the fighting is watching the scene, accompanied by a ferocious animal. A winged Victory bearing a military insignia is holding a crown over Horatius Cocles' head, showing his heroism.

In the middle ground, concentrated on the right in half-tone wash, the artist has sketched the Romans busily destroying the bridge, armed with axe and scythe; some of them, in a barge, are working from the river, weakening its foundations. In the background, the classical architecture of the city of Rome is simply suggested by pen strokes.

The manner of this drawing reveals the artist's interest in anatomy: the bodies are knotted, the bulging muscles drawn in several shades accompany complex poses. The draughtsman has paid attention to the least details: those of the ornaments on the sword handles and the helmets, all different, in the movement of a horse's tail, or again the damp drapery emphasizing Victory's morphology.

The treatment of this ancient subject, in both the composition and the manner, recall the style of the artist from Toulouse, Antoine Rivalz, to whom our sheet can be attributed. The eldest son of the architect and painter Jean-Pierre Rivalz, Antoine was fully trained with him, nurtured by the works of Raphael, Michelangelo and the Carracci. After

a trip to Paris in 1685-1686, then a sojourn in Marseilles, he lived in Rome from 1688 to 1701. There, he benefitted from the friendship of Carlo Maratta and asserted a style that would from then on assume the emphasis of the ambient classicism. Back in Toulouse, he enjoyed a brilliant career. Having become the painter to the Capitouls [the municipal authority], he completed numerous commissions for the city, but also for the religious congregations and illustrious individuals. Rivalz stood out also for his interest in teaching: he was behind the creation of the Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse, the only one with the Paris Academy to bear this royal name.

Antoine Rivalz depicted subjects inspired by ancient history on many occasions. The large drawings we know by him are generally associated with identified paintings; our sheet could therefore be preparatory for a lost work. Certain elements can be compared to other known compositions. In the Sack of Troy (oil on canvas, Toulouse, Musée des Augustins) sent by Rivalz to Toulouse shortly before his return from Rome, we see a helmeted figure brandishing a dagger, whose posture and anatomy are similar to those of our horseman fighting Horatius. The composition is also arranged in two planes, separating the main action from the secondary scenes by a diagonal line and a set of modulated contrasts, in front of classical Roman architecture. A complex arrangement of intertwined bodies, with the same anatomical interest, is also found in the Battle won by the Tectosagi against King Antiochus (oil on canvas, Toulouse, Musée des Augustins), painted by Rivalz in 1702.

Finally, our drawing can be compared to the Expulsion of the Huguenots from Toulouse (pen and black ink highlighted with grey wash, Harvard University Art Museum). The scene shows a battle on a bridge; the manner of treating the different planes with more or less contrasted wash and background architecture sketched with simple pen strokes are again found here.

Provenance

- Germany, Private Collection

Bibliography

- J. PENENT, Antoine Rivalz, 1667 – 1735 : le Romain de Toulouse, exhibition catalogue, Toulouse, Musée Paul Dupuy, Paris : Somogy, 2004



6

Alessandro TURCHI called l'Orbetto

(Verona 1578 - Rome 1649)

STUDY FOR THE LAMENTATION OF CHRIST

Pen, brown ink and brown wash over black chalk
27.8 x 19.5 cm (11 x 7 7/8 in)

Nicknamed l'Obetto, Alessandro Turchi was originally from Verona where he began his career. He trained there with the mannerist painter Felice Brusasorci, and then studied for a time in Venice. His beginnings were brilliant and crowned in 1609 with his admission to the prestigious Accademia Filarmonica. Numerous altar paintings by him are conserved in Verona and nearby that show the independence of his style, which gradually freed itself from mannerism to adopt the emerging classical taste. Turchi settled permanently in Rome in 1614 or 1615, while maintaining close links with his home city to which he continued to send works. He

showed himself to be an assiduous worker, composing as many large formats on religious or mythological themes as small paintings on panel or marble. On his arrival in Rome he worked on the decoration of the Sala Regia in the Palazzo del Quirinale alongside his compatriot Bassetti, as well as Giovanni Lanfranco and Carlo Saraceni. He became friendly with Saraceni, who introduced him to the Caravaggesque movement. Turchi borrowed its luminism which he combined with the interest in colour he had discovered in Venice. His painting was from then on classical, revealing in particular his thorough knowledge of the Bolognese artists especially the Carracci and Guido Reni.

The decoration of the Sala Regia made the artist known to the nobility and clergy of Rome, which ensured he received regular commissions. Among his patrons was the cardinal and great collector Scipione Caffarelli-Borghese. Recognized for his talent, Turchi was appointed Principe of the Accademia di San Luca in 1637.

Although Turchi's painted oeuvre is well known, his drawings, which have been less studied, were progressively rediscovered from the 1950s. Drawings are regularly reattributed to him; the Louvre has the largest core group. The majority of sheets that have survived are compositional projects, arranging several figures. He worked with the pen generally over an initial sketch in black chalk; he then highlighted his figures with strongly contrasted brown wash.

Our drawing shows the episode of the Lamentation over Christ: the Virgin is mourning her dead Son, whom she holds on her knees. Turchi has depicted a Virgin of monumental allure, with her body wrapped in an ample drapery, dignified in her suffering. Her head is covered by a contemporary headdress. On her knees, Christ is shown with strikingly morbid realism; the head is thrown backwards with an expression of pain; the right arm hangs downwards, inert. The pen lines emphasize the body's anatomy and describe the muscles. A third figure is present alongside the Pietà, bent over with pain at Christ's feet and holding his left hand; it may be Mary Magdalen. The group is placed in front of a rock which evokes the tomb in which Christ is about to be placed. The brown wash, emphasizing the contrasts of light, lends drama to the scene. Christ's body can be compared to the one painted by Turchi in the Lamentation over the Dead Christ (oil on pietra dura, Didier Aaron, Tefaf 2011): it is in the same position, the anatomy emphasized, the head thrown backwards partly in shadow, the arm hanging. It is also interesting to compare our work to the Dead Christ supported by two angels (black chalk, pen and brown ink, Christie's Sale New York, 28 January 1999, n° 6) for their iconographic similarity. Finally the contrasted treatment of light, in wash over black chalk sketching is reminiscent of that of the Beheading of St. John the Baptist (pen, brown ink and brown wash, over black chalk, Musée du Louvre).

Bibliography

- D. SCAGLIETTI-KELESCIAN, E. SCHLEIER, Alessandro Turchi, detto l'Orbetto. 1578 - 1649, exhibition catalogue, Milano: Electa, 1999
- S. SUEUR, Le dessin à Vêrone aux XVIe et XVIIe siècles, Paris: 1993, Vêrone: 1994
- E. SCHLEIER, "Drawings by Alessandro Turchi", in Master Drawings, IX, 1971, p. 143



7

François BOUCHER

(Paris 1703 - 1770)

FEMALE NUDE IN RIGHT PROFILE, RECLINING IN A LANDSCAPE WITH TWO PUTTI IN THE BACKGROUND

**Black chalk, stumping, red chalk highlights in white chalk
and blue pastel on prepared chamois paper
23 x 33 cm (9 x 13 in)**

François Boucher, throughout his career knew how to sublimate the human body in his trois crayons drawings. As much as his male academies are muscular and angular (Jouvenet's influence can be seen in them moreover), his studies of women remain filled with gentleness and an entirely natural grace.

The artist was able to use the pretext of young women depicted as Venus or vestal virgins to idealize feminine beauty.

In our black and red chalk drawing highlighted with white chalk and blue pastel, Boucher enjoyed making his model theatrical in a timeless landscape. With free and quick technique, he has symbolized our female nude as a source, with the presence of a jar from which a stream is flowing. Leaning on this, our source seems to be internalized in turning her gaze away from the viewer, as if she is placed outside reality. Only the two putti in the background bring her back to a terrestrial plane.

Probably completed around 1760, our drawing which is more like a pastel

because of its technique, is typical of the works that date to the artist's maturity. Indeed, Boucher has reached a certain perfection in the virtuosity of his draughtsmanship in the evocation of female anatomy.

Using red chalk to lay out the contours of the model's body, he has reworked over this with black chalk which reinforces the transparency of the flesh. The stylized hands like frog legs are characteristic of this period and make our young lovely all the more touching. It is also during these years that the artist in revealing her nudity, offers a certain eroticism to be seen. Our source can be compared to a Venus playing with two doves (Christie's sale, Paris, 23 June 2010, lot n° 109) treated using a similar technique and unbridled sensuality. The same blue pastel highlights are present and they form a contrast with the white chalk against the background of the stumped black pastel.

We are grateful to Mr. Alastair Lang for confirming the attribution of this drawing.

Provenance

- Probably Baron Thibon collection, his sale, 9 February 1875, described as «La Source»
- Mr. A.P. Parissot, his sale, Paris, Hotel Drouot, 20-22 November 1911, lot n°67
- Mr. Georges B. Lasquin, 1928 (?)
- Sale Christies NY, 4 November 1978, lot n°61, with Seiferheld & co, NY

Bibliography

- E.BRUGEROLLE, François Boucher et l'art rocaille dans les collection de l'école des Beaux-Arts, exhibition catalogue, ENSBA, Paris, 2003
- F.JOULIE, Boucher dans les collections privées, catalogue of the exhibition at the Musée Lambinet, October 2004-January 2005, Somogy, 2004
- A.LAING, Les dessins de François Boucher, Editions la Scala,



8

Jacques-André PORTAIL

(Brest, 1695 - Versailles, 1759)

YOUNG MAN IN PROFILE WITH A THREE CORNED HAT AND A STUDY

Black and red chalks

24.3 x 15.8 cm (9½ x 6¼ in)

The words of the great collector Philippe de Chennevières, in his *Portraits inédits d'artistes français* (1853), summarize the respect he had for the work of Jacques-André Portail. "These drawings alone comprised the entire individuality of an artist, distinct from Watteau for his figure types and his feeling and yet as close to him as Lancret and Pater for grace

and gallantry, and the brilliance of his red chalks." The draughtsman's success had already begun in the previous century with the interest Louis XV and Madame de Pompadour, Choiseul and also Blondel de Gagny, took in his drawings. In the vein of our sheet, preference in the 19th century went for light studies combining black and red chalk.

