

GALERIE
ALEXIS BORDES



LA VIE
QUOTIDIENNE
RÊVÉE

DU SIÈCLE DES LUMIÈRES
À LA RESTAURATION

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

« Je n'ai eu de bonheur qu'en peinture. »

Elisabeth Vigée le Brun (1755 – 1842)





LA VIE QUOTIDIENNE RÊVÉE

DU SIÈCLE DES LUMIÈRES
À LA RESTAURATION

Catalogue rédigé par Mégane OLLIVIER



ENGLISH
VERSION

www.alexis-bordes.com/23vierevee-en

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

Exposition

du jeudi 16 novembre 2023 au vendredi 19 janvier 2024

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 les samedi 18 et 25 novembre de 11h à 18h

| *Préface*

Cet automne, la galerie présente une exposition consacrée à « La Vie quotidienne du siècle des Lumières à la Restauration ».

Vivement influencés par le courant hollandisant, les artistes du premier tiers du XVIII^{ème} siècle réinventent la nature dans la suite de Watteau et ses fêtes galantes.

Le catalogue ouvre la voie avec une scène pastorale de jeunesse par François Boucher. Réalisé vers 1730, ce tableau de chevalet illustre une jeune bergère et son troupeau dans une campagne idéalisée où l'artiste est imprégné par son séjour en Italie.

Le parcours continue avec une rare vue de la baie de Naples et du Vésuve en éruption par Lacroix de Marseille. Empli de poésie ce paysage traité en fin d'après-midi est baigné d'une lumière douce et chaleureuse. Les pêcheurs au premier plan, vaquent à leurs occupations sans se soucier de l'éruption du volcan en cours.

Une œuvre de Pierre-Antoine Demachy représentant la colonnade du Louvre animée de personnages constitue un beau témoignage de la vie quotidienne à Paris vers 1790.

La période de la Restauration sera évoquée avec la redécouverte d'un portrait de Mademoiselle Mars, sociétaire de la Comédie Française, par Louis Hersent. Contemporain du baron Gérard, Hersent saisit avec brio son modèle vers 1820, en plein triomphe à l'apogée de sa carrière.

Nous vous invitons nombreux à venir découvrir toutes ces œuvres à la galerie dès le 16 novembre prochain.

Alexis Bordes
Paris, novembre 2023

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, Musée du Louvre, Musée Émile Hermès de Paris...

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

Madame Françoise JOULIE

Historienne de l'art

Monsieur Jean Luc RYAUX

Historien de l'art

Monsieur Marc AGHENIO

Restaurateur de tableaux

Madame Catherine POLNECQ

Restauratrice de tableaux

Messieurs Michel GUILLANTON

et Sébastien BARBIER

Encadreur d'art, restauration de cadres anciens

Atelier Valérie QUELEN

Encadreur d'art

Monsieur Michel BURY

Photographe

Mademoiselle Mégane OLLIVIER

Historienne de l'art

Rédaction du catalogue

Mademoiselle Julie AKOUN

Assistante de galerie

Madame Christine ROLLAND

Historienne de l'art

Traduction du catalogue en anglais

Monsieur Bernard MARINNES

Imprimeur

Monsieur Christophe BRISSON

Graphiste

François BOUCHER

(Paris 1703 -1770)

1 | *Les Enfants du fermier*

Circa 1731 - 1732

Huile sur toile

33,3 x 45,3 cm

Provenance :

- Paris , collection particulière

Il existe plusieurs versions de belle qualité de cette œuvre de jeunesse de François Boucher, avec quelques variantes dans les dimensions et les détails du tableau, la plus importante étant la présence ou non du bœuf repris de Bassano sur la droite. A. Ananoff et D. Wildenstein reproduisent en 1976 (I, p.159) une version sans le bœuf, non localisée aujourd'hui. La version exposée ici, récemment reparue sur le marché d'art parisien, est l'une des trois connues présentant ce bœuf fortement inspiré de Jacopo Bassano sur la droite. Les moutons sont évidemment eux aussi évocateurs de l'artiste vénitien, si apprécié des amateurs que quelques décennies plus tôt Louis XIV lui avait consacré à Versailles une « galerie des Bassans »¹. Intitulée *Les Enfants du fermier*, une gravure de Louis-Michel Halbou d'après Boucher réalisée dans les années 1760 permet d'attribuer sans aucun doute ces diverses versions du même tableau au peintre de Louis XV (P. Jean –Richard, *L'œuvre gravé de François Boucher*, RMN, 1978, n°1072).

De retour en France en 1731 après un séjour italien de 3 ans au cours duquel il a d'ailleurs dessiné d'après Bassano à Rome, François Boucher peint pour vivre des petits tableaux. Il y associe des personnages tirés majoritairement d'Abraham Bloemaert et de Jacopo Bassano à des paysages fortement marqués par Domenico Campagnola ou par Antoine Watteau. Ces compositions formant une synthèse originale entre diverses sources d'inspiration rencontrent la faveur du public et annoncent déjà ce que seront les « pastorales » de François Boucher. L'artiste est jeune, très peu connu, il ne signe pas ces petites compositions ; il n'a pas d'atelier et réalise lui-même toutes les commandes en reprenant quelquefois à plusieurs reprises dans des dimensions à peine différentes et avec des variantes de détails les mêmes tableaux, qu'il peint de mémoire. Il existe ainsi dans cette période de jeunesse un *Retour du Marché* qui



Ill. 1

Louis Michel Halbou d'après François Boucher

Les Enfants du Fermier

circa 1760

gravure

Inscriptions:

En bas à gauche : F. Boucher fecit / A Paris chez le... ;

En bas au centre : Les Enfants du Fermier;

En bas à droite : Louis Michel Halbou Sculp.

à été peint trois fois, un *Départ de Jacob* peint quatre fois, une *Vue du Campo Vaccino* peinte au moins deux fois ; on pourrait multiplier les exemples essentiellement dans le paysage mais parfois aussi dans les sujets mythologiques ou religieux².

La facture du tableau, sa touche, ses empâtements de blanc, la présence d'une couche de préparation sous-jacente rose orangée et surtout l'utilisation de ces pigments noirs instables que les artistes français en dehors de Boucher redoutent sont ceux d'une œuvre originale de qualité. L'association habile d'influences diverses est rendue convaincante ici par le raffinement





de détails comme les ciels roses et bleus, la transparence de l'eau, l'élégance des éclairages latéraux sur les arbres ou le regard bienveillant et presque humain des animaux, éléments qui constitueront l'essence même de l'art de François Boucher durant toute sa carrière.

Si les animaux doivent beaucoup à Bassano, les personnages de gauche et le paysage de fond sont fortement inspirés de Watteau. On pense par exemple devant cette jeune fille à l'épaule remontée et au visage en partie caché à *La Leçon d'amour* aujourd'hui au Nationalmuseum de Stockholm (inv. NM 5015). Le tableau se trouvait autour de 1734 précisément chez Jean de Jullienne, protecteur et ami de Watteau mais aussi éditeur entre 1726 et 1728 des *Figures de Différents caractères* dont François Boucher avait été l'un des deux principaux graveurs. Cette forte influence des personnages de Watteau, déterminante dans la formation de Boucher jeune, explique qu'une des trois versions des *Enfants du fermier* ait pu être faussement cataloguée dans les ventes des XIX^e et XX^e siècles comme étant de Watteau jusqu'à ce que la confrontation de cette version avec la version gravée par Louis - Michel Halbou autour de 1760 ait permis de rendre définitivement la composition à Boucher en 2002.

Trois versions des *Enfants du fermier* montrent donc un même paysage, un même couple accompagné de moutons et surtout un même bœuf sur la droite. Ces trois versions ont connu des destins différents. Le premier des trois exemplaires – celui qui fut donné à Watteau dès le XIX^e siècle - n'était plus en France dès les années 1780, puisqu'il est entré dans ces mêmes années dans la collection de l'évêque - comte de Trente Peter Vigil von Thun-Hohenstein, dont il porte au verso le cachet de cire, et de cette collection viennoise dans une collection allemande avant de reparaitre au Canada au milieu du XX^e siècle. La présence du sceau de cire de l'évêque au verso permet de localiser et de suivre facilement cet exemplaire. La confrontation entre ce tableau et la gravure permet aussi d'affirmer que cet exemplaire, aujourd'hui conservé en collection particulière, (dernière vente connue Christie's, Londres, 10 juillet 2015 n°190), est bien à l'origine de la gravure d'Halbou car il est le seul à montrer le bœuf jusqu'au cou tandis que dans les deux autres versions connues le bœuf est montré jusqu'au poitrail. Ceci signifie que ce tableau se trouvait à Paris dans les années 1760 sous le nom de Boucher avant de quitter la France et de perdre son attribution. Il semble donc difficile d'y voir celui décrit à la fin du XVIII^e siècle dans les ventes Godefroy (1785), Vaudreuil (1787), Montesquiou (1788) et moins encore dans les ventes

Lebrun de 1814, Maurice, de 1835, et Arago, de 1872, d'autant que ses mesures (29 x 38) en font un tableau plus petit que celui mentionnée dans ces ventes.

La seconde version connue des *Enfants du Fermier*, conservée à la Walters Art Gallery de Baltimore (inv. inv. 37.0391), est très proche de celle étudiée ici. Mais la comparaison montre que notre version n'est pas pour autant une réplique exacte de celle de Baltimore : si toute la composition et le détail important du bœuf sont comparables, la version de Baltimore, un peu plus grande que celle étudiée ici, (36 x 47 au lieu de 33 x 43), est cadrée différemment, avec des personnages situés dans un environnement plus large que celui du tableau de la galerie Bordes. Les lointains en haut, le premier plan en bas sont plus importants, le traitement du paysage de fond moins précis. Le tableau de Baltimore a été acheté à Rome par Henri Walters avec toute la collection Massarati en 1902. Il est difficile de dire si ce tableau s'est toujours trouvé à Rome où Boucher l'aurait peint et vendu entre 1728 et 1731, puisqu'on sait qu'il gagnait sa vie en peignant de petits tableaux, ou s'il a été peint en France dès son retour dans la seconde partie de l'année 1731. L'hypothèse d'un premier tableau peint pendant le séjour en Italie est séduisante, et la question est importante car s'il est toujours resté à Rome, ce tableau ne peut être non plus la version mentionnée dans les ventes Godefroy, Vaudreuil et Montesquiou, Lebrun, Maurice, et Arago. Les dimensions du tableau de Baltimore ne correspondent d'ailleurs pas non plus à celles du tableau resté en France, car il est plus grand. En revanche, ces dimensions de 33 x 45 correspondent au tableau étudié ici. On peut donc à bon droit proposer pour ce tableau un passage probable dans les ventes Godefroy, 15-19 Novembre 1785, lot 46, comte de Vaudreuil, 26 November 1787, lot 76, Montesquiou, 9 December 1788, lot 234, Lebrun, 23 Mai 1814, lot 17 ; Maurice, 2-3 Février 1835, lot 97, Arago, 8 février 1872, lot 5.

Françoise Joulie

¹ Voir à ce sujet Françoise Joulie « du peintre admiré au dessinateur méconnu, le regard du XVIII^e siècle français sur Jacopo Bassano » dans Jacopo Bassano ? i figli, la scuola, l'eredità, Atti del Convegno internazionale di Studio, Bassano del Grappa, 2011, p. 835 – 856, et pour ce tableau note 54.

