

GALERIE  
ALEXIS BORDES

---

REGARDS  
SUR LE DESSIN  
DU XVI<sup>E</sup> AU XX<sup>E</sup> SIÈCLE

---

*Francis Pompony*

### 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

*« Il faut toujours dessiner avec les yeux  
quand on ne peut pas dessiner avec le crayon. »*

Jean-Auguste Dominique INGRES (1780 – 1867)





# REGARDS SUR LE DESSIN DU XVI<sup>E</sup> AU XX<sup>E</sup> SIÈCLE

---

Catalogue rédigé par Mégane OLLIVIER

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

## **Exposition**

du lundi 18 mars au vendredi 26 avril 2024

**Galerie Alexis Bordes**

4, rue de la Paix – 75002 Paris

escalier 2, 2<sup>e</sup> étage droite

Horaires d'ouverture : 10h à 13h – 14h à 19h

Ouverture les samedi 23 et 30 mars de 11h à 18h



## | *Préface*

Nous sommes heureux de vous présenter notre nouvelle sélection de dessins du XVI<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle en ce mois de mars.

De nombreuses redécouvertes d'oeuvres inédites émaillent le catalogue avec notamment un dessin sur papier bleu de Lomazzo représentant une étude de jeune homme drapé à l'antique, contemporain de Raphaël.

Lomazzo joue ici en transparence avec le lavis brun au pinceau et donne de l'éclat aux plis du vêtement avec des rehauts de blanc sculpturaux.

Le parcours se poursuit avec une chinoiserie en camaïeu de bleu par François Boucher qui est une étude pour un plus grand tableau de lambris à l'époque rocaille.

Louis-Abraham Ducros nous entraîne dans son Grand Tour en 1776 en Sicile avec deux spectaculaires vues traitées à l'aquarelle de l'amphithéâtre de Taormine et de Palerme.

Toujours en Italie, Clérisseau nous entraîne dans les ruines antiques avec deux superbes gouaches formant pendant.

Horace Vernet n'est pas en reste avec un dessin au lavis brun représentant la course de chevaux libre à Rome d'une vivacité d'exécution proche de Géricault.

Une esquisse sur papier évoquant des études de femmes napolitaines par Maes-Canini (contemporain de Navez) nous touche par ses sujets croqués sur le vif et non finis.

Harpignies surnommé par Anatole France "Le Michel-Ange des arbres" nous emmène en promenade le long des bord de l'Aumance, avec une magnifique aquarelle exécutée au début de l'automne.

Grand ami de Helleu, François Flameng a su saisir avec brio au pastel une élégante et sa fille traversant l'avenue du Bois de Boulogne et en rendant comme nul autre pareil l'insouciance et la légèreté de la Belle Époque.

Nous vous invitons à venir découvrir toutes ces oeuvres à la galerie dès le 18 mars prochain.

*Alexis Bordes  
Paris, février 2024*



## *Remerciements*

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

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

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

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

Art Gallery of South Australia, Deutsches Historisches Museum de Berlin, Musée des Beaux-Arts de Nancy, École Nationale des Beaux-Arts de Paris, Fondation Custodia, Fitzwilliam Museum de Cambridge, Musée Louis-Philippe Château d'Eu, Musée de la Comédie-Française, Getty Research Center de Los Angeles, Cabinet des Dessins du Château de Fontainebleau, Musée Cognacq-Jay, Galeries Nationales d'Ottawa, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Musée National du Château de Compiègne, Musée National d'Art et d'Histoire du Luxembourg, Musée des Beaux-Arts de Quimper, Musée des Beaux-Arts de Troyes, Musée des Beaux-Arts de Dôle, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Château de Versailles, Houston Museum of Fine Arts, Tate Britain de Londres, Musée-promenade de Marly-le-Roi, Château de Lunéville, Musée d'Orsay, Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, Gorkums Museum, Musée du Grand-Siècle de Saint-Cloud, 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 Alastair LAING**  
Historien de l'art

**Madame Alexandra ZVEREVA**  
Historienne de l'art  
et Directrice du Musée Ducastel-Vera à St-Germain-en-Laye

**Madame Ariane JAMES SARAZIN**  
Conservatrice Générale du Patrimoine

**Madame Sidonie LEMEUX-FRAITOT**  
Directrice du musée Girodet de Montargis

**Monsieur Marc AGHEMIO**  
Restaurateur de tableaux

**Madame Catherine POLNECQ**  
Restauratrice de tableaux

**Messieurs Michel GUILLANTON**  
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

# Giovanni Paolo LOMAZZO

(Milan, 1538 – 1592/1600)

## 1 | *Étude d'homme drapé de profil gauche marchant*

Pierre noire, plume, encre brune, lavis brun et rehauts de blanc sur papier préparé bleu

25,1 x 15,6 cm

*Provenance :*

- France, collection particulière

*Bibliographie :*

- Giovanni Paolo Lomazzo, *Rime*, 1587
- Lucia Tantardini, Rebecca Norris, *Lomazzo's aesthetic principles reflected in the art of his time*, Leiden ; Boston : Brill, 2020

« En 1538, le 26 avril, jour sacré pour Cytherea, je suis né à Milan, à cinq heures. En grandissant, j'ai toujours eu l'esprit tourné vers le dessin, si bien qu'à l'âge de dix ans, j'ai été envoyé chez un maître qui m'a appris à écrire et à compter, à manier les livres, puis à dessiner. C'est ainsi que j'ai commencé à peindre sous la direction d'un disciple de Gaudenzio Ferrari, un peintre respectable du nom de Giovanni Battista della Cerva. Il m'a encouragé, voyant que j'étais prêt à réussir dans cet art. C'est ainsi qu'à cette époque, j'ai exécuté diverses œuvres : peintures, caprices, histoires, frises, grotesques et diverses décorations avec des cartouches, des trophées, des paysages et des fruits, que j'ai peints dans les trois styles.<sup>1</sup> »

À la fois peintre et écrivain, Giovanni Paolo Lomazzo est une figure incontournable de l'art italien du XVI<sup>e</sup> siècle. Le goût pour la pratique artistique lui a probablement été transmis par son père Giovanni Antonio qui avait vraisemblablement développé un intérêt pour les arts décoratifs et figuratifs. Sur ses quatre fils, trois deviendront artistes et le quatrième brodeur.

Une fois sa formation achevée en 1559, l'artiste a 21 ans. Dès lors, son ascension s'accélère. Sa personnalité indépendante le pousse l'année suivante à s'émanciper de la tutelle parentale. Il choisit de parcourir l'Italie pour comprendre la production de son temps. Un document daté de 1564 mentionne un contrat avec un élève, Vincenzo Figini, âgé de 11 ans, qui place ainsi Lomazzo en qualité de maître.

Devenu aveugle en 1571, l'artiste se tourne vers la rédaction de traités artistiques. Il publie ainsi son



Ill. 1

Giovanni Paolo Lomazzo

*Étude d'un prophète*

1565/71

Craie noire, plume et encre brune sur papier vergé crème, mise au carreau

19,1 × 12 cm

Princeton, Princeton University art collection

(inv. x1947-136)



*Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura et Architettura* en 1584, considéré comme le premier traité méthodique sur la peinture. Trois ans plus tard il publie *Rime* et enfin, en 1590, *Idea del Tempio della Pittura*.

Dans ses ouvrages, Lomazzo s'attache d'une part répertorier la peinture en différentes catégories et tente d'autre part de redéfinir l'essence de la peinture et le statut des artistes. L'intellectualisation de son œuvre place son travail comme une source essentielle d'inspiration pour ses contemporains.

Jusqu'en 1570, le dessin tient une place prépondérante dans sa production. Considéré comme la genèse de l'œuvre, il est un moyen certain d'appréhender la technique et la construction de la pensée créative.

Fasciné par Michel-Ange, ses compositions font preuve de mouvements et d'expressions inspirés par les fresques du maître (*ill. 1*). Par ailleurs, le souvenir de l'œuvre de Léonard de Vinci lui inspire une savante manière de tracer les contours de ses figures. Notre dessin fait preuve de cette observation. Un rapprochement peut être établi avec celui conservé au Metropolitan Museum de New York (*ill. 2*), tous deux datés vers 1565, permettant de comprendre l'importance de la forme et de l'expression dans son œuvre. Ces deux dessins, aux dimensions presque identiques et sur papier bleu, semblent avoir fait partie d'un même ensemble consacré à l'étude du mouvement. Elles rejoignent plus largement le travail mené par Lomazzo sur l'étude anatomique.

Au-delà de ces connaissances théoriques, Lomazzo traite dans ses écrits de l'approche pratique à adopter comprenant des remarques sur les couleurs, la perspective et un intérêt particulier pour l'étude du corps humain tirée d'une méthode stéréométrique, qu'il applique à son propre travail. Les différentes positions des corps, tantôt de profil tantôt de trois quarts, mettent en exergue des musculatures puissantes. Le muscle du bras gauche en mouvement est souligné par une ingénieuse utilisation de gouache blanche en hachure. On retrouve ce même procédé dans le dessin du Metropolitan.

Le trait, à la fois souple et expressif, délimite les formes de ce jeune homme enveloppé d'un drapé à l'antique. Lors de son voyage à travers le pays, Lomazzo avait observé avec une grande attention la statuaire antique. De cette étude, il tire un remarquable enseignement dans la façon de rendre le tombé des drapés.

Notre dessin dévoile également la capacité de l'artiste à rendre la lumière. La tête légèrement relevée, la figure

tourne le regard vers le haut, comme fortement attirée par une lumière émanant de la gauche. L'espace est habilement formulé par l'ombre portée des pieds qui s'avancent vers la gauche. Enfin, par une utilisation limitée de médiums, Lomazzo parvient à colorer son œuvre tout en traitant les volumes : la pierre noire délimite la forme tandis que l'encre et le lavis brun accentuent les volumes du drapé retombant dans le dos de la figure.

L'œuvre complète de Giovanni Paolo Lomazzo le place tant comme artiste que comme écrivain. Au-delà de ses traités rationnels sur l'art, l'artiste est fasciné par l'impalpable : l'astrologie. À la fin de son ouvrage *Rime*, il rappelle avoir décelé que le jour de sa naissance était considéré comme un jour dédié à Vénus.

M.O

<sup>1</sup> Traduit de l'italien in Giovanni Paolo Lomazzo, *Rime*, pp. 529-530



Ill. 2

Giovanni Paolo Lomazzo  
*Homme debout, drapé, les mains levées*

Vers 1565

Craie noire, pinceau et lavis brun, rehaussé de gouache blanche, sur papier bleu-vert

25,4 x 16,1 cm

New York, The Metropolitan Museum (inv. 2004.292)



# Etienne DUMONSTIER

(Paris, vers 1540 – 1603)

## 2 | *Portrait de dame à la collerette*

Pierre noire, estompe, sanguine et pastel

33 x 23,5 cm

*Provenance :*

- France, collection particulière

*Bibliographie :*

- Léon de Laborde, *La Renaissance des arts à la cour de France / études sur le seizième siècle*, J. Claye et C<sup>e</sup>, Paris, 1850
- Jules Guiffrey, « Les Dumonstier dessinateurs de portraits aux crayons (XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles) », in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1905, tome XVIII
- Louis Dimier, *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI<sup>e</sup> siècle, accompagnée d'un catalogue de tous les ouvrages subsistant en ce genre, de crayon, de peinture à l'huile, de miniature, d'émail, de tapisserie et de cire en médaillons*. Paris et Bruxelles : Van Oest, 1924-1926.
- Alexandra Zvereva, *Portraits dessinés de la cour des Valois : les Clouet de Catherine de Médicis*, Thèse Histoire moderne : Paris 4 : 2005, Paris : Arthena, 2011

L'épithaphe du tombeau d'Etienne Dumonstier qui reposait en l'église Saint-Jean-en-Grève<sup>1</sup> exprimait la reconnaissance dont l'artiste aurait joui durant près de 50 ans auprès de cinq rois et d'une reine, introduit au service royal dès l'âge de treize ans :

« *Cy gist Estienne Du Monstier, noble, rare et excellent en son art ; il estoit peintre et valet de chambre ordinaire des Roys Henry II, François II, Charles IX, Henry III, de la très grande Royne Catherine de Médicis et du Roy d'à présent, depuis l'espace de 50 ans et plus jusques à la fin de son âge qui fut le 25e jour d'octobre 1603, aagé de 63 ans. Priez Dieu pour son âme, Amen* ».

Du Monstier ou Moutier, Etienne est issu d'une dynastie d'artistes depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Son grand-père Jehan fut un enlumineur de Rouen tandis que son père Geoffroy était peintre en miniature, graveur et décorateur. Ses deux frères, Pierre et Cosme sont comme lui d'excellents dessinateurs. L'historiographie retient qu'il fut un excellent portraitiste, « crayonneur » très recherché de ses contemporains. Répertorié comme « l'aîné », il demeure cependant difficile d'identifier son travail puisque, contrairement à son neveu Daniel, Etienne ne signait pas ses œuvres.



Ill. 1  
Etienne Dumonstier  
*Portrait d'homme*  
Pierre noire, sanguine et rehauts de crayons de couleurs  
30,7 x 20,5 cm  
Collection particulière



Apparu dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, le portrait dessiné connaît une période faste dans le dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle. Contrairement aux royaumes voisins, la France compte de très grands artistes qui s'en firent une spécialité.

En tant que reine de France, Catherine de Médicis fait travailler les plus grands artistes français, parmi lesquels Etienne Dumonstier se place comme favori. « *La perfection du dessin et une finesse d'exécution particulière* »<sup>2</sup> lui permet d'être pensionné par la couronne, parfois chargé de missions diplomatiques. Etienne fut à l'origine de nombreux portraits dessinés destinés à la collection de la reine mère.

Bien que son activité artistique demeure mal connue, on sait qu'Etienne Dumonstier fut appelé à croquer les profils des plus hautes silhouettes de la royauté mais aussi de la noblesse. Notre portrait est un exemple de la quinzaine d'œuvres identifiées de sa main que comptait Louis Dimier dans son ouvrage *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI<sup>e</sup> siècle*.

Une dame de qualité apparaît ici en buste, vêtue à la mode de l'époque, soulignant l'importance de son rang. Inspirée par la mode italienne, les femmes portent la robe à corsage comme vêtement principal. Comme le montre notre portrait, les cheveux sont généralement relevés en rouleaux et surmontés d'une sorte de petite coiffe qui retient l'ensemble en arrière. À cette influence italienne s'ajoute le goût espagnol, très en vogue à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, traduit par un engouement pour les cols ouvragés. Notre modèle porte ici une fraise faite de broderies couvrant sa poitrine et son cou.

Le portrait dessiné connaît un grand succès car il est peu coûteux et son exécution est plus rapide qu'une œuvre peinte. À l'origine réalisé à partir d'une pointe de métal, les portraits du XVI<sup>e</sup> siècle sont exécutés à partir de pierre noire rehaussée de sanguine. Ce médium permet de tracer de fins contours, d'accentuer les ombres telle que l'arête du nez et de rendre de minutieux détails tels que les cheveux dessinés un à un, traitement que l'on retrouve dans chaque portrait par Etienne Dumonstier (*ill. 1*). La sanguine joue elle aussi un rôle majeur en apportant de la couleur à certaines parties du visage dont ici les contours des yeux, le nez ou encore les lèvres. Pour la chevelure, l'utilisation de cette craie rouge mêlée à la pierre noire apporte de la couleur. Enfin, l'estompe est utilisée afin de rendre les volumes dont l'élément le plus notable demeure le traitement des chevelures. Les spécialistes reconnaissent en Etienne Dumonstier une qualité particulière dans le rendu réaliste de la psychologie de ses modèles. Le regard, dont les iris sont traitées en transparence au pastel bleu, rend ici à cette femme une certaine sérénité.

Etienne compte parmi les meilleurs portraitistes de la Renaissance française. Les Dumonstier participent plus largement au rayonnement du portrait dessiné pensé comme une œuvre finie, auquel les artistes étrangers n'ont recours que de manière exceptionnelle. De ce fait, le portrait dessiné s'impose comme un genre typiquement français, commandé par les plus grandes cours d'Europe.

M.O

Nous remercions Madame Alexandra Zvereva d'avoir confirmé l'authenticité de notre dessin après examen de visu.

<sup>1</sup> Saint-Jean-en-Grève est une ancienne église de Paris détruite entre 1797 et 1800, localisée dans le 4<sup>e</sup> arrondissement actuel, proche de l'Hôtel de Ville.

<sup>2</sup> Louis Dimier, *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI<sup>e</sup> siècle, accompagnée d'un catalogue de tous les ouvrages subsistant en ce genre, de crayon, de peinture à l'huile, de miniature, d'émail, de tapisserie et de cire en médaillons*. Paris et Bruxelles : Van Oest, 1924-1926.



## École française vers 1710

### 3 | Scène de mariage et pique-nique champêtre près du lac

Projet d'éventail  
Gouache sur vélin  
23 x 39,5 cm

#### Provenance :

- France, collection particulière

#### Bibliographie :

- *Lille au XVII<sup>e</sup> siècle des Pays-Bas espagnols au Roi-Soleil*, [cat. exp.], Palais des beaux-arts de Lille, Réunion des musées nationaux, Paris, 2000
- *Autant en porte le vent : éventails, histoire de goût* [cat. exp.], Bordeaux : Musée des Arts décoratifs, Somogy éditions d'art, Paris, 2004
- Monique Mailet, *Une dynastie de peintres lillois, les Van Blarenberghe*, B. Giovanangeli, Paris, 2001

En 1668, la conquête de Lille et d'une partie des Flandres par Louis XIV permet de lier définitivement les productions picturales françaises et flamandes déjà étroitement rapprochées au siècle précédent. Dans ce contexte, certains flamands adaptent leur production et optent pour la naturalisation. Les peintres français, quant à eux, absorbent et filtrent les principales caractéristiques artistiques de leurs confrères.

