

GALERIE  
ALEXIS BORDES

---



Noblesse  
& Royauté

### **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.

*« La fonction de roi consiste principalement à laisser agir le bon sens, qui agit toujours naturellement et sans peine. »*

Louis XIV (1638 – 1715)







# Noblesse & Royauté

Catalogue rédigé par Mégane OLLIVIER



ENGLISH  
VERSION

[www.alexis-bordes.com/22portraits](http://www.alexis-bordes.com/22portraits)

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

## Exposition

du mardi 14 octobre au vendredi 22 décembre 2022

Galerie Alexis Bordes  
4, rue de la Paix – 75002 Paris  
escalier 2, 2<sup>e</sup> étage droite

Horaires d'ouverture : 10h à 13h – 14h à 19h  
Ouverture le samedi 15 octobre de 11h à 18h



## | *Préface*

En cette rentrée automnale, la galerie Alexis Bordes a sélectionné une quinzaine d'œuvres (tableaux, sculptures et gravure) sur le thème de la Noblesse & de la Royauté.

Les plus grands artistes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> étaient souvent peintres du roi et ont représenté des personnalités de la cour, ainsi que de la noblesse de robe.

Nous commençons le parcours royal avec un très rare portrait de Louis XIII équestre par Claude Deruet et réalisé sur marbre gris veiné. Parvenu jusqu'à nous en merveilleux état de conservation, cette œuvre est caractéristique des portraits royaux, avec le bâton de commandement du souverain représenté en armure sur sa monture et portant l'ordre du Saint-Esprit.

Jean-Marc Nattier, peintre du roi Louis XV, ne sera pas oublié, avec le portrait de Charlotte Paulmier de La Bucaille, marquise de Caux. Cette belle dame a demeuré dans un Château construit sous le règne de Louis XIII en Normandie dans le Pays de Caux à Caux-Barville. L'artiste a choisi de la représenter en déesse fleuve avec une jarre d'où s'écoule de l'eau comme une source.

La matière quasi porcelainée du traitement du visage avec un léger sfumato et de subtiles tonalités de rose, rendent le modèle très vivant. La cape en taffetas de soie, au reflet chatoyant confère beaucoup d'élégance au modèle avec la fameuse couleur bleue « Nattier » si caractéristique du peintre.

Nous continuons notre parcours sous le règne de Louis XV avec un portrait peint par François Hubert-Drouais représentant Monsieur Florent Jacques Le Pot d'Auteuil dans l'intimité de son cabinet de travail.

Reçu à l'Académie en 1758 et formé notamment par François Boucher, Drouais devint l'un des peintres favoris de Madame de Pompadour.

Drouais, répondit aussi aux exigences de la noblesse et de la haute société en peignant magistrats, ambassadeurs étrangers, professeurs et artistes illustres.

Florent Jacques le Pot d'Auteuil était notaire à la cour ainsi que de la famille royale et trône ici à son bureau, rédigeant son testament. On note dans notre tableau l'habileté de Drouais à retranscrire avec brio le velours et les dentelles.

Du règne de Louis XV, nous passons à celui de Louis XVI avec un superbe portrait en buste de Marie-Antoinette réalisé par Louis Simon Boizot. Le regard distant, la fière souveraine est reconnaissable au premier coup d'œil à son nez aquilin caractéristique, sa bouche et son menton fermes, ainsi qu'à ses fossettes finement rendues par l'artiste.

La manufacture de Sèvres tira en modèle réduit un buste en biscuit de la reine ainsi que celui de Louis XVI dès 1788.

Le XIX<sup>e</sup> siècle ne sera pas en reste avec un magnifique portrait en pied de la princesse d'Artois, fille de la duchesse de Berry, sur la plage de Dieppe par Alexandre-Jean Dubois-Drahonet. La duchesse de Berry avait ses habitudes au château d'Eu pendant la période estivale et elle pratiquait les premiers bains de mer à l'époque romantique. Réalisé en 1830, notre tableau est touchant par la grâce et l'élégance de la princesse d'Artois ou future duchesse de Parme. L'artiste s'est plu à rendre les effets de matière délicats dans la tenue de la fille de la duchesse avec sa robe aux manches gigot, son gant couleur beurre frais, son chapeau de paille et son petit parapluie pour affronter la pluie qui s'annonce.

Les bains de mer étaient une nouveauté pour l'époque avec les premières cabines de plage roulantes aux petits escaliers amovibles.

Nous serons heureux de vous accueillir à la galerie du 14 octobre au 22 décembre et vous faire découvrir un beau florilège.

*Alexis Bordes  
Paris, octobre 2022*



## *Remerciements*

Installée rue de la Paix, la galerie a pour domaine de prédilection le XVIII<sup>e</sup> siècle français.

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 :

Art Gallery of South Australia, Deutsches Historisches Museum de Berlin, Musée des Beaux-Arts de Nancy, École Nationale des Beaux-Arts de Paris, Fondation Custodia, Fitzwilliam Museum de Cambridge, Musée Louis-Philippe Château d'Eu, Musée de la Comédie-Française, Getty Research Center de Los Angeles, Cabinet des Dessins du Château de Fontainebleau, 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, Musée des Beaux-Arts de Dôle, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Château de Versailles, Houston Museum of Fine Arts, Tate Britain de Londres, Musée-promenade de Marly-le-Roi, Château de Lunéville, Musée d'Orsay, Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, Gorkums Museum, Musée du Grand-Siècle de Saint-Cloud...

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

**Monsieur Ronald PAWLY**

Historien de l'art

**Madame Catherine POLNECQ**

Restauratrice de peintures

**Messieurs Michel GUILLANTON  
et Sébastien BARBIER**

Encadreur d'art, cadres anciens

**Atelier Valérie QUELEN**

Encadreur d'art

**Monsieur Michel BURY**

Photographe

**Mademoiselle Mégane OLLIVIER**

Historienne de l'art

Rédaction du catalogue

**Mademoiselle Julie AKOUN**

Assistante de galerie

**Madame Christine ROLLAND**

Historienne de l'art

Traduction du catalogue en anglais

**Madame Ariane CAUDERLIER**

Traduction

**Monsieur Christophe BRISSON**

Graphiste

# Claude DERUET

Nancy, 1588 – 1660

## 1 | *Portrait équestre de Louis XIII en cuirasse portant l'ordre de Saint-Louis et tenant le bâton de commandement*

Huile sur marbre veiné gris

37 x 28,6 cm

Cadre en bois doré d'époque Louis XIII

*Provenance :*

- France, collection particulière.

*Bibliographie :*

- François-Georges Pariset, « Claude Deruet » in *Gazette des beaux-arts*, Paris, 1952.
- Edouard Meaume, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Claude Deruet : peintre et graveur lorrain (1588-1660)*, A. Lepage, Nancy, 1853.

Considéré comme l'un des meilleurs pinceaux qu'ait produits la Lorraine au XVII<sup>e</sup> siècle, le nom de Claude Déruet tombe pourtant injustement dans l'oubli durant plus de deux siècles avant d'être remis à l'honneur au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, grâce aux écrits d'Edouard Meaume. Fils d'un horloger des ducs de Lorraine, le jeune Déruet reçoit une formation à Nancy auprès du fameux Jacques Bellange (1575-1616), peintre, dessinateur et graveur officiel à la cour de Charles III de Lorraine, puis auprès d'un artiste champenois nommé Claude Henriot (1539-1604) avant de visiter l'Italie. À Rome, il étudie sous l'égide du célèbre Giuseppe Cesari dit il Cavaliere d'Arpino (1568-1640) et entame une carrière de graveur : il passe bientôt autant de temps à la pointe qu'au pinceau. De son retour d'Italie en 1620 jusqu'à sa mort en 1660, son activité fut aussi variée que considérable.

En Italie, Déruet fait la rencontre d'Antonio Tempesta (1555-1630), artiste romain influent durant les trente premières années du XVII<sup>e</sup> siècle, qui marquera largement son travail. Tempesta s'inspire de l'art de la Renaissance italienne et de l'art de cour durant le XVI<sup>e</sup> siècle que Déruet réinterprète à sa manière, notamment dans les poses et torsions complexes des figures héritées du maniérisme qui conduiront certains spécialistes à classer Déruet comme « maniériste tardif ».

Dans cette œuvre vraisemblablement réalisée autour de l'année 1640, Claude Déruet dépeint le roi Louis XIII quelques années avant son décès prématuré à l'âge de 41



Ill. 1  
Philippe de Champaigne (1602-1674)  
*Portrait de Louis XIII*  
Circa 1639  
220 x 147 cm  
Grenoble, musée des Beaux-Arts (inv. DG 2019-8-1)





Ill. 2  
Antonio TEMPESTA (1555-1630)  
*La Vocation de saint Pierre*  
Huile sur lapis lazuli (ovale)  
16.5 x 32.7 cm  
Collection particulière.

ans. Le réalisme avec lequel l'artiste traite le visage du monarque au regard vif et pénétrant permet de rendre les détails physiques connus dont le creusement des joues et le menton marqué. Le roi est représenté en tenue militaire, tenant d'une main ferme le bâton de commandement. Il porte la cuirasse ornée de l'écharpe du Saint-Esprit sur laquelle apparaît l'écharpe blanche volant au vent, marque du pouvoir royal en France. Il est chaussé de bottes de chevreau au rabat de cuir beige doublé de soie rouge apposé sur le dessus du pied permettant de ne pas user le cuir par le frottement des étriers, que l'on retrouve dans quelques illustres autres portraits du monarque tel que celui réalisé par Philippe de Champaigne vers 1639 (*ill. 1*).

C'est probablement l'influence de Tempesta qui conduisit l'artiste à travailler sur différents supports tels que les pierres dures (*ill. 2*). Dans cette image héroïque, Déruet choisit un marbre gris laissé en réserve permettant d'apprécier la qualité esthétique de la pierre soigneusement sélectionnée pour ses veines apparentes prenant ici l'apparence de lourds nuages d'un ciel orangeux dompté par le fier monarque.



Ill. 3  
Antonio TEMPESTA (1555-1630)  
*Chevaux de différentes contrées*  
Eaux-fortes  
Paris, bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie.

Dans les nombreuses scènes de batailles peintes par Tempesta, Déruet examine l'attention particulière dédiée à la représentation des chevaux et travaille alors d'après quelques modèles du maître (*ill. 3*). Il traite d'ailleurs quelques groupes équestres par série dont une suite de princes lorrains, aujourd'hui conservés dans une collection particulière lorraine. Dans notre portrait, le monarque est tourné vers le spectateur et comme dans la plupart de ses portraits équestres, le cheval caracolant est représenté de profil. L'exquise représentation de l'animal évoque les leçons de Tempesta. L'artiste présente le roi maîtrisant sans effort sa puissante monture plus belle que nature par la force de la parure : la selle et la bride faites de cuir rouge et rehaussées d'or brodé font écho à la cuirasse finement travaillée, apportant le raffinement et la richesse exigés par le sujet.

L'intérêt de Déruet pour les artistes flamands qu'il côtoie entre Rome et Paris est sensible dans la plupart de ses œuvres de dimensions restreintes dans lesquelles il travaille avec une finesse d'exécution nordique. La rigueur du dessin de cette composition volontairement géométrisée accentue les lignes et renforce l'impression de grandiose recherchée pour cette œuvre royale.

Contrairement à la version sur toile représentant le monarque sur sa monture (*ill. 4*), l'artiste s'attache à





Ill. 4  
 Claude Deruet  
*Portrait équestre de Louis XIII*  
 Huile sur toile  
 31,3 x 26,4 cm  
 Versailles, musée du château (inv. MV 7914)

rendre l'œuvre précieuse. Le coloris harmonieux est rendu en transparence sur le marbre par des tons francs : le noir de la cuirasse est habilement contrebalancé par la selle rouge. Tout comme dans ses tableaux religieux, Dérueet utilise des touches plates traduisant la figure tout en simplicité et en souplesse.

Après un séjour italien déterminant, Claude Dérueet devint un artiste très apprécié de la cour, protégé, comme Georges de La Tour (1593-1652) par le maréchal de La Ferté, gouverneur de Nancy. Peintre prolifique et polyvalent, Dérueet répond avec beaucoup de rigueur aux différentes commandes qu'elles soient religieuses, allégoriques ou royales. Son style varie selon le format et le support qu'il maîtrise systématiquement : en passant d'une toile à un cuivre (*ill. 5*) ou un marbre, la paternité de ses œuvres fut souvent confondue avec nombreux de ses contemporains. Collectionnée de son vivant, une grande partie de son œuvre est aujourd'hui toujours détenue en collection particulière.

M.O.



Ill. 5  
 Claude Deruet  
*Le Triomphe de Louis XIII*  
 Huile sur cuivre  
 31,5 x 27,5 cm  
 Collection particulière.



# Nicolas de LARGILLIERRE

Paris, 1656 - 1746

## 2 | *Portrait de Portrait de Madeleine Le Roux de Tilly marquise de Courvaudon (1677-1705)*

Huile sur toile ovale

82,5 x 64,8 cm

Beau cadre en bois sculpté et doré à décor de rinceaux de feuillages, feuilles d'acanthé d'époque Louis XIV

Porte une inscription au dos de la toile : « *Magdeleine le Roux de tilly fille de Claude le Roux de tilly et de Magdeleine du Moncel de Louraille 1<sup>re</sup> femme de Manzeray de Courvaudron Mort Doyen des Présidents du parlement de Rouen* »

*Provenance :*

- Collection baron d'Esneval, château d'Acquigny, Louviers, jusqu'en 1912.
- États-Unis, collection particulière.
- Angleterre, collection particulière.