² Sur l'importance de la réplique dans l'œuvre de François Boucher et l'utilisation des personnages tirés de Bassano dans ces œuvres de jeunesse, voir F. Joulie « Motiv, Kopie und Replik im Werk von Boucher », dans cat. exp ; *François Boucher Künstler des Rokoko*, Karlsruhe, Editions Wienand, p. 324-329 ;





Pierre-Alexandre WILLE

(Paris, 1748 - 1821)

2 | *Les conseils maternels* *La mère indulgente*

1772

Deux huiles sur cuivre marouflées et enchâssées sur panneaux formant pendant

Signé et daté en haut à droite P.A. Wille filius / Pinxit 1772. / n° 5

44 x 38 cm

Dans leur cadre d'origine en bois sculpté et doré à décor de perles, rinceaux de feuillages et ornements d'un fronton à coquille

Provenance :

- Cabinet de Monsieur de Pille, vers 1775, selon la lettre des estampes de Louis-Simon Lempereur
- Sa vente, Paris, 2 mai 1785, n°76 : «M. Wille. Deux tableaux, faisant pendans ; ils sont connus par les estampes gravées par Lempereur»
- Galerie Heim London, French Paintings & Sculptures of the 18th century, Winter exhibition 10th January-15th March 1968, n°22 et 23
- Christie's Amsterdam, Old Masters and 19th Century Art, 7 mai 2013, lot n°155
- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Louis Hautecoeur, « Le sentimentalisme dans la peinture française » in *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1909, p. 277
- Louis Hautecoeur, « Pierre-Alexandre Wille le fils (1748-1821) », in *Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier, Archives de l'art français*, Paris, 1913, t. VII, p. 448
- ARIÈS Philippe, DUBY Georges (dir.), *Histoire de la vie privée. III : De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Le Seuil, coll. « L'univers historique », 1986
- *La Vie quotidienne à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle* [cat. exp.], Musée de l'histoire de France, Archives nationales, Paris, 1973

Formé à la pratique artistique par son père, le graveur Johann Georg Wille (1715-1808), le jeune Pierre-Alexandre fait preuve d'un don précoce dans le maniement du crayon. À l'âge de 13 ans, il fréquente l'atelier de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) durant deux années avant de rejoindre celui de Joseph-Marie Vien (1716-1809) dont l'enseignement influence largement ses premières années de production. Auprès de Greuze, il déploie son don pour la représentation de scènes de genre, ce qui lui permet de d'être agréé à l'Académie le 25 juin 1774 « *jour d'inquiétude mais qui se termina en joye et satisfaction* », « *avec un applaudissement presque universel* » en tant que peintre « *dans le genre des sujets familiers* ».

Wille expose à tous les Salons entre 1775 et 1787. Lorsqu'éclate la Révolution, il rejoint la Garde Nationale jusqu'en 1792. La production qui suit ces années troubles demeure complexe à définir mais de nombreux dessins de sa main sont datés jusqu'en 1819.

L'artiste développe sa propre manière conjuguant la finesse de son crayon et celle de son pinceau, lui permettant de se distinguer aisément parmi ses confrères. Il se plaît à perpétuer la tendance des petits portraits sentimentaux, études de jeunes filles et portraits familiaux dont nos deux œuvres sont un excellent exemple. Contrairement à Jean-Baptiste Greuze, Wille traite des sujets sensibles et non terribles, ses scènes sont touchantes exemptées du caractère moralisateur de son maître (*ill. 1*).



Dans un intérieur bourgeois qu'il devient de plus en plus commun de représenter, Wille évoque à travers de riches objets le milieu social de ses modèles. Le mobilier témoigne de la mode artistique de l'époque : un secrétaire à abattant orné d'un décor à la grecque en marqueterie exotique, un fauteuil à oreilles tapissé de soierie bleue à décor floral, ou encore une coiffeuse d'époque transition sur laquelle repose une chocolatière en argent, reflet du luxe des produits coloniaux.

Paris est riche d'hôtels particuliers du siècle précédent, dont certains ont par ailleurs aujourd'hui conservé leur somptueux décor qui ravit encore l'œil des plus érudits. Tout comme Madame de Sévigné avait l'usage de les décrire dans ses lettres, les éléments du mobilier qui constituaient les appartements évoquaient leur atmosphère chaleureuse.

Dans ce qui s'apparente à une antichambre, une mère et sa fille sont par deux fois représentées.

Dans la première œuvre, titrée *Les conseils maternels*, une jeune femme vêtue en déshabillé du matin renversée dans un fauteuil tend faiblement de sa main gauche une lettre. Accoudée au fauteuil, sa mère semble prendre part à la douleur exprimée par son visage empreint de désolation. Dans la seconde, le peintre invite le spectateur à prendre part à la scène, la mère et la fille nous font face. La jeune fille, symbole de candeur et d'obéissance est sagement assise sur une chaise médaillon, tenant sur ses genoux un petit chien dit papillon dont elle relève une oreille tenue entre ses doigts. Sa mère, debout à ses côtés montre fièrement de sa main droite la jeune fille richement parée, comme un symbole de réussite : elle porte un collier fait de quatre rangs de perles, une robe de satin de soie ainsi qu'un bonnet à la fanchon en dentelle et organdi agrémenté d'un nœud de soie rose en son centre.

Comme nombreux de ses contemporains, Wille s'inspire largement des maîtres hollandais en vogue au cours du XVIII^e siècle. Il introduit ainsi dans ses œuvres quelques éléments caractéristiques des scènes de genre nordiques telles que les personnages représentés à mi-corps dans des intérieurs chaleureux dont la lumière ingénieusement maîtrisée permet de concentrer l'attention sur les expressions faciales. Les costumes ainsi que le fin rendu des soieries semblent tirées du répertoire de Gerard Ter Borch (1617-1681) ou Gabriel Metsu (1629-1667) dans la reproduction du mantelet de satin de soie bordé de fourrure que porte la mère dans *La mère indulgente* (ill. 2). Quelques détails soigneusement sélectionnés



Ill. 1
 Pierre-Alexandre WILLE
 Une dame élégamment vêtue, assise à une table, lisant une lettre
 Signée et datée en haut au centre : P.A. Wille.../1776 n° 22
 Huile sur toile
 Collection particulière.







Ill. 2
 Gabriel METSU (1629-1667)
Jeune femme écrivant une lettre
 Huile sur panneau
 Vers 1662-64
 39,4 x 31,1 cm
 The Leiden Collection, New York (inv. GM-110)



Ill. 3
 Frans van MIERIS (1635-1681)
Un homme et une femme avec deux chiens,
 connu sous le nom de « Teasing the Pet »
 1660
 Huile sur panneau
 25,5 x 20 cm
 The Hague, Mauritshuis (inv. 108)

renvoient également à l'œuvre des maître hollandais telle que l'oreille relevée du petit chien papillon que l'on retrouve dans l'œuvre de Frans van Mieris (1635-1681) (ill. 3).

Le succès de ces deux œuvres doit beaucoup au travail de Louis-Simon Lempereur qui grave les cuivres vers 1775 et les présente au Salon de 1777 sous les numéros 276 et 277 (ill. 4 et 5).

« Il paroît une fort jolie Estampe gravée par M. Lempereur, Graveur du Roi et de L.L. MM. Impér. et Roy. d'après le tableau original de M. Wille (fils du célèbre graveur) qui est dans le Cabinet de M. de Pille, ou du Pille. Elle est intitulée «La Mère indulgente»; et ce titre, sans prononcer le sujet, l'indique assez clairement (...).¹ »

Wille fut loué pour son coloris lumineux et la finesse du traitement de ses œuvres, ici accentué par le choix d'un support sur cuivre.

Durant toute sa carrière, Pierre-Alexandre Wille demeurera fidèle à la peinture sentimentale que lui avait enseigné son maître. Manifeste de l'art de vivre bourgeois, cette vision d'ensemble concourt à la douceur de vivre durant le XVIII^e siècle, contrastant avec les visions nobiliaires du siècle précédent.

M.O

¹ « Affiches, annonces et avis divers ». Cinquième feuille hebdomadaire du mercredi 31 janvier 1776, n° 5, p.19



Ill. 4

Louis-Simon LEMPEREUR (1728–1807)

D'après une œuvre de Pierre-Alexandre Wille (1748–1821)

La mère indulgente

Circa 1775

42,9 x 33,8 cm

Avec les noms des producteurs, le détail de la publication :

« A Paris chez Lempereur (...) rue et Porte St Jacques, au dessus du petit Marché », titre et dédicace au comte d'Angiviller, en français.

Londres, The British Museum (inv. 1928,0618.36)



III. 5
 Louis-Simon LEMPEREUR (1728–1807)
 D'après une œuvre de Pierre-Alexandre Wille (1748–1821)
Les conseils maternels
 Circa 1777
 Gravure à l'eau-forte et plaque de cuivre sur papier
 36 x 31 cm
 Bibliothèque de l'Académie polonaise des arts et des sciences

Charles-François Grenier de Lacroix dit LACROIX DE MARSEILLE

(Marseille, vers 1700 – Berlin, 1782)

3 | *Vue de la baie de Naples et du Vésuve en éruption*

1763

Huile sur toile

Signé, situé et daté en bas à gauche sur un rocher *De Lacroix Roma 1763*

62,4 x 97,2 cm

Provenance :

- Angleterre, collection particulière.

Bibliographie :

- Marianne Roland Michel, *Des Monts et des Eaux : paysages de 1715 à 1850*, Galerie Cailleux, Presses artistiques, Paris, 1980-1
- Florence Ingersoll-Smousse, *Joseph Vernet, peintre de marine, 1714-1789, étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre peint*, Étienne Bignou, éditeur, Paris, 1926

Charles-François Grenier de Lacroix dit Lacroix de Marseille est un peintre de marines qui jouit d'une grande réputation de son vivant. Inspiré par le fameux Claude-Joseph Vernet dont il est l'élève à Rome sous le nom de « Della Croce », Lacroix trouve sa propre clientèle en apportant une grande préciosité à ses œuvres, lui permettant ainsi de prolonger son séjour italien où il restera une vingtaine d'années, bien que les dates exactes restent à définir.

C'est à Naples, capitale du royaume des Deux-Siciles, que Lacroix de Marseille trouve sa plus grande inspiration : la baie est un excellent exercice pour les paysagistes. La vue nous offre ici un spectaculaire panorama de la ville et du Vésuve, sublime objet de fascination depuis son éruption et ses conséquences tragiques à Herculanium et Pompéi en 79 de notre ère.

Au-delà de la représentation de la mer que Lacroix aimait et connaissait particulièrement bien, les côtes de Naples sont systématiquement animées de personnages rythmant habilement la composition par quelques taches de couleurs. Dans un schéma habituel, l'artiste les place au premier plan affairés à leur tâche, ne se souciant pas de l'extraordinaire spectacle qui s'offre à leurs yeux.

Une poésie émane naturellement de son travail, qu'il s'agisse d'une représentation de nuit, de jour ou comme ici, d'une fin de journée baignant l'ensemble de la baie



Ill. 1

Charles-François Grenier de Lacroix dit Lacroix de Marseille
Le Vésuve en éruption

Huile sur toile

49,3 x 73,9 cm

Signé et daté en bas à droite sur le mur de la digue qui supporte un canon *Delacroix/1767*

Exposition : *Des Monts et des Eaux : paysages de 1715 à 1850*,
Galerie Cailleux, Paris, 1980-198, sous le n°12

dans la chaleureuse lumière orangée d'un coucher de soleil. L'aspect calme et paisible de cette image est contrebalancé par la spectaculaire éruption en arrière-plan, aussi effrayante que grandiose.