À l'orée du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'influence nordique se retrouve largement dans la production picturale, mais demeure bien souvent difficile à déceler puisque les courants et contacts entre artistes s'enchevêtrent. Lille est finalement rattachée à la France par le traité d'Utrecht en 1713 mais subsiste profondément imprégnée de ses racines flamandes et hollandaises. Notre gouache, que l'on peut dater de la fin du règne de Louis XIV, témoigne de ce croisement d'identités.

Les artistes peintres assimilent les techniques de composition nordiques dont une attention toute particulière dédiée au rendu des détails qu'ils mettent au service de commandes françaises telles que les éventails. L'historiographie reconnaît à Catherine de Médicis l'importation de la mode italienne des éventails en France de laquelle émane une demande croissante au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. Cet engouement donne lieu à l'émergence de maître éventailistes<sup>1</sup> qui, travaillant de pair avec des peintres, produisent de véritables petits

tableaux qui servent de modèle à la feuille de l'éventail. Le cœur de cette production se situe alors à Paris aux environs de la rue Saint-Denis.

À l'origine fait de bois ou de peau parfumée, la réalisation d'un éventail sollicite, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, plusieurs interventions. La monture est taillée et sculptée par un tabletier tandis que la réalisation de la partie peinte exige le concours de plusieurs peintres réalisant des dessins préparatoires auxquels sont ajoutées les couleurs par la suite. La parcellisation des tâches explique l'absence de signature sur la plupart des feuilles produites à cette époque. Notre feuille semble avoir été réalisée par une ou plusieurs mains flamandes, probablement à Paris où la demande est la plus conséquente.

La plupart des projets d'éventails sont peints à la gouache. Les fines découpes apparentes sur notre feuille nous permettent d'affirmer qu'il s'agit d'un modèle conçu pour un modèle dit « brisé » dont les brins ainsi formés seront disposés sur un support de bois, d'ivoire ou d'os. Une fois la tache achevée, l'objet pourra être entièrement replié par un petit clou apposé dans la partie basse appelé rivure.

Dans un paysage délimité par quelques arbres et une architecture en ruine en arrière-plan à gauche et une ville à droite, n'apparaissent pas moins de 24 personnages. Paysans, bourgeois en tenue de chasse ainsi qu'un couple





Ill. 1  
 École française vers 1700  
*Vénus aux forges de Vulcain*  
 Projet d'éventail  
 Gouache sur vélin  
 17,4 cm x 50,5 cm  
 Collection particulière

de mariés sont ingénieusement disposés en trois groupes, dévoilant un récit. Suivant une lecture de gauche à droite un pique-nique est préparé par un ensemble de paysans tandis que les festivités vraisemblablement organisées pour le couple venant de la droite sont célébrées au centre. Enfin, le dernier groupe placé sur une barque à gauche rejoint le reste de la composition.

La finesse et la précision dont notre œuvre fait preuve traduit l'habileté de la main de l'artiste qui conserve soigneusement le souvenir de la tradition picturale flamande. De cette synthèse d'influences, l'artiste, attentif au rendu des moindres détails, peut être rattaché au milieu artistique lillois du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les bourgeois se distinguent nettement des paysans par le raffinement de leurs étoffes. Les femmes sont coiffées de chapeaux à plumes permettant de retenir leur chevelure durant la chasse. Il est amusant de noter la délicate mise en abyme au centre de la composition figurant un personnage féminin tenant d'une main un verre de vin et tandis que l'autre tient entre ses doigts un éventail.

L'image de la vie en dehors de Paris relayée à travers l'iconographie des plaisirs champêtres trouve un véritable engouement au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le thème du mariage et pique-nique de notre gouache marque ainsi une nette opposition au siècle précédent qui présentait majoritairement des thèmes mythologiques (*ill.* 1). Leur représentation sur les feuilles d'éventails rappelle que cet objet est avant tout dédié au plaisir, miroir du goût et de l'élégance.

Après la conquête française, le nord du royaume connaît une prospérité économique qui donne lieu à un certain dynamisme artistique. Louis XIV entend faire de Lille l'une des plus belles villes du territoire français, expliquant la grande richesse et finesse des œuvres qui y sont produites, parmi lesquelles les éventails tiennent une place importante. Symbole de richesse et de reconnaissance sociale, nécessaire au maintien, il devient au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle un élément indispensable à l'éducation des jeunes filles.

M.O

<sup>1</sup> Les maîtres éventailistes forment une corporation créée sous Louis XIV en 1678 leur accordant des statuts et règlements spécifiques.







## Hyacinthe RIGAUD

(Perpignan, 1659 – Paris, 1743)

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

Vers 1720

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

Cadre en bois doré à décor de feuilles d'acanthe stylisées poinçonnées du XVII<sup>e</sup> siècle

*Provenance :*

- France, collection particulière

*Bibliographie :*

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

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

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

Parmi les heures consacrées aux grands formats d'apparat, tableaux de chevalets et dessins, Rigaud s'intéressa à l'art de la miniature quelques temps après son



Ill. 1

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

arrivée à Paris en 1681. Récemment, la découverte de manuscrits issus du fonds de l'historien Jaubert de Passa, acquis par le département des Pyrénées-Orientales et étudiés par la spécialiste de l'artiste Ariane James-Sarazin, ont permis de dévoiler l'existence d'un petit carnet ayant appartenu à Rigaud (ill. 1). On y découvre que l'artiste travaillait vraisemblablement à la rédaction de son





Ill. 2  
Hyacinthe Rigaud  
*Autoportrait*, 1681  
Miniature ovale, peint sur toile,  
marouflée sur panneau d'acajou  
6,5 x 5,25 cm  
Collection particulière.  
(Catalogue P.5 au catalogue raisonné)



Ill. 3  
Hyacinthe Rigaud  
*Portrait d'homme anonyme*, 1684  
Miniature à l'huile  
9,5 x 7,8 cm  
Collection particulière.  
(Catalogue P.sup.42  
au catalogue raisonné)

propre traité de miniature inspiré par quelques extraits, conservés dans ce même carnet, du traité de son aîné le miniaturiste Claude Boutet titré « *Traité de mignature pour apprendre aisément à peindre sans maistre, avec le secret de faire les plus belles couleurs, l'or bruny et l'or coquille* » (1672).

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

Le traitement des étoffes et soieries marquent la facture rigaudienne. Une habile utilisation de rehauts de blanc permet de rendre d'une part la poudre de la perruque retombée sur l'épaule et d'autre part la brillance de l'épais velours rouge, tandis que le brocart d'or est finement traité à l'huile.

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

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

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

M.O



# François BOUCHER

(Paris, 1703-1770)

## 5 | *Esquisse pour Le Chinois galant*

36,2 x 51,3

Plume et encre noire, huile en camaïeu de bleu sur papier maroufflé sur toile

### *Provenance :*

- Esquisse probablement présentée aux services du Roi en 1742.
- France, collection particulière.

L'esquisse pour *Le Chinois Galant* est préparatoire au tableau du même sujet conservé dans la Davids Samling de Copenhague (inv. B 275, fig.1). Le tableau est signé et daté de 1742 comme son pendant *Le Thé à la Chinoise* (Aurora Art Fund)<sup>1</sup>. L'esquisse préparatoire sur papier étudiée ici est précieuse par le raffinement de son exécution et les informations qu'elle fournit sur le métier de François Boucher. L'examen de ce dessin rehaussé montre une mise en place sous-jacente à la plume et encre noire, très diluée et légère dans les fonds clairs et très appuyée dans les arabesques décoratives du premier plan dans lesquelles elle est visible un peu partout sous les rehauts de bleu et de blanc posés au pinceau et à l'huile. Cette technique sous-jacente à la plume accompagnée de quelques hachures discrètes place d'emblée le dessin avant 1745, car dans les années qui suivent il aurait probablement comporté dans sa mise en place une estompe pour procéder à la répartition des masses ; l'utilisation seule de la plume et encre noire est donc ici parfaitement conforme à la date connue du tableau auquel prépare l'esquisse.

On remarque en comparant esquisse et tableau de multiples et infimes différences dans la disposition des feuilles, des branchages, des volutes qui témoignent du processus créatif à l'œuvre : l'artiste en passant à l'exécution du tableau respecte substantiellement sa première pensée sans en être prisonnier dans le détail. Plusieurs éléments témoignent aussi que cette pensée en cours d'élaboration reste par endroits prudente et conduit par exemple François Boucher à disposer très légèrement certains éléments comme les treillages tendus au-dessus des personnages, alors qu'ils seront très nettement définis dans le tableau. Les deux personnages centraux sont traités eux aussi avec beaucoup de retenue et presque de préciosité, en particulier dans le vêtement de la femme assise, dont l'artiste s'efforce malgré la

difficulté des teintes monochromes de suggérer à petites touches la fourrure du bord du manteau, les reflets des soieries de la tunique et les rayures de la robe dans un traitement tout à fait conforme à celui du tableau. Les visages comme les mains des personnages sont un peu figés, les teintes monochromes permettant surtout d'exprimer les différents plans et les clair-obscur de l'ensemble : on perçoit bien par exemple que le jeune chinois assis est situé près du premier plan d'arabesques et sera donc traité dans les tons sombres approchant de ce premier plan tandis que la femme en retrait sur le fond est légèrement mise en place avec des bleus allégés de blanc qui l'éloignent vers le fond de la composition. L'arabesque décorative très travaillée du premier plan suggère enfin que l'intégration dans le décor d'un panneau de boiserie est l'objectif principal, la scène de genre travaillée à la chinoise avec inclusion d'objets de curiosité, de bambous et de palmiers n'étant que décorative, sans véritable sujet.

François Boucher a toujours travaillé en s'appuyant sur des esquisses, le plus souvent sur toile, quelquefois sur papier ou sur carton (Paris, musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 26214). Elles lui permettent de définir sa première pensée et de proposer à l'éventuel commanditaire un projet précis. L'artiste se réserve ensuite de reprendre à part certaines figures et de modifier légèrement si nécessaire les postures ou les effets de clair-obscur et d'ombre avant de passer à l'exécution définitive du tableau. L'esquisse est recommandée aux artistes et couramment pratiquée car, quel que soit son support, elle permet d'exprimer en clair et presque de capturer la première pensée : Roger de Piles, théoricien des coloristes de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, livre dans son *Cours de peinture par principes* de 1708 l'exacte définition de cet usage quand il précise que l'esquisse coloriée est faite « pour le repos et le







Ill. 1  
 François Boucher  
*Le Chinois galant*  
 1742  
 Huile sur toile  
 104 × 145 cm  
 Copenhague, David's Samling, inv. B 275.

soulagement de la mémoire » du peintre<sup>2</sup>. Et, pour ces esquisses, le camaïeu monochrome est recommandé, car il est « comme un dessin lavé où l'on observe la dégradation des objets pour former les lointains & faire fuir les objets par l'affaiblissement des teintes. Les clairs et les ombres doivent y être observés »<sup>3</sup>. Chez Boucher ces esquisses monochromes sont le plus souvent des grisailles ou des camaïeux de bruns, et plus rarement des roses ou des bleus<sup>4</sup>. Le choix du bleu est ici impératif car le tableau auquel prépare cette esquisse doit être peint dans des tons bleus et inséré dans un décor bleu et blanc déjà existant, inspiré de la porcelaine chinoise. Les tons bleu - vert froids de l'esquisse, familiers à Boucher qui les

utilise souvent, en particulier dans ses paysages d'Ile de France des années 1740, seront corrigés dans l'exécution définitive du tableau, car il est peint dans des tons bleu outremer profonds puisqu'il doit s'intégrer au décor de la Chambre bleue du château de Choisy, déjà installée et en partie meublée.

Le roi a acheté Choisy en 1739, et y a fait entreprendre aussitôt des travaux ; au - dessus de ses appartements qu'il a voulu en rez - de - chaussée<sup>5</sup>, Louis XV a fait installer la chambre de madame de Mailly- Nesle. Cette favorite lui avait offert des aunes de soie bleue qu'il a décidé d'utiliser pour lui créer une « chambre bleue » , dans laquelle il

fait faire dès 1741 « un lit de moire bleue et blanche avec la tapisserie et les sièges de même ; [...] pour assortir à ce meuble, toute la chambre jusqu'à la corniche a été peinte en bleu et blanc »<sup>6</sup>. La mode est à la chinoiserie et la chambre bleue reçoit d'abord en 1741 un aménagement provisoire en laque et porcelaine de Chine, du Japon et de Chantilly, commandé au marchand-mercier Julliot avec un complément de tissu commandé au tapissier Sallior. Mais le projet est plus luxueux : en juin 1742 le marchand mercier Hébert livre des objets de porcelaine de Chine bleu et blanc qui accentuent l'aspect exotique des décors et s'accordent au raffinement de somptueuses commodes et encoignures décorées de laque occidentale en vernis martin bleu et blanc, demandées à l'ébéniste Criaerd (Paris, musée du Louvre, inv. OA 11292 et OA 9533) livrées au même moment. Et trois dessus de portes sont commandés à François Boucher dans les mêmes chromatismes : l'un pour la cabinet de retraite est décrit comme « un dessus de porte en camayeux représentant des chinois » et les deux autres destinés à la chambre comme « deux dessus de porte idem à celui du cabinet »<sup>7</sup>. Le soin apporté à ce dessin préparatoire s'explique par l'importance de cette commande royale, car il est d'usage que les artistes présentent à l'architecte avant l'exécution définitive leur travail d'esquisse. L'architecte Gabriel demandera par exemple à François Boucher en 1747 pour les appartements du dauphin, de « faire approuver ses esquisses et travailler » (Archives Nationales, Fonds O1 des Bâtiments du Roi, 1921 A). Ce fut sans doute le cas ici aussi.

Contemporains des huit esquisses du peintre pour *La Tenture Chinoise*, exposées au salon du Louvre entre le 25 août et le 21 septembre 1742, ces tableaux qui paraissent être les premiers tableaux de chevalet demandés à Boucher sur des sujets chinois, empruntent à la tenture certains motifs et personnages comme la femme assise du *Thé à la Chinoise* directement inspirée de celle placée en face de l'empereur dans *Le Festin de l'Empereur de Chine* (Besançon, musée d'Art et d'Archéologie, inv. D 843 -1-2), ce qui confirme la simultanéité de leur exécution. Les tapisseries sur ces motifs chinois sortiront des ateliers de Beauvais à partir de juillet 1743, et seront exportées jusqu'en Chine. Or les tableaux de chinoiseries peints en 1742 pour Choisy semblent accompagner l'arrivée à la Cour d'une nouvelle favorite, madame de La Tournelle, future duchesse de Chateauroux, sœur et rivale de madame de Mailly précédente maîtresse du roi qu'elle parvient à supplanter au printemps puis à chasser définitivement de la cour dans le courant de l'automne 1742, si l'on se réfère aux

Mémoires du duc de Luynes, de madame de Brancas et du duc de Richelieu. Dans cette luxueuse chambre bleue de Choisy, dans laquelle on sait qu'elle a logé entre le 12 et le 16 novembre 1742, madame de la Tournelle rend les armes à la fin de novembre. Or il se trouve, hasard ou choix bien déterminé de sa part, qu'elle était apparue au roi le 6 février 1742 lors du carnaval du Mardi gras chez le Dauphin à Versailles, « masquée en chinoise » dans un quadrille entièrement vêtu de bleu et de blanc<sup>8</sup>.

Françoise Joulie

<sup>1</sup> Pour la présentation des deux tableaux, voir L. Mulheron et Y. Rimaud dans *Une des Provinces du rococo, la Chine rêvée de François Boucher*, Paris Editions in Fine 2019, n°s 84 et 85.

<sup>2</sup> Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, 1708, réédition avec une préface de J. Thuillier, 1989, p. 129. Dans la Querelle du Coloris qui oppose à la fin du règne de Louis XIV les défenseurs du dessin ou poussinistes à ceux de la couleur ou rubénistes, R. de Piles, place Rubens au - dessus de tous les autres peintres. François Boucher, comme son maître Lemoyne, appartient à ce courant dit des coloristes ou rubénistes qui triomphe à l'Académie Royale lorsqu'elle passe sous la direction de Charles de La Fosse.