Little is known about the formation of Portail, who began a career as an engineer and architect in Nantes. We find him again in Versailles with the duties of Dessinateur du Roi and of Garde des Tableaux, which caused him to "lead the arrangement" of the Salons at the Louvre, from 1742 to 1753. By virtue of this position, he was approved and admitted in 1746 to the Académie Royale with the title of "painter of flowers and fruits". The same year, he was also given the task of creating a draughtsman's office to draw up the plans of all the king's properties in the departments, an activity that occupied him for four years. Portail exhibited his works at the salons of 1747, 1750, 1751 and 1759: they are fruits and flowers, architectural views and genre scenes. His drawings also appear in auction catalogues as early as the 18th century: a sale of 4 April 1782 dispersed a large number of studies in black and red chalks.

Our sheet shows a gentleman in profile, in a costume that is typical of the reign of Louis XV. He is wearing a long collarless doublet with full basques and long sleeve fittings, trimmed from top to bottom with little buttons. Under his tricorne hat, the young man wears a ponytail, short curls falling in front of his ears. Portail has used the colours to enliven his figure: the red chalk drawing the face and clothing, black chalk reserved for the hair, the hat, the doublet buttons, the breeches and the stockings. A second partial study of the same figure is on the sheet: with red chalk strokes only slightly highlighted with black chalk, it describes the right arm and hand, the folds of the basques and outlines the stockings.

Another study of this figure is known, A French Gentleman standing, now at the Washington National Gallery of Art. The technique is the same, but the pose is slightly different: the young man there has his hand in his stocking pocket, tucking his coat, and is leaning on his right leg; his left arm is no longer visible, while

in our work it is raised and holds a letter. Another sheet of *Sketches of a Gentleman in Washington* illustrates Portail's method, he would ask a model to pose dressed in the same way in various different positions.

Provenance

- Jeanne Lanvin Collection.
- Prince Guy de Polignac Collection
- Michel-Lévy Collection, sale of 18 June 1925, Galerie Georges Petit, n° 86

Bibliography

- A. de LORME, *L'art à Brest au XVIIIe siècle : Jacques-André Portail, dessinateur du roy*, s.l., s.n., 1900
- X. SALMON, *Jacques-André Portail, 1695 – 1759, Cahier du dessin français*, n° 10, Paris: Galerie de Bayser, 1996
- P. de CHENNEVIÈRES, *Portraits inédits d'artistes français*, Paris: Viguères, Rapilly, 1853



Gabriel de SAINT-AUBIN

(Paris 1724 – 1780)

THE DRAWING ACADEMY

Black chalk, stumping and white highlights on chamois paper
28 x 37.5 cm (11 x 14¾ in)

An unusual personality, a Bohemian artist who was as talented as he was unclassifiable, Gabriel de Saint-Aubin was rediscovered at the end of the 19th century thanks to the entry written on him by the Goncourt brothers in their famous French 18th century Painters. He apparently studied at the Académie Royale before breaking away abruptly, having won only the second prize in painting in 1751. He “suddenly became the Gabriel de Saint-Aubin that he remained all his life,” wrote the Goncourt brothers, “an artist who had broken from routines, practices, traditions, human respect for art, seeking the beautiful in what he had under his eyes, in the spectacle of 18th century Paris.”

Gabriel de Saint-Aubin left behind him a large number of drawings sketched on the spot, showing his sensitivity as much as the world that surrounded him. An unrestrained draughtsman, passing from festivities to shows and from ceremonies to street scenes, he made himself the chronicler of the Paris of the Enlightenment. “He studied unceasingly, in his manner, and for him,” continued the Goncourt, “it was a passion to draw everywhere, always and everything in the world. (...) Pencil in hand, he went at all hours and without a break, pencil in hand he was here and there, on the pavement, in the street, with the Parisian population, catching on the fly, from reality and on the spot, the parade and processions of passers-by.”

Saint-Aubin tried all techniques, combining them with daring. On his sheets, sketches and almost indecipherable notes overlap, revealing their author’s personality implicitly. The artist is also a salvation for art histo-

rians: equally interested in earlier art and innovations, he annotated Salon livrets and auction catalogues with numerous sketches.

Although Gabriel de Saint-Aubin was hardly encountered at the Académie royale, it is known that he attended the Académie de Saint-Luc. Is it there that he sketched our gathering of students, as he drew their models (The Models at the Académie de Saint-Luc, Paris, Musée du Louvre)? Among his works, men and women bend over their work or lean on their easels, pencil in hand. We think of the Study of a Painter and Draughtsman (Paris, Musée Carnavalet) or the Four Views of a Young Woman (Chicago, Art Institute). Here, Saint-Aubin depicts an academy of young men, their drawing boards on their knees. He has captured them at work, and has not lingered over describing the subject that occupies them: only an angle evokes the table on which the live model is posing. One is lifting his head, his gaze fixed on his subject. Another is leaning over to see what his neighbour is drawing; a third, concentrating, is bent over his work. The artist’s technique is supple, allusive: he has used black chalk which he stumps partly to transcribe depth and modelling. The most distant figures are only silhouettes. He has freely highlighted his drawing with white chalk.

Here, Saint-Aubin has combined freedom of execution and skill in evocation, in a sheet that is concentrating the qualities that the Goncourt have praised. “Gabriel’s drawings, (...) recognizable among all the drawings of the draughtsmen of the century by their character as painter’s drawings are a real delight for the eyes of a connoisseur.”

Provenance

- France, Private Collection

Bibliography

- Gabriel de Saint-Aubin: 1724-1780, exhibition catalogue, The Frick Collection, Musée du Louvre, Paris: Somogy, 2007
- E. DACIER, Gabriel de Saint-Aubin: peintre, dessinateur et graveur, 1724-1780, Paris, Brussels: G. van Oest, 1929 – 1931
- E. de GONCOURT et al., L’art du dix-huitième siècle, fasc. 6 and 7, Paris: Quantin, 1880 – 1882



10

Hubert DROUAIS, called Drouais the father
(Rouen 1699 - 1767)

**BUST PORTRAIT
OF ETIENNE LETEXIER DE MENNETOU
WITH A BLUE CAPE**

Pastel on paper laid down on canvas
52 x 42.5 cm (20½ x 16¾ in)

“The number of pastel portraits he painted is very high. In addition, we admire the Misses Pelissier, Gaussin and Canargo. He has also painted some in oil and miniature” (Pahin de la Blancherie - Essai d’un tableau authentique des peintres de l’école française 1783).

Often confused with his son François-Hubert Drouais, who was also a famous portrait painter, the work of Hubert Drouais is today still little known for lack of a real study of his work by art historians.

Born in Rouen, the young artist left to study in Paris with the painter François de Troy who remained his master until he died in 1730. Admitted to the Académie the same year with the portraits of the painter Joseph Christophe and the sculptor Robert le Lorrain, Hubert Drouais quickly found a clientele among the Parisian aristocracy and haute bourgeoisie.

The portraits of prominent young actresses from the Comédie Française, Misses Pelissier, Gaussin and Canargo were greeted with such success that they ensured his reputation with polite society of the age. He worked with the greatest portrait painters of his time, especially Jean-Baptiste Van Loo, Jean-Baptiste Oudry and Jean-Marc Nattier.

Drouais especially liked miniatures, but he also showed himself to be very skilled with pastel portraits, as the livret of the salon of 1647 shows, where he exhibited no less than seven pastels.

A label on the back allows us to identify the sitter of our portrait as Etienne Letexier de Mennetou (1670-1735), who held several important positions in the administration: he was Conseiller Secrétaire to the King in 1729, Directeur Général des Fermes and Receveur Général des Finances in Orleans. Like the French bourgeoisie which was on the rise, Etienne Letexier de Mennetou’s financial power required a social legitimacy given by the aristocracy. The father of three children, he married his offspring to influential families of the nobility of 18th century France: thus a Marquise du Moustier and a Comtesse de Durfort are among his granddaughters. The choice of a fashionable artist such as Hubert Drouais, is therefore not insignificant. It assisted the social recognition of the sitter.

The identification of the sitter allows our pastel to be dated before 1735, the date of Etienne Letexier’s death. The costume and hairstyle in cadenettes confirm this dating to the first half of the 18th century. The fine lace of the shirt that protrudes at the wrist and the fur collar of the coat are the only, but discreet, concessions to luxury in this deliberately sober depiction of a man at the height of his power. The only element of fantasy is in the azure velvet cape in which Etienne Letexier

envelopes himself, and perhaps also in the mischievous expression with which he seems to be staring at us.

This round and benevolent face is moreover one of the characteristics of the portraits painted by Hubert Drouais. This mirthful expression can be found in several portraits attributed to him, such as for example the Portrait of an Elderly Lady holding a book (sold at the dispersal of the collection of Jacques Doucet in 1912 under n°144). More recently, the Presumed Portrait of the Marquis d’Angervilliers, sold in Berlin (Bassenge sale of 30 November 2012, lot n°6104) looks at the viewer with the same amused expression, enveloped in a purple velvet cape.

We are grateful to Mr. Neil Jeffares for suggesting the attribution of our pastel.

Provenance

- France, Private Collection

Bibliography

- P. RATOUIS DE LIMAY, Le pastel en France au XVIIIe siècle, Baudinière: Paris 1946
- C.FAVRE-JEJEUNE, Les secrétaires du Roi de la grande chancellerie de France, Sedopols, 1986, Vol. 2, p. 886-887,
- H. de JOUGLA DE MORENAS, Grand armorial de France
- Gazette des Beaux Arts, «Les trois Drouais» by C. Gabillot, Vol. XXXIV, year 1905, p. 177 to 194, 288 and 384 to 400; Vol. XXXV, year 1906, p. 155 to 174 and p. 246 to 258
- N. LEMOINE BOUCHARD, Les miniatures, Paris, 2008



11

Abraham-Louis-Rodolphe DUCROS

(Yverdon-les-Bains 1748 – Lausanne 1810)

CLASSIC LANDSCAPE WITH BACCHANALIA

Gouache watercolor, pen and black ink heightened with gum
Arabic on paper laid down on canvas

102 x 67 cm (40% x 26% in)

A Swiss painter originally from Vaud, Abraham-Louis Ducros learned his art in Geneva before going to Rome at the age of 28. Italy then became his home where he lived until the dawn of the 19th century. He did not return to Switzerland until shortly before his death.

