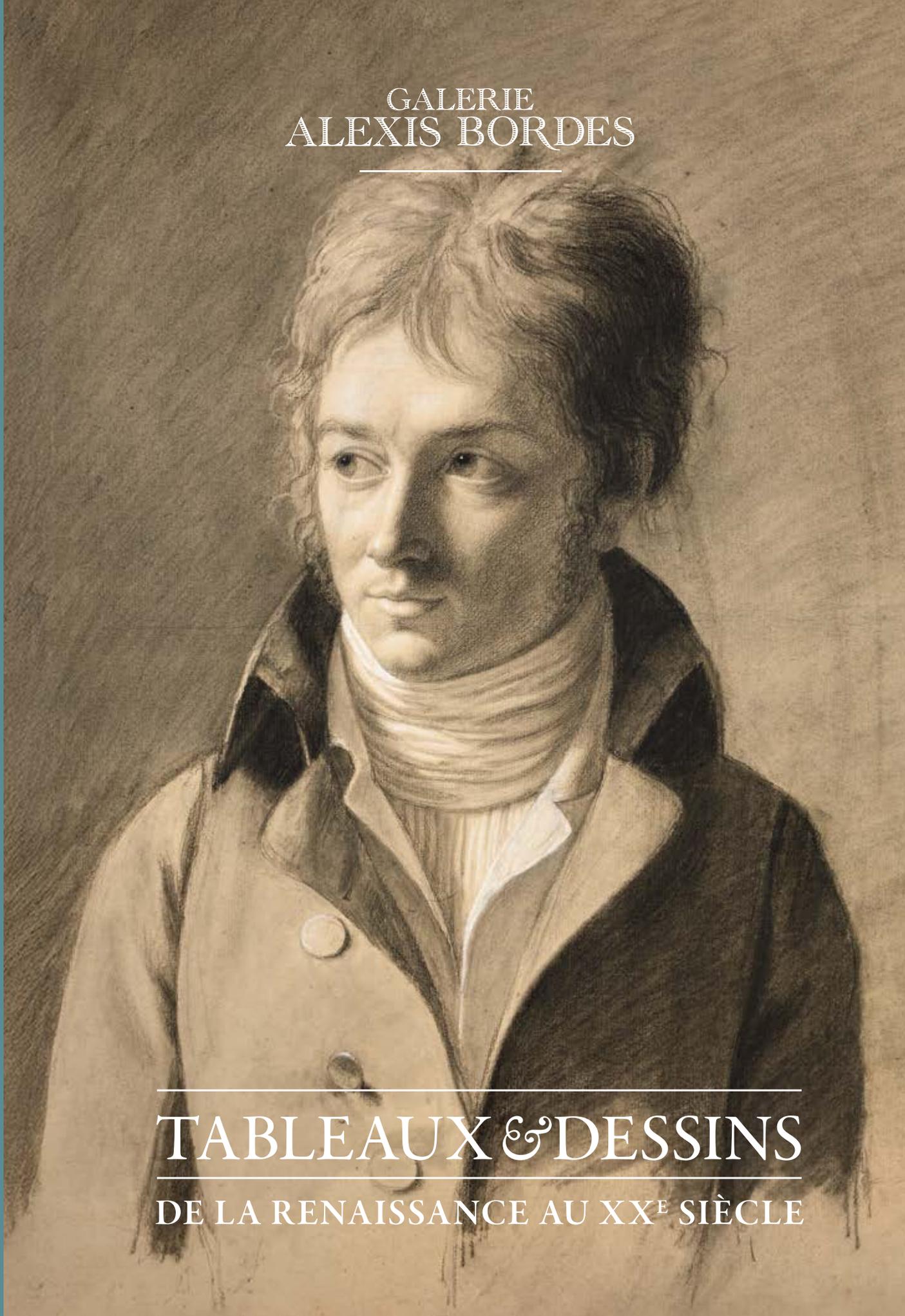


GALERIE  
ALEXIS BORDES

---



---

TABLEAUX & DESSINS

---

DE LA RENAISSANCE AU XX<sup>E</sup> SIÈCLE

### Conditions de Vente

Les dimensions sont données en centimètres, hauteur avant largeur.

Les œuvres sont vendues montées et encadrées.

Prix sur demande.

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

*« Il n'y a réellement ni beau style,  
ni beau dessin, ni belle couleur :  
il n'y a qu'une seule beauté,  
celle de la vérité qui se révèle. »*

Auguste RODIN (1840 – 1917)





---

# TABLEAUX & DESSINS

---

## DE LA RENAISSANCE AU XX<sup>E</sup> SIÈCLE



ENGLISH  
VERSION

[www.alexis-bordes.com/25drawingsen](http://www.alexis-bordes.com/25drawingsen)

Catalogue rédigé par Mégane OLLIVIER

### Exposition

du mardi 25 mars au vendredi 16 mai 2025

**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 29 mars et 5 avril de 11h à 18h



## | *Préface*

Avec l'arrivée du printemps, nous sommes heureux de vous présenter notre belle moisson de tableaux et dessins depuis la Renaissance jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle.

Le catalogue démarre en trombe avec une feuille vigoureuse à la plume et encre brune par Guglielmo Caccia représentant la Sainte Famille et le mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie.

Originaire du Piémont et actif à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, cet artiste s'est illustré essentiellement par des sujets religieux dans le courant de la Contre-Réforme.

Le parcours se poursuit avec un puissant portrait de jeune homme au béret sur fond vert réalisé par Francesco Salviati. Fier dans son allure et empreint d'une grande mélancolie, notre jeune homme est croqué sur le vif avec une vérité saisissante par l'artiste adepte de la « *Bella Maniera* » à Florence en ce premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle.

De Florence nous nous rendons à Venise au XVIII<sup>e</sup> siècle avec un rare dessin à la plume et au lavis d'encre brune de Giovanni Battista Tiepolo. Ce faune et cette faunesse sont réalisés avec une belle liberté d'exécution, ainsi qu'une grande économie de moyen, donnant l'illusion de « figures volantes ».

La visite continue avec un pastel sur vélin de François Boucher intitulé « *La Nymphé surprise* » qui constitue une redécouverte majeure dans le corpus du peintre.

En effet, comme François Lemoyne son maître et Maurice Quentin de La Tour, Boucher va développer l'utilisation de ce médium sur papier ou sur parchemin dans les années 1750.

Puis, Jean-Baptiste Greuze nous saisit avec une double académie d'hommes aux trois crayons en 1759, d'après les modèles vivants à l'Académie.

A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et à l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle, une femme artiste formée dans l'atelier de Jean-Baptiste Regnault nous interpelle par son regard avec le portrait d'un jeune homme en redingote réalisé à la pierre noire et craie blanche sur papier chamois.

Le pastel n'est pas en reste avec un paysage italianisant au pont animé de personnages que nous a laissé Jean-Baptiste Pillement, tout en camaïeu de bleu, ocre et grisaille, ce qui constitue une rareté pour l'artiste.

Corot est également à l'honneur avec une joueuse de mandoline à l'aquarelle, souvenir émouvant d'un de ses séjours en Italie.

Nous continuons notre périple en assistant aux régates d'Asnières à travers une aquarelle d'Albert Adam foisonnante de vie.

Edgar Maxence nous invite à la méditation dans le courant symboliste avec une jeune femme en prière qui apporte calme et sérénité.

C'est par un grand bol d'oxygène le long des falaises de Fécamp que nous achevons notre promenade, grâce à Claude Emile Schuffenecker qui fait vibrer sa toile par des couleurs vives en divisant la touche.

Je vous invite à venir découvrir tout ce florilège à la galerie dès le 25 mars prochain.

*Alexis Bordes*  
*Paris, mars 2025*



## 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, Musée d'Art et d'Histoire de Meudon...

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

**Monsieur Pierre ROSENBERG**

Président honoraire du musée du Louvre

**Madame Catherine GOGUEL**

Conservatrice de dessins au musée du Louvre

**Monsieur Philippe COSTAMAGNA**

Ancien directeur du musée du Palais Fesch à Ajaccio et docteur en histoire de l'Art

**Monsieur Marc AGHEMIO**

Restaurateur de tableaux

**Madame Catherine POLNECQ**

Restauratrice de tableaux

**Monsieur Michel GUILLANTON**

Encadreur d'art, restauration de cadres anciens

**Atelier Valérie QUELEN**

Encadreuse d'art

**Monsieur Michel BURY**

Photographe

**Monsieur Alberto RICCI**

Photographe

**Madame Françoise JOULIE**

Historienne de l'art

**Monsieur Antoine CHATELAIN**

Historien de l'art

**Monsieur Nicholas TURNER**

Historien de l'art

**Madame Chantal BEAUVOLON**

Historienne de l'art

**Madame Claire LEBEAU-DIETERLE**

Historienne de l'art

**Mademoiselle Mégane OLLIVIER**

Historienne de l'art

Rédaction du catalogue

**Madame Julie LAZIMI**

Assistante de galerie

**Monsieur Bernard MARINNES**

Imprimeur

**Monsieur Christophe BRISSON**

Graphiste

# Guglielmo CACCIA dit Il MONCALVO

(Montabone, 1568 – Moncalvo, 1625)

## 1 | *La Sainte Famille, le mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*

Au verso : études de personnages et portrait d'un homme en buste

Plume et encre brune et lavis d'encre sur papier vergé  
23,7 x 18,5 cm

*Provenance :*

- France, collection particulière

*Bibliographie :*

- G. Romano, C. E. Spantigati, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568- 1625) : dipinti e disegni*, [cat. exp], Torino : Lindau, 1997

Éminente figure artistique de la Contre-Réforme, Guglielmo Caccia s'illustre fièrement à travers la représentation exclusive de scènes religieuses. Originaire du Piémont, le jeune artiste se forme dans cette même région sous l'égide de Giovanni Francesco Biancaro dit Il Ruscone (1546/1549 – 1588). Malgré son jeune âge, son talent lui permet d'être remarqué et son œuvre connaît rapidement un grand succès. Remarquable représentant de sa région natale, il est alors surnommé il Raffaello del Monferrato (le Raphaël de Montferrat).

Appelé au palais royal de Turin, il réalise entre 1605 et 1607 une œuvre monumentale en collaboration avec Federico Zuccari commandée par Charles Emmanuel Ier, duc de Savoie. Il s'agissait du décor de la Grande galerie servant à relier le Palazzo Madama au nouveau palais ducal (1608-1610), aujourd'hui disparue suite à un incendie survenu dans les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Loué pour la dextérité de son pinceau et son sens du grand décor, l'artiste reçoit d'autres commandes de plafonds dont la voûte de l'abside et la coupole de l'église San Marco à Novare ou encore à l'église San Francesco de Moncalvo, ville de cœur dans laquelle il s'épanouit, qui lui vaudra son surnom. Vers 1593, Caccia y achète une propriété. Il obtiendra d'en transformer une partie en couvent qui recevra 4 de ses filles dont Orsola Maddalena qui s'illustrera à son tour dans le domaine pictural.



III. 3  
Guglielmo Caccia  
*Le mariage mystique de sainte Catherine*  
Huile sur toile  
170 x 117,5 cm  
Collection particulière





*verso*



Ill. 1  
Guglielmo Caccia  
*Vierge à l'Enfant entourée d'anges musiciens  
apparaissant à un saint*  
Plume et bistre sur traits de pierre noire  
20,8 x 13,2 cm  
Collection particulière



Ill. 2  
Guglielmo Caccia  
*Le mariage mystique de sainte Catherine*  
Plume et encre brune et lavis brun  
sur traits de pierre noire  
39,8 x 26,5 cm  
Londres, British Museum (inv. 1992,0725.11)

Outre les grands décors, le peintre répond aussi aux commandes de divers ordres religieux et se déplace dans diverses villes italiennes dont Guarene, Verelli, Sacro Monte di Crea, Turin, Chieri, Novara et Milan.

Notre dessin est un exemple de l'art de la Contre-Réforme qui domine la peinture italienne à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, tel qu'expliqué par l'archevêque de Bologne Gabriele Paleotti dans son traité publié en 1582. Il rappelle que pour convaincre, les images sacrées se doivent d'émouvoir les fidèles. Caccia répond à cette demande. L'esthétique de ses compositions, d'une ingénieuse simplicité, rend les scènes saintes vraisemblables. Les expressions des visages sont humanisées et permettent ainsi d'impliquer le fidèle dans la scène représentée.