<sup>3</sup> Dom Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire portative de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1757

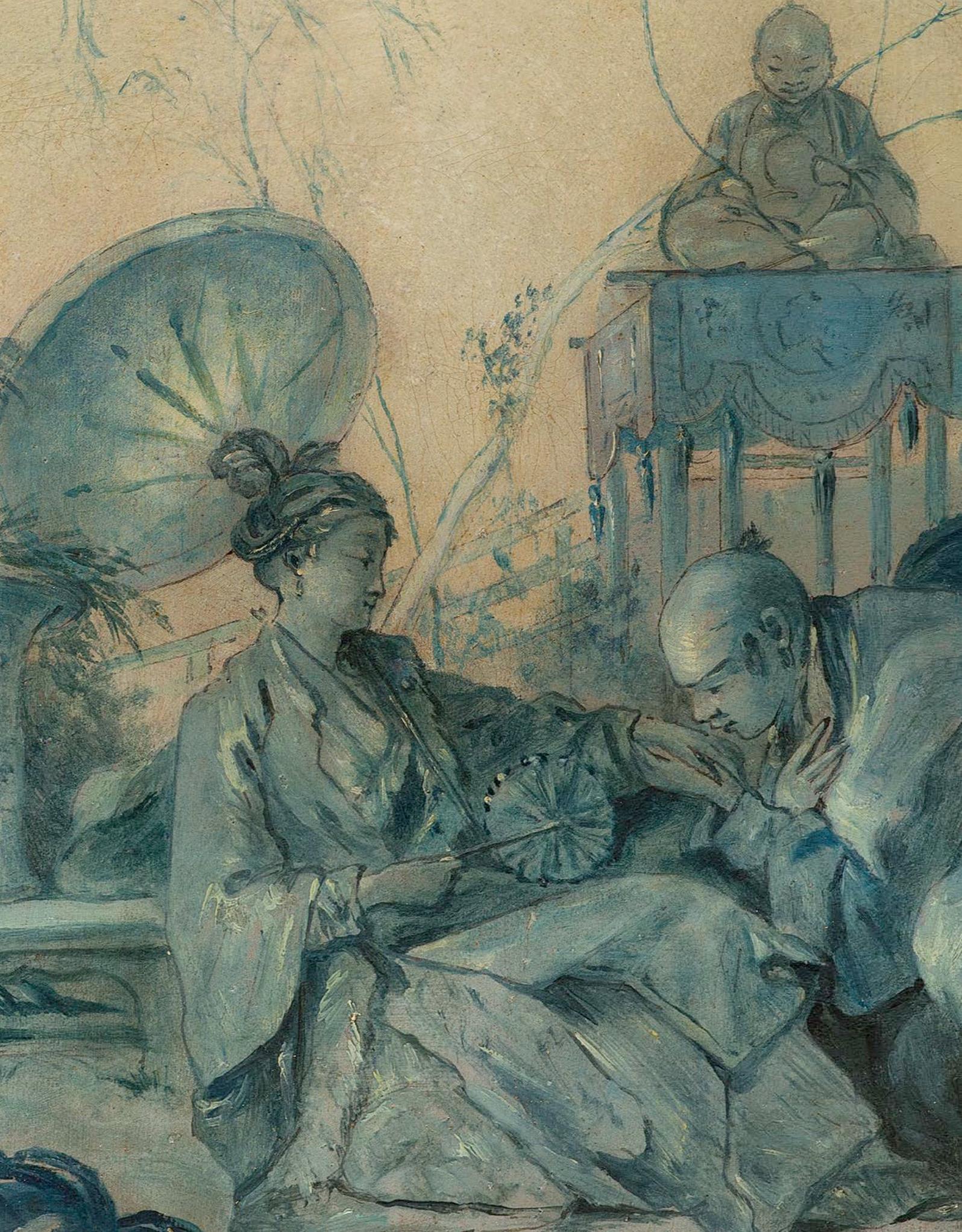
<sup>4</sup> F. Joulie, *François Boucher fragments d'une vision du monde*, Paris, Somogy, 2013, n°81.

<sup>5</sup> *Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV*, Paris, Firmin Didot, 1863, IV, p. 205

<sup>6</sup> Luynes, IV, p.274.

<sup>7</sup> *Etat général des tableaux qui sont au magasin le 20 juin 1757*, Paris, Arch. Nat. O1 1346 -154 (Choisy)

<sup>8</sup> Luynes, IV, p. 92



# François BOUCHER

(Paris, 1703-1770)

## 6 | *Jeune femme tenant une partition*

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier chamois filigrané

34,5 x 28,5 cm

### *Provenance :*

- Cabinet de Bayser, Salon du dessin, 2013
- France, collection particulière

### *Bibliographie :*

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

François Boucher débute son apprentissage auprès de son père Nicolas Boucher (1671-1743), maître peintre et dessinateur de l'Académie de Saint-Luc. À 18 ans, il rejoint l'atelier du célèbre François Lemoyne (1688-1737) grâce auquel l'artiste lance véritablement sa carrière. Après un passage en Italie logé à l'Académie de France où il étudie d'après l'antique, il rentre à Paris et rejoint en 1734 l'Académie royale en tant que peintre d'histoire.

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

Dans les années 1765, il produit des portraits de femmes dont les visages sont empreints d'une élégance nouvelle, probablement suite à l'initiative de Caylus, directeur de

l'Académie, qui instaure à partir de 1759 un concours de têtes d'expression<sup>1</sup>. Ce renouvellement est notamment reconnaissable chez Boucher par la largeur des fronts des modèles et à leurs grands yeux allongés sur les tempes sous des sourcils parfaitement arqués dont l'esquisse *Jeune fille en buste* (ill. 1) est un merveilleux exemple.

Privilégiant de séduire l'œil avant l'esprit, Boucher insuffle une douceur et une sensualité remarquable à cette image. Une gracieuse jeune femme à mi-corps vue de face s'accoude sur ce qui semble être le dossier d'un fauteuil sur lequel sont disposées des partitions. Elle ne semble pas interrompue par l'intervention du peintre. Comme perdue dans ses pensées, elle tourne délicatement le regard vers la gauche : un instant capturé du quotidien d'une probable musicienne dans son intérieur.

Le travail mené sur le rendu de l'expression du visage et de la finesse des traits laisse penser que l'artiste croqua son modèle sous ses yeux. Une certaine poésie émane de ce juvénile visage rehaussé par une chevelure tressée retenue par quelques fleurs de laquelle s'échappent des boucles soigneusement ordonnées. Notre dessin témoigne également de l'intérêt de l'artiste pour le rendu des détails et des textures de la mousseline de





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



Ill. 2  
 Gilles Demarteau (1722-1776), graveur  
 D'après François Boucher (1703-1770)  
*Buste de jeune femme tenant un cahier de musique*  
 Manière de crayon, impression en sanguine  
 32,7 x 23,2 cm au coup de planche  
 Signée *Boucher in del* en bas à gauche ;  
*Demarteau Ine Sculp* à droite  
 En bas au centre *AParis chez Démarteau l'ainé*  
*rue de la Pelterie a la cloche*

la robe d'intérieur aux nœuds des manches jusqu'à leur extrémité de dentelle. Les plis de l'étoffe ainsi que le drapé tombant derrière la figure sont traités nerveusement par quelques traits de pierre noire plus ou moins accentués, tantôt ondulés tantôt géométrisés.

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

Sur une feuille de format restreint, Boucher accorde une attention particulière aux moindres détails à travers une rigueur et une qualité d'exécution qui en font une étude très aboutie. La couleur est apportée par l'utilisation de la craie blanche permettant de rendre les textures. Son éclatante maîtrise de la lumière met en exergue la grâce et la douceur du modelé du visage traité tout en rondeur de

la coiffure au menton, et illustre d'autre part la luxueuse soierie de la robe qui semble refléter la lumière. Jouant de la réserve du papier chamois, le modèle baigne dans une atmosphère empreinte de douceur et de légèreté.

Incontestable représentant du portrait peint français du XVIII<sup>e</sup> siècle, François Boucher fut aussi un excellent dessinateur et pastelliste. Il sut gagner l'admiration de ses confrères et de ses prestigieux commanditaires collectionneurs avides de ses figures féminines qu'il place au premier plan de ses œuvres.

M.O

*Nous remercions Monsieur Alastair Laing et Madame Françoise Joulie d'avoir confirmé l'authenticité de notre dessin après examen de visu.*

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



## Jean-François GILLES dit COLSON

(Dijon, 1733 – Paris, 1803)

### 7 | *Deux études d'avant-bras et une étude de tête de jeune fille coiffée d'un fichu*

Sanguine et rehauts de craie blanche sur papier chamois

27,2 x 43,2 cm

Au verso du cadre ancienne étiquette de vente de la collection Jacques Auguste Boussac

#### *Provenance :*

- Ancienne collection Jacques Auguste Boussac, marque de collection estampée à l'encre en bas à droite (L. 729b), vente du 10-11 mai 1926, Galerie George Petit, Paris, Maîtres Rémard et Lair-Dubreil, n°188, reproduit p. 80 (comme « Lépicicé (B) »)
- Ancienne collection Charles Férault, marque de collection estampée à l'encre en bas à droite (L. 2793a), vente du 25 novembre au 15 décembre 1927, n°67 (comme « Lépicicé »)
- France, collection particulière.

#### *Bibliographie :*

- *Trois peintres bourguignons du XVIII<sup>e</sup> siècle : Colson, Vestier, Trinquesse* : [cat. exp.], Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1969
- Pierre Quarré, « Dessins d'architecture de Colson » in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1970, pp. 115–23

Célèbre pour son œuvre intitulée *Le Repos* (ill. 1), pendant de *L'Action*, conservés au musée des beaux-arts de Dijon, la vie de Jean-François Colson demeure pourtant assez méconnue. L'acte de baptême mentionne que l'enfant né à Dijon se prénomme Jean-François Gilles, auquel on fait suivre le second nom de Colson. La consonnance britannique de ce dernier se rapporte aux origines de sa grand-mère d'origine irlandaise et il avait été fortement conseillé au père de l'artiste de faire oublier le nom de Gilles, synonyme de niais et de poltron. Le père, Jean-Baptiste était un pastelliste et portraitiste en miniature qui avait été introduit à Versailles par Charles Parrocel (1688-1752) et Jean-Baptiste van Loo (1684-1745) avant de rejoindre la province et de s'établir à Dijon en 1733. C'est auprès de ce dernier que Jean-François débute ainsi son apprentissage. En suivant ses parents, le jeune garçon poursuit sa formation entre Avignon où il suit les leçons d'un chartreux, puis Grenoble, Lyon lorsqu'il fréquente l'atelier de Donatien Nonnotte (1708-1785) et Toulouse auprès de Jean-Baptiste Despax (1710-1773).

En arrivant à Paris, l'ambition de devenir peintre d'histoire fut supplanté par un don inné dans la représentation de scènes de genre dont son œuvre



Ill. 1  
Jean-François Gilles dit Colson (1733 - 1803)  
*Le Repos*, 1759  
Huile sur toile - 93 x 73 cm  
Dijon, musée des Beaux-Arts (inv. CA 252)





Ill. 2

Jean-François Gilles dit Colson (1733 - 1803)

*Jeune fille endormie*

Sanguine, 31 x 25 cm

Ancienne collection Jacques Auguste Boussac, vente du  
10-11 mai 1926, Galerie George Petit, Paris, Maîtres  
Rémond et Lair-Dubreil, n°159, reproduit p. 80

*Le Repos* ou *Une jeune fille surprise par le sommeil* demeure la plus marquante. Elle fut gravée par la suite par l'oncle de l'artiste Nicolas Dupuis (1698-1771). Notre dessin est une des rares études connues de la main de l'artiste, préparatoire à l'œuvre peinte.

Sur une feuille de papier beige, Colson trace à la sanguine mains et visage, deux des éléments les plus complexes à rendre en peinture. L'œuvre illustre la volonté de l'artiste à trouver le bon équilibre dans le mouvement de la main droite de la jeune fille. Dans la version finale, la figure tient entre les doigts de sa main gauche un ruban, auquel est attaché un oiseau que guette un chat, et pose la main droite sur sa robe. Le mouvement n'est ici pas encore tout à fait abouti : l'artiste reprend deux fois sur la même feuille l'étude du positionnement des doigts qui devront servir le mouvement exact, ainsi que le traitement de l'extrémité de la manche à volant.

D'autre part, dans la partie haute à droite la feuille, l'artiste s'essaie à la représentation de la tête penchée assoupie de la fillette. Coiffée d'un fichu de dentelle ou de mousseline, sa tête est ici tournée vers la droite à l'inverse de la version peinte.

Pour mieux rendre les chairs et les effets d'ombres, Colson emploie la technique de hachures que l'on aperçoit dans l'avant-bras. L'utilisation de la craie blanche permet quant à elle de traduire les volumes et d'accentuer la mollesse de la chair et la douceur de la peau de l'enfant.

L'habileté et la rareté de notre esquisse séduisit naturellement d'érudits collectionneurs de dessins au cours du XX<sup>e</sup> siècle tels que Jacques Auguste Boussac (1885-1962), industriel parisien dont l'intérêt précoce pour les arts graphiques lui permit de se composer une exceptionnelle collection et Charles Férault (1877-19??), fameux antiquaire et marchands de dessins entre Paris et Biarritz, fervent admirateur des maîtres français du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Nous connaissons une seconde esquisse de la main de l'artiste, issue de la collection Boussac. Probable étude pour la même œuvre peinte, elle représente une *Jeune fille endormie* à mi-corps vue de trois-quarts (*ill. 2*), prise sur le vif. Cette même collection présentait, lors de sa vente de 1926, une œuvre à la pierre noire attribuée à Chardin et titrée *La Brodeuse* (*ill. 3*). Une fois encore, elle représente une jeune fille coiffée d'un fichu dont le traitement est en tout point comparable à notre œuvre. En effet, Colson s'émerveillait de l'œuvre de Chardin et son « *faire magique, fin et de la plus grande hardiesse* »<sup>1</sup> dont il s'inspira largement, ce qui mena probablement à quelques erreurs d'attribution.

Colson fut avant tout portraitiste, n'exigeant que deux heures de pose pour produire un portrait. Nobles, ecclésiastiques, militaires, savants, comédiens<sup>2</sup>, musiciens et enfants, ses sujets furent aussi divers que variés. C'est à l'âge de 19 ans qu'il dresse le portrait de son père, œuvre qui demeure l'un de ses meilleurs portraits qu'il expose par ailleurs au Salon en 1793 (*Le Portrait du citoyen Colson, père*, sous le numéro 226). Bien qu'il ne fût jamais membre de l'Académie, ce peintre très apprécié fit paraître de son vivant un *Traité de perspective élémentaire à l'usage des peintres, sculpteurs et architectes* et donna des cours de perspective très demandés entre 1765 et 1766 au Lycée des Arts de Paris.

M.O

<sup>1</sup> Jean-François Colson, *Observations sur les ouvrages exposés au Sallon du Louvre, ou Lettre à M. le Comte de\*\*\**, Paris, 1775

<sup>2</sup> Grâce à son frère qui avait préféré la scène aux chevaux, l'artiste fut introduit dans les milieux de théâtre.



Ill. 3  
 Attribué à Jean Siméon Chardin (1699-1779)  
*La Brodeuse*  
 Pierre noire, 21,5 x 17 cm  
 Ancienne collection Jacques Auguste Boussac, vente du  
 10-11 mai 1926, Galerie George Petit, Paris, Maîtres  
 Rémard et Lair-Dubreil, n°154, reproduit p. 68





# Abraham-Louis-Rodolphe DUCROS

(Moudon, 1748 – Lausanne, 1810)

- 8 | *Vue du théâtre panoramique de Taormine (Sicile), animée d'un couple de bergers et l'Etna en arrière-plan*  
*Vue de Palerme depuis les hauteurs, animée d'un groupe de voyageurs*

Plume, lavis d'encre, aquarelle sur traits de pierre noire  
Formant pendants  
52,5 x 73,8 cm chaque

#### *Provenance :*

- France, collection particulière.

#### *Bibliographie :*

- Jörg Zutter (dir.), *Abraham-Louis-Rodolphe Ducros : un peintre suisse en Italie*, (cat. exp.), Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, Milan, Skira, 1998.
- Pierre Chessex, « Tradition et innovations dans la peinture de paysage à l'époque de la Révolution française : l'exemple de Louis Ducros (1748-1810) », in *L'art au temps de la Révolution française*, Strasbourg : Société alsacienne pour le développement de l'histoire de l'art, 1992
- Daisy Agassiz, « Abraham-Louis-Rodolphe Du Cros, peintre et graveur 1748-1810 », in *Revue historique vaudoise*, n° 35, 1927, p. 3-14, 33-40, 65-76, 97-104, 128-138
- Laurence Barghouth, « Ducros, Bridel et Francillon : trois amateurs d'art autour de 1800 », in *Revue historique vaudoise*, n° 103, 1995, p. 337-368

Enfant du pays de Vaud (Suisse), Abraham-Louis-Rodolphe aurait débuté une carrière dans le commerce avant de se résoudre à la pratique artistique : « *il était né peintre ; il ne pouvait être que peintre ; d'abord il s'emploie à dessiner les monuments dérobés à ses occupations journalières ; bientôt le dégoût du commerce s'empare de lui : il quitte son comptoir et Genève, traverse l'Italie et arrive dans le sanctuaire des arts.* »<sup>1</sup> Au musée des Beaux-Arts cantonal de Lausanne, l'œuvre de Ducros tutoie celle de ses contemporains Jacques Sablet, Jean-Pierre Saint-Ours ou encore Angelika Kauffmann rejoignant la production d'artistes Suisse ayant effectué une grande partie de leur carrière en Italie.

Ducros se met en route pour l'Italie en 1776. Il se veut un peintre de paysage, d'architecture et de la nature pour qui la confrontation avec le monde antique se doit être la principale source d'inspiration. Au milieu de ces perspectives, il commence par faire son propre Grand Tour tout en perfectionnant son savoir-faire. Au cours de son voyage, il côtoie les plus spectaculaires paysages



Ill. 1  
Abraham-Louis-Rodolphe Ducros  
*Vue de l'intérieur, et des gradins du Théâtre de Syracuse*  
Aquarelle et rehauts de craie, 32,6 x 93,6 cm  
Amsterdam, Rijksmuseum (inv. RP-T-00-493-83)

méditerranéens et s'exerce ainsi à la vue topographique qui fera le succès de sa carrière.