Ducros was able to establish notoriety and fortune through the originality of his oeuvre. His work circulated thanks to engravings which were sometimes colored by assistants. He published his Views of Rome and her Surroundings with Giovanni Volpato and became the joy of Grand Tour amateurs. Nonetheless, watercolor became his specialty. Audaciously he succeeded in fitting into a still limited market where the technique hardly appeared outside of artists' notebooks and amateurs' studios.

Our work illustrates Ducros' manner which raised the medium of watercolor to the ranks of painting so as to rival oils. Far from the small formats noting down impressions or compositions taken from life, the painter produced monumental works by assembling and gluing several sheets of paper onto canvas. His technique is complex and sophisticated. He didn't hesitate to use gouache or oil as highlights, and also – sometimes years later -- rework his pictures on top of the varnish. Ducros happily used tracing paper and re-employed one or another object for a capriccio which had already been depicted elsewhere.

As with his engravings, his watercolors were mainly appreciated by travelers on the Grand Tour. During a sojourn in Naples, Ducros met Sir Hamilton who became one of his main clients; Hamilton opened the doors of the English market which remained propitious to the artist.

The views by Ducros were influenced by Piranesi's manner and became over the course of his career those of a landscapist rather than a view painter. In keeping with our oeuvre, nature invades his work and relegates ruins to being ornaments embellishing vast landscapes. Here he adopted a high view point and inscribes his landscape under an arcade, as he did, for example, in *The Villa Farnese Gardens* and *The Temple of Hercules at Tivoli* (Museum of Fine Arts, Lausanne). Rocks, cliffs, and lush vegetation are layered across several planes delineated by the meanders of a stream. In the distance, fortifications stand out against the mountains.

Nature as recreated by Ducros was always lively: figures gathered there, as if they were, to use his words, in "open air salons." In our work, a Bacchic scene unfolds in front of a small scale Doric temple at the foot of a statue in front of which a fire burns. Vestals and satyrs dance, play cymbals and the aulos, as well as pour wine as a libation.

Ducros was always surrounded by assistants, such as Jacques Sablet, Franz Kaiserman, and also Mazzola in Naples. He very rigorously distributed work, leaving his assistants to complete certain parts, especially the figures, with care. The staffage which enlivens our work is thus rendered in the hand of artists in his circle.

Provenance

- France, Private Collection

Bibliography

- J. ZUTTER et al, Abraham-Louis-Rodolphe Ducros. Un peintre suisse en Italie, Milan : Skira 1998.
- P. CHESSEX et al, A.L.R. Ducros (1748-1810) : paysages d'Italie à l'époque de Goethe, exhibition catalogue, Lausanne Museum of Fine Arts, Geneva : Tricorne Editions, 1986.

François BOUCHER

(Paris 1703 - 1770)

**FIVE STUDIES OF ARMS, HANDS, LEGS
AND FEET OF WOMEN**



a-Study of two legs of a woman sitting on a drapery, turned towards the left

Black chalk, red chalk, white chalk on beige paper, brown ink squaring, traces of a signature in the lower right corner, traces of counterproof.

22.5 x 16.5 cm (8 $\frac{7}{8}$ x 6 $\frac{1}{2}$ in)



b-Study of two legs of a woman reclining from the front with a drapery

Red chalk, black chalk, white chalk on beige paper, brown ink squaring,

11.2 x 25.5 cm (4 $\frac{3}{8}$ x 10 in)



c-Study of a left hand holding a tambourine

Red chalk on beige paper

9.5 x 17 cm (3 $\frac{3}{4}$ x 6 $\frac{3}{4}$ in)



d-Study of two legs of a woman reclining from the front

Red chalk, a few traces of white chalk on beige paper

14.2 x 22.4 cm (5 $\frac{5}{8}$ x 8 $\frac{3}{4}$ in)



e-Study of two legs of a woman reclining seen from the back

Red chalk and white chalk on beige paper, brown ink squaring

9.5 x 18 cm (3 $\frac{3}{4}$ x 7 $\frac{1}{8}$ in)

Boucher's sheets of studies showing details of the feet and hands of his figures are among the most captivating and the least known. Those that have survived until today show an interest in detail that indicates how important they were to the artist.

François Boucher shows from his first drawing, now in Ottawa and created at the age of 18, his mastery of group compositions. When he was admitted to the Académie Royale as a history painter in 1734 after his return from Italy, he completely dominated the arrangement, the rendering of volume

and chiaroscuro of his figures; however, before painting a picture, between the oil study and the drawing giving the initial idea for the composition, and the definitive painting, he began during these same years around 1735 to engage in a patient task of approaching the motifs of feet and hands. Their development indeed became indispensable, both because he himself, by then professor at the Académie taught them to his pupils and because the commissions of paintings with mythological or pastoral subjects, which encountered the immediate favour of amateurs, obviously included this type of motif, seen from close up, that was hard to master for an artist who was more sensitive to gesture and attitude than to detail.

The first studies conserved relate to the “Derbais commission” of 1732-1734, they generally appear on large sheets where they are combined with other preparatory motifs for the paintings (faces, bodies, draperies). Only around 1740, isolated studies appear on smaller sheets, executed in red chalk and often highlighted with white and sometimes with black chalk like the drawings studied here. Indirect proof of the pitfall that these motifs represented for the painter, these studies are connected to a precise element of a painting and were rarely reused. They can consequently be dated in comparison with each other and allow the artist’s constant evolution throughout his career to be followed. The Musée des Beaux-Arts et d’Archéologie de Besançon has for example a group of drawings that go from the 1740s to the 1750s and include the bust and hand of Venus preparatory for the painting created for Louis XV in 1741, a hand of Tragedy in the Cabinet des Médailles, also of 1741, one belonging to the courtesan in *La Toilette* of 1742, the two men’s hands for the Vertumnus in the painting now in Columbus dated 1749, the hand of Isse for the painting in Tours dated 1750, Apollo Revealing his Divinity to the Shepherdess Isse.

These sheets have often been cut out to be mounted together. This was probably the case for the group in Besançon, and also for the sheets studied here. Among these five studies, the one that show the legs and feet of a woman sitting seen from the back (fig. e) is important because it is the earliest; it is a rare early drawing of the subject, to be placed among the very first known, around 1735, due to the plump and collected appearance of feet that are strongly marked by the northern influence, which are reminiscent for example of those of the sleeping man in the foreground of the *Farm* in Munich, the followers of the *Rape of Europa* in the Wallace collection in London and the sitting woman in the *Return from the Market*. These two feet are a study for those of the reclining nymph in the *Study of Nymphs* in Tours (fig.1) that prepares Mercury entrusting Bacchus to the Nymphs of Nysa, which can be dated around 1734. When he painted another nymph for the Hôtel de Langonnay on the rue de Varenne in 1739, François Boucher still remembered it but the motif this time is partly hidden by a drapery and treated in a more natural manner.

The beautiful vertical study of legs in *trois crayons* (fig. a) shows the specific appearance of a transitional drawing, which is both highly finished for one of the legs and with a second leg that has only been laid out with a few lines; this appearance directs us towards the 1740s. In the painting of *The Three Graces with Cupid* at the Hotel de Soubise, we find in the only leg of the right hand figure that is fully visible, carefully worked, the same shadows in hollows as in the drawing, even if the thigh is slightly shorter.

The other drawings can be placed after 1740: we can see that the leg studies are the most elegant, less rustic, with tapered feet treated like arabesques. The red chalk study of elongated legs (fig. d) seems to be connected to the lost painting of *Pastoral Music* from the collections of the Duc de Chartres, dated 1743; the one in *trois crayons* (fig. b) prepares the painting *The love letter* signed and dated 1745 (fig. 2), owned by Madame de Pompadour at Bellevue; the white highlights on the thighs and the tips of the feet are applied exactly like in the painting, proof that Boucher began this study of a detail just before passing on to the painting whose chiaroscuro effects he already knew. The hand study (Fig. c) is strictly contemporaneous, it is the one for one of the two bacchantes playing music in the overdoor *The Bacchantes* (fig. 3) painted for Bellevue, now at the De Young Memorial

Museum of San Francisco; the sanguine stroke at the bottom of the drawing is a cut off part of the drapery worn by the same bacchante.

It is difficult to re-establish the provenance of this group, especially as the old mount has been lost; only one example of these drawings presented together survives; it is a group of about ten studies from the years 1742 to 1765 assembled in a François Renaud mount. In the 18th century, these sheets circulated little because they were kept piously by the pupils: thus Charles Michel Ange Challe had an album of “one hundred and fifty seven studies of feet, hands, figures & compositions” the majority of which are by Boucher in a small bound album (n°976 of his sale of 9 March 1778). They were very numerous among the property of Boucher’s two sons-in-law, both of whom predeceased him, as if the artist had wanted to bequeath them: n°95 of the posthumous sale of Jean-Baptiste Deshayes (26 March 1765), describes “fifty studies of hands, arms, legs and feet, some in black chalk, others in red chalk” by Boucher, and Pierre-Antoine Baudoin had over a hundred (sale of 15 February 1770).

Françoise Joulie

Provenance

- France, Private Collection

13

Pauline AUZOU,
born Jeanne-Marie-Catherine DESMARQUETS
(Paris 1775 – 1835)



**A – PORTRAIT OF A YOUNG BOY
IN PROFILE**

Black chalk and stumping
60 x 45.5 cm (23 $\frac{3}{8}$ x 17 $\frac{7}{8}$ in)



**B – PORTRAIT OF A YOUNG BOY
LEANING ON HIS ELBOW**

Black chalk, stumping and white chalk highlights
59 x 45 cm (23¼ x 17¾ in)



**C – STUDY OF A YOUNG MAN
SEEN IN THREE QUARTERS
AND STUDIES OF TWO OTHER YOUNG
MEN, AN EAR, AN EYE,
AND A HORSEMAN HOLDING
HIS HORSE BY THE BRIDLE**

Black chalk and stumping
60 x 46 cm (23¾ x 18⅞ in)

Pauline Auzou studied in the women's studio of Jean-Baptiste Regnault, where she stood out for the quality and sensitivity of her work. In the masculine artistic world of the turn of the century, she quickly imposed herself as a recognized artist. She exhibited for the first time at the Salon of 1793 and was present there until 1817: she then gave up exhibiting to concentrate on teaching in the studio for young women she had opened. The artist stopped updating her style, however, which showed the influence of the Romantic artists at the end of her life.

