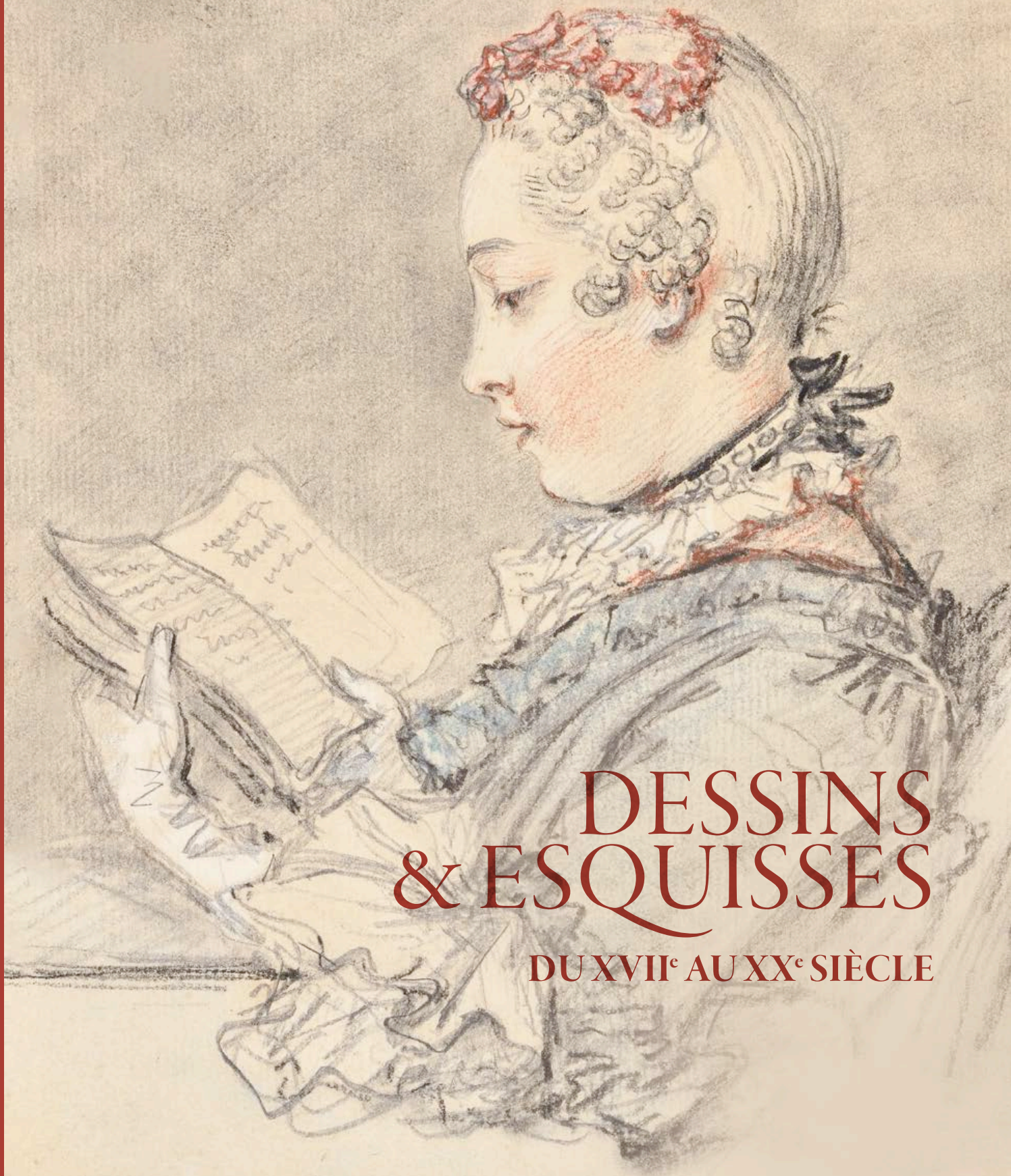


GALERIE
ALEXIS BORDES



DESSINS
& ESQUISSES

DU XVII^e AU XX^e SIÈCLE

Conditions de Vente

Les dimensions sont données en centimètres, hauteur avant largeur.

Les œuvres sont vendues montées et encadrées.

Prix sur demande.

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

©Tous droits de reproduction réservés Galerie Alexis Bordes.

*“Il faut toujours dessiner,
dessiner avec les yeux quand
on ne peut dessiner avec le crayon”*

Jean-Auguste-Dominique Ingres





DESSINS & ESQUISSES

DU XVII^e AU XX^e SIÈCLE

Catalogue rédigé par Mégane OLLIVIER



ENGLISH
VERSION

www.alexis-bordes.com/23drawingsen

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

Exposition

du mardi 21 mars au vendredi 28 avril 2023

Galerie Alexis Bordes
4, rue de la Paix – 75002 Paris
escalier 2, 2^e étage droite

Horaires d'ouverture : 10h à 13h – 14h à 19h
Ouverture le samedi 25 mars de 11h à 18h

| *Préface*

En ce mois de mars, nous sommes heureux de vous présenter notre nouvelle sélection d'oeuvres sur papier.

Comme à l'habitude, le XVIII^{ème} siècle français est à l'honneur avec une rare redécouverte d'une miniature par Hyacinthe Rigaud représentant un gentilhomme à la cape rouge.

D'une acuité psychologique saisissante, Rigaud a su capter l'âme du modèle et rendre avec brio les effets de matière.

Le parcours continue avec une ravissante liseuse d'Héloïse et Abélard par François Boucher.

Ce petit bijou réalisé à la pierre noire, rehaussé de sanguine et de pastel bleu nous fait entrer dans la vie raffinée et élégante sous le règne de Louis XV.

Les amateurs de paysages ne seront pas en reste avec cette belle sanguine brûlée d'Hubert Robert qui reflète bien le goût de l'époque pour la nature théâtralisée et réinventée.

Le romantisme n'est pas oublié au travers d'une tête de bouledogue par Théodore Géricault.

Virtuosement traité par une touche brossée et une préparation ambrée, l'animal nous interpelle par sa vivacité et ses yeux torves presque hallucinés.

Du dessin à l'esquisse il n'y a qu'un pas et le général Prim représenté fièrement sur son fougueux étalon noir par Henri Regnault est préparatoire pour le célèbre tableau conservé au musée d'Orsay.

Cette oeuvre constitue un beau témoignage du voyage effectué par l'artiste en Espagne et qui disparaîtra très jeune et pleine gloire pendant la guerre de 1870.

Pour clore la visite, un superbe pastel de Léon Lhermitte nous permet d'évoquer la vie paysanne en France à la fin du XIX^{ème} siècle avec une touche vibrante captant la lumière de façon virtuose.

Je vous invite à venir découvrir toutes ces pépites dès le mardi 21 mars à la galerie.

*Alexis Bordes
Paris, Mars 2022*

Remerciements

Installée rue de la Paix, la galerie a pour domaine de prédilection le XVIII^e 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, Getty Museum de Los Angeles, Musée National du Château de Fontainebleau...

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

Madame Ariane JAMES-SARAZIN
Vice-Présidente du Musée de l'Armée

Monsieur Bruno CHENIQUE
Historien de l'Art

Madame Françoise JOULIE
Historienne de l'art,
Ancienne chargée de mission au musée du Louvre

Monsieur Alastair LANG
Historien de l'Art

Monsieur Michel BURY
Photographe

Madame Catherine POLNECQ
Restauratrice de peintures

**Messieurs Michel GUILLANTON
et Sébastien BARBIER**
Cadres anciens, restaurateurs de dorure

Atelier Valérie QUELEN
Encadreuse d'art

Mademoiselle Mégane OLLIVIER
Historienne de l'art
Rédaction du catalogue

**Mademoiselle Julie AKOUN
et Marianne PORCHER**
Assistants de galerie

Madame Christine ROLLAND
Historienne de l'art
Traduction du catalogue en anglais

Monsieur Christophe BRISSON
Graphiste

Michel CORNEILLE le Jeune

(Paris, 1642 - 1708)

1 | *L'Entrée du Christ à Jérusalem*

Sanguine sur traits de pierre noire

36,5 x 54,5 cm

Provenance :

France, collection particulière.

Bibliographie :

- Brejon De Lavergnée, Barbara, « Les Corneille entre le père (vers 1603-1664) et le fils (1642-1708) », in *Nouvelles de l'estampe*, 2011, (235), pp. 6-13



Ill. 1

Charles Le Brun (1619-1690)

L'Entrée du Christ à Jérusalem

Huile sur toile

Paris, musée du Louvre (inv. 2883),

en dépôt Musée Art Moderne

de Saint-Etienne

Élève de son père Michel Corneille l'Ancien, Michel Corneille le Jeune (ou L'Aîné) est formé à l'exercice de la peinture dès son plus jeune âge, tout comme son frère cadet Jean-Baptiste Corneille (1649-1695) quelques années plus tard. Reconnu très tôt pour ses dons artistiques, il reçoit les enseignements des peintres les plus fameux du royaume dont Charles Le Brun (1619-1690) peintre du roi, et de son principal rival, Pierre Mignard (1612-1695).

Lauréat d'un prix créé par l'Académie, Corneille gagne l'Italie en 1659 où il copie assidument l'œuvre des maîtres anciens. Son enseignement se poursuit à Bologne lorsqu'il rejoint l'Accademia degli Incamminati fondée par les Carrache. Le refus de l'artifice maniériste et le retour aux formes antiques comme références suprêmes de l'art inspirent le jeune artiste qui prône lui aussi

désormais l'importance du dessin comme moyen de synthèse entre le réel observé et l'idéal recherché.

À son retour à Paris en 1663, il est âgé de 21 ans et reçu avec les honneurs à l'Académie, où il sera par ailleurs nommé professeur en 1690. Salué par ses contemporains, il est appelé par le roi pour travailler à Meudon, Fontainebleau et Versailles tout en profitant de la protection de Louvois et de ses nombreuses commandes dont quelques modèles de tapisserie pour la manufacture des Gobelins.

L'expérience italienne permet à l'artiste de développer un langage plus personnel. Formidable dessinateur, Michel Corneille le Jeune laisse derrière lui une production graphique d'une haute qualité d'exécution. De son goût pour l'antiquité, il réalise un grand nombre d'études tirées





Ill. 3
 Michel Corneille le Jeune
Guerrier antique assis, profil à gauche
 Sanguine
 44,2 x 52 cm
 Signé en bas à droite Corneille L'ainé
 Paris, École nationale des Beaux-Arts (inv. EBA 2832)



Ill. 4
 Michel Corneille l'Ancien
La Visitation
 Plume et encre brune
 Stockholm, Nationalmuseet (inv. NMH
 2465/1863)

de la mythologie grecque mais aussi de scènes religieuses dont notre sanguine est un merveilleux exemple. Elle représente l'Entrée du Christ à Jérusalem (Luc, 19, 28-44), sujet auquel l'artiste avait déjà commencé à s'intéresser lors de son séjour italien sous l'influence des Carrache, comme en témoigne une étude au lavis et à l'encre brune conservée au musée du Louvre à Paris (département des Arts Graphiques, inv. 25425 recto).

Les dimensions généreuses de notre feuille annoncent un format peint ambitieux, hérité de l'observation de son père ainsi que de son maître à travers le choix du sujet, traité quelques années plus tôt par Le Brun (*ill. 1*) Dans un format horizontal, Corneille place le Christ entouré de femmes et d'un enfant à gauche et à droite une figure masculine représentée debout, le buste tourné de trois-quarts comme interpellé, le regard fixé vers le Christ. En plaçant ainsi les figures, notre composition est en tout point comparable à celle de Le Brun. L'œuvre se lit en deux temps : femmes et enfants se précipitent vers le messie tandis que les hommes, déposant progressivement leurs manteaux et étoffes au sol attendent son

arrivée. Pour son œuvre finale, Le Brun avait multiplié les esquisses dessinées préparatoires dont Corneille a pu s'inspirer telle que l'étude d'un âne suivi d'un ânon (Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 27710, recto).

Certains détails stylistiques ont presque valeur de signature dans l'œuvre de Michel Corneille le Jeune. Parmi ses nombreuses études, le traitement de la chevelure et de la barbe faite d'épaisses boucles, semble tiré de l'observation de l'œuvre paternelle, tout comme le drapé enveloppant la taille du Christ formant des plis lourds et presque sculpturaux, caractéristiques de la période tardive du père. Chez Corneille le Jeune, le dessin rigoureux est riche d'une étude poussée sur le rendu des chairs tracées à la sanguine, bien que l'anatomie du canon antique ne soit pas systématiquement respectée. Les musculatures sont rendues puissantes par un jeu de hachures utilisé dans la plupart de ses études de corps masculins tel que l'étude d'un Guerrier antique assis, profil à gauche conservée à l'École des Beaux-Arts de Paris (*ill. 3*).





Ill. 5
 Michel Corneille le Jeune
Études de têtes, copies d'après «La découverte de Moïse» de Raphaël
 Sanguine, craie blanche et rehauts de pastel rose
 26.7 x 45,5 cm
 New York, The Metropolitan Museum (inv. 1992.204)

Corneille semble accorder une importance particulière au regard de ses personnages dont les yeux sont bien souvent exorbités et soulignés par une lourde paupière. Ici encore, une comparaison s'impose avec l'œuvre de Michel Corneille l'Ancien dans le traitement du profil de l'homme à droite de notre composition et celui représenté dans *La Visitation*¹, à gauche de la composition (*ill. 4*).

Enfin, d'après ses études des grands maîtres italiens du XVI^e siècle, Corneille rend avec une grande acuité les chevelures féminines, ici tressées et nouées telles qu'il avait pu les observer chez Raphaël, tantôt par hachures, tantôt en rondeur par ondulations (*ill. 5*)

Travailleur infatigable, Michel Corneille le Jeune meurt en 1708 dans son environnement de travail, à la manufacture des Gobelins, ce qui lui valut le surnom de Corneille des Gobelins. Longtemps resté dans l'orbite de son maître, l'artiste aura souffert de la célébrité de Charles Le Brun et la paternité de leurs œuvres fut souvent confondue, réduisant ainsi considérablement le corpus de l'œuvre de l'artiste. Nous proposons de rendre ce dessin à cet artiste admirable éclipsé pendant longtemps entre la production paternelle et les influences de ses maîtres.

M.O

¹ *La Visitation*, version peinte, est conservée à Blois, château, musée des beaux-arts (inv. 80.14.1).



Hyacinthe RIGAUD

(Perpignan, 1659 – Paris, 1743)

2 | *Portrait d'homme en buste tourné de trois-quarts à la cape de velours rouge*

Circa 1720

Miniature à l'huile et rehauts de gouache sur papier contrecollé sur carte à jouer cartonnée du XVIII^e siècle
7,5 x 5,5 cm

Provenance :

- France, collection particulière

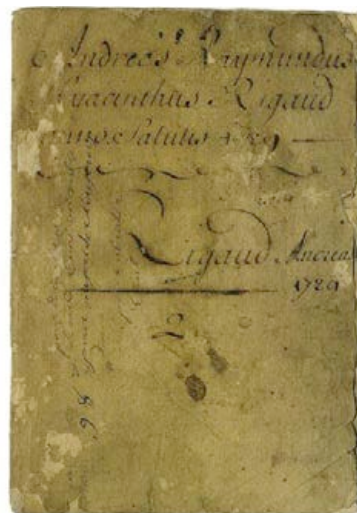
Bibliographie :

- Stéphan Perreau, *Hyacinthe Rigaud (1659-1743) : catalogue concis de l'œuvre*, Nouvelles Presses du Languedoc, Sète, 2013
- Ariane James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud 1659-1743*, Thèse de doctorat Histoire de l'art Paris, École pratique des hautes études, Éditions Faton, Paris, 2008

Le fameux peintre français Hyacinthe Rigaud naquit pourtant espagnol, dans ce qui était alors la Catalogne du Nord. En 1659, Perpignan est encore sous domination espagnole avant d'être rattachée quelques mois plus tard au royaume de France par le Traité des Pyrénées, instaurant la paix entre les deux monarchies. Il est le fils d'un maître tailleur, ce qui déclencha probablement le goût de cet artiste précoce pour les étoffes et leur rendu sensible qui formeront, dans son œuvre, sa marque distinctive.

En quittant les Pyrénées, le jeune Rigaud entre en apprentissage en Languedoc à Montpellier en 1673 où il rejoint l'atelier du peintre Antoine Ranc (1634-1716) qui lui enseigne les techniques de la peinture flamande à travers l'œuvre d'Antoine van Dyck (1599-1641), dont il fera grand usage. Nommé Premier peintre puis directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, l'évolution de la carrière du catalan est aussi spectaculaire que fulgurante. Une fabuleuse réussite louée pour la virtuosité avec laquelle il rend ses portraits, un genre pourtant encore considéré comme mineur par les théories d'André Félibien (1619-1695). En Europe, il est le peintre de prédilection des élites : il domine la production des portraits du Grand Siècle et plus encore jusqu'à la première moitié du XVIII^e siècle.

Parmi les heures consacrées aux grands formats d'apparat, tableaux de chevalets et dessins, Rigaud s'intéressa à l'art de la miniature quelques temps après son arrivée à Paris en 1681. Récemment, la découverte de manuscrits issus du fonds de l'historien Jaubert de Passa, acquis par le



Ill. 1

Carnet ayant appartenu à Hyacinthe Rigaud, authentifié par Ariane James-Sarazin. Annoté *Hyacinthus Rigaud 1729* découvert dans le fonds Jaubert de Passa Perpignan, Archives départementales.

département des Pyrénées-Orientales et étudiés par la spécialiste de l'artiste Ariane James-Sarazin, ont permis de dévoiler l'existence d'un petit carnet ayant appartenu à Rigaud (ill. 1). On y découvre que l'artiste travaillait vraisemblablement à la rédaction de son propre traité de miniature inspiré par quelques extraits, conservés dans ce même carnet, du traité de son aîné le miniaturiste Claude Boutet titré « *Traité de miniature pour apprendre*





Ill. 3
Hyacinthe Rigaud
Autoportrait, 1681
Miniature ovale, peint sur toile, marouflée
du panneau d'acajou
6,5 x 5,25 cm
Collection particulière.
(Catalogue P.5 au catalogue raisonné)



Ill. 2
Hyacinthe Rigaud
Portrait d'homme anonyme, 1684
Miniature à l'huile
9,5 x 7,8 cm
Collection particulière.
(Catalogue P.sup.42 au catalogue raisonné)

aisément à peindre sans maistre, avec le secret de faire les plus belles couleurs, l'or bruny et l'or coquille » (1672).

Notre œuvre est un formidable exemple de cette étroite production, faisant écho à quelques témoignages connus de l'artiste dont un autoportrait (*ill. 2*) et un portrait d'homme récemment ajouté au supplément du catalogue raisonné de son œuvre (*ill. 3*). Dans une œuvre de format n'excédant pas les 7,5 centimètres de hauteur, l'artiste présente un modèle masculin en buste, les épaules tournées vers la droite dont le visage pris de face fixe son regard vers le peintre. La simplicité de la pose et cadrage serré sont deux composants récurrents chez Rigaud. La physionomie du modèle, demeurant à ce jour anonyme, s'exprime par la douceur pénétrante du regard réhaussé d'un léger sourire esquissé. L'homme est vêtu d'une large cape de velours d'un rouge éclatant doublée de soie aux brocarts d'or, de laquelle s'échappe une cravate de dentelle élégamment nouée. Sa perruque peu élevée et recentrée sur le visage ainsi que les plis soigneusement ordonnés de la cape plaident pour une œuvre datant de la fin des années 1720.

Le traitement des étoffes et soieries marquent la facture rigaudienne. Une habile utilisation de rehauts de blanc permet de rendre d'une part la poudre de la perruque

retombée sur l'épaule et d'autre part la brillance de l'épais velours rouge, tandis que le brocart d'or est finement traité à l'huile.

La figure se détache d'un fond uni entre un vert cuivré et un brun brossé, permettant de concentrer l'attention du spectateur sur les traits du visage : des yeux en amande aux épais sourcils, sans oublier de rendre la moustache rasée du modèle. Enfin, l'ingéniosité de sa main fixe de minutieux détails tels que la pointe de lumière sur l'arête du nez ou encore de l'ombre finement tracée des pommettes rosées.

Hyacinthe Rigaud fit du portrait le rival de la peinture d'histoire. Entre François de Troy (1645-1730) et Nicolas de Largillierre (1656-1746), l'artiste trouve sa reconnaissance dans l'excellence de la représentation du portrait peint, particulièrement masculin, à l'instar de Largillierre, peintre de la physionomie féminine.

Avec plus de 2700 toiles produites, Hyacinthe Rigaud fut l'un des plus importants portraitistes de son temps. Parmi ces portraits de cour, d'apparat, intimes, en négligé (amateurs, collectionneurs, artistes), familiaux ou historiés, le génie rigaudien s'exprima également dans l'art de la miniature.

M.O



Hubert ROBERT

(Paris, 1733-1808)

3 | *Un moulin à eau avec un personnage vu de dos sur le pont et un chien se dressant sur la rive*

Circa 1775

Sanguine sur papier vergé et filigrané

Cachet du monteur François Renaud en bas à droite du dessin (L.1042)

28,4 x 36,5 cm

Provenance :

- Ancienne Collection de la comtesse Odon de Montesquiou-Fezensac, Château de Courtanvaux, Bessé-sur-Braye, sa vente, galerie George Petit, 9-10 décembre 1929, lot n° 8
- Ancienne collection du Comte Raoul de Montesquiou-Fezensac
- Vente anonyme, Christie's, Londres, 8 juillet 2008, lot 106.
- Succession Alexis Gregory, vendu au profit de la fondation Alexis Gregory.
- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Pierre de Nolhac, *Hubert Robert 1733-1808*, Goupil & Cie, Paris, 1910
- Jean de Cayeux, *Les Hubert Robert de la collection Veyrenc au Musée de Valence*, Valence, 1985
- Sarah Catala, *Les Hubert Robert de Besançon*, Silvana Editoriale, Milan, 2013
- Guillaume Farout (dir.), *Hubert Robert, 1733-1808 : Un peintre visionnaire*, Somogy et Musée du Louvre, Paris, 2016

Français de naissance, italien de formation, le jeune Hubert Robert se tourne vers une carrière artistique lorsque, durant ses études au Collège de Navarre, il fait preuve d'un don précoce dans le maniement du crayon. À 17 ans, il quitte l'établissement pour rejoindre l'atelier du sculpteur Michel-Ange Slodtz (1705-1764) avant d'intégrer par une aubaine orchestrée par le comte de Stainville fraîchement nommé ambassadeur près du Pape, l'Académie de France à Rome, en évitant allègrement les concours : « *M. l'Ambassadeur de France protège un jeune homme qui a du goût pour peindre l'architecture.* »¹

À Rome, il est le benjamin des douze pensionnaires et reçoit les mêmes avantages. Tout en étudiant d'après les modèles antiques mis à disposition dans les différents ateliers, le jeune artiste poursuit sa formation en persévérant dans l'art de la représentation architecturale. Hubert Robert se veut peintre de paysages ce qui, en Italie, fait de lui un peintre d'architecture, inspiré par son aîné italien



Ill. 1

Hubert Robert

*Un moulin à eau, un homme sur un pont,
un chien au premier plan*

Contre-épreuve à la sanguine

26,5 x 36,6 cm

Vente Christie's Paris, 16 décembre 2005, lot n°126



Giovanni Paolo Panini (1691-1765). À son retour en France en 1765, il est un artiste accompli devenu l'exemple de l'Académie, adaptant sa manière italienne aux paysages français.

Parmi sa large production de peintures, Robert laisse derrière lui une vaste production de milliers de dessins. De ses croquis à la craie, à l'encre et à la plume qu'il conserve soigneusement dans ses carnets, c'est aux côtés de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), pensionnaire de l'Académie depuis 1756, que Robert multiplie les sanguines élaborées. Aussi expérimentales que spontanées, elles complètent et enrichissent la compréhension de ses peintures.

Dans un paysage champêtre ayant pu être identifié comme le moulin de Roconval aux environs de Paris, l'artiste offre à la vue du spectateur une image paisible du repos champêtre. Loin de la ville, règne la quiétude de la campagne animée d'un chien au premier plan, d'un paysan au second-plan et d'oiseaux s'envolant dans le ciel à l'arrière-plan. Robert ne représente pas la nature sans la consulter, il s'y confronte en croquant sur le vif le spectacle qui s'offre à lui. En dessinant d'après nature, l'artiste s'assure de ne jamais la tromper ni de prétendre l'embellir car *« elle est toujours aussi belle par elle-même et ce n'est que trop difficile à imiter ; il faut commencer par la bien connaître et, tant que l'on étudie, la suivre avec la plus parfaite obéissance. »*²

Au-delà de son apprentissage des ruines et des nombreuses vues de la Ville Éternelle, l'artiste s'intéresse en Italie comme en France à la vie et à l'animation qu'il peut apporter à ses compositions. Sans jamais prendre le pas sur l'architecture, Robert introduit ingénieusement mendiants, musiciens, danseurs, pâtres, pèlerins ou, comme dans notre œuvre, un paysan jouissant de la simplicité de la vie, permettant de dynamiser l'ensemble. Notre sanguine fait ainsi preuve d'une composition aboutie, rejoignant la fière partie d'un travail que l'artiste considérait comme une œuvre à part entière.