La minutie de son pinceau lui permet de vendre ses œuvres à une clientèle distinguée dont des amiraux et diplomates anglais faisant étape en Italie. Son œuvre fut







Ill. 2

Abraham-Louis-Rodolphe Ducros

*Vue d'ensemble du théâtre grec de Taormine, vue depuis les hauteurs, avec des voyageurs.*

Mine de plomb et aquarelle, 53.3 x 75 cm

Collection particulière

ainsi largement collectionnée de son vivant en Grande-Bretagne, participant au développement de l'aquarelle au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Quelques-unes d'entre elles ornent aujourd'hui encore des châteaux anglais tels que Stourhead (Wiltshire), Dunham Massey à Altrincham (Cheshire), Coughton Court à Alcester (Warwickshire).

Les premières œuvres de l'artiste dévoilent un voyage fantasmé à travers l'Antiquité, rendant hommage à une époque grandiose commémorée à travers les ruines architecturales qui reposent dans de remarquables paysages. Sa production nous permet de retracer son parcours entre Rome, Naples, la Sicile et Malte, des plaines aux cascades en passant par les collines et vues de port.

Les mises en scènes sont systématiquement grandioses. Elles traduisent un sentiment d'immensité de la nature rendue à travers de formidables panoramas. Pour rendre cet effet, Ducros choisit ingénieusement des points de vue abaissés permettant d'ouvrir la perspective et de la rendre presque écrasante, renforçant ainsi l'aspect monumental. D'autre part, il étudie l'œuvre de Piranèse (1720-1778) et s'en inspire en amplifiant l'échelle des monuments par rapport aux personnages qui n'occupent désormais qu'une étroite position : leur présence, presque épisodique, ne sert qu'à animer la composition. Pour la réalisation des personnages jugés moins importants, l'artiste collaborera à plusieurs

reprises avec Giuseppe Mazzola (1748-1838) dont l'élégance a pu être reconnue dans certaines aquarelles de la période napolitaine.

Ducros ne se limite pas à la représentation des ruines de la Ville Éternelle. À l'été 1778, il part pour la Sicile entouré de quelques compagnons. En quittant Naples, ils font escale à Avellino, Paterno, Canosa, Bari puis Tarente, louent des barques et se retrouvent enfin en Sicile. Ils passent quelques jours à Messine avant de rejoindre Taormine où l'artiste réalisa probablement la gouache présentée ici, parmi d'autres (*ill. 1*).

Parmi les vestiges antiques de la ville demeure le théâtre gréco-romain dont la construction remonte au III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Remarquablement conservé, le théâtre fascine par sa magnificence, souvenir d'une époque antique rêvée dont l'artiste tire plusieurs aquarelles (*ill. 2*). La vue offre une perspective infinie permettant à l'œil du spectateur de se promener jusqu'à la mer puis, dans sa continuité, jusqu'à l'Etna que l'on aperçoit dans sa totalité en arrière-plan.

Depuis Paolo Panini (1691-1765) jusqu'à Hubert Robert (1733-1808), les ruines exercent un véritable effet de fascination sur les artistes en quête de puissance historique. Pourtant, Ducros ne cherche pas à copier le travail de ses aînés mais bien de s'en inspirer pour les intégrer à sa propre conception. Dans ses paysages



Ill. 3  
 Abraham-Louis-Rodolphe Ducros  
*Le théâtre grec de Syracuse*  
 Aquarelle, 54,6 x 76,2 cm  
 Londres, Victoria & Albert Museum (inv. P.4-1950)

documentaires, il livre progressivement une véritable ode à la nature. À l'aube du romantisme, elle reprend ses droits sur l'homme et envahit la majeure partie de ses compositions. Les ruines, quant à elles, expriment les nouvelles tendances esthétiques littéraires et la sensibilité de leurs auteurs tels que Edmund Burke (1729-1797) et le sublime ou William Gilpin (1724-1804) à travers le pittoresque. Ducros comprend cette sensibilité et la réinvente. Désormais son œuvre prend une nouvelle forme, l'Histoire passe au second plan. La seconde aquarelle présentée ici illustre cette conception. Retiré dans les hauteurs de Palerme, l'artiste cherche des paysages jusque-là inexplorés par ses confrères, profitant de la prédominance végétale bien qu'interrompue ici à droite par la construction d'une villa.

*« Le ciel est dans le paysage ce que la face est dans une figure humaine ; c'est le ciel qui, par les accidents de lumière et d'ombre, répand dans un paysage un ton triste ou gai, sombre ou serein, paisible ou agité, convenable au caractère sous lequel on veut le représenter. »<sup>2</sup>*

Par son éblouissante technique, Ducros hisse l'aquarelle à son plus haut niveau d'exigence, tentant de rivaliser avec la peinture à l'huile tant par le format que par un habile traitement des couleurs.

Il croque sur le vif et capture les effets changeants de lumière avec une grande acuité. Dans ses perspectives

atmosphériques, le ciel tantôt nuageux et contrasté, tantôt éclairci par un rayon de soleil, ainsi que la nature sont traités dans de savants camaïeux de bleus et de verts qui insufflent instantanément une douceur et une incontestable fraîcheur à la composition.

L'œuvre d'Abraham-Louis-Rodolphe Ducros occupe une place de premier plan dans la collection permanente du musée cantonal des Beaux-Arts de la ville de Lausanne où l'artiste s'éteint en 1810. Le musée peut se prévaloir de conserver le fonds d'atelier rapporté en Suisse par l'artiste à son retour d'Italie.

À une époque où le paysage est un genre encore considéré comme mineur, Ducros parvient à s'établir comme l'un des meilleurs de sa génération. Sa fascination pour la nature et la poésie des ruines rapproche son œuvre de celle des artistes préromantiques. À travers ses compositions, il traduit ses propres sentiments : les spectacles sublimes de cieux troublés par l'arrivée d'un orage (ill. 3) rappellent la fin de son séjour italien et le tempérament inquiet d'un artiste exilé dans une époque bouleversée par la Révolution.

M.O

<sup>1</sup> Jean-Louis-Philippe Bridel, « Lettre sur les artistes suisses maintenant à Rome », *Mélanges helvétiques*, 1790

<sup>2</sup> Philippe Secretan, *Journal de voyage*, BCU, Ms, Fonds Pellis, fol. 61



# Jean-Guillaume MOITTE

(Paris, 1746 – 1810)

## 9 | *Portrait d'une jeune fille âgée de douze ans*

1777

Pierre noire et estompe en tondo

Diamètre : 15,8 cm

Annoté au dos du carton d'encadrement à la plume : « ... ait par m<sup>r</sup> moitte sculteur (sic)... âgée de 12 anés 3 mois 1777 »

*Provenance :*

- Vente du 22 mars 1928, Catalogue des estampes et des dessins principalement de l'école française du XVIII<sup>e</sup> siècle composant la collection de M. George Haumont, Paris, Hôtel Drouot, salle n<sup>o</sup>VIII, sous le numéro 103 « *Portrait de fillette représentée à mi-corps, de profil à droite* »
- France, collection particulière.

*Bibliographie :*

- Gisela Gramaccini, *Jean-Guillaume Moitte (1746-1810) : Leben und Werk*, Akademie Verlag, Berlin, 1933, reproduit p. 187 sous le numéro 87
- *Journal inédit de Madame Moitte, femme de Jean-Guillaume Moitte, membre statuaire de l'Académie des beaux-arts, 1805-1807*, Paris, Plon, 1932, p. 234.

Fils du peintre et graveur Pierre-Etienne Moitte (1722-1780), Jean-Guillaume est confronté dès son plus jeune âge à l'exercice artistique. Il débute sa formation par l'étude de la sculpture auprès des grands noms français : Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785) puis Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778) et obtient naturellement le premier Prix de Rome en sculpture en 1768. Il entre ainsi à l'École Royale des Élevés protégés et y apprend l'art du dessin sous l'égide du directeur Louis Michel van Loo (1707-1771).

Avant d'être sculpteur, Moitte est un formidable dessinateur. Entraîné par la vague néoclassique dont les origines remontent aux premières fouilles d'Herculanum en 1738, puis celles de Pompéi dix ans plus tard, l'artiste développe un engouement pour les civilisations antiques, contribuant ainsi au renouvellement du prestige italien. Son séjour en Italie lui permet de dessiner d'après nature les bas-reliefs, casques, épées, armures et statuaire antiques en tout genre. Il y révèle son don pour le dessin qu'il perfectionnera durant toute sa carrière.

À son retour en France en 1773, Moitte est rapidement remarqué et rejoint l'atelier de l'orfèvre du roi, Henri Auguste (1759-1816), pour qui il réalise plus de mille dessins. Le dessin occupe ainsi une large place dans sa



Ill. 1

Marie-Adélaïde Castellias-Moitte (1747-1807)  
*Suite de cinq dessins représentant divers portraits à mi-corps d'hommes, de femmes et d'enfants dont quatre recto-verso*

Plume, encre noire et brune  
33,3 x 20 cm  
Collection particulière



production dont la majeure partie est consacrée aux études préparatoires pour ses sculptures et projets ornementaux.

Le profil de cette jeune fille, d'un format intimiste, forme une œuvre rare dans le corpus de l'artiste. Ses dimensions restreintes rapprochent l'œuvre de la miniature, dont l'essor est attesté durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'attention et la profusion de détails laissent penser que l'artiste connaissait son modèle. L'épouse de Jean-Guillaume, Marie-Adélaïde (1747-1807), était aussi artiste à ses heures et avait pris l'habitude de peindre les profils de leur entourage quotidien (*ill.* 1), dont des pensionnaires qu'elle cite dans son journal. Sans que l'on puisse identifier les profils dans les dessins, on trouve mention d'une femme de chambre mais aussi d'Augustine Hardier, âgée de 15 ans et de Marianne et Emilie Pibaleau ayant respectivement 11 et 12 ans. La jeune fille de notre dessin pourrait ainsi être l'une d'entre elles. Elle porte un *négligé* à la mode des casaquins : une petite veste ajustée à manches trois-quarts agrémentées de dentelles qui devait retomber sur ses hanches. Cette veste d'allure presque masculine formait un haut que l'on portait avec une jupe généralement d'une teinte plus claire que la veste.

À travers cette œuvre, l'artiste exprime toute l'ingéniosité de sa main. Contrairement à la première partie du siècle qui favorisait la technique des trois crayons dont la sanguine et les pastels appréciés pour leur apport sensuel, la seconde moitié démontre la large utilisation de la pierre noire dont la préciosité annonce les grands principes du néoclassicisme en vogue. La quête de vérité et de *grandeur calme*<sup>1</sup> se doit de retranscrire avec justesse le modelé et d'exalter les formes. N'utilisant qu'un

unique médium, l'artiste parvient à rendre d'une part la finesse des traits de ce visage juvénile, et d'autre part la vérité psychologique d'un regard innocent. Une douce lumière vient savamment éclairer le visage et le modelé des chairs rendu par le seul contraste entre l'épaisseur du trait tantôt plus appuyé pour en accentuer le volume et marquer les ombres. La rigueur et la justesse de la technique évoque, tout comme ses dessins préparatoires à la sculpture, l'enseignement des vertus de *noble simplicité* et de sagesse.

Pris entre deux siècles, Jean-Guillaume Moitte sut s'adapter à tous les régimes politiques. Riche d'une double formation conjuguant le dessin à la sculpture, il s'acquit des droits à la reconnaissance de la monarchie en exécutant le monument funéraire de Louis XV à Saint-Denis. Sous le Directoire, l'éminent artiste est nommé en tant que commissaire chargé de collecter des œuvres d'art en France afin de rejoindre les collections du Louvre.

Ses talents de dessinateur sont mis à profit pour la réalisation de grands décors parisiens tel que le Panthéon pour lequel il exécute le fronton dont le thème dédié à la Patrie couronnant les Vertus civiles et héroïques lui vaut un grand succès, cependant détruit au retour des Bourbons sur le trône de France. Plusieurs statues de grands généraux de l'armée tombés au combat émanent également de sa main : le comte de Custine pour le musée de Versailles, le tombeau du général Desaix au monastère du Grand-Saint-Bernard ainsi que celui de Leclerc, époux de Pauline Bonaparte à la demande de l'Empereur.

M.O

<sup>1</sup> Johann Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture écrites*, 1755



## Jean-Baptiste LEPRINCE

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

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

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

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



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)

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* ». <sup>1</sup> 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*. <sup>2</sup> L'ouvrage

témoigne de l'importance que l'artiste accorde à l'étude de la nature que notre œuvre évoque en investissant la 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'École française et de la flamande réunies » <sup>3</sup>.

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* »<sup>4</sup>. 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* ».<sup>5</sup> 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

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Dupont de Nemours (ed. 1908), p. 58 (Salon de 1777)

<sup>4</sup> Seznec et Adhémar, III, p. 218 (Salon de 1767), 1963

<sup>5</sup> Lecarpentier, 1821, p. 296





# Marguerite GÉRARD

(Grasse, 1761 – Paris, 1837)

## 11 | *Portrait d'une jeune femme aux boucles d'oreilles*

Vers 1794-1795

Miniature fixée sous verre

Signé *M<sup>e</sup> gerard* en bas à gauche

Diamètre : 6,8 cm

*Provenance :*

- France, collection particulière

*Expositions :*

- *Marguerite Gérard Artiste en 1789 dans l'atelier de Fragonard*, Paris, musée Cognacq-Jay, 2009, p. 124-125, n° 32

*Bibliographie :*

- Carole Blumenfeld, *Marguerite Gérard 1761-1837*, Montreuil, 2019, p. 223, reproduit sous le n° 100P

« Très jeune encore, encore inconnue [mademoiselle Gérard] se cachait timidement sous la réputation de Fragonard, son maître et son beau-frère, pour arracher à ce public souvent injuste et prévenu le tribut d'estime que, dans ses préjugés superbes, il refuse quelquefois à la jeunesse et à l'obscurité. »<sup>1</sup>

Formée auprès de sa sœur et de son beau-frère, l'éminent Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), la jeune grassoise développe avec aisance ses dons dans le maniement du pinceau. Inspirée par l'œuvre de celui qu'elle considère comme son maître, elle tire de son enseignement une attention particulière à une facture lisse et délicate. Fortement influencée dans les premières années de sa carrière, elle s'émancipe dans les années 1780 et traite les sujets charmants qui traduisent une partie de sa délicate personnalité : scènes familiales, de leçon, d'enseignement, de lecture entre autres dans lesquels la figure féminine tient une place prédominante. Contrairement à la majorité de ses contemporains, Marguerite Gérard ne cherche pas à entrer à l'Académie et ne bénéficie ainsi pas de la protection de la famille royale. Elle n'est pas représentée aux premiers salons renouvelés jusqu'en 1799 mais à ceux de la Société des Amis des Arts. L'artiste préfère trouver sa reconnaissance sociale dans le choix de ses sujets et dans sa manière propre qui lui permet de se distinguer de ses confrères.

La fin du siècle voit le développement de l'art de la miniature comme une spécialité à part entière. Marguerite Gérard profite de ce contexte économique particulièrement favorable et de cet engouement soudain pour alimenter sa reconnaissance sociale et démontrer une nouvelle fois la minutie de son pinceau. À l'heure où la demande de scènes de genre se raréfie, cette nouvelle production marque un véritable tournant dans sa carrière et un apport financier non négligeable. Sa dextérité lui permet de se distinguer de sa sœur, la miniaturiste Marie-Anne Fragonard qui travaille dans la lignée de son époux, dont il retouchait par ailleurs volontiers le travail. Tout comme dans ses scènes de genre, la figure de l'enfant ainsi que la figure féminine tiennent une place centrale dans ses petits portraits.

Notre portrait peut être daté de la fin de la Terreur, vers 1794. Pour la réalisation de ces miniatures, Marguerite Gérard privilégie une technique particulièrement délicate en réalisant de petites huiles sur toile qu'elle fixe sous verre. Ce procédé permet d'accentuer les détails minutieux du visage du traitement des pommettes, des cernes jusque dans le reflet des boucles d'oreilles d'or que porte le modèle. Ces mêmes détails se retrouvent dans quelques-unes de ses œuvres comme en témoigne le portrait de jeune femme conservé au musée du Louvre (*ill.* 1).





Ill. 1  
 Marguerite Gérard  
*Portrait de jeune femme*  
 Miniature fixée sous verre  
 Diamètre 8 cm  
 Signé *Mte gerard*  
 Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques (inv. RF. 2059)



Ill. 2  
 Marguerite Gérard  
*Portrait de jeune femme aux boucles*  
 Miniature fixée sous verre  
 Diamètre 6,5 cm  
 Signé *Mte gerard*  
 Stockholm, Nationalmuseum (inv. NMB 921)

Sa virtuosité s'exprime tout aussi dans le soin accordé au naturalisme et à l'individualisation des profils. Elle choisit judicieusement de les représenter en buste afin de démontrer sa capacité à rendre la physionomie et le travail mené sur le rendu des chairs (*ill. 2*).

Qu'il s'agisse d'un tableau de chevalet ou d'une œuvre dont le diamètre n'excède pas les 7 centimètres, Gérard porte une grande attention aux jeux d'ombre et de lumière. Son pinceau, d'une extrême finesse, lui permet de donner l'illusion des matières et des épaisseurs. Dans notre portrait, ce traitement est particulièrement visible dans le nœud du fichu, dans le pli du tissu marquant la poitrine ou encore dans le fin châle aux extrémités brodées qui couvre les épaules de la jeune femme. Ces jeux de transparence de matière évoquent tout aussi un sentiment de spontanéité et d'authenticité, révélant une relation personnelle entre l'artiste et son modèle.