*Exposition :*

- Paris, Galerie Philippon, 1913, n°12.
- Houston, Allied Arts Association, 1952, n°31.
- Oklahoma City, Oklahoma Museum of Art, 1979, n°9.
- Charles Decoster, Brussels Galerie Natalia Obadia *Portraits, from the 17th to the 21st century*, mars – mai 2020.

*On ne parloit que de son habileté à peindre les Dames, dont les graces, loin de diminuer, gaignoient beaucoup entre ses mains.<sup>1</sup>*

Fasciné par le dessin qu'il pratique depuis son plus jeune âge, Nicolas de Largillierre se dirige naturellement vers la peinture, malgré les réticences de son père. Élevé à Anvers où sa famille avait emménagé, il débute sa formation auprès du peintre Antoon Goubau (Anvers, 1616-1698) qui ne tarde pas à déceler son talent : « *vous en savez assez pour travailler par vous-même ; allez et volez de vos propres ailes* »<sup>2</sup> et le conduit à rejoindre la guilde de Saint-Luc d'Anvers où il est reçu maître en 1674.

Après deux voyages fructueux en Angleterre, Largillierre s'installe à Paris et lance pleinement sa carrière de portraitiste, bien que l'Académie n'en ait encore qu'une estime relative. Nourri des influences reçues de ses diverses formations, il trouve notamment l'inspiration grâce à sa rencontre avec l'artiste Peter Lely (Soest, 1618



Ill. 1

*Portrait de la marquise de Brisay en buste sur fond de paysage*

Huile sur toile

81,5 x 65 cm

Collection particulière

<sup>1</sup> Dezallier d'Argenville, 1762, p.296

<sup>2</sup> Dezallier d'Argenville, 1762, p.295



– Londres, 1680), devenu son ami et probablement son maître durant quelques mois. De son enseignement, Largillier retenir les poses naturelles ainsi que le travail mené sur la lumière, inondant les visages doux et sensibles de ses modèles.

Conjuguant préciosité et élégance, Largillier est apprécié en France pour le renouveau stylistique qu'il insuffle à l'art du portrait : sa formation anglo-flamande lui apprend notamment à maîtriser les contrastes saisissants de couleur entre les étoffes et la blancheur des carnations en se rapprochant d'une imitation de la nature.

Contrairement à son principal rival Hyacinthe Rigaud (Perpignan, 1659 – Paris, 1743), « *Largillier eut peu de liaison avec la cour de France, auprès de laquelle il n'a jamais fait aucune démarche, il aimait mieux, à ce qu'on m'a dit plus d'une fois, travailler pour le public (...)* ».<sup>3</sup> En choisissant de se rapprocher de la bourgeoisie intellectuelle montante qui se taille une place de plus en plus importante au sein de la société, Largillier se démarque de ses contemporains académiciens qui défendent avec ferveur son enseignement : un portrait n'est estimable que lorsqu'il reflète la condition sociale du modèle. Amateurs et collectionneurs affectionnent particulièrement la capacité de l'artiste à traduire la distinction française à travers la juvénile ardeur et le charme contenu commun à toutes ses figures. Loin des portraits d'apparat aux visages figés, Largillier se dédie au portrait de chevalet comme moyen d'exprimer l'élégance mais surtout l'intimité de ses modèles, dont la plupart sont issus de son cercle personnel.

Notre tableau présente l'un de ces portraits féminins très demandés, bien souvent épouses, vêtues et coiffées à la dernière mode. Il s'agit de Magdeleine le Roux de Tilly, fille de Claude Le Roux de Tilly, juge à la Cour d'appel, et épouse de Manzeray de Courvaudon, doyen des présidents du parlement de Rouen. Représentée légèrement de profil, élégamment tournée vers la droite, elle est soigneusement maquillée de manière à faire ressortir sa chair nacrée, portant la coiffure dite à

la Fontange<sup>4</sup> (ill. 1), dont deux nœuds bleus retiennent sa chevelure bouclée. Elle est richement vêtue d'une robe bleu nuit parée de pierreries et d'une cape violine flottant autour d'elle, dont la somptuosité contraste avec la légèreté de son visage délicat.

Élève assidu des flamands, Largillier se détache volontiers de l'art sévère classique italianisant français en préférant la couleur à la ligne froide et exacte du dessin. Reconnu pour ses dons de coloriste, la souplesse de son pinceau permet de rendre avec élégance l'harmonie éclatante des étoffes en jouant des reflets du velours dans la robe bleue aux galons d'or ainsi que dans la cape entourant le modèle.

Travailleur infatigable, peintre de l'élite du patriarcat parisien, Largillier élève progressivement l'art du portrait à son plus haut niveau d'exigence. Alliant naturel et artifice, sa renommée fut telle qu'elle lança une mode : chaque intérieur bourgeois considéré par la société se devait d'orner ses murs d'une œuvre de sa main. Loin de la cour française, son talent sera également reconnu au-delà des frontières par les plus illustres personnages de son temps, dont le roi Jacques II d'Angleterre et le roi Auguste II de Pologne qui lui réclameront eux aussi leur portrait.

M.O.

<sup>3</sup> Dezallier d'Argenville, 1762, p.264

<sup>4</sup> La coiffure « à la Fontanges » était en vogue au sein du royaume de France dès les dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle. Découverte brusquement plutôt qu'inventée, elle fut expérimentée pour la première fois par Marie Angélique de Scorraillé de Roussille, duchesse de Fontanges, maîtresse de Louis XIV. Une partie de chasse aurait décoiffé la duchesse qui s'empressa de rattacher ses cheveux à l'aide de sa jarretière. Le résultat légèrement réadapté devint une mode : plusieurs étages de boucles sur lesquelles étaient fixées perles, dentelles ou rubans.



## Louis Michel VAN LOO

(Toulon 1707 – Paris 1771)

### 3 | *Esquisse pour le Portrait d'un chevalier du Saint-Esprit*

Huile sur toile

33 x 26 cm

*Provenance :*

- Vente 25 février 2021 comme Ecole française, XVIII<sup>e</sup> siècle, *Portrait du Maréchal de Saxe*
- Vente, AGUTTES, Tableaux et Dessins, Paris Drouot 25 mars 2022, no. 50, attribué à Carle Van Loo, comme esquisse présumée du Duc de Penthièvre

*Bibliographie Générale :*

- *Autour des Van Loo : Peinture, commerce des tissus et espionnage en Europe (1250-1830)*, dir. Christine Rolland, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2012.
- *Les Van Loo, fils d'Abraham*, cat. exp. Nice : Musée des Beaux-Arts, nov. 2000-fév. 2001.
- Christine Rolland, *Louis Michel Van Loo (1707-1771) : Member of a Dynasty of Painters*, thèse de doctorat, Santa Barbara, University of California, 1994.

Les Van Loo formèrent une grande dynastie de peintres cosmopolites qui parcoururent les cours européennes aux XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Au milieu du dix-huitième siècle, ils étaient au sommet de leur réussite. Jean-Baptiste (Aix-en-Provence 1684 – 1745) après une carrière dans le Midi, en Italie et à Paris, fit fortune en Angleterre où il forma également une génération de portraitistes. Connu pour ses qualités pédagogiques, Jean-Baptiste forma aussi ses propres enfants et son frère cadet Charles André ('Carle') Van Loo (Nice 1705-Paris 1765). Devenu orphelin de père à l'âge de 8 ans et élevé par Jean-Baptiste, Carle devint Chevalier de l'Ordre de saint Michel, Recteur puis Directeur de l'Académie et Premier Peintre de Louis XV. Carle est nommé gouverneur de l'école des élèves protégés du roi lors de sa création en 1749. Les lauréats du Prix de Rome devaient y vivre en famille avec celle du gouverneur pendant trois ans avant de partir en Italie. Le poste étant à vie, Carle y demeura jusqu'à sa mort. Apprenant leurs techniques de père en fils et d'un pays à l'autre, les Van Loo gardèrent une palette souvent homogène et des techniques comparables pendant près de deux siècles. Ainsi leurs œuvres sont souvent confondues et il n'est pas surprenant que cette belle esquisse d'un *Chevalier du St. Esprit* fut attribuée diversement à Jean-Baptiste et à Carle Van Loo. Tous les trois, en complément de leur statut de peintres d'histoire, ont produit des portraits, mais Louis Michel Van Loo en a



Ill. 1  
Louis Michel Van Loo  
*Apollon et Daphné (morceau de réception)*  
1733  
Huile sur toile  
230 x 181 cm  
Paris, École des Beaux-Arts.





Ill. 2  
Louis Michel Van Loo  
*Portrait de Philippe V*  
1739  
Huile sur toile  
148 x 110 cm  
Madrid: Prado inv. 2285



Ill. 3  
Louis Michel Van Loo  
*La Famille de Philippe V d'Espagne*  
1743  
Huile sur toile  
406 x 511 cm  
Prado inv. 2283

fait une spécialité. Très tôt, Jean-Baptiste l'employa pour faire les têtes dans ses grandes toiles parisiennes, telle que son *Institution de l'Ordre du Saint-Esprit par Henri III, le 31 décembre 1578* (Paris : Musée de la Légion d'Honneur, inv. 6251) présentée à Versailles en 1733.<sup>1</sup>

Né à Nice, Louis Michel, fils de Jean-Baptiste et neveu / « frère » deux ans plus jeune que Carle, grandit sous la tutelle de son père, à Aix-en-Provence, en Savoie, à Rome et puis à Paris où il remporta le Prix de Rome en 1725 avec *Moïse Enfant piétant la couronne du Pharaon* (Galerie Aveline, Paris, 1993 ; localisation actuelle inconnue). En 1728, il partit à l'Académie de France à Rome avec son frère François Van Loo (Aix-en-Provence, 1708 – Turin, 1732), Carle (Prix de Rome, 1724) et François Boucher (Paris 1703-1770, Prix de Rome 1723) sous la protection du Duc d'Antin. De retour à Paris en 1730, il retourna à Turin en 1734 après sa réception à l'Académie en 1733 avec *Apollon et Daphné* (Paris : Ecole des Beaux Arts, ill. 1). Rentré de nouveau à Paris en 1735, Louis Michel fut nommé Premier Peintre du roi d'Espagne, Philippe V et partit pour Madrid en 1737 où il devint aussi peintre de chambre du roi et président fondateur de l'Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando. (Voir *Portrait de Philippe V*, 1739, Madrid : Prado, inv. 2285, *Famille de Philippe V*, 1743, Prado, inv. 2283, *Portrait de Don Philippe de Bourbon, Duc de Parme*, 1739-1742, Madrid : Prado, inv. 2292, ill. 2, 3 & 4).

Si dans ses œuvres de jeunesse et ses premières années en Espagne, Louis Michel aimait mettre en avant des bleus et rouges soutenus, il commença à changer sa palette à partir de 1748, date à laquelle il assume la présidence de l'Académie de San Fernando, comme en témoigne son morceau de réception, *L'Education de l'Amour* (Madrid : Académie Royale de San Fernando, ill. 5). Les bleus foncés, rouges et cramoisis flamboyants cèdent la place à des tons plus argentés, bleutés et subtils contre des ocres dorés. Dans ses portraits, le rouge ou le cramoisi sont de plus en plus relégués aux supports, aux fonds ou utilisés en ponctuation visuelle, surtout après 1753.

A la mort de Philippe V, Louis Michel poursuivit dans ses fonctions sous Ferdinand VI jusqu'en 1752 quand il rentra à Paris à cause du rafraîchissement des relations diplomatiques franco-espagnoles. A Paris, il se concentra sur la production de portraits de cour et de personnalités. Son portrait en pied de *Madame de Pompadour* en 1759 (localisation inconnue) fait fureur au Salon et en 1760,

<sup>1</sup> Voir Marianne Lemaître, *Recherches sur Jean-Baptiste Van Loo*, Mémoire de Maîtrise, Université d'Aix-en-Provence, 1990, pp. 150-151.





Ill. 4  
 Louis Michel Van Loo,  
*Portrait de Don Philippe de Bourbon, Duc de Parme,*  
 entre 1739-1742  
 Huile sur toile  
 90 x 73 cm  
 Madrid : Prado inv. 2282



Ill. 5  
 Louis Michel Van Loo  
*Education de l'Amour*  
 1748  
 Huile sur toile  
 225 x 160 cm  
 Madrid : Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando

son portrait de *Louis XV en costume de sacre* devint le modèle pour les portraits officiels des Bourbons jusqu'à 1830. En 1764, Louis Michel fit un petit séjour en Angleterre, mais les anglais ne s'intéressaient plus aux peintres étrangers et il rentra après quinze mois, juste avant le décès de Carle. Ainsi il fut nommé à son tour au poste de gouverneur de l'école des élèves protégés jusqu'à sa mort en 1771. Ses œuvres des années 1760 sont marquées par une touche beaucoup plus libre avec un *coloris* encore plus subtil où l'on retrouve des soieries changeantes teintées de violets ou lilas luminescents en contraste avec leurs bleus argentés. Ainsi son portrait de *Diderot* exposé au Salon de 1767 (Musée du Louvre RF 1958) est un de ses chefs d'œuvres les plus réussis et aujourd'hui l'image la plus associée avec ce philosophe.