Lacroix de Marseille fait partie de ces artistes paysagistes dont le souci du détail l'invite à intégrer le Vésuve comme sujet principal de ses compositions de grands formats :





Ill. 2
 Charles-François Grenier de Lacroix dit Lacroix de Marseille
Éruption du Vésuve de nuit sur un rivage
 Huile sur toile
 Signée et datée *Delacroix / 1770* en bas à gauche
 Vente Artcurial vente du 9 juin 2021

le volcan ferme la composition et clôt le champ visuel. Toujours changeant, il est également un formidable exercice de plein air et un défi constant pour le peintre.

« *Les nuages de l'orage passant avec vitesse sur la colonne de feu, et quelquefois la cachant totalement, ou en partie, et d'autres la laissant voir dans toute sa splendeur, les teintes différentes produites par la réflexion de la lumière sur les nuages blancs (...).* »¹ Destinées à la clientèle touristique du Grand Tour, de nombreux artistes représentèrent ainsi le Vésuve comme définition de l'identité napolitaine.

Le Vésuve entra en éruption trois années après la création de notre tableau, en 1766. On peut aisément penser que Lacroix de Marseille se trouvait encore à Naples cette année-là puisqu'il date une autre toile représentant également le volcan en 1767 (*ill. 1*). La plupart des œuvres de l'artiste parvenues jusqu'à nous représentant ce spectacle naturel furent prises de nuit (*ill. 2*), cette vue constitue ainsi un rare témoignage d'une éruption en plein jour.

Regorgeant de détails, notre tableau fait preuve d'une grande qualité artistique conjuguée à une rigueur de représentation presque scientifique. D'une grande clarté et lisibilité, l'éloquence coloriste de Lacroix lui permet de retranscrire avec fidélité l'image qui s'offre à lui : le volcan crachant une fumée ardente et les coulées de lave qui s'en échappent. Au-delà du volcan qui capte l'attention du spectateur, l'artiste gratifie également la mer de son plus bel éclat, reflétant harmonieusement les silhouettes des navires.

Parmi les nombreux peintres de marine du XVIII^e siècle, il nous faut laisser une place de choix à Charles-François Grenier de Lacroix pour la remarquable qualité et vivacité de son pinceau que son mentor Joseph Vernet lui reconnaissait : quelques œuvres signées du maître émanent en réalité de l'habile pinceau de son élève.

« *L'éruption du lendemain fut sûrement plus formidable et alarmante, mais celle-ci étoit d'une beauté et d'un sublime que l'imagination même la plus fertile ne saurait se peindre* »² : l'artiste releva ce défi à plusieurs reprises en dépeignant la sublime tragédie de l'éruption du Vésuve, précieux document historique pour les chercheurs actuels.

M.O.

Nous remercions monsieur Jean-Luc RYAUX d'avoir confirmé (après examen de visu) l'authenticité de notre tableau. Ce dernier sera intégré dans le catalogue raisonné de l'artiste en préparation.

¹ *Lettre de William Hamilton à Joseph Banks, Président de la Royal Society à Londres. Naples, le 1^{er} octobre 1779. Citée par G. Briganti in Hamilton, W, Campi Phlegraei, Naples, 1776-79, édition annotée par G. Briganti, Naples, 1985, p. 77.*

² *Ibid.*







Jean-Baptiste GREUZE

(Tournus, 1725 – Paris, 1805)

4 | *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 agrégé 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. Connu 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
 Circa 1760
 Paris, musée du Louvre (inv. MI 1071)



Ill. 2
Autoportrait
 Huile sur toile
 Circa 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.



François BOUCHER

(Paris 1703 - 1770)

5 | *Flore et une suivante*

Circa 1745

Huile sur toile rectangulaire mise en ovale

81 x 121 cm

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

Provenance :

- France, probablement élément de décor d'un château en Champagne ;
- Paris, Collection particulière.

Ce tableau a nécessité un examen très approfondi pour en comprendre l'élaboration, les interventions récentes ayant modifié son format et son aspect. Il s'agit d'une seconde version d'une *Flore* signée appartenant à un ensemble de cinq tableaux dont certains datés de 1745, tous peints pour madame de Pompadour à Bellevue et aujourd'hui dispersés. Ces cinq tableaux sont *La lettre d'amour*, grand dessus - de - porte, et quatre pendants plus petits, de même taille, inscrits dans des boiseries chantournées, dont les titres sont *Flore*, *Bacchantes*, *Pomone*, et *Nymphes chasseresses*.

Flore, première version de celle étudiée ici, reproduite dans Ananoff et Wildenstein, 1976, I, n° 287, est conservée en collection particulière, comme deux autres des compositions de cet ensemble, les deux restantes se trouvant au De Young Memorial Museum de San Francisco. De certains de ces tableaux, et surtout des *Nymphes chasseresses*, il existe plusieurs versions.

Comparer la première *Flore* que l'on appellera ici par facilité la « *Flore Pompadour* » avec la seconde version qui vient de réapparaître est instructif. Le groupe, sur la toile acquise par madame de Pompadour, est de plus grandes dimensions que celui étudié ici puisque dans son cadre plus étroit il mesure déjà 116 cm x 96 cm, alors que celui étudié ici, situé dans un grand paysage, a pour dimensions 121 x 81 cm. Le premier exemplaire est presque carré dans sa boiserie chantournée, le second présente aujourd'hui un format rectangulaire. Ce format rectangulaire est récent : jusqu'au XIX^e siècle l'oeuvre était inscrite dans un ovale dont les marques de pointes sont encore perceptibles par endroits. Pour passer de cet ovale au rectangle, on a au XX^e siècle déplié les bords du tableau, et les coins dégagés

ont été repeints en une teinte monochrome. Le tableau a connu, peut-être au même moment que ce changement de format, un rentoilage. Enfin récemment, en 2006 semble-t-il, le tableau a été déverni, et ce dévernissage a entraîné, comme souvent chez Boucher, la perte relative des glacis transparents nourris de pigments bruns et rouges que l'artiste utilisait toujours en les noyant dans le vernis pour donner les profondeurs et les carnations. La restauratrice Catherine Polnecq confirme avoir retrouvé sous ces vernis récents un bel état de conservation et une excellente qualité technique de l'ensemble, conforme à ce que l'on sait de l'excellent métier de l'artiste.

Une fois cette question des vernis modernes évacuée, elle a confirmé que mis à part les quatre angles modifiés, tout le tableau est de la même main et du XVIII^e siècle par sa toile d'origine et les pigments employés. En dehors même de la qualité d'écriture, divers éléments qui ressortent de la comparaison entre les deux versions confirment qu'il peut s'agir d'une seconde version autographe. Ainsi le chantourné des boiseries de la première version de *Flore* pour la Pompadour cache divers motifs qui sont ici mis en place avec la plus grande maîtrise: prolongement des jambes de la suivante de *Flore* conforme aux dessins de Boucher sur le même sujet, équilibre de la draperie jaune sur laquelle *Flore* est assise bien qu'elle soit plus grande, couronne de fleurs complète avec sa mise en place sous-jacente encore visible sous le pastillage des fleurs, liberté du décor des nuages et des arbres - on voit par exemple au - dessus de la tête de *Flore* des feuilles masquant en partie un léger nuage blanc - , et surtout importance donnée au premier plan au bouquet de grandes feuilles d'acanthé, de très belle exécution, très





fréquent chez Boucher depuis les années 1735, qui n'existe pas du tout dans l'autre tableau.

En même temps que cette liberté par rapport au premier tableau, on note aussi une connaissance très précise de la Flore Pompadour, par exemple dans la mention du léger ruban fermant la couronne sous les doigts de Flore alors que ce ruban est difficile à voir, ce qui permet d'affirmer que cette seconde version est faite en pleine connaissance de la première version. En dehors des ajouts existant dans le second tableau, on remarque aussi de nombreuses différences dans l'écriture des parties directement reprises de l'un à l'autre, par exemple pour le détail des fleurs ou encore le décor de feuilles à gauche, ou le sein gauche de la suivante. Cette aisance à écrire les mêmes motifs un peu différemment exprime la liberté du peintre par rapport à son modèle, ce qui oriente définitivement vers une version originale et non une copie. La rapidité partout visible de la touche (manche de la chemise, draperie jaune et bleue sur le genou), la densité du pinceau et la mise en place sous-jacente bien visible par endroits (jambe de Flore) votent eux aussi dans le sens d'un second original.

Les pigments utilisés sont ceux de la palette ordinaire de Boucher : si les rouges rapportés autour des doigts pour marquer les carnations sont un peu affaiblis par le dévernisage des années 2000, on retrouve pour le reste toute la palette de Boucher en particulier ces noirs que l'artiste maîtrise parfaitement contrairement à ses contemporains, et ces blancs très efficaces, tombant depuis le haut d'abord sur les épaules de Flore, puis sur la poitrine de sa suivante et les jambes des deux femmes. Dans le détail de la pose des blancs, le contour des feuilles évoque les dessins de végétaux de l'artiste dans lesquels un bord de feuilles dans la lumière est uniquement traité par les blancs. De manière générale, la finesse du traitement des détails et la différenciation de la matière sont d'une expressivité remarquable ; on notera par exemple la légèreté des cheveux de Flore enroulés sur le front, l'élégance du bouquet dans la main, à peine posé, sauf pour une fleur rouge qui fait écho aux autres rouges du tableau (fleurs, lèvres et joues des deux femmes, ruban dans les cheveux, pointe des seins), la rapidité de la touche exprimant les cheveux blonds de la suivante en les tirant en longueur avec une brosse épaisse pour les différencier des cheveux noirs plus fins de Flore, la touche de blanc dans l'œil, la souplesse de l'épaule de Flore dont on voit que son contour oscille doucement sous le pinceau, la légèreté et le fouetté de ce même pinceau dans les draperies de la partie basse. ..

Malgré son agrandissement, ses rentoilage et dévernisage récents, l'ensemble mérite de retrouver sa place d'œuvre autographe, la présence harmonieuse d'éléments absents de l'autre tableau, les nombreuses variantes entre les deux, le détail des effets, l'usage particulier de certains pigments, la pose des ombres, la liberté réelle de l'exécution conduisant tous à y voir une seconde version originale. François Boucher a beaucoup réalisé de secondes versions à la demande des amateurs, dans un laps de temps court après le premier tableau¹ ; ces premières et secondes versions ne sont pas obligatoirement signées ; la seconde ne présente généralement pas de mise en place ni de repentirs car elle est faite entièrement de mémoire, ce qui explique aussi certaines légères variantes qu'un copiste servile aurait évidemment évitées.

Il est difficile de dire où se trouvait le tableau au XVIII^e siècle, d'autant plus que ses dimensions et son format ont changé ; il s'agissait probablement d'un tableau inséré dans une boiserie.

Françoise Joulie

¹ F. Joulie, « Motiv, Kopie und Replik in Werk von Boucher », dans François Boucher, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2020, pp. 324 - 329.