Son intérêt pour la sanguine, pourtant considérée comme passée de mode, se développe à la fin des années 1750 et domine progressivement sa production de dessins. Alors que cette technique se fait rare, son contemporain Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) en fait également un usage régulier. Par son caractère friable menaçant, l'utilisation de la sanguine mena les artistes à réaliser des contre-épreuves de leurs œuvres, dont un exemple tiré de notre composition fut vendu en 2005 (*ill.* 1). Le procédé consistait à mettre le dessin

sous presse, transférant ainsi l'excédent de craie sur une seconde feuille. Cette technique permettait de dupliquer le dessin original sans l'abîmer, obtenant ainsi un tirage unique dans le sens inverse de la composition originale. La matière étant ainsi déchargée, la contre-épreuve d'un dessin à la craie noire ressortait d'un gris plus pâle, celle d'une sanguine d'un orange rosé.

L'artiste fait preuve de la même rigueur de technique dans la plupart de ses dessins. Les éléments architecturés sont tracés à la règle, tandis que les éléments naturels sont dessinés par des traits rapides permettant ici de rendre le feuillage au premier plan à gauche de la composition. Robert tire parti de la gamme colorée que peut offrir la sanguine par des contours plus ou moins fortement tracés qui apportent ainsi des nuances tonales et renforcent l'effet de perspective : les éléments du premier plan sont ainsi plus appuyés que le pont et le ciel, rendus par des traits plus larges et légers.

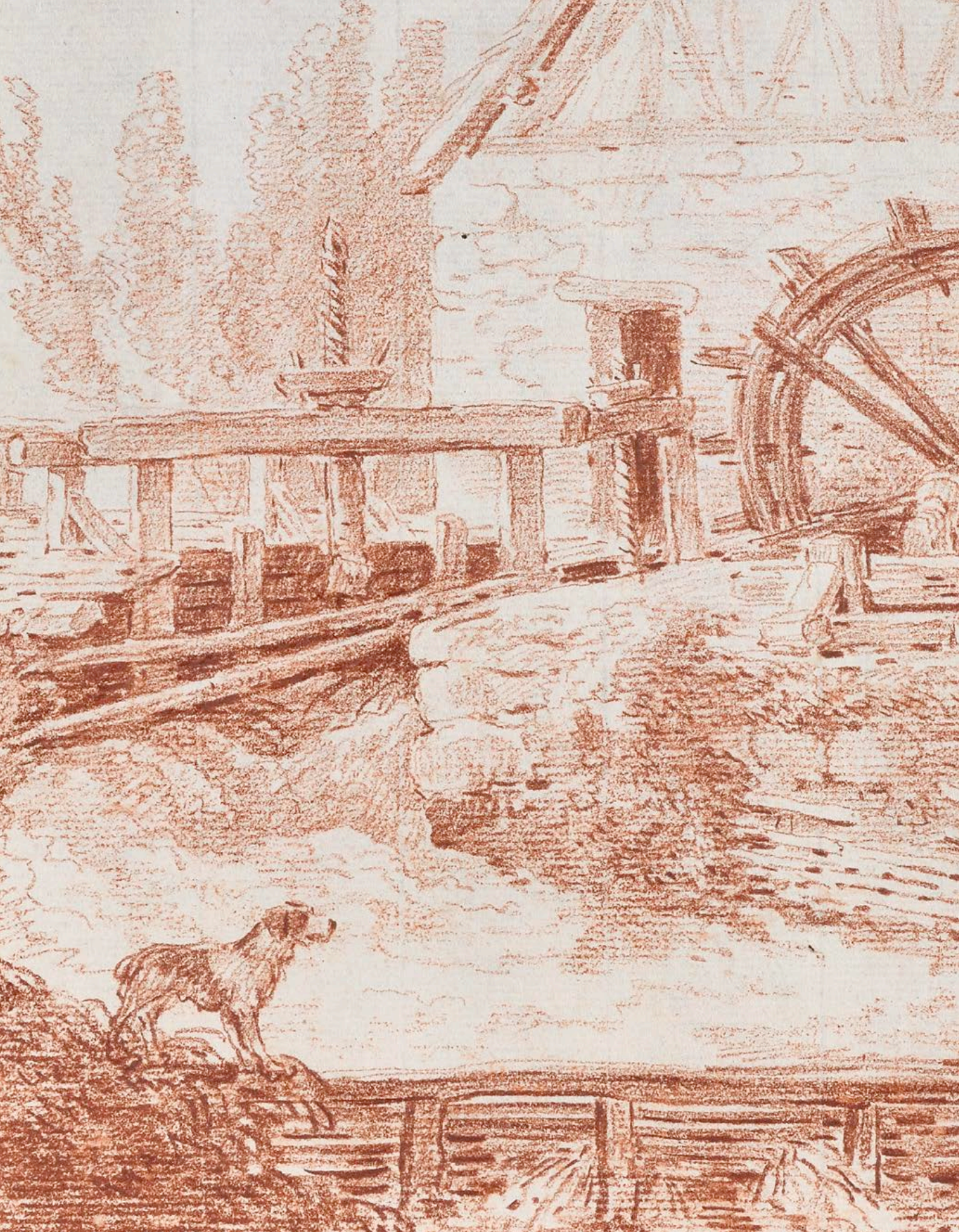
D'une personnalité joyeuse, serviable et généreuse, Hubert Robert ne souffre d'aucune jalousie de ses succès précoces. Dans une production où l'architecture tient tant de place, le « Robert des ruines » sut introduire quelques scènes de vie, ne cherchant ni la complexité ni la gloire de la représentation. Peintre de l'Académie avant même d'y être agréé, il sut s'entourer des plus grandes personnalités et mécènes de son temps et parvint à s'établir comme l'héritier des plus grands noms de la peinture du paysage franco-italien.

Plus encore, Hubert Robert fit usage de son don pour la représentation et la création de jardins en devenant « Dessinateur des jardins du roi ». Louis XVI le charge notamment du réaménagement des jardins de Versailles et de Rambouillet. Il reçoit par ailleurs des commandes privées dont les plus merveilleux exemples demeurent les jardins de Méréville et d'Ermenonville.

M.O

¹ Lettre de Charles-Joseph Natoire (1700-1777) datée du 26 novembre 1754 à M. de Marigny

² Doctrine de Cochin conservée par le Marquis de Marigny in Pierre de Nolhac, Hubert Robert 1733-1808, Goupil & Cie, Paris, 1910, p.23







François BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

4 | *Jeune femme assise de profil à mi-corps lisant « Abélard et Héloïse »*

Pierre noire, estompe, sanguine, craie blanche et rehauts de pastel bleu

20,7 x 15,5 cm

Beau cadre en bois sculpté et doré à décor de coquilles, fleurettes et de queues de cochon d'époque Louis XV

Provenance :

- Collection du Baron Ferdinand de Rothschild (1839-1898)
- M. Casimir Ignace Stralem (1886-1932), par héritage à sa femme, Mme Casimir Stralem
- France, collection particulière.

Exposition :

- New York, Galleries of Duveen Brothers, *French Drawings of the Eighteenth Century: A Loan Collection arranged by Mr. Richard Owen*, 1934, n° 12

Bibliographie :

- Alexandre Ananoff, *L'œuvre dessinée de François Boucher*, catalogue raisonné Tome I, F. de Nobele, Paris, 1970, cat. 360, fig. 71, p. 110
- Alexandre Ananoff, *Boucher*, Lausanne Paris : la Bibliothèque des arts, 1976
- Pierrette Jean Richard, *L'œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild*, Paris, 1978
- Pierre Rosenberg et Alastair Laing, *Boucher*, catalogue d'exposition, New York, The Metropolitan Museum of Art (1986), Detroit, The Detroit Institute of Arts (1986), Paris, Galeries nationales du Grand Palais (1987), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986
- Françoise Joulie, *François Boucher : hier et aujourd'hui*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 17 octobre 2003 – 19 janvier 2004, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003

François Boucher débute son apprentissage auprès de son père Nicolas Boucher (1671-1743), maître peintre et dessinateur de l'Académie de Saint-Luc. À 18 ans, il rejoint l'atelier du célèbre François Lemoyne (1688-1737) grâce auquel l'artiste lance véritablement sa carrière. Lauréat du Prix de Rome en 1723, Boucher séjourna à l'Académie de France de 1728 à 1731 où il étudie d'après l'antique. En 1734, il est reçu à l'Académie royale en tant que peintre d'histoire.

Très apprécié de son vivant, d'une évolution extrêmement rapide, l'artiste reçut tous les honneurs qu'un peintre de sa génération pouvait espérer. Sa carrière brillante sera récompensée par de nombreux titres dont celui de professeur, directeur de l'Académie royale et premier peintre du roi. Jusque dans les années 1760, l'artiste répond à quelques centaines de commandes de ses prestigieux mécènes dont la marquise de Pompadour et le duc de Chevreuse,

ainsi qu'aux manufactures royales de Beauvais et des Gobelins, et enseigne avec enthousiasme sa manière à son atelier.

Dans les années 1765, il produit des portraits de femmes dont les visages sont empreints d'une élégance nouvelle, probablement suite à l'initiative de Caylus, membre amateur honoraire de l'Académie, qui instaure à partir de 1759 un concours de têtes d'expression¹. Ce renouvellement est notamment reconnaissable chez Boucher par la largeur des fronts des modèles et à leurs grands yeux allongés sur les tempes sous des sourcils parfaitement arqués dont l'esquisse *Jeune fille en buste* (ill. 1) est un merveilleux exemple. Le traitement du profil féminin travaillé à la pierre noire et rehaussé de pastel ainsi que les dimensions quasiment identiques à notre feuille en fait une œuvre en tout point comparable. Privilégiant de séduire l'œil avant l'esprit, Boucher





Ill. 1
 François Boucher
Jeune fille en buste
 Pierre noire et rehauts de paste
 l 19 x 15 cm
 Marque de la collection A. Beurdeley (L., 421)
 reproduit dans A. Ananoff, *L'œuvre dessinée de François Boucher*, Catalogue raisonné Tome I, F. de Nobele, Paris, 1970, cat. 360, fig. 71, p. 110



Ill. 2
 Gilles Demarteau (1722-1776), graveur
 D'après François Boucher (1703-1770)
Femme lisant «Eloise et Abailar»
 Estampe rehaussée de crayons noir et vert et de sanguine 22,4 x 16,9 cm
 Signée en bas à gauche : «f. Boucher in. del.», à droite : «Demarteau l.né scul.». En bas, au centre : «Treizieme Estampe à plusieurs Crayons : vert, noir et sanguine. à Paris chés Demarteau Graveur du Roi, rue de la Pelleterie à la Cloche.N°218».
 Paris, musée du Louvre, département des Arts Graphiques (inv. 19374 LR/ Recto)

insufflé une douceur et une sensualité remarquable à cette image. Une gracieuse jeune femme en buste vue de profil est assise sur un fauteuil et pose délicatement le regard sur un ouvrage qu'elle tient entre ses mains gantées. Une paisible image d'un heureux quotidien dans un espace raffiné au XVIII^e siècle.

Le travail mené sur le rendu de l'expression du visage et de la finesse des traits laisse penser que l'artiste croqua son modèle sous ses yeux. Une certaine poésie émane de ce juvénile visage rehaussé par une chevelure raffinée retenue par quelques fleurs de laquelle s'échappent des boucles soigneusement ordonnées. Notre dessin témoigne également de l'intérêt de l'artiste pour le rendu des détails et des textures de la mousseline de la robe à la collerette jusqu'à l'extrémité des manches de dentelle traitées nerveusement par quelques traits de pierre noire, tantôt ondulés tantôt géométrisés.

Cette image fut divulguée au cours du XVIII^e siècle par la gravure de Gilles Demarteau (1722-1776) (*ill. 2*), graveur liégeois établi à Paris depuis le milieu du siècle. Demarteau se fait connaître pour ses gravures d'après les œuvres de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) et Carle van Loo (1705-1765) entre autres, et avant tout d'après celles de François Boucher dont il devient l'ami.

Réalisée dans le sens inverse de notre feuille, l'œuvre de Demarteau fait preuve de quelques légères variations dans la composition au niveau de la chevelure, mais aussi dans le traitement des couleurs puisqu'elle est rehaussée de crayons noir et vert. Demarteau ajoute même un titre à l'ouvrage que le modèle tient entre ses mains et titre sa gravure *Femme lisant «Eloise et Abailar»* en signant sur le bord : *Treizieme Estampe à plusieurs Crayons. à Paris chés Demarteau Graveur du Roi, rue de la Pelleterie à la Cloche. No. 218.*²



Boucher avait-il confié à Demarteau le titre de l'ouvrage ou s'agit-il d'un ajout personnel ? L'histoire de Héloïse et Abélard, œuvre médiévale publiée sous Louis VI (1081-1137), s'aligne parfaitement avec l'esprit intimiste de l'image innocente de la jeune femme. Une histoire passionnelle dans laquelle Pierre Abélard, âgé de 36 ans et maître en théologie à Cathédrale de Notre-Dame de Paris fait la rencontre d'Héloïse, de 21 ans sa cadette, et dont il tombe éperdument amoureux. Malgré l'enseignement spirituel reçu, le couple donne naissance à un enfant et se marie secrètement. La fin de leur vie, punis et séparés, demeure idyllique par un échange épistolaire passionné que la jeune modèle de notre dessin semble lire avec intérêt.

Sur une feuille de format restreint, Boucher accorde une attention particulière aux moindres détails à travers une rigueur et une qualité d'exécution qui en font une étude très aboutie. Les rehauts de couleur sont savamment apposés, en mêlant le crayon et le pastel, l'artiste joue ainsi sur les textures.

François Boucher commence à utiliser le pastel probablement lorsqu'il assiste aux séances de travail de Maurice Quentin de la Tour (1704-1788) venu chez lui portraiturer Madame Boucher pour un envoi à son premier Salon. Fasciné par la variété de tons qu'il peut apporter à ses dessins, il mêle ainsi la pierre noire au pastel et en dévoile une éclatante maîtrise. Le grain du pastel est ici utilisé comme contour dans les fleurs des cheveux et dans la robe pour en rendre le volume. L'ingénieux traitement de la lumière rend d'une part la grâce et la douceur du modelé du visage traité tout en rondeur de la coiffure au menton, et illustre d'autre part la luxueuse soierie de la robe colorée de bleu pour en faire refléter la lumière et l'adoucir.

L'utilisation de la sanguine rend la pierre noire lumineuse. Dans le visage du modèle, elle est utilisée pour donner le ton de la chair sur les pommettes rehaussées de lumière, faisant ressortir le teint blanchi par une utilisation généreuse de poudre.

Le fond uni fait de légères hachures est soigneusement estompé, une technique utilisée également dans les extrémités du bureau, du fauteuil et de la manche de dentelle esquissée. Le modèle baigne ainsi dans une atmosphère empreinte de douceur et de légèreté.

Incontestable représentant du portrait peint français du XVIII^e siècle, François Boucher fut aussi un excellent dessinateur et pastelliste. Il sut gagner l'admiration de ses confrères et de ses prestigieux commanditaires collectionneurs avides de ses figures féminines qu'il place au premier plan de ses œuvres. Notre dessin, récemment redécouvert, avait rejoint les collections d'éminents collectionneurs d'art des siècles suivants dont le baron Ferdinand de Rothschild (1839-1898) puis Casimir Ignace Stralem (1886-1932), probablement hérité par la suite par son fils, Donald Sigmund Stralem (1903-1976), également collectionneur.

M.O

Nous remercions Monsieur Alastair Laing d'avoir confirmé l'authenticité de notre dessin.

¹ Françoise Joulie in *Esquisses Pastels et dessins de François Boucher dans les collections privées*, exposition du 12 octobre 2004 au 9 janvier 2005, Versailles, Musée Lambinet, Somogy Éditions d'art, Paris, 2004

² Gravure reproduite dans Pierrette Jean Richard, *L'œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild*, Paris, 1978, p. 208, n° 783



Nicolas VLEUGHELS

(Paris, 1668 – Rome, 1737)

5 | *Diane endormie*

Au verso : étude pour un portrait d'homme

Circa 1725

Pierre noire, estompe et rehauts de craie blanche sur papier bleu

Au verso : pierre noire, craie blanche et rehauts de pastel

22,5 x 48,5 cm

Provenance :

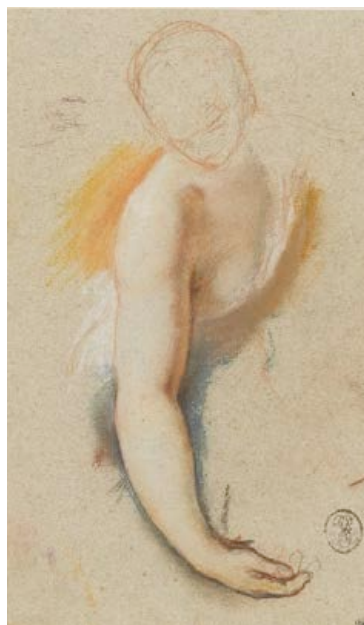
- France, collection particulière.

Bibliographie :

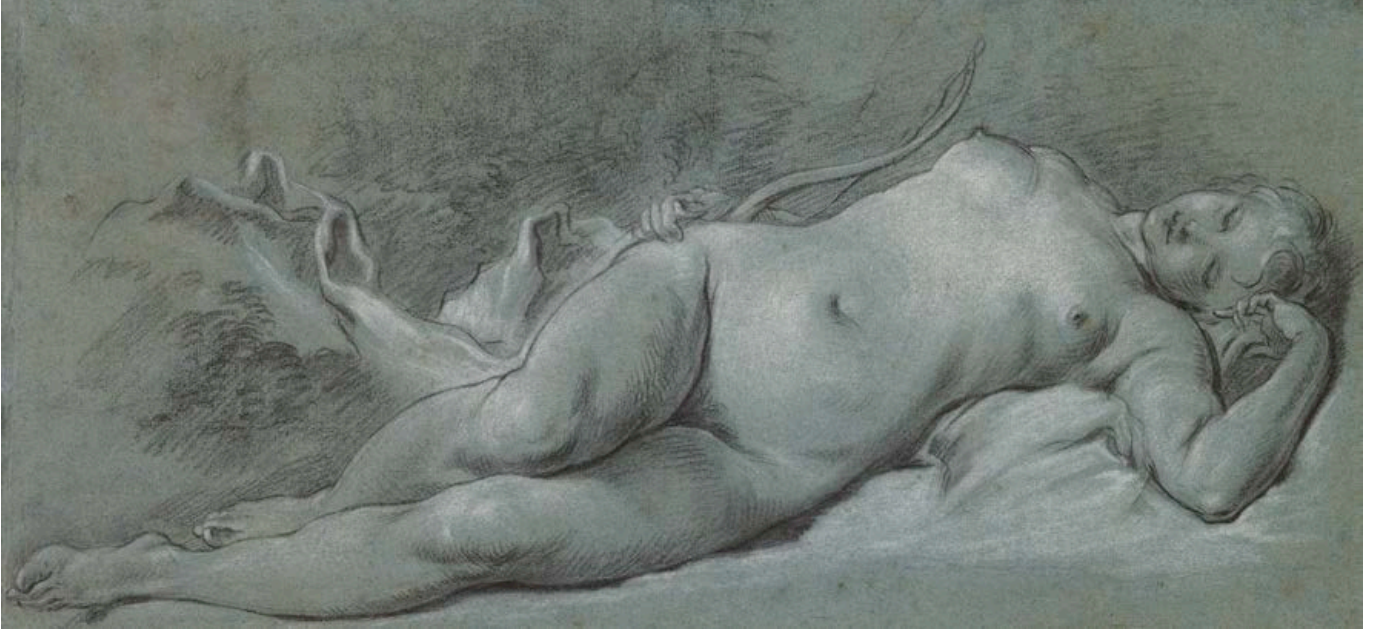
- Bernard Hercenberg, *Nicolas Vleughels : peintre et directeur de l'Académie de France à Rome, 1668-1737*, Léonce Laget, Paris, 1975
- Neil Jeffares, « VLEUGHELS, Nicolas » in *Dictionary of pastellists before 1800*, online edition
- Emmanuelle Brugerolles (dir.), *François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des beaux-arts*, ENSBA, Paris, 2003

D'ascendance flamande, Nicolas Vleughels naît pourtant à Paris et se forme à l'exercice artistique auprès de son père Philippe Vleughels, portraitiste. Nous ne disposons que de peu d'éléments biographiques sur les débuts du jeune Vleughels qui grandit dans le milieu de la colonie flamande de Saint-Germain-des-Prés et « *s'attach(e) à Pierre Mignard qui pendant quelque tems le dirigea dans Ses études* »¹ à l'Académie.

Vleughels témoigne très tôt d'un intérêt pour l'Italie. Il séjourne à Rome en 1707 et y retournera plusieurs fois. Il visite également Modène, Parme et Venise mais c'est véritablement à Rome que l'artiste s'établit lorsqu'il est nommé par le duc d'Antin en 1724 pour co-diriger puis diriger l'Académie de France. Entre une famille d'origine flamande, un environnement français et une passion italienne, l'œuvre de Nicolas Vleughels est complexe : ses influences diverses se décèlent à travers ceux qu'il considère comme ses maîtres : Rubens, Véronèse et Watteau. La paternité de ses œuvres a ainsi souvent pu être confondue avec quelques-uns de ses contemporains. Sur une feuille de papier bleu très prisé au XVIII^e siècle, notre dessin représente une académie de jeune femme allongée, tenant un arc à demi-caché derrière son corps nu. Vleughels est un peintre d'histoire, lorsqu'il ne s'agit pas de figure religieuse, les figures féminines de



Ill. 1
Nicolas Vleughels
Tête et bras de femme
Pastel, pierre noire et sanguine
sur papier chamois
26,3 x 15,9 cm
Paris, musée du Louvre, département
des Arts Graphiques (inv. 33306, Recto)



verso



Ill. 2
 François Boucher (1703-1770)
Diane endormie
 Sanguine et rehauts de craie blanche sur papier chamois
 23,2 x 37,8 cm
 Paris, École nationale supérieure
 des beaux-arts (inv. EBA 593)

l'artiste sont bien souvent allégorisées : cette image pourrait être une étude pour une œuvre de format plus ambitieux représentant le repos de Diane chasserresse, ou encore celui de Vénus et l'amour. Au verso, l'œuvre est doublée d'un portrait d'homme à la pierre noire rehaussée de craie blanche et de pastel.

Dans une époque querellée entre les rubénistes et les poussinistes, Vleughels, suivant l'enseignement paternel, s'attache à la première catégorie. Bien que les détails des débuts de sa carrière de sa vie demeurent minces, Vleughels fait preuve d'un raffinement et d'une maîtrise du dessin auquel il ajoute presque systématiquement de la couleur. Doué d'une excellente culture artistique, il étudie les maîtres anciens sans en devenir copiste mais va au-delà de son apprentissage : il s'inspire et réinvente en faisant une synthèse de ses influences. Coloriste assidu, il mêle le coloris rubénien de son héritage flamand à la chaleur et l'élégance vénitienne. À Venise, sa rencontre avec Rosalba Carriera (1673-1757) est déterminante, elle lui permet de se former au maniement du pastel, technique dans laquelle l'artiste fait preuve d'une grande aisance.

À Rome, l'enseignement de Vleughels à l'Académie passe par la réalisation d'académies féminines marquées par des formes pleines, un enseignement transmis avec rigueur à ses élèves notamment Etienne Jeaurat (1699-1789) et Pierre Subleyras (1699-1749). Un détail anatomique en particulier rapproche notre dessin de la main de Vleughels qui choisit bien souvent de mettre en saillie une épaule particulièrement – ici celle de gauche – et tend à faire disparaître l'autre. En résulte un effet de volume instantané permettant de positionner la figure dans l'espace d'une surface pourtant plane. Une complexité propre à l'artiste que l'on retrouve dans plusieurs œuvres de sa main dont *L'étude de femme* conservée à Paris au département des Arts Graphiques du musée du Louvre (*ill. 1*).