L'esquisse préparatoire d'un *Portrait d'un chevalier de Saint-Esprit* comporte tout le panache de la touche libre de Louis Michel Van Loo avec cette belle cape rouge virevoltant autour de l'armure scintillante et le regard direct, vif et franc du modèle. Nous voyons cet homme, en pleine fleur de l'âge, debout devant une console où repose son bicorne et tient de la main droite

une canne en guise de bâton de commandement. Il porte au dessus de son armure le cordon de l'Ordre du Saint-Esprit et autour de son cou on discerne des morceaux de tissus bleu et rouge qui descendent en V au dessus du cordon. Ils s'agiraient des rubans qui vont soutenir la Toison d'Or, tout comme il y aura l'insigne du Saint-Esprit qui sera suspendu à son cordon bleu contre sa hanche gauche. Compte tenu de la rareté d'esquisses qui sont connues de l'artiste, il est tentant de penser que le modèle a commandité ce portrait en préparation de sa promotion à ces Ordres et que la commande serait ainsi rapidement achevée une fois les précieux insignes en main. En tout les cas, le modèle devait être un membre de la haute noblesse.

La composition relève du type introduit par Jean-Baptiste Van Loo en 1727 dans son *Portrait de Louis XV*, dont l'original est perdu mais plusieurs répliques existent (*ill. 6*). Il fut repris par Carle dans ses portraits du même monarque entre 1748 et 1750, avec le roi face à une table sur sa droite, une main posée sur son bâton de commandement, l'autre sur son casque à plumes, la tête tournée vers le spectateur et la scène embellie de riches



Ill. 6  
Jean-Baptiste Van Loo (Aix-en-Provence 1684 - 1745)  
*Portrait de Louis XV*  
1727  
Huile sur toile  
205 x 171 cm  
Versailles : musée du Château MV 6942



Ill. 7  
*Portrait de Louis-Jean-Marie de Bourbon, Duc de Penthièvre*  
(1725-1793),  
Gravé par Le Beau, BNF

drapés, souvent devant un pilier, avec un vaste paysage ou de l'architecture en fond. Cette formule fut appliquée également aux officiers hauts placés et adaptée aux chefs d'états en costume civil.

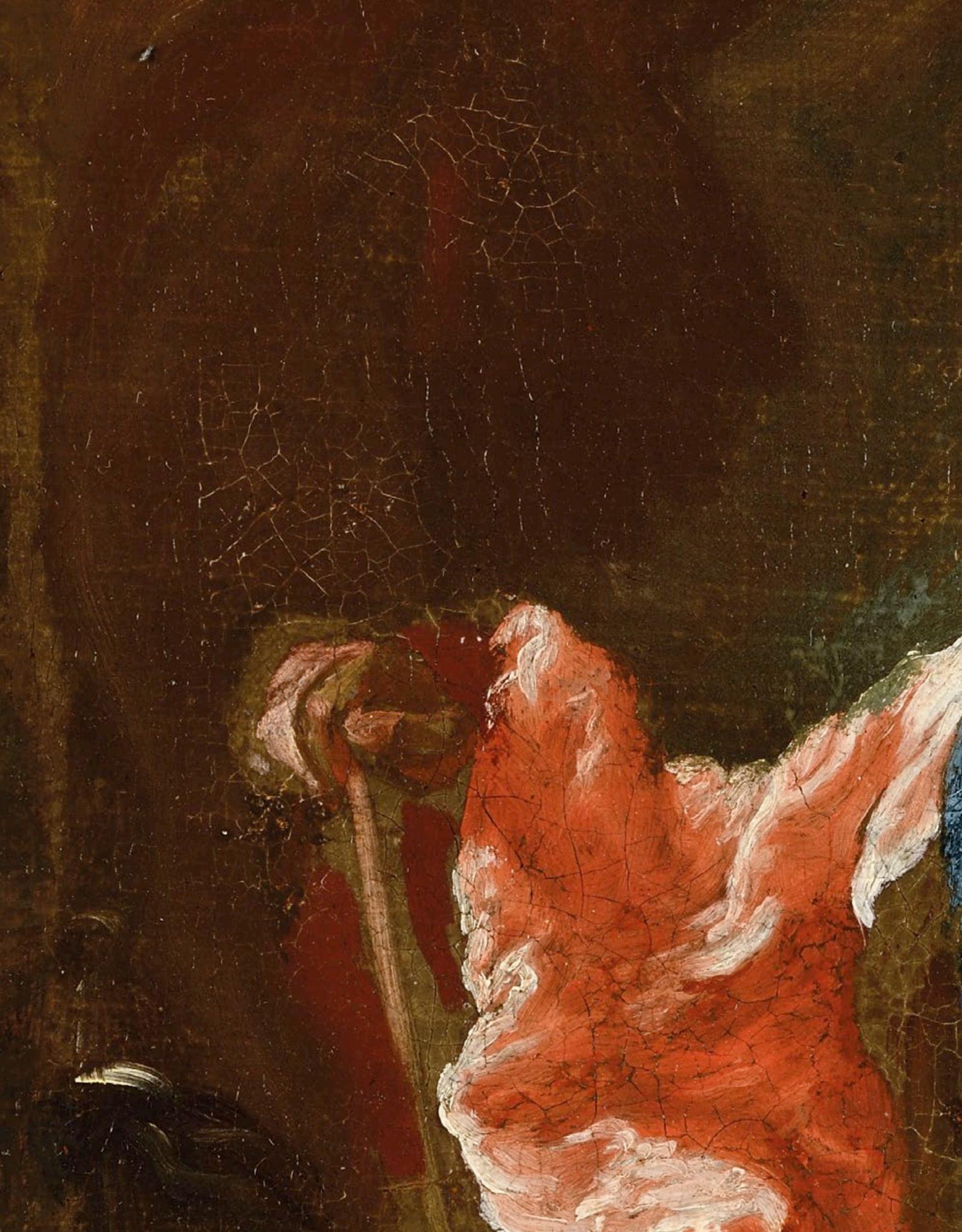
Au cours des siècles, plusieurs portraits du même type ont été présumés être du Duc de Penthièvre<sup>2</sup> et attribués à divers Van Loo ; ils sont apparus dans des collections publiques, privées et dans les ventes. Il y a une certaine ressemblance entre certaines de ces images et notre esquisse, surtout avec une gravure par Le Beau (*ill. 7*).

<sup>2</sup> Louis-Jean-Marie de Bourbon, né au château de Rambouillet le 16 novembre 1725, petit-fils de Louis XIV et de Madame de Montespan, était le fils de Louis Alexandre de Bourbon (1638-1737) qui fut légitimé comte de Toulouse, et de la Duchesse Marie Victoire de Noailles. En décembre 1734, Louis-Jean-Marie est nommé Amiral de France en survivance et en 1736, gouverneur et lieutenant général de Bretagne en France. Il accède à ces charges civiles et militaires à la mort de son père en 1737, quand il devient également par héritage Grand Veneur de France. En janvier 1740, il entre dans l'Ordre de la Toison d'Or, et puis devient chevalier de l'Ordre du Saint Esprit le 1<sup>er</sup> janvier 1742. En 1743, il est nommé maréchal de camp, puis lieutenant général des armées du Roi en 1744.

Si dans le drapé rouge, on peut déceler des touches comparables à son *Diderot* de 1767, les modèles entourés d'un tel drapé rouge flamboyant virevoltant autour du corps apparaissent plutôt vers 1730. Ils sont particulièrement présents dans les portraits produits lors du séjour en Espagne au milieu des années 1740 quand le Duc de Penthièvre avait plus ou moins vingt ans. Or le modèle dans cette esquisse est déjà un homme bien plus mature. Le Duc de Penthièvre a bien reçu le Toison d'Or en 1740 et a été promu à l'Ordre de Saint Esprit en 1742, années qui coïncident avec la datation probable de ce portrait, mais nous ignorons s'il est allé en Espagne à cette époque.

Sans plus de certitudes, il serait plus avisé de rechercher parmi les chevaliers de l'Ordre du Saint Esprit en Espagne dans les années 1740 pour identifier le modèle, car non seulement celui-ci est très jeune, mais on ne peut se fier uniquement à la ressemblance pour identifier les modèles des portraits de Louis Michel Van Loo. En effet, il avait créé son propre type de physionomie masculine dans ses portraits, dont beaucoup devenaient très ressemblants.

*chr*





# Jean-Marc NATTIER

(Paris, 1685 – 1766)

## 4 | *Portrait présumé de Charlotte Paulmier de La Bucaille, marquise de Cany, en source*

*Circa 1740*

Huile sur toile

88,5 x 73,3 cm

Cadre en bois sculpté et doré à motifs de coquilles, fleurettes et queues de cochon d'époque Louis XV

*Provenance :*

- France, collection particulière.

*Bibliographie générale (œuvre inédite) :*

- Pierre de Nolhac, *Nattier peintre de la cour de Louis XV*, Paris 1925.
- Xavier Salmon, *Jean-Marc Nattier (1685-1786)*, catalogue d'exposition, Versailles, 2000.

En 1741, l'ambassadeur de Suède en France, Carl Gustaf Tessin, connaisseur et collectionneur, souligne combien il était devenu difficile d'obtenir un portrait de Nattier, tant le maître était sollicité par les femmes. C'est à cette époque en effet que se forge la manière inimitable du portraitiste et son répertoire d'attitudes, de ports de têtes et de travestissements mythologiques appelés à sublimer ses modèles féminins. L'art de Nattier se démarque alors de celui des autres portraitistes galants par une gamme chromatique associant le bleu, le gris perle, le vert et le rose, et par l'usage d'une matière posée en touches légères et duveteuses qui confère un aspect un peu flou aux chairs et contribue à accentuer leur volume. Sans cesser d'être fidèle, c'est-à-dire sans trop perdre la ressemblance, son pinceau habile sait composer pour chaque dame une effigie gracieuse et touchante, en évitant toute ostentation ou solennité.

Le thème de la source apparaît pour la première fois dans le grand et ambitieux portrait de *Marie-Anne de Bourbon, dite Mademoiselle de Clermont, aux eaux minérales de Chantilly* peint en 1729 (*ill. 1*). En déesse des Eaux de la santé, la fille de Louis III de Condé et de Mademoiselle de Nantes est représentée en pieds, assise sur un rocher et s'appuyant sur l'urne emblématique d'où s'écoule l'onde claire. Elle est vêtue d'un déshabillé léger dont la teinte gris perle contraste avantageusement avec le bleu lumineux du drapé. La dame est accompagnée par une nymphe et un petit Amour qui tient le serpent d'Esculape et un gouvernail. On reconnaît à l'arrière-plan le pavillon de la fontaine minérale qui avait été édifié vers



Ill. 1.  
*Marie-Anne de Bourbon, dite Mademoiselle de Clermont, aux eaux minérales de Chantilly*  
1729

Huile sur toile

195 x 161 cm Chantilly, musée Condé, inv. 375.

1725 dans la partie du parc située près de la route menant de Chantilly à Creil (*ill. 1*).

Les multiples variantes postérieures de ce thème de la source adoptent un format plus réduit, le cadrage en grand buste caractéristique et se débarrassent de tous éléments allégoriques, ne gardant que l'essentiel : l'urne, les roseaux, le déshabillé parfois agrémenté de quelques colliers de perles et le drapé de taffetas de soie bleu aux reflets chatoyants. Les dames issues des familles les plus illustres avaient choisi de paraître en déesse des Eaux :





Ill. 2.  
 Jean-Marc Nattier.  
*Portrait de Madame Marie-Henriette Berthelot de Pléneuf en source.*  
 Huile sur toile.  
 102 x 82,8 cm  
 Tokyo, National Museum of Western Art, inv. P.1979-0002.

Mademoiselle d'Ussé en 1734, Louise-Henriette de Bourbon-Conti en 1738 (signé et daté au revers de la toile, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 56.100.2), Élisabeth de La Rochefoucauld, duchesse d'Enville en 1740, Marie-François de Beauvau, marquise de Boufflers vers 1750 (Limoges, musée des Beaux-Arts) et Madame Victoire représentée *incarnant l'Eau* en 1751 (Sao Paulo, Museo de Arte). Mais il pouvait également s'agir de modèles moins titrées, telles Marie-Henriette Berthelot de Pléneuf issue d'une puissante famille de financiers, peinte en 1739 (*ill. 2*), et Élisabeth Robinet, madame de Flesselles, épouse d'un ancien banquier devenu secrétaire du roi et qui avait posé en 1747 (Princeton, University Art Museum, inv. 1964-5).

Jamais un portrait ne répète exactement le précédent, même si Nattier n'hésite pas à reprendre certains gestes et détails. Réalisée sans doute au tout début des années 1740, notre peinture partage ainsi avec celle de la duchesse d'Enville le déshabillé qui glisse sur les bras et le collier de perles traversant l'épaule. Le bouillonnant drapé bleu rappelle celui du *Portrait de Madame Berthelot de Pléneuf*. Par ailleurs, la pose très frontale, le port de tête altier et l'index pointé de la main gauche

emprunté aux portraits d'apparat, même s'il n'indique que l'eau qui s'écoule, confèrent au modèle une certaine gravité, tempérée par la douceur du visage de la jeune femme traité dans un léger flou.

Comme toujours chez Nattier, l'idéalisation est employée avec parcimonie et n'empêche nullement les traits de son modèle de transparaître. On reconnaît ainsi sans peine la jeune femme de notre toile dans un autre portrait, peint par l'artiste une dizaine d'années plus tard selon une formule plus conventionnelle, sans le travestissement allégorique. Conservé au château de Cany près de Fécamp, celui-ci représente Charlotte Paulmier de La Bucaille, marquise de Cany.