En débutant sa carrière l'année du couronnement de Louis XVI, peignant son dernier tableau lorsque Charles X monte sur le trône, Marguerite Gérard est l'une des rares femmes artistes à avoir connu une carrière si prolifique. Elle parvient à hisser la scène de genre au niveau de la peinture d'histoire, talent pour lequel elle est salué par les critiques qui félicitent par ailleurs son don dans la réalisation des miniatures, traitées systématiquement avec la tendresse et l'émotion dont elle fait usage jusqu'à son dernier portrait la veille de la monarchie de Juillet.

*M.O*

<sup>1</sup> *Mémoire en cassation, pour le citoyen [Jacques-Louis] Bance...* [1806], p. 477.



# Charles-Louis CLÉRISSEAU

(Paris, 1721 – Auteuil, 1820)

## 12 | *Caprice architectural animé de personnages devant un arc de triomphe* *Caprice architectural à la fontaine antique animé de lavandières*

Gouache et lavis brun sur traits de plume et contour à l'encre de Chine

Formant pendant

Signée et datée en bas à droite 1781 pour la première

Signée et datée en bas à gauche 1782 pour la seconde

61 x 47 cm

Au revers inscription à la plume mentionnant N°12 et N°15

*Provenance :*

- Collection privée Paris, dans la même famille depuis environ 1965

*Bibliographie :*

- T. J. McCormick, « Piranesi and Clérissseau's Vision of Classical Antiquity », in *Actes du colloque Piranèse et les Français*, 1978.
- Louis Réau, *Correspondance de Falconet avec Catherine II, 1767-1778*, Paris, E. Champion, 1921
- Florent-Antoine de Gille, *Musée de l'Ermitage impérial : notice sur la formation de ce musée et description des diverse collections qu'il renferme : avec une introduction historique sur l'Ermitage de Catherine II*, Saint-Petersbourg : Imprimerie de l'Académie impériale des sciences, 1860
- *Charles-Louis Clérissseau : 1721-1820 : dessins du Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg* [cat. exp.], Réunion des musées nationaux, Paris, 1995

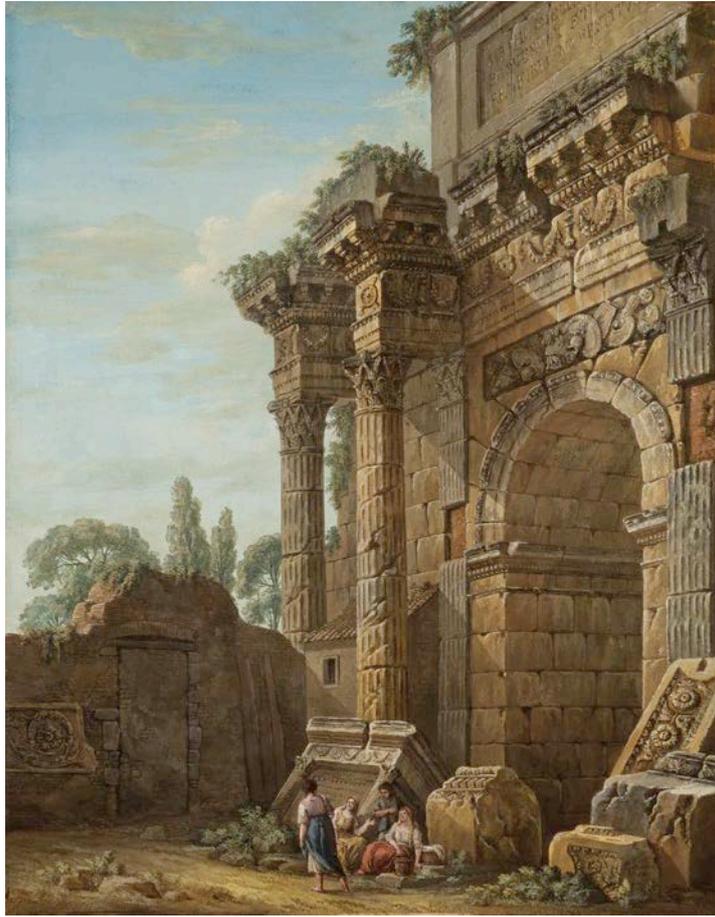
Figure énigmatique de la peinture de ruines à l'aube du néoclassicisme, Charles-Louis Clérissseau conjugue ses dons de dessinateur au domaine de l'architecture dans lequel il se place comme l'un des plus renommés de sa génération. La paternité de ses œuvres a pu être confondue avec ses éminents contemporains italiens et français tels que Giovanni Paolo Panini (1691-1765) et Hubert Robert (1733-1808).

Jeune prodige, c'est naturellement que Clérissseau remporte le Prix de Rome en 1746, bien qu'il ne rejoigne l'Italie que trois années plus tard. Comme ses confrères, il étudie à l'Académie sous l'égide de Giovanni Paolo Piranesi (1720-1778), maître incontesté de la peinture architecturale qui enseigne alors l'art de la perspective. Passionné par la poésie des ruines qui l'entourent et nourrissent son inspiration, il tire de son environnement un grand nombre de dessins et de gouaches.

À la fin de son apprentissage Clérissseau, devenu un artiste prolifique, choisit de ne pas rejoindre la France aussitôt. Il ne rentrera que 15 ans plus tard, en 1767.



Ill. 1  
Charles-Louis CLÉRISSEAU  
*Arc de triomphe de Septime Sévère à Rome*, 1783  
Gouache, plume et lavis brun, contour à l'encre de Chine  
46 x 59,3 cm  
Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage (inv. OP-11485)



Son don dans la pratique de gouaches est alors salué par l'Académie royale où il est reçu en 1769. Nos deux œuvres, datées 1781 et 1782, datent ainsi de la période française de sa carrière.

Tous comme ses confrères architectes Marie-Joseph Peyre (1730-1785) et Jacques-Germain Soufflot (1713-1781), il se rattache volontiers à la vague néoclassique qui envahit l'Europe et dont les caractéristiques esthétiques et idéologiques lui correspondent en tous points. Le fameux archéologue et historien Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) qui en décrit les fondements se lie d'amitié avec Clérisseau. Il admire et encourage son travail à travers de fructueux échanges épistolaires. Dans ses œuvres, l'artiste s'attache à retranscrire la noble simplicité et calme grandeur évoquée par son ami dans son ouvrage *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture* publié en 1755.

Admirant l'Antiquité perpétuellement créative, Clérisseau choisit d'utiliser pleinement les vestiges de Rome comme son principal répertoire de formes. Ces monuments sont considérés comme des *momentum*, gardiens de l'Histoire aussi prodigieuse que marquante des empereurs, dont les regrets se forment à travers les ruines architecturales et statuariques. L'Antiquité devient la référence suprême dans l'art, porteuse de sagesse et d'une beauté idéale, dessinant une continuité entre la Rome ancienne et l'époque moderne. Les guerres et victoires sont sculptées dans la pierre des triglyphes, métopes et linteaux des multiples temples et arcs de triomphe.

L'œuvre de Clérisseau connaît un rayonnement international, notamment en Russie où l'impératrice Catherine II règne depuis 1762. Habilement conseillée, elle achète en 1780 la majeure partie de la production de l'artiste, c'est-à-dire dix-huit portefeuilles de dessins et gouaches qui rejoignent instantanément la collection de l'Ermitage. Durant ses 34 années de règne, la politique d'acquisition de l'impératrice lui permet de rassembler plusieurs milliers de tableaux et dessins, qui en font l'une des plus prestigieuses collections d'art européenne. En 1867 un ouvrage recense les collections de la galerie impériale (Imperatorskij Ermitazh). Parmi les 11 880 dessins constituant la collection, « CHARLES-LOUIS CLÉRISSEAU (peintre d'architecture, né à Paris en 1721, mort dans la même ville en 1820) : 1148 vues de Rome, de Naples et d'autres villes d'Italie, y compris un grand nombre de dessins d'édifices et de monuments antiques (N° 1842 - 2621, 11444 11686, 11756 11777).<sup>1</sup>

Choissant de ne conserver qu'une étroite partie de sa collection – de laquelle sont vraisemblablement issues nos deux gouaches – Clérisseau souhaite instruire la jeune génération d'artistes et les préparer au voyage en Italie. Le catalogue de sa vente après décès mentionne ainsi des gouaches, collections de croquis et quinze portefeuilles contenant des compositions, vues d'Italie, détails d'architecture et figures du « meilleur temps » de l'artiste.

Ces deux œuvres forment un savant mélange d'éléments existants et fantasmés mêlant les différentes atmosphères et éléments de ruines qu'il a pu admirer durant les 15 années passées à Rome. Dans son œuvre, les caprices architecturaux sont systématiquement animés de scènes de la vie quotidienne. Ses gouaches illustrent ainsi un rapport tantôt tragique tantôt hédoniste à la vie lorsque la joie païenne des personnages rejoint les divinités antiques.

De tous les différents arcs érigés par les empereurs romains, Clérisseau s'est probablement inspiré de celui de Titus, Septime Sévère – qu'il avait par ailleurs étudié auparavant (*ill. 1*) - ou encore de celui de Constantin pour imaginer les ruines de la première gouache. Sa façade présente un fronton orné d'inscriptions latines dont *SPQR* devise romaine par excellence signifiant *Senatus populusque Romanus* (le Sénat et le peuple romain), symbole de la république fondée en 509 avant J.-C. Sur le linteau, le bas-relief présente différents trophées d'armes et de casques comme allégorie de la guerre et d'une épopée victorieuse.

La seconde gouache illustre une niche demi-lune à coupole ornée d'une voûte à caissons en pierre ponce caractéristique de l'époque romaine, témoignage d'une prouesse technique dont l'engouement fut lancé lors de la construction du Panthéon sous le règne de l'empereur Hadrien (117-138).

Deux lavandières et un voyageur monté sur un âne se reposent près de la fontaine triomphant sous la coupole. Vestige d'une fontaine en marbre, elle est surmontée d'une statue représentant le dieu romain souverain Jupiter, symbole de puissance associées aux présages célestes liés aux pratiques divinatoires. Depuis lors, le dieu incarne la supériorité de la Rome antique. Le modèle original de Jupiter appelé Verospi est un modèle en marbre, aujourd'hui conservé aux musées du Vatican (*ill. 2*).





SPEI  
IMCO

VNI POTEST  
SVI RES... T V... RVNT  
P... RFIENDAM CVRAVIT

Seated female figure

Small figure below seated figure

Woman washing clothes

Person washing clothes

Man on a donkey



Ill. 2

*Statue de Jupiter assis, dit Jupiter Verospi*

Marbre, III<sup>e</sup> siècle

Seule la partie supérieure du corps est ancienne, jusqu'aux jambes ; les bras, certaines parties du visage et des cheveux et le reste du corps ont été intégrés au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Rome, Musées du Vatican, Musée Pie-Clémentin, Galerie des bustes, 77 (Inv. n° 671)

Construites sur la base de dessins croqués sur le vif, l'artiste retravaille méticuleusement ses œuvres en atelier. Baignées dans une douce atmosphère estivale, nos deux gouaches illustrent pleinement la dextérité technique de l'artiste, plaçant ingénieusement des accents de lumière sur les quelques personnages qui animent et rythment les compositions.

Le format spectaculaire de nos feuilles, habituellement réservé à la peinture, rappelle celles qui furent livrées à l'Ermitage. L'utilisation de la gouache n'est pas anodine : située entre le dessin et la peinture, cette technique permet une production aussi rapide que délicate. L'harmonie de l'ensemble est rigoureusement étudiée dans une volonté d'équilibre des couleurs en camaïeux de tons ocres et en grisailles et des masses. La gouache permet de rendre les effets de transparence et de rendu des matières telle que la texture de la pierre, polie par endroits, granuleuse en d'autres ainsi que la douceur de la nature qui reprend ses droits et envahit progressivement les ruines.

En Italie, Clérisseau prolonge l'époque antique qu'il mêle au monde moderne. L'élégance émanant de ses œuvres rappelle le classicisme de la Grèce antique exploité par les romains, dont l'esthétique fut fondée sur l'équilibre et la rationalité, un art intellectuel et raffiné dans lequel Clérisseau se reconnaît.

L'artiste connaît un grand succès de son vivant. Son influence s'étend en Italie, en France, en Angleterre suite à sa rencontre avec les frères architectes Robert et James Adam, mais aussi jusqu'au Nouveau Monde : fasciné par la Maison carrée de Nîmes, Thomas Jefferson alors ambassadeur des Etats-Unis en France (1784-1789) sollicite Clérisseau pour la construction du Capitole de l'État de Virginie à Richmond.

M.O.

<sup>1</sup> *Collection des dessins : Galerie no. XII Ermitage impérial*, Académie impériale des sciences, Saint-Petersbourg, 1867, p. V-VI

## John FLAXMAN, attribué à

### 13 | *L'enseignement de Socrate*

Plume lavis d'encre brune et rehauts de gouache sur traits de pierre noire

37 x 63,5 cm

*Provenance :*

- France, collection particulière

*Bibliographie :*

- David Irwin, *John Flaxman 1755-1826: sculptor, illustrator, designer*, London: Studio Vista: Christie's, 1979
- Robert R. Wark, *Drawings by John Flaxman in the Huntington collection*, San Marino, Calif.: Henry E. Huntington Library and Art Gallery, 1970

La santé fragile de John Flaxman, né à York en 1755, le contraint très jeune au confinement. C'est ainsi que débute sa formation artistique dans l'atelier paternel, le modelleur John Flaxman dit John Ier. À ses côtés, il dessine et modèle des figures de cire ou de terre glaise. Parallèlement, le jeune homme fait preuve d'un goût précoce pour l'Antiquité à travers une étude assidue du grec et du latin. À l'âge de 12 ans il est remarqué à la Free Society of Artists grâce à une copie dessinée d'après l'antique et l'année suivante par un buste. C'est donc naturellement qu'il rejoint la Royal Academy en 1769 où son don dans la sculpture le place comme le plus jeune sculpteur de sa génération. La même année il reçoit sa première médaille. Il restera 18 ans à l'Academy, période durant laquelle il réalise de nombreux dessins, dont les sujets essentiellement tirés de la mythologie sont destinés aux décors des céramiques de la fameuse maison MM. Wedgwood.

Pris dans la vague du néoclassicisme qui envahit l'Europe au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle révélant Herculaneum en 1738, puis Pompéi dix ans plus tard, Flaxman suit l'extraordinaire engouement pour l'Antiquité comme modèle de référence. Sculpteur mais aussi brillant dessinateur, l'artiste comprend vite que substituer le style anglais pour l'antique lui apporterait un grand succès. Depuis l'Angleterre, il participe ainsi à la renaissance du prestige de l'Italie et notamment de Rome considérée comme la source de la civilisation européenne occidentale. Le voyage en Italie apparaît comme un complément indispensable à sa formation : à l'automne 1787 les journaux annoncent le départ du jeune prodige. À son arrivée, Flaxman a 32 ans, il est désormais considéré

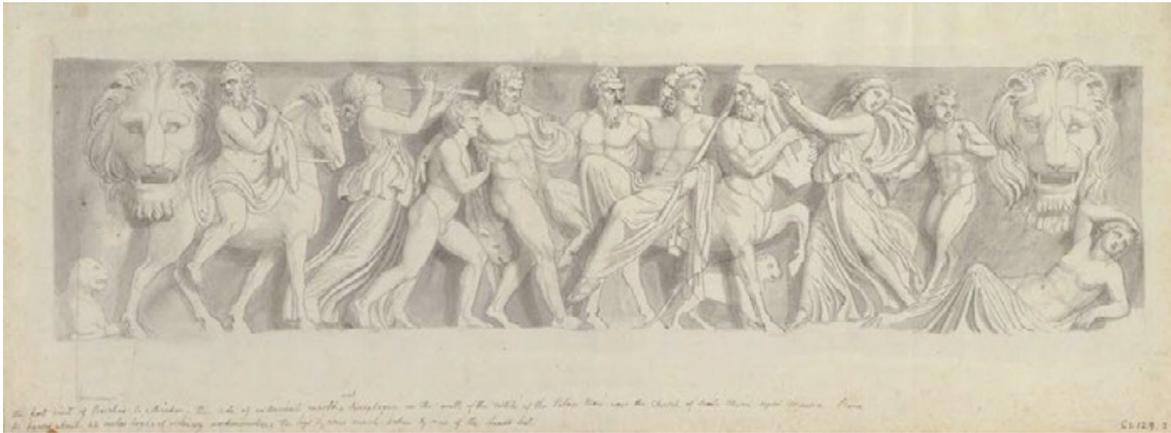
comme l'un des meilleurs artistes que la Grande-Bretagne ait produits.

De sa formation académique, Flaxman traite les sujets classiques ainsi que les sujets d'histoire, sélectionnant principalement ceux tirés de l'Antiquité grecque peu traduits en peinture, une évocation probante de sa culture rigoureuse. En Italie, il copie inlassablement les bas-reliefs, statues et monuments antiques qui alimentent son répertoire de formes et nourrissent son inspiration pour ses sculptures.

La prépondérance du dessin dans sa carrière place Flaxman tant comme dessinateur que comme sculpteur. Cette pratique répond parfaitement au phénomène néoclassique : la rigueur et la précision de ses traits lui permettent d'en exprimer les grands principes. Puissamment figuratifs, ses dessins font abstraction de la couleur et du creusement de l'espace. L'intérêt réside dans l'éducation de l'œil du spectateur à l'*exemplum virtutis*<sup>1</sup> qui mêle héroïsme et vertus, maîtres-mots des civilisations antiques. Pour cela, il puise aussi dans l'héritage de Poussin comme référence à forte portée morale.