Fidèle aux modèles féminins de l'artiste, notre académie témoigne de l'influence rubénienne dans l'attitude, la position torsadée du corps et dans la musculature puissante paradoxalement rendue molle par la rondeur du modelé. L'artiste met en exergue son savoir-faire par une utilisation ingénieuse de la craie blanche pour retranscrire la lumière et de hachures à la pierre noire pour exposer cette chair tant exacerbée dans l'œuvre



Ill. 3
Nicolas Vleughels
Étude d'une tête de Minerve
Pastel sur papier bleu
25,5 x 24,2 cm
Paris, musée du Louvre, département des
Arts Graphiques (inv. 33295, Recto)



Ill. 4
Nicolas Vleughels
Portrait de femme
Pastel, pierre noire et sanguine sur papier
chamois
24 x 18,6 cm
Paris, musée du Louvre, département des
Arts Graphiques (inv. 33298, Recto)

de Rubens. Quelques détails anatomiques rappellent aussi l'enseignement flamand par les yeux en amande et les doigts tentaculaires allègrement étirés de notre modèle. Enfin, l'artiste dispose un drapé autour du corps étendu qui en accentue les formes et apporte un volume supplémentaire à l'ensemble. Il est intéressant de mettre en relation notre œuvre avec la *Diane endormie* de François Boucher conservée à l'École des beaux-arts de Paris (ill. 2). Bénéficiant de l'enseignement de Vleughels, Boucher, alors pensionnaire à l'Académie de France à Rome, eut l'occasion de travailler d'après les modèles du maître en reprenant ici l'exacte composition qu'il traita cependant à la sanguine rehaussée de craie blanche.

Vleughels est un excellent coloriste. Ses dessins reflètent le travail mené sur la couleur. Sur une feuille grise, chamois ou bleue très appréciée au cours du XVIII^e siècle, l'artiste rehausse systématiquement ses dessins de crayon, de craie et de pastel qui en font des dessins très aboutis (ill. 3 et 4). Le verso de notre académie témoigne de cette technique. Bien que simplement esquissé, Vleughels accentue la présence du modèle par

un traitement fin du regard et s'efforce d'apporter une dimension supplémentaire à son œuvre en colorant les pommettes de sanguine et de pastel orangé et les lèvres d'un pastel rouge flamboyant tirant sur le rose.

La monographie extrêmement précieuse de Bernard Hercenberg permet de mieux appréhender l'œuvre de Nicolas Vleughels, artiste quelque peu oublié du marché dont la majeure partie de l'œuvre dessinée reste certainement à découvrir.

Ses relations développées auprès des plus grands noms de son temps tels qu'Antoine Watteau avec qui l'artiste vivra un temps à Paris ou encore le financier, collectionneur et mécène Pierre Crozat (1661/5-1740), permettent à Nicolas Vleughels de se placer comme une éminente figure de la peinture française : un talent récompensé par sa nomination à la direction de l'Académie de France à Rome qu'il occupe jusqu'à sa mort en 1737.

M.O

¹ A.A.F. *Abecedario de P.J. Mariette*, T. VI, 1859-60, pp. 89-90





Jean-Louis PREVOST dit Le Jeune

(Nointel, 1745 – Paris, 1827)

6 | *Nature morte à la corbeille de fleurs, vase et ouvrages sur un guéridon*

Plume, lavis d'encre, aquarelle et gouache

19 x 26,3 cm

Signé en bas à gauche *Prévost le Jeune*

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Gabriela Lamy, « Les Prévost, peintres de fleurs : des jardins de La Celle-Saint-Cloud à l'expédition La Pérouse en passant par Trianon », in *Bulletin du Centre de Recherche du Château de Versailles*, France, février 2017.
- Eik Kahng, Marianne Roland Michel, *Anne Vallayer-Coster : peintre à la cour de Marie-Antoinette* [exposition], Marseille, Musée des Beaux-arts, galeries de la Vieille Charité 12 avril-23 juin 2003



Ill. 1

Jean-Louis Prévost (1745-1827)

Nature morte avec un vase de fleurs et un service à thé

1810

Fitzwilliam Museum, Université de Cambridge,
Angleterre (inv. 614223)



Ill. 2

Jean-Louis Prévost (1745-1827)

Nature morte avec un vase de fleurs sur une table dressée pour un repas

Vers 1810

Fitzwilliam Museum, University of Cambridge,
Angleterre (inv. 75894)

Peintre de fleurs par excellence, Jean-Louis Prévost dit Le Jeune évolue dans un environnement artistique florissant. Parmi la fratrie des Prévost, Jean-Louis, Guillaume et Jean-Jacques Prévost reçoivent chacun à leur tour entre 1754 et 1762 les leçons de dessins de plantes à la manufacture de porcelaine de Sèvres, données par le célèbre peintre animalier Jean-Jacques Bachelier (1724-1806).

Les trois frères se font connaître pour leur participation à d'importants travaux de recherche concernant l'art des jardins à la fin du XVIII^e siècle réalisant ensemble, entre 1763 et 1768, un exceptionnel herbier peint

de la collection de plantes « distribuées par classes, par genres et par espèces, suivant l'ordre observé au Jardin des Plantes du Roy à Trianon »¹ appelée l'*Horti Cellensis Plantarum Icones*, véritable cabinet de curiosité à ciel ouvert témoignant du goût et de l'intérêt grandissant au cours du XVIII^e siècle pour la botanique et l'horticulture. Engagés par le fermier-général et grand collectionneur de botanique Jacques-Jérémie Roussel (1712-1766), les frères Prévost produisent pour cet ouvrage plus de 1800 dessins, représentant toutes les plantes du jardin du château de La Celle Saint-Cloud, propriété de Roussel.





Ill. 3
 Jan van OS (1744-1808)
Still life with fruit and flowers
 Fitzwilliam Museum, University of Cambridge,
 Angleterre (inv. PD.35-1975)



Ill. 4
 Jean-Louis Prévost (1745-1827)
Bouquet de fleurs dans un vase avec un nid
 Huile sur toile
 Collection particulière.

Guillaume Prévost rejoint l'expédition La Pérouse entre 1785 et 1788 accompagné de son neveu Jean-Louis-Robert, fils unique de Jean-Louis qu'il ne reverra par ailleurs jamais. Pendant ce temps, Jean-Jacques et Jean-Louis intègrent l'Académie de Saint-Luc, suivant ainsi une carrière plus académique que leur frère Guillaume. Jean-Louis y figure de 1791 à 1810.

Notre œuvre témoigne de l'influence de l'enseignement du père de l'artiste ainsi que de son goût personnel pour les objets en céramique admirés à la manufacture de porcelaine. Dans notre œuvre, l'attention se porte naturellement vers le centre de la composition présentant un formidable exemple de vase aux bas-reliefs inspiré de l'Antique, traditionnellement ornés de putti ou bacchantes, monté ici sur un piédocouche en bronze doré. Au-delà de l'étude de plantes, nous connaissons quelques compositions plus ambitieuses que l'artiste agrémenté de nouveaux éléments. Il s'agit de démontrer sa virtuosité à représenter les objets silencieux qui l'entourent à travers

l'illustration de tables servies agrémentées de cartons à dessins que l'on aperçoit ici au premier plan et dans lesquelles Prévost inclut presque systématiquement un ou plusieurs éléments en céramique que ce soit un service à thé (*ill. 1*), des assiettes (*ill. 2*) ou comme ici à droite de la composition un gobelet d'inspiration antique à décor de ménades dansantes.

Jean-Louis Prévost s'inscrit dans la lignée nordique des peintres tels que Rachel Ruysch (1664-1750) ou Jan van Os (1744-1808) (*ill. 3*) qui intègrent des éléments antiques à leurs natures mortes. Ses œuvres évoquent son éducation raffinée ainsi que ses années d'étude assidues lui permettant de rendre avec une grande précision chaque espèce florale du bouquet représenté à gauche de la composition.

La clarté de l'ensemble se révèle par un travail attentif sur les effets de lumière, particulièrement dans la représentation du bas-relief du vase qui semble par ailleurs avoir fasciné l'artiste puisqu'on le retrouve dans



Ill. 5
 Anne Vallayer-Coster (1744-1818)
Fleurs dans un vase en terre cuite, des pêches et des raisins
 Huile sur toile
 121 x 113,3 cm
 Dallas Museum of Art Foundation (inv. 1998.51)



Ill. 6
 Jean-Louis Prévost (1745-1827)
 « Tulipe 'La Roussel', pivoine rouge double, pommier 'Reinette de Canada' ou 'Reinette de Trianon' », dans Gault de Saint-Germain, *Collection des fleurs et des fruits peints d'après nature par Jean-Louis Prévost*, Paris, Vilquin, 1805, pl. 9. Paris, BNF, Estampes, Jd 34.
 La notice de cette planche nous apprend que la 'Reinette de Canada' était cultivée à Trianon vers la fin du règne de Louis XV d'où son nom dans diverses provinces françaises de 'Reinette de Trianon'.
 © Bibliothèque nationale de France

plusieurs autres œuvres (ill. 4) ainsi que chez les artistes de sa génération qu'il inspira dont la fameuse Anne Vallayer-Coster² reproduisant, elle aussi, ces vases sculptés (ill. 5).

L'intérêt de l'artiste se découvre aussi dans un méticuleux travail sur le rendu des matières. En bon coloriste, il rehausse ainsi par des touches de couleurs plus vives le trompe-l'œil du support de marbre veiné rouge rappelant le plateau de la table sur lequel repose l'ensemble. Bien que la surface de l'œuvre soit plane, l'œil est ainsi trompé par une perspective adroitement reproduite. Prévost parfait son œuvre en apportant de la brillance au vase : la lumière qui s'y reflète est rendue par de fines touches de gouache blanche. L'ensemble se détache d'un fond brossé brun clair que l'on retrouve chez nombreux de ses contemporains dont Vallayer-Coster.

Le goût pour la botanique, initié par le rôle du Jardin royal des plantes fondé en 1635, puis par l'Académie royale des sciences créée en 1666 se poursuit au XVIII^e

siècle par des études précises sur la flore sous forme de dessins, gravures, aquarelles sur papier et miniatures sur vélin. En 1805 est publiée la *Collection des fleurs et des fruits, peints d'après nature par Jean-Louis Prévost* (ill. 6). L'ouvrage servit de modèle pour de nouvelles idées d'ornementation pour artisans tels que les ébénistes, orfèvres, brodeurs, ou peintres de porcelaine. Collectionné de son vivant, l'œuvre de Jean-Louis Prévost se retrouve aujourd'hui dans des collections publiques françaises dont le musée des beaux-arts d'Angers ou de Besançon.

M.O

¹ BNF, Estampes, Jc26 : *Catalogue de Plantes peintes d'après nature par les soins d'un amateur, distribué par classes, par genres et par espèces, suivant l'ordre observé au Jardin des plantes du Roy à Trianon.*

² Eik Kahng, Marianne Roland Michel, *Anne Vallayer-Coster : peintre à la cour de Marie-Antoinette* [exposition], Marseille, Musée des Beaux-arts, galeries de la Vieille Charité 12 avril-23 juin 2003



Léonard Baulieu



Attribué à Antoine VESTIER

(Avallon, 1740 – Paris, 1824)

7 | *Portrait de femme à la robe de mousseline et au nœud bleu*

Miniature sur vélin

Diamètre : 7 cm

Provenance :

- Vente Ader, 6 février 1978, reproduit sous le numéro 110
- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Anne-Marie Passez, *Antoine Vestier*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 1989

Sur un support de vélin n'excédant pas les 7 centimètres, apparaît un délicat portrait d'une jeune femme vêtue à la mode champêtre lancée par la reine Marie-Antoinette dans les dernières années du XVIII^e siècle. Nous proposons d'attribuer cette miniature à la main d'Antoine Vestier, peintre qui se fit une spécialité du portrait, dont nous connaissons quelques miniatures dont le fin traitement peut être comparé à notre œuvre.

Antoine Vestier fut souvent comparé à ses aînés dont il s'inspira tels que Perronneau, Roslin, Duplessis, Greuze et Drouais. L'attentive observation de leur œuvre permit à l'artiste de développer la virtuosité de son pinceau.

Né d'une famille étrangère au monde de l'art, le jeune Vestier connaît quelques difficultés à s'introduire dans ce milieu mais aussi financièrement, lorsqu'il s'agit de suivre les cours de l'Académie. Âgé de trente-cinq ans, l'artiste produit des huiles et miniatures d'une très belle facture traduisant une grande facilité d'écriture.

Il s'établit comme portraitiste et peintre de genre dont les nombreuses commandes lui permettent de se rapprocher de la noblesse. Agréé à l'Académie en 1785, il profite de cette nomination pour multiplier sa production et espérer retenir l'attention de la Cour.

Notre œuvre se situe dans les années les plus fécondes de la carrière de l'artiste, entre 1782 et 1792. 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 la plupart de ses figures. Loin des portraits d'apparat aux visages figés, Vestier se dédie au portrait de chevalet, ainsi qu'à la miniature comme moyen d'exprimer l'élégance mais surtout l'intimité de ses modèles.



Ill. 1

Antoine Vestier

Madame de Montesson (1738-1806)

Miniature sur ivoire

Stockholm, Nationalmuseum (inv. NMB 1316)

Antoine Vestier laisse derrière lui quelques dizaines de miniatures dont le traitement est très proche de notre œuvre (ill. 1). Parmi ces portraits féminins très demandés, bien souvent épouses, vêtues et coiffées à la dernière mode, notre œuvre représente une jeune femme représentée légèrement de profil, élégamment tournée vers la droite. Dans un format très restreint





Ill. 2
Élisabeth Louise Vigée Le Brun
*Gabrielle Yolande Claude Martine de Polastron, duchesse
de Polignac*
Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et
de Trianon (inv. MV 8971)

Vestier accorde une importance toute particulière aux détails physiques de son modèle. La jeune femme est soigneusement maquillée de manière à faire ressortir sa chair nacrée et sa longue chevelure poudrée et bouclée dont les cheveux sont dessinés un à un rappelle ceux des portraits royaux officiels de la reine. Elle est vêtue d'une fine robe de mousseline ornée sur la poitrine d'un élégant nœud bleu, en écho aux robes portées quelques illustres contemporaines dont la duchesse de Polignac (*ill. 2*).

L'artiste est reconnu pour ses dons de coloriste. La souplesse de son pinceau lui permet de rendre le portrait tout en élégance et en harmonie, jouant des effets vaporeux qui se répondent entre la coiffure et l'étoffe de la robe légère et aérienne.

Au-delà de son appartement au Louvre qu'il reçoit en 1796, Antoine Vestier accède à la gloire durant sept années avant que la Révolution française ne brise sa carrière. La virtuosité précoce de son pinceau justifie le nombre de commandes privées qu'il reçut avant son agrégation à l'Académie : il fut le peintre attitré de quelques puissants particuliers dont la famille Hozier notamment, pour laquelle il réalise six portraits.





Atelier de François-André VINCENT

(Paris, 1746 – 1816)

8 | *Arria et Poetus*

Pierre noire, plume et lavis d'encre noire au pinceau

41,5 x 48,5 cm (chaque)

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Jean-Pierre Cuzin, *Vincent Entre Fragonard et David*, Arthena, Paris, 2013

Né d'une famille genevoise, la formation du jeune François-André Vincent débute à Paris auprès de son père, le miniaturiste François-Elie Vincent (1708-1790), professeur à l'Académie de Saint-Luc établi dans la capitale depuis 1733. D'après les écrits de Pierre-Jean-Baptiste Chaussard (1766-1823) c'est le peintre Alexandre Roslin (1718-1793) « qui détermina le père du jeune artiste à le faire passer du comptoir dans l'atelier ; il entra dans celui de M. Vien »¹. L'enseignement de François-André, âgé de 15 ans, se poursuit ainsi dans l'atelier de Joseph-Marie Vien (1716-1809), professeur à l'Académie royale, fameux peintre d'Athéniennes qui prédétermine certainement l'engouement du jeune peintre pour les sujets de l'Antiquité gréco-romaine. Tout au long de sa carrière, Vincent demeure très attaché à l'enseignement de son maître.

Le don du jeune artiste dans le maniement du pinceau lui permet de remporter en 1767 le Prix d'expression fondé sept ans plus tôt par le comte de Caylus. Il obtient le Grand Prix de Rome l'année suivante et séjourne ainsi en Italie jusqu'en 1771. En 1777, il est agréé et ensuite reçu à l'Académie. Vincent est considéré comme l'un plus éminents peintres de sa génération, une réputation qu'il cultive à travers un atelier prolifique. Nos dessins sont deux exemples probants de la qualité de l'enseignement délivré par Vincent à la fin du XVIII^e siècle.

Au milieu des années 1780, Vincent est confronté au succès montant de son contemporain Jacques-Louis David (1748-1825) qui présente au Salon de 1785 *le Serment des Horaces* terminé un an plus tôt. Sur commande royale, Vincent produit *Arria et Poetus*, sujet tiré de l'antiquité romaine qu'il rend en deux

toiles datées 1784 pour la première et 1785 pour la seconde, d'un plus grand format.

L'histoire de *Arria et Poetus*, tirée de la correspondance de Pline le Jeune (vers 61 – 113 après J.-C.), est sélectionnée par l'artiste pour sa valeur morale. Arrêté pour avoir participé à la rébellion menée contre l'empereur Claude (10 av J.-C. – 54 ap. J.-C.), Poetus est enfermé à Rome. Condamné à se donner la mort sans pouvoir s'y résoudre, sa femme Arria le rejoint afin de le convaincre de mourir honorablement : elle se poignarde devant lui et lui tend le couteau.

L'œuvre de Vincent traduit l'esprit du néoclassicisme dans sa plus pure expression. Elle illustre un acte tragique mais aussi violent, théâtralisé avec élégance et froideur. Dans la première œuvre datée 1784, Arria, tente de convaincre son époux de se donner la mort en lui tendant un poignard qu'il fixe avec terreur. Dans la seconde de 1785, Arria vient de se poignarder et, soutenue par une suivante, tend le poignard à Poetus qui se précipite vers elle les bras levés.

Pour ses œuvres finales, Vincent produit plusieurs feuilles préparatoires. Pour la version de 1784, une esquisse à la plume répertoriée dans le catalogue de l'artiste (cat. 436 D) représente, dans un cadrage plus large que la version finale peinte, trois figures dont celle d'une suivante au second-plan qui sera finalement éliminée dans la version finale. Pour la version de 1785, Vincent produit une esquisse à l'encre et au lavis brun rehaussé de blanc dont les attitudes des personnages varient là encore de la version peinte (cat. 435 D). Les différences et variations par rapport aux versions peintes rappellent le travail de réflexion de l'artiste pour construire ses œuvres.





Ill. 2
 François-André Vincent
Arria et Poetus, 1785
 Huile sur toile
 322 x 257 cm
 Amiens, Musée de Picardie (inv. M.P. 2004.17.177)



Ill. 1
 François-André Vincent
Arria et Poetus, 1784
 Huile sur toile
 101 x 121,9 cm
 Missouri, Saint Louis Art Museum (inv. 27 :2008)

Nos deux dessins illustrent la rigueur avec laquelle l'atelier étudie l'œuvre du maître. Dans des œuvres de formats identiques, contrairement aux toiles finales, les scènes sont représentées avec une grande acuité. Il s'agit de dessins très complets et n'omettent aucun détail de composition.

La grande habileté dans l'utilisation de la pierre noire sur des feuilles de grands formats permet de déceler que nos dessins émanent de la main d'un artiste habile dans l'atelier du maître. La directive néoclassique est parfaitement maîtrisée par la rencontre de lignes fortes en diagonales qui dynamisent d'une part et stabilisent la composition d'autre part. Les dessins font aussi preuve d'une attention particulière portée au traitement de la puissante lumière qui accentue la théâtralité de la scène. Le minutieux travail sur les expressions faciales ingénieusement éclairées permet de rendre l'exacte atmosphère tragique par laquelle Vincent capte le regard du spectateur.

Après son retour à Rome, Vincent est l'un des peintres d'histoire favoris de sa génération. Son talent est pourtant menacé par le génie davidien auquel il est confronté. Ainsi dès 1781, deux ans après le succès de l'œuvre *Les Sabines*², Vincent répond par un sujet original tiré de Tite-Live (I, 12) et de Plutarque (*Vie de Romulus*, 19) : *Les Sabines* ou *Le Combat des Romains et des Sabins interrompu par les femmes Sabines*³.

Les deux exceptionnelles toiles représentant l'histoire d'*Arria et Poetus* du Salon de 1785 inspirent l'atelier du maître, en devenant vraisemblablement des modèles d'étude desquels furent tirés nos deux dessins.

M.O

¹ Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, 1806, pp.97-98

² Paris, Musée du Louvre (inv. 3691)

³ Angers, Musée des beaux-arts (inv. 2013.22.53)







Jacques-Antoine Marie LEMOINE

(Rouen, 1751 – Paris, 1824)

9 | *Portrait de Pierre Paul Royer-Collard (1763 - 1845)*

1796

Pierre noire, estompe et rehauts de sanguine

Signé et daté *Lemoine del. 1796* au milieu vers la droite

23 x 19 cm

Provenance :

- Collection de la maison d'orfèvrerie Boin-Taburet (Paris) à la fin du XIX^e siècle
- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Alfred Poussier, *Notice biographique sur Lemoine (Jacques-Antoine-Marie) peintre miniaturiste (1751-1824)*, 1914
- Neil Jeffares, « Jacques-Antoine-Marie Lemoine », in *Gazette des beaux-arts*, vol. 133, n° 1561, février 1999, p. 61-136
- Charle Christophe « Royer-Collard (Pierre, Paul) » in *Les professeurs de la faculté des lettres de Paris – Dictionnaire biographique 1809-1908*, Institut national de recherche pédagogique, Paris, 1985. pp. 155-156.

Les notices biographiques sur Jacques-Antoine Marie Lemoine ou Le Moyne demeurent rares. Originaire de Rouen, Lemoine semble s'être établi à Paris autour de l'année 1806. On trouve mention de son nom dans la liste des membres de la Société d'Émulation¹, répertorié comme artiste peintre ayant fréquenté l'École des Beaux-Arts de Paris « élève de M. la Grenée le Jeune »² et de Maurice-Quentin de « La Tour » (1704-1788), auprès duquel il apprend à manier le pastel. Les nombreux dessins parvenus jusqu'à nous signés de sa main démontrent que Jacques-Antoine Marie Lemoine fut un excellent dessinateur qui « *se livra plus particulièrement au genre du portrait en miniature et en grand, il fit plusieurs portrait pour la famille Lecoulteux de Rouen.* »³

Dans un esprit de louange et de glorification des personnalités illustres de son temps, Lemoine traduit ici les traits de Pierre Paul Royer-Collard, influente figure politique et homme de lettres.

En 1789, Pierre Paul Royer-Collard est un avocat établi à Paris. La même année, il opte pour une carrière politique en devenant membre du conseil municipal de Paris, fonction qu'il occupe durant trois ans avant de présenter, au nom de sa section à la Convention, une adresse à propos de l'enrôlement volontaire contre l'insurrection de l'Ouest. Il se réfugie à Sompuis après l'écrasement des

Girondins. Sa carrière politique prend progressivement de l'ampleur jusqu'à sa fière élection de député au conseil des Cinq Cents en 1797. Dès lors, sa vie politique se bouscule. Son élection est annulée l'année suivante lors du coup d'État du 18 fructidor : après avoir été favorable à la Révolution, Royer-Collard se rallie à la monarchie constitutionnelle. En développant des relations étroites avec les représentants de Louis XVIII, il reçoit la nomination de membre du conseil royal qu'il occupera jusqu'en 1803. Jusqu'en 1814 son nom n'apparaît plus que dans le domaine de la littérature dans lequel il trouve une nouvelle reconnaissance : Collard devient professeur d'histoire de la philosophie à la Faculté des lettres de Paris. La chute de l'Empire apporte un souffle nouveau à sa carrière et lui permet de prendre la présidence de la Commission de l'Instruction publique jusqu'en 1819. Dans le même temps, il est élu député de la Marne, fonction qu'il occupera jusqu'à mort en 1845.