At first, the young woman devoted herself to mythological subjects and history painting. Vivant-Denon pointed her out to Napoleon who commissioned two large paintings from her: *The Arrival of Her Majesty the Empress in the gallery of the Chateau of Compiègne*, 1810 and *Her Majesty the Empress before her marriage*, 1812, (Chateau of Versailles). Evolving towards private clients, who appreciated the feminine grace of her style, she progressively concentrated on genre scenes and portraits.

Pauline Auzou drew a lot: she studied from the live model, both male and female, and also created many head studies, published in an album by Didot in 1800. The artist also drew nearly 300 plates for the *Journal des dames*

et des modes, between 1807 and 1809. This periodical for which women painters, journalists and publishers worked, was the platform for an ironical analysis of society, while defending women's emancipation.

In these three drawings we recognize the delicacy and sensitivity of the art of Pauline Auzou, who favoured depicting children. She must often have used her two girls and two boys as models, the first of whom was born in 1794. Far from the official bourgeois portrait, here she has created studies marked with great freedom of expression. Pauline Auzou has captured her models gently, in thoughtful, restrained poses. The gazes are broad, the lips carefully drawn and the hair free. Pauline excelled in handling light, which translates the suppleness of the modelling; she worked with stumping, highlighting certain details using black chalk with great sensitivity.

These drawings tell us about the working method of the artist "nothing could distract her from her studies", according to her contemporary Albertine Clément-Hémery. In the *Portrait of a Young Boy in Profile* (a) she worked at first on the outline; she then repeated the same motif in shading. In the *Study of a Young Boy seen in three-quarters*, (c) she reworked the left eye and ear separately, before creating the definitive portrait. There she

combined successfully a face that had a finished appearance with clothing that was only sketched. in the Portrait of a Young Boy Leaning on his Elbow (b), with a chubby face, she has highlighted the brightness of the eye, the light on the forehead, and the pleats of the frilled collar.

For the quality of the handling, like the intensity of expressions, our drawings can be compared to two other portrait studies by the artist: a Head of a boy turned three quarters to the left looking up and a Bust length portrait of a young woman turned three quarters to the left (Christie's Sale, 14 December 2000 n° 194 and n° 200).

Provenance

- France, Private Collection

Bibliography

- V. P. CAMERON, "Portrait of a musician by Pauline Auzou", in The Currier Gallery of Art, n° 2, Manchester, 1974
- A. CLEMENT-HEMERY, Souvenirs de 1793 et 1794, Cambrai, 1832



14

Jacques-François Joseph SWEBACH,
called SWEBACH-DESFONTAINES
 (Metz 1769 – Paris 1823)

REPAIRING THE CARRIAGE AT THE ENTRY TO THE VILLAGE

Pen, black ink and watercolour over black chalk sketch
Signed and dated lower right 1802
27.3 x 40.6 cm (10¾ x 16 in)

Jacques-François Joseph Swebach began his artistic education in Metz with his father, a painter of military scenes. He continued in Paris alongside Michel Hamon-Duplessis. During the Revolution and the Napoleonic wars, he created a large number of illustrations of military episodes; he participated among other things in the vast publishing project of the *Tableaux historiques de la Révolution française* (1802). Swebach collaborated in the decoration of Malmaison and between 1802 and 1813 had the important position of first painter to the Sèvres Factory. He then worked for five years in Saint Petersburg.

Over the course of a career that placed him in a position of rivalry with artists such as Demarne and Boilly, Swebach showed himself to be a skilled pastiche maker and a talented landscape artist, sensitive to the English taste that was in fashion at the time. Many of his works were engraved; he himself practiced etching, publishing in particular in 1806 an *Encyclopédie pittoresque* of 180 plates.

Here Swebach has composed one of the picturesque scenes for which he is known. At the entry to a village, a carriage drawn by four white horses has stopped. A wheelwright is busy fixing one of the wheels. There is much agitation around the carriage: gapers surround it, a dog is placed in the foreground, a few children, horsemen and a cart complete this swarming décor. The artist has framed this wide clay road with a few touches of vegetation on the right and some buildings forming a background on the left. We recognize his manner of showing architecture in geometrical lines drawing simplified shapes.

Swebach's drawing is precise; over a sketch in black chalk, the pen has added precision to the elongated figures, the svelte horses with their characteristic anatomy. The watercolour emphasizes a main scene in which yellow ochre, grey and brown dominate, highlighted with a few touches of red, blue and green. The scenes in the middle ground, with gentler contrasts are depicted in ochre and grey tones.

Our watercolour can be compared to the painting of *The Coach*, an oil on canvas at the Musée des Augustins in Toulouse. In it, Swebach also shows a coach in the centre, led by a couple; the horses' physiognomy is similar. The *Staging Post* (wash, Daussy de Ricqlès Sale, Paris, 18 March 1992, n°12) shows the same agitation around a carriage, stopped at a staging post: horsemen turn around it, a man is working on repairing it, dogs watch the scene. Finally the technique of our work can be compared to that of the *Trap drawn by four horses* (watercolour, Christie's Paris Sale, 23 March 2006, n°324): the primacy of the drawing, highlighted with light watercolour in which ochre dominates, and the same type of geometrical and simplified architecture are all present.

Bibliography

- J. RENOUVIER, A. de MONTAIGLON, *Histoire de l'art pendant la Révolution*, Paris: J. Renouard, 1863



15

François-Nicolas CHIFFLART

(Saint Omer 1825 - Paris 1901)

BUST OF A WOMAN

Charcoal, stumping and white highlights on beige paper

Bears a n° 271 on the upper right. Annotated lower right 'BG.

N°20. 30 juillet 1870. LB.'

47 x 36.5 cm (18½ x 14¾ in)

Although today he is little known, François-Nicolas Chiffart owes more to his difficult character than to his lack of talent for having fallen into neglect. From a long line of artisans from Saint-Omer, he was admitted to the Ecole des Beaux-arts de Paris in 1843, where he entered the studio of Léon Cogniet (1794 – 1880). The winner of the Grand Rome Prize for historical painting in 1851, Chiffart spent five tumultuous years at the Villa Medici. His original artistic sensitivity was exacerbated there,

accompanied by a disobedient character that caused him to quarrel with the academic institutions: far from benefitting from the commissions that were inherent to his status, on his return to France he was isolated from official channels.

At the Salon of 1859, two charcoals depicting Faust were praised by Baudelaire: "Mr. Chiffart is a winner of the Rome prize, and miracle! he is original. The time spent in the Eternal City has not extinguished the strength of his spirit." But this initial success did not last: hardly appreciated by the Académie, Chiffart did not succeed in maintaining a connection with the few who supported him, which cooled the harshness of his personality.

Turning away from painting, the artist concentrated progressively on etching. Combining freedom of expression and technical perfection, he saw new perspectives in it. His work aroused the admiration of Victor Hugo. The poet was marked by this "beautiful and profound talent", compositions that were "powerful and superb". He welcomed him warmly to Guernsey in 1868 and obtained for him the commission to illustrate *Les vailleurs de la mer*, in an edition by Albert Lacroix and Jules Hetzel. Chiffart, who was more an idealistic republican than a revolutionary, was greatly affected by the Commune and experienced a difficult end to his career; the friendship with Victor Hugo, for whom he continued to illustrate works, was his main comfort.

In our sheet we recognize a study for a lost painting: *Queen Zenobia thrown into the River Araxes*. The Minneapolis Institute of Art has a beautiful preparatory drawing for it. With a strong dramatic sense, Chiffart has depicted Prince Rhadamistus preparing to throw his wife Zenobia into the Araxes. Behind them, under a threatening sky, the silhouette of a rearing horse appears.

The scene is taken from the masterpiece of the playwright Prosper Jolyot de Crébillon (1674 – 1762), *Rhadamiste et Zénobie*, published in 1711. After assassinating his father-in-law Mithridates, Rhadamistus tries to kill his wife Zenobia whom he loves jealously, so that she won't fall into the hands of their enemies. The queen does not in reality die, which creates a complex drama, full of twists and turns.

Here Chiffart has completed a study of a detail, concentrating on the naked bust of Zenobia. Like the drawing in Minneapolis, he has used charcoal which emphasizes the background against which the model stands out. The right arm is articulated surprisingly against the torso which is shown in three-quarters: in the final composition, Rhadamistus is placed between the shoulder and the breasts of the young woman. The flesh is supple, modeled by rubbed charcoal contrasting with the reserve of the paper. Here the qualities of Chiffart the draughtsman and etcher can be seen, the master of black and white in whom Victor Hugo saw "the breath of the great art of the 19th century."

Bibliography

- V. SUEUR, François Chiffart, graveur et illustrateur, exhibition catalogue, Musée d'Orsay, Paris: RMN, 1993
- P. GEORGEL, François-Nicolas Chiffart, 1825 – 1901, exhibition catalogue, Saint-Omer: Musée de l'Hôtel Sandelin, 1972



16

Théodore GERICAULT

(Rouen 1791- Paris 1824)

GROOM CURRYING A HORSE

c. 1818-1819

Pencil, brown wash, watercolour on paper
 inscription lower left in ink « t gericault »
 22.2 x 27.7 cm (8¾ x 10⅞ in)

The passion of a painter for horses

Géricault the painter of horses was rightly celebrated: “ from the Parthenon friezes, in which Phidias paraded long cavalcades, no artist has rendered like Géricault the ideal of equine perfection” Théophile Gautier was able to write in 1848.