Pour la réalisation de ses œuvres peintes, l'artiste multiplie les dessins préparatoires, essentiels pour la construction de ses compositions. Caccia semble avoir

travaillé certaines de ses esquisses en série. Le mariage mystique de sainte Catherine – épisode extrait de la Légende Dorée – est un sujet récurrent dans son œuvre dont un exemple est conservé au British Museum (*ill. 2*). Notre dessin a probablement servi à la réalisation d'une œuvre peinte dont on connaît plusieurs toiles (*ill. 3*).

Caccia fait un usage presque constant de la plume dont il maîtrise les moindres spécificités. Elle permet une grande précision dans le rendu des figures auxquelles l'artiste confère un aspect vaporeux. Sa manière graphique est délicate et poétique, le trait est souple et rend les figures divines légères.

Chaque figure est soigneusement étudiée, chaque feuille est entièrement utilisée : le verso de notre dessin présente diverses études de personnages à la plume, dont un portrait en buste qui rappelle le génie créatif de l'artiste en perpétuelle quête d'inspiration.

M.O

# Francesco SALVIATI dit Cecchino

(Florence, 1510 – Rome, 1563)

## 2 | *Portrait de jeune homme en buste au béret*

Huile sur panneau en tondo

Diamètre : 48,5 cm

Étiquettes anciennes au verso

### *Provenance :*

- Constance Flower (1843-1931), née de Rothschild, baronne de Battersea, Londres
- Sa vente après-décès, Christie's, Londres, 15 mars 1935, lot 48 (comme Sebastiano del Piombo)
- Galerie D. Katz, Dieren, vers 1936
- Galerie Gimbels, New York, 1945 (comme de Francesco Salviati)
- Collection de M...X... et à divers amateurs, Me Rheims; Galerie Charpentier, Paris, 1er juin 1951, lot 17, comme Attribué à Francesco Salviati
- Où acquis par Julius H. Weitzner, New York City, 1957
- Asbjørn Lunde (1927-2017), Staten Island, NY
- Sa vente après décès, France, collection particulière

### *Bibliographie :*

- Art News, 1er janvier 1945 (reproduit comme de Francesco Salviati)
- *Den Ville Natur: Sveitsisk og Norsk romantikk*, cat. exp., Tromsø, 2007, (reproduit p. 11, ill. 2)
- Catherine Monbeig Goguel, *Francesco Salviati (1510-1563) ou la Bella Maniera*, [cat. exp.], Rome, Villa Médicis / Paris, Musée du Louvre, 1998), Milan, Paris, 1998
- Catherine Monbeig Goguel, « Francesco Salviati et la Bella Maniera. Quelques points à revoir. Interprétation, chronologie, attributions », *In Francesco Salviati et la Bella Maniera : actes des colloques de Rome et Paris*, 1998. Rome : École Française de Rome, 2001. pp. 15-68.
- Catherine Monbeig Goguel, *Inventaire général des dessins italiens, I : Maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600*, Vasari et son temps, Paris, 1972

### *Exposition :*

- Eindhoven, Stedelijk van Abbe-museum, 16de en 17de Eeuwsche Hollandsche, Vlaamsche en Italiaansche Schilderijen uit de collectie fer Fa. D. Katz te Dieren, 1936-37, n° 94 (comme Francesco Salviati).

« [...] aussi poète qu'il était peintre [...] dans l'un et dans l'autre domaine, il exprimait ses vues et ses idées avec plus de sensibilité et de soin que quiconque. »<sup>1</sup>

Fils d'un tisserand de velours florentin, Francesco de' Rossi fait preuve d'un don précoce dans le maniement du crayon. Il grandit aux côtés de son ami d'enfance, le fameux peintre et architecte Giorgio Vasari (1511-1574). Ensemble, ils étudient les dessins et les œuvres des maîtres de la génération précédente et comme beaucoup d'artistes florentins, le jeune artiste complète sa formation dans un

atelier d'orfèvrerie. Lorsqu'il arrive à Rome en 1531, Francesco a 21 ans. Il choisit le pseudonyme de Salviati auprès de son premier protecteur, le cardinal Giovanni Salviati. Devenu membre à part entière de la maison de ce collectionneur érudit, le jeune peintre, surnommée *creato*, accède à une nouvelle notoriété. Le patronage de Salviati lui permet de rejoindre le cercle des *gentiluomini* et de nouer des liens avec de nombreux mécènes de la Ville Éternelle dont quelques éminents membres de la puissante famille Farnese. Désormais, Vasari le définit dans ses *Vite* comme un peintre virtuose et universel.





Ill. 1  
Andrea del Sarto (1486-1530)  
*Portrait d'homme*  
Huile sur toile  
New York, The Metropolitan Museum (inv. 1982.60.9)

Salviati et Vasari illustrent fièrement aux côtés de Primaticcio et Bronzino la seconde génération du maniérisme dont l'apogée se situe entre 1540 et 1570. En effet, dès les années 1540, les commandes se multiplient : Salviati est désigné comme l'un des plus excellents peintres de Saintes Familles et loué pour ses réalisations de grands décors. En 1544, le duc Cosme I<sup>er</sup> de Médicis appelle le peintre à Florence afin de décorer la salle d'audience du Palazzo Vecchio.

Admiratif de l'œuvre de Michel-Ange dont il tire l'élégance des figures et tente d'en perfectionner le style, Francesco Salviati illustre plus largement la quintessence de l'art italien du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle : on parle de la *Bella Maniera*, la grâce et l'artifice comme aboutissement de toute activité artistique.

Au-delà de la peinture religieuse et du grand décor maniériste profane, Salviati s'attache à rendre cette *maniera* dans l'art du portrait. Arme politique et sociale de l'élite, le portrait peint est utilisé comme instrument de communication, célébrant la mémoire du commanditaire pour la postérité.

La mode de cette représentation est lancée lorsque les Médicis, riches marchands chassés de la ville de Florence à la fin du XV<sup>e</sup> siècle reviennent sur le devant de la scène politique. Salviati réalise par ailleurs le portrait de Jean de Médicis dit Giovanni delle Bande Nere (Jean des Bandes Noires).

Comme en témoigne notre portrait, les figures sont souvent représentées en buste ou à mi-corps, détachées de fonds austères unis, verts éclatants ou plus sombres. Progressivement Bronzino, Sarto (*ill.* 1), Salviati,





Ill. 2  
 Francesco Salviati  
*Tête de jeune homme, de face, coiffé d'un bérêt*  
 Sanguine  
 Paris, musée du Louvre, Département  
 des Arts graphiques (inv. 2760, Recto)



Ill. 3  
 Francesco Salviati  
*Portrait d'un jeune joueur de luth*  
 Huile sur panneau de bois  
 Paris, Musée Jacquemart-André (inv. MJAP-P 835)

Pontormo, devenus peintres de cour, reçoivent une reconnaissance particulière. Ils sont considérés comme des intellectuels reconnus et indispensables au développement du pouvoir.

La réalisation d'un portrait exige un long travail d'observation. Salviati étudie, croque sur le vif et multiplie les esquisses (*ill. 2*) afin de retranscrire fidèlement les marques physiques du pouvoir à travers l'intensité psychologique du regard et des costumes onéreux. Notre modèle est un gentilhomme en buste vêtu d'un pourpoint noir au col rabattu et coiffé à la dernière mode. À partir de 1515, les chevelures masculines se raccourcissent et parmi les modèles de chapeaux, celui du bérêt rond et plat en feutre porté ici est particulièrement en vogue.

Notre modèle paraît avoir été interrompu en pleine réflexion. La dureté froide du regard, dont les yeux sont légèrement enfoncés chez Salviati comme chez Bronzino, devient une caractéristique des portraits de cette décennie (1540-1550). L'attitude des modèles, d'une élégante raideur, traduit une certaine sérénité et une expression mélancolique (*ill. 3*).

Bien que de récentes attributions ouvrent la voie à de nouvelles découvertes, l'œuvre peinte de Francesco Salviati demeure rare. Elle fut pourtant extrêmement variée : esquisses, projets de tapisserie, illustration d'ouvrages, fresques, figures allégoriques, religieuses et enfin de nobles portraits dont l'exemple que nous vous présentons en est un spectaculaire exemple. Dans une quête de protecteurs hauts placés, Salviati trouve sa voie dans la société élitiste des cours princières et épiscopales. Il traversera Florence puis Rome, Venise, effectuera un court séjour en France en 1556-1557 au service de Charles de Guise, cardinal de Lorraine et de nouveau à Rome avant de s'y fixer définitivement jusqu'à sa mort en 1563.

*M.O*

<sup>1</sup> Annibale Caro (secrétaire du cardinal Alessandro Farnese), Lettre à Vasari du 10 mai 1548, Frey, 1923-1940, I, CXII, p.220



# Johann Paul EGELL

(Berlin, 1691 – 1752)

## 3 | *Étude pour un empereur romain*

Plume, encre brune et lavis d'encre grise  
Traces de mise au carreau à la pierre noire  
30 x 18,8 cm

### *Provenance :*

- France, collection particulière

### *Bibliographie :*

- Stefanie Michaela Leibetseder, *Johann Paul Egell (1691–1753). Der kurpfälzische Hofbildhauer und die Hofkunst seiner Zeit. Skulptur, Ornament, Relief*, Petersberg, 2013.

Loué de son vivant et pourtant injustement oublié de l'histoire, Johann Paul Egell fait partie de ces artistes dont l'œuvre marque de manière décisive la transition entre le baroque et le rococo en Allemagne au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les premières années de sa vie ainsi que sa formation de sculpteur demeurent mystérieuses. Né à Waibstadt, dans le Palatinat, sa date de naissance exacte ne nous est connue que grâce à celle de 1691 figurant sur la gravure de son portrait. Sa première réalisation répertoriée est une commande réalisée en 1715 représentant un crucifix de 90 cm de hauteur, livré au monastère Saint-Michel de Bamberg. Egell a alors 24 ans.

En 1720, l'artiste s'installe à Mannheim et y restera jusqu'à sa mort en 1752. Établi en tant que maître accompli, reconnu par ses pairs, il est appelé à rejoindre la cour du prince électeur Karl III Philipp (1661-1742) et devient sculpteur officiel de la cour 1729.

Suite à la guerre de Succession d'Espagne, (1701-1714), la ville de Mannheim fut complètement ruinée. Sensible à l'art, le prince électeur lance un vaste programme de reconstruction, faisant appel aux meilleurs artistes de son temps. Egell prend part à ce projet à travers la réalisation de décors (aujourd'hui disparus) pour la résidence personnelle du prince désireux de concurrencer Versailles. Le sculpteur ne crée pas moins de 300 figures de balustrade, stucs ornementaux de la salle des chevaliers et de l'escalier principal. En quelques années, la ville de Mannheim devient l'une des villes les plus modernes et les plus florissantes d'Europe.

Considéré comme l'une des plus excellentes mains de son vivant, Egell ne signe que rarement ses œuvres graphiques ou sculpturales. Très peu d'exemples identifiés de sa main subsistent. Il reçoit pourtant de nombreuses commandes d'illustrations. Cette partie de son œuvre demeure peu étudiée. 17 dessins furent répertoriés comme préparatoires à des gravures sur cuivre des « *Scriptores Historiae Romanae latini veteres* », un ouvrage en 3 volumes publié à Heidelberg à partir de 1743.

En Italie, en cette première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le rapport au réel s'amoindrit, le maniérisme et le baroque s'entremêlent. Le goût pour l'exacerbation des expressions, dans laquelle se profile une forte sensation de grâce, est très appréciée. Notre dessin illustre ce carrefour d'influences.