Issue d'une famille de noblesse seconde de Normandie, elle naquit en 1718, fille cadette de Pierre Paulmier, seigneur de La Boucaille et de Prestreval. Avant de mourir en 1734 celui-ci maria très avantageusement ses deux filles et uniques enfants, confortablement dotées. L'aînée, Geneviève, épousa Charles-Étienne Maignard, seigneur de La Vaupallière et de Hauville, conseiller au Parlement de Normandie, âgé de soixante-sept ans. Elle se remaria ensuite avec Jean-Baptiste le Camus de Pontcarré, seigneur de Viarne, maître des requêtes ordinaire de l'Hôtel du roi.





Ill. 3.  
Jean-Marc Nattier.  
*Portrait de la marquise de Cany.*  
Huile sur toile.  
Cany-Barville, château de Cany.

Quant à Charlotte, elle s'unit en 1733 avec un jeune homme né la même année qu'elle, Pierre-Jacques-Louis de Becdelièvre, marquis de Quevilly. Il fut le fils unique et l'héritier de Louis de Becdelièvre, très riche conseiller au Parlement de Normandie et qui se qualifiait de marquis de Cany, bien que cette terre, acquise par son oncle en 1713, n'ait jamais été érigée en marquisat. Devenu marquis de Cany à la mort de son père, Pierre-Jacques-Louis rompit avec la tradition familiale de robe pour vivre noblement et se rapprocher de la cour. Le nouveau statut de la famille fut concrétisé par l'union, la veille de la Révolution, des petites-filles du marquis avec les membres de la puissante et ancienne famille de Montmorency-Luxembourg. Hélas, morte en 1754, Charlotte n'était plus là pour voir ses descendantes devenir comtesse de Luxembourg et princesse de Montmorency. Peint très vraisemblablement peu après l'arrivée du couple marquisal à Paris, notre portrait est une célébration éclatante et néanmoins discrète d'une progression familiale réussie. C'est également une œuvre d'un raffinement rare et d'un équilibre parfait, servi d'un pinceau frémissant et virtuose.

A.Z.





# François-Hubert DROUAIS

(Paris, 1727 – 1775)

## 5 | *Portrait de Maître Florent-Jacques Le Pot d'Auteuil, notaire à la cour de Louis XV*

Huile sur toile

Signé et daté Drouais, 1772, sur le montant du bureau à droite

92 x 72 cm

Cadre en bois sculpté et doré ajouré à décor de coquilles, queues de cochons et fleurettes d'époque Louis XV

*Exposition :*

- Salon 1773, sous n° 82 *Plusieurs portraits sous le même numéro* (Hugues, 1988).

*Provenance :*

- Vente, Christie's, New York, 10 juin 1983 (Hugues, 1988).
- Acquis par l'ancien propriétaire à la galerie Heim à Londres en 1989.

*Bibliographie :*

- Gabillot, G., 'Les Trois Drouais', in *Gazette des beaux-arts*, 1906
- Laurent Hugues, François-Hubert Drouais (1727-1775), mémoire de maîtrise inédit, Sorbonne, 1988, no. 142.

Fils du peintre Hubert Drouais, François-Hubert débute son apprentissage auprès de son père, excellent portraitiste et miniaturiste, qui le forme à l'exercice de la peinture et lui permet de rejoindre les ateliers successifs de Donatien Nonnotte, Carle van Loo, Charles-Joseph Natoire et François Boucher. « Il étudia leurs manières différentes et s'en fit une, qu'il devait au choix de tout ce que ces grands artistes lui avaient offert de plus piquant dans leur faire. »<sup>1</sup>

En suivant les conseils avisés de ses excellents professeurs, le jeune artiste se place rapidement comme une figure incontournable du portrait en France. Sa réception à l'Académie en 1758 lui permet de se rapprocher de la cour et il devient l'un des peintres favoris de Madame de Pompadour qu'il célèbre dans quelques exceptionnels portraits dont la plupart sont conservés en collections muséales.



Ill. 1

*Monsieur Denis-Paul le Pot de la Fontaine,*

*frère cadet de Florent-Jacques Le Pot d'Auteuil*

Signé et date au centre à droite Drouais 1772

92.4 × 73.3 cm

Michigan, Detroit Institute of Arts (inv. 64.73)

<sup>1</sup> Nécrologe, 1775-1776 dans son *Éloge de F.-H. Drouais*  
Nécrologe des hommes célèbres de France : Éloge historique de Drouais, peintre. Signé Castillon. C'est d'après cet éloge que la notice du *Dictionnaire* de Chaudon et Delandine, et presque toutes les autres notices biographiques sur Drouais ont été faites. Le *Nécrologe* dura de 1764 à 1782, année où il fut réuni au *Journal de Paris*.



Au-delà des portraits royaux, Drouais répond aussi aux exigences de la noblesse et de la haute société. Jouissant d'une grande réputation, magistrats, ambassadeurs étrangers, professeurs et artistes illustres posent devant le chevalet de l'artiste. Notre tableau en est un remarquable témoignage. Dans ce portrait à mi-corps, Drouais donne toute la lumière attendue à Monsieur Florent-Jacques Le Pot d'Auteuil, notaire de la haute société parisienne, de la Cour ainsi que de la famille royale, trônant ici à son bureau, rédigeant son testament. Monsieur Florent-Jacques Le Pot d'Auteuil enregistra en outre le contrat de mariage entre Guillaume du Barry et la favorite royale, Jeanne Bécu. Il n'est donc pas surprenant que Monsieur Le Pot d'Auteuil ait choisi Drouais, favori de Madame du Barry pour dresser son portrait, ainsi que celui de son frère cadet, Denis-Paul le Pot de la Fontaine (*ill.* 1)

Drouais donne une grande intensité psychologique au visage du modèle. Son regard plonge dans celui du spectateur qui, comme le peintre, semble interrompre le sujet dans sa réflexion.

Le soin accordé par l'artiste à la représentation de chaque élément d'apparat permet de rappeler la condition sociale élevée du modèle. En effet, assis sur un fauteuil à dossier arrondi et garni d'un élégant velours vert, le sujet s'appuie sur un bureau d'époque transition, orné d'entrelacs de bronzes rappelant l'œuvre de Jean-Henri Riesener (1734-1806), ébéniste de Louis XV. Un encrier en argent lui permet de rédiger son testament.

L'harmonie de la palette utilisée par l'artiste rend ici la vivacité d'esprit et le regard éloquent du modèle fièrement présenté. Il est aussi richement vêtu : l'habileté de François-Hubert Drouais à retranscrire les

matières rend avec brio le velours et les dentelles sortant élégamment de sa veste, que l'on devine d'une très belle facture.

Formé parmi les meilleurs de sa génération, François-Hubert Drouais fait preuve d'une grande habileté dans le dessin qui se veut précis et d'un trait rigoureux, traduisant une vérité frappante mais aussi flatteuse : les portraits de l'artiste, très appréciés, charment systématiquement les physionomies. La matière y est généreuse et permet de retranscrire les chairs et matières délicates finement rendues, particulièrement à travers les visages et perruques arrondis et poudrés ayant presque valeur de signature. Notre modèle n'échappe pas à la règle : la poudre de sa perruque marque le haut du col de sa veste, contrastant largement avec le velours noir.

Entre son père Hubert et son fils Jean-Germain, François-Hubert Drouais fut le plus illustre peintre de sa famille. Après avoir portraituré presque tous les membres de la famille royale, l'artiste, nommé Premier peintre par le Comte de Provence en 1773, s'intéresse aux portraits de la noblesse dont il expose fièrement quelques portraits aux Salons. Le soin accordé à notre portrait est en accord avec son exposition au Salon de 1773, sous l'appellation « *plusieurs portraits sous le même numéro* ».

Contrairement à quelques-uns de ses contemporains, l'artiste représente, la plupart du temps, ses modèles occupés à une tâche. Ils jardinent, jouent de la musique ou dans notre cas, sont représentés à leur bureau, permettant d'apporter plus d'authenticité à l'œuvre ; le portrait se veut intime et familier.

*M.O.*







# Louis Simon BOIZOT

(Paris, 1743 – 1809)

## 6 | *Buste de Marie-Antoinette, reine de France*

*Circa* 1785

Marbre blanc

Hauteur : - 79 cm sans le piédouche  
- 95 cm hors tout.

*Provenance :*

- Probablement ancienne collection Louis Blériot, vendu aux États-Unis en 1923
- Sotheby's New York, *The Cyril Humphris Collection of European Sculpture and Works of Art*, 10 janvier 1995, lot 71
- Sotheby's Londres, 5 juillet 2000, n°125
- Sotheby's Londres 12 décembre 2001, n°51
- France, collection privée

*Bibliographie :*

- Stanislas Lami, *Dictionnaire de Sculpteurs de l'École Française au Dix-Huitième Siècle*, Paris, 1910
- John Hearsey, *Marie Antoinette*, London, 1972
- Simone Hoog, *Les Sculptures. I. Le Musée*, Paris, 1993
- *Louis-Simon Boizot : 1743-1809 : sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la Manufacture de Sèvres*, [exposition, Versailles, musée Lambinet, 23 oct. 2001 - 24 fév. 2002], Somogy éditions d'art, Paris, 2001

Issu d'une famille d'artistes, fils du peintre ordinaire du roi Antoine Boizot et frère de la graveuse Marie-Louise-Adélaïde Boizot, Louis Simon débute son apprentissage dans l'atelier familial florissant. Au-delà de ses dispositions pour la sculpture, Boizot ne s'enferme pas dans une pratique monotone de son art comme bon nombre de ses confrères et trouve sa reconnaissance dans ce qui fut considéré comme un art dérivé : la production de modèles destinés à la reproduction en porcelaine à la Manufacture royale de Sèvres dont il dirige les ateliers de sculpture de 1773 à 1800. Cependant, il serait réducteur de ne pas évoquer le succès précoce du jeune artiste. Après une formation dans l'un des plus importants ateliers de son temps, celui de Michel-Ange Slodtz (1705-1764), qui fut par ailleurs l'un des condisciples de son père en Italie, Louis-Simon remporte un premier prix de sculpture en 1762 et reçoit son brevet de pensionnaire à l'Académie de France à Rome en 1765. Il intègre l'Académie royale en 1771, et y sera reçu académicien 7 ans plus tard. Il côtoie le succès en exposant régulièrement aux salons du Louvre entre 1773 et 1806.



Ill. 1  
Louis-Simon Boizot  
*Marie-Antoinette*  
Marbre  
1775  
Hauteur 70 cm sans le piédouche  
90 cm hors tout  
Localisation actuelle inconnue.





Ill. 2  
Louis-Simon Boizot  
*Portrait en buste de Louis XVI, roi de France*  
Marbre  
Hauteur 64,5 cm  
Petit Trianon, Versailles, musée national  
du Château (inv. MV 5789)



Ill. 3  
Louis-Simon Boizot  
*Joseph II, empereur du saint Empire romain germanique*  
Marbre  
Hauteur 71 cm  
Petit Trianon, Versailles, musée national  
du Château (inv. MV 2150)

Boizot obtient le privilège d'être le portraitiste attitré de la reine Marie-Antoinette malgré le travail qu'il fournissait encore pour Madame du Barry que la jeune souveraine abhorrait. Durant la douzaine d'années qui sépare sa réception à l'Académie de la Révolution, Boizot s'adonne exclusivement à l'art du portrait, bien qu'il produise moins que ses confrères Augustin Pajou (1730-1809) et Jean-Antoine Houdon (1741-1828).

C'est en 1775 que Boizot exécute son premier portrait en buste de Marie-Antoinette. Nous ne disposons pas d'informations précises sur cette œuvre, dont nous ne savons pas si elle était en marbre ou en plâtre. Elle fut exposée au Salon de 1775, non répertoriée au *Livret*, mais mentionnée par le *Mercur de France* ainsi que par les *Mémoires Secrets* de Bachaumont. Il pourrait s'agir d'un buste de la jeune reine en Diane (*ill. 1*).

La reine paraît satisfaite de cette exécution puisqu'elle lui commande en 1777 un buste de Louis XVI (*ill. 2*) ainsi qu'un buste de son frère, l'empereur d'Autriche Joseph II destinés au Petit Trianon (*ill. 3*). Il semble que la notoriété de l'artiste se soit construite autour de ces années, par cette commande royale qui conduisit, quatre ans plus tard, à une commande par M. de Vergennes d'un buste en marbre de la reine pour le ministère des Affaires

étrangères. Présenté au Salon de 1781 et sévèrement critiqué par Diderot<sup>1</sup>, le modèle, aujourd'hui conservé au musée du Louvre à Paris, fut néanmoins interprété par le condisciple de l'artiste, Félix Lecomte en 1783 (*ill. 4*).

D'un blanc éclatant révélant sa jeunesse et la finesse de ses traits, notre buste représente la reine âgée d'une trentaine d'années, vers 1785. Comme dans la version de 1781, la souveraine est présentée de face, la tête légèrement tournée vers la droite. Son visage impassible et son regard noble et déterminé fixé vers l'horizon illustrent l'expérience acquise des quelques années de règne qui viennent de s'écouler. Un discret diadème agrémenté de quelques perles retiennent sa chevelure tressée prise dans un ruban de soie que l'on découvre au dos de la sculpture. Elle porte une robe nonchalamment nouée à la poitrine laissant apercevoir une fine ligne de dentelle, l'ensemble étant enveloppé dans un large drapé glissant de son épaule droite.