« (...) *Le Professeur ne peut espérer d'être utile à ses Élèves, qu'en se mettant toujours à leur portée. C'est pour eux et non pour lui qu'il doit faire sa Classe. Son objet étant de graver dans leur mémoire les principaux faits de l'Histoire (...), il ne doit chercher d'autre source d'intérêt que la simple exposition des faits historiques et la liaison naturelle qu'ils ont entre eux : il devra surtout éviter tout ce qui*





Ill. 1
Portrait de Lord Seymour
 Pierre noire et rehauts gouache
 34,5 x 26 cm
 Signé et daté *Lemoine 1796 Juillet*
 Collection particulière.

pourrait appeler les Élèves dans le champ de la Politique et servir d'aliment aux discussions des Partis. (...) »⁴

Sous Charles X, après une carrière bien remplie, l'homme politique perd de son influence. En 1830, Royer-Collard a 67 ans, il est chevalier de la légion d'honneur et membre actif de l'Académie française où il avait été élu trois ans plus tôt. Parmi ses champs d'actions très diversifiés, l'homme de lettres qu'il était s'efforça de remanier l'instruction et l'enseignement et appela ainsi, à travers plusieurs lettres directives, au changement.

Dans un format ovale participant à l'aspect intimiste de l'œuvre, Royer-Collard est ici représenté en buste légèrement tourné vers la gauche le visage pris de face, fixant l'artiste. Le modèle est vêtu à la mode Directoire : sous une veste dite « de dessus » accompagnée d'un gilet croisé à revers apparaît un large collet blanc noué englobant son cou. En attentif observateur, Lemoine retranscrit avec une grande acuité les traits physiques et la psychologie de son modèle par un regard paisible. Royer-Collard pose ainsi sereinement devant l'artiste, il n'est d'ailleurs pas exclu de penser que les deux hommes se connaissaient intimement.

Excellent dessinateur, la virtuosité de Lemoine se révèle ici dans l'emploi de la pierre noire agrémenté de sanguine permettant de rehausser les pommettes, les lèvres ainsi que le regard du modèle. Son ingéniosité s'exprime à travers le soin accordé à chaque détail de la composition, allant de l'utilisation de l'estompe apportant un effet de douceur à l'ensemble, en passant par un traitement délicat de la lumière éclairant les lignes pures et exactes du visage jusqu'au traitement des cheveux intelligemment décoiffés, dessinés un à un.

L'œuvre est datée de l'année 1796, durant laquelle Lemoine réalise le portrait de Lord Seymour (*ill. 1*), qu'il est ici intéressant de comparer à notre œuvre dans l'utilisation commune de la pierre noire et le subtil maniement que l'artiste en fait, jouant des effets d'ombre et de lumière sur les visages de ses modèles. Le portrait de Seymour évoque le goût de l'artiste pour ces portraits masculins issus de grandes familles telles que les Seymour, de l'aristocratie anglaise, entre autres. La main de l'artiste nous a laissé d'autres exemples de portraits en buste de format ovale d'hommes traités à la pierre noire, de dimensions similaires à notre portrait (*ill. 2 et 3*) dont certains furent exposés au Salon de 1796 en particulier



Ill. 2
Portrait d'Adolphe Edme Theodor Archambault Regnard des Coudrees
 Pierre noire et rehauts de craie blanche
 21,8 x 17 cm
 Collection particulière.



Ill. 3
Portrait of Pierre-Nicolas Dury, à mi-corps
 Pierre noire et rehauts de craie blanche
 25.8 x 22.3 cm
 Collection particulière.

qui recense 5 portraits dessinés et « plusieurs portraits ». L'absence de dimensions ou de détails physiques des modèles ne nous permettent pas de déterminer si notre dessin y fut exposé cette année-là.

« (...) *les malheurs des temps passés lui ayant oté une partie de sa fortune, il pensa que le travail étoit la véritable fortune (...)* »⁵

Les homonymes de notre artiste ont pu mener à bien des confusions quant à son corpus d'œuvres non signées. Cependant, d'après le précieux témoignage épistolaire de la fille de l'artiste, on sait que Lemoine se bâtit une solide réputation de portraitiste qui fit sa gloire. Il fut collectionné de son vivant en France et au-delà des frontières : « *(i)l y a beaucoup d'autres ouvrages de lui dans la France et dans les cours étrangères* »⁶. Au Salon, l'œuvre de Lemoine est appréciée pour la qualité de ses « portraits dessinés » de citoyens et citoyennes, d'artistes⁷, de modèles connus et inconnus du public illustrant son goût certain pour ce genre qu'il pratique jusqu'à sa mort en 1824.

¹ La « Société libre d'émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure » fut fondée à Rouen en 1792.

² M. S. Rocheblave « *Les Artistes Normands à l'École des Beaux-Arts de Paris, de 1765 à 1789* » in Congrès du Millénaire normand, t. II, p. 425

³ Lettre de Mlle Agathe Lemoine à Juste Hoüel Secrétaire de correspondance de la Société d'Émulation à Rouen, datée du 7 juin 1824 retranscrite dans Alfred Poussier, *Notice biographique sur Lemoine (Jacques-Antoine-Marie) peinture miniaturiste (1751-1824)*, 1914, p. 5

⁴ « Royer-Collard Pierre-Paul. 18. 9 novembre 1818 : Lettre de Royer-Collard, président de la Commission de l'Instruction publique, aux proviseurs des collèges royaux parisiens, jointe à l'arrêté du 9 novembre (extraits) » in *L'histoire et la géographie dans l'enseignement secondaire. Textes officiels*, Tome 1 : 1795-1914, Institut national de recherche pédagogique, Paris, 2000, p. 113.

⁵ Lettre de Mlle Agathe Lemoine à Juste Hoüel Secrétaire de correspondance de la Société d'Émulation à Rouen, datée du 7 juin 1824 in *op. cit.* p. 8

⁶ *Ibid.*

⁷ Le Salon de 1785 mentionne un « portrait de Mme Lebrun, assise sur un rocher, dans un paysage », ou encore celui de 1798 « portraits dessinés à la pierre noire du citoyen Fragonard »

François-Joseph HEIM

(Belfort, 1787 – Paris, 1865)

10

Persée et Andromède

Huile et rehauts de gouache sur traits de pierre noire sur papier vergé

12,8 x 15,8 cm.

Provenance ;

France, collection particulière

Bibliographie ;

- *De David à Delacroix ; La Peinture française de 1774 à 1830* (cat. exp.), Paris, Grand Palais, 1974)
- Jean-Pierre Cuzin, « François-Joseph Heim (1787-1865) ; peintre d'esquisses » in *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1991.

C'est à Belfort, en 1789, que débute la formation artistique de François-Joseph Heim. Son père, Joseph Heim professeur de dessin, lui donne ses premières leçons avant de l'envoyer à l'école centrale de Strasbourg où le jeune garçon obtient le premier prix de dessin à l'âge de onze ans. Son indéniable don encourage son père à l'envoyer à Paris cinq ans plus tard rejoindre l'atelier de François-André Vincent (1746-1816). Rapidement, François-Joseph s'entoure des meilleurs artistes de son temps qu'il côtoie dans l'atelier de Vincent dont Horace Vernet (1789-1863). Convoitant le prix de Rome, Heim produit en 1806 une œuvre titrée *Le Retour du fils prodigue* (perdue) pour laquelle il obtient le second prix. Il accède au Premier prix l'année suivante en présentant *Thésée, vainqueur du Minotaure*, une toile qui, au-delà de son caractère académique, annonce d'ores et déjà l'habileté de sa main dans le maniement des couleurs (Paris, Ensba, inv. PRP 45).

Après son séjour à l'Académie de France à Rome entre 1808 et 1811, l'artiste revient à Paris et expose régulièrement au Salon dont celui de 1812 et 1817, remportant par deux fois la médaille de première classe. Heim reçoit de nombreux honneurs de son vivant dont celui de chevalier de la Légion d'honneur en 1827 et officier de la Légion d'honneur en 1855. En 1829, il devient membre de l'Institut dans la section de peinture au fauteuil de Jean-Baptiste Regnault, décédé la même année. Il sera par ailleurs élu vice-président puis président de l'Institut en 1853.



Ill. 1

François-Joseph Heim

La mort (ou le songe ?) d'un héros antique

Huile sur papier marouffé sur toile

12,5 x 17 cm

Collection particulière.

De son apprentissage chez Vincent, Heim développe un intérêt majeur pour les grands sujets d'histoire, religieux et mythologiques comme l'annonçait le choix du sujet de son envoi en 1807.

Loué pour la qualité d'exécution de ses œuvres, il côtoie rapidement le succès par de nombreuses commandes officielles auxquelles il répond avec enthousiasme. À Versailles, il produit pour la galerie des Batailles, à Paris il réalise plus de 10 tableaux pour des églises parisiennes. L'artiste s'illustre également dans la peinture profane en produisant quelques œuvres pour l'Assemblée Nationale (décor de la salle des Conférences) ou encore par la réalisation plusieurs plafonds peints au Louvre.

Pour produire ces œuvres, de grands formats pour la plupart, Heim multiplie les esquisses à l'huile sur papier





Ill. 2
 François-Joseph Heim
La Tempérance
 Huile sur toile - 25 x 15,5 cm
 Belfort, Musée d'Art et d'Histoire



Ill. 3
 François-Joseph Heim
La Prudence
 Huile sur toile - 25 x 15,5 cm
 Belfort, Musée d'Art et d'Histoire

et sur toile, de format très restreint. Notre œuvre semble être un exemple de cette production. La comparaison avec certaines esquisses reconnues de la main de l'artiste telle que *La mort d'un héros antique* (ill. 1) s'avère tout à fait cohérente. Réalisée à l'huile sur une feuille de papier n'excédant pas les 13 cm de hauteur, elle témoigne d'une utilisation puissante de la couleur comme instrument de construction de la composition. Notre esquisse représente Persée et Andromède, sujet antique maintes fois traité par ses pairs tels que Gustave Moreau (*Andromède*, musée Gustave Moreau, inv. 15499), très apprécié pour son penchant dramatique, fidèle illustration de la veine romantique qui saisit le début du siècle. La mythologie raconte qu'Andromède, princesse éthiopienne avait été envoyée au sacrifice, attachée à un rocher pour être dévorée par un monstre marin. En revenant de son glorieux combat contre Méduse – dont on aperçoit ici la tête sur le bouclier – le héros grec Persée monté sur son cheval ailé Pégase, sauva la jeune femme.

Grâce à l'extrême précocité de sa pratique artistique, l'artiste développe une grande reconnaissance par ses dons de dessinateur. Heim est aussi un coloriste assidu, passion qu'il met au service de ses dessins. Il puise son inspiration chez ses aînés dont il semble apprécier le travail sur le rendu des sentiments par la couleur, notamment chez Eugène Delacroix (1798-1863). L'artiste a par ailleurs pu s'inspirer de quelques œuvres du maître de la couleur dont *Saint Georges combattant le dragon, dit aussi Persée délivrant Andromède* (Paris, musée du Louvre, inv. RF 1396).

Ses esquisses dévoilent le processus ingénieux de création de l'œuvre en deux temps. Il trace les contours de ses figures puis rend vivant l'ensemble par la couleur. Notre huile témoigne de cette technique en laissant apparents les traits de construction au-dessus desquels, entre une préparation huileuse et une habile utilisation de gouache, il construit son œuvre.



Ill. 4
 François-Joseph Heim
Destruction de Jérusalem par les romains, esquisse
 Huile sur toile
 29 x 35 cm
 Paris, musée du Louvre (inv. RF 1971-1)

D'une touche systématiquement très enlevée, ses esquisses sont fougueuses. Heim ne recherche pas le détail mais l'idée. Il suggère plus qu'il ne marque et travaille régulièrement les visages de ses personnages très brièvement, allant, dans certains cas, jusqu'à les laisser sans expression (*ill. 2 et 3*). Ses figures sont bien souvent allongées ; dans notre œuvre l'encolure du cheval est anormalement étirée tout comme les jambes du personnage de Persée. Par ailleurs le cheval, animal largement représenté en peinture par les artistes romantiques, est une figure intéressante de comparaison de l'œuvre de Heim. Dans l'esquisse qu'il produit pour son tableau *Destruction de Jérusalem par les romains* (*ill. 4*), la vivacité de l'animal est rendue par de savantes touches rapides de pinceau tantôt enroulées, tantôt étirées, technique à l'énergie fiévreuse que l'on retrouve dans notre esquisse.

François-Joseph Heim demeure une figure peu étudiée de l'histoire de l'art qui fut pourtant très appréciée du Second Empire. Entre une production d'œuvres sacrées et profanes issues de commandes officielles, sa carrière variée lui permet de connaître le succès de son vivant, traversant aisément les différents régimes politiques que connaît la France. Heim ne répondra qu'occasionnellement aux commandes privées.

La majeure partie de son œuvre graphique est conservée à Paris, au musée du Louvre. Ses œuvres finales peintes sont exposées dans quelques éminents musées français dont le musée du château de Versailles qui conserve de grands formats historiques dont la *Défense du château du Burgos, octobre 1812* (inv. MV1764), *La Chambre des Députés présente au duc d'Orléans l'acte qui l'appelle au trône, 7 août 1830* (inv. MV1814) ou encore la *Bataille de Rocroy, 19 mai 1643* (inv. MV 2721).





Jean-Baptiste GREUZE

(Tournus, 1725 – Paris, 1805)

11 | *Autoportrait*

Circa 1785

Huile sur toile ovale

61,5 x 51 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Jean Martin, *Œuvre de J.-B. Greuze : catalogue raisonné, suivi de la liste des gravures exécutées d'après ses ouvrages*, H. Piazza, Paris, 1905, pp. 70-71

« *Ce talent d'exprimer les passions sur la toile est très rare et Mr Greuze le porte au plus haut degré.* »¹

Incomparable dessinateur détaché du goût rocaille français qu'il juge trop frivole, Jean-Baptiste Greuze met l'accent sur la glorification de la sensibilité de ses sujets qui se doivent d'élever l'âme du spectateur. Formé dans l'atelier du maître lyonnais Charles Grandon (1691-1762) qu'il suit à Paris en 1750, Greuze reçoit par la suite les leçons de Charles-Joseph Natoire (1700-1777) à l'Académie. Il ne s'engage pas dans la voie officielle du prix du Grand Prix de Rome mais y est cependant agréé en 1755 grâce à son *Père de famille lisant la Bible à ses enfants* (Paris, musée du Louvre, inv. RF 2016 3).

Après un séjour en Italie dont il ne retiendra que le travail sur l'expression des figures, Greuze inaugure un genre nouveau qui bouscule la critique. Il s'agit de scènes de genre dont la mise en place des éléments évoque la grande peinture d'histoire mais dans lesquelles l'expression des sentiments règne : un intérêt inédit dans la peinture française, né de ses multiples dessins d'après nature. Connue pour ses scènes de genres, Greuze est aussi un talentueux portraitiste qui multiplie les commandes et se plaît dans la représentation d'enfants. Parmi ces figures, l'artiste réalise quelques portraits confidentiels, ses propres autoportraits.

« *Greuze, dit M. Lecarpentier, qui l'a connu, était de taille moyenne ; il avait la tête forte, le front très grand, les yeux vifs et bien fendus, une figure spirituelle. Son abord annonçait la franchise et l'homme de génie ; il était même difficile de ne pas dire : Voilà Greuze, sans presque l'avoir vu.* »²

Par essence, l'autoportrait n'exige pas de commande. Il s'agit d'œuvres personnelles et intimes exemptées de tout artifice, appréciées pour l'exercice psychologique qu'elles procurent. De cette production, l'histoire a retenu plus d'une dizaine de portraits de Greuze « par lui-même » réalisés tout au long de sa carrière.

Le premier exemple connu est daté autour de l'année 1763 (*ill.* 1). Par une technique très esquissée similaire à notre œuvre, l'artiste se présente au spectateur en costume d'atelier, légèrement de trois-quarts vers la droite, le visage pris de face : une position que l'artiste adoptera dans la plupart de ses autoportraits. Cette première version représente l'artiste âgé d'une quarantaine d'années, vigoureux, pris dans l'essor d'une production flamboyante.

Plus qu'un portrait, les autoportraits reflètent l'homme mais aussi l'artiste : la surface plane incarne le dialogue entre le peintre et son miroir. Au-delà des qualités esthétiques, l'œuvre pose ainsi les réflexions de l'artiste sur sa propre condition. En comparaison de la version conservée au musée du Louvre (*ill.* 2) notre œuvre, inédite, pourrait être datée autour de l'année 1785. Greuze aurait alors environ 60 ans, il apparaît plus fragile et diminué mais son regard apaisé traduit une certaine confiance. Comme à son habitude, Greuze se présente en buste de trois-quarts tourné vers la droite. Ses cheveux blancs et bouclés sont légèrement poudrés. Sous une veste brune au col rabattu bleu, il porte une cravate blanche flottante et un jabot de dentelle englobés par un gilet jaune.





Ill. 1
Autoportrait
 Huile sur bois
 Vers 1760
 Paris, musée du Louvre (inv. MI 1071)



Ill. 2
Autoportrait
 Huile sur toile
 Vers 1785
 73 x 59 cm
 Paris, musée du Louvre (inv. 5034)



Ill. 3
Portrait de François Babuti
 Salon de 1761
 Huile sur toile
 59,7 x 48,2 cm
 Collection particulière

Greuze ne cache pas les marques physiques de son âge pour ne pas risquer de malmener le dialogue face à soi-même. Il semble même accorder une certaine sympathie dans la représentation de profils âgés comme en témoigne le portrait de son beau-père François Babuti en 1761 (*ill. 3*).

Cette dernière partie de la carrière de l'artiste laisse place à un traitement plus esquissé de ses sujets, l'artiste abandonne la précision des traits et des contours tout en accordant une place particulière dans l'utilisation de la couleur comme élément d'expression des passions sur la toile. Notre autoportrait permet d'apprécier le minutieux travail mené sur la représentation fidèle des carnations par d'épaisses touches de roses tantôt brossées tantôt souples et enveloppées. Une attention particulière est portée dans le traitement du visage et plus encore dans l'intensité psychologique de son regard serein.

Bien qu'une certaine austérité émane de l'œuvre, la vision d'ensemble concourt à la douceur et à la volupté : la gamme chromatique restreinte réhaussée par le col de la veste au col rabattu bleu est délicatement traitée par quelques habiles coups de pinceau étirés. La sensation de douceur est renforcée par le format ovale de l'œuvre mais aussi par un trait rapide qui définit d'une part le

fond uni d'un vert pâle cuivré et d'autre part le reste du corps, confondu dans camaïeu de brun, symbole d'une modestie qu'il rend rayonnante.

« (...) on applaudit sur-tout à son portrait qu'il venoit de peindre lui-même. »³

La peinture délicate de Jean-Baptiste Greuze touche l'œil et l'âme du spectateur curieux, intrigué par une touche douce et sensuelle dont le peintre fait preuve dans chacun de ses tableaux. Peintre de la félicité laborieuse, du drame, de l'enfance, mais avant tout du portrait, Greuze est un artiste qui s'adresse à la sensibilité de son temps, représente et personnifie les sentiments sur la surface plane de la toile : une ingéniosité qui fit son succès et sa gloire.

M.O

¹ Anonyme, « Exposition de peintures, sculptures et gravures », *L'Année littéraire*, supplément, 1761 (Deloynes n°1272)

² Charles Blanc « Étude sur Greuze » in *L'Artiste Greuze sa vie et son œuvre Sa statue Le musée Greuze*, 1868, p. 119.

³ C.-L. F. Lecarpentier, *Notice sur Greuze lu dans la séance de la Société libre d'Emulation de Rouen*, [Rouen], 1805, p. 7.



Théodore GÉRICAULT

(Rouen, 1791 - Paris, 1824)

12 | *Tête de bouledogue*

Circa 1818-1820

Huile sur toile

24,2 x 32,2 cm

Au verso : Inscriptions anciennes, à l'encre noire, en haut à gauche, sur un châssis datant probablement du milieu XIX^e siècle : « C. M. MATHIEU ».

Provenance :

- « Tableaux/ Géricault (Théodore)/ – *Tête de chien/ Belle étude* » (*Catalogue de tableaux anciens et modernes, dessins et aquarelles [...] provenant de la collection de feu M. Mathieu, E. Girard, commissaire-priseur, Féral, peintre-expert, Paris, Hôtel Drouot, salle n° 7, lundi 11 décembre 1876, n° 5*).
- Paris, collection Edmond Courty (1896-1972).
- Paris collection particulière.

Examens scientifiques :

- Tableau nettoyé en 2020 par M^{me} Laurence Baron-Callegari (Restaurateur du Patrimoine, diplômée de L'IFROA).
- Tableau examiné par ARTMYN (Paris), en juillet 2020. Examen photographique multispectral : lumière rasante ; réflectographie ultraviolet ; réflectographie infrarouges et fausses couleurs.

Authenticité :

- Cette œuvre sera incluse dans le *Catalogue raisonné des tableaux de Théodore Géricault*, actuellement en préparation par M. Bruno Chenique.

Un tableau retrouvé

Cette *Tête de bouledogue*, magnifique et puissant tableau de Théodore Géricault (1791-1824), est resté totalement inconnu des spécialistes de l'artiste, bien qu'il ait été signalé dès 1876 à leur connaissance.

Si l'on n'a jamais pris le temps de consacrer une étude à la représentation des chiens dans l'art du peintre de *la Méduse*, un rapide survol de sa production permet d'y déceler une forte présence, un fort intérêt. On pourrait presque parler d'un véritable leitmotiv. Les chiens y jouent en effet un rôle important : ils sont parfois agressifs, au repos ou remplissent leur rôle assigné de fidèles compagnons de l'homme. En 1989, Robert Rosenblum a bien consacré un petite livre intitulé *Le Chien dans l'art. Du chien romantique au chien post-moderne* où Géricault figure bien, mais avec un seul tableau¹, reproduit de plus en noir et blanc



Ill. 1.
Charles Aubry,
Bull-Dog,
d'après l'étude peinte par Géricault,
1824, lithographie, 21,4 x 26,3 cm,
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie.



Bazin, lui, répertoria un dessin de jeunesse, peut-être réalisé dès 1808 représentant *Deux chiens près de leur niche*². Vers 1812-1814 la thématique du lévrier est présente dans de nombreux dessins de l'Album, dit de Chicago, qui représente bien souvent l'univers familial de Géricault au Chesnay (près de Versailles), à savoir le château de son oncle Jean-Baptiste Caruel et de sa jeune épouse Alexandrine-Modeste (née de Saint-Martin)³. Un lévrier, probablement leur chien, figure sur ces dessins⁴. Un peu plus loin, nous y trouvons un chien de chasse⁵ et, dans un autre encore, ce chien est curieusement affublé d'un visage à caractère humain⁶.

Dans la catégorie des chiens domestiques, nous trouvons *Le Procureur*, un chien qui appartenait à Laure Bro, une amie et voisine de Géricault de la rue des Martyrs⁷ et le chien, de race mâtin, que monte le petit Louis Bro⁸. Clément nous apprend que c'était le chien du peintre : « [n°] 57. *Galaor*. Chien de l'espèce mâtin qui appartenait à Géricault. Il est couché, la moitié du corps passant hors de sa niche de pierre. – Aquarelle. – Au colonel O. Bro de Comères. H., 155. – L., 155 mill »⁹.

D'autres tableaux de Géricault, sur le même thème, sont encore passés en vente au XIX^e siècle et n'ont toujours pas été retrouvés : « [n°] 46 – *Blidab*. Chienne de chasse ayant appartenu à Lord H. Seymour. / [n°] 47 – *Deux chiens de berger* »¹⁰.

On trouve enfin, dans la production *géricaldienne*, la thématique du chien agressif, comme, par exemple, dans une magnifique copie d'un détail de la grande toile de Jean-Baptiste Deshayes, *Le Martyre de Saint André* (aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Rouen)¹¹. Une copie que l'on peut dater des années 1812-1814 et qui est en quelque sorte l'antithèse de cette *Tête de bouledogue* où règnent la douceur et le calme.

Calme et douceur

La première allusion connue au chien qui nous intéresse date de l'époque du décès de Géricault. En hommage au peintre, ses amis exposèrent quelques-unes de ses œuvres au Salon de 1824 et Charles Aubry, pour sa part, exposa cette lithographie réalisée d'après une toile de Géricault (*ill. 1*) :

« SAZERAC et DUVAL, boulevard des Italiens, passage de l'Opéra, escalier A.

« [n°] 2141 - *Tête de bull-dog*, d'après Géricault, par M. Aubry.

(*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants*, Paris, Ballard, 1824, p. 226).

La lithographie d'Aubry, publiée par Villain (signalé au dépôt légal le 14 mai 1824), portait un titre et un sous-titre légèrement différent : « BULL-DOG / D'après l'étude peinte par Géricault »¹². Le tableau ainsi reproduit rejoindra plus tard la collection de Maurice Cotier et n'est toujours pas, à ce jour, localisé¹³.