Sur une feuille de papier chamois, l'artiste trace les contours d'une figure en pied, vêtue à l'antique, tenant une épée et coiffée d'une couronne. Il semble s'agir d'un empereur romain dont trois autres feuilles, de mêmes dimensions, soulignées d'une mise au carreau tracée à la pierre noire, sont aujourd'hui conservées à l'Albertina de Vienne (*ill.* 1, 2 et 3). Notre dessin et ceux du musée autrichien sont similaires en tous points, comme si l'artiste avait réalisé une série. Pour les sculpteurs, l'étape du dessin est essentielle pour tracer les contours et se rendre compte des effets de lumière sur les étoffes. Les contours sont en effet ici tracés à la plume puis réhaussés d'encre encre brune. Les volumes sont quant à eux rendus au lavis gris. Le dessin, sculptural dans sa mise en forme, fut probablement préparatoire à





Ill. 1  
Paul Egell  
*L'Empereur Vitellius*  
Plume, encre brune et lavis d'encre grise  
30 x 20 cm  
Vienne, Albertina Museum (inv. 43912)



Ill. 2  
Paul Egell  
*L'Empereur Auguste*  
Plume, encre brune et lavis d'encre grise  
30 x 20 cm  
Vienne, Albertina Museum (inv. 43911r)



Ill. 3  
Paul Egell  
*L'Empereur Titus*  
Plume, encre brune et lavis d'encre grise  
30 x 20 cm  
Vienne, Albertina Museum (inv. 43909r)

une sculpture ou projet de bas-relief, statue ou stuc. Malheureusement, aucune de ces feuilles n'a pu être reliée à l'une de ses œuvres achevées.

Les figures de l'Albertina possèdent chacune une inscription à la plume sous chaque personnage représenté, mentionnant le nom de l'empereur : Vitellius, Auguste et Titus. Dans notre œuvre, l'annotation à la pierre noire n'a pas été doublée de plume, elle est donc en partie effacée. Le premier nom commence vraisemblablement par la lettre V. On peut supposer que la figure ici représentée est celle de Valérien Ier, ou encore Volusien, reconnaissable à sa barbe (*ill. 4*).

Entre dessins et sculptures en pierre, stuc, bois, métal et ivoire, l'œuvre de Johann Paul Egell est extrêmement variée. Elle s'étend de la sculpture architecturale aux statuettes et reliefs de format restreint. Notre dessin est un exemple rare de la production graphique de ce sculpteur en quête de grandiose, admirant l'Antiquité comme un moyen certain de rendre la noblesse des décors en Allemagne dans cette première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.



Ill. 4  
Monnaie romaine, 251-253 après J.-C.  
*Buste de Volusien, à droite, radié, drapé.*  
*Sous le buste, une pastille*  
Pièce de base en argent  
Londres, British Museum (inv. 1948,0602.20)

M.O



# Francesco ALBANI

(Bologne, 1578 – 1660)

## 4 | *Étude de tête de jeune homme de profil tournée vers la gauche*

Sanguine sur papier vergé sur traits de pierre noire

24,5 x 18,5 cm

Au revers, marque estampée d'un écusson présentant un lion, surmonté d'une couronne

*Provenance :*

- France, collection particulière

*Bibliographie :*

- Antonio Bolognini Amorini, *Vita del celebre pittore Francesco Albani*, Bologne, 1837
- Françoise Viatte, *Le dessin italien sous la Contre-Réforme*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1973
- *L'Albane 1578-1660* [cat. exp.] Paris, Musée du Louvre, 2000-2001, Les dossiers du musée du Louvre, 2000

*L'Albane, « peintre le plus aimable, et l'un des plus savants qui eussent existé. »<sup>1</sup>*

À Bologne, en cette dernière décennie du XVI<sup>e</sup> siècle, les Carracci, Ludovico et ses deux cousins Agostino et Annibale ouvrent la voie vers une nouvelle manière d'appréhender la nature. À l'origine de plusieurs réformes successives, les 3 artistes prônent une synthèse entre le classicisme de la Haute Renaissance et le modèle de la sculpture antique, mettant ainsi fin au Maniérisme. Leur art promeut un traitement sans artifice, la nature doit désormais être dévoilée dans toute sa vérité. Afin de diffuser cette nouvelle manière de créer, les Carracci ouvrent en 1582 un atelier destiné à ceux qui ouvrent la voie à la progression de l'art, la fameuse Academia « *dei Desiderosi* » devenue « *degli Incamminati* ».

Parmi ces élèves, le jeune Francesco Albani âgé de 17 ans rejoint l'Académie dans ses premières années de création, sans doute en 1595. Grâce à une formation précoce auprès de Denys Calvaert (1540-1619) puis de Guido Reni (1575-1642), côtoyant à la même période le Dominiquin (1581-1641), l'artiste fait preuve d'une connaissance artistique complète. En rejoignant les Carracci, Albani se prête à l'exercice de la fresque et de la grande peinture d'église exigeant un grand nombre d'études préparatoires, lui permettant ainsi de déceler l'importance du dessin dans la construction de ses compositions. Afin de donner un nouvel essor à l'art bolonais, l'Académie met en évidence le caractère majeur

et indispensable du dessin dans toute forme de création artistique. L'importance est accordée à l'étude d'après nature afin de retranscrire expressions faciales et postures corporelles de façon spontanée. Cette esthétique tire les leçons des maîtres anciens, prenant comme modèle Rome à travers les œuvres de Michel-Ange et de Raphaël, Venise avec Véronèse et Parme chez le Corrège. Dans cette nouvelle méthode, le modèle antique incarne la référence et le beau suprême.

L'Academia degli Incamminati exige de ses élèves une synthèse entre le dessin et la couleur, un équilibre entre le réel observé et un idéal recherché. Les artistes doivent pour cela s'exercer sur tout type de profils : artisans et paysans occupent progressivement une place de choix dans l'œuvre des plus grands noms du XVII<sup>e</sup> siècle bolonais.

Probablement préparatoire à une œuvre peinte, l'œuvre présentée ici est un profil de jeune garçon. Le regard tourné vers le ciel, il semble interpellé par un élément provenant de la gauche. L'importance du trait est révélée par un traitement rigoureux de l'utilisation de la sanguine. L'artiste retranscrit le volume par une technique de hachures estompées au niveau du cou et du menton, remontant jusqu'au nez et sous les yeux. Les cheveux sont faits de longs traits sinueux partant du haut de la tête et descendant jusque dans la nuque. La sanguine fut largement utilisée par les Carracci. Ses propriétés crayeuses traitées avec minutie permettent de révéler les subtilités de la chair et sa tendre





Ill. 1  
 Francesco Albani  
*Étude d'une tête de jeune femme*  
 Sanguine, pierre noire et craie blanche sur papier  
 chamois  
 32,4 x 32 cm  
 Édimbourg, National Gallery of Scotland (inv. D5389)



Ill. 2  
 Francesco Albani  
*Étude de tête pour Cupidon*  
 Pierre noire et craie blanche sur papier chamois  
 30,8 x 27,4 cm  
 Budapest, Szépművészeti Múzeum (inv. 1950)

tension. D'autres études de la main de l'artiste illustrent l'utilisation de ce médium dont *l'Étude d'une tête de femme* (ill. 1) ainsi que la multiplication d'études de profils dont *l'Étude d'une tête d'homme* (ill. 2).<sup>2</sup>

« Annibal Carrache a plus d'accent que lui, Guerchin plus de mystère, Dominiquin plus de force et de vérité, le Guide plus de sentimentalité, mais l'Albane est le seul de son temps à mettre dans ses toiles un peu de cette volupté heureuse qui unit et confond la beauté naturelle et la beauté allégorique. »

Introduit en France en 1625 à l'occasion de la légation du cardinal Francesco Barberini à la cour de Marie de Médicis afin de flatter le goût notoire de la reine pour l'art italien, le peintre connut un véritable succès auprès de la cour de France. Acteur d'une période charnière de l'histoire du dessin qui n'aura pourtant duré qu'une

trentaine d'années (1590-1620), Albani fut considéré de son vivant parmi les plus grands créateurs d'un art moderne. Devenu « L'Albane » français, l'artiste fut collectionné par les plus hautes têtes d'Europe. Louis XIV lui voua une grande admiration, sa collection comptait un ensemble considérable d'œuvres de sa main. Son influence rayonnera particulièrement à Versailles où ses compositions classicisantes seront largement utilisées par les peintres chargés de décorer le Trianon de marbre.

Nous remercions le professeur Nicholas Turner de nous avoir suggéré l'attribution à Francesco Albani.

M.O

<sup>1</sup> Landon, 1805, p. 4

<sup>2</sup> Vaudoyer, 1913, p. 360



# Giovanni Battista TIEPOLO

(Venise, 1696 – Madrid, 1770)

## 5 | *Faune et faunesse tenant une corne d'abondance*

Plume, lavis d'encre brune sur traits de pierre noire sur papier vergé filigrané

Circa 1740

23,1 x 35,9 cm

*Provenance :*

- France, collection particulière

*Bibliographie :*

- Detlev Baron Von Hadeln, *The Drawings of Giovanni Battista Tiepolo*, Volume I, The Pegasus Press, Paris, 1928
- Hélène Gasnault, Giulia Longo, *Les Tiepolo : invention et virtuosité à Venise*, [cat.exp], Beaux-Arts de Paris, Cabinet des dessins et des estampes Jean Bonna, 22 mars - 30 juin 2024, Paris : Beaux-arts de Paris éditions : Ministère de la culture, 2024
- William Barcham, *Tiepolo's pictorial imagination: drawings for Palazzo Clerici*, the annual Thaw lecture 2016, New York N.Y.: Drawing Institute The Morgan Library & Museum, 2017

C'est à Venise que naît le génie artistique de Giovanni Battista Tiepolo. Le jeune homme démontre de manière précoce un attrait particulier pour le dessin et la peinture. Il est ainsi envoyé en apprentissage chez Gregorio Lazzarini (1655-1730), peintre de renom de la ville. Les informations nous manquent concernant la période entre le début et la fin de sa formation à 23 ans, lorsqu'il épouse Cécile Guardi, sœur du fameux peintre de vedute. Ses œuvres de jeunesse marquent d'ores et déjà un don inné dans la précision plastique des figures, et une palette éclaircie en nette contradiction avec l'art de Giovanni Battista Piazzetta (1682-1754) qui l'avait pourtant fasciné quelques années auparavant.

Évoluant dans un milieu aristocratique, son œuvre met en lumière l'atmosphère d'insouciance qui règne dans la république de Venise du XVIII<sup>e</sup> siècle. Loué pour son audace et sa fantaisie féconde, Tiepolo porte le grand décor enivrant des grandes demeures à son plus haut degré d'exigence. Appelé à Udine, Milan, Bergame, Vicence ou encore Vérone, les commandes vertigineuses se multiplient et lui permettent d'acquérir de nombreux domaines privés dans la province de Venise, entre autres.

Quittant la Vénétie pour rejoindre la Lombardie, *Tiepolo qui n'a encore que trente-cinq ans, peint à Milan*. Il répond à une commande destinée à orner les plafonds d'une maison de la rue Olmetto, propriété depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle de la famille Archinto.



Ill. 1

Giambattista Tiepolo (1696-1770)

*La Course du char du soleil*

Italie, Milan, Palais Clerici

Vers le milieu de l'année 1740, il reçoit la commande du Palazzo Clerici et Dugnani. Ce second séjour à Milan durera 3 années, compte tenu du grand nombre de commandes qu'il reçoit et qu'il réalise seul ou en collaboration avec quelques élèves. Le palais de la rue Clerici, aujourd'hui siège du Tribunal civil, appartenait à Charles Visconti depuis 1653 lorsqu'il fut acheté par le docteur Charles Clerici. En 1736, il devient la propriété du maréchal George Antoine Clerici, ayant à cœur de le restaurer pour en faire une somptueuse demeure. Pour cela, il choisit le peintre le plus grandiose de Venise connu aux alentours. Tiepolo déploie sur une voûte de





Ill. 2  
 Giambattista Tiepolo (1696-1770)  
*Faune et faunesse*  
 Plume, encre brune et lavis brun sur esquisse à la  
 pierre noire  
 Paris, Beaux-Arts (EBA. 389)

plus de 22 mètres de longueur et de 5 mètres de largeur une œuvre intitulée *La course du Soleil*. Le quadriga de Phébus s'élançait, accompagné de Mercure et Aurore dans un merveilleux envol d'étoffes qui n'est pas sans rappeler celui du *Triomphe de Venise* de Véronèse. La lumière, centre et sujet de la composition se doit être celle de l'esprit. Dans cette composition audacieuse, un ensemble de figures et d'architecture en trompe-l'œil courent le long de l'ensemble mêlant civilisation moderne et souvenirs de l'antique. Dans cet ensemble, des faunes et faunesses peints en grisaille sont disposés aux écoinçons et encadrent un fronton (*ill. 1*).