Il s'agit pour l'artiste de présenter une version de la reine plus épurée que la version précédente, retirant tout

<sup>1</sup> « Ce buste est mesquin de forme, les yeux sont faits sans esprit. Quelques détails à louer. » Diderot, *Œuvres complètes* publiées par J. Assezat et M. Tourneux, 1876, t. XII, p. 69





Ill. 4  
 Félix Lecomte (1737-1817)  
*Portrait en buste de Marie-Antoinette*  
 Salon de 1783  
 Marbre  
 Hauteur 84 cm  
 Versailles, musée national du Château (inv. MV 2123)



Ill. 5  
 D'après le buste original de Louis-Simon Boizot  
*Portrait en buste de Marie-Antoinette, reine de France*  
 Moulage en plâtre patiné  
 Hauteur 95 cm  
 Petit Trianon, Versailles, musée national  
 du Château (inv. MV 5917)

l'apparat des perles et diamants, préférant concentrer l'attention sur l'élégance des traits de la jeune reine.

On peut aisément penser que notre buste est celui ayant servi de modèle à celui en plâtre reçu par le château de Versailles en donation par Louis Blériot en 1923. La notice du musée du château de Versailles mentionne que l'original – que l'historien Pierre de Nolhac avait par ailleurs attribué à Houdon en 1917 – fut vendu par Louis Blériot en 1923 aux États-Unis. Après cette vente, le buste disparaît pendant plus de 70 ans avant de réapparaître dans une vente américaine organisée par la maison Sotheby's à New York en 1995 qui dispersait la collection du célèbre marchand Cyril Humphris. La notice du catalogue Sotheby's confond par ailleurs la provenance de notre marbre avec celle de la version de l'artiste conservée au Louvre, commandée pour le ministère des Affaires étrangères en 1781.

Le buste en plâtre de Louis Blériot mesure 95 cm de hauteur, soit l'exacte même hauteur que notre modèle

(*ill. 5*)<sup>2</sup>. Le drapé de la version en plâtre est coupé aux mêmes endroits que notre modèle, laissant penser qu'il fut donc exécuté d'après notre buste lorsqu'il fut raboté au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont on aperçoit encore sous le marbre les stries de découpe.

Il est intéressant de noter qu'en pendant d'un buste de Louis XVI, notre buste fut traduit en biscuit par l'atelier de la Manufacture de Sèvres que conserve aujourd'hui le Victoria & Albert Museum (*ill. 6*). Ces biscuits furent manifestement réalisés d'après le modèle non raboté de notre buste puisque le drapé enveloppant la souveraine est reproduit entièrement, retombant derrière le piédouche. Destinés aux appartements du roi à Versailles, ils furent présentés par le roi à l'ambassadeur envoyé en France par Tipu Sultan, gouverneur de Mysore en 1788.

<sup>2</sup> La notice du musée du château de Versailles mentionne que le buste original de Boizot fut vendu par Louis Blériot aux États-Unis en 1923.





Ill. 6  
 Manufacture royale de Sèvres,  
 d'après des modèles de Louis-Simon Boizot  
*Louis XVI, roi de France*  
*Marie-Antoinette, reine de France*  
 Biscuit de porcelaine  
 Hauteur : 38 cm et 40,7 cm  
 Londres, Victoria & Albert Museum  
 (inv. C.367 & A-1983)

Au-delà du modelé irréprochable du visage, la particularité des œuvres de Boizot se découvre à travers la psychologie de ses modèles qu'il rend vivant par une attention particulière dédiée au traitement des yeux aux pupilles évidées, ayant presque valeur de signature dans son œuvre. L'utilisation subtile du ciseau permet ici de faire ressortir l'élégante ligne gracieuse des épaules et du cou, dont le léger port de tête à droite crée instantanément une tension psychologique qui illustre l'autorité de la souveraine désormais âgée d'une trentaine d'années. Habilement héritée de l'œuvre de son maître Michel-Ange Slodtz, la qualité remarquable de la composition drapée, plus profondément creusée par endroits, permet de faire ressentir la pesanteur et le poids maîtrisés de l'étoffe.

Un rapport du 14 mai 1800 rédigé par Alexandre Brongniart, le nouveau directeur de la Manufacture de Sèvres mentionne que Boizot « *avait vieilli et ne voulait pas se mettre au goût du jour* »<sup>3</sup>.

Proche du pouvoir, Boizot sculpta de nombreux profils officiels, qu'ils soient royaux, consulaires ou impériaux. Il eut aussi l'occasion de répondre à quelques importantes commandes privées de ses proches dont le buste de

Joseph Vernet en 1806 (Paris, musée du Louvre, inv. MR 2135 ; N 15817 ; D.961.1) ou encore de quelques hommes importants sur le plan scientifique dont le vétérinaire Claude Bourgelat en 1780 (École Nationale Vétérinaire de Maisons-Alfort) ou le physicien Jacques Charles en 1783 (Musée du logis seigneurial de Dunois).

Au milieu de ses aînés Augustin Pajou, Etienne Maurice Falconet et Jean-Jacques Caffieri, l'activité de l'artiste à la tête de l'atelier de la Manufacture de Sèvres contribua largement à sa renommée. Louis-Simon Boizot travaillera pour les Arts décoratifs en fournissant des modèles pour quelques-uns des plus importants bronziers et ciseleurs de son temps dont François Rémond (1745/7 – 1812) et Pierre Thomire (1751-1843). Il sera parallèlement chargé de tâches importantes pour les Bâtiments, de projets de mise en valeur urbaine dans Paris (la Fontaine de l'Arbre sec) et de travaux d'embellissement (Église Saint-Sulpice). L'artiste poursuit son ascension sous la Révolution, période pendant laquelle il déploie son talent au service des idées en vigueur et participe à de nombreux projets architecturaux comme la place du Châtelet ou encore les bas-reliefs de la colonne Vendôme.

M.O.

<sup>3</sup> Archives Nationales, O 2. 914, rapport du 19 prairial an VII - 1799.



# Robert LEFEVRE

(Bayeux, 1755 – Paris, 1830)

## 7 | *Portrait d'une mère et son fils* *Portrait d'un père et son enfant*

Vers 1800

Deux huiles sur leur toile d'origine, formant pendants

Signées au milieu vers la gauche Rob. Lefèvre

64,5 x 53,5 cm et 66 x 54,5 cm

Cadres à palmettes en bois doré d'époque Empire

*Provenance :*

- France, collection particulière.

*Bibliographie :*

- Gaston Lavalley, *Le Peintre Robert Lefèvre, sa vie et son œuvre*, Louis Jouan, Caen, 1914

Si le nom de Robert Lefèvre jouit aujourd'hui d'une renommée internationale c'est que l'artiste fut, de son vivant, loué par les critiques. Les quelques rares notices sur l'artiste nous apprennent que le jeune bayeusain, destiné à une carrière juridique se tourna finalement vers une carrière artistique débutée en autodidacte entre Bayeux et Caen. À dix-huit ans, le jeune artiste rejoint Paris et termine sa formation dans l'un des plus considérables ateliers de son temps, celui de Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), alors considéré comme le principal rival de Jacques-Louis David (1748-1825), connu pour ses compositions historiques et tableaux de genre. Son talent précoce rapidement décelé par ses pairs lui permet de se bâtir une solide réputation en exposant aux Salons à partir de 1791 et jusqu'en 1827.

L'orée du XIX<sup>e</sup> siècle signe l'apogée de sa carrière : sa clientèle s'étend au-delà des frontières françaises. Elle se constitue notamment de membres du monde riche et élégant du Premier Empire qu'il suit assidument et pour lequel il devient, grâce au soutien de Dominique Vivant Denon (1747-1825), l'iconographe officiel du pouvoir en multipliant les effigies de l'Empereur. Son succès se poursuit jusque sous la Restauration puisqu'il sera nommé premier peintre de Louis XVIII.

Robert Lefèvre répond aussi aux commandes de particuliers, témoignage de l'importance de la représentation de soi. Il était usage d'obtenir son portrait ou de fixer les traits de quelques membres d'une même famille par ce fameux artiste tenu en si haute estime par



Ill. 1  
Robert Lefèvre  
*Portrait de Madame Joseph Cornudet-Desprez et de sa fille*  
1803  
Huile sur toile  
Signé et daté en bas à gauche Robt. Lefevre Fecit.1803  
Étiquette ancienne sur le châssis Madame Joseph Cornudet-Desprez née Josephine Müller et sa fille future amirale Baronne de Megnard de La Farge/Portrait par Robert Lefèvre 1803.  
115 x 90 cm  
Collection particulière.





Ill. 2  
 Robert Lefèvre  
*L'Empereur Napoléon Ier en uniforme de chasseur à cheval  
 de la Garde en buste de face, portant la Légion d'honneur et  
 l'ordre de la Réunion*  
 1809  
 Signée à gauche Robert Lefèvre Ft 1809  
 Huile sur toile  
 65 x 54 cm  
 Collection particulière.

la société. Nos deux portraits forment un merveilleux exemple de cette demande croissante.

Sur deux toiles de format rectangulaire formant deux ovales par les somptueux écrins à palmettes qui les encadrent, l'artiste semble avoir représenté un couple tenant chacun dans leur bras l'un de leurs enfants. Intime image d'une famille unie et aimante, l'homme est vêtu d'un habit civil noir au collet blanc élégamment noué caractéristique de la fin du Directoire jusqu'à l'Empire, tandis que la mère porte une robe blanche finement brodée et décolletée, que l'on trouve sous le Consulat et jusqu'à l'Empire. Outre le magnifique châle de cachemire rouge entourant ses épaules, elle est coiffée et parée de perles et d'une chaîne d'or de quatre rangs habillant son cou, symbole de leur condition sociale aisée.

Les enfants sont eux aussi habillés à la mode du temps. Chaleureusement entouré des bras de sa mère, le jeune garçon, aîné, porte une veste similaire à celle de son père, dont le large col ouvert laisse apparaître sa chemise de coton blanc. L'enfant cadet, qui porte l'homme sans effort, est vêtue d'une robe de coton blanc au col carré cintrée sous la poitrine, telle que portait par des filles et des garçons de bas âge et proche du modèle porté par sa mère.

La question de la datation de ces portraits se pose au regard des vêtements portés par les figures, ainsi que par les modèles eux-mêmes. Il est probable que Lefèvre ait ici représenté le couple Cornudet, dont on connaît un portrait de la femme tenant sa fille, physiquement proches de nos modèles et daté 1803 (ill. 1). L'enfant semble légèrement plus âgé dans cette version que dans la nôtre, il est donc probable que nos portraits aient été réalisés vers 1800, aux débuts du Consulat. La femme serait Jeanne Cellier du Montel (1768 - 1846) ici représentée à l'âge de 32 ans, fille d'un capitaine du Régiment Royal La Marine, qui épousa en 1787 Joseph Cornudet des Chaumettes (1755 - 1834), ici âgé de 45 ans, juriste et homme politique, partisan de la monarchie constitutionnelle sous la Révolution qui participa au coup d'état du 18 brumaire. Dans notre portrait Joseph Cornudet ne porte pas encore de décoration, mais recevra de nombreux honneurs sous l'Empire.

Le format de nos deux œuvres semble avoir été régulièrement utilisé par l'artiste. Il s'agit de tableaux de chevalet dont le format, ni trop grand ni trop petit, permettait à l'artiste de répondre aux nombreuses commandes, qu'elles émanent de l'Empereur (ill. 2) ou de particuliers dont l'identification demeure, à ce jour incertaine (ill. 3).





Ill. 3  
 Robert Lefèvre  
*Portrait présumé de Mathilde de Catuelan*  
 Signée en bas à gauche  
 Huile sur toile  
 65 x 54 cm  
 Collection particulière.

« Je vous apprendrai à dessiner, mais non pas à peindre ; car votre coloris est celui de la nature, dont vous paraissez l'élève. »<sup>1</sup> Par ces mots, Jean-Baptiste Regnault avait naturellement décelé que le jeune artiste, d'un an seulement son cadet, connaissait déjà l'art de la peinture. L'ouvrage de Gaston Lavalley publié en 1914 mentionne qu'avant de rejoindre l'atelier de Regnault en 1784, Robert Lefèvre s'était formé seul à la peinture, en étudiant ses modèles qu'il croquait sur le vif et corrigeait instantanément.

Citoyens proches du pouvoir, de l'artiste lui-même ou de simples particuliers en demande de reconnaissance sociale, Lefèvre rend avec un grand soin chaque détail de représentation de ses modèles. Sa virtuosité s'exprime à travers les coups minutieux de pinceau, allant du traitement des cheveux finement dessinés, jusque dans la broderie de la robe ou le reflet de la lumière dans les perles blanches portées par la mère.

Travailleur infatigable, artiste et excellent commerçant jouissant d'une renommée internationale, Robert Lefèvre est un portraitiste du monde élégant connu de la fin de la monarchie à la Restauration en passant par l'Empire, qui lui offrit tous les honneurs qu'un peintre pouvait espérer. En cherchant systématiquement à se perfectionner, Robert Lefèvre ne se contentait pas des honneurs qu'il recevait du public le classant parmi les meilleurs pinceaux de son temps, mais cherchait aussi les distinctions honorifiques en s'inscrivant sur la liste des candidats à la Société philotechnique, afin de côtoyer également savants, homme de lettres et hommes politiques.