Jean-Baptiste LEPRINCE

(Metz, 1734 – Saint-Denis-du-Port, 1781)

6 | *Le repos pendant la fuite en Égypte (recto)* *Esquisse de paysage avec un paysan et son âne (verso)*

1769

Pierre noire, sanguine, lavis gris et lavis de sanguine sur papier filigrané avec un blason fleurdelysé et couronné

Signé et daté « *le Prince 1769* » en bas à droite

34,8 x 32,1 cm

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- *Jean-Baptiste Le Prince (Metz, 1734 - Saint-Denis du Port, 1781) : le voyage en Russie : collections de la ville de Rouen*, [cat. exp.], Musée des beaux-arts, Cabinet des dessins, Rouen, 2004
- *Jean-Baptiste Le Prince*, [cat. exp.], Éditions du Musée de Metz, Musée d'art moderne, 1988
- Mary-Elizabeth Hellyer, *Recherches sur Jean-Baptiste Le Prince (1734-1781)*, thèse de Doctorat : Histoire de l'art et archéologie, Paris IV, 1982
- Jules Hedou, *Jean Le Prince et son œuvre*, Baur et Rapilly, Paris, 1879
- Jean-Baptiste Le Prince, Gilles Demarteau, *Principes du dessin dans le genre du paysage*, A Paris chés Demarteau Graveur du Roi, rue de la Pelterie, à la Cloche, Paris, vers 1773.

Enfant de la ville de Metz, Jean-Baptiste Le Prince est le fils d'un maître menuisier-sculpteur et doreur, ce qui développa probablement son goût précoce pour les arts. Dès son adolescence, l'habileté du jeune homme dans la pratique du dessin est remarqué par le Maréchal de Belle-Isle, gouverneur militaire, et c'est sans doute sous sa protection que Le Prince rejoint l'atelier de François Boucher à Paris. Ses premiers dessins peuvent être datés des années 1755-57, lorsque l'artiste travaille en partie pour des eaux-fortes de l'abbé de Saint-Non, sous le patronage de Jean-Honoré Fragonard et de Hubert Robert.

Ses premiers témoignages graphiques attestent de l'influence de son maître par des représentations de paysages français animés dans lesquels sa personnalité est déjà affirmée à travers un rendu très précis de la nature, qu'il conservera durant toute sa carrière.

À 22 ans, Le Prince est envoyé à Saint-Petersbourg sur convocation de la Chancellerie impériale des Bâtiments pour rejoindre l'atelier des peintres-décorateurs des appartements de l'impératrice Elisabeth dans le Palais d'Hiver. On lui commande alors des dessus-de-porte – les archives en recensent 45 pour la tsarine et 39 pour

Pierre III – à la mode du jour dont des allégories, des scènes mythologiques et des paysages. Suite à l'avènement de Catherine II, le peintre parcourt l'empire Russe avant de regagner la France en 1763 : « [l]santé délicate de *Le Prince s'accommoda mal de cette température rigoureuse, et, vers la fin de 1763, il fallut revenir en France sous peine de succomber sous les atteintes d'un mal qui s'aggravait chaque jour* ». ¹ Après ces dix années passées à l'étranger, Le Prince revient avec une ample collection de dessins d'après nature qui lui servirent lorsqu'il se présente à l'Académie. Il y est reçu « *avec une approbation générale* » que signale la *Correspondance littéraire* en 1765 comme maître de sujets de genre.

Ses « russeries » sont très appréciées, notamment par Diderot qui encourage l'artiste lors de son premier Salon la même année. Le Prince y fut plus largement loué pour ses dons dans le domaine des arts graphiques.

L'artiste fait paraître, aux côtés du graveur Gilles Demarteau, spécialiste en fac-similés de crayons, les *Principes du dessin dans le genre du paysage*. ² L'ouvrage témoigne de l'importance que l'artiste accorde à l'étude de la nature que notre œuvre évoque en investissant la





Ill. 1
Jean-Baptiste LEPRINCE
Le prophète puni pour sa désobéissance
Plume, bistre, lavis et rehauts de blanc sur papier bleu
30,7 x 41,6 cm
Vienne, Albertina Museum (inv. 12338)



Ill. 2
Jean-Baptiste LEPRINCE
Paysage avec des bergers, 1777
Pierre noire
26,2 x 38,9 cm
Vienne, Albertina Museum (inv. 12345)

majeure partie de la composition. Sa production trahit l'influence de l'art hollandais du siècle précédent et plus particulièrement celle de Rembrandt dont l'artiste possédait 73 estampes (par, ou d'après le maître) et Wouwerman dont il possédait l'œuvre entier, gravé par Jean Moyreau. Dans ses paysages, la place accordée aux personnages est mineure, animant la scène sans jamais supplanter la nature (*ill. 1*). Parmi les dessins du fonds original de l'Albertina Museum de Vienne, l'œuvre de 1777 titrée *Paysage avec bergers* (*ill. 2*) en est un autre exemple. Au Salon de cette même année, Dupont de Nemours lui trouve « *le mérite de l'Ecole française et de la flamande réunies* »³.

Sans certitude, l'iconographie de notre dessin pourrait s'apparenter à l'épisode du Nouveau Testament relatant le repos de Vierge, Joseph et l'Enfant dans son berceau accompagnés de leur âne durant leur fuite depuis la Judée vers l'Égypte (Mathieu, 2, 13-23).

De ses influences nordiques, Le Prince retient le raccourci des personnages vus de dos tel que l'homme ici représenté au premier plan. Contrairement à ses contemporains, Vigée-Le Brun, Tocqué, Doyen qui avaient exporté la France en Russie, Le Prince fit le contraire. Loué pour son souci d'exactitude dans les représentations de l'habillement de ses figures, Diderot évoque au Salon de 1767 que le principal mérite de l'artiste « *est celui de bien habiller* »⁴. Dans le groupe de personnages en bas à gauche, la figure féminine faisant face au spectateur porte une coiffe rayonnant autour de son visage semblable à la Kokochnik, souvenir des costumes populaires russes.

Suivant l'influence néerlandaise, la conception du feuillage peut être rapprochée de celle de Salomon van Ruysdael, de van Goyen ou encore de Cornelis Decker dont l'artiste possédait des tableaux. Le Prince « *avait une certaine manière qui lui est propre pour rendre le feuillage du chêne avec art et une grande vérité* »⁵. L'équilibre de la composition est construit par quelques habiles masses de branches touffues s'élevant et formant des éventails de verdure qui semblent se mouvoir par l'effet du vent, dynamisant ainsi l'ensemble. L'artiste travaille par la suite le détail du feuillage par de fines touches de lavis gris et de sanguine qui apportent le volume souhaité. Saule, hêtre, chêne, Le Prince observe la nature qu'il croque sur le vif. Sa main rend avec une grande acuité les formes particulières des feuilles ainsi que celles des troncs permettant de distinguer les différentes essences d'arbres telle que le hêtre dans notre composition.

Ami de Renou, Pajou, Wille et Fragonard entre autres, Le Prince est un peintre qui jouit d'une grande réputation de son vivant. Il fut également lié à l'art de la tapisserie pour lequel l'artiste réalise six cartons de la tenture des Jeux Russiens par la Manufacture de Beauvais.

M.O

¹ Jules Hedou, *Jean Le Prince et son œuvre*, Baur et Rapilly, Paris, 1879, p.27

² Jean-Baptiste Le Prince, Gilles Demarteau, *Principes du dessin dans le genre du paysage*, A Paris chés Demarteau Graveur du Roi, rue de la Pelterie, à la Cloche, Paris, vers 1773.

³ Dupont de Nemours (ed. 1908), p. 58 (Salon de 1777)

⁴ Seznec et Adhémar, III, p. 218 (Salon de 1767), 1963

⁵ Lecarpentier, 1821, p. 296



Joseph CHINARD

(Lyon, 1756 – 1813)

7 | *Portrait en buste de Madame Récamier*

Circa 1802 - 1803

Terre cuite patinée sur piédouche

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

Hauteur : 69 cm

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

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

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

Aussi habile dans le travail du marbre que dans celui de la terre, avec une abondante production de médaillons et de petits groupes, Chinard s'impose comme l'un des meilleurs sculpteurs de son temps, comme le prouvent les nombreuses versions du portrait en buste de Juliette Récamier. Son visage intègre des canons chers à l'artiste : le menton ovale, les yeux en amande et les pommettes rehaussées se retrouvent par exemple dans le *Portrait de femme* conservé au Musée du Louvre (1802). Si le sculpteur tend à idéaliser la physionomie de ses modèles – ce qui ne facilite pas leur identification – il se

plaît toutefois à soigner l'originalité de leurs parures. Son environnement familial n'y est certainement pas étranger : Chinard est le fils d'un marchand d'étoffes, et a épousé une brodeuse.

Selon la mode raffinée qui avait cours au tout début du XIX^e siècle, notre jeune femme porte une robe finement plissée, resserrée par un mascarón qui souligne la poitrine. Sa chevelure est retenue par un ruban ; des mèches s'enroulent sur son front. Un peigne orné de perles retient son voile, qui retombe de part et d'autre du piédouche. Toutes les richesses de la passementerie sont au service de son élégance discrète. Un galon ouvragé borde le voile, un autre souligne le décolleté de la robe, et l'extrémité des manches frangées de pompons.

L'identification de notre œuvre est attachée à une autre version du buste, conservé au Musée Cognacq-Jay. Autrefois dans la collection Penha-Longa, il fut exposé au Pavillon de Marsan en 1909 – 1910 sous le titre « *Buste de jeune femme coiffée d'un voile étoilé* ». Il fut associé à Juliette Récamier en 1911, lors de la vente de la collection à la Galerie Georges Petit. Germain Bapst, qui préfaçait le catalogue, écrivit alors : « *En 1805, quand Chinard vint à Paris, il habite chez les Récamier,*





Ill. 1
Joseph Chinard
Buste présumé de Juliette Récamier
Vers 1805/1806
Marbre de Carrare
Hauteur 80 cm
Lyon, musée des beaux-arts (inv. B871)



Ill. 2
Joseph Chinard
Portrait en buste de Juliette Récamier
Après 1801
Marbre
Hauteur 60,6 cm
États-Unis, Rhode Island School of Design Museum
(inv. 37.201)

rue Basse-du-Rempart et se fait adresser son courrier chez eux. Pendant ce séjour, Chinard exécuta un nouveau buste de son modèle préféré dont M. de Penha-Longa possède l'esquisse en terre cuite et le plâtre original ». De multiples détails différencient notre version de celle de Cognacq-Jay : le voile étoilé devient lisse, mais le galon qui le borde s'élargit, et s'enrichit de perles et de palmettes. Celui qui couvre la poitrine s'encadre de deux fines torsades.

Aussi célèbre pour sa beauté que pour son esprit, Juliette Récamier tint sous la fin du Directoire et le Consulat un Salon célèbre, qui la plaça au rang d'icône. Amie intime de Benjamin Constant, de Châteaubriand, ou de Madame de Staël, ce qui lui valut l'exil, Madame Récamier fut à la fois muse et modèle, commanditaire et collectionneuse. Elle s'avéra en outre fort soucieuse de

son image, qui fascina les artistes de son temps, et que les plus brillants d'entre eux s'attachèrent à retranscrire, tels David ou Gérard.

Si les sources divergent sur les dates, elles s'accordent toutefois pour affirmer les liens qui unirent la famille Récamier à Chinard. On doit au sculpteur, qui la portraitura à plusieurs reprises, la plus fameuse effigie sculptée de la Récamier (Musée des Beaux-arts de Lyon (*ill. 1*); Rhode Island School of Design Museum (*ill. 2*)). Il y aurait travaillé à Paris dans les années qui suivent le mariage de la jeune fille, en 1793 ; elle a alors quinze ans. Chinard la présente les cheveux relevés par un long ruban, la nudité esquissée par une étoffe qu'elle retient, les bras croisés. Elle est encore presque une enfant, quand notre modèle figure une femme dans son épanouissement, comme Madame Récamier pouvait l'être à vingt-cinq ans, dans les années 1800.