Pour ces réalisations de grande envergure, Tiepolo multiplie les esquisses. Notre dessin a probablement servi l'artiste comme inspiration dans les postures de ces créatures hybrides. Son exceptionnelle capacité d'invention nous a livré d'autres études de faunes – un thème plusieurs fois répété mais toujours réinventé – dont celle conservée aux Beaux-Arts de Paris en est un excellent exemple (*ill. 2*). Certaines esquisses peuvent être précisément reliées à des décors à fresques, d'autres sont considérées comme de purs exercices graphiques, un répertoire de formes pouvant servir d'autres projets.

Notre feuille met en avant la grande modernité de l'art de Tiepolo durant la décennie 1740-1750, considérée comme la plus féconde de son activité graphique.

Le maître conduit son œuvre au-delà du superficiel des conventions rocailles foisonnantes par une plasticité

puissante construite grâce à ses esquisses. En peinture, son pinceau est habile et vif, il suit la tradition d'un art attaché au raffinement de l'invention et à la beauté des formes. En dessin, sa vive écriture dévoile une grande économie de moyen et la volonté de rendre visible une lumière éclatante en soulignant l'intensité des ombres. Notre feuille reflète ainsi de remarquables qualités techniques : des figures pleines d'allégresse dont les contours, d'une grande souplesse, sont traités au lavis. L'utilisation de ce dernier permet de rendre les effets de contraste et de profondeur. Cette pratique confère aussi un effet évanescent et vibrant qui rend instantanément une atmosphère vaporeuse propre à la main de l'artiste.

Dans cette pompe décorative que se veut être l'art vénitien au XVIII<sup>e</sup> siècle, Giovanni Battista Tiepolo se démarque par le raffinement et la grâce de ses sujets. D'une imagination débordante et aventureuse, il cultive son sens du grandiose et laisse son empreinte dans de somptueuses demeures dont la soigneuse conservation permet aujourd'hui de nous rappeler que chacune de ses œuvres est une leçon d'érudition.

Sa renommée s'étend au-delà des frontières et notamment en Allemagne où il est appelé à décorer la résidence de Wurtzbourg : une spectaculaire fresque mesurant plus de 30 mètres de long illuminant le grand escalier qui couronne véritablement sa carrière.

M.O







# François BOUCHER

(Paris, 1703 – 1770)

## 6 | *La nymphe surprise*

1754

Pastel sur vélin tendu sur châssis, daté 1754 en bas vers la droite

42 x 70,5 cm

### *Provenance :*

- Collection Jean Sénac de Meilhan, lecteur de la Chambre et du Cabinet du roi, sa vente Paris, 3 décembre 1783, n°21 : *Le Fleuve Scamandre surprenant une jeune fille au bain, au pastel par le même (Boucher) ; ce sujet a été gravé par J. Daullé ; H. 17 pouces, L.25 pouces ; Paris, collection particulière.*
- France, Collection particulière

Au cours de l'été 1745, à l'occasion du Salon du Louvre, le peintre du roi François Boucher propose pour la première fois aux amateurs des dessins encadrés plutôt que des tableaux. Il ouvre ainsi la voie à une nouvelle manière de collectionner les dessins, en proposant de les exposer plutôt que de les garder dans des portefeuilles, et les amateurs s'emparent aussitôt de cette idée, certains allant même quelques années plus tard jusqu'à vivre dans un intérieur comportant environ 500 dessins de l'artiste dans toutes les techniques, accrochés du sol au plafond. A l'évidence, François Boucher tire cette idée du dessin encadré de sa pratique du pastel, qui, compte-tenu de sa fragilité, ne peut se conserver qu'en étant encadré et sous verre, sous peine de tomber en poudre.

L'artiste utilise couramment, parmi d'autres, cette technique du pastel. Comme toute sa génération, il connaît son usage traditionnel pour préparer aux figures d'un tableau, tel que pouvait le pratiquer Lebrun, La Fosse, Coyvel ou le maître de ses vingt ans, François Lemoyne. Il est familier aussi des dessins au pastel de Barrocci et Bassano conservés chez les collectionneurs français. Autour de 1720 il a peut-être croisé Rosalba Carriera lors de son passage à Paris, car on le retrouve copiant l'un de ses visages féminins. Mais sa grande habileté lui vient plus encore, après 1735, de sa familiarité avec le jeune pastelliste Maurice Quentin Latour, qui choisit pour modèle pour son premier portrait au pastel exposé en 1737 la jeune épouse de François Boucher Marie-Jeanne Buseau. L'artiste a saisi à cette occasion toutes les possibilités de cette technique facile à mettre en œuvre, qui « se quitte, se reprend, se retouche et se finit tant qu'on veut » écrit Lacombe

dans son Dictionnaire portatif des beaux-arts (1759), et qui présente une palette de couleurs très riche.

Boucher toute sa vie utilise le pastel et le fera de différentes manières, pour étudier un visage (F. Joulie, *Esquisses, pastels et dessins de François Boucher dans les collections privées*, Versailles, musée Lambinet, 2004, n°33), retoucher ou compléter un dessin, posant alors dans les ombres de la maturité les touches d'un riche pastel noir pour les rendre plus profondes encore, ou rehaussant grâce aux crayons de pastel un dessin quelquefois à la pierre noire, le plus souvent aux trois crayons, comme on le voit dans certaines études de femmes debout ou assises dont les robes sont discrètement teintées de rose ou d'or (F. Joulie, *François Boucher, Fragments d'une vision du monde*, Paris, Somogy, 2013, n°s 34 et 35), ou dans certaines études de naïades entourées des bleus et verts de l'eau (Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. RF 3879).

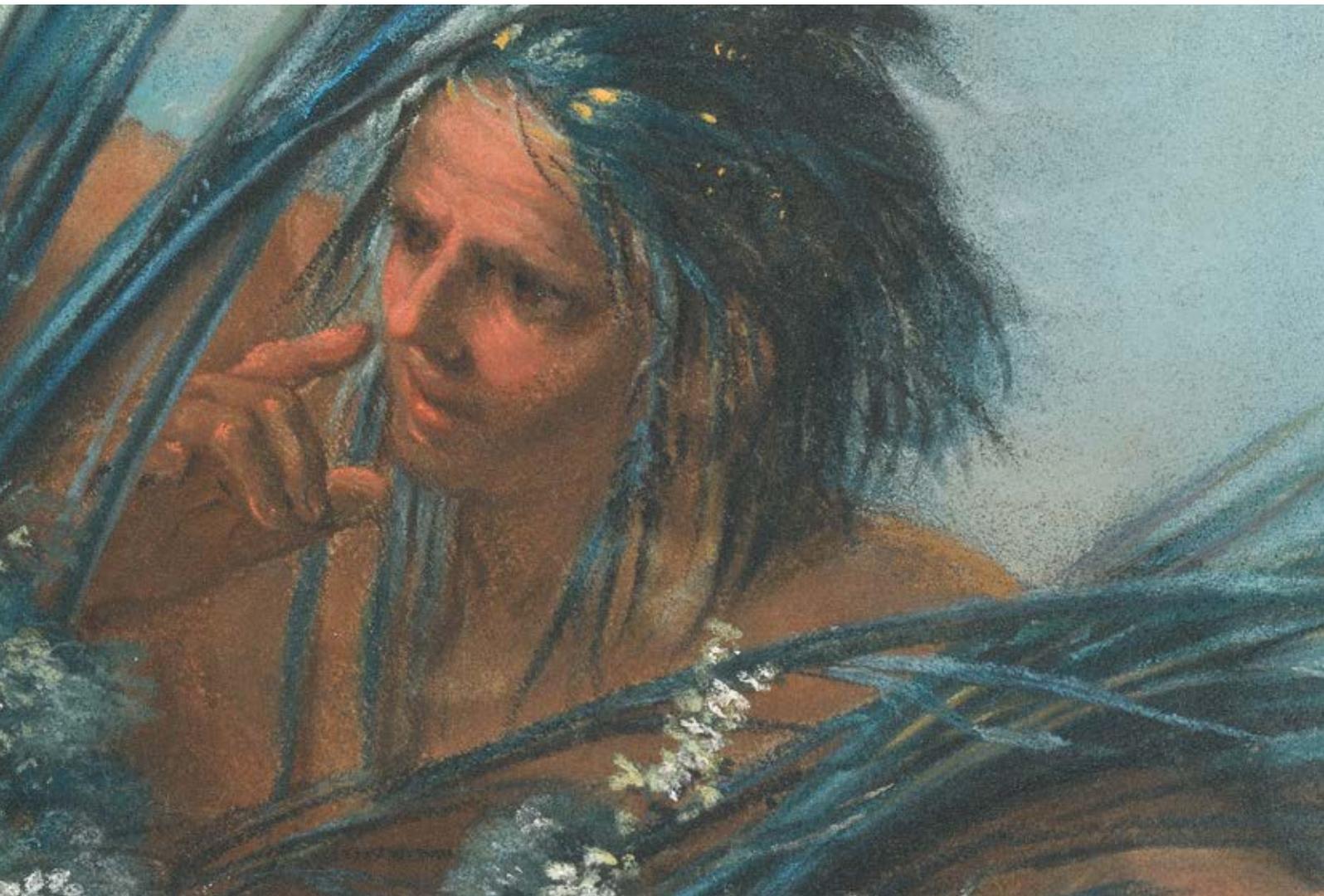
Mais on le voit aussi réaliser sur des papiers épais ou sur du parchemin des pastels « finis », qui peuvent rivaliser avec la peinture : l'artiste utilise ainsi les crayons de pastel pour réaliser à partir des années 1750 de nombreux portraits, plus faciles à mettre en œuvre qu'un portrait peint tant il est vrai que le pastel est un « genre de peinture d'une facilité particulière, [qui a pour avantage] de ne répandre aucune odeur, de n'occasionner aucune malpropreté, de pouvoir être interrompu & repris de même, enfin de se prêter à toutes les positions, de quelque côté que vienne la lumière »<sup>1</sup>. Chaperon dans son *Traité de la peinture au pastel* (1788) poursuit en écrivant qu'« aucun autre genre de technique n'approche autant la nature, aucun ne produit des tons si vrais, c'est de la chair, c'est Flore,



c'est l'Aurore ». Ainsi seront réalisés de très nombreux portraits de femmes et en 1761 le rare portrait masculin de son ami Sireul dans son habit de velours gris (Genève, collection particulière<sup>2</sup>).

Parallèlement à cette production de portraits de la maturité, il existe aussi chez Boucher dans ce registre du pastel fini quelques exemples reprenant tout ou partie d'un tableau, qui répondent certainement à une commande précise : ce sont *L'Enfant au panier* de l'Art Institute de Chicago, (inv.1971-22), signé et daté de 1738, témoin de la parfaite maîtrise technique de Boucher à cette époque déjà, les deux putti de *La Poésie Epique* de 1741, (autrefois Schab Gallery, New York) ou *L'Etude de pied* du musée Carnavalet réalisée quelques dix ans plus tard (Paris, musée Carnavalet, inv. D. 4353). Ces petits tableaux soignés, « peints au pastel », peuvent rejoindre chez les collectionneurs d'objets précieux des miniatures, des peintures à la gouache ou des aquarelles que Boucher sait aussi réaliser à l'occasion. Mais leur principal défaut par rapport à ces autres techniques est leur fragilité, redoutée des amateurs, du moins jusqu'aux années 1750. Or après de longues recherches, en 1753,

un certain chimiste du nom de Lorient « a trouvé le moyen de fixer la peinture en pastel », procédé dont il fait la démonstration mais qu'il refuse de communiquer et dont il se réserve l'exclusivité jusqu'en 1780. Les artistes peuvent désormais envisager sereinement, pour répondre à la demande de certains collectionneurs, de copier dans des pastels raffinés certains de leurs tableaux. C'est ainsi que l'on voit apparaître chez les amis de François Boucher Randon de Boisset, Sireul, Varanchan, Marigny, des pastels du maître datés des années 1750-1755, qui reproduisent certains de ses tableaux et quelquefois aussi certains de ses dessins. *La Nymphé surprise* étudiée ici fait partie de ces versions au pastel conçues comme des objets précieux, elle a été réalisée sur parchemin, ce qui lui confère un aspect velouté particulièrement raffiné. La date de 1754 discrètement portée par Boucher dans le coin inférieur droit place ce pastel parmi ces commandes de pastels qui se multiplient à partir des années 1750-1755 ; il y reprend pour un amateur inconnu un tableau qu'il a peint en 1742 si l'on en croit la date portée sur la toile identique et de belle qualité conservée au musée de Dijon (ill. 1).