The young artist was the heir of a long tradition whereby the stable was the melting pot of talent and inspiration, he visited stables very often to paint and draw the horses there. Delacroix summarized perfectly the aesthetic stake of these visits when he wrote on 15 April 1823 in his journal: “It is absolutely essential to start doing horses. To go to a stable every morning; go to bed very early and get up early too.” In Géricault, this necessity was transferred into hundreds of drawings of horses – from the simple sketch to the masterly sheet – in which the artist fanatically explored equestrian anatomy, the expressivity of horses (from birth to death, from anger to tenderness, passing by war, labour, misery and sexuality).

The stable, the rebellious annex of the official master’s studio (Carle Vernet then Guérin) is therefore the location of all aesthetic experiences. Better than with his master Guérin, Géricault was able to invent and experiment his new approaches to drawing and painting. This immense production –

accessible to researches thanks to the seven volumes of Germain Bazin’s catalogue raisonné (published from 1987 to 1997) has therefore not yet delivered all its secrets and all its surprises.

Unknown to the specialists on the artist, the watercolour of this Groom currying a horse reveals to us a masterful aspect of Théodore Géricault’s graphic art.

Having entered the studio of Carle Vernet (a history painter passionate about horses) in 1808, Théodore Géricault joined Guérin’s around 1811-1812. In 1812, he exhibited his famous Equestrian portrait of Mr. D*** better known as *The Charging Chasseur* (musée du Louvre) at the Salon of 1812 which earned him the gold medal.

Dating of the watercolour

We enter here the extremely complex area of the precise dating of Géricault’s works, which were very rarely signed and dated.

At first view, and according to stylistic criteria, the watercolour cannot be dated to the period of Géricault’s youth (1810-

1815), nor to the famous English period (1820 and 1821), nor even to the Roman period (1816-1817). The most credible chronological span, and the widest, is therefore that of the years of the *Raft of the Medusa* (1818-1819). The graphic style, first of all evokes in a certain manner that what we discover in the famous so-called *Chicago Album*, formerly published by Lorenz Eitner. Drawings and washes from the years 1818-1819 are found in it that evoke military scenes which, from a formal point of view, present significant similarities with the *Groom Currying a horse*. The same graphic style is found there in pencil (creating a vibrant line, hatched, sometimes in curves) which makes the pentimento a true working method if it is not an aesthetic article of faith (the opposite of the pure line of Davidian neoclassicism). Finally we find there the same audacity in the application of the wash and watercolour, like for example the *Groom rubbing down a horse* (Fig. 1, Bazin, t. VII, n° 2594). The coloured flat areas which are placed later, are extremely audacious and contribute to the composition’s dynamism.

The subject

The *Groom Currying a horse* in fact completes a series that Théodore Géricault devoted to the theme of daily life in a stable. Thus the iconography of this watercolour can be related to that of the *Groom Rubbing down a chestnut horse* (Fig. 2 - Bazin, t. VII, n° 2592).

The presence of the barking dog, in the lower right of the watercolour, is reminiscent of the numerous dogs that Géricault drew around 1818. We think of the one that appears in the watercolour in the museum of Rouen, the *Study for the return from Russia* (Fig. 3 - Bazin, t. V, n° 1462).

This watercolour of a *Groom Currying a horse* is therefore for us a happy discovery in the sense that it enriches Géricault’s incredible diversity of approach and technique.

What is more surprising here, and at the same time seductive, is the combination of the stability of the composition and the energy that emanates from the three protagonists. The dog is barking, the horse is reacting and is pulling against its rope and the groom remains calm, holding the animal’s head and continuing to brush his rump. In the background, the sun comes

through the window and bathes the scene with its gentle energy. This type of scene foreshadows Géricault's famous lithographs from London (1821) which would summarize masterfully more than ten years of observation and time spent in stables.

Bruno Chenique

This work will be included in the catalogue raisonné of unpublished and rediscovered drawings by Théodore Géricault currently being prepared by Mr. Bruno Chenique.

Provenance

- Nevers, Private Collection
- Private Collection (since 1988)

Bibliography

- T. GAUTIER, "Troisième exposition de l'association des artistes. Bazar de Bonne-Nouvelle", La Presse, n°4204, Sunday 13 February 1848, p. 1.
- E. DELACROIX, Journal, 1822-1863, preface by Hubert Damisch, introduction and notes by André Joubin, Paris: Plon, 1981, p. 34.
- H. ZERNER, "Géricault Théodore (1791 – 1824)", Les Essentiels d'Universalis. Art et littérature, vol. VIII, Paris: Encyclopædia Universalis, 2009, p. 613.
- L. ARAGON, "Sur Géricault", J'abats mon jeu, Paris: Stock, [1959], 1997, pp. 86-87.
- L. EITNER, Géricault. An Album of Drawings in the Art Institute of Chicago, Chicago: The University Press, 1960.
- G. BAZIN, Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné, Paris: Wildenstein Institute & Bibliothèque des arts, 1987-1994



17

Vincent COURDOUAN

(Toulon 1810-1893)

VIEW OF A MAURESQUE VILLA ON THE MEDITERRANEAN COAST

Pen, wash, watercolor, and white highlights

Signed and dated lower left: V. Courdouan 1837

19.3 x 31 cm (7 $\frac{3}{8}$ x 12 $\frac{1}{4}$ in.)

A major painter from the school of Toulon, Vincent Courdouan did his apprenticeship at the Navy School of Fine Arts, before leaving to study engraving in Paris. He registered in the studio of his compatriot, the painter Jean-Baptiste Paulin Guérin (1793-1855), and also gave drawing and watercolor courses at the Champ de Mars. Back in Toulon, the artist concentrated on depicting his own region which he illustrated with seascapes and landscapes of the Var. As a lithographer and talented watercolorist, he did not exhibit his first oils until 1845. His *Combat of Romulus*, a naval battle scene, was crowned with a Gold Medal at the Paris Salon in 1848. Professor of Drawing at the Navy School, Director of the Museum of Toulon, Courdouan established himself as the leading 19th century painter from Toulon.

In this work, Courdouan painted a serene Mediterranean shore which attests to his mastery of watercolor. His manner is precise while his luminous palette transcribes the southern atmosphere. The heart of his picture is occupied by a Mauresque villa surrounded by lush trees. The main stairway descends directly from the gallery with three arches down to the beach. The residence is reflected in the water.

The painter recalls the emergence of Orientalist architecture in the 19th century. The "Arab" or "Hispanic-Mauresque" style flourished in both Parisian and coastal bathing establishments. Oneiric villas in an eclectic style could be found at Biarritz, Arcachon, Nice and Hendaye. They were more likely to remind one of the delights of One Thousand and One Nights than of the agony of the industrial city which was developing at the same time. The "Castle of the English" at Nice and the Castle of Abbadia at Hendaye are among the first dwellings which were soon followed by a multitude of Mauresque villas along the entire Riviera. Aesthetic and fitting perfectly into the Mediterranean landscape, they were a favorite source of inspiration for the artists.

Provenance

- France, Private Collection

Bibliography

- B. GAILLARD, Vincent Courdouan (1810-1893), exhibition catalogue, Toulon: Museum of Art, 2000.
- J.-R. SOUBIRAN, Autour de Vincent Courdouan, 1810-1893, exhibition catalogue, Toulon: Museum of Art, 1993.



18

Pauline AUZOU,
born Jeanne-Marie-Catherine DESMARQUETS
 (Paris 1775 – 1835)

THE CORTEGE OF VESTAL VIRGIN IN AN ANCIENT TEMPLE

Black chalk, stumping and white highlights on chamois paper
46 x 60 cm (18 1/8 x 23 5/8 in)

At the turn of the 18th and 19th centuries, Pauline Auzou was among the women painters who succeeded in making a reputation within an artistic milieu that was composed of a majority of men. The artist began her career in the studio of Jean-Baptiste Regnault, one of the few places where women could be trained. The place was described vividly by Albertine Clément-Hémery, who evokes in her *Souvenirs*, “Mrs. Auzou, a distinguished artist, nothing could distract her from her studies; her paintings, mentioned favourably in all the exhibitions, were sufficient to give her glory, her name is attached to our studio only for the honour of her master.”

Pauline Auzou exhibited for the first time at the salon of 1793, the year of her marriage to the paper maker Charles-Marie Auzou. With only one exception, she showed works at all the Salons until 1822. This constancy, and the quality of her work, earned her the respect of her peers. She applied herself equally well to mythological and historical painting as to genre scenes and portraits. The winner of a gold medal in 1806, she was spotted by Vivant-Denon who pointed her out to Napoleon, among other artists of the “anecdotal genre”. She subsequently received two Imperial commissions: *The Arrival of Her Majesty the Empress in the gallery of the Chateau of Compiègne* (Salon of 1810, chateau of Versailles) and *Her Majesty the Empress before her marriage* (1812, idem), which are among

her chief successes. Under the Restoration, works by Pauline Auzou were found in the collections of the duchesse de Berry; during this period, the artist stopped exhibiting to concentrate on the women’s studio that she ran in Paris.

Although Pauline Auzou was appreciated for her painting, she also drew a lot, as the sheets that she published in the *Journal des dames et des modes* prove. The young woman showed a preference for Greek history, which she illustrated without grandeur but with intimacy and great sensitivity, in a vein evocative of Girodet. Our drawing derives from this taste. The artist has worked on a sheet of laid paper that she has tinted black with stumping. The figures are drawn on it with vigorous touches of black chalk, highlighted with white chalk.

In it we see a procession of Vestal Virgins draped in pleated tunics and crowned with flowers and laurel leaves. At the head of the procession, one is playing the cithara, an arm raised in a sign of invocation. Behind her, two others appear to be singing. Young naked boys, crowned with laurel, surround them. One of them is playing the aulos, another is carrying a basin on his shoulder. The iconography evokes a marriage procession: in the room towards which the gathering is moving, a half-naked couple is standing embracing; a second couple closes the cortege. The atmosphere recalls the gatherings of young girls surrounding the Emperor’s second wife in the paintings at Versailles. The style is found in several drawings by Pauline Auzou, such as a *Portrait of a Woman sitting on a divan* (Christie’s Sale, London, 10 July 2001, n° 129) or a *Vestal Virgin* (Christie’s Sale, Paris, 10 April 2008, n° 140).