« Vous m'avez chargé, citoyens collègues, de vous faire un rapport sur le citoyen Robert Lefèvre, peintre, inscrit sur la liste des candidats qui prétendent à l'honneur d'occuper un jour une place parmi vous. Si des talents recommandables, si toutes les qualités du caractère et du cœur y donnent des droits, le citoyen Robert Lefèvre en possède d'incontestables. Voici la liste de ses ouvrages sur lesquels je n'entrerai dans aucun détail, parce qu'ils sont en général connus de vous. »  
 2

M.O.

<sup>1</sup> Propos qu'aurait tenu Jean-Baptiste Regnault à la vue des premières études de Robert Lefèvre. Gaston Lavalley, *Le Peintre Robert Lefèvre, sa vie et son œuvre*, Louis Jouan, Caen, 1914, p. 17-18

<sup>2</sup> *Joseph Lavallée dans un rapport de la Société philotechnique le 2 thermidor an IX (21 juillet 1801)*.



# Henri-François RIESENER

(Paris, 1767 – 1828)

## 8 | *Portrait d'une femme à la robe bleue et au châle de cachemire*

*Circa* 1815

Huile sur toile  
70 x 57 cm

*Provenance :*

- France, collection particulière.

*Bibliographie :*

- Une dynastie d'artistes : Les Trois Riesener, catalogue de l'exposition de la Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1954.

Pris entre deux siècles, Henri-François Riesener naît en 1767 dans un milieu artistique en recevant une première initiation à l'art de son père Jean-Henri Riesener, le célèbre ébéniste de Louis XV, puis de Louis XVI. Le jeune Henri-François étudie par la suite sous l'égide d'Antoine Vestier (1740-1824), qui redirige sa carrière vers l'art du portrait. Les annales des écoles de l'Académie mentionnent qu'il fut un temps élève de François-André Vincent (1746-1816) puis de Jacques-Louis David (1748-1825) avant que sa carrière ne soit brutalement interrompue par le service aux armées puis par la Révolution. Riesener participe donc une première fois au Salon en 1793 puis une seconde en 1799 avant d'exposer régulièrement jusqu'en 1814 où il reçoit la grande médaille d'or à l'effigie de Napoléon. Les livrets de Salon recensent une large production de portraits féminins et masculins dont la maigre description ne permet cependant pas de retracer l'exacte datation des portraits. Formidable portraitiste, ses œuvres furent louées de son vivant engageant de nombreuses commandes, à tel point qu'il fit parfois de nombreuses répliques.

Le retour des Bourbons au pouvoir freina le nombre de commandes de l'artiste qui choisit de partir pour la Russie de 1816 à 1823. De passage à Varsovie, il fait la connaissance du grand-duc Constantin qui le présenta par la suite à l'impératrice et à l'empereur Alexandre. Pendant ces sept années, Riesener rencontre un franc succès. Il sera chargé entre autres de peindre les célébrités de l'aristocratie et du haut commerce de Russie.

Bien que l'identité de notre modèle demeure incertaine, notre tableau est un bel exemple des commandes françaises reçues peu avant son départ en Russie, vers 1815. Dans sa simple élégance de présentation, l'artiste dépeint le portrait d'une jeune femme en buste assise, légèrement de trois-quarts. Elle porte une robe bleue caractéristique de la mode des années 1815-1820, au décolleté plongeant, ceinturée sous la poitrine par un galon frangé, au-dessus



Ill. 1

Jacques-Louis DAVID (1748-1825)

*Portrait de la Duchesse de Sorcy-Thélusson*

1790

Huile sur toile

Munich, Neue Pinakothek (inv. HUW 21)





Ill. 2  
 Henri-François Riesener  
 Portrait de Marie Thérèse Étienne Bourgoïn, sociétaire  
 de la Comédie Française  
 huile sur toile  
 95,5 x 71 cm  
 Collection particulière.

de laquelle un élégant châle de cachemire brodé, élément indispensable de l'accoutrement féminin, repose sur son épaule droite et retombe sur le dossier du fauteuil.

Loin de toute complexité de l'espace environnant, l'artiste concentre l'attention du spectateur sur le visage délicatement éclairé de cette jeune femme dont le doux regard fixe le peintre. Éliminant les détails superflus, Riesener a simplement reproduit les quelques éléments de coquetterie du personnage contenus entre le diadème retenu dans ses cheveux et la longue chaîne d'or habillant son cou, illustrant le rang social du modèle. Sa chevelure est savamment coiffée et organisée en boucles dont quelques-unes échappées retombent sur le front, souvenir de la mode lancée par Hortense de Beauharnais sous l'Empire qui perdure jusque dans les années 1825-1830.

Tel que son éminent contemporain Jacques-Louis David dans son portrait de la Duchesse de Sorcy-Thélusson (ill. 1) l'artiste présente son modèle sur un fond neutre, d'une couleur cuivrée et brossée. On retrouve ce fond dans d'autres portraits de l'artiste (ill. 2), inspiré par le travail de David. Ce fond permet de faire jouer la lumière du visage aux plis des étoffes et concentre l'attention sur l'expression faciale. La psychologie ainsi capturée du visage laisse percevoir la bienveillance de cette jeune femme aux yeux d'un noir profond, comme dépourvue de toute méfiance. Au-delà d'une certaine retenue dans le visage quelque peu naïve, la virtuosité du pinceau de l'artiste participe à rendre l'œuvre émouvante et le modèle presque religieux. L'aspect direct et presque familier de l'œuvre pourrait par ailleurs laisser penser que le peintre connaissait intimement son modèle.

À son retour de Russie, Henri-François Riesener retrouve sa femme, son fils mais aussi le succès. Cette épopée lui aura permis de s'établir comme peintre indépendant dont les portraits ravissent l'œil de ses plus éminents contemporains. Il est un excellent coloriste, reconnu par ses aînés pour la vérité émanant de ses portraits lui permettant de vivre, « au-dessus du besoin ».<sup>1</sup>

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné en préparation sur l'artiste par Monsieur Alexis Bordes et Monsieur Philippe Nusbaumer.

M.O.

<sup>1</sup> Lettre de Henri-François Riesener à sa femme, rédigée lorsque l'artiste est encore à Moscou. (*Une dynastie d'artistes : Les Trois Riesener*, catalogue de l'exposition de la Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1954)



## Anthelme-François LAGRENÉE

(Paris, 1774–1832)

### 9 | *Portrait d'un jeune officier cuirassier*

Huile sur toile

Signé en bas à droite : *Lagrenée*

115.5 x 89 cm

*Provenance :*

- Collection privée en Sologne.
- Acquis par l'actuel propriétaire à la vente Rouillac commissaires-priseurs, Artigny, 4 octobre 2020, lot 108.

Anthelme-François Lagrenée, fils de Louis-Jean-François Lagrenée (Paris 1724–1805), est un portraitiste de renom actif au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Né à Paris en 1774 et formé tout d'abord par son père, il devient l'élève de François-André Vincent (Paris 1746–1816) avant de servir dans l'armée française sous la Révolution. Vers 1799, il revient à la peinture et expose au Salon pour la première fois ; il continuera à y participer régulièrement jusqu'en 1831. Suite à son mariage avec une comédienne, Lagrenée fait le portrait d'un grand nombre d'acteurs et d'actrices, comme l'illustre son célèbre portrait du comédien François-Joseph Talma (1763–1826) en Hamlet (1810, *Comédie Française*, Paris, *ill. 1*). Sa renommée de portraitiste s'étend à travers l'Europe, au point de conduire Lagrenée en 1817 à partir pour la Russie, où il demeure pendant huit ans. À Saint-Petersbourg, il reçoit des commandes de la part des membres les plus éminents de l'aristocratie de l'époque, dont l'empereur Alexandre I<sup>er</sup> (1777–1825). En Russie, Lagrenée se spécialise dans la miniature et l'imitation de camées, et se consacrera de plus en plus à ce genre après son retour à Paris en 1825.

L'œuvre que voici, remarquable exemple de l'excellence de Lagrenée en tant que portraitiste, nous montre un officier resplendissant qui pose avec un air nonchalant devant un paysage, les yeux fixés sur le spectateur. Vêtu de son uniforme de cérémonie d'hiver, avec sa cuirasse luisante au dessus de son gilet à manches et pantalon de couleurs foncées, mises en valeur par des fronces et bandes rouges, il place sa main gauche sur le pommeau de son sabre, alors que sa main droite gantée de blanc tient l'autre gant. Cet officier s'appuie sans façon contre un talus sur lequel on aperçoit son casque qui repose sur la surface herbue derrière son bras.



Ill. 1.  
Anthelme-François Lagrenée  
*Portrait de François-Joseph Talma en Hamlet*, 1810  
Huile sur toile  
137 x 105 cm  
Paris, Comédie Française.





Ill. 2  
 Sabre du Régiment de Berry  
 Michel Pétard, *Des sabres et des épées*, Vol. II,  
*Troupes à cheval, de l'Empire à nos jours*, 1999.

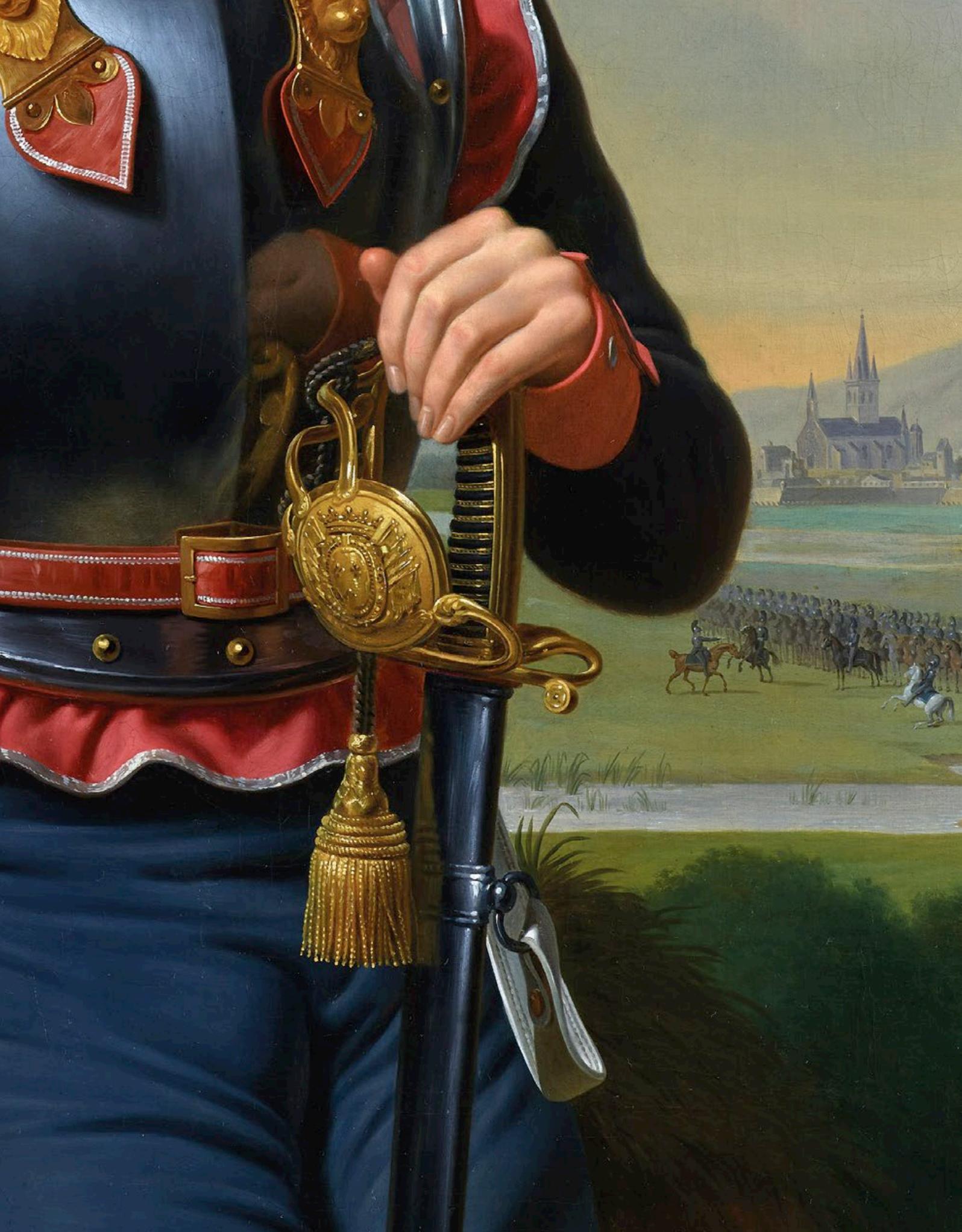
Ce jeune homme aux yeux de couleur gris nuage, ses joues rouges de la vie passée au grand air, sa moustache naissante, ses cheveux foncés et onduyants encadrant une expression quelque peu énigmatique, semblerait être un individu plus adapté à un Salon qu'au champ de bataille dans une société où les aînés héritaient les terres et les cadets devaient choisir entre les armes et la prêtrise. Notre attention est attirée par la main non-gantée avec ses doigts longs et fins, ses ongles si soignés, qu'ils semblent faits pour jouer à un instrument de musique et qui n'ont jamais fait du travail manuel.

Notre regard se dirige vers une ville en arrière plan soigneusement dépeinte et non identifiée. Ses fortifications à la Vauban, son église monumentale, la grande tour carrée et d'autres bâtiments de conséquence au pied d'une montagne doivent représenter un lieu avec une grande signification pour cet officier, tel que le site d'un grand exploit, d'une victoire, son lieu d'exercice, son berceau familial...