Le tableau de 1742 que reprend ce pastel représente un sujet déjà traité de manière moins explicitement érotique dans une autre œuvre de la même année 1742, *Le Fleuve Scamandre*, connue par une gravure de Nicolas de Larmessin publiée en 1743 avec pour légende « Pour vos jeunes Apas le Scamandre embrasé / Sort d'entre ses roseaux, c'est un dieu qui vous aime ». Le sujet dans les deux cas semble identique, on y voit la jeune nymphe Ideia surprise par le jeune dieu Scamandre caché dans les roseaux, le personnage masculin est le même, mais en revanche la jeune femme sagement assise et détachant sa sandale dans le premier tableau gravé par Larmessin est ici presque entièrement nue, dans une pose que les draperies ne voilent que très imparfaitement; cette approche particulière du sujet, d'un érotisme plus appuyé, est peut-être la raison de la commande d'une seconde version plutôt réalisée au pastel, que son format et sa technique rendent plus confidentielle qu'une toile. L'année 1742 est pour François Boucher une année

importante, dans laquelle il peint la Léda que le comte Tessin emporte en Suède, et produit les esquisses de *La Tenture Chinoise* pour Beauvais ; en revanche le commanditaire du tableau qu'il reproduira au pastel douze ans plus tard reste inconnu, car il ne peut s'agir, comme cela a été couramment écrit, de la marquise de Pompadour qui n'apparaît à la cour qu'en 1745 à l'occasion du Bal des Ifs.

Toutefois Boucher peut avoir très librement réalisé sa version au pastel chez la marquise, dont on sait qu'il était l'un des familiers, car à une date inconnue entre 1745 et 1760, elle acquiert en effet le tableau : deux gravures dans l'autre sens en sont réalisées par Jean Daullé, l'une datée de 1760, l'autre de 1761 (ill. 2) et l'une des deux mentionne en effet « A madame de Pompadour dame du Palais de la Reine [...] par son très humble et très obéissant serviteur Jean Daullé ; le Tableau original appartient à Madame la Marquise de Pompadour » (ill 2)<sup>3</sup>.



Ill.1  
François Boucher,  
*La Baigneuse surprise ou le Fleuve Scamandre*  
Huile sur toile, 46 x 68 cm,  
Dijon, Musée des Beaux arts,  
inv. J 138 ; 179



Ill 2  
 Jean Daullé d'après François Boucher  
*La Baigneuse surprise*  
 Paris, musée du Louvre,  
 collection Rothschild, Inv. 18468 L.R

A la mort de la marquise en 1764, ce tableau que Daullé appelle dans ses deux gravures *La Baigneuse surprise* entre dans les collections de son frère le Marquis de Marigny surintendant des Bâtiments du roi, et on le retrouve décrit dans le livret de la vente après décès de sa collection en 1782, avec une confusion dans la description du livret qui montre que le sujet pourrait être aussi *Le Fleuve Scamandre*, car le tableau est décrit sous le n°12 comme *Le Fleuve Scamandre*, sujet très agréable représentant une femme nue dans l'attitude de la surprise en apercevant (sic) un homme à travers des roseaux. Ce sujet a été gravé par Daullé sous le titre de *La Baigneuse surprise*. Compte tenu de ces noms divers donnés au même sujet, l'historique ancien de ce pastel est difficile à établir. Une seule version au pastel du *Fleuve Scamandre* gravé par Daullé autrefois chez Marigny est répertoriée par Neil Jeffares dans son *Dictionary*

*of pastellists*, mais elle est en ovale (n°1.173.858). Un bain de nymphe au pastel par Boucher, « morceau très piquant », mentionné dans la vente après décès de monsieur de St Julien à Paris, le 10 décembre 1759 sous le n° 376<sup>4</sup> pourrait être notre pastel, de même qu'un autre représentant un satyre et une naïade, mentionné dans une vente parisienne de 1876<sup>5</sup>. Le seul propriétaire dont on puisse être certain est le fermier général Jean Sénac de Meilhan († 1783), devenu lecteur du Roi, chez lequel un pastel aux dimensions identiques à celui étudié ici est décrit une fois encore comme *le Fleuve Scamandre* gravé par Daullé ; la lecture du livret de la vente montre par ailleurs son goût pour François Boucher, car les dessins de sa collection sont exclusivement de la main du peintre du Roi. Il est possible qu'après la vente de 1783 ce pastel soit resté dans une même famille et de ce fait soit demeuré inconnu jusqu'à aujourd'hui.



Ill .3  
Photo infrarouge du pastel *La nymphe surprise*,  
copyright Catherine Polnecq.

Boucher a réalisé avec soin mais avec un certaine liberté par rapport au modèle cette seconde version au pastel dont l'examen infra- rouge très poussé mené par la restauratrice Catherine Polnecq montre sur le bras droit de la nymphe un repentir, et un peu partout sur le tableau dans le détail des fleurs, des arbres ou des draperies de subtiles différences avec les versions gravées ou peintes. Cet examen fait aussi ressortir clairement la rapide mise en place préparatoire à la pierre noire que l'artiste pose sur le parchemin avant de passer aux crayons de pastel qui la masquent complètement. Rare témoin d'une copie au pastel de l'un de ses propres tableaux, cette œuvre raffinée apporte de précieuses informations sur le travail de François Boucher pastelliste (*ill.3*).

<sup>1</sup> Chaperon, *Traité de la peinture au pastel*, Paris, 1788, pp.9 et 10

<sup>2</sup> New York , the Frick Collection, 2003, n°

<sup>3</sup> Pour ces deux gravures de Jean Daullé Inv 18468 LR et inv 6045 LR annoncée au Mercure de 1761, toutes les deux conservées au département des arts graphiques du Musée du Louvre voir Pierrette Jean – Richard, *Les gravures de François Boucher dans la collection Edmond de Rothschild au musée du Louvre*, Paris, RMN , 1978, n° 585 BIS et n°585.

<sup>4</sup> Neil Jeffares, op. cit 1 173 695

<sup>5</sup> Neil Jeffares, op. cit , 1 173 7477.





# Jean-Baptiste GREUZE

(Tournus, 1725 – Paris, 1805)

## 7 | *Double académie d'hommes*

1759

Pierre noire, estompe, sanguine et rehauts de craie blanche sur papier préparé chamois

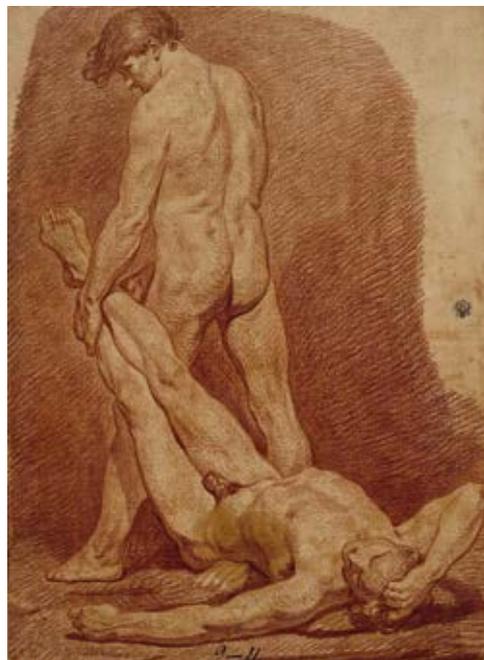
Signé et daté à la plume en bas vers la droite : *Greuze 1759*

Beau cadre en bois doré et sculpté à décor de feuilles d'eau et frise de chapelet d'époque Louis XVI

56,3 x 41 cm

Né à Tournus en 1725, Jean-Baptiste Greuze se forme auprès du peintre lyonnais Charles Grandon (1691-1762) avant de gagner Paris, vraisemblablement autour de 1750. Il fréquente alors l'Académie royale de peinture et de sculpture et parvient, grâce à l'amitié du sculpteur Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785), à présenter des œuvres aux membres de l'institution qui l'élisent membre agréé en juin 1755, en tant que peintre de genre. Son premier Salon est un succès ; il est repéré par l'abbé Gougenot qui lui propose de l'accompagner en Italie. Greuze y restera jusqu'en 1757. À son retour en France, il rencontre une large popularité et devient le « favori du public<sup>1</sup> » avec un art marqué par les écoles du Nord, mais largement renouvelé par l'étude de la nature. Ses grandes compositions moralisantes fascinent le spectateur. Greuze apparaît en effet comme l'inventeur d'un genre nouveau, qui allie les ressorts de la peinture d'histoire et son goût pour le naturel. Ses œuvres, comme *L'Accordée de village*<sup>2</sup> (1761) ou *La Piété filiale*<sup>3</sup> (1763), exploitent le sentimentalisme qui touche la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle, avec un remarquable sens de la narration. Le dispositif théâtral mis en œuvre par l'artiste participe à l'action représentée et produit la charge émotionnelle recherchée. Ses dessins sont aussi rapidement recherchés et ont été, selon Mariette (1694-1774), « payés prodigieusement par quelques curieux<sup>4</sup> ».

Ce grand dessin inédit vient heureusement compléter le corpus des académies de Greuze. Comme il n'a pas suivi le cursus traditionnel à l'Académie royale, il est difficile de situer l'artiste au sein de son enseignement largement codifié. Son passage dans l'institution est cependant attesté par le portrait (signé de 1755) qu'il fait de Joseph<sup>5</sup>, l'un des modèles de l'Académie. On sait également, grâce au témoignage de l'abbé Gougenot, qu'il pratiqua le dessin d'après modèle, exercice qu'il poursuit lors de son voyage à Rome lorsqu'il est reçu au palais