Provenance

- France, Private Collection

Bibliography

- V. P. CAMERON, “Portrait of a musician by Pauline Auzou”, in *The Currier Gallery of Art*, n° 2, Manchester, 1974
- A. CLEMENT-HEMERY, *Souvenirs de 1793 et 1794*, Cambrai, 1832



19

René FREMIN

(Paris 1672 – 1744)

FLORA

Terracotta

Signed and dated 1707

H: 71 cm (28 in)

Scion of a family of goldsmiths, René Frémin trained under Coysevox and then Girardon. The winner of the First Prize in Sculpture in 1694, he spent four years in Rome and was admitted to the Académie shortly after his return. He presented an ambitious group at the Salon of 1704 in which the influence of the Italian Masters (such as Giambologna and Bernini) is as evident as that of the sculptors of Versailles. From then on, Frémin deployed his talents on the projects of the Bâtiments du Roi at Rambouillet, Paris, Versailles and Marly.

Law's bankruptcy deprived the artist of his fortune, thus he found in an invitation from the King of Spain, Philip V, a happy solution to his difficulties. His work at the royal palace of La Granja, in the style of Versailles, was greatly appreciated. Ennobled, appointed first sculptor to the King, Frémin rebuilt his wealth in Spain where he lived from 1721 to 1738. Favour accompanied him on his return to France where he took up the position of Director and then Rector of the Académie Royale de Peinture et Sculpture.

Before leaving for Spain, Frémin had been active at Versailles and at the Trianon, and his bas-reliefs can still be seen in the chapel of the chateau. His work then brought him to Marly: the Direction des Bâtiments du Roi commissioned from him a sculpture of Flora in 1706, intended to adorn

the pastoral waterfall in the park. From 1710, Frémin created a second work for the waterfall, the Companion of Diana also conserved at the Louvre. Several artists worked on this group of six sculptures that formed a decor depicting the Seasons and the Elements.

The first payment for the Flora at Marly was made to the artist on 12 September 1706. The marble (167 cm high) was delivered three years later. After the Crown's property was nationalized, it passed to the Musée des Monuments Français, and then adorned Malmaison for a long time before being placed on long term loan at the Louvre.

Dated 1707, half-life sized, our terracotta is probably the modello used by Frémin to perfect and carve the marble of Flora. The quality and delicacy of his modelling confirm this idea.

Considered today to be Frémin's masterpiece, the statue of Flora follows in the tradition of Coysevox, heralding a new expressive and virtuosic freedom which breaks with the soberness of the Louis XIV style. The goddess of Spring is here depicted in contrapposto, crowned with flowers. She is half covered with a damp tunic that reveals her breast, follows the curve of her belly, and rolls around her right arm and left leg. The mannered pose of her hands emphasizes her gracious allure; she holds in her left hand a garland of flowers. In her regularly featured face, a faintly outlined smile can be seen.

As far as we are aware, there are no other studies that are earlier than the marble, no other small scale versions. However, several later replicas of the marble of the same size are known, mentioned in collections and auction catalogues. One of them, a posthumous work dated 1754, is at the museum of Sceaux.

Our Flora can be compared to the Companion of Diana sold at Sotheby's on 9 November 2012 (n°67). In terracotta and half the size of the corresponding marble, it is considered to be the modello of the other statue created by Frémin for the Waterfall at Marly.

Provenance

- Italy, Private Collection

Bibliography

- Du duc d'Anjou à Philippe V : le premier Bourbon d'Espagne, exhibition catalogue, 5 April-27 June 1993, Sceaux: Orangerie du Domaine de Sceaux, 1993
- F. SOUCHAL, French sculptors of the 17th and 18th century – The reign of Louis XIV, t. 1, London: Oxford, 1977, p. 302 - 353
- S. LAMI, Dictionnaire des sculpteurs de l'école française sous le règne de Louis XIV, Paris, 1906, pp. 192 - 196
- « Vie de M. Frémin » par le chevalier de Valory », in DUSSIEUX, SOULIE, CHENNEVIERES et al., Mémoires inédites sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et sculpture, t. 2, Paris: 1854, pp. 201 – 209



20

Bartolomeo PINELLI

(Rome 1781 - 1835)

FAMILY SCENE UNDER A TREE

Pencil and watercolour

Signed and date lower right 1817

17.3 x 21.5 cm (6 $\frac{7}{8}$ x 8 $\frac{1}{2}$ in)

During the second half of the 18th century, travellers on the grand Tour brought back from their journey an image of a majestic Rome, build by ancient splendour, as presented by the Vedute of Piranesi or Giuseppe Vasi. At the beginning of the following century, the discovery of Italy was no longer exclusive to a few French noblemen or English Lords: it was the birth of tourism. This development was accompanied by a new need for images that travellers would bring home as souvenirs. Bartolomeo Pinelli was one of the artists who knew how to respond to this demand, replacing the magnificence of ancient architecture with scenes taken from daily life that seems, too, hardly to have evolved since the time of Caesar.

Pinelli had studied at the Accademia di San Luca in Rome. He withdrew with his family to Bologna and there at the age of fifteen won the Grand Prize of the Academy. Back in the Eternal City, he quickly abandoned the academic curriculum to concentrate on picturesque views that assured his livelihood carved out a solid reputation for him. "Men, women, children, everything that happened in front of him, he sketched it, he reproduced its lines and picturesque aspect. Usually he stopped at these first outlines, this initial laying out of the image; but the vigour and the preciseness of his technique were incomparable" reports the Magasin pittoresque in a notice on the artist, in 1846.

Pinelli published his first album in 1809 of *Costume pittoreschi* followed the next year by *Motivi pittoreschi i costumi di Roma*. In them he unveiled a Rome filled with poetry, sketched in the simplicity of street corners, on doorsteps and on the steps of fountains. Family life occupies a major place, as our drawing illustrates. In a verve full of freshness, Pinelli here has depicted a young family. Sitting at the foot of a tree, a woman with the profile of an ancient statue is holding her little boy. He stretches out his arm towards his father, reclining beside them, a hand under his chin. Pinelli has placed his models in a countryside sketched by a few strokes of the pencil. In accordance with his habit, the watercolour is concentrated on the figures: red, blue green and brown animate their traditional clothing. A similar manner of composing the scene can be found in *Peasants of Frascati* one of whom is breastfeeding a child (Chantilly, Musée des Beaux-arts, 1820); the profile of the young woman standing in this work is similar to that of our young mother.

A phrase from the *Magasin pittoresque* summarizes the essence of our drawing which is characteristic of Pinelli: "What placed him completely outside and gave him his own reputation, in a new genre although the models were to be found under everyone's eye, were the costumes and the scenes of inhabitants of the countryside and the streets of Rome. Nothing more true, more energetic and more lively than these Trasteverini, than these Ciociare, than these peasants from Anagni, from Monte-Circeo, from Spoleto..."

Provenance

- France, Private Collection

Bibliography

- O. BONFAIT (dir.), *Le peuple de Rome. Représentations et imaginaire de Napoléon à l'Unité italienne*, exhibition catalogue, Palais Fesch, Musée des Beaux-arts d'Ajaccio, Montreuil: Gourcuff Gradenigo, 2013
- E. CHARTON (dir.), *Le Magasin Pittoresque*, Paris, 1846, pp. 289 et sq.



In this tense atmosphere which marked the end of the ease which the Second Empire had accorded to Carpeaux, the Young Mother is a delicate work indicative of the sculptor's sensitivity. He used his wife and little Charles, who was only a few months old, as his models. Carpeaux had depicted Amélie for the first time in 1869 not long after their engagement. He produced the delightful bust portrait of a young girl crowned with orange flowers. In 1870, the couple's relationship had deteriorated on account of the sculptor's jealousy which was to the point of being an illness. Our Maternity is evidence of a calm moment in family life. The artist executed *The Sick Child* (Prague, Narodny Gallery) in the same period. It represents the young Charles on the knees of his mother. A few years later, this favorite son would figure in *The Crying Child* (Paris, Orsay Museum).

When he was twenty-seven years old, Carpeaux had already tackled the iconography of motherhood shortly before leaving for Rome. *Maternal Tenderness*, one of his first personal compositions, depicted a young woman holding her sleeping child on her lap. With *Maternity*, Carpeaux adopted a new approach to the subject. The very identity of the models confers an intimate tenderness to the work. Amélie is seen half kneeling against a rock, her head turned to her right, as she embraces the infant on her lap. The tiny Charles holds her tightly as he rests his head against her shoulder. The handling is very loose with what might be called Impressionist accents. The face and limbs of the young woman and the nude figure of the little boy surge out from among vigorously modeled draperies.

Our group can be compared to the one executed in 1864 and now in Notre Dame du Saint-Cordon. Carpeaux depicted the patron saint of his native town of Valenciennes accompanied by the infants Jesus and Saint John the Baptist. Above all, this religious work, with its expressive handling, embodies tender bonds between mother and child.

21

Jean-Baptiste CARPEAUX
(Valenciennes 1827 – Courbevoie 1875)

MATERNITY (THE YOUNG MOTHER)

**Bronze with a brown patina with green nuances,
lost wax technique**

Signed on the terrace: Carpeaux

Founder's mark: Susse Frères

H: 29.5 cm (11 5/8 in)

Maternity was sculpted by Carpeaux in 1870 during the siege of Paris. His wife Amélie de Montfort gave birth to their first son, Charles, on April 23rd. When the siege began, the Carpeaux couple took refuge in Luxembourg Palace which was commanded by Amélie's father, a general who had been a hero at the Battle of Solferino. The young woman devoted herself to the "ambulance," which was an on-site improvised hospital, while her husband, hired as an ambulance driver, criss-crossed the city and brought back the injured. He was equipped with a sketchbook which he pulled out in the course of his rounds.