Devant cette ville, au-delà d'un cours d'eau, un escadron de deux rangs de cavalerie est déployé pour

un exercice ou une manœuvre. La formation décrite est typique de la deuxième méthode principale d'attaque (sur trois) par des escadrons fermés. Deux lignes de cavaliers étaient espacées « en échiquier » pour permettre à ceux de derrière de boucher les trous lors d'une confrontation. Dans notre tableau, quatre cavaliers sont mis en avant. Face aux troupes, un commandant donne un ordre en levant le bras, pendant que le chef d'escadron, le dos aux lignes, tient sa monture. Deux officiers montés, également, le dos à leurs camarades-en-armes, chargent en avant, un de chaque côté de leur chef.

Le rang de lieutenant de notre officier est indiqué par ses épaulettes en passementerie d'argent et par le motif de têtes de lion sur les bretelles, symbole réservé exclusivement aux officiers pendant la Restauration. Ce statut d'officier se trouve confirmé par le casque en acier poli surmonté d'une haute crinière en crin de cheval, orné d'une jugulaire couverte de laiton, sa ceinture en cuir rouge cousue de fil d'argent, et les fronces rouges formées par la doublure en soie du plastron.





Ill. 3  
 Théodore Géricault (Rouen, 1791 – Paris, 1824)  
*Cuirassier blessé*  
 c.1814  
 Huile sur toile  
 46 x 38 cm  
 Musée du Louvre, Paris.

La cuirasse même est composée d'un plastron en acier poli et d'une dossière recouverte de soie et de tissu, l'ensemble relié par deux longues bretelles, rivetées sur la plate arrière, articulées à l'épaule et qui retombent sur le plastron. Ce plastron est la version modifiée en 1816 d'un modèle de 1812 ; cette nouvelle version est restée en usage jusqu'à l'apparition d'un nouveau modèle en 1825. Le modèle de pantalon d'hiver – les uniformes d'été comportaient des pantalons et gilets à manche blancs - date de 1817. Ainsi, nous pouvons dater le tableau entre 1817 et 1825. Lagrenée pourrait donc avoir peint ce portrait soit avant de quitter Paris en 1817, soit dès son retour en 1825, ou encore lors d'un possible séjour en France pendant qu'il vivait en Russie.

Au cours des guerres napoléoniennes, les cuirassiers jouèrent un rôle essentiel et devinrent la section la plus splendide en apparence et la plus lourdement armée de la cavalerie française. Après la restauration de Louis XVIII sur le trône en 1815, les six régiments de cuirassiers ont reçu de nouvelles appellations en l'honneur de la reine, du dauphin, de ses fils et des deux familles aristocratiques d'Orléans et de Condé.

Ailleurs l'hypothèse a été avancée que cet officier a pu appartenir soit au Régiment de Berry, soit au Sixième Régiment de Condé créé en 1815. Le ton rouge de la doublure, les fronces, le col, les bandes de pantalon, et la ceinture leur sont caractéristiques. La garde du sabre présente un médaillon comportant trois fleurs de lys surmontées d'une couronne et encadrées de drapeaux. Un blason quasi identique apparaît sur la garde d'un sabre (*ill. 2*) et la plaque de ceinture du régiment de Berry. La bordure entourant les trois fleurs de lys pourrait figurer la "bordure engrêlée de gueules" (bordure à feston rouge) qui caractérise les armoiries du Berry ; celles-ci, à une époque plus moderne, étaient également représentées crénelées, comme c'est le cas ici.

L'artiste a été ici fortement inspiré par l'œuvre de Théodore Géricault (Rouen, 1791 – Paris, 1824), tels que le *Cuirassier blessé quittant le feu [de la bataille]* (Salon du 1814, musée du Louvre, Paris) et l'une de ses études préparatoires, *Cuirassier blessé* (musée du Louvre, Paris, *ill. 3*).





Ill. 4.  
 Baron Antoine Jean Gros  
*Portrait du Lieutenant Charles Legrand*, 1809-1810  
 Huile sur toile  
 248.9 × 161.9 cm  
 Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles

Alors que Géricault saisit ses sujets en pleine action, luttant sur le champ de bataille, Lagrenée représente son modèle posant dans toute sa splendeur, tout comme le faisait Antoine-Jean Gros (Paris, 1771 – Meudon, 1835) dans son *Portrait du lieutenant Charles Legrand* (c. 1810, Los Angeles County Museum, *ill. 4*). Le père de Legrand, le comte Juste Alexandre Legrand, l'un des généraux les plus éminents de Napoléon, passa commande de ce portrait à Gros après la mort de son fils dans la rébellion de Madrid le 2 mai 1808. Qu'elle soit posthume ou non, l'œuvre de Lagrenée appartient elle aussi à ce type de portraits destinés à glorifier les jeunes membres de l'élite française qui servaient fièrement dans l'armée et mouraient bien souvent pour leur pays. Bien que les conditions de la commande du tableau demeurent inconnues, on peut émettre l'hypothèse que Lagrenée l'a obtenue par relations. Lui-même avait servi dans l'armée et sa famille était proche des cercles militaires, comme l'attestent les portraits d'officiers exécutés par le père de Lagrenée et son

oncle Jean-Jacques (1739-1821). Parmi ceux-ci, citons le *Portrait équestre du général Jean Rapp* (Musée Unterlinden, Colmar) par le premier et le *Portrait du Colonel Poudavigne* (Musée des Beaux-Arts de Bordeaux) par le second. L'extrême clarté et la précision de la peinture, la technique lisse au rendu de porcelaine qui ne laisse pas paraître les traces de brosse, le modelé des volumes en demi-tons rappellent davantage le style néoclassique d'Ingres que les turbulences de la peinture romantique. Lagrenée a rendu avec maestria l'éclat de la cuirasse, qui brille tout en reflétant la main du modèle et la poignée de son sabre. La présence d'un tel détail semble suggérer une fois de plus que Lagrenée connaissait l'œuvre d'Ingres, qui faisait souvent apparaître des reflets dans ses portraits. Lagrenée allait exploiter pleinement sa précision picturale en se consacrant à la peinture de miniatures, qui devaient former l'essentiel de sa production la dernière décennie de sa vie.

*chr*



## Alexandre-Jean DUBOIS-DRAHONET

(Paris, 1790 – Versailles, 1834)

### 10 | *Portrait de la jeune princesse Louise d'Artois, fille de la duchesse de Berry, future duchesse de Parme (1819-1864) sur la plage de Dieppe*

1830

Huile sur sa toile d'origine

178 x 146 cm

Signé et daté en bas à droite sur une poutre *A Dubois Drahonet 1830*

#### *Provenance :*

- Probablement conservé par la descendance de la duchesse de Berry en Autriche
- Dorotheum Vienne vente du 13 Avril 1943, lot 31 (comme Arsene Dubois)
- Autriche, collection particulière

#### *Bibliographie :*

- Pierre Rosenberg, *De David à Delacroix : La peinture française de 1774 à 1830*, [cat. exp.] Paris, Grand-Palais, 1974.
- Nicolas Ivanoff, *Charles-Achille d'Hardiviller peintre de la duchesse de Berry*, F. de Nobele, Paris, 1973
- Jean-Joël Brégeon, *La Duchesse de Berry*. Paris, Tallandier, 2009.

En prenant le nom de son beau-père, le peintre Pierre Drahonet, Alexandre-Jean Dubois devient Dubois-Drahonet. De ce fait, et malgré un style tout à fait différent, la paternité de certaines de leurs œuvres a pu être confondue. L'artiste fait son apprentissage auprès de Jean-Baptiste Regnault (Paris, 1754 – 1829) professeur à l'école des Beaux-Arts et considéré comme le rival de Jacques-Louis David (Paris, 1748 – Bruxelles, 1825). Il remporte un vif succès en présentant aux Salons de 1822, 1827 et 1831 des portraits issus de commandes privées, d'un clair-obscur très empreint de l'époque Empire proche de ceux de son contemporain François Gérard (Rome, 1770 – Paris, 1837).

Son œuvre repose sur l'étude rigoureuse de l'expression psychologique. Dans ses portraits, les visages traduisent une forme d'introspection du modèle dévoilée grâce à un contraste de lumière puissant qui intensifie le regard et permet de rendre les volumes.

Enfant tant attendu après deux grossesses qui tournent au drame, Marie-Caroline de Bourbon-Sicile, duchesse de Berry, donne naissance à Louise, princesse d'Artois, le 21 septembre 1819. Titrée « Petite-fille de France » à sa naissance, elle est élevée au Palais de l'Élysée, puis au château de Rosny dans les Yvelines (*ill. 1*) avec son petit frère Henri, futur comte de Chambord. Surnommée par



Ill. 1

Georges ROUGET (1783-1869)

*Portrait de la jeune princesse Louise d'Artois, future duchesse de Parme (1819-1864) probablement dans l'un des salons du château de Rosny*  
Circa 1828

Huile sur toile signée en bas à droite des initiales de l'artiste, conservée dans son encadrement d'origine en bois doré.

36,5 x 27,5 cm

Collection particulière.





Ill. 2  
 Alexandre-Jean DUBOIS-DRAHONET  
*Portrait en pied de la duchesse de Berry*  
 Salon de 1827  
 Huile sur toile  
 254 x 181 cm  
 Paris, musée des Arts décoratifs (inv. AMIENS M.P.  
 70) ©Paris, MAD / Jean Tholance

la suite Mademoiselle, elle est titrée comtesse de Rosny en 1830, année de création de notre tableau.

Dans ses *Mémoires d'outre-tombe*<sup>1</sup> François-René de Chateaubriand livre un portrait de la princesse à l'âge de 13 ans : « *Mademoiselle rappelle un peu son père ses cheveux sont blonds. Ses yeux bleus ont une expression fine : petite pour son âge, elle n'est pas aussi formée que le représentent ses portraits. Toute sa personne est un mélange de l'enfant, de la jeune fille, de la princesse : elle regarde, baisse les yeux, sourit avec une coquetterie naïve mêlée d'art. On ne sait pas si on doit lui dire des contes de fées, lui faire une déclaration ou lui parler avec respect comme à une reine.* »

Après un somptueux portrait en pied de sa mère dans un intérieur présenté au Salon de 1827 conservé au musée des Arts décoratifs à Paris (*ill. 2*) et dont une version demeure au château-musée de Dieppe, l'artiste représente trois ans plus tard la jeune princesse sur la plage de Dieppe.

<sup>1</sup> Publié entre 1849 et 1850, après la mort de Chateaubriand, d'où le titre de l'œuvre.

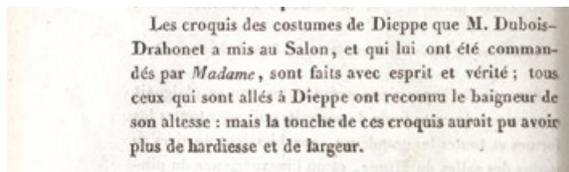


Carte postale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle représentant les charrettes des cabines de bain menant à l'eau les baigneurs. (Boulogne-sur-Mer)

L'innocence de la fillette ici âgée de 11 ans est illustrée à travers un costume de bain blanc, caractéristique de la mode romantique des années 1830. La robe aux manches gigots mettant définitivement fin à la mode Empire est faite de mousseline de soie, agrémentée d'une culotte longue, de bas brodés à l'apparence d'écailles habillant ses petits pieds enveloppés dans des souliers de satin élégamment noués à ses chevilles. Elle pose fièrement sur la fameuse plage de galet de Dieppe, toute première station balnéaire de France rendue célèbre par sa mère surnommée « la nageuse intrépide » qui avait découvert quelques années auparavant les plaisirs de la baignade. Dans un cérémonial tout à fait nouveau, elle aimait à rejoindre la mer, observée et applaudie par des milliers de dieppois, ici représentés à l'arrière-plan, comme dans l'attente de la baignade de la jeune princesse. Plus tard, dans les années 1847-48, l'ouverture des voies de chemins de fer entre Paris et Le Havre et Paris et Dieppe contribueront à l'engouement pour les séjours en bord de mer de la bourgeoisie parisienne.

C'est aussi l'époque des premières cabines de bain que l'artiste ne manque pas de représenter au second-plan de





Charles-Paul Landon (1760-1826).  
*Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts*, salon du 1<sup>er</sup> janvier 1827.

notre tableau. Le changement de tenue s'effectuait dans des cabines mobiles, des tentes à rayures installées sur des charrettes tirées par des chevaux jusqu'au bord de l'eau, dont on devine ici derrière le modèle la volée de marches de bois qui permettait d'y accéder. L'artiste a par ailleurs dessiné quelques tenues de baigneur qu'il présenta au salon de 1827 : « *Un cadre de croquis des costumes de Dieppe, parmi lesquels se trouve le baigneur de S. A. R. Madame* », « Madame » étant le titre que l'on donnait à la duchesse de Berry.

Dans notre œuvre, l'artiste laisse s'exprimer toute la virtuosité de son pinceau dans l'onctuosité des matières et des détails. Il excelle dans le rendu des matières, allant jusqu'à reproduire un fin reflet dans la ceinture blanche de la robe devenue rosée par le reflet du nœud du chapeau et la chair nue du bras de l'enfant. Dubois-Drahonet manifeste à plusieurs reprises son habileté à maîtriser la lumière grâce à un pinceau chargé de matière mettant en avant les reflets de la tenue illuminée par une éclaircie dans le ciel venue de la gauche, faisant briller la soie du nœud rose et les gants de chevreau beige à l'apparence souple et fondante comme du beurre frais.