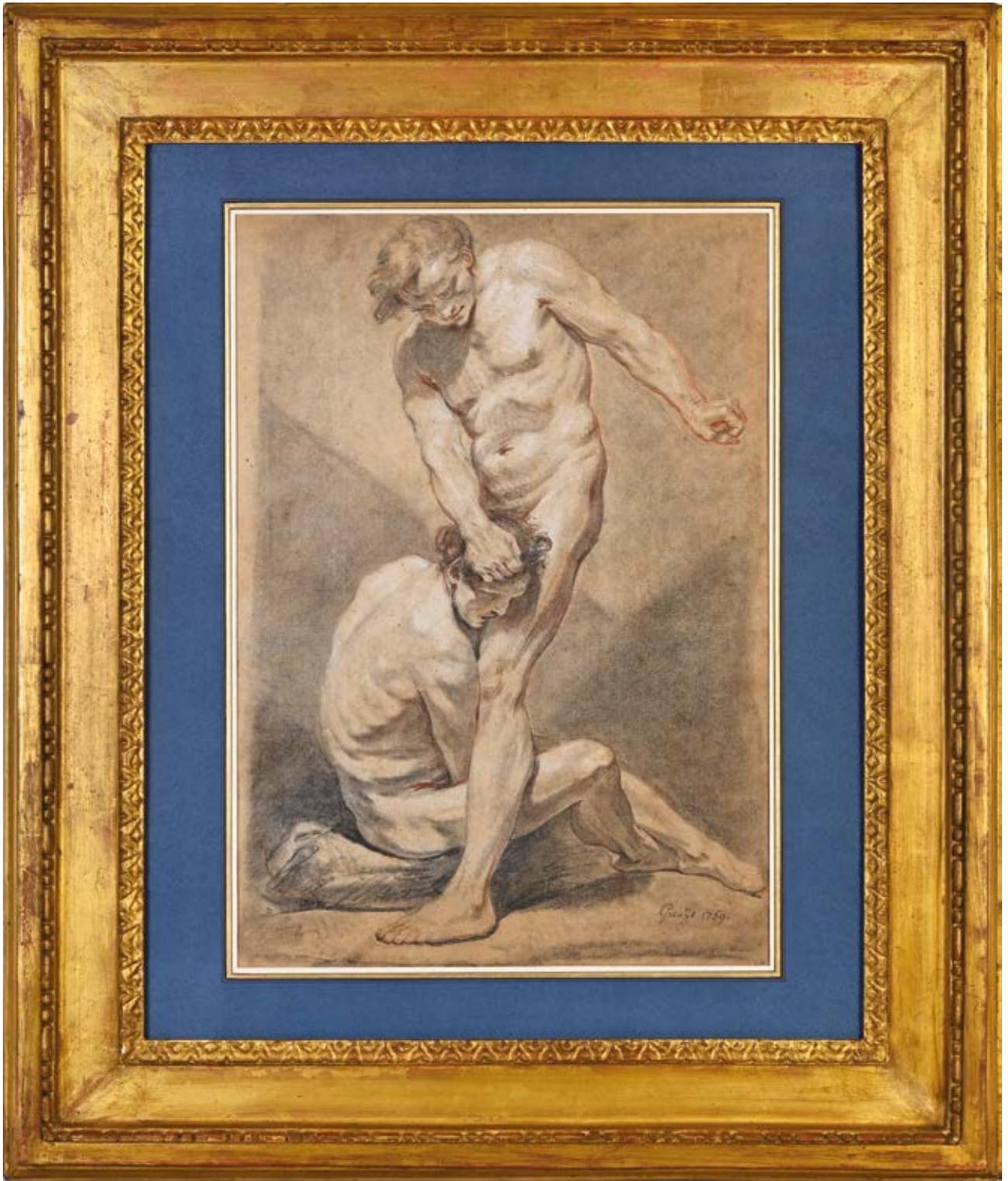


Ill. 1

Jean-Baptiste Greuze  
*Double académie d'hommes*  
Sanguine sur papier vergé

52,6 x 38,2 cm,  
Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage  
(inv. OP-14751)

Mancini. Si l'on en croit l'inscription en bas à droite, notre feuille est à situer après le séjour italien de l'artiste. À notre connaissance, il s'agit de l'une des deux seules doubles académies de Greuze. L'autre<sup>6</sup> est conservée au musée de l'Ermitage parmi la trentaine d'autres académies de l'artiste qu'il vendit à Betskoy en 1769<sup>7</sup> (ill. 1). Ce dessin représente deux hommes luttant, l'un debout plaquant contre sa cuisse la tête de l'autre modèle dont le dos musclé et bombé évoque subtilement le torse du Belvédère. Si l'exercice se fige dans une démarche plus





Ill. 2  
Jean-Baptiste Greuze  
*Académie d'homme*  
Sanguine, pierre noire, estompe,  
38 x 49 cm,  
Paris, Bibliothèque nationale de France  
(inv. Réserve B-6 (E-13)-Boîte Fol.)

formelle au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>, Greuze choisit ici de représenter des attitudes contrastées pour chacun des deux hommes, correspondant aux poses privilégiées par l'Académie royale<sup>9</sup>.

Si la plupart des académies de Greuze ne sont dessinées qu'à la sanguine, notre feuille présente une technique plus picturale mêlant sanguine, pierre noire estompée et rehauts de blanc. Il est difficile d'expliquer le choix d'une technique plutôt qu'une autre, sinon la recherche d'effets colorés particulièrement en vogue entre 1740 et 1760. L'artiste a d'abord tracé une rapide mise en place à la pierre noire, en témoigne le léger repentir au niveau du bras gauche de l'homme debout, puis il a repris certains contours à la sanguine pour accentuer les effets lumineux. La combinaison de la pierre noire largement estompée et des rehauts de blanc, remarquablement complétés par de parcimonieuses touches de sanguine, rend parfaitement compte du modelé des corps. Le fond estompé, met en valeur par contraste la musculature, un procédé que l'on retrouve dans une feuille conservée à la Bibliothèque nationale particulièrement proche de notre dessin<sup>10</sup> (ill. 2). Cette dernière a appartenu à l'évêque Nicolas de Livry (1715-1795) qui l'obtient peut-être par l'intermédiaire de Jean-Georges Wille (1715-1808), l'un des fidèles amis de Greuze<sup>11</sup>. L'expressivité, les dimensions importantes et le haut degré d'achèvement font de ces feuilles des objets de choix pour les amateurs. D'abord exercices pour les artistes, les académies deviennent au cours du siècle des dessins de collection dont certaines seront même gravées en manière de sanguine, témoignant d'un engouement durable parmi les collectionneurs<sup>12</sup>.

*Antoine Chatelain*

<sup>1</sup> « Exposition des tableaux au Louvre. Second Extrait », *Journal encyclopédique*, t. VII, deuxième partie, 15 octobre 1761, p. 53.

<sup>2</sup> Huile sur toile, H. 92 ; L. 117 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 5037.

<sup>3</sup> Huile sur toile, H. 115 ; L. 146 cm, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, inv. ГЭ-1168.

<sup>4</sup> Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, éd. Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon, Paris, Dumoulin, 1853-1854, t. II, p. 331.

<sup>5</sup> Huile sur toile, H. 68,8 ; L. 58 cm, Paris, musée du Louvre, inv. R.F. 1115. Le modèle est identifié grâce au catalogue de vente du comte de Vence qui mentionne un portrait de « Joseph. Modèle de l'Académie royale, tenant une poêle à feu », voir Edgar Munhall dans cat. exp. *Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805*, Hartford, Wadsworth Atheneum, 1<sup>er</sup> décembre 1976-23 janvier 1977, San Francisco, *The California Palace of Legion of Honor, 5 mars-1<sup>er</sup> mai 1977*, Dijon, musée des Beaux-Arts, 11 juin-7 août 1977, p. 34, n° 5.

<sup>6</sup> Sanguine sur papier vergé, H. 52,6 ; L. 38,2 cm, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, inv. OP-14751.

<sup>7</sup> Sur les dessins acquis par Betskoy, voir Irina Novosselskaya dans cat. exp. New York, Los Angeles, 2002, p. 28-37.

<sup>8</sup> Emmanuelle Brugerolles et Camille Debrabant dans cat. exp. *L'académie mise à nu : l'École du modèle à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 26 octobre 2009-29 janvier 2010, p. 4.

<sup>9</sup> Martial Guédron, *De chair et de marbre : imiter et exprimer le nu en France, 1745-1815*, Paris, Honoré Champion, 2003.

<sup>10</sup> Académie, sanguine, pierre noire, estompe, H. 38 ; L. 49 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. Réserve B-6 (E-13)-Boîte Fol.

<sup>11</sup> Perrin Stein dans cat. exp. *Promenades de papier : dessins du XVIII<sup>e</sup> siècle des collections de la Bibliothèque nationale de France*, Williamstown Massachusetts, Clark Art Institute, 17 décembre 2022-12 mars 2023, Tours, musée des Beaux-Arts 12 mai-28 août 2023, cat. exp. sous la direction Pauline Chougniet, Corinne Le Bitouzé, Charlotte Guichard et Meredith Martin, p. 52-53, n° 1.

<sup>12</sup> Sophie Raux dans cat. exp. *Quand la gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher, le dessin gravé au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Valenciennes, musée des Beaux-Arts, 11 novembre 2006-26 février 2007, p. 79.



Grenz 1759.

# Antoine WATTEAU

(Valenciennes, 1684 – Nogent-sur-Marne, 1721)

## 8 | *Étude de jeune femme de profil et deux études de mains* *Au verso : étude de bras et de main*

Sanguine sur traits de pierre noire  
18,3 x 11 cm

### *Provenance :*

- France, collection particulière

### *Bibliographie :*

- Louis Antoine Prat, Pierre Rosenberg, *Antoine Watteau, 1684-1721 : catalogue raisonné des dessins*, Paris : Gallimard-Electa, 1996

Adulée du vivant de l'artiste et pourtant délaissée peu après sa mort prématurée en 1721, l'œuvre de Jean-Antoine Watteau retrouve son apogée à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle et plus encore dans la seconde moitié du siècle.

Watteau naît en 1684 à Valenciennes, ville flamande tout juste cédée par les Pays-Bas espagnols à la France. Sa formation artistique y débute dans l'atelier de J.-A. Gérin. À l'âge de 18 ans, il s'établit à Paris et y développe sa manière en copiant des tableaux religieux flamands dont ceux de Vleughels et Spoëde. La plupart des œuvres de l'artiste de cette période ne sont aujourd'hui connues que par la gravure.

À partir de 1703, il découvre les boutiques d'estampes de la rue Saint-Jacques de Pierre II Mariette et son fils Jean qui lui révèlent l'œuvre de Titien, Rubens, Callot et Picart dont il tire une grande inspiration et adopte définitivement le coloris dans une touche plus fluide.

La réalisation en 1717 de son œuvre *Le pèlerinage à l'île de Cythère* lui apporte tous les honneurs espérés. Il rejoint l'Académie royale en tant que peintre d'un genre nouveau, titré « peintre de fêtes galantes ».

Entre les sentiments de poésie, d'amitié et d'amour, Watteau plonge le spectateur dans de somptueux décors oniriques dans lesquels les personnages déambulent et s'animent avec la plus grande courtoisie, en harmonie avec la nature environnante.



Ill. 1

Antoine Watteau

*Étude de femme en pied tenant un fuseau  
et tête de femme de profil, tournée vers la droite*

Vers 1714

Sanguine

16,4 x 12,2 cm

New York, The Metropolitan Museum (inv. 23.280.5)





Ill. 2  
 Jean-Antoine Watteau  
*Feuille d'étude de neuf têtes*, vers 1715  
 Sanguine, pierre noire et rehauts de blanc  
 27,5 x 42 cm  
 Paris, Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville  
 de Paris (inv. DDUT972)

*« Ils sont d'un goût nouveau, ils ont des grâces tellement attachées à l'esprit de l'auteur qu'on peut avancer qu'ils sont inimitables. Chaque figure sortie de la main de cet excellent homme a un Caractère si vrai et si naturel que toute seule elle peut remplir et satisfaire l'attention, et semble n'avoir pas besoin d'être soutenue par la Composition d'un plus grand sujet. D'ailleurs la réputation qu'il s'est acquise, tant en France que dans les pays étrangers, fait Croire avec raison que les moindres morceaux qu'il a produits sont précieux et ne peuvent être recherchés avec trop de soin. »<sup>1</sup>*

Pour la réalisation de ces œuvres majestueuses, l'artiste multiplie les esquisses d'après nature comme source infinie d'inspiration pour les différentes poses et expressions de ses figures. L'œuvre que nous vous présentons est un remarquable exemple de ces études. Sur une feuille de dimensions restreintes (probablement issue d'un carnet de dessins de l'artiste) sont tracés à

la sanguine les contours du profil d'une jeune femme d'une étonnante sensibilité. Durant toute sa carrière, Watteau travaille à l'élaboration d'un type féminin caractéristique ainsi qu'à la variété de leurs poses et attitudes. Observateur attentif, il accorde une grande attention dans le rendu des détails. La mode contemporaine tient par ailleurs une place importante dans son œuvre, les détails des robes et coiffures sont rendus avec une grande acuité. On observe ici un ruban soigneusement noué dans les cheveux du modèle partant du haut d'un chignon et retombant sur le front que l'on retrouve dans d'autres études (*ill. 1 et 2*).

La virtuosité de sa main sut retranscrire le frémissement de la chair d'une simple indication de sanguine. Ses premiers biographes louent la liberté, la finesse, la légèreté de la ligne de ses dessins qui forment probablement la partie la plus fascinante de son œuvre. Watteau lui-même était très attaché à ses dessins.





verso

Désinvolture, insouciance, artifice et préciosité forment les maîtres-mots de l'œuvre d'Antoine Watteau. En cette première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les certitudes héroïques du baroque laissent place aux subtilités élégantes de l'art lancé par ce génie de la peinture française. Son œuvre traduit une peinture de songes : les conversations retranscrites dans de féériques parcs sont bercées par d'éternels menuets. À travers ces élégantes figures empreintes d'une certaine mélancolie, Watteau retranscrit sa propre méditation rêveuse, reflet de sa fragile condition qui le fit tant souffrir.