Several versions of our *Maternity*, also known as *The Young Mother*, are known. The Orsay Museum conserves the bronze masterpiece, as well as a patinated plaster which is itself the original model with various rights of reproduction for bronze and marble. In his catalogue raisonné, Michel Poletti mentions that the casts for this group were the most limited of the collection. Carpeaux' heirs made at least one "art bronze" at the very beginning of the 20th century which were stamped, "Cire perdue, J.-B. Carpeaux." Between 1922 and 1964, the Maison Susse cast a few proofs from molds of the Orsay Museum masterpiece. One of them which was stamped "Susse Fres Edts Paris, Cire perdu" was acquired in 1925 by the Narodny Gallery in Prague. A few terracottas were also produced during the artist's lifetime and after his death (see especially the Museum of Fine Arts in Valenciennes.) Several marbles exist as well.

Provenance

- France, Private Collection

Bibliography

- M. POLETTI, A. RICCHARME, Jean-Baptiste Carpeaux, sculpteur: catalogue raisonné de l'oeuvre éditée, Paris, Angers: Ed. de l'Amateur, 2003.
- M. POLETTI, Jean-Baptiste Carpeaux, l'homme qui faisait danser les pierres, Montreuil, Gourcuff-Gradenigo, 2012



22

Jean Charles Joseph REMOND

(Paris 1795 – 1835)

NICE SEEN FROM THE ROAD TO VILLEFRANCHE

Oil on paper laid on canvas

Located and dated 1837 in pen on the verso

32.4 x 40.5 cm (12¾ x 16 in)

Our oil on paper was painted in the heights around Nice; the view is taken from the roadway that leads to Villefranche-sur-Mer. Behind the foreground, an ochre bank on which typically Mediterranean vegetation grows, we see a bend in the clay roadway below, on which travellers, strollers, a peasant and his donkey pass. In the background, the view opens over the old port of Nice, behind the hill of the castle. The coastline stretches out to close the horizon. The technique is broad, free and efficient, reminiscent of the manner of Jean Charles Joseph Rémond to whom our work can be attributed.

Jean Charles Joseph Rémond began his training in the studio of Jean-Baptiste Regnault. At the age of 19, he was admitted to the Ecole des Beaux-Arts and entered the studio of Jean-Victor Bertin, the breeding ground of a generation of famous landscape artists. There, Rémond became friendly with Michallon especially. The same year, 1814, he exhibited for the first time at the Salon, showing two historical landscapes. It is in this category that he won the Rome Prize in 1821, awarded unanimously. Endowed with a sure technique inherited from his rigorous Academic education, Rémond benefitted from this long stay in Italy, until 1826 to perfect and free his style: he often worked en plein air which led him from Naples to Tivoli and from Padua to Venice. On his return he published an album of his Italian views. Rémond was also a professor and accompanied this with theoretical activity: he wrote several treatises presenting his principles on the composition of landscape. In 1827, he opened a studio where Théodore Rousseau and Eugène Fromentin were among his most famous pupils.

Although Rémond's convictions always remained Neoclassical, he was nevertheless a participant in the development of plein-air painting. A tireless traveler, he brought back hundreds of studies painted in situ from

his voyages around France, Italy and Switzerland. The sensitivity of his gaze, the confidence of his draughtsmanship and the quality of his technique can all be seen in them. For the subject as much as his manner, our work can be compared to the Italian Landscape with a view of a port at the Fitzwilliam Museum in Cambridge (oil on paper laid on canvas). It can also be compared to the Mountainous landscape on the road to Naples in the Getty Museum, dated around 1820 (oil on canvas).

Provenance

- France, Private Collection

Bibliography

- A. OTTANI CAVINA, *Paysages d'Italie: les peintres du plein-air, 1780 – 1830*, exhibition catalogue, Paris: Grand Palais, Mantoue: Palazzo Te, RMN, 2001
- G. VARENNE, *Le peintre Jean Rémond: 1872 – 1913*, Nancy: Edition de la Revue Lorraine illustrée, 1914



23

Camille Auguste GASTINE

(1819 – 1867)

STUDY OF A TIGER

Black chalk on chamois paper

16 x 20.8 cm (6⅓ x 8⅛ in)

Camille Auguste Gastine began his artistic education at the age of seventeen. In 1842, he was admitted to the Ecole des Beaux-arts de Paris, where he entered the studio of Paul Delaroche (1797 – 1856) the following year. He exhibited at the Salon for the first time in 1844; the same year he spent several months in Italy. In 1846, he joined the studio of François-Edouard Picot (1786 – 1868).

Gastine became famous for ornamental painting, decorating religious buildings, public monuments and townhouses, such as the Hôtel Galliera whose vestibule he painted. After making stained glass cartoons for various factories and participating in the decoration of a chapel at the Church of Saint-Séverin, in 1856, he assisted Hippolyte Flandrin (1809 – 1864) for several years on the decoration of the church of Saint-Germain des Prés. Gastine's studio contents were dispersed by auction shortly after his death

in 1867. Our study is an addition to the corpus of drawings that have come down to us: most are preparatory studies for his painted works or his stained glass cartoons.

Here the artist has drawn a tiger, the emblematic cat of Asia. The animal is shown in profile, head held high, the appearance hieratic. The striped coat is drawn with a fine and nervous line. In the lower left corner, a few pencil strokes sketch the jaws of a tiger seen from the front.

Although Gastine never went further than Italy on his travels, he showed interest in the Orient, as several view of Egypt and India show, which were kept in his family and sold in April 2000 (Bourges, Heitz & Darmancier).

Provenance

- Belgium, Private Collection



24

Hans THOMA

(Bernau 1839 – Karlsruhe 1924)

LANDSCAPE OF THE MAIN ANIMATED BY A SAILING BOAT AND DUCKS

Oil on paper laid on card

Initialed H.T. and dated 89 lower left

76.5 x 97.6 cm (30 $\frac{1}{8}$ x 38 $\frac{3}{8}$ in)

A major personality in German painting at the end of the 19th century, Hans Thoma began his training with a lithographer. The circulation of his work and the question of multiples remained among his main concerns throughout his career. He learned painting in Karlsruhe then in Dusseldorf, where he worked with Otto Schölderer - one of the artists in Fantin-Latour's A Studio at Les Batignolles (Paris, Musée d'Orsay). It is through Schölderer that he met Gustave Courbet during a long stay in Paris. Courbet's paintings would have a profound influence on him.

Hans Thoma's career unfurled between Munich, where he enjoyed his initial successes, Dusseldorf and Florence. In fact the artist counts among those "Romans from Germany" who drew from the Italian Renaissance the essence of modern work that would form the first assumptions of symbolism. Although Hans Thoma discovered Symbolism through Arnöld Bocklin, his art remained more serene, more pastoral; in Thoma's landscapes, adorned with nymphs and shepherds, a grace that recalls the works of Poussin.

Hans Thoma here depicts a pleasant landscape of the banks of the Main, one of the tributaries of the right side of the Rhine that flows through Frankfurt, among other places. In the foreground, a flock of geese feeds on the grassy shore. A few trees soar from it, raising willowy trunks and boughs truncated by the top of the painting. Their tapered shadows are parallel to the river which flows tranquilly from one side to the other of the composition. A craft equipped with a small sail navigates in it. The other bank is enclosed by a curtain of vegetation, from which a few tall buildings with ochre walls emerge.

The artist's luminous palette is reminiscent of the works of the Florentine Renaissance. The style has strong drawing; the forms are bordered by black lines. Thoma has left the reserve of the paper to appear in many areas and has used this grey-brown shade to shadow the clouds or his geese to emphasize the sandy edges of the shore or to draw the trunks which are highlighted in black and white. For the rest of the landscape, he has used a frank palette, matching lime greens and meadow greens with azure. A similar style, with a horizontal composition and the same freshness can be found in the *Sunset* in the North Carolina Museum of Art (1917).

Provenance

- England, Private Collection

Bibliography

- F. KRÄMER, Hans Thoma: Lieblingsmaler des deutschen Volkes, exhibition catalogue, Cologne, Frankfurt am Main, Wiennand: Städel Museum, 2013
- J. BERINGER, Hans Thoma: Radierungen, catalogue raisonné of the prints, San Francisco: Wofsky, 1991
- KOZAK, Kraina Thomy: dzieła Hansa Thomy (1839-1924), Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990



25

Théophile Alexandre STEINLEN

(Lausanne 1859 – Paris 1923)

THE LOVERS' PROMENADE ALONG THE QUAYS OF THE SEINE

Pastel

signed lower right

46.8 x 33.5 cm (18 $\frac{3}{8}$ x 13 $\frac{1}{2}$ in)

“Subtle sensitivity, lively, attentive, an unerring visual memory, rapid means of expression destined Steinlen to become the painter of passing life, the master of the street,” wrote Anatole France about the artist.

Born in Lausanne to a German family, Théophile Alexandre Steinlen settled in Paris to embrace “the hard way of poor artists”. He had begun to work in Mulhouse on industrial ornamental drawing, and counted on acquiring the freedom of a true artist in the French capital. Steinlen’s streets were first those of Montmartre: a neighbour of Willette, through him he met Rodolphe Salis and joined the avant-garde circle of the original Chat

Noir, that of Verlaine and Courteline, Valloton, Debussy and Aristide Bruant. Like Willette and Caran d’Ache, his drawings were placed on the third of the four pages of the Chat Noir journal. He also gave Aristide Bruant the use of talents: the publication of the illustrated album of the songwriter’s works, *Dans la rue* was a success.

An insatiable worker, Steinlen was eager to experiment. The question of multiples haunted this artist who was in the first place a draughtsman: although he happily discovered lithography, he was to return unceasingly to the monotype. In his oeuvre, the various techniques intermingle: he reworked his prints by hand, went over his posters with paint and also embarked on sculpture. He retained the same motifs which he depicted tirelessly, with renewed imagination.

Steinlen was above all the champion of the life of the Parisian populace of the end of the 19th century. In his work, one detects a humanistic view, combining social cares with sharp political criticism. Zola’s *L’Assommoir* which he illustrated was for him a revelation. At times satirical, the artist did not become bitter for it; “this realist is completely enveloped in poetry”, continued Anatole France.