Dans la dernière décennie du siècle, Flaxman gagne ainsi en notoriété en produisant des séries de gravures illustrant les récits des plus fameux auteurs de l'Antiquité grecque tels que Hésiode, Eschyle et Homère qu'il lisait déjà dans l'atelier paternel. Ses dessins sont traduits en gravure par Tommaso Piroli (1752-1824) puis réunis en recueil permettant ainsi l'expansion de son nom en Europe.





Ill. 1

John Flaxman

Projet de frise d'après un sarcophage romain : *La première visite de Bacchus à Ariane*

Plume, encre noire et lavis gris sur papier gris

24,9 x 64,4 cm

New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 61.129.2)

Flaxman chérit les scènes de sacrifices, batailles, le thème du lit funéraire glorifiant la mort de héros, les enlèvements mais aussi scènes d'enseignement comme en témoigne l'œuvre présentée ici. Il favorise la composition en frise privilégiant le statisme et la gravité des acteurs figés comme des statues qui rappellent sa double formation (*ill. 1 & 2*).

Au centre de la composition apparaît Socrate, transmettant sa connaissance à une assemblée d'érudits. Plus qu'un philosophe, la figure de Socrate incarne la vertu de l'enseignement et de la grandeur de la Grèce antique. Les grands principes antiques sont évoqués à travers sa seule silhouette, quant à la transmission du savoir, elle est symbolisée par son bras droit au doigt levé vers le ciel. Ce détail symbolise la philosophie grecque, largement représentée par ses contemporains (*ill. 3*) mais dont la plus célèbre représentation demeure, sans conteste, *L'École d'Athènes* de Raphaël (Chambre de la Signature des musées du Vatican).

Flaxman lit parfaitement le grec. Cette langue, symbole écrit d'une époque révolue qu'il affectionne tant, trouve sa place dans quelques dessins comme ici sur la colonne à droite qui soutient un buste d'un philosophe – probablement Sophocle – portant les lettres sigma, iota et omega ( $\Sigma$  I  $\Omega$ ).

La dextérité avec laquelle il trace les contours de ses figures est un élément caractéristique de sa production qui rapproche notre dessin de son œuvre. La plume permet un trait minutieux et épuré qui valorise les détails tels que les chevelures et barbes michelangelesques, les musculatures jusqu'aux phalanges ou encore les orteils des figures. L'ensemble est complété par une savante utilisation du lavis brun qui rend les ombres, apporte le volume et souligne les raccourcis. L'artiste sera reconnu pour la clarté de ses dessins et l'ingénieuse simplicité de compréhension de ses œuvres qui exaltent les valeurs morales antiques.

Les dimensions importantes, l'épaisseur de la feuille ainsi que la complexité de la technique laissent penser qu'il ne s'agit pas d'un travail préparatoire à un bas-relief, mais bien une œuvre finie qui devait probablement rejoindre un album.

Lorsque la mort l'interrompt, John Flaxman est un artiste reconnu, au sommet d'une carrière prolifique. Ses dons de sculpteurs seront mis à profit pour la commémoration de bâtiments publics tels que les nouvelles Chambres du Parlement, l'écu commémoratif de l'Exposition de 1851 et l'Albert Memorial, d'autres sculptures et bas-reliefs arborent le théâtre de Covent Garden et les monuments de Chichester et de Westminster.

M.O

<sup>1</sup> Expression de l'historien d'art Robert Rosenblum (1927-2006)



Ill. 2  
John Flaxman  
*Oreste poursuivi par les furies*  
Plume et encre brune, 18,28 x 80,2 cm  
Londres, Victoria & Albert Museum (inv. 83-1899)



Ill. 3  
Jacques Louis David (1748–1825) (et atelier ?)  
*La mort de Socrate*  
Vers 1782  
Plume, encre noire et lavis d'encre grise sur pierre noire, 24,4 x 37,8 cm  
New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 2013.59)





## Félicité LABOREY

(Active vers 1793-1815)

### 14 | *Portrait d'une femme artiste à son bureau, appuyée sur son portefeuille, devant une fenêtre ouvrant sur un paysage*

Pierre noire, estompe et rehauts de blanc

24 x 21,5 cm

Signée en bas à droite *félicité A.*

*Provenance :*

- France, collection particulière

*Exposition :*

- Probablement Salon de 1793 : « Portrait d'une Femme appuyée sur une table », sous le n°291

*Bibliographie :*

- Olivier Blanc, *Portraits de femmes, artistes et modèles à l'époque de Marie-Antoinette*, pages 21, 65, 68, 85-87.
- Camille Mauclair, *Histoire de la miniature féminine française : le XVIII<sup>e</sup> siècle - l'Empire - la Restauration*, Albin Michel, Paris, 1925

La vie et l'œuvre de la citoyenne Laborey demeurent mystérieuses. Elle fut pourtant une femme artiste appliquée qui expose au Salon à la fin de l'époque révolutionnaire en 1793 ainsi que la première année du Directoire en 1795. Emmanuel Benezit mentionne qu'elle donnait comme adresse le 23 rue Vendôme dans le Marais, puis rue Saint-Denis en 1795 : à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle les peintres en miniatures sont locataires et déménagent régulièrement, un choix providentiel car de nombreux logeurs sont par profession liés à l'art.

La production de l'artiste semble s'être poursuivie sous l'Empire (*ill. 1*) et jusqu'aux premières années de la Restauration, vers 1815.

Le Salon de 1793 mentionne que l'artiste expose sous le numéro 291 une œuvre titrée « Portrait d'une Femme appuyée sur une table ». Notre dessin présente ce même sujet, la datation du vêtement de la jeune femme ainsi que du mobilier correspondent à cette datation. Dans la dernière décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle, les tissus se renouvellent, la soie et le velours sont abandonnés au profit de drap pour les hommes et d'étoffes claires et légères pour les femmes. La jeune femme porte ici une robe cintrée sous la poitrine en mousseline qui semble légère et aérienne. En vogue à cette époque, la robe cintrée sous la poitrine sera par la suite reprise sous le



Ill. 1

Félicité Laborey

*Portrait de femme en robe blanche  
portant un châle en cachemire rouge*

Aquarelle et gouache sur ivoire

9 x 7,8 cm

Celle, Allemagne, The Tansey Miniatures Foundation  
(inv. 10416)





Ill. 2  
 Anne Guéret (1760-1805)  
*Portrait d'une artiste appuyée sur un portefeuille,*  
*probablement autoportrait de l'artiste*  
 Craie noire, estompe, plume, lavis gris et rehauts de  
 gouache blanche sur papier chamois  
 32 x 40,4 cm  
 Exposé au Salon de 1793 sous le n°765  
 Collection particulière



Ill. 3  
 École française vers 1790  
*Portrait de femme à sa fenêtre tenant un éventail*  
 Pierre noire et rehauts de blanc  
 22,5 x 20,5 cm  
 Collection particulière

Directoire puis sous l'Empire, allégées et décolletées. Le goût de l'Antiquité naissant trouve également son influence dans l'art de la coiffure qui cherche à reproduire celles des statues antiques. La coiffure à la Titus fait fureur, chez les hommes comme chez les femmes, portée ici par le modèle. Les cheveux étaient coupés ou relevés à la nuque, une véritable révolution en opposition avec la mode sous l'Ancien Régime. Les cheveux de la jeune femme semblent ici noués en chignon ; un ruban ceignant sa tête retient la chevelure laissant élégamment retomber des mèches de cheveux bouclés que l'on appelle « crochets » sur le front et les tempes. Cette coiffure sera popularisée sous l'Empire par Hortense de Beauharnais qu'elle porte dans la plupart de ses effigies.

La précision semble être l'une de ses qualités majeures de notre artiste qu'elle met au service d'une production de petits portraits. L'œuvre pourrait par ailleurs être une mise en abyme : l'artiste se serait représentée appuyée sur un carton à dessin, une position que l'on retrouve dans de nombreux autoportraits. La même année, Anne Guéret expose au Salon un portrait de femme appuyée sur un portefeuille, aujourd'hui considéré comme un probable autoportrait (ill. 2).

À la frontière de la miniature, les dimensions restreintes de notre dessin mettent en avant la dextérité de la main de l'artiste. Sa virtuosité s'exprime à travers le soin accordé à chaque détail de la composition, allant de l'utilisation de l'estompe apportant un effet de douceur à l'ensemble, en passant par un traitement délicat de la

lumière éclairant les lignes pures et exactes du visage qui rendent la psychologie, jusqu'au traitement des cheveux dessinés un à un. Une subtile utilisation de blanc permet d'accentuer le volume des plis de la robe ainsi que de mettre en évidence les éléments essentiels comme ici le carton à dessin, attribut de l'artiste.

Avant d'être miniaturiste, Félicité Laborey est une excellente portraitiste. Un dessin récemment passé sur le marché peut être rapproché de notre œuvre, tant par la technique que par la datation (ill. 3). L'œuvre représente une jeune femme assise à sa fenêtre ouvrant sur un paysage tenant dans sa main un éventail. L'utilisation de la pierre noire et de l'estompe permet de rendre avec une acuité similaire à notre dessin les détails de la physionomie du modèle. L'ensemble est également rehaussé de blanc, soulignant ici le fin voile qui couvre la chevelure.

La miniature tout comme le petit portrait trouvent un véritable essor à fin de siècle. Leur format réduit permet de proposer des prix moins élevés et de les rendre accessibles à un plus vaste public, formant ainsi une nouvelle source de revenus non négligeable. Félicité Laborey rejoint cette communauté de femmes artistes en quête de reconnaissance. Alors que la participation des miniaturistes au Salon de 1791 demeure modeste, la présentation de son travail en 1793 puis 1795 nous a permis de pouvoir restaurer la mémoire d'une artiste dont la dextérité la rapproche volontiers des grands noms de son temps.

M.O



## Horace VERNET

(Paris, 1789-1863)

### 16 | *La Course de chevaux libres durant le Carnaval de Rome*

Plume et encre brune, lavis brun et rehauts de gouache blanche

11 x 16 cm

#### *Provenance :*

- Paris, Galerie de Bayser
- France, collection particulière.

#### *Bibliographie :*

- *Horace Vernet (1789-1863)*, [cat. exp.], sous le commissariat de Valérie Bajou et d'Élise Tandeau de Marsac, Dijon : éditions Faton ; Versailles : Château de Versailles, 2023
- Pierre Sanchez, *Horace Vernet dessinateur lithographe 1816-1838. Catalogue raisonné de l'œuvre lithographié*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2016
- *Horace Vernet (1789-1863)*, [cat. exp.], Rome, Académie de France à Rome, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, mars-juillet 1980
- Félix de Bona, *Une Famille de peintres : Horace Vernet et ses ancêtres*, Lille, Desclée, de Brouwer et Cie, 1891

Issu d'une famille d'artiste, Horace Vernet est familiarisé très tôt avec les diverses techniques de l'art : dessin, gravure et peinture. Il est le petit-fils du fameux Claude-Joseph Vernet (1714-1789), peintre de marines par excellence et le fils de Antoine-Charles-Horace, dit Carle Vernet (1758-1836), qui s'illustre dans la peinture militaire. C'est auprès de ce dernier qu'il reçoit son enseignement technique et développe un attrait particulier pour la représentation d'équidés. Dans l'atelier paternel, Horace Vernet fait la rencontre fructueuse de Théodore Géricault, le maître romantique avec qui le jeune homme se lie d'amitié. Horace Vernet réalisera par ailleurs un portrait de Géricault en 1824, année de sa mort prématurée.

Quelques années plus tard, Vernet rejoint l'atelier de François-André Vincent et achève sa formation en remportant le prix de Rome en 1810. Très apprécié du clan Bonaparte, il sera choisi pour peindre plusieurs portraits de Napoléon avant son éviction, tout en se rapprochant de Jérôme, roi de Westphalie qui lui commande également un portrait équestre.

Horace Vernet demeure fidèle à l'Empire, même après sa chute. Durant les premières années de la Restauration, son atelier prolifique est fréquenté par un grand nombre d'artistes et autres personnages illustres hostile au règne de Louis XVIII. Paradoxalement, Vernet trouve



Ill. 1

Théodore Géricault (1791-1824)

*Course de chevaux libres à Rome*, 1817

Huile sur papier marouffé sur toile, 45,1 x 60 cm

Lille, Palais des Beaux-Arts (inv. P. 475)

un soutien précieux auprès de Louis-Philippe, lui permettant d'exposer dans son atelier certaines de ses œuvres considérées comme antiroyalistes et rejetées du Salon. Cependant, le talent incontestable de l'artiste lui permet de s'illustrer aux Salons de 1826 et 1827 et d'être nommé directeur de l'Académie de France à Rome en 1829, fonction qu'il occupe jusqu'à sa mort en 1835.





Ill. 2

Horace Vernet

*La course des chevaux libres à Rome, 1820*

Huile sur toile

46 x 54 cm

New York, Metropolitan Museum (inv. 87.15.47)



Ill. 3

Antoine-Charles-Horace, dit Carle Vernet (1758-1836)

*Courses de chevaux barbes à Rome. Scène du carnaval*

Huile sur toile

95 cm x 138 cm

Avignon, Musée Calvet (inv. 827.2)

La carrière de peintre militaire implique l'étude rigoureuse de la cavalerie à travers l'observation de l'anatomie des chevaux. Tout comme son aîné Géricault, Vernet témoigne d'une brillante facilité dans leur exécution. Notre dessin atteste de l'influence du séjour italien de l'artiste. Le sujet est familier, il est traité par Géricault en 1817 (*ill. 1*) : il s'agit de l'une des nombreuses esquisses qui devait servir à l'exécution d'une œuvre mesurant une dizaine de mètres de largeur qui ne sera finalement jamais réalisée.

L'œuvre représente le départ pour une course de chevaux libres à Rome, également appelée la course des chevaux barbes ou Barberi. Tout comme son aîné, Vernet représente quelques chevaux, tout juste sortis de leur enclos qui se débattent violemment pour tenter de fuir les quelques mains des palefreniers qui peinent à les retenir. L'œuvre exprime la fougue et l'extrême excitation de ces deux chevaux cabrés. Pour se faire, Vernet esquisse les formes, dans un cadrage serré et un format restreint, par de rapides coups de plume traduisant une tension omniprésente.

L'énergie et la force animale presque oppressante est traduite d'une part par l'utilisation du lavis brun qui accentue les ombres, et d'autre part par l'utilisation ingénieuse de la gouache blanche qui met en exergue la musculature du cheval à droite comme élément dominant

de la composition. Dans cette veine romantique inspirée par Géricault, Vernet illustre ainsi la domination de l'animal et plus largement de la nature sauvage sur l'homme et exacerbe cette puissance incontrôlable.

On peut aisément penser que Vernet, tout comme Géricault, réalisa cette œuvre en Italie après avoir assisté à cette fête populaire appelée le Carnaval de Rome, durant lequel avaient lieu des parades dans les rues allant de la Place du Peuple à la Place de Venise et des courses de chevaux sur le fameux Corso.

Par cette esquisse, Vernet prouve son indéniable don dans la représentation équestre. L'œuvre est saisie d'une verve et d'une fougue propre au courant romantique permettant d'évoquer la sensibilité émotionnelle du peintre.

Cette esquisse servit probablement de première pensée à la réalisation de l'huile sur toile par l'artiste aujourd'hui conservée à New York, au Metropolitan Museum (*ill. 2*), datée de 1820 qui inspira probablement le père de l'artiste qui réalise une toile représentant le même sujet, d'un format plus ambitieux. Le cadrage plus large permet de rendre compte de la grande foule présente dans les gradins en arrière-plan, attendant impatientement que le spectacle commence (*ill. 3*).

M.O



## Jean-Baptiste-Louis MAES dit MAES-CANINI

(Gand 1794 – Rome 1856)

### 16 | *Quatre études de femmes et enfants*

2<sup>e</sup> quart du XIX<sup>e</sup> siècle

Crayon et huile sur papier marouflé sur toile

44 x 58,5 cm

*Provenance :*

- France, collection particulière.

À la différence d'un François-Joseph Navez (Charleroi 1788 - Bruxelles 1869) qui, parti à Rome pour y parfaire sa formation, n'y séjourna que quatre années, certains peintres belges contemporains firent le choix de s'y établir définitivement. C'est le cas de l'Anversois Martin Verstappen (Anvers 1773 – Rome 1852) et du Gantois Jean-Baptiste-Louis Maes, dit Maes-Canini. Si le premier a trouvé sa voie dans le domaine du paysage, le second s'est imposé, dès le milieu des années 1820, comme l'un des peintres les plus demandés à Rome dans le genre populaire de la scène à l'italienne.

Élève à l'Académie des Beaux-Arts de Gand, Jean-Baptiste-Louis Maes fit preuve d'un talent précoce.<sup>1</sup> Il rafle ainsi les prix des concours des écoles des Beaux-Arts auxquels il participe, à Malines en 1810, à Gand en 1817, à Bruxelles en 1818, à Anvers et à Amsterdam en 1819. Élu membre de la Société Royale des Beaux-Arts de Gand en 1820, il se voit accordé par sa ville natale une pension annuelle pour deux années afin de poursuivre sa formation à l'étranger. De Paris où il séjourne en compagnie du paysagiste François Vervloet (Malines 1795 - Venise 1872), il concourt avec succès au Prix de Rome de l'Académie d'Anvers de 1821. Nanti d'un subside du gouvernement hollandais, il se met rapidement en route pour la Ville éternelle en compagnie de Vervloet. Partis de Paris à la mi-août 1821, les deux artistes arrivent à destination le 16 septembre suivant.