À 35 ans, Watteau se rend à Londres afin de consulter un médecin. Le rigoureux hiver anglais lui sera fatal et l'artiste meurt prématurément à son retour en France en 1721.

*M.O*

<sup>1</sup> Jean de Jullienne, Figures de différents caractères, de Paysages, et d'Études dessinées d'après nature par Antoine Watteau, préface des recueils d'eaux-fortes publiés entre 1726 et 1728



# Jacques RIGAUD

(Puylobier, 1680 – Paris, 1754)

## 9 | *Vue du village et du château de Meudon depuis Fleury*

Pierre noire, plume et lavis d'encre grise

20 x 43 cm

### *Provenance :*

- France, collection particulière
- Le dessin a été acquis par le Musée d'art et d'histoire de Meudon en 2024.

### *Bibliographie :*

- Emmanuel Benezit, *Dictionnaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, 1885



### Ill. 1

Jacques Rigaud

*Vue du Château de Meudon  
et du village prise de la hauteur  
opposée du Côté d'Issy*

Estampe (gravure)

21,2 x 43 cm

Paris, Musée Carnavalet,

Histoire de Paris (inv. G.17273)

Jacques Rigaud fut souvent confondu avec ses homonymes, ce qui perturba l'identification de certaines de ses œuvres. Pourtant leurs signatures, tout comme leur spécialité, sont bien différentes.

Né à Puylobier à côté de Marseille en 1681, Jacques Rigaud développe de manière précoce un intérêt prononcé pour le rendu du détail. À Marseille, il étudie les galères royales et dresse quelques études de leurs constructions. Les spécialistes nous apprennent que l'artiste désirait entrer au service de Monsieur Le Pelletier, alors directeur général des fortifications de France, un souhait qui traduit d'ores et déjà son goût pour la représentation de vues topographiques. Quittant la ville en 1720, Rigaud rejoint Paris la même année et s'établit en tant que graveur et marchand d'estampes de la rue Saint-Jacques.

Notre œuvre peut être datée des années 1730, lorsque l'artiste s'attèle à la réalisation de l'un de ses projets les plus ambitieux et essentiel à notre connaissance

historique actuelle : *Les Maisons Royales de France*, un recueil formant un répertoire des grandes vues de Paris et de la région qui l'entoure. L'ouvrage sera terminé par le neveu de l'artiste, Jean-Baptiste Rigaud (1720- ?). On connaît par ailleurs un second ouvrage comprenant 130 vues des châteaux de France.

L'œuvre que nous vous présentons fut réalisée pour être gravée. En effet, le dessin est volontairement représenté en miroir, c'est-à-dire en sens inverse de la réalité afin de pouvoir obtenir la véritable perspective lors de la gravure puis de l'impression.

Royal puis impérial, le domaine de Meudon fut, depuis sa création et jusqu'à sa destruction, intimement lié au pouvoir. Connu par les écrits depuis le XII<sup>e</sup> siècle, l'aspect physique du château ne nous est révélé qu'à partir du début du XVI<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il est offert à Anne de Pisseleu, duchesse d'Étampes par François I<sup>er</sup>.





Ill. 2

*Carte générale des parcs et jardins de Meudon et de Chaville & leurs environs par Alexandre Lemoine, 1723*

Plume, encre de chine et aquarelle  
104 cm x 170 cm

Direction des Archives départementales des Yvelines, fonds Administration royale, XVIIe-XVIIIe siècles (Cote FR/FR-AD078/A 165)

Tombée en disgrâce après la mort du souverain, la duchesse le cède à Charles de Guise, cardinal de Lorraine. Le château demeure propriété de la famille de Guise durant un siècle avant de rejoindre les biens d'Abel Servien, surintendant des finances de Louis XIV, puis du secrétaire d'État à la Guerre François Michel Le Tellier, marquis de Louvois. C'est sur initiative de Louvois, souhaitant poursuivre le travail lancé par Servien, que Le Nôtre architecte des jardins de Versailles compose le vaste parc que l'on découvre dans notre dessin. Suivant le modèle de Versailles, les fontaines des jardins à la française sont alimentées par un savant réseau hydraulique.

À la différence du château initial connu depuis le XVI<sup>e</sup> siècle nommé Château-Vieux, le Château-Neuf visible ici à gauche du bâtiment principal ne fut lui édifié qu'en 1695 à la demande du Grand Dauphin, sur des plans du fameux Jules Hardouin Mansart.

Véritables documents historiques, les quelques panoramas de Meudon ainsi immortalisés illustrent le domaine à l'apogée de sa splendeur dans le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont l'artiste tire presque systématiquement des gravures (*ill. 1*). Ici, la vue est prise depuis le village de Fleury, un emplacement qui offre une perspective sur quelques-uns des lieux emblématiques du village (*ill. 2*). On aperçoit au second plan à gauche l'église paroissiale et le quartier des maisons villageoises où se situe aujourd'hui le musée d'art et d'histoire de Meudon. À l'arrière-plan trônent fièrement les deux châteaux agrémentés de leurs terrasses ainsi des champs cultivés ou encore quelques demeures bourgeoises. Enfin, la forêt borde l'ensemble.

« [*Les œuvres de Jacques Rigaud*] sont généralement animées de personnages dont la facture fait penser aux meilleurs disciples d'Antoine Watteau. »<sup>1</sup>

Rigaud ne laisse rien au hasard. Comme dans la plupart de ses œuvres, un extrait de la vie quotidienne au XVIII<sup>e</sup> siècle anime le premier plan. Dans notre œuvre, un cavalier discute avec un voyageur, deux hommes sont assis, un paysan dirige sa charrette et enfin à gauche, un cercle de gentilhommes entourés de leurs chiens en pleine partie de chasse.

Durant la Révolution, les scientifiques choisissent le château de Meudon comme lieu privilégié pour se réunir et débattre des termes de la jeune République. Le Château-Vieux est accidentellement détruit par un incendie et démoli sur ordre du Premier Consul. Quelques années plus tard, l'Empereur attribue le Château-Neuf à son fils, le roi de Rome. Il rénove le château tandis que la nature du domaine, non entretenue, reprend progressivement ses droits.

En 1871 alors que les troupes prussiennes occupent Meudon, le château brûle définitivement. De cette époque ne reste que quelques vestiges du parc et bâtiments témoins dont l'Orangerie, classée monument historique en 1972 à la suite de quelques campagnes de restauration.

M.O

<sup>1</sup> Emmanuel Benezit, Dictionnaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs, 1885







# Pauline AUZOU

(Paris, 1775 – 1835)

10 | *Portrait de jeune homme en buste tournant le regard vers la gauche*  
*Au revers : Jeune femme au voile de mousseline,*  
*accoudée, représentée à mi-corps*

Pierre noire, fusain, estompe et rehauts de craie blanche sur papier chamois  
54 x 42 cm

*Provenance :*

- France, collection particulière

*Bibliographie :*

- A. Sutherland Harris and L. Nochlin, *Women Artists, 1550–1950*, [cat.exp.], Los Angeles, Co. Mus. A., 1976
- V. P. Cameron, « Portrait of a musician by Pauline Auzou », in *The Currier Gallery of Art*, n° 2, Manchester, 1974
- Clement-Hemery, *Souvenirs de 1793 et 1794*, Cambrai, 1832
- Amandine Corse, *Introduction. Plumes et Pinceaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) – Anthologie*, Dijon, Les Presses du réel, 2012
- A. B. Sutherland Harris and L. Nochlin, *Women Artists, 1550–1950*, [exh. cat.], Los Angeles, Co. Mus. A., 1977

À l'aube de la Révolution, sur les 400 « *peintres-artistes* » actifs recensés, seules 10% sont des femmes. Parmi elles, la jeune Pauline Auzou (née Desmarquest), débute son apprentissage en rejoignant l'atelier féminin nouvellement créé du fameux peintre d'histoire Jean-Baptiste Regnault (1754-1829). Supervisé par son épouse Sophie, l'atelier situé dans l'appartement du peintre au Louvre formera, au cours de son existence, un nombre record de 34 exposantes au Salon<sup>1</sup>. Regnault n'est pas le seul à soutenir les artistes féminines : au Salon les jeunes élèves de David, Vincent et Suvée – jusqu'à son départ pour Rome en 1801 – rivalisent d'excellence. Naturellement, Auzou est initiée aux spécialités de son maître : le portrait et la peinture d'histoire. Pour cela, il faut apprendre d'après le modèle vivant dans une époque pourtant régie par des questions de prétendue bienséance qui empêchent les artistes femmes d'étudier le corps humain dans des cours de dessin d'après le nu. Comme quelques-unes de ses contemporaines, la jeune peintre semble avoir bénéficié de ces cours privilégiés.

Nourrie d'ambitions artistiques égales à celles des hommes, Auzou peint brillamment la peinture d'histoire et aime s'exercer dans le rendu de portraits en multipliant les esquisses. Tout comme notre dessin, nous



Ill. 1

Pauline Auzou  
*Portrait de jeune garçon de profil*  
Pierre noire et estompe  
Collection particulière





Ill. 2  
 Pauline Auzou  
*Portrait de jeune garçon assis, soutenant sa tête sous son  
 coude droit*  
 Pierre noire, estompe et rehauts de craie blanche  
 59 x 43 cm  
 Collection particulière



Ill. 3  
 Jean Baptiste Joseph Wicar  
*Portrait de Pauline Bonaparte, princesse Borghese*  
 Mine de plomb et estompe sur papier  
 Ville de Boulogne-Billancourt,  
 Bibliothèque Paul-Marmottan,  
 Académie des Beaux-Arts

connaissions d'autres exemples de la main de l'artiste démontrant des croquis saisis dans l'instant, retravaillés à l'aide de l'estompe et de rehauts de craie ou de pastel dont une partie est laissée volontairement inachevée (*ill. 1*). C'est le cas de l'étude de jeune garçon accoudé sur son bras droit (*ill. 2*). Sur une feuille de papier chamois similaire à notre œuvre, Auzou utilise la pierre noire, renforcée de fusain pour tracer les contours de ce visage traité en rondeur reflétant l'innocence juvénile du modèle. Dans une volonté de rendre la vérité de l'expression et la vivacité du regard, elle utilise la craie blanche de façon minutieuse soulignant ainsi les pointes de lumière : une petite pointe rehausse l'arête du nez, d'autres illuminent les pupilles du modèle.

Le caractère remarquable de cette feuille est souligné par la présence d'un second dessin rehaussé de pastel de couleur au verso. Pour cette deuxième étude, l'artiste choisit d'esquisser la silhouette d'une jeune femme debout, représentée à mi-corps, accoudée à ce qui semble être le dossier d'un fauteuil. Le modèle lève le regard vers le haut comme implorant le ciel. Les traits de son visage, empreints de mélancolie rappellent ceux des plus éminents profils de ce début de siècle dont Caroline ou Pauline, sœurs de Napoléon Bonaparte. En effet, après le succès rencontré au Salon, Auzou bénéficia progressivement de commandes de la famille impériale. En 1810, elle expose ainsi fièrement une œuvre intitulée *L'Arrivée de l'impératrice Marie-Louise à Compiègne le 28 mars*.



*verso*

En travaillant sur les profils féminins du clan Bonaparte, il est tout à fait possible d’imaginer que l’artiste ait réutilisé ses études comme modèles pour certains personnages de ses œuvres peintes. La princesse Pauline notamment, canon de beauté immortalisé par de nombreux artistes dont Antonio Canova (1757-1822) entre autres, présente des traits similaires à notre modèle dont une grâce évidente qui marqua ses contemporains (*ill.* 3). Elle est coiffée d’un fin voile à la mode des vestales antiques et vêtue d’une robe Empire, légère, décolletée, simplement ceinturée sous la poitrine. On peut imaginer que la jeune femme se couvrait les épaules du châle de cachemire rouge sur lequel elle s’accoude.

Attentive aux moindres détails, Pauline Auzou transcrit avec une grande acuité la psychologie de ses modèles. Sa virtuosité s’exprime à travers le soin accordé à chaque détail de la composition, allant du traitement des cheveux dessinés un à un, dont le volume est accentué en estompant la matière. Le format de l’œuvre, la qualité et la finesse du traitement rappellent la dextérité de la main cette femme artiste, louée par ses contemporains, exposant au Salon dès 1793 alors qu’elle n’a que 18 ans.