Le magnifique tableau que nous présentons ici-même est totalement inconnu de Clément, de Grunhec, d'Eitner et de Bazin, qui, de plus, ignoraient l'existence de la vente Mathieu de 1876. Il est vrai que le titre générique, *Tête de chien*, ne permettait pas d'établir un quelconque lien avec les séries consacrées par Géricault aux bouledogues. C'est bien la marque ancienne, à l'encre noire, en haut à gauche, sur un châssis datant probablement du milieu XIX^e siècle : « C. M. MATHIEU », qui nous permet, aujourd'hui, d'ajouter un important jalon à ce beau dossier.

Plusieurs détails, comme la forme des oreilles (pointues), mais encore l'orientation de l'oreille gauche du chien, l'absence de bosse au-dessus de l'œil gauche, la position et la taille du mufle, un cou (le col) simplement suggéré par un jeu de brosse brillantissime, prouvent que ce tableau n'est pas le modèle lithographié par Aubry en 1824. Nous sommes donc en face d'une autre version, peut-être la toute première, à savoir une véritable étude prise sur le vif. Théodore Géricault aurait donc voulu, avant toute chose, porter son attention sur la tête et l'expression du bouledogue.

Car c'est bien d'un portrait dont il est question. Les yeux ne sont pas injectés de sang et encore moins le signe d'une quelconque férocité. Bazin est prisonnier du verbe « injecter » quand il affirme que l'animal « paraît grogner »¹⁴. Ces petites touches de rouge, ici, ne sont nullement le symbole de la colère. Tout au contraire ce bouledogue semble doux et affectueux. Grâce à la technique fragmentaire du gros plan, Géricault en a fait un véritable portrait psychologique, un dialogue vibrant et sensible entre l'animal, le peintre (son maître) et le spectateur. C'est avec justesse que Robert Rosenblum, pouvait écrire : « Tel qu'il nous est présenté ici, l'animal parvient à un tel degré de personnification que nous avons l'impression assez dérangeante de l'aborder sur un pied d'égalité ».

Le dialogue est ici fascinant. La technique picturale

est au service de ce tête-à-tête muet. La pâte est vive et rapide. Les coups de pinceau volontaires sont apparents, révélant une matière onctueuse et savoureuse. L'économie de couleurs et la rapidité du jeu de brosse, enduits de noir, de brun, de rouge et de blanc, rend parfaitement le pelage du chien. La peinture est exécutée en pleine pâte. Géricault n'a pas utilisé de demi-teintes ni de passages adoucis de lumière. La force de la toile n'en est que plus incontestable. Cette brillante facture démontre une solide connaissance des moyens picturaux et une technique très élaborée, elle est au service d'une puissance d'expression et d'une troublante monumentalité à l'équilibre subtil.

Selon les critères de l'esthétique romantique on ne peut parler d'inachèvement de la toile. C'est, tout au contraire une véritable étude, prise sur le vif (sans doute en une seule séance d'exécution, sans retouches postérieures), qui transmet l'essentiel de ce que le peintre a senti et voulu transmettre.

Nous remercions M. Bruno Chenique, membre de l'Union française des experts, pour son aide à la rédaction de cette notice.

¹ Robert Rosenblum, *Le Chien dans l'art. Du chien romantique au chien post-moderne*, Paris, Adam Biro, 1989, pp. 29-33, 48.

² Germain Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, t. II, *L'œuvre, période de formation*, Paris, Bibliothèque des arts, 1987, p. 334, n° 22, repr. Bazin, à tort selon nous, refuse l'authenticité de ce dessin de jeunesse.

³ Michel Le Pesant, « Documents inédits sur Géricault », *Revue de l'Art*, n° 31, 1976, pp. 73-81.

⁴ Germain Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, t. III, *La gloire de l'Empire et la Première Restauration*, Paris, Bibliothèque des arts, 1989, pp. 146-147, n° 718, repr ; pp. 147-148, n° 721, repr ; p. 205, n° 874, repr.

⁵ Bazin, t. III, 1989, p. 149, n° 725, repr.

⁶ Bazin, t. III, 1989, p. 149, n° 726, repr.

⁷ Germain Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, t. V, *Le retour à Paris*, Paris, Wildenstein Institute & Bibliothèque des arts, 1992, pp. 221-222, n° 1681, repr.

⁸ Bazin, t. V, 1992, pp. 243-244, n° 1735, repr.

⁹ Charles Clément, *Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, [1866-1867 et 1868], troisième édition augmentée d'un supplément, Paris, Didier, 1879, p. 338, n° 57.

¹⁰ *Catalogue des tableaux, dessins, esquisses et croquis laissés par Abel de Pujol et des tableaux et dessins qui garnissaient son atelier dont la vente aura lieu, par suite de son décès*, Boussaton, Lafontaine et Guelon-Dubreuil, commissaires-priseurs, Petit, expert, Paris, Hôtel Drouot, salle n° 4, 7 décembre 1861.

¹¹ Germain Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, t. II, *L'œuvre, période de formation*, Paris, Bibliothèque des arts, 1987, p. 442, n° 338, repr.

¹² W. Mc Allister Johnson, *French Lithography. The Restoration Salons 1817-1824*, Kingston, Agnes Etherington, 1977, pp. 95-96, n° 155, 164, repr ; Bazin, t. V, 1992, p. 220, n° 1674 A, repr.

¹³ Paul Mantz, « La galerie de M. Maurice Cottier », *Gazette des Beaux-Arts*, t. V, 1^{er} mai 1872, p. 382. Signalons un autre exemplaire, de qualité, ayant appartenu à la collection Burette (Bazin, t. V, 1992, pp. 219-220, n° 1674, repr). Quant à l'exemplaire donné au Louvre, en 1878, par His de La Salle, il n'est plus considéré par ce musée, et à juste titre, comme étant une œuvre authentique de la main de Géricault (Isabelle Compin et Anne Roquebert, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay. Liste des tableaux déposés par le Louvre* (par Élisabeth Foucart-Walter), t. I, *École française*, A-K, Paris, RMN, 1986, p. 279, repr). Sur ces différentes versions, nous renvoyons au dossier d'expertise de M. Bruno Chenique.

¹⁴ Bazin, t. V, 1992, p. 73.





Jean-Baptiste ISABEY

(Nancy, 1767 – Paris, 1855)

13

Portrait de l'ambassadeur russe le baron Pierre de Meyendorff (Piotr Kazimirovich Meyendorff) (1796-1863)

Miniature sur vélin

Signé et daté *Isabey 1842*

Diamètre : 4,5 cm

Provenance :

- Collection de la descendance d'Isabey
- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Edmond Taigny, *J.-B. Isabey : sa vie et ses œuvres*, E. Panckoucke, Paris, 1859
- Cyril Lecosse, *Jean-Baptiste Isabey : petits portraits et grands desseins*, CTHS : Institut national d'histoire de l'art, Paris, 2018

« *Isabey [...] c'est pour la bonne bouche, de dessin et de couleur il en tient une touche. / Qui lui fera longtemps un nombre d'envieux. / Si tous lui ressemblaient ; que ferais-je en ces lieux ? / C'est parmi les défauts que se plaît le satyre. / Cherchons d'autres objets. J'ai besoin de médire.* »¹

Jean-Baptiste Isabey fut célébré de son vivant pour la vivacité avec laquelle il sut rendre vivants ses « petits portraits ». Formé dans l'atelier de Jacques-Louis David (1748-1825), « *l'influence du maître fut courte, et les leçons qu'il en reçut ne firent qu'ajouter à la délicatesse de son crayon la pureté du dessin, sans altérer en rien le caractère élégant de son talent* »². Isabey est un excellent dessinateur qui reçoit les meilleurs éloges aux Salons et devient le maître incontesté de la miniature française de la fin du XVIII^e siècle. Traditionnellement réservés aux grands hommes, le portrait connaît à cette époque une expansion sans précédent. Dans un paysage culturel, social et politique en constante évolution entre sa naissance et sa mort, Isabey choisit de ne pas se limiter quant au choix de ses modèles. Ainsi, parmi les nombreuses figures publiques sur lesquels il fonde sa réputation, se présentent également quelques modèles anonymes qui ne manquent pas d'étonner et de déranger la critique.

Notre œuvre représente le baron Piotr Kazimirovich Meyendorff portant les insignes de la légion d'honneur. Militaire ayant participé aux campagnes étrangères de l'armée russe entre 1813 et 1814, Meyendorff se fait remarquer pour ses dons de stratège, ce qui le mène à rejoindre le service diplomatique. Rapidement, il se place comme l'un des éléments majeurs des liaisons entre la Russie et l'Autriche et est nommé conseiller à l'ambassade de Russie en Autriche, doublé d'une mission de chargé d'affaires aux Pays-Bas. Entre 1839 et 1850 il est connu comme ambassadeur russe. Envoyé en Prusse pour participer à la Conférence d'Olmütz, il est le représentant de l'Autriche et de la Russie face au baron Otto Theodor von Manteuffel (1805-1882) Ministre-président de la Prusse. Le 29 novembre 1850 il signe le traité qui met fin aux tensions entre les trois entités qui existaient depuis 1848. Parmi ses nombreux voyages en Autriche, Meyendorff rencontre sa future épouse, la Comtesse Sofya Rudolfovna Buol von Schauenstein (1800-1868), sœur du Premier ministre et ministre des Affaires Étrangères.

D'une production beaucoup plus rapide et moins coûteuse, les miniatures sont très appréciées des artistes et des acheteurs et constituent ainsi une très forte





Ill. 1
Jean-Baptiste Isabey
Portrait d'un gentilhomme, vers 1795
Miniature sur ivoire
Diamètre : 6,4 cm
Collection particulière.

production entre 1780 et 1800. Largement représentées au Salon, leur prix varie selon la qualité de l'exécution, la technique et le support. Vélín, ivoire, carton, Isabey s'essaie à différents matériaux participant à son succès. Parmi ces miniatures sur vélín, dont notre portrait est un formidable exemple, la critique parle d'une grande maîtrise de « l'effet des lumières » et de têtes dessinées qui ont « la vie et beaucoup d'expression ». À partir des années 1790, Isabey privilégie les formats médaillon très en vogue (*ill.* 1) ainsi que les fonds monochromes qui permettent de guider le regard vers l'essentiel. Grâce à une technique très rigoureuse de dessin en pointillé contenue sur un support n'excédant pas les 5 centimètres, notre portrait rend avec minutie les volumes et détails des cheveux et de la veste au col brodé d'or, tout en conservant un aspect lisse qui flatte l'ensemble et laisse percevoir les multiples coups de crayon et d'aquarelle qui rendent la carnation de son visage.

Pris entre deux siècles, Jean-Baptiste Isabey, poursuit son ascension à travers tous les régimes qu'il traverse. Considéré comme le plus habile de ses contemporains dans le domaine de la miniature, Isabey avouera lui-même avoir cherché à « passer pour le fondateur d'une école nouvelle », un genre « à part au moyen duquel il éloignerait toute comparaison dangereuse, et pourrait fixer l'attention sur ses [dessins]. » Sous le Premier Empire, devenu hôte habituel de la Malmaison, il portraiture les membres du clan Bonaparte dont Napoléon à plusieurs reprises, Joséphine et ses enfants, avec qui il s'était lié d'amitié.

M.O

¹ *Critique sur les Tableaux exposés au Salon en l'an IV*, Paris, Impr. de Madame Hérissant Le Doux, coll. Deloynes, t. XVIII, n°476, 1795, p. 6-7

² Edmond Taigny, *J.-B. Isabey sa vie et ses œuvres*, E. Panckoucke, Paris, 1859, p. 7



Luigi SABATELLI le Jeune

(Milan, 1818 – 1899)

14

Études anatomiques de chevaux

Plume et encre ferrogallique

29 x 21 cm

Signé en bas vers la droite *Sabatelli Luigi Figlio*

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- *Luigi Sabatelli (1772-1850) disegni e incisioni : catalogo*, Beatrice Paolozzi Strozzi (dir.), L. S. Olschki, Florence, 1978

Né à Milan en 1818, le jeune Sabatelli porte le même nom que son père Luigi Sabatelli dit « l'Ancien », considéré comme un précurseur du romantisme du début du XIX^e siècle. Contrairement à son père, nous ne disposons que de très peu d'éléments biographiques sur le fils. Benjamin de sa fratrie, il semblerait qu'il se soit montré meilleur élève que ses deux frères Francesco et Giuseppe dans le maniement du crayon puisqu'il est choisi, dès son plus jeune âge, pour travailler aux côtés de la figure paternelle. Sa formation précoce lui permet de se perfectionner et de rapidement devenir son plus proche collaborateur.

Parmi les commandes officielles que reçoit son père, le jeune artiste met en pratique ses dons à travers la technique de la fresque, dont on trouve aujourd'hui quelques exemples dans des églises milanaises. Son œuvre semble essentiellement tourner autour de la représentation d'épisodes bibliques en réponse aux commandes de l'Église.

À l'orée du XIX^e siècle, Luigi Sabatelli père est considéré en Italie comme un précurseur du romantisme. Dans cette volonté d'expression des sentiments sur une surface plane, il s'intéresse naturellement à l'étude des fauves (*ill. 1*) mais aussi des chevaux, un intérêt qu'il transmet à son fils et dont notre feuille est un formidable exemple. Tantôt sauvage, tantôt domestique, le cheval est un sujet particulièrement apprécié tout au long du XIX^e siècle. Entre fougue, déchirement et vitalité, l'animal incarne l'expression de sentiments humains. Probablement inspiré par l'œuvre de ses contemporains tel que



Ill. 1

Luigi Sabatelli I dit « l'Ancien » (1772-1850)

Couple de lions au pied d'un monument antique

Pierre noire

27 x 45 cm

Collection particulière.

Eugène Delacroix (1798-1863) (*ill. 2*), Sabatelli fils trouve dans l'étude des chevaux le vocabulaire nécessaire au rendu des émotions.

Notre dessin illustre la pensée créative de l'artiste. Sur une feuille de papier beige, Sabatelli trace à la plume quelques études de chevaux. Probablement croqué sur le vif, il reproduit avec une grande acuité les particularités anatomiques de l'animal. La musculature est rendue par un savant jeu de hachures, les figures sont cernées par un trait plus appuyé d'encre brune et d'encre ferrogallique, jadis utilisée par ses aînés italiens du XVI^e et du XVII^e siècle. L'œuvre comprend deux études de têtes, une étude



de museau, deux études de jambes mais également une étude de cheval vu de dos, démontrant ainsi la capacité de l'artiste à rendre ses figures en raccourci.

Dans cette effervescence intellectuelle prise entre progrès industriel et force animale, les sociétés européennes assistent au cours du XIX^e siècle au développement d'une véritable culture équestre. Au-delà de ses critères esthétiques, le cheval demeure le moyen de transport privilégié depuis l'Antiquité qu'il est nécessaire de savoir représenter pour n'importe quel peintre d'histoire. Sabatelli n'échappe pas à cet exercice et met à profit ses nombreuses études qu'il intègre à ses fresques.

Artiste méconnu oublié de l'histoire de l'art, Luigi Sabatelli fils fut pourtant très apprécié pour les fresques qu'il réalise pour de nombreuses églises entre Milan et quelques autres villes du Nord de l'Italie. La qualité de notre feuille rappelle que l'artiste était, avant d'être fresquiste, un excellent dessinateur qui mérite toute notre attention.

M.O



Ill. 2

Eugène Delacroix (1798-1863)

Trois têtes de chevaux et une tête d'homme barbu souriant

Crayon noir

20,4 x 27,8 cm

Collection particulière.





Labatelli Luigi Figlio

Henri-Joseph HARPIGNIES

(Valenciennes, 1819 – Saint-Privé, 1916)

15 | *Vue du jardin du Luxembourg*

Aquarelle et lavis d'encre sur traits de crayon noir

Signé et daté en bas à gauche *Harpignies 1882* et annoté *Paris* en bas à droite

25,5 x 36,5 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Jean-Pierre Cappoen, *Henri Harpignies, 1819-1916 : peindre la nature : exposition, Cosne-Cours-sur-Loire, Musée de la Loire, 4 juin-26 novembre 2016, Cosne-Cours-sur-Loire : Musée de la Loire, 2016*



Ill. 1

Pont de la Concorde, Notre-Dame de Paris à l'arrière-plan

Signé, daté et localisé 'H Harpignies 1881' (en bas à gauche) et 'Paris' (en bas à droite)

graphite, aquarelle

14,3 x 22,9 cm.

Collection particulière.

Henri-Joseph Harpignies débute une carrière de voyageur de commerce avant de se consacrer à sa passion artistique à l'âge de 27 ans, en prenant des leçons auprès du peintre de paysage Jean Achard (1807-1884).

Passionné par l'Italie qu'il visite deux fois, il s'imprègne pleinement de la douceur de la campagne romaine qui occupe la majeure partie des œuvres issues de ces séjours. En revenant à Paris, son talent est salué lors de sa première exposition au Salon de 1853 grâce à une œuvre de plein air titrée *Vue de Capri*. Il remporte par la suite de nombreux prix et médailles qui lui permettent de se tailler une place de choix parmi les peintres de paysages de sa génération. Harpignies voue une réelle admiration aux peintres de l'école de 1830 dont Corot principalement, qu'il considère comme son maître et dont il s'inspire largement à ses débuts avant de développer progressivement sa propre manière, expression de sa personnalité à travers des œuvres délicates qui ravissent l'œil des spectateurs avisés.

Dès 1850, Harpignies pratique l'aquarelle, qui devient son moyen d'expression de prédilection et lui permet d'exprimer les variations de la nature au gré des saisons. Davantage connu pour ses paysages naturalistes, Harpignies réalise cependant quelques vues parisiennes, et étudie l'aspect de la ville aux différentes heures de la journée (*ill. 1*). Notre vue du jardin du Luxembourg en est un excellent exemple.

À mi-chemin entre la peinture et le dessin, la technique de l'aquarelle permet de traiter le paysage urbain de façon atmosphérique, par le biais de l'utilisation du lavis et de couleurs très diluées. La nature est toujours présente dans les vues de Harpignies. Elle est ici illustrée avec finesse par les différentes nuances chromatiques de vert illustrant les arbres en fleurs dans la partie gauche de la composition. L'œuvre semble avoir été croquée sur le vif au printemps. À droite de la composition apparaît le palais du Luxembourg se détachant distinctement du ciel bleu



dégagé, permettant également d'apercevoir, au fond à gauche de la composition, les deux tours de l'église Saint-Sulpice. Dans cette vue, l'artiste retranscrit un jardin qui semble suspendu dans le temps, une aire de calme et de tranquillité, rythmée par la représentation de personnages faits de fines touches noires d'aquarelle.

Au cours du XIX^e siècle, la pratique du croquis et de l'esquisse en plein air est très courante en Europe. Peindre en plein air permet à l'artiste de se confronter à l'exercice du réel : des conditions climatiques et une lumière naturelle en perpétuel mouvement exigent une excellente maîtrise du dessin et de la couleur. De cette production d'esquisses et de croquis naissent de plus ambitieuses compositions.

Excellent dessinateur, Harpignies rencontre un vif succès en tant qu'aquarelliste lorsqu'il expose à Londres à la New Watercolour Society. Surnommé de son vivant le « Michel-Ange des arbres »¹, l'artiste fascine son public par la douceur qui émane de son travail et qu'il parvient à insuffler à chacune de ses œuvres, qu'elle soit esquissée, aquarellée ou peinte.

Probablement conservée dans la collection personnelle de l'artiste, cette étude, comme la plupart, n'était pas destinée à être exposée ni vendue. Ressources essentielles à la création, les esquisses, permettent de retravailler les œuvres en atelier et de retrouver instantanément la fraîcheur et la spontanéité d'un instant précis.

M.O

¹ Surnom de l'artiste donné par Anatole France (1844-1924), écrivain et critique littéraire sous la III^e République.





Henri REGNAULT

(Paris, 1843 – Buzenval, 1871)

16

Étude pour l'arrivée du général Prim devant Madrid le 8 octobre 1868, avec l'armée révolutionnaire espagnole

Huile sur toile

54 x 45,5 cm

Provenance :

- Exposé à la Galerie Charpentier, exposition "Chevaux & Cavaliers", 1948
- France, collection particulière

Bibliographie :

- *Henri Regnault (1843-1871)*, Musée municipal de Saint-Cloud, [exposition], 16 octobre 1991-5 janvier 1992, Saint-Cloud, 1991
- *Manet Velázquez : la manière espagnole au XIX^e siècle*, [exposition], Musée d'Orsay (2002-2003), The Metropolitan Museum of Art (2003), Réunion des musées nationaux, Paris, 2003

*« Au milieu de tant de natures vulgaires, c'était un
diamant incomparable dont j'aimais l'éclat (...)
Il s'élevait comme le plus doué. »¹*

Fils de l'influent directeur de la manufacture de Sèvres, Alexandre-Georges-Henri Regnault grandit au Parc de Saint-Cloud auprès d'une figure paternelle imposante. Victor Regnault était un brillant polytechnicien à l'origine de découvertes fondamentales dans les domaines de la physique et de la chimie, membre de l'Académie des Sciences. Au-delà de ses fonctions à la manufacture de Sèvres, il fut président de la Société Française de Photographie, faisant ainsi preuve d'un intérêt artistique particulier qu'il cultive lorsqu'il découvre les dons précoces de son fils pour le dessin qu'il pratique dès l'âge de 4 ans. Henri Regnault affirme progressivement un goût pour la peinture, fasciné par ses aînés coloristes qu'il admire lors de ses visites au Louvre.

Pris dans une époque artistique tourmentée, assistant à la naissance du Salon des Refusés, le jeune Regnault rejoint pourtant la voie officielle à l'école des Beaux-Arts. Il suit l'enseignement de Antoine-Alphonse Montfort (1802-1884), élève de Gros et Horace Vernet et ami de Géricault, et de Louis Lamothe (1822-1869) élève d'Ingres et de Flandrin qui lui apportent une vision très contrastée de la peinture contemporaine. Aux Beaux-Arts, il est aussi poussé vers l'académisme par les conseils d'Alexandre Cabanel (1823-1889) avant de



Ill. 1

Henri Regnault

Juan Prim, 8 octobre 1868

1869

Huile sur toile signée et datée en bas à gauche *H. Regnault
Madrid 1869*

315 x 258 cm

Paris, musée d'Orsay (inv. RF 21)





Ill. 2
 Henri Regnault
*Automédon ramenant les coursiers d'Achille
 des bords du Scamandre*
 1868
 Huile sur panneau
 55 x 45 cm
 Paris, musée d'Orsay (inv. RF 2380)

choisir de s'en détacher, évitant ainsi de succomber au succès d'une peinture si ardemment « léchée ». Dans un élan de nationalisme, Henri Regnault meurt prématurément à l'âge de 27 ans au cours de la dernière bataille de la guerre de 1870 dite de Montretout-Buzenval. Malgré sa courte carrière, il laisse derrière lui une large production de dessins, aquarelles et peintures qui démontrent qu'en dépit d'un enseignement tout à fait académique, le jeune artiste déploie aisément sa propre manière, inspiré par ses voyages entre le Maroc, l'Italie et l'Espagne.

L'histoire de l'art du XIX^e siècle a retenu la puissante aura de la peinture espagnole du Siècle d'or dans la peinture française. Dès 1838, les critiques évoquent au Salon « une école franco-espagnole »² : « (...) Courbet, Manet ou Ribot vinrent apprendre dans les salles âpres et sombres où Zurbaran, Ribera, Velásquez et Goya proclamaient leurs convictions exaltées et leurs sentiment intense de la vie. »³ Regnault n'échappe pas à cette influence. Fasciné lors de son séjour italien par le pinceau espagnol de Mariano Fortuny (1838-1874), Regnault décide de rejoindre les terres d'Outre-Pyrénées en 1868. À Madrid, il croque sur le vif la vie quotidienne des rues

de la capitale qui lui serviront de modèles pour ses œuvres peintes et parcourt les salles du musée du Prado où il admire la virtuosité de Velasquez dans sa monumentalité. Ses grands portraits équestres majestueux en particulier le mènent à concevoir son portrait de Juan Prim, considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de sa carrière (ill. 1)

En gagnant Madrid en août, Regnault assiste, un mois plus tard, à une révolution menée par Juan Prim (1814-1870) qui met fin au règne d'Isabelle de Bourbon. Homme politique et général militaire, Prim était reconnu pour avoir mené une campagne contre le Maroc en 1859, ainsi que pour l'expédition du Mexique avec les troupes françaises et anglaises en 1862. À travers de nombreuses lettres, Regnault décrit à son père la tumultueuse situation politique espagnole et se rapproche des instigateurs dont le général Prim lui-même qui lui confie la tâche de son portrait triomphant. En novembre de la même année, Regnault présente ainsi son projet ambitieux :

« Sur ma toile, Prim arrive de la droite (...); il vient de gravir une pente; arrivé au sommet, il arrête court son cheval (...) et salue à la fois la liberté et sa patrie qu'il lui est permis de revoir, non plus en proscrit, mais presque en maître. Derrière lui montent mais à un plan plus éloigné, des Catalans armés et des paysans portant des drapeaux. »⁴



Ill. 3
Henri Regnault
Militaire à cheval
Huile sur carton contrecollé sur panneau
70 x 62 cm
France, collection particulière.