Steinlen transcribed his observations onto paper with great skill in framing and a scenic feeling for arrangement. Working girls, errand boys, amorous couples, young people strolling were among his favourite subjects. He has halted here with a couple acting playfully along the quays. In the foreground the long silhouette of a young woman in an orange blouse undulates. Her waist, emphasized by a skirt that goes down to her feet, is girded by a checked apron, a reminder of the modesty of her origins. She is carrying a small wicker package as a handbag. Behind her, a young man in love is holding her by the arm; only part of his face can be seen, turned towards his beloved. She is looking down, offering her fine featured profile and topped with blond hair tied back. The promenade is taking place on a broad deserted quay, on the banks of

the Seine where the barges pass by. The background is punctuated by the chimneys of an industrial area.

Our drawing can be compared to the *First Rendez-Vous* executed around 1895 (Geneva, Musée du Petit Palais, pastel on paper). The poetic nature of our sheet is there replaced by a more decorative style; the outlines are incisive, the colours more distinct. The motif of a strolling couple, one leaning towards the other, also appears in a proof for the *Mirliton* of 14 April 1893: in it, Steinlen illustrated “A Mazas”, a song by Aristide Bruant: “Let us kiss, my gigolette/Farewell behave yourself and work well (...)/ We’ll head back to the banks of the Seine/ At Meudon, to pick lilacs.”

Bibliography

- P. KAENEL, Steinlen, *l’œil de la rue*, exhibition catalogue, Lausanne: Musée des Beaux-Arts, Brussels: Musée communal d’Ixelles, 2009
- C. KRUMMENACKER et al., Théophile-Alexandre Steinlen, exhibition catalogue, Musée de Payerne, Musée de Montmartre, Paris: Fragments, 2004
- Galerie Bodinier, Première exposition de l’œuvre dessiné et peint de T.A. Steinlen: ouverte à la Bodinière du 10 avril au 15 mai 1894.

Provenance

- Sold, Thursday 15 June 1995, n° 15, with the title « Les amoureux au bord de Seine »



26

Paul César HELLEU

(Vannes 1859 - Paris 1927)

**MADAME CHÉRUIT
RELAXING ON HER SOFA**

**Black chalk, sanguine, and highlights in white chalk
53 x 76 cm (20% x 29% in)**

«Above all, Helleu sketches and devours the undulations and serpentine curves of a woman's body," wrote Edmond de Goncourt. With his svelte silhouette of a Parisian dandy clothed entirely in black, Paul-César Helleu embodied the description by Proust of an age characterized by elegance and refinement. Helleu began his career in the studio of Jean-Léon Gérôme, where his compatriots admired the ease and confidence of his aesthetic judgment. Helleu's taste turned both towards the Impressionists and the 18th century art with which he decorated his home. He was equally fervent about Japanese art, from which he borrowed stylization of forms and a taste for elongated silhouettes.

Paul Helleu earned his living in the studio of the ceramicist Deck where he became friends with Boldini. In 1885, he traveled to London where he met Whistler. He painted in the company of Jacques-Emile Blanche to whom he would remain close. Blanche was witness to how exacting Helleu really was: the artist systematically destroyed canvasses which did not satisfy him. Helleu exhibited his painting, pastels, and drawings in different Salons starting in the mid 1880's. He ventured into every genre, from seascapes to still life, but rapidly made a name for himself in portraiture, especially of women. Rendered in pencil, pastel, and dry point, these led him to definitively abandon exhibiting his paintings by the end of the 1890's.

Paul-César Helleu was extremely demanding with his sitters whom he wished to be young and beautiful. They always somewhat resembled his favorite subject, his wife Alice who, according to Jacques-Emile Blanche, was a "slender pale young woman with golden red hair." Helleu liked to see his wife clothed by the greatest couturiers, and that is how he met Madame Chéruit. At the height of French haute couture, Madame Chéruit was one of the few women who ran her own establishment. She settled into 21, Place Vendôme, which she directed from 1905 to 1925. Her label would then be taken over by Schiaparelli. The fashion designer participated in the elegant "Gazette du bon ton" (Gazette of Good Taste) managed by Lucien Vogel; Jacques Doucet and Paul Poiret joined the business. Madame Chéruit helped launch the career of the latter, as well as that of Lucien Lelong.

Madame Chéruit proved to be Madame Helleu's favorite designer and soon became one of her husband's preferred sitters as well. He sent her drawings annotated "to my dear model / to my

sweet model / to Madame Chéruit" when he didn't go further to simply stating "she who is the most beautiful." Montesquiou, who was Helleu's passionate fan, collector, and first biographer, considered the portraits of Madame Chéruit as among his most successful. The artist depicted her many times using pastel, pencil and, most frequently, dry point. Sometimes he produced a bust portrait, occasionally a woman relaxing in a lounge or armchair. The handling was always impeccable.

« Your oeuvre comprises...a sort of monograph of woman, » continued Goncourt, « in all of her intimate at home poses, in the lethargic tilt of her head against the armchair." In our drawing, Helleu depicts the young woman seen from above, stretched out in a small Louis XV style settee with her left arm bent back to support her head. Black chalk accentuates the curved contours of the sofa and thus seems to emphasize the length of the sitter's silhouette. Sanguine highlights the canapé, outlines the hairdo and adds color to her features. Helleu's manner is delicate and gives priority to a pure line as the only indicator of form.

Madame Chéruit kept the drawing in her collection. By 1910, it could be seen hanging in her study in a photo by Agié entitled, "Déjà Coquette" (Already Stylish) which figured the fashion designer adjusting her daughter's outfit.

This drawing will be included under the number DE-5954 in the catalogue raisonné in progress on the artist.

Provenance

- Estate of Mme Chéruit

Bibliography

- F. DINI, Centro per l'arte Diego Martelli, Boldini, Helleu, Sem : protagonisti e miti della Belle Epoque, Milano: Skira, 2006
- A.-M. BERGERET-GOURBIN, M.-L. IMHOFF, Paul Helleu, 1859 – 1927, Honfleur: Musée Eugène Boudin, 1993
- R. de MONTESQUIOU-FEZENSAC, Paul Helleu : peintre et graveur, Paris: H. FLOURY, 1913



27

Jules ADLER

(Luxeuil 1865 – 1952 Nogent sur Seine)

SAILORS' WIVES ON THE QUAYS

Oil on card

Signed and dated lower right 'Jules Adler / Boulogne 1905'
39.5 x 49.5 cm (15½ x 19½ in)

Nothing destined the young man from modest origins in the Franch Comté that was Jules Adler to become a painter, except for a pronounced liking for drawing that was noticed by his teachers. He thus entered the Ecole des Arts Décoratifs of Paris at the age of seventeen and then, in search for artistic independence, joined the Académie Julian. He attended the studios of Bouguereau and Tony Robert-Fleury for a long time and became friendly with Paul Chabas, Roussel and Vuillard there.

Jules Adler summarized the orientation of his style to Barbedette, his first biographer. "My character pushed me to express above all the profound life of men and things, rather than giving the eye a large feast of colour. As soon as I left the studio, I was attracted by the spectacles of ardent life, that is active and sometimes painful (...). A large part of my career was therefore spent describing the human and anonymous crowd of the large boulevards and faubourgs. I studied with cordial sympathy the humble and simple people finding among them the echo of my thoughts." With the Faubourg Saint-Denis, shown at the Salon of 1895 and bought by the State, Adler received a travelling stipend. Although Switzerland and Italy left him painful memories, his voyage to Belgium and the Netherlands made him enthusiastic; he placed Rembrandt above everything then.

As soon as he returned to Paris, Adler rented a large studio at the Place de la République, which would from then on be his home base. Among his neighbours were Ten Cate and Van Dongen. He continued to travel; a long stay in Charleroi led him to meet Constantin Menier, with whom his concerns found an echo. After Douarnenez, where he returned to nature and relished the maritime atmosphere, Adler discovered the coast of the North Sea in the years 1905-1910. This place was appreciated by painters at the time: for example Bonington and Whistler could be met there, accompanied by their pupils.

On the Opal Coast, Adler found an authentic universe marked by a simplicity he liked; he enjoyed depicting the expectation of the sailors'

wives, the fishermen's return, the atmosphere of the ports and the wise roughness of the old salts. He stayed at Etaples, at Montreuil and also at Boulogne where the fishing port's intense activity fascinated him.

Our painting was created during one of the artist's first sojourns at Boulogne-sur-Mer, in 1905. He has set his work on the quays of the fishing port. The damp atmosphere, swept by the subtle light that peeks between two showers, is characteristic of the region. Adler has made it an animated location. In little groups, the sailors' wives stroll there, moving in their long skirts, waiting for their husbands' return. The work's manner reflects the artist's interests: life in its dynamism, straightforward but without melancholy is his subject. The paint serves this frank expression; it is sometimes worked in full impasto, with superimposed shades, and at others is placed by scraping.

The artist has left several scenes recording the quays of the Boulogne port. Our work echoes in particular the Family of fishermen on the quay at Boulogne (oil on canvas, 1906, Laurent, Guilloux, Buffetaud Tailleur sale, 23 April 1985, n°100), painted in an allusive and expressive manner, in the similar context of a busy quay, punctuated by the masts of boats and closed by a line of dwellings on the other side of the basin. It also evokes the famous painting of the Hauliers (oil on canvas, 1904, Musée du Luxeuil-Bains).

Barbedette's analysis summarizes successfully what the works express: "Adler will observe, he will analyse to discover and recreate this interior life, this moving reflection of the souls that show through masks and poses. Because he will render what the eye does not see, but what the mind guesses, the creations of his paintbrush will have the dynamism of living things. His sober, almost austere art, will translate the mysterious palpitations of nature and the secret rhythm of our universe."

Bibliography

- M. MOYNE, F. LE CORRE, Peintres de la Côte d'Opale au XIXe siècle, exhibition catalogue, Etaples, Maison du Port, Paris: Somogy, 2013
- Jules Adler (1865 – 1952), exhibition catalogue, Remiremont: Musée Charles de Bruyères, 1979
- L. BARBEDETTE, Le peintre Jules Adler, Besançon: Séquania, 1938



GALERIE ALEXIS BORDES

4, RUE DE LA PAIX - 75002 PARIS

TÉL.: 01 47 70 43 30

FAX: 01 47 70 43 40

MAIL: EXPERT@ALEXIS-BORDES.COM

WWW.ALEXIS-BORDES.COM

ISBN 978-2-9527658-8-6