Chumard a Lyon l'an XII



Pierre-Antoine DEMACHY

(Paris, 1723-1807)

8 | *Vue de la colonnade du Louvre animée de personnages*

Huile sur panneau préparé et filassé

35,7 x 54,3 cm

Provenance :

- France, collection particulière

Exposition :

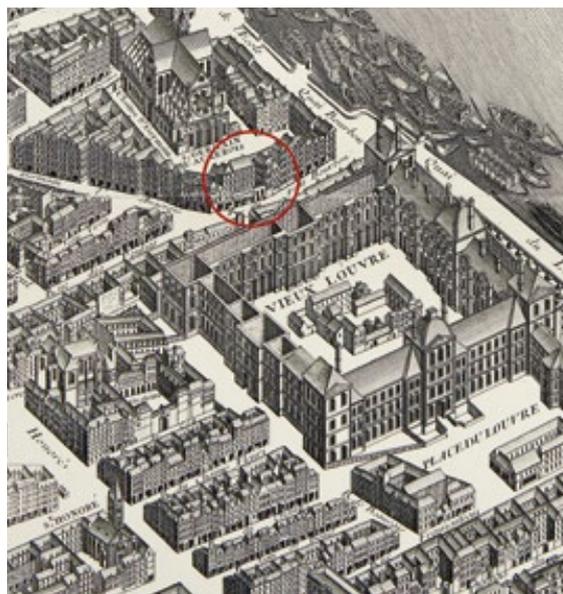
- Probablement Salon de 1793, *La Colonnade du Louvre & ses Environs, ornés de Figures. Point de Vue pris du côté de la rue d'Angiviller*, sous le n°109

Bibliographie :

- Françoise Roussel-Lerichet et Marie Pełkowska Le Roux, *Le témoin méconnu : Pierre-Antoine Demachy, 1723-1807*, [cat. exp.], Musée Lambinet, Magellan et Cie, Paris, 2014
- Jean-Pierre Babelon, *La Vie quotidienne à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, [cat. exp.], Musée de l'histoire de France, Archives nationales : Société des amis des archives, Paris, 1973
- Félix Lazare, Louis Lazare, *Dictionnaire administratif et historique des rues de Paris et de ses monuments* (extrait des lettres-patentes), Félix Lazare, Paris, 1844

Fils d'un compagnon menuisier, Pierre-Antoine Demachy développe ses compétences innées pour le dessin et la perspective auprès de Giovanni Niccolò Servandoni, décorateur et architecte établi à Paris depuis 1724. Contrairement à ses contemporains Joseph Vernet (1714-1789) ou Hubert Robert (1733-1808), Pierre-Antoine Demachy ne trouve d'intérêt ni dans les paysages historiés ni dans les ruines de fantaisie issues d'un mélange entre l'apprentissage français et l'expérience italienne. L'artiste est un fervent défenseur de la ville de Paris : il y naît, vit et meurt en 1807. À la fois observateur de la vie quotidienne mais aussi peintre d'architectures et de paysages, la ville forme ainsi sa grande source d'inspiration. Agréé à l'Académie en 1755 puis reçu en tant que peintre d'architecture en trois ans plus tard, Demachy exposera au Salon jusqu'en 1802.

Le développement urbain constitue l'un des grands phénomènes du XVIII^e siècle. Les grandes villes assistent à une expansion démographique sans précédent qui entraîne des mutations architecturales notables. À Paris, le quartier du Louvre expérimente de grandes évolutions. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle Demachy habite le quartier du palais et tout en s'efforçant de



III. 1

Plan de Paris, dit « plan de Turgot » après 1739

D'après Michel-Étienne Turgot (1690-1751) commanditaire, plan dressé par Louis Bretez (16.. - 1738) cartographe





Ill. 2
 Pierre-Antoine Demachy
Dégageant de la colonnade du Louvre
 Huile sur papier marouflé sur panneau
 Paris, musée Carnavalet (inv. P91)

rendre rigoureusement la vue, il se fait le témoin de la vie quotidienne telle qu'elle se présente à ses yeux. À la fois édifice historique et architectural, place royale et lieu de rencontre, l'artiste apprécie particulièrement la place du Louvre dont il tire des gouaches, huiles sur papier et une vingtaine de tableaux avant, pendant et après les travaux de dégageant de la colonnade.

Lorsque Louis XIV abandonne le Louvre pour Versailles, un microcosme se développe progressivement dans l'enceinte. Gargotiers et cabaretiers s'y installent et bientôt le ministre Pontchartrain se plaint de ce que « *les cours du Louvre servent aux usages les plus infâmes de la prostitution et de la débauche* ». Après un tel désordre, le marquis de Marigny, Surintendant des Bâtiments du roi, ordonne en 1758 des travaux afin de dégager un espace devant le palais et ainsi faire reculer le peuple, que l'on voit ici représenté au premier plan. Cette première étape de terrassement mènera à la place dégagée du Louvre que nous connaissons aujourd'hui.

Témoignage historique, notre tableau représente la place avant que les derniers édifices ne soient totalement détruits dans les dernières années du XVIII^e siècle. À droite de la composition, il est en effet encore possible d'apercevoir une partie des habitations qui formaient le cloître de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois et une partie de l'hôtel du Petit-Bourbon (*ill. 1*). Le musée Carnavalet de Paris conserve par ailleurs une œuvre

peinte de l'artiste prise durant les travaux de dégageant de la place, laissant apercevoir une partie de la colonnade du Louvre (*ill. 2*).

Demachy prend soin de représenter le plus fidèlement possible les édifices architecturaux. À l'arrière-plan de la composition, il est possible d'apercevoir de droite à gauche l'atelier monétaire parisien attaché à la Couronne aujourd'hui Monnaie de Paris suivi, à sa gauche, du collège des Quatre-Nations dont on aperçoit le dôme dominant la Seine, abritant aujourd'hui le siège de l'Institut de France. Plus encore en arrière-plan apparaissent les deux tours de l'église Saint-Sulpice puis celles de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Jusqu'en 1820, le transept de l'abbatiale était flanqué de deux tours, plus hautes que le clocher-porche. Après de nombreuses mutilations subies lors de la Révolution, les deux tours, devenues trop instables et menaçant de s'effondrer furent arasées.

En 1793, Demachy présente au Salon « *La Colonnade du Louvre & ses Environs, ornés de Figures. Point de Vue pris du côté de la rue d'Angivillier* » dont la description architecturale correspond à l'angle de vue choisi pour notre œuvre. Percée en 1780, la rue d'Angivillier était située dans l'ancien 4^e arrondissement de Paris et disparut lors de la création de la rue de Rivoli en 1854.

Un extrait des lettres patentes décrit cet aménagement :



Ill. 3
 Victor-Jean Nicolle (1754-1826)
Vue du palais du Louvre prise de la rue d'Angiviller, à Paris
 Circa 1810
 Rueil-Malmaison, musées nationaux de Malmaison
 (inv. MM.40.47.9043.36)

« Louis, etc..., voulons et nous plaît ce qui suit : Il sera ouvert, aux frais des sieurs Navau et compagnie, une rue de 24 pieds de largeur, dont l'alignement sera droit et les deux côtés parallèles, sur le terrain qui leur appartient, entre la rue des Poulies et celle de l'Oratoire, laquelle sera nommée rue d'Angiviller, et aura son entrée d'un bout au coin de ladite rue des Poulies et de la place de la Colonnade-du-Louvre, et de l'autre dans la rue de l'Oratoire, le plus près possible de celle Saint-Honoré, etc. Donné à Versailles le 12^e jour du mois de mai de l'an de grâce 1780 et de notre règne le septième. Signé Louis. »¹

À droite dans notre tableau, il est possible d'apercevoir un pan d'architecture dont la partie haute est coiffée d'arbres. Il s'agit du jardin de l'hôtel particulier d'Angiviller, alors situé à l'extrémité de la rue. Prise d'un point de vue plus large, réalisée 17 ans plus tard, l'œuvre de Victor-Jean Nicolle représentant la colonnade du Louvre permet de rendre compte de la hauteur et de l'importance de la terrasse (ill. 3). Construit face au Louvre en 1745 pour Charles Claude Flahaut de La Billarderie (1730-1809), comte d'Angiviller (1754), l'hôtel servit d'annexe à la maison des Pères de l'Oratoire, reçut des ateliers d'artistes sous le Premier Empire avant d'accueillir la mairie de l'ancien 4^e arrondissement.

Notre œuvre témoigne de l'habileté du peintre à rendre

les plus minutieux détails d'architecture et affirme son don de dessinateur tout autant que celui du rendu de la lumière qui, soigneusement étudiée, souligne et flatte l'architecture du palais du Louvre.

L'œuvre de Demachy forme un véritable outil documentaire pour les historiens. Le dégagement de la colonnade du Louvre (entre 1758 et 1793) et les vues du palais constituent la plus importante partie de son œuvre. Au-delà de la vision architecturale, le peintre illustre la vie quotidienne de la fin du siècle et l'opposition qui existait entre la ville et la cour exilée à Versailles. À Paris, les philosophes, encyclopédistes, littérateurs, artistes, notables, artisans et marchands en tout genre grouillent dans les rues. Le Louvre constitue géographiquement le cœur de la ville, lieu de transactions et d'effervescence de vie, indépendante de la lointaine et stricte étiquette de Versailles.

M.O

¹ Félix Lazare, Louis Lazare, *Dictionnaire administratif et historique des rues de Paris et de ses monuments*, (extrait des lettres-patentes), Félix Lazare, Paris, 1844, p. 12-13





Henri-François RIESENER

(Paris, 1767 – 1828)

9 | *Portrait d'homme en buste à la veste de velours violine et collet blanc*

Huile sur toile

Signé et daté en bas à droite *Riesener 1809*

65,4 x 53,8 cm

Beau cadre à gorge en bois doré à décors de perles et de rais de cœur de la fin du XVIII^e siècle

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

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

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

Le retour des Bourbons au pouvoir freina le nombre de commandes de l'artiste qui choisit de partir pour la Russie de 1816 à 1823. De passage à Varsovie, il fait la connaissance du grand-duc Constantin qui le présenta par la suite à l'impératrice et à l'empereur Alexandre. Pendant ces sept années, Riesener rencontre un franc succès. Il sera chargé entre autres de peindre les célébrités de l'aristocratie et du haut commerce de Russie. Formidable portraitiste, ses œuvres furent louées de son vivant engageant de nombreuses commandes, à tel point qu'il en réalisa parfois de nombreuses répliques.

Bien que l'identité de notre modèle demeure incertaine, notre tableau, daté 1809, est un bel



Ill. 1

Henri-François Riesener

Portrait de Jean-Henri Riesener (1734 - 1806), père de l'artiste

Signé et date en bas à gauche *Riesener 1800*

Huile sur toile

Royaume-Uni, Waddesdon Manor (inv. 5.2016)

exemple des commandes françaises sous l'Empire, reçues avant son départ en Russie. Dans sa simple présentation, l'artiste dépeint le portrait d'un homme en buste, légèrement de trois-quarts. Éliminant les détails superflus, Riesener dépeint son modèle d'une élégante simplicité : il porte un habit de velours violine à large rabats et un collet d'un blanc éclatant élégamment noué, caractéristique de la mode Empire.