Lorsqu'il entre dans Rome, Jean-Baptiste-Louis Maes est un artiste confirmé qui s'est déjà illustré dans différents genres : la peinture d'Histoire, l'allégorie, le portrait. De nouvelles commandes de tableaux lui parviennent de sa ville natale, dont un grand tableau d'autel : *La Sainte Famille avec sainte Anne et saint Joachim* pour l'église Saint-Michel. Ces marques d'intérêt pour sa peinture

enthousiasment le peintre qui ambitionne encore d'être un peintre d'Histoire : « *Je viens d'apprendre avec beaucoup de satisfaction que l'église de St. Michel [de Gand] vient de m'ordonner un tableau pour la chapelle de St. Anne* »<sup>2</sup>, écrit-il le 30 juin 1824 à Liévin De Bast, le secrétaire de la Société royale des Beaux-Arts de Gand, « *maintenant je me trouve heureux de trouver l'occasion de pouvoir m'occuper entièrement au genre historique ; et je tâcherai de m'en acquitter avec honneur à l'attente générale du public et de mes concitoyens : ici je suis content et heureux me trouvant toujours au milieu des chef-d'œuvres* ».<sup>3</sup>

Avec un petit groupe de compatriotes belgo-hollandais, Vervloet et Verstappen déjà cités, Hendrik Voogd (Amsterdam 17687 - Rome 1839), Cornelis Kruseman (Amsterdam 1797 - Lisse 1857), Philippe Van Brée (Anvers 1786 - Saint-Josse-ten-Noode 1871), et le sculpteur Mathieu Kessels (Maastricht 1784 - Rome 1836), Maes effectue des excursions dans la campagne romaine, visitant les Monts Albains, Castel Gondolfo, Genzano, Nemi, Palestrina, Zargalo, Fracati, Grottaferrata, des lieux réputés pour la beauté des villageoises et de leurs costumes bigarrés et chatoyants. Il fréquente également les milieux plus cosmopolites. Ainsi, il se retrouve en juillet 1823 au couvent de *Santa Scolastica* à Subiaco, en compagnie de Vervloet, du mystérieux russe Abasettel, des Français Louis Étienne Watelet (Paris 1780 - 1866), Raymond Quinsac Monvoisin (Bordeaux 1790 - Boulogne-sur-Seine 1870) et François Antoine Léon Fleury (Paris 1804 - 1858).<sup>4</sup> Il côtoie enfin les artistes germaniques.

Stimulé par ses confrères et par l'atmosphère particulière de la cité éternelle, il se tourne de plus en plus vers le genre alors à la mode de la scène à l'italienne. Il annonce à Liévin de Bast dans sa lettre du 30 juin 1824 : « *J'ai l'honneur de vous annoncer que je viens d'expédier au commencement*



de ce mois trois tableaux ; représentant un S<sup>t</sup> Sébastien, une vieille femme en prières, et le troisième les *Pifferari devant une Madone* : au commencement du mois prochain j'envoie un autre, dont le sujet est une jeune et belle Vignerola avec un vieillard, groupe de grandeur naturelle ». Ces tableaux figureront au Salon de Gand de 1824.

Dorénavant, et à l'exception de quelques nouveaux tableaux religieux, tel *Le Bon Samaritain* de 1825 (fig. 4), il s'adonne principalement à la scène à l'italienne, devenant l'un des spécialistes à Rome de ce genre. Sa réussite est telle qu'en 1834, il dirige un atelier dans lequel il emploie plusieurs jeunes artistes afin d'honorer ses nombreuses commandes. Doué d'une incontestable maîtrise du dessin et dans le rendu des matières, que ce soient les délicates carnations de jeunes filles, la rudesse de vieux murs lézardés, les lourdes étoffes de laines ou les légères chemises de lin, il s'est complu à flatter les goûts de sa clientèle avec des représentations quelque peu minaudières, du pittoresque petit peuple romain. Certaines de ses œuvres ne sont pas sans évoquer d'ailleurs, mais sur un mode doux et apprêté, les tableaux de Léopold Robert (La-Chaux-de-Fonds 1794 - Venise 1835), dont il a sans doute été en relation, ainsi que le suggère Denis Coeckelberghs. Jean-Baptiste-Louis Maes a décliné les thèmes propres au genre, mettant en scène des pèlerins, des ermites, des bergers, des *contadini* et des *pifferari*.

En 1827, Jean-Baptiste-Louis Maes se marie à Rome avec Anne Maria, fille du graveur Bartolomeo Canini, et s'établit définitivement dans la ville. Dorénavant, il joint le nom de son épouse au sien. De leur union naît un fils, en 1828, Giacomo, peintre comme lui. Maes-Canini demeure aussi un relais utile pour les artistes belges arrivant et séjournant à Rome.

Jusqu'à présent, nous ne connaissons aucune étude préparatoire à des tableaux de l'artiste. Cette feuille d'études au crayon et à l'huile est ainsi le premier témoignage sur sa manière de travailler. On y découvre quatre études de figures, l'une d'une mère italienne buvant à une cruche d'eau qui lui est tendue tout en allaitant son enfant ; le deuxième représente une fillette italienne assise par terre et tendant un objet de la main droite à un personnage non représenté, mais qu'elle regarde en souriant ; la troisième étude est celle d'une jeune Italienne vue de dos et qui tourne le tête vers le spectateur ; la dernière étude semble combiner deux figures, une Italienne également assise par terre sur laquelle l'artiste a superposé un buste de femme à la tête couverte d'un fichu blanc.

On a pu rapprocher deux de ces études à des tableaux du peintre : l'étude de la jeune femme vue de dos au *Portrait d'une jeune Italienne*, datée de 1828 (fig. 2), l'étude de la fillette assise, mais inversée, au tableau *La Préparation* à une cérémonie, daté de 1852 (fig. 3). Ces découvertes offrent évidemment une fourchette chronologique s'étendant sur près d'un quart de siècle.

Elle témoigne du minutieux travail de Maes-Canini de mise au point de ses figures. Formé au rigoureux enseignement néo-classique, il définit la silhouette de chacune d'elles par un léger traçage au crayon. Il colorie ensuite ses figures, en leur donnant corps et volume par un subtil dégradé d'ombre et de lumière. Comme chez Navez ou son compatriote le Gantois Joseph Paelinck (Gand 1781 - Ixelles 1839), la peinture de Maes-Canini se présente comme une synthèse heureuse entre la tradition coloriste des maîtres flamands et la fermeté du dessin du néo-classicisme davidien que le peintre gantois n'a pas manqué d'étudier lors de son séjour parisien.

Alain Jacobs

<sup>1</sup> Sur J.B.L. Maes-Canini, on se reportera en priorité à L. De Bast, *Annales du Salon de Gand et de l'école moderne des Pays-Bas*, Gand, chez P.F. De Goesin-Verhaeghe, 1823, p. 135-136 ; D. Coeckelberghs, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles-Rome, Institut historique belge de Rome, III, 1976, p. 404-406, et à A. Jacobs & P. Loze, in cat. expo. *1770-1830. Autour du Néoclassicisme en Belgique*, Ixelles, Musée Communal, 1985/86, p. 243-245 & 433.

<sup>2</sup> Il s'agit de *La Sainte Famille avec sainte Anne et saint Joachim*, 1827, huile sur toile, 285 x 215 cm, Gand, église Saint-Michel.

<sup>3</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-D-2017-888.

<sup>4</sup> D. Coeckelberghs 1976, p. 340.







# Henri-Joseph HARPIGNIES

(Valenciennes, 1819 - Saint-Privé, 1916)

## 17 | *La vallée de l'Aumance*

1873

*Aquarelle*

Dédicacée, signée et datée et « à l'ami Dubufe HJ Harpignies 1873 » en bas à gauche

Située en bas à droite « *La Vallée de l'Aumance* »

28 x 48 cm

*Provenance :*

- Vente Me Bellier, Hôtel Drouot, 28 janvier 1955, n° 24
- France, collection particulière

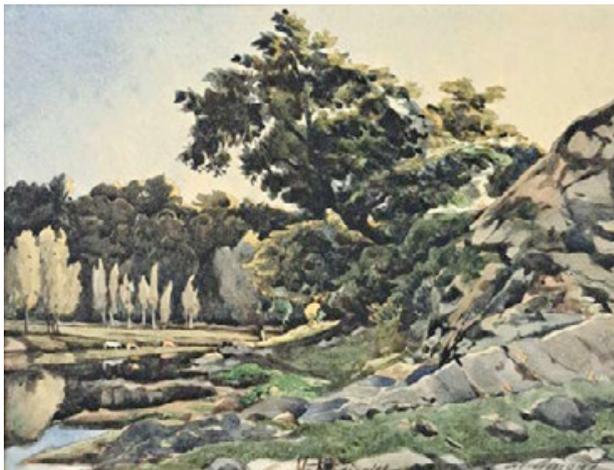
*Bibliographie :*

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

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

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

Portés par les écrits de philosophes, les questionnements scientifiques et le lyrisme de la nature, les peintres s'aventurent hors de l'atelier depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et la pratique du croquis en plein air connaît ainsi un véritable essor en Europe au siècle suivant.



Ill. 1

Henri Joseph HARPIGNIES (1819-1916)

*Le bord de L'Aumance*

Aquarelle

Signé HJ Harpignies en bas au milieu,

dédicacé à Guigné à droite

25 x 33 cm

Collection particulière.





Ill. 2  
 Henri Joseph HARPIGNIES (1819-1916)  
*La vallée de l'Aumance*  
 Huile sur toile, 112,5 x 146,5 cm  
 Valenciennes, musée des beaux-arts (inv. P.Y.8)

L'ensemble de notre composition est dédié à la nature. Outre les vues tirées de ses fructueux voyages italiens, Harpignies se rallie à la voie lancée par les peintres de Barbizon et introduit forêts, mers, rivières et fleuves du territoire français à son répertoire pictural. Cette paisible vision de la nature traitée sans artifice restituée avec une spontanéité évidente la grande sensibilité de l'artiste. C'est dans l'Allier que l'artiste semble avoir posé son chevalet au début des années 1870. Il y multiplie les vues de la vallée de l'Aumance, rivière traversant plus d'une dizaine de communes (*ill. 1*). Le format notable de notre feuille annonce une œuvre peinte d'un format plus ambitieux encore. Cette aquarelle pourrait de ce fait avoir servi de première pensée pour la version peinte représentant le même sujet, aujourd'hui conservée au musée des beaux-arts de Valenciennes (*ill. 2*).

Peindre en plein air permet à l'artiste de se confronter à l'exercice du réel : des conditions climatiques et une lumière naturelle en perpétuel mouvement exigent une excellente maîtrise du dessin et de la couleur. Ces précieux travaux sont réalisés directement sur le vif, inspirés par la poésie de la nature à l'état pur, louée pour la beauté de sa simplicité. L'exercice nécessite une étude rigoureuse de la lumière que l'artiste semble particulièrement avoir étudié dans cette composition. Les effets fugitifs de la lumière qui traversent les

branchages font danser les ombres des arbres, dont le maigre feuillage annonce l'arrivée du printemps.

Notre œuvre témoigne de ce goût pour la vérité de la nature, restituée ici en transparence grâce à l'utilisation de l'aquarelle, pratique située entre la peinture et le dessin. Elle permet ici de retranscrire aussi bien la caresse du vent sur le feuillage, la texture de l'herbe chauffée par le soleil tout comme le reflet du ciel sur la rivière reposée qui semble s'être figée le temps du dessin.

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

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

M.O

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



# Émile CLAUS

(Waregem, 1849 – Deinze, 1924)

## 18 | *Vue d'un quai de la Tamise à Londres, effets de brouillard*

1918

Pastel sur papier

30 x 23 cm

Signé, daté et situé en bas à gauche : « E. Claus 18 London »

### *Provenance :*

- Collection Baron Maurice Lemonnier (1860-1930)
- France, collection particulière

### *Bibliographie :*

- Camille Lemonnier, *Émile Claus*, G. van Oest & cie, Bruxelles, 1908
- François Maret, *Émile Claus*, De Sikkel pour le Ministère de l'instruction publique, Anvers, 1949
- Constantin Ekonomidès, *Émile Claus (1849-1924)*, Bibliothèque de l'image, Paris, 2013

« Il a simplement laissé parler son cœur et exprimé par des couleurs toutes les musiques qui chantaient en lui. »  
(Camille Lemonnier)

En pleine révolution industrielle, le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle assiste à de nombreux bouleversements sociaux incitant les artistes à dépeindre une nouvelle réalité quotidienne et une vérité populaire dotée d'un naturalisme de la lumière dont Émile Claus se fait le chef de file en Belgique.

Passionné par le dessin et la peinture qu'il pratique de manière précoce, Émile Claus choisit à l'âge de 20 ans une carrière artistique en s'inscrivant à l'Académie d'Anvers où il termine sa formation. Il restera 13 ans dans la région avant de revenir vers sa terre natale, achetant à Astene une villa au bord de la Lys qu'il nomme *Zonneschijn* (Rayon de Soleil).

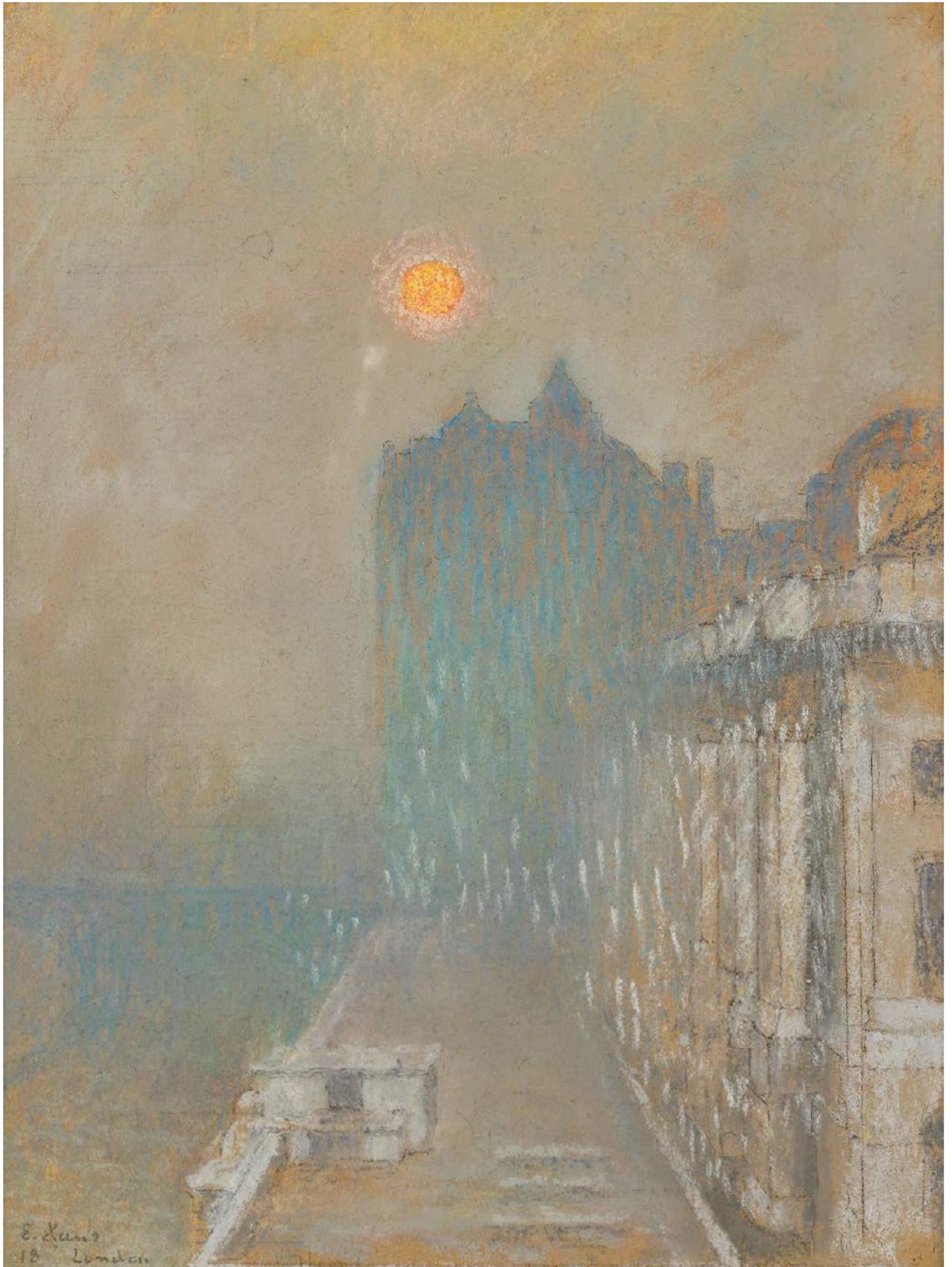
De passage à Paris, étape incontournable de sa carrière artistique, il loue durant 3 années un atelier qu'il occupe en hiver tandis qu'il passe l'été à Astene. Il y côtoie les artistes impressionnistes et symbolistes dont Henri-Eugène Le Sidaner (1862-1939) notamment, qui deviendra plus qu'un confrère, l'un de ses plus fidèles amis.