Pour ses œuvres peintes finales, Regnault multiplie les dessins et esquisses au crayon, à l'aquarelle et à l'huile (*ill.* 2 et 3). Notre œuvre constitue l'un des formidables témoignages de la pensée créatrice de l'artiste : une première esquisse aboutie et réfléchie dans un format de chevalet sur un support de toile. Exempt de tout détail superflu, l'œuvre devient ainsi un espace de réflexion permettant de rendre compte de l'organisation de la composition, du rendu des formes ainsi que de l'harmonie des couleurs. Cette esquisse met d'ores et déjà en lumière la puissante figure héroïque du général dominant au centre de la composition, qu'il rend avec plus d'attention que celles des soldats révolutionnaires et paysans catalans à l'arrière-plan dont les corps et visages demeurent presque suggérés par des masses colorées.

Il est ici intéressant de confronter notre esquisse avec une seconde, issue d'une collection particulière, dans laquelle les détails se confirment progressivement (*ill.* 4), mettant en exergue quelques légères variations de composition par rapport à notre œuvre, telle que la hauteur des étendards rouge au second-plan à droite.

Très imprégné de l'œuvre de ses aînés Théodore Géricault (1791-1824) et Eugène Delacroix (1798-1863), Regnault est un coloriste inventif. Sa palette fougueuse se compose de tons intenses et profonds allant du rouge au vert anglais en passant par le bleu. Le noir est ici utilisé avec habileté pour donner une place prépondérante à la figure du cheval et de son cavalier formant une tache sombre et dense qui emplit le champ de vision du spectateur. Opposés par leur mouvement de tête, le groupe crée instantanément une ligne dynamique puissante et assure la stabilité de la composition. Le reste de la toile est travaillé par des couleurs chaudes et parfois éclatantes telles que le rouge des étendards, l'ocre et le jaune des nuages se dénouant dans la lumière, synonymes d'espoir et de renouveau. L'ensemble se confond dans des couleurs sourdes et terreuses qui sont celles de la révolution, du sang versé et du sol ébranlé par la guerre. Les volumes sont apportés par des effets d'empâtement et des tourbillons de pinceau chargés de matière qui font se rejoindre ciel et terre.



Ill. 4
 Henri Regnault
L'Arrivée du Général Prim devant Madrid (c.1869)
 Huile sur toile
 41,3 x 33 cm
 Signé Regnault en bas à gauche
 Collection particulière.

Le travail de Regnault fut loué pour sa grande force coloriste aminée, non pas par la pratique minutieuse du détail, mais par l'exercice de la représentation des passions sur la toile. Par ces figures seulement esquissées, Regnault suggère plus qu'il ne marque : plus qu'un portrait du général Prim, l'œuvre se veut une allégorie de la victoire.

Après un long travail de réflexion à l'élaboration de son chef-d'œuvre, le portrait équestre de Juan Prim est présenté au Salon de 1869⁵ et remporte la Médaille d'Or. Cette toile monumentale fut certainement l'une des plus admirées du vivant de Regnault, acquise par l'État un an après sa mort. Elle fut exposée au musée du Luxembourg puis au musée du Louvre avant de rejoindre les cimaises du musée d'Orsay.

La hardiesse des œuvres d'Henri Regnault lui assure une originalité particulière dans la peinture du Second Empire et une avance sur son époque qui annonce de nombreux peintres du XX^e siècle :

« *La France perd en Regnault un grand artiste, un futur chef d'école, qui devait renouveler l'art éterné par les mièvreries ou dégradé par le réalisme, et continuer les glorieuses traditions de la Peinture française.* »

(Henri Baillièrre lors de l'exposition *Henri Regnault* en 1872, p. 100)

M.O

¹ Ernest Hébert, directeur à la Villa Médicis, en parlant de Henri Regnault (René Patris d'Uckermann, *Ernest Hébert 1817-1908*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1982, p. 143)

² Mercey, 1^{er} mai 1838, p. 388

³ Rosenthal, 1914, p. 248

⁴ Lettre de Henri Regnault à son père, datée du 5 novembre 1868 (Duparc, pp. 216-217)

⁵ Le tableau fut présenté au Salon du Palais des Champs-Élysées sous le numéro 2010.



Léon LHERMITTE

(Mont-Saint-Père, 1844 – Paris, 1925)

17 | *L'entrée d'un village animé de paysans en Artois*

1905

Pastel sur papier maroufflé sur toile

Signé en bas à gauche « *L. Lhermitte* »

44 x 57 cm

Bibliographie :

- Monique Le Pelley Fonteny, *Léon Augustin Lhermitte 1844-1925 : catalogue raisonné*, Cercle d'art, Paris, 1991, illustré en noir et blanc sous le numéro 508, p. 248, sous le titre « *Une route en Artois* ».

Provenance :

- Boussod, Valadon & Cie, 21058
- Collection Glaenger
- France, collection particulière.

[...] Il y a une étonnante maîtrise dans tout ce qu'il [Lhermitte] fait, excellent surtout dans le modelage, il satisfait parfaitement à tout ce que l'honnêteté exige.¹

Vincent Van Gogh

En 1882, l'État français fait l'acquisition de l'œuvre monumentale *La Paye des moissonneurs* pour le musée du Luxembourg. Loué par la critique, l'artiste, Léon Lhermitte, devient alors une figure incontournable de la peinture contemporaine. Son ami Auguste Rodin lui envoie à cette occasion ses félicitations par une lettre à laquelle l'artiste répond que le sculpteur est du « *très petit nombre dont l'appréciation lui est précieuse* »². Identifié par la suite comme l'un des représentants majeurs de la peinture paysanne sous la III^e République, Lhermitte s'attache notamment à illustrer les environs de son village natal, Mont-Saint-Père dans l'Aisne. Inspiré par Corot, l'école de Barbizon et Jules Breton entre autres, l'artiste se déplace régulièrement et dessine abondamment en plein air afin de croquer sur le vif, à l'aide de pastels et de fusains, les paysages de la campagne picarde.

La Révolution de 1848 rejette les sujets mythologiques privilégiés par l'Académie. Dans les années 1850, la population paysanne représente 75% de la population française et se taille naturellement une place majeure au sein des arts dont les principaux sont la peinture et la littérature.



Ill. 1

Deux paysans au repos dans un champs de blé

Signé et daté *L. Lhermitte / 1913*

Pastel sur papier, maroufflé sur toile, monté sur châssis

45 x 55,3 cm

Collection particulière.



Lhermitte se rapproche de Jules Bastien-Lepage (1848-1884), peintre de plein air, célébré par Zola dans ses *Œuvres Complètes* (tome 12, pp. 1022-1023. Paris, Cercle du livre précieux, 1969), et bénéficie de son aura. Il développe avec lui son goût « pleinairiste », suivant et étudiant les paysans vaquer à leurs occupations quotidiennes. Le public apprécie dans son œuvre une sincérité qui ne cherche ni à embellir les figures, ni à remodeler les paysages (*ill.* 1).

Léon Lhermitte est un peintre de la réalité, comme l'était Jean-François Millet (1814-1875). Aussi bien dans ses figures que dans la nature qui l'entoure, l'artiste souhaite avant tout saisir l'instant présent. Pour cela, il privilégie le pastel et le fusain, très en vogue en Angleterre, qui ne nécessitent pas de préparation et permettent de produire instantanément. Son observation directe de la nature dévoile dans notre œuvre une sensation d'une réalité immédiate traduite par la rapidité du trait.

Grâce à l'utilisation du pastel, l'artiste joue avec le grain du papier et crée un effet de fondu apportant ainsi du volume. Notre œuvre présente les caractéristiques d'une œuvre esquissée en plein air puis retravaillée en atelier. Les quatre personnages présents au premier plan sont traités en transparence, jouant avec le fond déjà esquissé, donnant ainsi l'impression que l'œuvre fut pensée en deux temps, une première version traduisant la vie paisible de la campagne et une seconde version animée au premier plan et à l'arrière-plan.

Ses œuvres sont savamment construites, souvent géométrisées comme en témoigne la ligne de fuite tracée par le chemin de terre dans notre œuvre instaurant instantanément une diagonale forte qui ici dynamise la composition.

Exposé par Durand-Ruel à Londres en 1875, célébré par l'opinion publique et par l'État qui acquiert quelques-unes de ses plus belles œuvres tout en lui commandant des décors pour l'Hôtel de Ville et la Sorbonne, Léon Lhermitte est un artiste très apprécié de son temps et se révèle une figure emblématique de la peinture paysanne du XIX^e siècle.

M.O

¹ *The Complete Letters of Vincent Van Gogh*, II, (2nd ed.), Greenwich, Conn., The New York Graphic Society, 1959, p. 412

² Lettre de Léon Lhermitte à Rodin du 17 juin 1882, Paris, musée Rodin.





James TISSOT

(Nantes, 1836 – Chenecey-Buillon, 1902)

18 | *Portrait de Méry Laurent assise, serrant contre elle son petit chien japonais « Princesse »*

Plume et lavis d'encre brune au pinceau

49,5 x 34,5 cm

Signé et dédié en bas à droite

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

- James Tissot, *L'ambigu moderne*, [exp.], RMN-Grand Palais, Paris, 2020
- Nancy Rose Marshall, Malcolm Warner, *James Tissot: Victorian life, modern love*, London: Yale University Press, New Haven, 1999

Contrairement aux idées reçues, Jacques-Joseph dit James Tissot ne naît pas en Angleterre mais dans l'ancienne capitale des ducs de Bretagne, à Nantes en 1836. Son nom n'est anglicisé que lors de son fructueux voyage à Londres qu'il rejoint en 1871. Jacques-Joseph est le fils d'un couple de négociants exploitants d'un magasin de mode et de nouveautés, ce qui inspira probablement le jeune homme dans la représentation de tissus et soieries qui tiendront une place prépondérante dans son œuvre. En France, la formation artistique du jeune Tissot débute à l'école des Beaux-Arts de Paris où il reçoit les leçons de Louis Lamothe (1822-1869) puis d'Hippolyte Flandrin (1809-1864). Nous ne disposons que de peu d'éléments biographiques de sa jeunesse et aucune lettre ou témoignage n'a pu évoquer de l'ambition artistique complexe du jeune peintre. De son arrivée à Paris à la fin des années 1850 à son départ à Londres en 1871, Tissot rencontre les plus grandes personnalités artistiques de son temps qui le poussent à embrasser l'art du portrait. Il est l'ami de Whistler, Manet, Degas qui dresse son portrait en 1867 (New York, Metropolitan Museum, inv. 39.161) mais aussi du belge Alfred Stevens qui lui transmet sa vision charmante mêlant académisme et modernité impressionniste.

Plus qu'un aperçu de la société, l'œuvre de Tissot évoque une période décisive dans l'art occidental de la fin du XIX^e siècle : celle de la modernité. En France, l'artiste illustre la vie sous le Second Empire soulevée par de nouvelles aspirations esthétiques entre une crise de la hiérarchie des genres et un renversement de l'académisme, motivée par l'expression de l'originalité personnelle du peintre.



Ill. 1
Edouard Manet (1832-1883)
Méry Laurent au chapeau noir (L'Automme)
Pastel
54 x 44 cm
Dijon, musée des Beaux-Arts (inv. 2958)

Tissot connaît de son vivant une grande notoriété renouvelée sans cesse au cours de sa carrière par divers événements et expositions qui lui rendent hommage en France et en Angleterre. À Londres, il jette son regard sur la société victorienne et dépeint les sorties des officiers de marine et des jeunes femmes discrètes qui les accompagnent.



L'heureuse épopée de Tissot en Angleterre connaît cependant un malheureux rebondissement lorsque sa compagne Kathleen Newton meurt prématurément en 1882. La vie et l'œuvre de l'artiste se bousculent. À son retour à Paris la même année, Tissot cherche désormais à travers ses portraits à rendre l'essence féminine. On a pu évoquer ses « élégantes silencieuses », pensives et évasives, presque hantées : une nouvelle vision mélancolique de la représentation féminine, probable nostalgie de sa compagne disparue.

De cette image de la vie quotidienne bourgeoise, Tissot reçoit une véritable consécration pour son travail. Notre dessin témoigne de l'attention particulière dédiée à ces femmes mondaines. Le modèle n'est autre que Méry Laurent née Anne Rose Suzanne Louviot (1849-1900), muse pour de nombreux peintres à Paris dont Henri Gervex, James Abbott McNeill Whistler ou encore Edouard Manet (*ill. 1*), mais aussi source d'inspiration pour les plus grands écrivains tels que Marcel Proust et Émile Zola qu'elle accueille chez elle lors de salons littéraires. Actrice, comédienne et modèle, Méry Laurent devient une figure populaire incontournable de la seconde moitié du XIX^e siècle français. Elle est décrite par ses contemporains comme une femme joyeuse et souriante, ce que Tissot rend parfaitement dans notre dessin.

Avant d'être peintre, James Tissot est un formidable dessinateur. Sur une feuille d'un format ambitieux l'artiste représente, dans un cadrage assez serré traduisant l'intimité de la scène, cette jeune femme assise sur un fauteuil serrant contre elle son petit chien prénommé « princesse ». Dès ses débuts, Tissot se constitue un catalogue de reproductions photographiques de ses peintures montées sous forme d'album qu'il conserve soigneusement comme catalogue raisonné ou catalogue de vente permettant de montrer aux potentiels futurs acheteurs des modèles de composition. En vogue depuis peu, l'art de la photographie est un médium couramment utilisé par les peintres. Elle permet, au-delà de la réduction considérable du temps de pose des modèles, de capter la lumière d'une nouvelle manière. Tissot a certainement travaillé d'après des photographies. Pour notre œuvre en particulier, il est probable que l'artiste se soit inspiré d'une photographie de Paul Nadar représentant Méry Laurent tenant son petit chien dans ses bras (*ill. 2*).

Pourtant faite uniquement de plume et de lavis d'encre brune, Tissot rend sa figure d'une grande vivacité et joue des effets de l'encre en camaïeu pour rendre une œuvre

en plusieurs tonalités. Tantôt chargée d'eau rendant un effet d'aquarelle, tantôt chargée de matière, l'artiste appuie soigneusement certains traits pour travailler les effets d'ombre et de lumière sur le visage mais aussi pour renforcer les effets des luxueuses matières entre les plumes du chapeau et la fourrure du col du manteau de son modèle, vêtue à la dernière mode. Le petit chien est savamment confondu dans les étoffes à gauche de la composition : une petite fantaisie qui apporte un dynamisme supplémentaire à la composition.

Quelques années après la mort de sa compagne, Tissot délaisse ses sujets mondains pour se dévouer entièrement à ses convictions religieuses. Jusqu'à la fin de sa carrière, il s'attèle à des sujets bibliques nourrit par ses séjours en Palestine et à Jérusalem et inspiré par la vision mystique de son contemporain Gustave Doré (1832-1883). Parmi ses contemporains, Tissot est un artiste résolument moderne qui acquiert une grande reconnaissance et connaît le succès tout au long de sa carrière, défendu par les plus grands marchands de son temps dont le célèbre Adolphe Goupil (1806-1893) qui disperse ses œuvres entre la France, l'Angleterre et les États-Unis.

M.O



Ill. 2
Paul Nadar (1856-1939)
Méry Laurent, assise en manteau de fourrure, serrant contre elle son petit chien japonais «Princesse»
Photographie originale
14,2 x 10,1 cm
Collection particulière.



Elisabeth SONREL

(Tours, 1874 – Sceaux, 1953)

19 | *Paysage crépusculaire aux vestales*

Craie noire, lavis, crayon, aquarelle et rehauts de blanc sur papier chamois

31 x 49 cm

Signé *Elisabeth Sonrel.* en bas à gauche

Provenance :

Christie's, New York, 16 février 1993, lot 278

Angleterre, collection particulière.

Bibliographie :

- Charlotte Foucher, « Elisabeth Sonrel (1874-1953) : une artiste symboliste oubliée » in *Bulletin des amis de Sceaux*, Sceaux, n°25, 2009

Formée très jeune à l'exercice artistique par son père, Nicolas Stéphane Sonrel, peintre à ses heures, la jeune Élisabeth évolue dans un milieu familial favorable à une carrière artistique. Sa première œuvre connue date de 1890, Elisabeth a alors 16 ans. L'accès à l'académie des Beaux-Arts de Paris étant refusé aux femmes jusqu'en 1897, elle intègre l'Académie Julian en 1891 sous l'enseignement de Jules Lefebvre (1836-1911), peintre et professeur célèbre de son vivant, lui permettant de terminer sa formation.

Prise entre deux siècles, Sonrel suit les tendances artistiques décoratives qui placent, au début du XX^e siècle, la figure féminine et la nature au centre de l'attention. Entre symbolisme et art nouveau, ses œuvres font également preuve d'un certain mysticisme qu'elle traduit à travers la beauté sage et sérieuse de ses modèles. Ses sujets, principalement féminins, arborent deux qualités esthétiques chère à l'artiste : la tendresse et l'élégance.

La délicatesse de son œuvre fut en partie provoquée par un voyage à Florence effectué au début du siècle qui marquera profondément son style. Ainsi, ses figures féminines sont communément empreintes d'une grâce botticellienne, et représentées dans des décors arborés résultant, entre autres, de ses nombreuses visites de la forêt bretonne de Brocéliande, des paysages de Concarneau, et de Plougastel.

En France, la seconde moitié du XIX^e voit la résurgence du Moyen-Âge en réaction aux bouleversements économiques et leurs impacts sociaux provoqués par la Révolution industrielle. L'idéalisation de ce passé



Ill. 1

Maurice Denis (1870-1943)

Saintes Femmes au tombeau (Matinée de Pâques)

1894

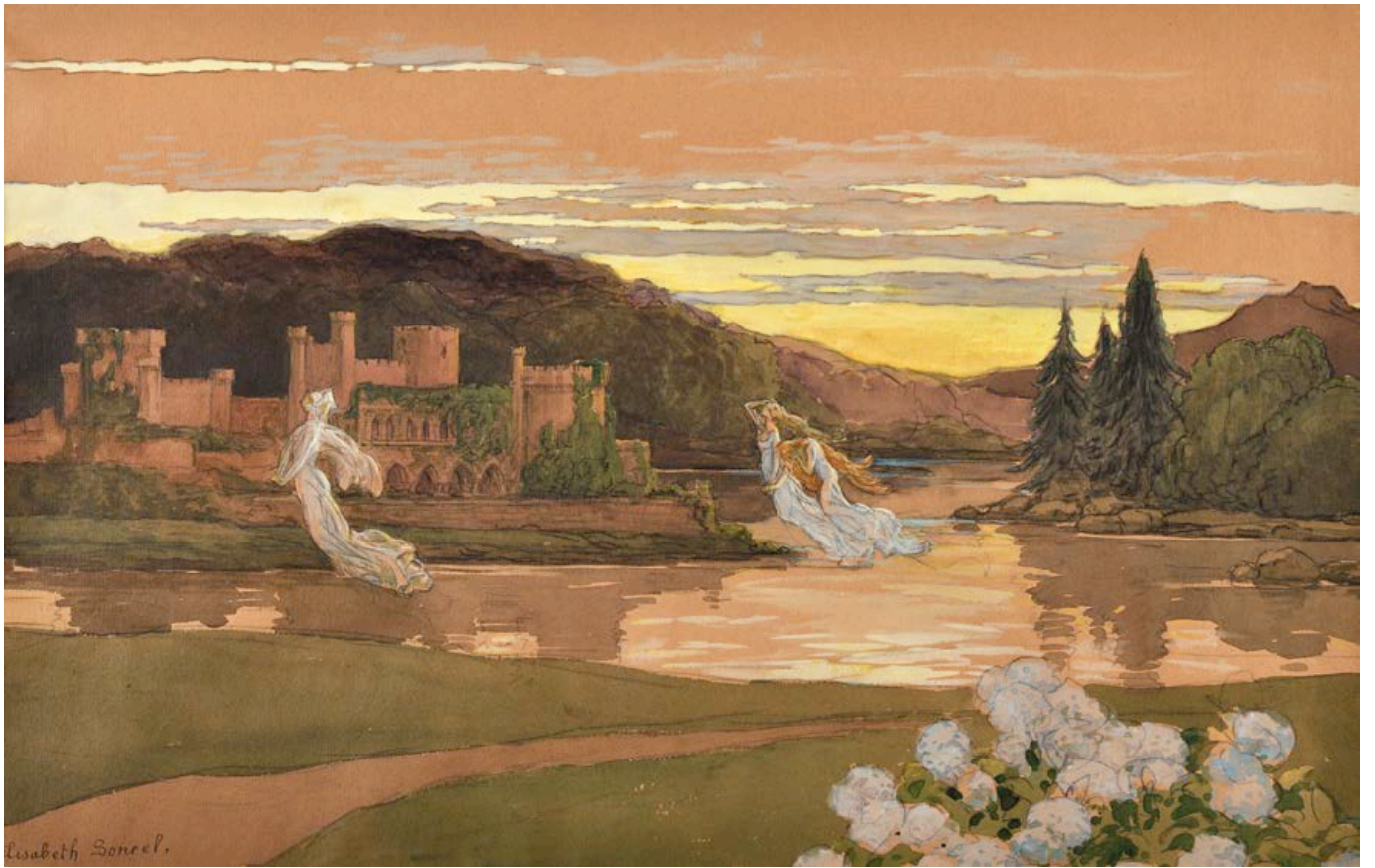
Huile sur toile, 74 x 100 cm

Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice

Denis (Inv. PMD 976.1.107)

inspire de nombreux artistes et place naturellement le sacré au cœur de leur travail. Cette veine mystique touche intensément l'œuvre de Sonrel et la rapproche étroitement de ses contemporains Pierre Puvis de Chavannes (Lyon, 1824 – Paris, 1898) et Edgar Maxence (Nantes, 1871 - La Bernerie-en-Retz, 1954) pour la prédominance du sacré et leur vision panthéiste de la nature.

Notre œuvre est une ode à la beauté dans sa simplicité de la nature. Dans un paysage onirique présentant un château fort couvert de lierre au second-plan, trois



Elisabeth Sonnet.

silhouettes de jeunes femmes aux allures de nymphes flottent dans les airs au-dessus d'un lac, l'une semblant mener les deux autres. Pris dans le crépuscule annoncé par une chaude lumière rougeoyante envahissant le ciel, l'ensemble semble tout droit sorti de l'imaginaire de l'artiste. La nature omniprésente dans l'œuvre de Sonrel la rapproche de son contemporain Alphonse Osbert (1857-1939) dont la plupart des figures féminines semblables à des muses en méditation apparaissent et déambulent dans des paysages naturels.