À cette époque, les collets ou cravates exigeaient plusieurs mètres de coton extrêmement coûteux. Ils étaient parfois si large qu'ils remontaient parfois jusqu'aux oreilles comme le montre notre portrait, et nécessitaient une aide pour le nouer convenablement.

La chevelure argentée et ébouriffée est savamment organisée. Le modèle est coiffé à la dernière mode, celle qui fut appelée « à la Titus », mettant un terme aux perruques de l'Ancien Régime et établissant ainsi une filiation avec les principes républicains de la Rome et de la Grèce antique.

Tout comme son éminent contemporain Jacques-Louis David, Riesener présente la plupart de ses modèles sur un fond neutre, d'une couleur cuivrée et souvent brossée. On retrouve ce fond dans d'autres portraits de l'artiste dont celui de son père (*ill. 1*) inspiré par le travail de David. Ce fond permet de faire jouer la lumière, du visage aux textures, et concentre l'attention sur l'expression faciale. La psychologie ainsi capturée du visage de notre modèle laisse percevoir la bienveillance de cet homme posant sereinement devant le peintre qu'il fixe de ses yeux bleus dépourvus de toute méfiance. La virtuosité du pinceau de l'artiste participe à rendre l'œuvre émouvante et son modèle presque transcendant. L'aspect direct et presque familier de notre portrait pourrait par ailleurs laisser penser que les deux hommes se connaissaient intimement.

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

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

M.O.

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



Constance-Marie CHARPENTIER

(Paris, 1767 - 1849)

10 | *Une mère soignée par ses enfants*

1804

Huile sur sa toile d'origine

Signé « C. M. Bondu Charpentier » en bas à gauche

96 x 116,5 cm

Provenance :

- Collection de l'artiste
- Exposé au Salon de 1804 « *Une mère convalescente soignée par ses enfants.* » sous le numéro 94
- Inventaire après décès de François-Victor Charpentier du 16 mai 1810 « *It deux tableaux dont le père aveugle et l'autre la mère convalescente dans leurs bordures dorées prisés et estimés cent quarante quatre francs* »
- Collection de la famille des héritiers, sud de la France
- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Yaelle Arasa, *Davidiennes, Les femmes peintres de l'atelier de Jacques-Louis David (1768-1825)*, L'Harmattan, Paris, 2019
- Margaret Ann Oppenheimer, *Women artists in Paris, 1791-1814*, New York University ProQuest Dissertations Publishing, 1996

La citoyenne Charpentier ou *Mme Charpentier*, comme nommée dans les livrets de Salons parisiens est en réalité la peintre Constance-Marie Charpentier, née Bondelu. Entrée dans l'atelier de Jacques-Louis David (Paris, 1748 – Bruxelles, 1825) à l'âge de 17 ans, elle y développe ses compétences artistiques avant de s'adonner pleinement à une peinture de genre à connotation morale, portée par les écrits de Denis Diderot et lancée par l'œuvre Jean-Baptiste Greuze (Tournus, 1725 – Paris, 1805) dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Elle termine sa formation auprès de François Gérard (Rome, 1770 – Paris, 1837) et Pierre-Alexandre Wille (Paris, 1748 – 1821), peintre de genre qui lance pleinement son goût pour les scènes familiales intimistes. En tant que membre extérieur de l'Académie, Constance-Marie Charpentier n'est autorisée à exposer au Salon qu'à partir de 1791. Elle y reçoit dès 1795 et jusqu'en 1819 un franc succès.

Son travail fut souvent rapproché de celui de Marguerite Gérard (Grasse, 1761 – Paris, 1837) pour la proximité de leurs sujets : la tendresse maternelle occupe en effet une place de choix dans leur œuvre (*ill.* 1). Ainsi, aux Salons

de 1806 et de 1812 Charpentier présente respectivement *Portrait de Mme F***, tenant sa fille sur ses genoux* (n°95) et *Une mère recevant la confiance de sa fille* (n°183), glorifiant ainsi la relation mère-enfant lorsque le père, si représenté, n'y joue qu'un rôle secondaire.

Dans un intérieur relativement aisé apparaît une douce image de la vie quotidienne. Au centre de la composition, une femme âgée, le regard levé comme implorant le ciel de lui venir en aide, semble tout juste sortie de son lit afin d'atteindre un fauteuil posé près d'une table où le chocolat est servi. Vraisemblablement mère de quatre enfants, elle prend appui sur ses deux aînés : l'épaule de son fils d'un côté et le bras de sa fille de l'autre qui apporte l'un de ses oreillers. La plus jeune fille tire le fauteuil tandis que la cadette debout à droite de la composition apporte avec grand soin une tasse de chocolat.

Au cœur de la sensibilité de l'œuvre de Constance-Marie Charpentier, notre tableau illustre d'une part l'amour maternel comme modèle idéal de la famille française et évoque d'autre part la propre vie de l'artiste, elle-même mère ayant perdu sa première fille Constance-Julie prématurément à l'âge de neuf ans, un an avant la réalisation de notre tableau.







Ill. 1
 Marguerite GÉRARD (Grasse, 1761 – Paris, 1837)
Les premiers pas ou La mère nourrice
 Entre 1803 et 1804
 Huile sur bois
 63 x 53,5 cm
 Grasse, Villa musée Fragonard, Inv. 2010.0.371



Ill. 2
 Constance-Marie CHARPENTIER
Portrait de Mademoiselle Brongniart dessiné d'après Gérard par Mme Charpentier
 Fusain et mine de plomb
 50 x 45 cm
 Collection particulière.

Dans cette œuvre d'un format inhabituel pour l'artiste, l'ensemble harmonieux présente une multitude de détails fondue en un tout méticuleusement pensé. Le puissant contraste de lumière entre le fond sombre, délimitant la pièce et le premier plan permet de donner une dimension théâtrale et chaleureuse à la scène qui s'y déroule. Au-delà des constructions néoclassiques rigoureuses, l'artiste développe une peinture délicate et charmante héritée de son apprentissage auprès de David ainsi qu'une pureté de la ligne observée attentivement chez François Gérard. En effet, à ses débuts, Charpentier s'exerce au dessin en copiant quelques unes des œuvres de ses maîtres dont le *Portrait de Mademoiselle Brongniart* (ill. 2) de Gérard. Les visages, emplis de douceur et traités dans une douce palette rehaussée par de légers coups de pinceaux roses, ne sont, quant à eux, pas étrangers aux œuvres de Wille.

Le corpus de l'œuvre de Constance-Marie Charpentier demeure complexe. Par l'excellence de sa technique qu'elle perfectionne tout au long de sa carrière, son œuvre, bien qu'empreinte d'une grâce rêveuse qui lui est propre, a pu être confondue avec celle de ses contemporaines dont Marie-Denise Villiers notamment à propos du portrait de *Charlotte du Val d'Ognes* exposé au Salon de 1801 (New York, Metropolitan Museum) dont la paternité lui a récemment été rendue.

M.O.

Robert LEFEVRE

(Bayeux, 1755 – Paris, 1830)

- 11 | *Portrait présumé de Aglaé-Louise Ney, née Auguié, épouse de Michel Ney devenue la Maréchale Ney, duchesse d'Elchingen et princesse de la Moskowa (1782-1854)*

1810

Huile sur sa toile d'origine

Signé en bas à droite *Robert Lefèvre ft 1810*

73,2 x 59,4 cm

Beau cadre en bois doré toutes faces à décor de palmettes d'époque Empire

Provenance :

- Famille Monnier, par descendance
- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Gaston Lavalley, *Le Peintre Robert Lefèvre, sa vie et son œuvre*, Louis Jouan, Caen, 1914
- *Mémoires de la Reine Hortense*, [Hortense (reine de Hollande)] ; publiés par le prince Napoléon ; avec notes de Jean Hanoteau, Paris : Plon, 1927, Tome I

Si le nom de Robert Lefèvre jouit aujourd'hui d'une renommée internationale c'est que l'artiste fut, de son vivant, loué par les critiques. Les quelques rares notices biographiques nous apprennent que le jeune bayeusain, destiné à une carrière juridique se tourna finalement vers la voie artistique débutée en autodidacte entre Bayeux et Caen. À dix-huit ans, l'artiste rejoint Paris et termine sa formation dans l'un des plus considérables ateliers de son temps, celui de Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), alors considéré comme le principal rival de Jacques-Louis David (1748-1825), connu pour ses compositions historiques et tableaux de genre. Son talent précoce rapidement décelé par ses pairs lui permet de se bâtir une solide réputation en exposant aux Salons à partir de 1791 et jusqu'en 1827. L'orée du XIX^e siècle signe l'apogée de sa carrière, désormais sa clientèle s'étend au-delà des frontières françaises. Elle se constitue notamment de membres du monde fortuné et élégant du Premier Empire qu'il suit assidument et pour lequel il devient, grâce au soutien de Dominique Vivant Denon (1747-1825), l'iconographe officiel du pouvoir en multipliant les effigies de l'Empereur. Son succès se poursuit jusqu'à la Restauration puisqu'il sera nommé premier peintre de Louis XVIII.



Ill. 1
Pierre Louis Bouvier (1766 - 1836)
La maréchale Ney, duchesse d'Elchingen
1808
Aquarelle et rehauts de gouache sur ivoire
5,2 x 4 cm
Collection particulière.





Ill. 2
François-Joseph Kinson
Portrait de Adèle Auguié, sœur de Aglaé Auguié
Circa 1810
Collection particulière



Ill. 3
François-Joseph Kinson
Portrait de Aglaé Auguié dans le parc de la Malmaison
1800-1801
Collection particulière

Sur un fond d'un vert cuivré brossé, apparaît le portrait d'une femme à mi-corps. Le modèle paraît serein, assise sur ce qui semble être un fauteuil en bois doré et garni de velours du rouge Empire, posant délicatement ses mains sur un coussin aux galons dorés de la même teinte. Elle porte une robe bleue à manches courtes à décolleté épinglé en pointe, brodée de fils d'argent sur une taille haute ceinturée. Outre le magnifique châle de cachemire ivoire brodé tombé de son épaule droite, ses cheveux sont retenus par un élégant petit peigne dont la monture en or est ornée de perles, élément d'une parure complétée par ses pendants d'oreilles, symboles d'une condition sociale aisée. La coiffure portée par notre modèle rend compte de la mode capillaire sous l'Empire lancée par les Beauharnais : les cheveux sont retenus en arrière en chignon duquel s'échappent d'épaisses boucles retombant sur le front.

Lefèvre semble ici avoir représenté Aglaé Auguié, dont nous connaissons un portrait miniature à la gouache daté 1808 par l'artiste suisse Pierre Bouvier (*ill. 1*). Représentée à deux années d'écart de notre portrait, elle arbore la même sensibilité transcrite à travers la finesse

de ses traits. Ses yeux en amande plongés dans ceux du peintre traduisent à la fois tendresse, timidité et plus encore une certaine candeur évoquée par sa délicate bouche pincée et ses pommettes rehaussées de rouge que Bouvier s'était attaché à rendre dans sa miniature.