Ill. 3  
 Charles-Achille d'HARDIVILLER (1795-1835)  
*Portrait de Louise d'Artois en buste de face, lisant assise à une table éclairée par une lampe à pétrole*, 1833  
 Huile sur toile  
 46 x 38,5 cm  
 Bordeaux, musée des Arts décoratifs et du design  
 (inv. 58.1.5489)

Notre tableau fut probablement peint quelques mois avant l'abdication forcée du roi Charles X, ce qui contraindra la jeune princesse et sa famille à quitter la France. Durant ces années d'exil, Louise d'Artois vit et poursuit son éducation entre le château d'Holyrood à Edimbourg, celui du château royal de Prague en Bohême, et enfin à Goritz en Autriche où le roi s'éteint en 1836 (ill. 3). En 1845, elle épouse le fils de Charles II, devenu Charles III, duc de Parme en 1849, faisant d'elle la nouvelle duchesse de Parme.

L'état des recherches actuelles sur l'artiste ne permet pas de remonter la provenance exacte de l'œuvre qui n'apparaît pas dans les livrets de Salon. Il est probable qu'il s'agisse d'une commande privée de la duchesse de Berry, emportée en exil, et restée en Autriche où la toile demeura chez les descendants.

Nous remercions monsieur Ronald Pawly pour son aide précieuse et qui intégrera notre tableau dans son catalogue raisonné en préparation sur l'artiste.

M.O.



## Claude-Marie DUBUFE

(Paris, 1790 – La Celle-Saint-Cloud, 1864)

### 11 | *Portrait présumé de Joséphine Anne Philibert de Pincepré, née Dubufe, sœur du peintre*

Huile sur sa toile d'origine  
Signé en bas à droite *Dubufe*  
101 x 82 cm

#### *Provenance :*

- France, collection privée.

#### *Bibliographie :*

- Emmanuel Bréon, *Claude-Marie, Edouard et Guillaume Dubufe, Portraits d'un siècle d'élégance parisienne*, Délégation à l'action artistique de Paris, 1988.

« Monsieur *Dubufe* était chéri des femmes de son temps presque autant qu'*Alexandrine la couturière*. Comme il les habillait élégamment, comme il savait les avantager et comme il était flatteur ! »<sup>1</sup>

Destiné à une carrière consulaire, Claude-Marie Dubufe se tourne vers la peinture, sur les conseils avisés de Jacques-Louis David dont il fréquentait l'atelier. Après quelques essais de sujets mythologiques largement influencés par son maître et les théories de Winckelmann, Dubufe développe un goût particulier pour le portrait qu'il traite presque exclusivement jusqu'à l'année précédant sa mort, en 1864. À Palerme en 1811, il est introduit auprès de la famille d'Orléans et peint alors ses premiers portraits dont celui de Ferdinand-Philippe, Duc de Chartres. Il rentre à Paris, expose ses œuvres au Salon de 1812 et goûte très vite au succès. Progressivement les commandes affluent : « [*l*]e bourgeois riche ou banquier ne connaît que Monsieur *Dubufe* »<sup>2</sup>, et les femmes de la haute société avides de reconnaissance sociale exigent elles aussi leur portrait par Claude-Marie Dubufe.

L'art de Claude-Marie Dubufe ne souffre pas de l'apparition du daguerréotype qui délivre des clichés de formats réduits et difficilement lisibles et ne peuvent manifestement pas rivaliser avec l'art du portrait peint. Parmi ces nombreux visages féminins peints, il y a celui



Ill. 1  
*Portrait présumé de Joséphine Anne Philibert de Pincepré, née Dubufe, sœur du peintre*  
Huile sur toile ovale  
Signé en bas à gauche *Dubufe*  
73 x 59 cm  
Collection particulière.

<sup>1</sup> Jules François Félix Husson dit Champfleury (1821-1889), Salon de 1846

<sup>2</sup> Jules François Félix Husson dit Champfleury (1821-1889), Salon de 1851



de sa sœur, Joséphine Anne Philibert de Pincepré, dont on connaît un autre portrait (*ill.* 1). Dans cette atmosphère poétique et délicate où le naturel est étudié, cette jeune femme à la nuque dégagée aux grands yeux noirs est coiffée à la mode de l'époque appelée « au nœud d'Apollon ». Assise sur ce qui semble être une méridienne, elle tient délicatement de sa main droite un carnet de bal et repose gracieusement son bras gauche sur un traversin dont les motifs aux palmettes rappellent l'Empire. À l'apogée de sa carrière, Dubufe gratifie les membres de sa famille en peignant leur portrait, et plus encore, des portraits à mi-corps dont le tarif alors pratiqué était de mille cinq cents francs, quand le salaire moyen annuel de l'ouvrier était de mille francs.<sup>3</sup>

Les portraits de Dubufe sont appréciés pour la manière lisse et gracieuse qui flatte les silhouettes, héritée de la leçon davidienne, encore très ancrée dans le néoclassicisme. Ils sont aussi recherchés pour l'attention particulière que l'artiste dédie aux effets de transparence et de légèreté de la mousseline des robes et étoffes en tout genre. « Je préfère décidément Monsieur *Dubufe* père : il avait et, il a encore, un talent merveilleux pour les étoffes et fanfreluches de femmes. »<sup>4</sup> Dans notre portrait, les différentes matières légères et voluptueuses s'entremêlent

pour former une robe à la pointe de la mode de l'époque : les épaules sont dégagées, les manches ballons retombent tout en douceur sur les bras et l'ensemble, à la fois volumineux et aérien, est resserré à la taille par une ceinture faite d'un fin tissu jaune rappelant celui du châle qui l'entoure. Dans une lumière éclatante et lumineuse, le blanc de la robe, pouvant être interprété comme un symbole de vertu, crée un contraste harmonieux avec le tissu rouge recouvrant la méridienne. Enfin, le lourd rideau de velours vert rappelle l'aspect théâtral propre au néoclassicisme auquel le peintre ajoute une ouverture sur un paysage que l'on peut apercevoir à gauche de la toile. « De 1830 à 1845, une femme élégamment meublée devait, de toute nécessité, avoir son portrait par *Dubufe*. »<sup>5</sup> S'il est vrai que Dubufe flatte ses modèles, il répond avant tout aux commandes souvent très exigeantes car le portrait est, plus qu'une représentation de soi, un outil de reconnaissance sociale. Véritable chroniqueur de son temps, peintre de la bourgeoisie, Claude-Marie Dubufe est le premier peintre d'une dynastie. Il laisse derrière lui un véritable style, délicat et sensible que son fils Edouard et son petit-fils Guillaume se plairont à perpétuer.

M.O.

<sup>3</sup> Emmanuel Bréon, *Claude-Marie, Edouard et Guillaume Dubufe, Portraits d'un siècle d'élégance parisienne*, Délégation à l'action artistique de Paris, 1988, p. 28

<sup>4</sup> Champfleury, Salon du 29 avril 1846

<sup>5</sup> Chroniqueur du courrier de Paris, 1864







# Joseph CHINARD

Lyon, 1756 – 1813

## 12 | *Portrait en buste de Juliette Récamier*

Buste en terre cuite patinée sur piédouche

Hauteur : 69 cm

Signé et daté sur la base du piédouche *Chinard à Lyon l'An XI*

### *Provenance :*

- Probablement exposé à Paris, Grand Palais, 1900
- France, collection particulière.

### *Bibliographie :*

- *Juliette Récamier, muse et mécène*, catalogue d'exposition, commissaire S. PACCOUD, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Paris, 2009
- M. ROCHER-JAUNEAU, « Joseph Chinard et les bustes de Madame Récamier », in *Bulletin des Musées et Monuments lyonnais*, juillet 1966, pp. 25 – 37
- *Catalogue des sculptures par Joseph Chinard de Lyon formant la collection de Penba-Longa*, Paris : Galerie Georges Petit, vente du 2 décembre 1911, n° 34 (Cognacq-Jay) et 35 (plâtre)
- Paul VITRY, *Exposition d'œuvres du sculpteur Chinard de Lyon (1756-1813)*, catalogue d'exposition, Paris, Pavillon de Marsan, novembre 1909 – janvier 1910, Paris : É. Lévy, 1909

La formation de Joseph Chinard se déroula entre Lyon et Rome ; un premier prix à l'Académie de Saint-Luc, en 1786, contribua à établir sa réputation. Actif dans sa ville natale, il fut accueilli avec succès au Salon de Paris à partir de 1798. Professeur à l'École des Beaux-Arts de Lyon, et correspondant de l'Institut, Chinard sut s'accorder avec talent au goût de son époque. Excellant dans la réalisation de bustes, il exécuta de nombreux portraits pour la famille de Napoléon ; il occupa quelques temps un atelier à Carrare, dont les carrières étaient dirigées par Elisa Bonaparte. Chinard acheva sa vie à Lyon, tout en exposant régulièrement à Paris.

Le visage de notre jeune femme intègre des canons chers à l'artiste : le menton ovale, les yeux en amande et les pommettes rehaussées se retrouvent par exemple dans le *Portrait de femme* conservé au Musée du Louvre (1802). Si le sculpteur tend à idéaliser la physionomie de ses modèles – ce qui ne facilite pas leur identification – il se plait toutefois à soigner l'originalité de leurs parures. Son environnement familial n'y est certainement pas étranger : Chinard est le fils d'un marchand d'étoffes, et a épousé une brodeuse.

Selon la mode raffinée qui avait cours au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle, notre jeune femme porte une robe



Ill. 1  
Joseph Chinard  
*Buste présumé de Juliette Récamier*  
Entre 1800 et 1805  
Terre cuite  
Hauteur 62 cm  
Paris, musée Cognacq-Jay (inv. J 202)



Chimard a Lyon l'an XI

finement plissée, resserrée par un mascarone qui souligne la poitrine. Sa chevelure est retenue par un ruban ; des mèches s'enroulent sur son front. Un peigne orné de perles retient son voile, qui retombe de part et d'autre du piédouche. Toutes les richesses de la passementerie sont au service de son élégance discrète. Un galon ouvragé borde le voile, un autre souligne le décolleté de la robe, et l'extrémité des manches frangées de tassels.

Lors de la vente de la collection à la Galerie Georges Petit. Germain Bapst, qui préfaçait le catalogue, écrivit alors : « *En 1805, quand Chinard vint à Paris, il habite chez les Récamier, rue Basse-du-Rempart et se fait adresser son courrier chez eux. Pendant ce séjour, Chinard exécuta un nouveau buste de son modèle préféré dont M. de Penha-Longa possède l'esquisse en terre cuite et le plâtre original* ». L'identification de notre œuvre est attachée à une autre version du buste, aujourd'hui conservée au Musée Cognacq-Jay, titrée « *Buste présumé de Juliette Récamier* » (ill. 1) bien que quelques détails diffèrent de notre version : le voile étoilé devient lisse, mais le galon qui le borde s'élargit, et s'enrichit de perles et de palmettes. Celui qui couvre la poitrine s'encadre de deux fines torsades.

Aussi célèbre pour sa beauté que pour son esprit, Juliette Récamier tint sous la fin du Directoire et le Consulat un Salon célèbre, qui la plaça au rang d'icône. Amie intime de Benjamin Constant, de Châteaubriand, ou de Madame de Staël, ce qui lui valut l'exil, Madame Récamier fut à la fois muse et modèle, commanditaire et collectionneuse. Elle s'avéra en outre fort soucieuse de son image, qui fascina les artistes de son temps, et quelques plus brillants d'entre eux s'attachèrent à retranscrire, tels David ou Gérard.

Si les sources divergent sur les dates, elles s'accordent toutefois pour affirmer les liens qui unirent la famille Récamier à Chinard. On doit au sculpteur, qui la portraitura à plusieurs reprises, la plus fameuse effigie sculptée de la Récamier (Musée des Beaux-arts de Lyon (ill.2) ; Museum of Art de Rhode Island). Il y aurait travaillé à Paris dans les années qui suivent le mariage de la jeune fille, en 1793 ; elle a alors quinze ans. Chinard la représente les cheveux relevés par un long ruban, la nudité esquissée par une étoffe qu'elle retient, les bras croisés. Elle est encore presque une enfant, quand notre modèle figure une femme dans son épanouissement, comme Madame Récamier pouvait l'être à vingt-cinq ans, dans les années 1800.

M.B.



Ill. 2  
Joseph Chinard  
*Buste de Juliette Récamier*  
Entre 1805 et 1806  
Marbre de Carrare  
Hauteur 80 cm  
Lyon, musée des Beaux-Arts (inv. B 871)



Chionide a. 1800/1810



Chumard a Lyon l'an XI





| *index alphabétique*

Louis Simon BOIZOT .....	6
Joseph CHINARD .....	12
Claude DERUET .....	1
François-Hubert DROUAIS .....	5
Alexandre-Jean DUBOIS-DRAHONET .....	10
Claude-Marie DUBUFE .....	11
Anthelme-François LAGRENÉE .....	9
Nicolas de LARGILLIERRE .....	2
Robert LEFEVRE .....	7
Louis Michel Van LOO .....	3
Jean-Marc NATTIER .....	4
Henri-François RIESENER .....	8







## 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](mailto:expert@alexis-bordes.com)

[www.alexis-bordes.com](http://www.alexis-bordes.com)