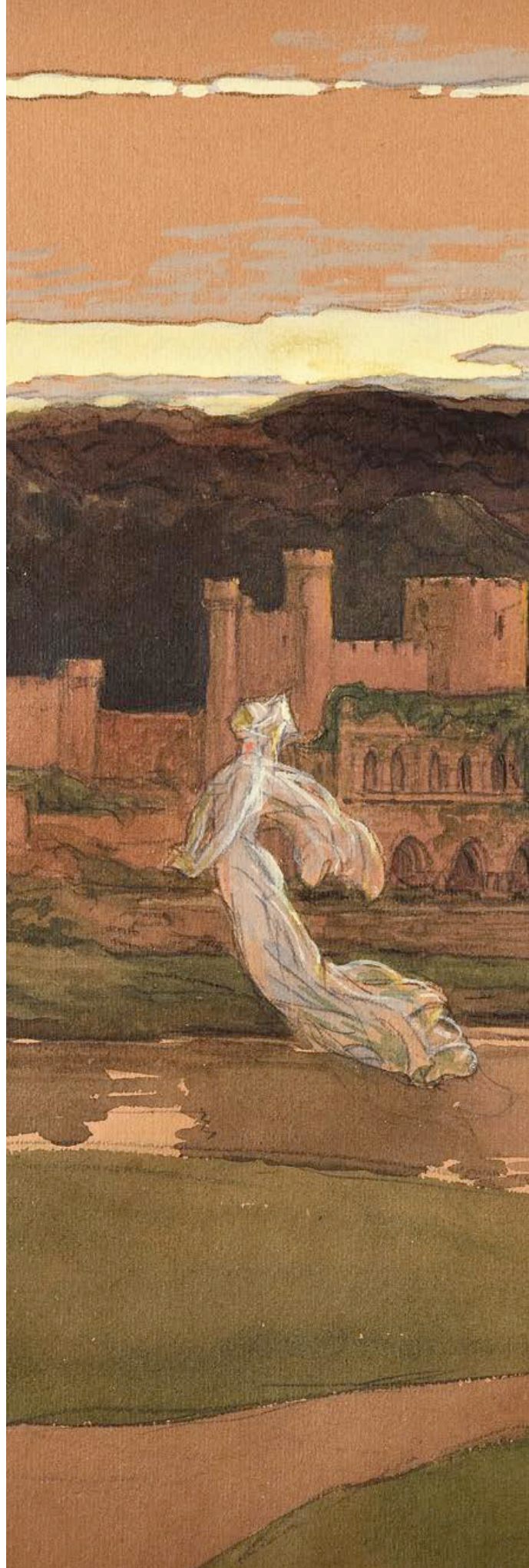
Dans cette remarquable prédominance de la figure féminine pieuse, les œuvres de Sonrel s'apparentent parfois à des œuvres de dévotion, indéniable souvenir de son éducation bourgeoise largement marquée par le catholicisme. Ces silhouettes symbolisent la vertu et la piété, directement inspirées de la figure rassurante de la Vierge Marie. Comme ici, flottant dans les airs, elles sont aussi mystiques, traduisant la vision irréaliste et idéale de l'artiste sur une surface plane, renforcée par l'utilisation de l'aquarelle créant un effet évanescent proche du *sfumato* italien. Sonrel joue avec des coloris pastel, dont le vert le jaune et l'orange sont par endroits si pâles qu'ils accentuent la dimension spirituelle, ce qui la rapproche instantanément de l'œuvre de Maurice Denis dans quelques-unes de ses compositions religieuses (ill. 1), invitant, chez les deux artistes, le spectateur au recueillement.

Notre œuvre fut probablement réalisée en Bretagne, terre de prédilection de l'artiste qui savait retranscrire les merveilleux paysages entre Concarneau, Plougastel, Pont-l'Abbé, Bréhat ou encore Loctudy d'où elle décrit dans une carte « *la vie simple, calme et reposante (...) les incomparables levers et couchers de soleil, les effets de nuages, (les) atmosphères irréal(le)s et fantastiques* »¹.

Représentée au Salon des artistes français, ainsi qu'à celui de la Société des aquarellistes français entre 1893 et 1939, Élisabeth Sonrel raffle tous les suffrages. Artiste symboliste par excellence, son œuvre fut cependant injustement oubliée durant presque un siècle avant d'être réhabilitée par la critique dans les années 1990. Spécialiste de la représentation de portraits féminins, elle occupe aujourd'hui une place prépondérante dans l'art pictural de la première moitié du XX^e siècle.

M.O.

¹ Carte manuscrite d'Élisabeth Sonrel écrite de l'Hôtel des Bains à Loctudy (Finistère).





Alphonse OSBERT

(Paris, 1857 – 1939)

20

La prière du matin

1905

Huile sur toile

40,2 x 27,2 cm

Signé, daté, titré et dédicacé en bas à droite : *À ma fille chérie / Cette prière du matin en souvenir de sa première communion / 8 juin 1905 / A. Osbert*

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie (œuvre inédite) :

- *Le symbolisme en Europe*, mai-juillet 1976, Gd Palais
- Véronique Dumas, *Le peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, Thèse de doctorat d'Histoire de l'art. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, [s.n.], Clermont-Ferrand, 1999

« *Travailler et produire, créer est bienfaisant.
C'est un peu voir son âme comme dans un miroir
Et voir passer son rêve auquel on aime croire ;..* »¹

Formé par Henri Lehmann aux Beaux-Arts, Alphonse Osbert ne suit pourtant pas les conseils de son maître lorsqu'il s'agit de suivre la voie tracée par Léon Bonnat. En gagnant l'Espagne, le jeune peintre trouve l'inspiration chez les maîtres anciens tels que Velasquez et Ribera qu'il copie assidument, notamment dans le rendu de la puissance des anatomies. Au-delà de ces observations, ce voyage se révélera bien plus enrichissant encore : il lui dévoilera la lumière. C'est en travaillant le rapport de la lumière à la spiritualité qu'Osbert trouve réellement sa voie et se place indéniablement comme l'un des pionniers de la peinture symboliste. L'année 1892 marque le début de son triomphe. Reconnu et soutenu par les critiques, l'artiste développe progressivement sa propre conception poétique du paysage, comme moyen d'exprimer la douceur de la nature et le repos des âmes. Sensible au silence, il immerge son travail d'un effet mystérieux, dont les ciels, calmes et apaisants évoquent, à travers l'image d'un moment suspendu, une certaine nostalgie.

Ses œuvres sont la représentation muette de songes et d'émotions comme suspendus dans le temps. En choisissant des figures féminines gracieuses, Osbert évoque la douceur, les lignes courbes évoquent le calme

et la tranquillité de ces havres de paix dans lesquels elles apparaissent. Par sa peinture, Osbert recherche une émotion esthétique dont l'environnement se rapproche d'une émotion pieuse. Dans cette volonté d'une peinture sensible, les lignes et les couleurs traduisent une forme de peinture idéaliste et spirituelle dans lesquels les figures s'apparentent à des prêtresses incarnant une invitation à la méditation.

Dans ce paysage onirique probablement inspiré des environs de Vichy, source inépuisable de motifs pour ses paysages (*ill.* 1), la figure féminine est représentée de trois-quarts, les mains croisées sur la poitrine et la tête tournée vers le ciel comme appelant à la méditation. D'un trait aussi savant que précis, l'artiste épure progressivement ses lignes, décolore les figures et en trace délicatement les contours.

Il s'agit d'un délicat témoignage de tendresse entre l'artiste et sa fille réalisé en souvenir de sa première communion. Plus qu'un peintre, l'artiste devient poète, révèle ses songes, utilisant la nature comme reflet de son état d'âme et de ses sentiments pieux. Les lignes ont un rôle expressif majeur dans l'œuvre de l'artiste : les lignes horizontales expriment le repos et l'harmonie, tandis que les lignes verticales illustrent le lien entre la terre et le ciel, ici entre sa fille et Dieu.

Osbert travaillait depuis le modèle vivant, évoquant ici la douceur des traits de sa fille par des coloris pastel entre le camaïeu de parme et de bleu, couleur omniprésente





Ill. 1
Alphonse OSBERT
Aux Malavaux, Vichy
Entre 1857 et 1939
Huile sur bois
27,5 x 18 cm
Paris, musée d'Orsay (inv. 85179)



Ill. 2
Alphonse OSBERT
*Le Temps indique la route à l'année nouvelle qui
tient le livre du Destin, esquisse pour la couverture
de Figaro-Modes*
1906
Huile sur toile
55,5 x 46,5 cm
Paris, musée d'Orsay (inv. 85237)

dans son œuvre (ill. 2). Comme quelques-uns de ses contemporains dont son ami Alexandre Séon (1855-1917), Osbert développe et applique son propre symbolisme des couleurs, ne travaillant que les couleurs qui lui permettent d'exprimer ses émotions intérieures espérant ainsi toucher l'âme du spectateur. Le bleu, considéré comme la couleur la plus profonde est symbole de mélancolie, le blanc celui de la pureté utilisé ici pour incarner l'innocence et la jeunesse de sa fille, et le vert d'espérance. Prises entre le lever ou le coucher du soleil, entre le silence et la contemplation, les œuvres d'Osbert s'apparentent systématiquement à une Arcadie rêvée, un monde idéal ignorant tout détail matériel superflu.

De sa découverte en 1888 à sa mort en 1939, Alphonse Osbert restera très attaché au symbolisme. Largement reconnu de son vivant, il aura côtoyé les plus éminents peintres de la fin du siècle dont Pierre Puvis de Chavannes, Maurice Denis ou encore Émile Bernard. Fidèle aux nombreuses réunions d'artistes visant à donner à l'art une nouvelle dimension spirituelle et décorative dont *La Plume*, *L'Épreuve* ou encore la *Rose+Croix*, Osbert participe aux événements les plus importants et se crée une place de choix sur la scène artistique. Son talent lui vaut d'être célébré à travers la France et au-delà des frontières : Boston, Saint-Petersbourg, Tokyo, Madrid, Liverpool, Bruxelles, Milan ainsi que Riga en Lettonie où il se distinguera par une médaille d'or.

Nous remercions Madame Valérie Dumas d'avoir confirmé l'authenticité de notre œuvre qui sera intégrée dans le catalogue raisonné en préparation sur l'artiste.

M.O

¹ Alphonse Osbert, 1938.



Lucien LEVY-DHURMER

(Alger, 1865 – Le Vésinet, 1953)

21 | *Portrait de Léon Bourgeois (1851-1925)*

1901

Pastel sur papier maroufflé sur toile

46 x 35 cm

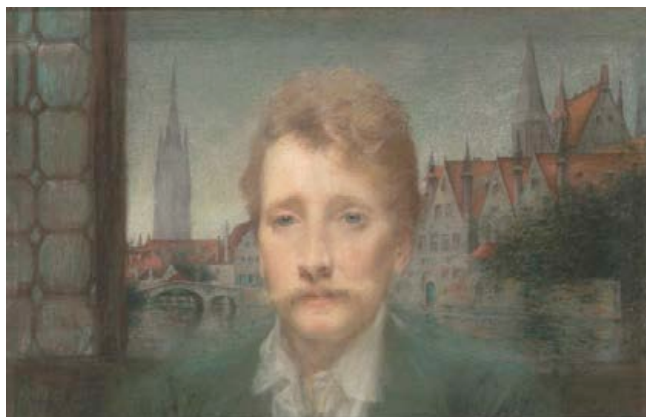
Dédicacé, signé et daté à *M. Léon Bourgeois / en sincère et vive cordialité / L. L. Dhurmer / 1901* en bas à gauche

Provenance :

- Léon Bourgeois (1851-1925) à son épouse ;
- Sotheby's, Londres, 26 mars 1980, lot 100 ;
- Angleterre, collection particulière.

Bibliographie :

- *L. Lévy-Dhurmer*, [exposition], Galerie, Petit Georges, Paris, 1896
- *Exposition des oeuvres du maître français Lucien Lévy-Dhurmer*, Bruxelles, Galerie des Artistes français, du 20 décembre 1927 au 3 janvier 1928
- *Autour de Lévy-Dhurmer : visionnaires et intimistes en 1900*, [exposition], Paris, Grand Palais, 3 mars-30 avril 1973, Réunion des musées nationaux, Paris, 1973.



Ill. 1

Lucien Lévy-Dhurmer

Portrait de Georges Rodenbach, vers 1895

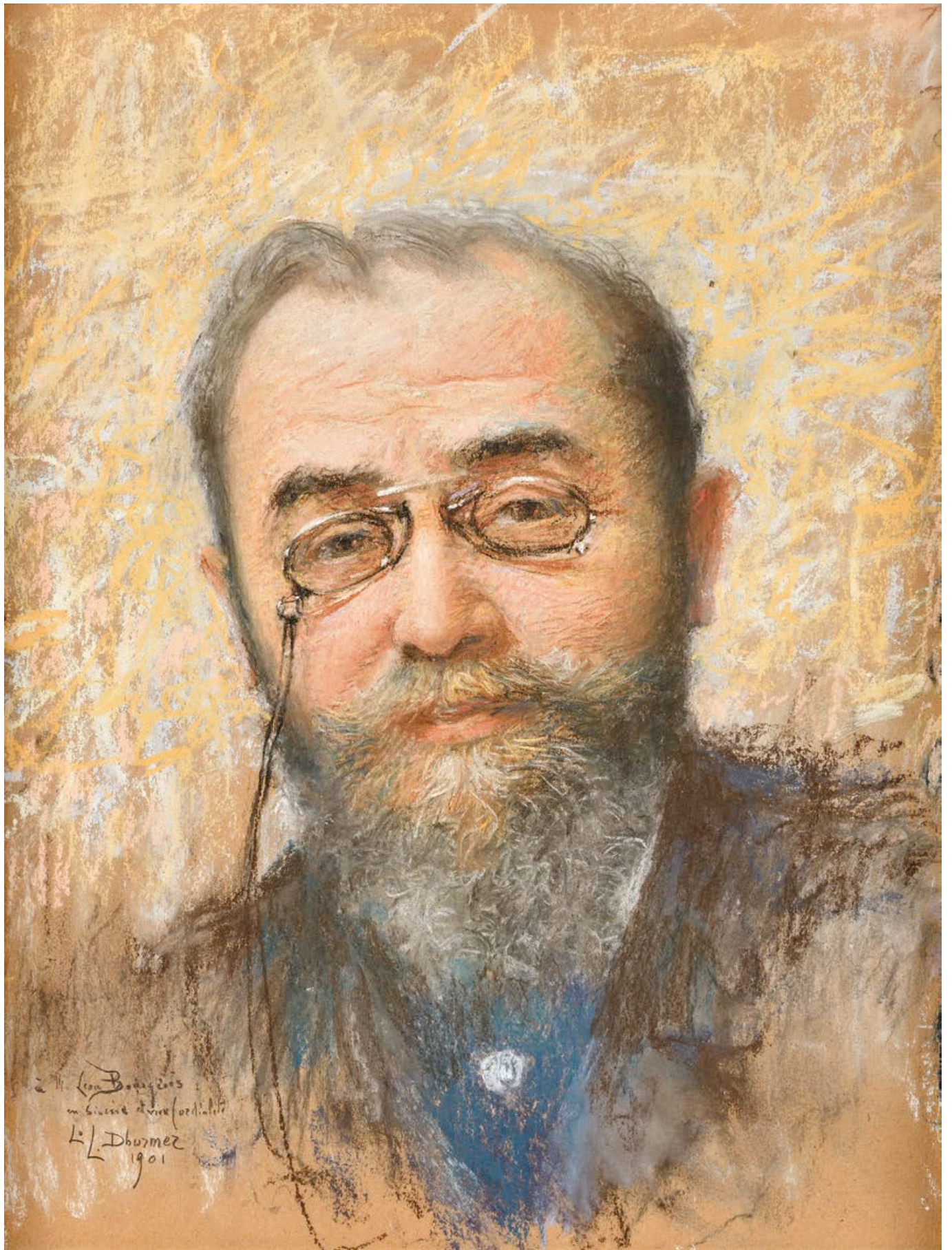
Pastel

Paris, musée d'Orsay (inv. RF MO AG 2016 5)

Peintre, sculpteur et céramiste, Lucien Lévy-Dhurmer est un artiste polyvalent. Formé à l'école communale supérieure de dessin et de sculpture du 11^e arrondissement de Paris, le jeune artiste suit l'enseignement de Raphaël Collin (1850-1916) et d'Albert-Charles Wallet (1852-1918), tous deux élèves du fameux Alexandre Cabanel (1823-1889) qu'il admire et dont il reproduit *La Naissance de Vénus* pour sa première exposition au Salon des artistes français. Il s'intéresse un temps à l'art de la céramique en passant par la manufacture de faïence de Clément Massier, fondateur de l'industrie céramique

moderne de Vallauris et mène des recherches sur les effets des reflets métalliques sur la faïence.

Il expose de manière ponctuelle au Salon des Artistes Français à partir de 1882, notamment des peintures mais aussi des pastels, technique dans laquelle l'artiste trouve un plein épanouissement. Son talent est par ailleurs salué à l'exposition collective des *Peintres de l'âme* en 1896 à Paris, une place de choix parmi ses éminents contemporains tels que Émile Gallé (1846-1904), Carlos Schwabe (1866-1926), ou encore Alphonse Osbert (1857-1939).





Ill. 2
Lucien Lévy-Dhurmer
Portrait de Renée Vivien (1877-1909)
Pastel
Paris, musée d'Orsay (inv. RF MO AG 2016 5)



Ill. 3
Lucien Lévy-Dhurmer
Florence, vers 1898
Pastel
Paris, musée d'Orsay (inv. RF 54401, Recto)

La rencontre de l'artiste avec le poète Georges Rodenbach (1855-1898) marque un véritable tournant dans sa carrière. Par son intermédiaire Lucien Lévy, devenu Lévy-Dhurmer en prenant le patronyme de sa mère, profite d'une première exposition monographique dans laquelle son talent de dessinateur pleinement révélé lui permet d'accroître instantanément sa notoriété. Au-delà des expositions qui lui sont dédiées, l'artiste répond aussi à un grand nombre de commandes privées. Il dresse le portrait de son ami Rodenbach (*ill. 1*), de la poète Renée Vivien (*ill. 2*), puis des membres politiques importants de son temps dont notre portrait est un exemple puisqu'il représente Léon Bourgeois (1851-1925), ami, mécène mais aussi et surtout un éminent homme politique puisqu'il fut Premier ministre français du 1er novembre 1895 au 29 avril 1896. Bourgeois fut aussi l'un des pères fondateurs de la Société des Nations, décoré du prix Nobel de la paix en 1920.

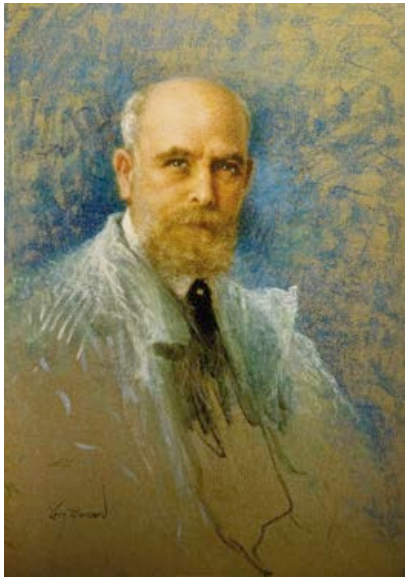
Au-delà de ses figures allégoriques telles que *Florence* (*ill. 3*), ses commandes privées illustrent la virtuosité de l'artiste dans l'art du portrait et la vérité psychologique qui émane de ses modèles. Dans notre pastel, Lévy-Dhurmer s'attache à représenter l'intelligence

sociale de Monsieur Bourgeois par une attention particulière dans le traitement du regard. Derrière ces étroits verres de lunettes apparaît un regard bienveillant et apaisé qui traduit instantanément le lien d'amitié qui existait entre les deux hommes.

Dans cet univers poétique propre à l'artiste se dégage un sentiment de profonde quiétude. Le modèle apparaît au milieu de vifs traits multicolores de pastel, soigneusement éparpillés autour du visage du comme des confettis. Le visage de Léon Bourgeois semble ainsi pris dans un tourbillon de couleurs rappelant l'univers mystérieux de l'artiste que l'on retrouve dans la plupart de ses portraits influencés par les Préraphaélites et la Renaissance italienne.

La palette de l'artiste s'éclaircit avec le temps. Tout comme dans son *Autoportrait* au pastel (*ill. 4*), ses modèles prennent vie dans une vision fugitive et difficilement intelligible, presque irréelle. Irradié de soleil, le modèle semble baigner dans un halo de lumière, comme une apparition. La maîtrise du pastel permet à l'artiste de rendre les matières, les vêtements ne sont qu'esquissés à l'aide de larges traits noirs et les chairs travaillées en hachures estompées créant un flou vaporeux presque évanescent afin d'en transmettre le modelé.

à // Leon Bourgeois
en signe et vice (ordinaire)
L. L. Dhurmez
1901



Ill. 4
Lucien Lévy-Dhurmer
Autoportrait
Pastel
Paris, Petit Palais (inv. PPD3429)

« Vous savez certainement, Monsieur, quel est le caractère esthétique de la Rose+Croix, vous n'aurez donc qu'à m'écrire en février et j'irai inviter vos œuvres chez vous (...) »¹ bien que cordialement invité par le fameux Joséphin Péladan, l'artiste n'exposera jamais au Salon de la Rose+Croix. Thèmes quotidiens, représentations réalistes ou tout droit sorties d'un rêve, l'univers mystique de Lévy-Dhurmer ne cessera de fasciner ses contemporains dont les artistes Émile Bernard et Gustave Moreau rencontrés par l'intermédiaire de Rodenbach. Lévy-Dhurmer utilise le pastel avec une prédilection particulière. L'harmonie et l'intensité des couleurs qui s'en dégage permet à l'artiste de recevoir de nombreuses commandes jusqu'à sa mort, à l'âge de 88 ans.

M.O

¹ *Lettre du Sar Péladan*, non datée, archives de la Documentation du musée d'Orsay.





Paul DELVAUX

(Antheit, 1897 – Furnes, 1994)

22

Vue d'un port avec un embarcadère animé d'un vapeur

Fusain

5,5 x 13 cm

Cachet au verso à l'encre noire de la fondation Paul Delvaux "Paul Delvaux Carnet n°7 Page 3 B"

Provenance :

- Vente à Pontoise, Martinot - Savignat - Antoine, 3 mars 2001, sous le n° 66
- France, collection particulière

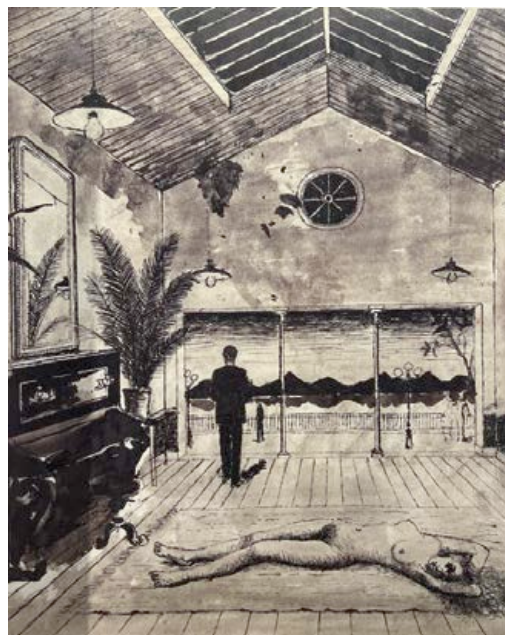
Bibliographie :

- Virginie Devillers, *Paul Delvaux : le théâtre des figures*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1992
- Z. Barthelman et J. Van Deun, *Paul Delvaux, odysée d'un rêve*, Fondation Paul Delvaux, Saint-Idesbald, 2007

Classé en tant que postimpressionniste, expressionniste puis surréaliste, la carrière de Paul Delvaux fut aussi riche que variée. Enfant passionné par le dessin qu'il pratique très jeune, le jeune Delvaux dirige naturellement sa carrière vers la pratique artistique.

Après une formation à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles auprès du peintre symboliste Jean Delville (1867-1953), Delvaux découvre et se fascine pour le travail de James Ensor (1860-1949) puis Giorgio de Chirico (1888-1978) dont l'œuvre lui permet de comprendre le surréalisme lors de l'exposition de son travail à Bruxelles en 1934. Éternel insatisfait, Delvaux détruit nombreuses de ses œuvres dans les années 1920. Après quelques œuvres classées tantôt dans un réalisme parallèle, tantôt dans du surréalisme, il est enfin invité à exposer à l'accrochage des surréalistes de Paris en 1938.

Intrigué par l'œuvre de René Magritte (1898-1967) dont l'ingéniosité de composition le marque profondément, Delvaux commence à travailler et à sélectionner quelques thèmes et sujets qui deviendront récurrents puis omniprésents dans ses œuvres. Il s'agit de femmes nues, d'hommes vêtus de costumes à l'attitude figée et hiératique pris dans des paysages ou vues urbaines fantasmés, reproduisant une forme de réalité personnelle.