Après la mort précipitée de son épouse, ex-femme de chambre de la reine Marie-Antoinette, Pierre-César Auguié et ses trois filles s'installent au château de Grignon. La propriété est achetée grâce à une fortune accumulée sous l'Ancien Régime : Auguié fut régisseur général des vivres du royaume avant d'être nommé receveur général des finances du duché de Bar et de Lorraine. Sa belle-sœur, Madame Campan qui avait été la première femme de chambre de la reine, se voue alors à l'éducation de ses nièces Antoinette-Louise (1780-1833), Adélaïde-Henriette dite Adèle (1772-1810) (*ill. 2*) et Aglaé dite Églé, la cadette (1782-1854) (*ill. 3*). Elle les place à l'Institution Nationale de Saint-Germain qu'elle fonde en 1794, pensionnat visant à éduquer les jeunes filles de la haute bourgeoisie. Les trois jeunes femmes y rencontrent Pauline et Caroline Bonaparte ainsi que Hortense de Beauharnais.



Ill. 4
 Adèle Auguié (1772-1810)
Aglaé Auguié et Hortense de Beauharnais,
 dessin
 Circa 1802
 46,5 x 59,5 cm
 Rueil-Malmaison, musée national des châteaux de Malmaison et de
 Bois-Préau (inv. M.M.96.25.1)

« Ma liaison intime avec les nièces de Mme Campan me rendait moins pénible l'éloignement de ma famille et, quelques fois j'allais à Grignon, belle terre à M. Auguié. »¹

Aglaé et Hortense se lient d'une amitié fidèle et sans faille, ce qui encouragea Joséphine, alors première Dame du Consulat, à marier sa fille et son amie la même année. En 1802 Hortense épouse Louis Bonaparte et Aglaé le « brave des braves » militaires Michel Ney qui intégrera fièrement la première promotion de maréchal d'Empire deux ans plus tard.

« Églé, la seconde sœur d'Adèle, était remplie de bonté, de sensibilité et d'agréments. Nous la mariâmes au général Ney et je suis restée constamment liée avec d'elle. »²

Le musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau conserve par ailleurs un dessin, exécuté par Adèle Auguié représentant, l'année de leur mariage, Aglaé et son amie Hortense éprise d'une profonde mélancolie (*ill. 4*). Par son union Aglaé devient ainsi la maréchale Ney, duchesse d'Elchingen et princesse de la Moskowa et assiste au sacre de Napoléon, placée parmi les dames de cour de l'Impératrice.

« Je vous apprendrai à dessiner, mais non pas à peindre ; car votre coloris est celui de la nature, dont vous paraissez l'élève. »³ Par ces mots, Jean-Baptiste Regnault avait naturellement décelé que le jeune Lefèvre, d'un an seulement son cadet, connaissait déjà l'art de la peinture. L'ouvrage de Gaston Lavalley publié en 1914 mentionne qu'avant de rejoindre l'atelier de Regnault en 1784, Robert Lefèvre s'était formé seul à la peinture, en étudiant ses modèles qu'il croquait sur le vif et corrigeait instantanément.

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

Travailleur infatigable, artiste et excellent commerçant jouissant d'une renommée internationale, Robert Lefèvre est un portraitiste du monde élégant connu de la fin de la



Ill. Annexe
 Sélina DUFOUR (XIX^e siècle)
La maréchale Ney d'Elchingen,
princesse de la Moskowa
 Vers 1830-35
 Gouache et aquarelle sur ivoire
 9,5 x 8 cm
 Collection particulière.

monarchie à la Restauration en passant par l'Empire qui lui offrit tous les honneurs qu'un peintre pouvait espérer. En cherchant systématiquement à se perfectionner, l'artiste ne se contente pas des louanges qu'il reçoit du public le classant parmi les meilleurs pinceaux de son temps, mais recherche aussi les distinctions honorifiques en s'inscrivant sur la liste des candidats à la *Société philotechnique*, afin de côtoyer également savants, homme de lettres et hommes politiques.

*« Vous m'avez chargé, citoyens collègues, de vous faire un rapport sur le citoyen Robert Lefèvre, peintre, inscrit sur la liste des candidats qui prétendent à l'honneur d'occuper un jour une place parmi vous. Si des talens recommandables, si toutes les qualités du caractère et du cœur y donnent des droits, le citoyen Robert Lefèvre en possède d'incontestables. Voici la liste de ses ouvrages sur lesquels je n'entrerai dans aucun détail, parce qu'ils sont en général connus de vous. »*⁴

¹ *Mémoires de la Reine Hortense*, [Hortense (reine de Hollande)] ; publiés par le prince Napoléon ; avec notes de Jean Hanoteau, Paris : Plon, 1927, Tome I, p. 49

² *Mémoires de la Reine Hortense*, [Hortense (reine de Hollande)] ; publiés par le prince Napoléon ; avec notes de Jean Hanoteau, Paris : Plon, 1927, Tome I, p. 122

³ Propos qu'aurait tenu Jean-Baptiste Regnault à la vue des premières études de Robert Lefèvre. Gaston Lavalley, *Le Peintre Robert Lefèvre, sa vie et son œuvre*, Louis Jouan, Caen, 1914, p. 17-18

⁴ Joseph Lavallée dans un rapport de la *Société philotechnique* le 2 thermidor an IX (21 juillet 1801).

M.O.



Henri-François RIESENER

(Paris, 1767 – 1828)

12 | *Portrait présumé de la marquise de Chamillard accordant sa harpe*

Circa 1815

Huile sur sa toile d'origine

81 x 32 cm

Provenance :

- Ancienne collection du Palazzo Loschi Zileri dal Verme, Vicence (vente 20 Octobre 2021, lot 81)
- France, collection particulière.

Bibliographie :

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

Notre tableau est un bel exemple des commandes françaises d'époque Empire qu'Henri-François Riesener reçoit avant son départ en Russie.

Dans une élégante simplicité, l'artiste révèle sur un fond uni le profil d'une jeune femme vue à mi-corps, accordant sa harpe. Elle porte une robe d'organdi blanche, cintrée à la taille par un châle de cachemire, dont les manches courtes sont resserrées par un nœud de couleur corail rappelant sa parure de bijoux : un fin peigne retient sa chevelure, sa monture en or ornée de perles de corail est complétée par de délicats pendants d'oreilles. Sa coiffure rend compte de la mode capillaire sous l'Empire lancée par les Beauharnais consistant à retenir en chignon l'ensemble tout en laissant s'échapper d'épaisses boucles retombant sur le front. L'ensemble de cet appareil évoque une condition sociale aisée.

Bien que l'identité de notre modèle demeure incertaine, les traits de notre modèle peuvent être rapprochés de ceux de la marquise de Chamillard dont la vie et l'œuvre demeurent encore méconnues. Un portrait de la probable marquise fut peint par le peintre suisse Firmin Massot à la même période (*ill. 1*).

La musique instrumentale trouve son véritable essor au cours du XVIII^e siècle.

Sous le règne de Louis XIV, l'Académie royale de musique dispensait les enseignements de musique dans le royaume. La fin du XVIII^e siècle voit l'apparition du Conservatoire national de musique créé par la loi du 16 thermidor an III (3 août 1795) rassemblant sous un même nom l'ancienne École royale de chant et de l'Institut national de musique. Longtemps associée



Ill. 1
Firmin Massot (1766-1849)
Portrait présumé de la marquise de Chamillard
1810
Huile sur toile
87 x 69 cm
Collection particulière

à la musique vocale, le XVIII^e siècle voit l'avènement de la figure féminine dans la musique instrumentale. Popularisée par la reine Marie-Antoinette qui donne son premier concert à la cour en 1770, la harpe, instrument connu depuis l'Antiquité, devient un véritable élément de mode à Paris, et de nombreuses femmes issues de la haute bourgeoisie suivent cette voie.







Ill. 2
 Henri-François RIESENER
Portrait de Joséphine Fridrix
 (Ulyana Mikhlailova Alexandrova) à la harpe
 Huile sur toile
 128 x 94 cm
 Collection particulière

C'est un Instrument qui a beaucoup d'étendue, dont le son est harmonieux, & dont la forme est agréable. Nos Dames auxquelles la Harpe paroît surtout convenir, apprendront sans doute avec plaisir que la Dame Gramer, demeurant à Paris, rue Tiquetonne, à l'Hôtel de la Providence, enseigne avec succès à jouer de cet Instrument, tant sur le Livre que de mémoire, et qu'elle forme en peu de temps de bonnes Ecolières¹.

Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la harpe compte parmi les instruments de musique les plus dispendieux. On la retrouve dans les portraits de jeunes femmes en quête de reconnaissance sociale. Les quelques rares portraits de figures féminines accordant leur instrument permet de déceler que plus qu'un attribut de fantaisie, il s'agit de musiciennes dont l'apprentissage de la musique contribuait à leur position sociale. Notre modèle est ainsi représenté faisant pivoter les crochets de l'instrument dont l'invention, datant du XVII^e siècle, permettait de changer la tension de certaines cordes et de régler ainsi la hauteur des notes produites.

Sous l'Empire, l'Impératrice Joséphine joue régulièrement de la harpe et en perpétue ainsi la mode. L'une des harpes de l'impératrice, d'une exquise facture réalisée par Cousineau (Père et Fils luthiers), est aujourd'hui conservée à Rueil-Malmaison, châteaux de Malmaison et Bois-Préau (inv. M.M.40.47.127).



Ill. 3
 Henri-François RIESENER
Portrait d'une harpiste et d'une cantatrice
 130,5 x 98 cm
 Collection particulière

Dans notre composition, le fond uni cuivré et légèrement brossé témoigne de la leçon davidienne, permettant de faire jouer la lumière, du visage aux textures en concentrant l'attention sur l'expression faciale du modèle.

Riesener aura plaisir à dépeindre ces musiciennes (ill. 2). Un double portrait représentant une cantatrice et une harpiste (ill. 3) conservé en collection particulière forme un excellent témoignage de l'habileté du peintre dans le rendu de la psychologie. L'artiste laisse ici percevoir la tendresse du regard et la bienveillance de son modèle, comme interrompue dans sa tâche.

Loué pour son sens de la psychologie et la facilité d'exécution de ses œuvres, Henri-François Riesener est un portraitiste reconnu de son temps qui sut se hisser au rang de ses plus éminents contemporains, à tel point que l'attribution de certaines de ses œuvres fut souvent confondue.

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

M.O.

¹ *L'avant coureur : feuille hebdomadaire*, Paris, M. Lambert, 30 mars 1767, p. 195.

Louis HERSENT

(Paris, 1777 – 1860)

13 | *Portrait présumé d'Anne Françoise Hippolyte Boutet, dite Mademoiselle Mars (1779-1847), Sociétaire de la Comédie-Française*

Circa 1820

Huile sur sa toile et son châssis d'origine

Ancienne étiquette de vente au verso sur le châssis « GERARD (Attribué au baron) » sous le numéro 96
61 x 50 cm

Provenance :

- Probablement vente du 1^{er} décembre 1890, *Tableaux anciens, nombreux portraits des XVII^e et XVIII^e siècle et tableaux modernes...2.e Vente*, collection de Mazaroz-Ribalier, sous le n°79 « GERARD (Genre du Baron F.) Portrait présumé de Mlle Mars. »
- France collection particulière.

Bibliographie :

- Elisa Aclocque, *Souvenirs anecdotiques sur Mademoiselle Mars*, Librairie de Chaumerot, Paris, 1847
- Anne-Marie de Brem, *Louis Hersent : peintre d'histoire et portraitiste*, [cat. exp.], Paris : Paris-musées, Musée de la vie romantique, 29 septembre 1993 - 9 janvier 1994
- Patrick Shawcable, « Louis Hersent », *La Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1999, p. 20-21.