Voyageur invétéré, animé par une curiosité débordante, Claus part en 1879 pour l'Afrique du Nord. Entre le Maroc et l'Algérie il découvre une nouvelle lumière

qui marquera l'ensemble de sa carrière. Ainsi, à partir de 1891, sa palette s'éclaircit et la lumière envahit ses œuvres, traduisant sa joie de vivre. Plus encore, l'année 1904 voit la création du groupe « Vie et Lumière » dont il est co-fondateur, créé afin de concurrencer la domination parisienne dans l'étude de la couleur et de la lumière et d'affirmer l'identité impressionniste belge sous l'appellation « Luminisme ». Claus est depuis lors considéré comme le chef de file de ce mouvement.

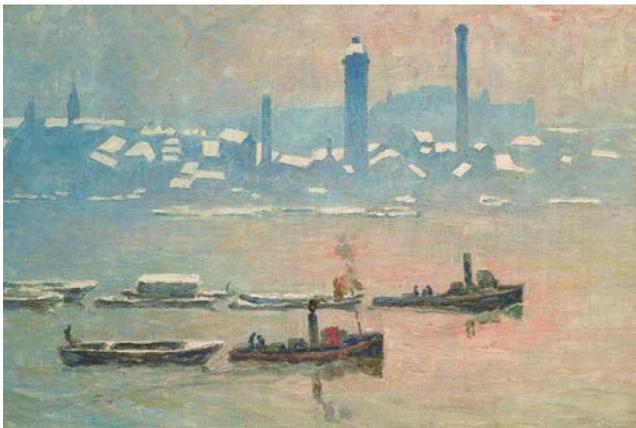
La localisation et datation de notre pastel permet de replacer l'œuvre dans son contexte de création : il s'agit d'une série réalisée à Londres entre 1914 et 1918. Lorsque la Première Guerre mondiale éclate, Claus reste quelques mois à Astene avant de se réfugier en Angleterre où il bénéficie de la protection de la duchesse de Somerset. Il travaille alors dans un grenier londonien qu'il transforme en atelier situé au 5<sup>e</sup> étage de la Monbray House (Norfolkstreet) : « J'ai ici une chambre donnant sur la Tamise, où j'ai bien chaud et où je peux travailler, car le spectacle vu de ma fenêtre est féérique. Cela m'a été depuis 3 ans d'une grande consolation. »<sup>1</sup> (ill. 1).

L'artiste s'attache à retranscrire les sensations, « la frénésie et les fumées »<sup>2</sup> de la ville, capturées depuis sa fenêtre. Le procédé de la série lui permet de se concentrer sur son sujet pour en trouver, par répétition, une forme de vérité. En 1917, il expose 91 de ses œuvres à la galerie





Ill. 1  
 Émile Claus (1849-1924)  
*Vue de la Tamise à Londres*  
 Huile sur toile marouflé sur carton  
 21,5 x 26 cm  
 Signé Situé Daté E. Claus London 18  
 Collection particulière



Ill. 2  
 Émile Claus (1849-1924)  
*La Tamise sous la neige*  
 Huile sur toile  
 27,8 x 40,8 cm  
 Collection particulière

Goupil dont « 33 paysages anglais », les autres apparaissant sous le titre « Réverbérations sur la Tamise ». À son retour en Belgique, une seconde exposition de 130 œuvres célèbre son travail en 1921 à la galerie Georges Giroux dont la plus grande partie de ses œuvres fut titrée « La Tamise ».

Sourd à toute exigence académique anversoise, Claus fait de son œuvre le réceptacle de ses doutes et de ses émotions : sous la douce lumière d'un soleil d'hiver cette vue mystérieuse est transcendée par de merveilleux effets de lumière d'un soleil couchant, traversant un épais brouillard. Au-delà du sujet, l'artiste se tourne vers une représentation symbolique de ses sentiments que son travail lui procure. Dans cette quête de vérité, Émile Claus n'oubliera jamais la forme. Il étudie la lumière, la décompose et la réfracte tantôt sur une feuille, tantôt sur une toile (*ill. 2*) afin d'offrir à l'œil du spectateur ses propres sensations rétinienne. Les œuvres de la période anglaise sont considérées comme les meilleures réalisations d'un artiste arrivé au sommet de son art.

*La Belgique vient de perdre en Emile Claus, un de ses peintres les plus justement réputés. Disciple et presque contemporain du maître Claude Monet, Emile Claus avait introduit, dans l'art belge, les préoccupations qui, dès l'origine, animèrent ici l'impressionnisme.*<sup>3</sup>

De l'aboutissement d'une carrière de recherche, les dernières années de sa carrière prouvent que l'artiste avait atteint une puissance d'expression dans laquelle la touche disparaît dans la fusion des couleurs pour en exprimer toute la puissance. En 1919, le retour en Belgique de l'artiste marque la fin de sa carrière. Après la guerre, l'inspiration de ce « *charmant bavard au langage imagé, à l'esprit observateur* » ne reviendra jamais. Il consacre les dernières années de sa vie à sillonner paisiblement la Vendée et la région montagneuse du Morvan.

M.O

<sup>1</sup> Lettre d'Émile Claus à Jean Delvin, 18 novembre 1918 (UBG, Hs. III 16(II) nr. 65)

<sup>2</sup> Lettre d'Émile Claus, 1914, collection privée

<sup>3</sup> *Le Bulletin de la Vie Artistique*, 15 juin 1924, Bernheim-jeune (Paris), n°12, p. 271



## Henri-Joseph HARPIGNIES

(Valenciennes, 1819 - Saint-Privé, 1916)

### 19 | *Vue de la campagne romaine*

Plume, lavis d'encre et aquarelle

Signée en bas à gauche

Située et datée *Rome 1851* en bas à droite

12 x 23,4 cm

*Provenance :*

- Pays-Bas, collection particulière

*Exposition :*

- Galerie Brame et Lorenceau, *Paysagistes du XIXe*, Paris 2001, reproduit p. 90-91

*Bibliographie :*

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



Ill. 1

Henri-Joseph Harpignies

*Vue de la campagne romaine (Ponté Lamentino)*

Aquarelle

6,7 x 25 cm

Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la ville de Paris (inv. PPD1078)

« *C'est l'amour de la campagne, le désir de contempler à loisir le spectacle de la Nature, et surtout l'ardente ambition de la représenter avec justesse et vérité, qui ont déterminé notre profession.* »<sup>1</sup>

Dès 1850, Harpignies pratique abondamment l'aquarelle qui devient son moyen d'expression de prédilection et lui permet d'exprimer les variations chromatiques de la nature au gré des saisons.

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la pratique du croquis et de l'esquisse en plein air est très courante en Europe et l'Italie se place au cœur de cette tradition. Notre aquarelle est datée 1851, Harpignies réalise son premier voyage en Italie et ne rentrera en France que deux ans plus tard. De même que la précédente aquarelle présentée dans ce catalogue, l'artiste livre ici une ode au calme, à la tranquillité et à la simplicité de la vie rurale.



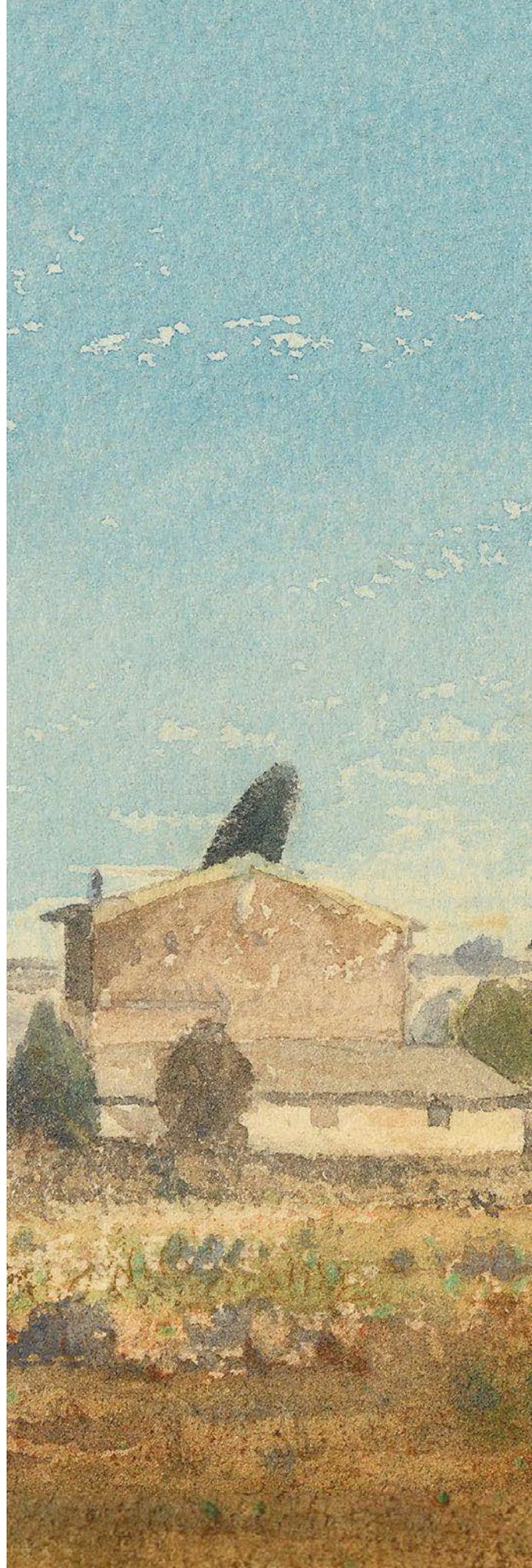
Tout comme ses confrères, Harpignies vient puiser l'inspiration à Rome mais aussi dans ses campagnes dépeuplées qui lui inspirent de nombreuses esquisses et aquarelles traitées sans artifice, croquées sur le vif (ill. 1). Doté de son matériel portatif et d'un carton sous le bras, l'artiste étudie la vue qui lui est offerte tout au long de la journée. Baignée par la puissante lumière du soleil qui semble avoir atteint son zénith, notre œuvre constitue un excellent exemple de cette production. À mi-chemin entre la peinture et le dessin, la technique de l'aquarelle permet de traiter le ciel de façon atmosphérique et la terre brûlée par le biais de l'utilisation du lavis et de couleurs très diluées traitées en camaïeux de bleu, de bruns et d'ocre. Ces œuvres forment une véritable source d'inspiration et ne sortent guère de la sphère de l'artiste. La plupart du temps destinées à un usage personnel, elles servent de modèle d'expérimentation au traitement de compositions plus ambitieuses exécutées en atelier.

À la fois étude pratique et témoignage documentaire, l'œuvre traitée avec une grande acuité traduit la grande sensibilité de l'artiste. Dans cette paisible atmosphère naturelle aux accents bucolique où le temps paraît suspendu, la vue n'est ici troublée que par la présence de quelques maisons. La chaleur écrasante semble avoir eu raison des paysans et des animaux, à la recherche d'un coin d'ombre où se reposer.

Conçue comme une véritable petite œuvre finie, notre aquarelle incarne l'exemple type de l'exercice de plein air exécuté avec spontanéité auquel Harpignies se confronte jusqu'à la fin de sa carrière. Dans cette charmante vision, il est aisé de s'imaginer le peintre vêtu de sa blouse de peintre assis devant un modeste chevalet de campagne, une boîte d'aquarelle ouverte posée à ses pieds. Vraisemblablement satisfait de son travail, il prit le soin de dater et de situer son travail dans la matière encore fraîche, preuve d'une œuvre exécutée sur le motif.

M.O

<sup>1</sup> Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes. Suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, 1800





## François FLAMENG

(Paris, 1856-1923)

### 20 | *Élégante et jeune fille traversant l'avenue du Bois de Boulogne près de l'Arc de Triomphe*

Pastel sur toile

Signé en bas à gauche *françois flameng*

92 x 73 cm

*Provenance :*

- France, collection particulière

*Bibliographie :*

- Alexandre Page, *François Flameng (1856-1923) : un artiste peintre dans la Grande Guerre*, autoédition, 2019

Collectionné par les plus grands musées du monde, le peintre, dessinateur et pastelliste François Flameng est un artiste phare de la Belle Époque. Formé par son père, le peintre et graveur Léopold Flameng (1831-1911), le jeune homme débute un apprentissage rigoureux avant de rejoindre la prestigieuse École des Beaux-Arts de Paris. Sous l'égide d'Alexandre Cabanel (1823-1889), il perfectionne son trait et développe sa maîtrise de la couleur. Sa formation s'achève auprès d'Edmond Hédouin (1820-1889) puis de Jean-Paul Laurens (1838-1921) qui, tout en lui conseillant l'observation des grands maîtres, le dirige vers la libération de sa touche et de la couleur. La fascination que l'œuvre de ses éminents aînés exerce sur lui le pousse à en reproduire les toiles en planches pour les catalogues d'exposition de la galerie Durand-Ruel. Sa carrière prend un tournant décisif lorsque le jeune artiste, âgé d'une vingtaine d'années, commence à exposer au Salon.

L'Opéra, les Grands Boulevards, le French Cancan, le cirque Fernando (*ill. 1*), le jeune artiste se veut illustrateur de la vie moderne, qu'il traduit par de puissants contrastes de lumière éclairant des personnages pris dans l'excitation du progrès industriel.

Témoin de son temps, il se rapproche de son contemporain Paul-César Helleu (1859-1927) avec qui il se lie d'amitié. Ensemble, ils se déplacent avec aisance dans un milieu social aisé, entre hôtels particuliers parisiens et demeures aristocratiques et bourgeoises normandes. Ils favorisent un impressionnisme qu'Helleu n'hésite pas à qualifier de mondain. La figure de l'élégante tient ainsi une place prépondérante dans l'œuvre de Flameng (*ill. 2*), dont notre pastel est un



Ill. 1

François Flameng

*Equestrienne Au Cirque Fernando*

Huile sur toile

74 x 58 cm

Collection particulière

formidable témoignage. Par une chaude journée d'été, l'artiste se place sur l'avenue du Bois de Boulogne<sup>1</sup> et croque la vie passante.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la mode voit apparaître des lignes souples et courbes et traduit une relative insouciance, oscillant entre un luxe omniprésent dans les milieux





Ill. 2  
 François Flameng  
*Portrait de Marie-Louise Fould, Née Heine, 1903*  
 Huile sur toile  
 69 x 58,5 cm  
 Collection particulière

mondains et un désir de légèreté des esprits. La mode se traduit par le port de chapeaux – sortir tête nue ou « en cheveux » en journée n'était pratiqué que par les classes sociales les plus modestes – plus ou moins ouvragés de fleurs, fruits, plumes ou tout autre accessoire permettant de traduire un esprit de liberté des formes lancé par le mouvement de l'Art Nouveau.

Au premier plan apparaît une élégante accompagnée de sa fille, toutes deux vêtues à la dernière mode : la femme porte un ensemble noir, ses cheveux relevés sont coiffés d'un chapeau à plumes. La fillette porte elle aussi un chapeau accordé à son petit manteau de coton de couleur ivoire. Le second plan présente d'autres passantes, pour la plupart coiffées de chapeaux, tenant des ombrelles de dentelle protégeant leur teint pâle des rayons du soleil.

Dans cette effervescence artistique et intellectuelle, Flameng dessine d'un trait rapide et nerveux. Pour capturer l'instant, l'artiste fait bon usage du pastel. En jouant avec le grain de la toile qu'il laisse par endroits en réserve, il crée un effet de fondu apportant ainsi du volume à l'ensemble.

La vitesse est retranscrite ici notamment par l'ingénieuse représentation de la calèche à gauche, dont la roue provoque de la poussière illustrée par une utilisation de craie blanche. D'un geste large et ample et généreux, les formes sont délicates, enveloppant les modèles par de souples lignes gracieuses. Le soleil envahissant la composition semble se refléter sur l'Arc de Triomphe en arrière-plan, dont le dessous de l'arche tout comme la partie droite de la façade sont traités en pastel beige.

Les modèles ne regardent ni ne posent devant l'artiste, Flameng cherche ici à retranscrire une sensation d'instantanéité. Au-delà des deux personnages du premier plan, il est ici question d'illustrer un moment de simplicité du quotidien bourgeois parisien. À travers cette symphonie de robes et d'accessoires colorés, il fait de son œuvre une métaphore de la prospérité économique que connaît la France à la Belle Époque. Flameng préférera toujours le mouvement au figé. Ses dessins font preuve d'une telle liberté dans le trait qu'ils le placent, malgré lui, parmi les artistes impressionnistes de son temps.

*M.O*

<sup>1</sup> L'avenue du Bois de Boulogne créée par Napoléon III ne prendra le nom d'avenue Foch qu'en 1929.





| *index alphabétique*

François BOUCHER.....	5, 6
Émile CLAUS.....	18
Charles-Louis CLÉRISSEAU .....	12
Marguerite GÉRARD .....	11
Jean-François GILLES dit COLSON .....	7
Abraham-Louis-Rodolphe DUCROS .....	8
Etienne DUMONSTIER .....	3
École française vers 1710.....	2
François FLAMENG .....	20
John FLAXMAN, attribué à .....	13
Henri-Joseph HARPIGNIES .....	17, 19
Félicité LABOREY .....	14
Jean-Baptiste LEPRINCE .....	10
Giovanni Paolo LOMAZZO.....	1
Jean-Baptiste-Louis MAES dit MAES-CANINI.....	16
Jean-Guillaume MOITTE .....	9
Hyacinthe RIGAUD.....	4
Horace VERNET.....	15







## Galerie Alexis Bordes

4, rue de la paix – 75002 Paris

Tél. : 01 47 70 43 30

Fax : 01 47 70 43 40

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

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