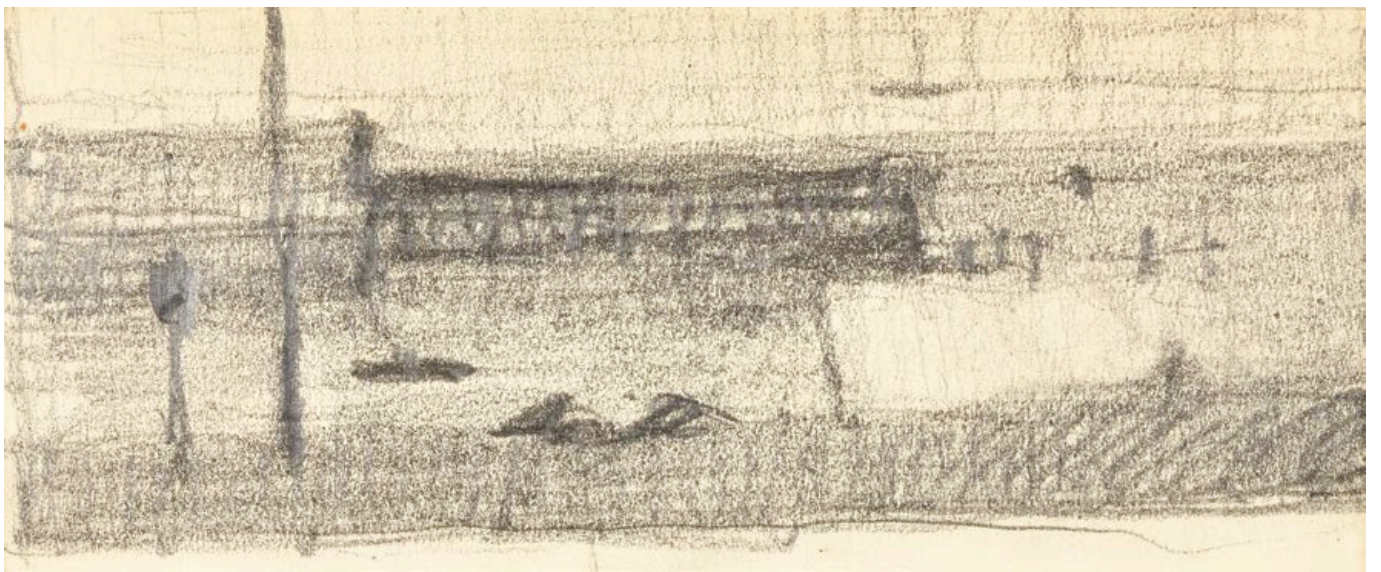
Ill. 1

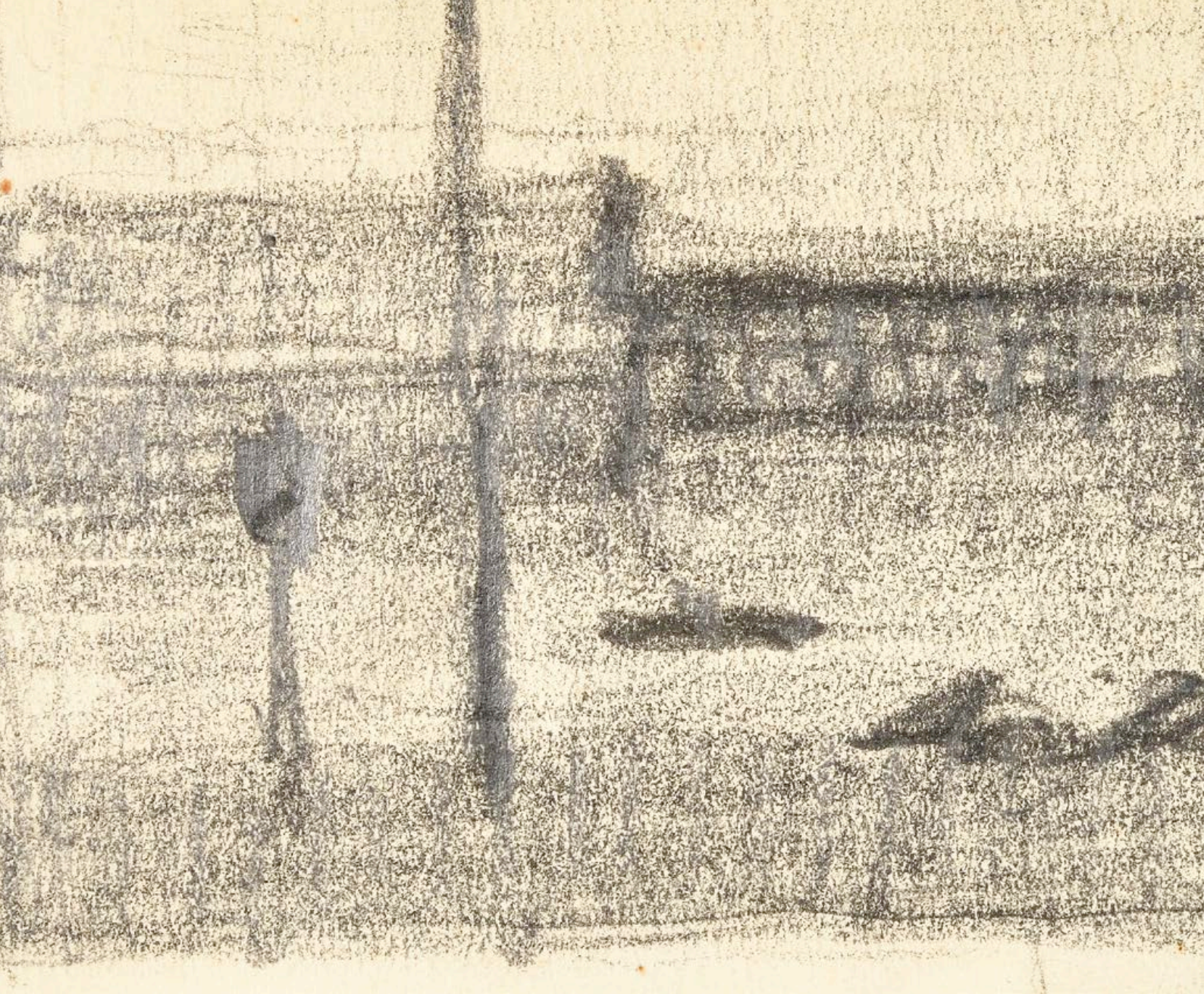
Paul Delvaux

L'Abandon

Encre de chine

Bruxelles, collection privée en dépôt au musée d'Ixelles



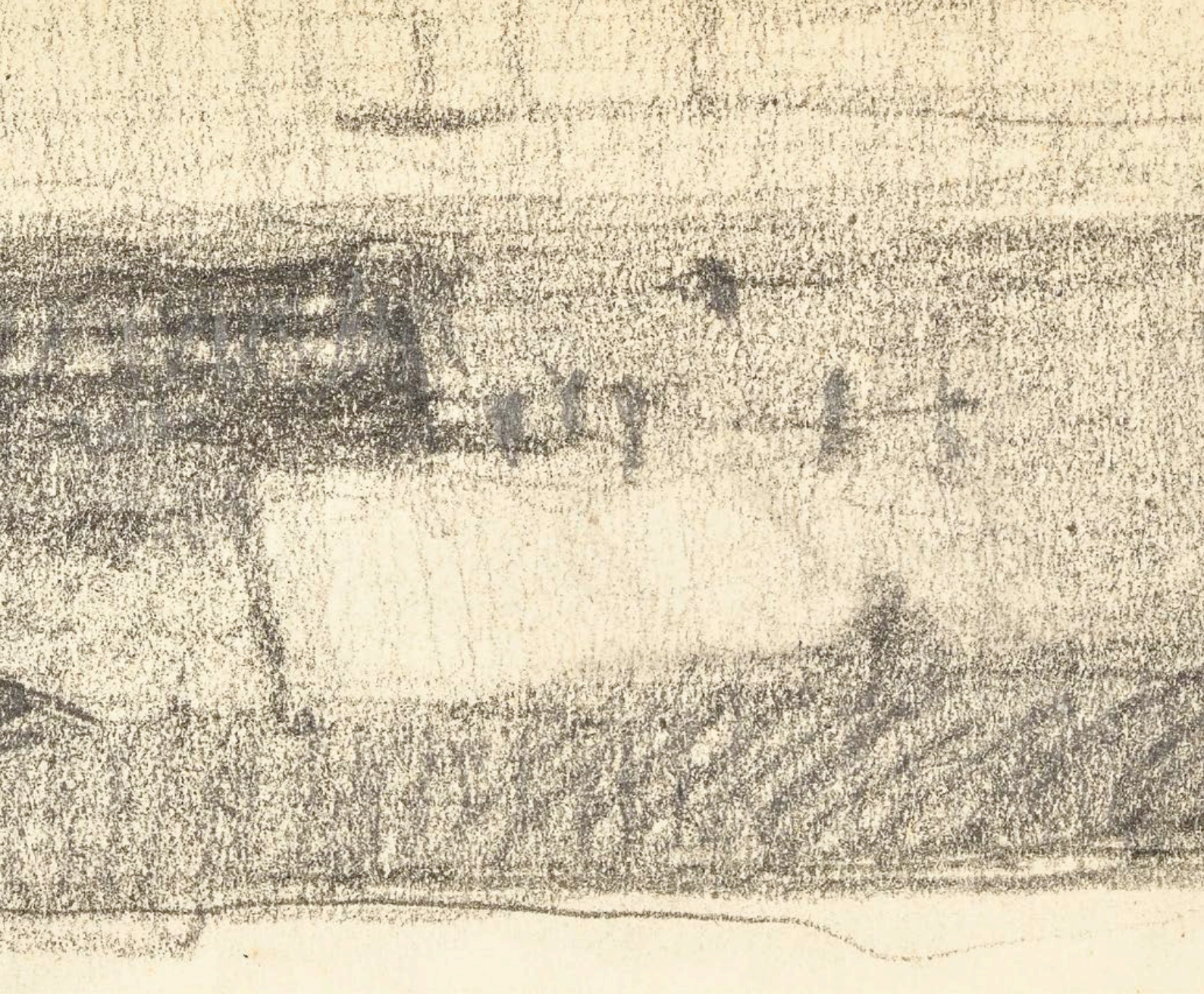


Notre dessin est une représentation d'un canal, probablement inspiré par l'un de ces chemins de fer qu'il aime tant et qu'il fait apparaître de nombreuses fois dans son œuvre. Les chemins de fer sont, plus qu'esthétiquement intéressant, l'allégorie du progrès et du changement comme un écho à sa propre carrière.

Dans cette œuvre qui semble préparatoire à une œuvre peinte plus ambitieuse, l'artiste utilise le fusain presque comme de l'estompe pour représenter l'atmosphère brumeuse souhaitée. Notre composition a probablement servi d'inspiration pour réaliser une partie de sa fameuse œuvre *L'Abandon* et l'un de ses dessins préparatoires à l'encre de chine (*ill. 1*) conservé au musée d'Ixelles.

La partie de l'œuvre représentant une vue ouverte sur l'extérieur est proche de notre composition, dont le trait vertical appuyé à gauche de l'œuvre rappelle les colonnes qui structurent le balcon dans l'œuvre finale. Propre à l'œuvre surréaliste, le spectateur est invité à faire travailler son imagination et adopter un second point de vue : notre dessin pourrait être une représentation d'un lac calme sur lequel flotte quelques barques animées de personnages.

Sans jamais rejoindre le groupe des surréalistes créé par André Breton, Delvaux sera cependant bien inspiré, tout au long de sa carrière, par la plupart des grands noms de ce mouvement.



En 1979, 15 ans avant sa mort, Paul Delvaux crée la fondation Paul Delvaux pour la bonne conservation de son œuvre et la transmission de son travail. Nourrie d'une grande partie de sa collection personnelle, la fondation compte la plus grande collection de toiles, dessins et estampes de sa main. Il y lègue également ses archives et plus encore, la gestion de ses droits d'auteur.

M.O

André LANSKOY

(Moscou, 1903 – Paris, 1976)

23 | *Composition abstraite*

Gouache et pastel sur papier noir

63 x 48 cm

Signé *LANSKOY* en bas à droite

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Jean Grenier, *André Lanskoï*, F. Hazan, Paris, 1960
- *Lanskoï* [exposition] du 6 mai au 5 juin 1966, Musée Galliera, The Musée, Paris, 1966

« *Tout le mystère de la peinture est contenu dans le coup de pinceau (...). Ce n'est pas ce qui entre dans l'œil du peintre qui enrichit le tableau mais ce qui sort de son pinceau.* »¹

Le goût précoce pour la peinture dont André Lanskoï fait preuve dès son enfance le dirige naturellement vers une carrière artistique. Le jeune Lanskoï étudie à Saint-Pétersbourg puis à Kiev en 1918 – où sa famille s'était réfugiée – en fréquentant l'atelier d'Alexandra Exter (1882-1949). Âgé de seulement 18 ans, il arrive à Paris en 1921 et expose pour la première fois en 1923 à la galerie La Licorne parmi quelques artistes russes dont le fameux Chaïm Soutine (1893-1943).

Lanskoï sut s'entourer des plus grands noms de son temps. Dans les années 30, il est régulièrement invité à exposer son travail à l'Exposition d'Art russe en compagnie d'artistes reconnus tels que Marc Chagall (1887-1985) ou Michel Larionov (1881-1964).

Il trouve un plein épanouissement de son œuvre dans le dessin et excelle notamment dans l'utilisation de la gouache. À partir de 1938, après plus d'une décennie d'un art figuratif, Lanskoï se réoriente vers l'abstraction et exécute des gouaches en séries semi-figuratives puis abstraites. C'est à cette époque qu'il se rapproche de Nicolas de Staël (1914-1955) qui découvre son œuvre lors de l'exposition *Gouaches et toiles d'André Lanskoï* à la galerie Jeanne Bucher en 1944. Les deux artistes échangent leurs idées artistiques et se lient rapidement d'amitié.



Ill. 1

Ligne droite, 1960

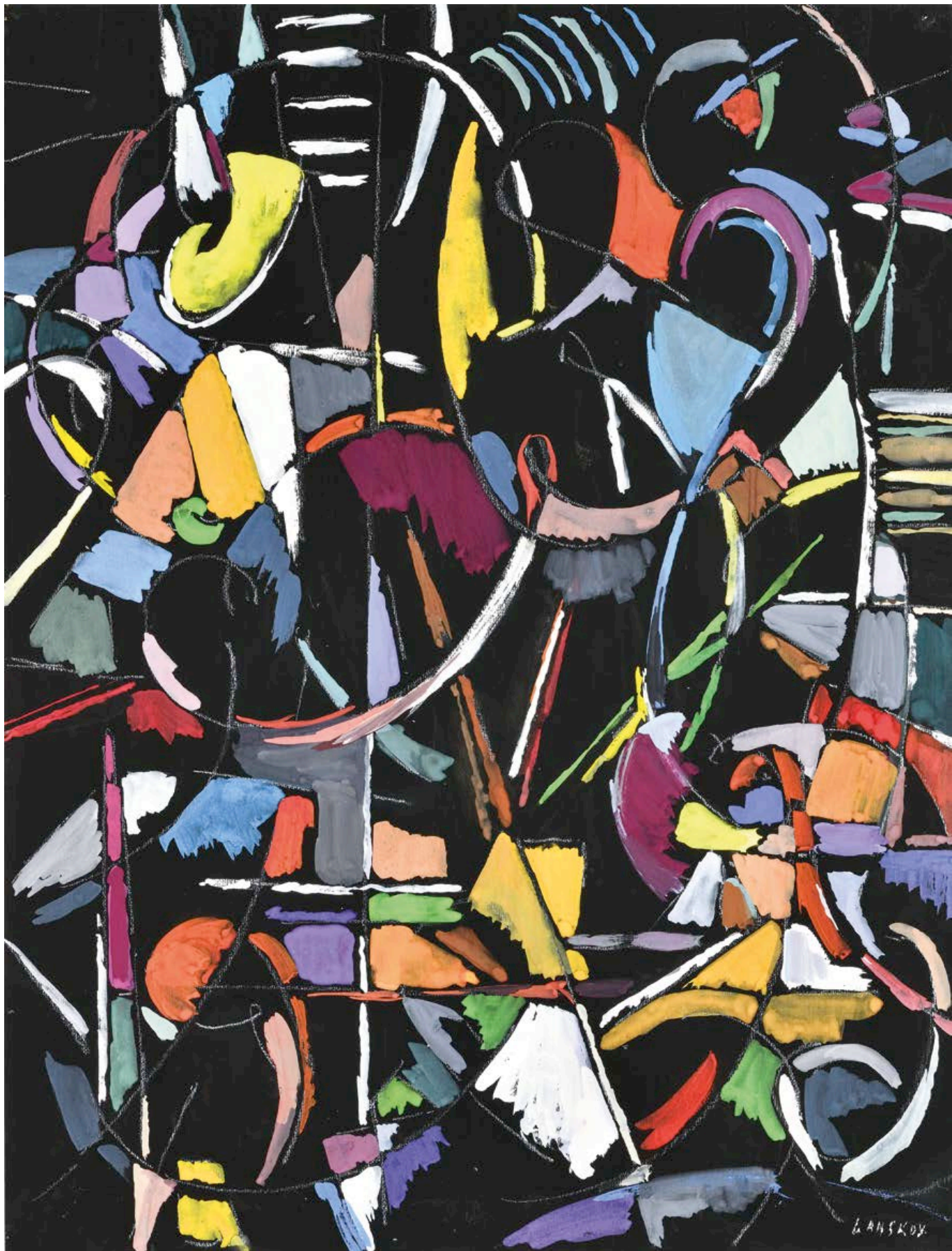
Gouache sur papier

Signé en bas à gauche *Lanskoï*

25 x 33 cm

Collection particulière.

Les années 40 marquent un véritable tournant dans sa carrière. Lanskoï gagne en popularité, son travail est de plus en plus apprécié du grand public et lui permet d'exposer aux côtés des plus grands noms de son temps dont Picasso, Braque, Léger, ou encore Miró. Dans les années 50, son travail peut être admiré à travers le monde : Anvers (1952), Londres (1953) ou Stockholm (1955) et de nombreuses rétrospectives sont organisées à New York (1953, 1957, 1959, 1965), ville dans laquelle il rencontre un succès tel que le musée Guggenheim lui achète *Lecture à voix basse* en 1957.



« Je commence par ébaucher la composition à l'aide de quelques coups de fusain ou de pastel : c'est le squelette du tableau qui est devenu, à la longue, de plus en plus précis. Les premières vagues de couleurs le modifient mais ne le font pas disparaître complètement. Puis, j'approfondis les formes et j'étudie leurs rapports en me préoccupant de la technique et de la couleur. Parfois, j'introduis un nouveau graphisme, noir ou blanc, en relation avec l'idée qui m'a servi de point de départ ou suivant les exigences du rythme et des formes ».²

Notre œuvre date des années 60, considérée comme la période de maturité de l'artiste marquée par l'exposition collective *Les peintres russes de l'École de Paris* qui rencontre un franc succès. Lanskoy multiplie les gouaches et compositions abstraites pour lesquelles il reçoit de nombreuses demandes (ill. 1).

Après une première période complète figurative, bien qu'il n'aille jamais à une représentation parfaite de la nature, l'artiste accorde une importance particulière à une réalité parallèle picturale. Ses éblouissantes compositions reflètent un univers inconnu, propre à l'artiste. Il perçoit son travail comme une thérapie pour l'apaisement de son esprit mais aussi pour ravir l'œil du spectateur. Dans un savant esprit d'équilibre, les lignes se heurtent et se confondent formant un dessin qui traduit ses sensations et sentiments. L'utilisation de la gouache permet de souligner tantôt la profondeur, tantôt l'intensité de l'œuvre. Lanskoy utilise ici des couleurs à la fois denses et lumineuses qui en font une composition aussi riche que complexe. L'œuvre est une invitation pour le spectateur à faire travailler son esprit de synthèse.

Excellent coloriste, ses œuvres expriment aussi son désir d'ordonner et de maîtriser la couleur et la puissance graphique qu'elle peut dégager. La couleur est aussi utilisée pour sa résonance poétique, elle définit le rythme et les limites des formes en une lecture complexe qui se veut enrichissante.

Lanskoy connaît un grand succès de son vivant. Il fait partie de ces artistes émigrés de Russie dont l'œuvre participe au développement de l'art contemporain en Europe occidentale et en France où leur action fut capitale dans la création et la reconnaissance de l'École de Paris.

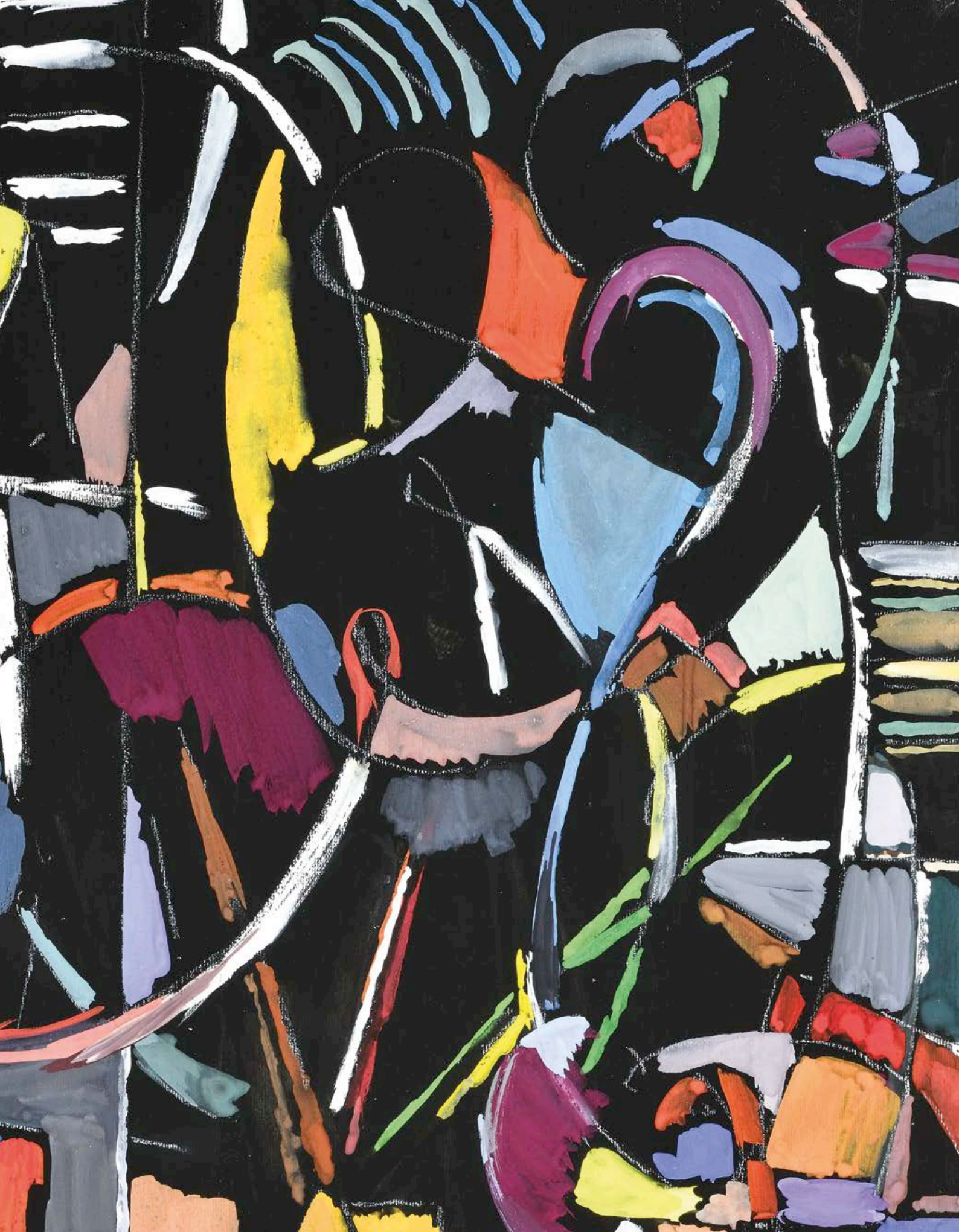
Nous remercions le comité Lanskoy d'avoir confirmé l'authenticité de notre œuvre qui sera intégrée dans le catalogue raisonné en préparation.

M.O

¹ R.V. Gindertael, préface de *Lanskoy* [exposition] du 6 mai au 5 juin 1966, Musée Galliera, The Musée, Paris, 1966

² R.V. Gindertael, *ibid*





| *index alphabétique*

François BOUCHER.....	4
Michel CORNEILLE le Jeune	1
Paul DELVAUX	22
Théodore GÉRICAULT.....	12
Jean-Baptiste GREUZE.....	11
Henri-Joseph HARPIGNIES	15
François-Joseph HEIM.....	10
Jean-Baptiste ISABEY	13
André LANSKOY.....	23
Jacques-Antoine Marie LEMOINE.....	9
Lucien LEVY-DHURMER.....	21
Léon LHERMITTE	17
Alphonse OSBERT	20
Jean-Louis PREVOST dit Le Jeune.....	6
Henri REGNAULT	16
Hyacinthe RIGAUD	2
Hubert ROBERT	3
Luigi SABATELLI le Jeune.....	14
Elisabeth SONREL	19
James TISSOT	18
Attribué à Antoine VESTIER.....	7
Atelier de François-André VINCENT	8
Nicolas VLEUGHELS	5





Galerie Alexis Bordes

4, rue de la paix – 75002 Paris

Tél. : 01 47 70 43 30

Fax : 01 47 70 43 40

mail : expert@alexis-bordes.com

www.alexis-bordes.com