« M. Hersent n'était pas seulement un grand peintre, il était encore homme d'esprit, de goût et de jugement, et par-dessus tout homme de bien. »¹

Injustement écarté de l'histoire durant plus d'un demi-siècle, Louis Hersent fut pourtant l'élève des plus grands noms de son temps dont Jacques-Louis David (1748-1825) et Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), et connut une grande notoriété sous la Restauration et la Monarchie de Juillet.

Le jeune artiste débute une carrière de peintre d'histoire, inspiré par les plus grands pinceaux dont celui du baron Gérard (1770-1837). De cette influence, Hersent réalise de nombreux portraits d'apparat dans la même veine, tel que le portrait du maréchal de Masséna (Nice, villa Masséna, inv. MAH 3255), ce qui conduisit par ailleurs à de nombreuses erreurs d'attribution dont notre portrait est un exemple probant. En effet, collée sur le châssis de notre œuvre apparaît une étiquette ancienne de vente mentionnant une attribution au Baron Gérard.



Ill. 1

Aimée Perlet (vers 1798-1854)

Mademoiselle Mars, portrait copié sur porcelaine d'après le tableau de Gérard

Exposé au Salon de 1824, Paris, sous le n°1325

19,5 x 15,5 cm

Collection particulière



« Des amateurs, dignes de ce nom, ont un moment cru y reconnaître la touche de M. Gérard. Rien de plus flatteur assurément pour M. Hersent, mais j'ose croire aussi que M. Gérard ne se plaindra pas de la méprise. »²

Après une étape à Rome durant laquelle il ne retient que le traitement de la lumière, Hersent revient en France et assiste à l'affaiblissement de l'autorité académique qui lui permet de se convertir à la peinture romantique, courant dirigé par l'exotisme que l'artiste intègre volontiers à ses œuvres. Renommé par sa présence au Salon depuis 1802, c'est suite au franc succès du Salon de 1824 qu'il choisit de se consacrer presque exclusivement à l'art du portrait essentiellement féminin dont la grâce gagnait beaucoup entre ses mains.



Ill. 2
Louis Hersent
Portrait de Sophie Gay (1776-1852), née Nichalut de la Valette, 1824
Huile sur toile
130,5 x 97 cm
Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (inv. MV 6034)

Notre tableau présente l'un de ces portraits très demandés, bien souvent femmes illustres, épouses et jeunes femmes convoitées. En dépeignant ces profils de la haute société, l'artiste trouve une clientèle sélectionnée avec soin profitant de ses dons pour tracer le souvenir de leur juvénile beauté et multiplier les commandes. La plupart de ses modèles posent en intérieur. Dans notre œuvre, la jeune femme semble poser en extérieur, entourée d'un ciel boisé orageux contrastant avec son éclatant teint ivoire poudré. Serré contre sa poitrine, elle tient dans sa main droite un petit carnet dont elle semble retenir une page par un doigt glissé à l'intérieur. Les traits du visage de notre modèle peuvent être rapprochés de ceux d'Anne Françoise Hippolyte Boutet, dite Mademoiselle Mars (1779-1847), sociétaire de la Comédie française notamment par une comparaison établie avec une œuvre d'après le baron Gérard (ill. 1).

« Cette inimitable actrice qui fit pendant tant d'années la gloire, la fortune de la Comédie-Française; de cette femme pour laquelle Marivaux et Molière durent retrouver un dernier soupir du fond de leurs demeures sombres et froides. »³

Le petit carnet qu'elle tient pourrait bien être un carnet de notes personnelles faisant écho à sa carrière. Aux dires de ses contemporains, Mademoiselle Mars est, dans les années 1820, une comédienne triomphante de la Comédie française dont le succès lui apporte une autorité absolue sur ses camarades. Elle participe notamment à remettre Molière et Marivaux au goût du jour. Elle interprète la duchesse de Guise dans *Henri III et sa cour* d'Alexandre Dumas (1829), Doña Sol dans *Hernani* de Victor Hugo (1830) ou encore Desdémone dans *Le More de Venise* d'Alfred de Vigny (1834).

« Pourquoi donc vous a-t-on appelée Mars? « Ah! ah! petite jacasse (c'était le nom qu'elle me donnait quand le baromètre revenait au beau fixe); je vais vous le dire. Le nom de Mars me vient de ma mère. Ma mère habitait Carcassonne, était de bonne famille; et très belle. S'étant laissé enlever, elle entra au théâtre, où, pour dérouter sa famille, qui poursuivait son ravisseur, on lui donna plutôt qu'elle ne prit le nom de Mars. -- Ce nom se perdit dans les coulisses, et voici à quelle occasion il me fut rendu à titre d'héritage.-- Une tireuse de cartes que j'allai consulter un soir en compagnie de Talma m'annonça un immense succès et un grand nombre de conquêtes; la prédiction fut ébruitée, et désormais le nom de Mars devint mon nom de guerre. -- Ma sœur, qui était aussi au théâtre à cette époque, voulut en partager la gloire, et le public nous distingua ainsi jusqu'à sa mort: Mars aînée, Mars cadette. Voici la vraie vérité. »⁴

Vêtue à la dernière mode, elle porte une vaporeuse robe d'organdi laissant apparaître ses épaules, rehaussée sur la poitrine d'une fine dentelle, ainsi que de gaze transparente sur les manches mettant en valeur la blancheur de sa peau. Sa coiffure s'inscrit dans la lignée des dignes silhouettes de l'époque Empire. Ce haut chignon ceint d'un bandeau d'or duquel s'échappent d'épaisses boucles savamment disposées autour de son visage rappelle celui porté par Hortense de Beauharnais dans le célèbre portrait peint par Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson (Amsterdam, Rijksmuseum (inv. SK-A-4943)).

Un élégant châle de cachemire rouge brodé de motifs floraux, tombé de ses épaules et retenu par son bras droit entoure son buste. Élément indispensable de l'accoutrement féminin, collectionné par l'Impératrice Joséphine, le châle de cachemire apparaît dans la plupart des portraits féminins de la première moitié du XIX^e siècle. Très couteux, il traduit instantanément une condition d'appartenance sociale élevée (*ill. 2*).

D'une touche souple et enveloppée, Hersent gratifie son modèle d'un regard doux et délicat, rendant avec justesse l'harmonie éclatante des teintes qui allient douceur et rondeur gracile. Bien qu'il soit difficile de déterminer l'âge du modèle, une certaine candeur émane de ce regard évasif et presque espiègle, comme interrompue dans ses pensées. L'artiste prend le soin de souligner la finesse des traits du visage en le rehaussant de pommettes et d'une bouche rosées.



Ill. 3
Louis Hersent
Portrait de Delphine Gay (1804-1855)
Huile sur toile
92 x 72 cm
Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (inv. MV 6503)

Loué pour la justesse et la précision de son pinceau, Hersent fait preuve d'une rigueur dans le dessin qu'il englobe par la suite dans la matière. C'est notamment dans le traitement des chevelures, ayant presque valeur de signature chez l'artiste, que l'on décèle sa virtuosité. Tout comme dans le portrait de l'écrivaine Delphine Gay (ill. 3), les onctueux traits de pinceau permettent de souligner l'ingéniosité avec laquelle l'artiste capte la lumière et retranscrit les effets de brillance de la chevelure.

Hersent jouit d'une science de l'éclat et de la douceur qu'il exprime avec poésie dans chacun de ses portraits. Ses dons de coloriste, conjugués à sa maîtrise de la lumière, lui permettent de rendre ses œuvres vivantes en créant systématiquement un contraste saisissant entre le fond et le modèle. Portraitiste romantique de renom, Hersent connaît un succès grandissant en jouant tantôt de l'harmonie des étoffes tantôt des effets de transparence, comme ici de l'organdi qui magnifie l'ensemble et exprime, par des touches fondues, passion et mélancolie.

Le climat doux et sensuel de notre œuvre laisse penser qu'il s'agit d'une commande privée, réalisée à l'apogée de la carrière de Hersent, lorsque l'artiste élève l'art du portrait à son plus haut niveau d'exigence manifestant son sens de la psychologie tout autant que sa maîtrise technique.

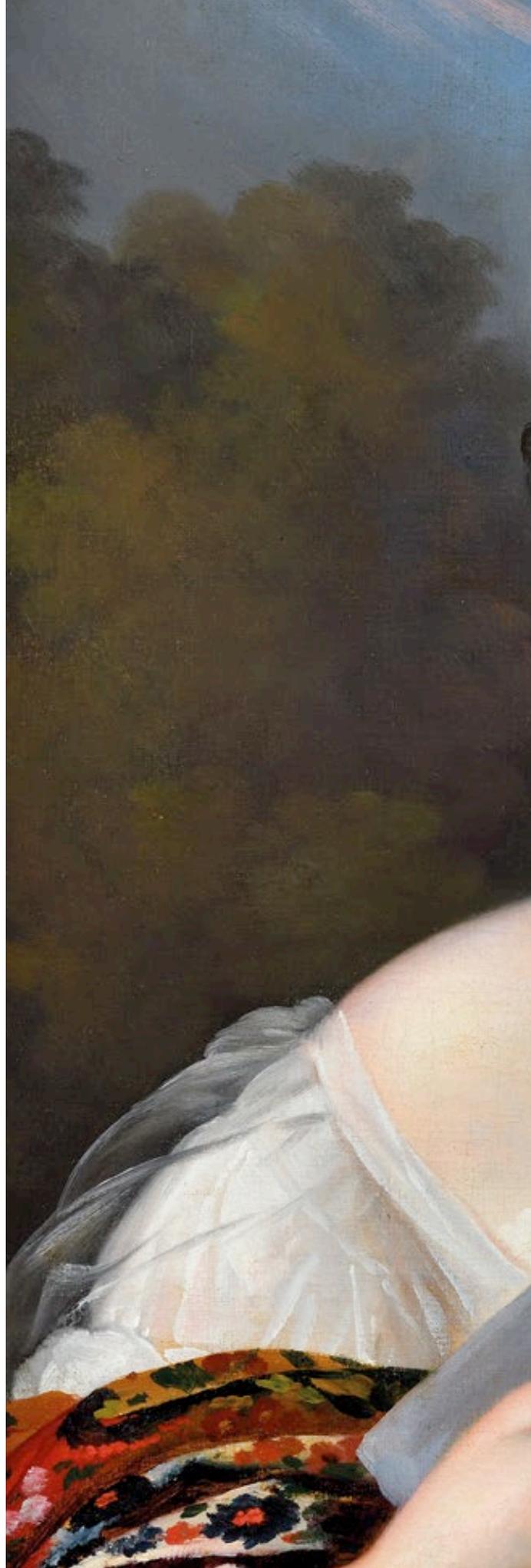
M.O

¹ Extrait de la biographie de Louis Hersent par A. de Saint Vincent, *Les Beaux-Arts*, 15 oct 1860, p. 397

² *Journal de Paris*, 28 avril 1822. Saint-Vincent.

³ Elisa Aclocque, *Souvenirs anecdotiques sur Mademoiselle Mars*, Librairie de Chaumerot, Paris, 1847, p. NP

⁴ *Ibid.*, p. 18





| *index alphabétique*

François BOUCHER.....	1, 5
Constance-Marie CHARPENTIER.....	10
Joseph CHINARD	7
Pierre-Antoine DEMACHY	8
Jean-Baptiste GREUZE.....	4
Louis HERSENT	13
Charles-François Grenier de Lacroix dit LACROIX DE MARSEILLE	3
Robert LEFEVRE.....	11
Jean-Baptiste LEPRINCE	6
Henri-François RIESENER	9, 12
Pierre-Alexandre WILLE.....	2





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