*M.O*

<sup>1</sup> A. Spies-Gans, *A Revolution on Canvas. The Rise of Women Artists in Britain and France, 1760-1830*, Londres, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, Yale University Press, 2022

# Pauline AUZOU

(Paris, 1775-1835)

## 11 | *Portrait de jeune femme de profil gauche*

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

Au revers : pierre noire, pastel et estompe

47,5 x 34,5 cm

### *Provenance :*

- France, collection particulière

### *Bibliographie :*

- V. P. Cameron, « Portrait of a musician by Pauline Auzou », in *The Currier Gallery of Art*, n° 2, Manchester, 1974
- Clement-Hemery, *Souvenirs de 1793 et 1794*, Cambrai, 1832

Sur une feuille de papier bleu de grandes dimensions, caractéristique de l'œuvre dessinée de *Mme Auzou*<sup>1</sup>, apparaît le profil d'une jeune femme dont le traitement tout en rondeur retranscrit la douceur et l'innocence. Tout comme son maître Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), Auzou se fait spécialiste du portrait. La multiplication de ses feuilles d'études permet de déceler la grande attention que l'artiste porte au rendu psychologique de chacun de ses modèles qui lui serviront de référence pour ses œuvres peintes. Le visage de cette jeune femme peut ainsi aisément être rapproché de celui de *Daria* dans son œuvre magistrale titrée *Daria ou l'Effroi maternel* (ill. 1) que la peintre présente au Salon en 1810.

Dans notre dessin, le profil est volontairement laissé inachevé. L'artiste se concentre sur la vérité, exemptée de tout artifice. Il s'agit de rendre l'expression de la manière la plus exacte possible. Le modèle semble avoir été prise sur le vif, comme interpellée par un élément provenant de la gauche.

Formée par un atelier prolifique, exposant au Salon jusqu'en 1817, Auzou fera elle-même profiter d'autres jeunes artistes de son talent en créant un atelier qu'elle dirigera durant près de 20 ans.

M.O

<sup>1</sup> Telle que nommée par les livrets du Salon officiel.



Ill. 1

Pauline Auzou  
*Daria ou l'Effroi Maternel*, 1810  
Wilmington (Caroline du Nord, Etats-Unis), The Horvitz  
Collection



# Jean-Baptiste PILLEMENT

(Lyon, 1728 – 1808)

## 12 | *Lavandière, bergers et pêcheurs sous un pont recouvert de verdure*

*Circa* 1800-1801

Pastel sur toile préparée montée sur châssis

Signé et daté en bas à gauche *Jean Pillement an 9, R*

30 x 38 cm

Cadre en bois sculpté et doré à décors de perles et raies de cœur d'époque Louis XVI

*Provenance :*

- France, collection particulière

*Bibliographie :*

- Georges Pillement, *Jean Pillement*, Paris, Chez Jacques Hamont, 1945
- Nicole Riche, Laurent Félix, Maria Gordon Smith (sous la direction), *Jean Pillement paysagiste du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Béziers, musée des beaux-arts de Béziers, 2003.
- Maria Gordon-Smith, *Pillement*, préface d'Alastair Laing, Cracovie, Irsa, 2006

Cinquième fils d'une famille lyonnaise ancrée dans la tradition artistique depuis des générations, Jean reçoit, en même temps que son éducation familiale, un apprentissage du métier et choisit naturellement une carrière de peintre. Le jeune élève fait preuve de dons précoces dans le maniement du crayon dont il travaille toutes les facettes : dessin, craie, pastel. Il poursuit sa formation sous l'égide de Daniel Sarrabat II (1666 - 1748), peintre actif de sa région, lui-même formé à Rome dans la tradition du baroque. L'œuvre de son maître n'influe en rien sur son inspiration et Jean se tourne vers l'étude la nature.

Arrivé à Paris à l'âge de 15 ans, il est admis comme dessinateur à la Manufacture Royale des Gobelins. La reconnaissance qu'il y acquiert lui permet de se forger une solide réputation. Fidèle à son admiration pour la nature, il réalise désormais de nombreuses œuvres de chevalet et débute une carrière de paysagiste. Dès lors, son œuvre devenue intensément décorative, se retrouve dans de nombreuses cours d'Europe. À partir de 1745, l'artiste multiplie les voyages qui se poursuivront jusqu'à la fin de sa carrière. Il est à Madrid durant 3 ans, puis Lisbonne dans les années 1750, en Italie et en Autriche. À Londres en 1754, il expose à la Society of Artists en 1760, 1761 et plus tard lors de son second séjour en 1773, 1779 et 1780 (Free Society).



III. 1

Jean Pillement  
*Paysage animé de pêcheurs*  
Pastel sur papier  
26,5 x 40 cm  
Collection particulière





Ill. 2

Jean Pillement

*Paysage pastoral avec paysans et moutons*

Pastel et craie noire sur toile préparée

23,6 x 33,8 cm

Collection particulière

Tout au long de sa carrière, Pillement est accueilli dans les milieux aristocratiques et développe aisément une clientèle internationale. À son retour d'Espagne en 1775, il est à Avignon. Depuis lors et jusqu'à sa mort en 1808, il se consacre exclusivement à la peinture de paysage. L'œuvre que nous vous présentons est datée an 9 R (an 9 de la République), c'est-à-dire entre 1800 et 1801.

Dans une époque où les peintres développent un intérêt croissant pour la nature, Pillement effectue lui aussi un rapprochement avec le monde naturel. Tout comme quelques contemporains, il se heurte à la théorie classique de la peinture d'histoire, sacrée, profane et mythologique qui détient encore, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, une prédominance incontestable. De ce fait, il restera, toute sa carrière durant, à l'écart des Salons officiels français.

En s'interdisant de représenter la nature sans l'animer de personnages, Pillement rejoint le versant réaliste de la peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il présente une synthèse de deux genres en vogue à la fin du siècle : la peinture de paysage et la scène de genre. Les figures n'ont guère le rôle de protagonistes mais doivent animer et sublimer la nature environnante. Dans nombres de ses œuvres, l'artiste choisit d'illustrer la simplicité de la vie quotidienne. Dans le paysage italianisant idéalisé que nous vous présentons, une lavandière se tient debout, entourée de deux bergers. Au second plan, trois pêcheurs s'affairent sur leur barque. La scène prend place au bord d'une rivière encadrée par un pont arqué représenté dans quelques autres compositions (*ill. 1*).

Pillement se détache de ses contemporains en proposant une œuvre ni utopique comme celle lancée par Watteau, ni moralisante comme celle de Chardin ou de Greuze.



Ill. 3

Jean-Baptiste Pillement (1728-1808)

*Paysage aux chevriers*

Pastel sur papier signé et daté en bas à

gauche Jean Pillement 1804

47 x 59 cm

Collection particulière

Son œuvre entend représenter l'expérience sensible, ce que l'œil voit retranscrit sans artifice. Inspiré par les maîtres hollandais du Siècle d'or tels que Nicolaes Berchem (1620-1683), il déploie un foisonnement de détails et accorde une grande importance à l'étude des plantes afin d'en retranscrire le moindre feuillage avec la plus grande acuité.

Les théoriciens comparent ces artistes à des écrivains. Boucher est comparé à Catulle, Greuze à Molière, Vernet à Buffon, Chardin à La Fontaine. Pillement n'échappe pas à cette influence et établit un lien entre le dessin et la poésie, alliant la légèreté à la puissance descriptive.

Parmi les pratiques qu'il aborde, le pastel s'impose progressivement comme sa technique de prédilection. La technique de préparation sur toile renforce les propriétés crayeuses du pastel, et créent un effet fondu apportant, selon la densité du trait, tantôt du volume

tantôt l'aspect naturel de la pierre ou de la végétation. Dans notre œuvre, l'observation directe de la nature dévoile une sensation d'une réalité immédiate traduite par la rapidité du trait.

Réalisée 8 ans seulement avant sa mort, notre œuvre illustre la dextérité de la main de l'artiste dans ce procédé qu'il maîtrise parfaitement. Dans un grand nombre de ses plus exquis pastels, l'ensemble de la composition est dominé par un camaïeu d'une couleur unique, tantôt bleue (*ill. 2*), tantôt grise (*ill. 3*). Dans notre paysage, l'artiste joue avec un triple camaïeu de bleu, d'ocre et de gris. Les tons d'ocre sont utilisés pour la scène de genre et le pont recouvert de verdure. Les bleus retranscrivent savamment le ciel ainsi que les montagnes en arrière-plan.

*M.O*





# Gaspard GOBAUT

(Paris, 1814 – 1882)

## 13 | *Vue de la place Vendôme*

Plume, aquarelle sur traits de pierre noire et rehauts de gouache

12,5 x 18,5 cm

Signé à la pierre noire en bas à gauche *Gobaut*

### *Provenance :*

- France, collection particulière

### *Bibliographie :*

- Sixtine Tardy-Joubert, « Gaspard Gobaut, un artiste au service du Dépôt de la Guerre » in *Revue Historique des Armées*, 2020/3 N° 300, 2020. p.115-127

Les prédispositions d'Antoine Gobaut pour le dessin le destinaient à une carrière artistique. Formé à l'art de l'aquarelle par le peintre Jean-Antoine-Siméon Fort (1793-1861), le jeune homme découvre en parallèle le monde de la guerre. Fort est un peintre reconnu pour ses scènes de batailles dont la perspective de vol d'oiseau fascine Gobaut admire son travail.

La réalisation des vues panoramiques retranscrivant les batailles furent rendues possible grâce au développement de l'aérostation qui permettait de rendre avec une grande minutie les détails des paysages environnants. Il s'engage dans cette voie qui lui ouvre de nouvelles perspectives. Il effectue son service militaire au sein de l'administration centrale du ministère de la Guerre. Loué pour ses dons de dessinateur, l'artiste est invité à rejoindre le Dépôt de la Guerre en tant que dessinateur auxiliaire afin de retranscrire fièrement les campagnes militaires françaises.

De cet apprentissage, Gobaut retient le travail sur le vif, la sélection des couleurs et des effets atmosphériques changeants que l'aquarelle lui permet de reproduire. Il travaille aussi l'exactitude des détails à travers son sens de l'observation et sa grande rigueur, deux qualités héritées de sa formation militaire qu'il place au service de son art.

Au-delà du monde militaire, Gobaut s'attache à dépeindre le Paris romantique à travers des vues animées des grands monuments et places importantes de la capitale. Il gagne ainsi un public civil amateur de la grande justesse de son crayon. En promenade à pied, à cheval ou en calèche, apparaissent des élégants, compagnons ou couple d'amants animant ces vues de la vie quotidienne bourgeoise au cœur de Paris.

L'Arc de Triomphe (*ill. 1*), l'église de la Madeleine (*ill. 2*), le Pont Royal, le palais et le jardin des Tuileries, Notre-Dame (*ill. 3*), les Invalides (*ill. 4*) ou encore la place Vendôme, Gobaut rend hommage à l'histoire de Paris. La place Vendôme en particulier est aussi un hommage militaire. Érigée sur ordre de Napoléon entre 1806 et 1810, la colonne devait commémorer la bataille d'Austerlitz. Détruite sous la Commune puis reconstruite en 1873, elle reçut les noms de colonne d'Austerlitz puis colonne de la Victoire avant de devenir colonne de la Grande Armée, communément appelée colonne Vendôme.





Ill. 1  
Gaspard Gobaut  
*L'Arc de Triomphe, Paris*  
Aquarelle  
12 x 17,5 cm  
Signé en bas à gauche *Gobaut*



Ill. 2  
Gaspard Gobaut  
*L'église de la Madeleine, Paris*  
Aquarelle  
12,2 x 18 cm  
Signé en bas à droite *Gobaut*



Ill. 3  
Gaspard Gobaut  
*Notre-Dame, Paris*  
Aquarelle  
12,2 x 18 cm  
Signé en bas à gauche *Gobaut*



Ill. 4  
Gaspard Gobaut  
*Les Invalides, Paris*  
Aquarelle  
12,2 x 18 cm  
Signé en bas à droite *Gobaut*

Formé à l'aquarelle qu'il perfectionne durant toute sa carrière, Gobaut préférera systématiquement la délicatesse du papier à l'épaisseur de la toile. À mi-chemin entre la peinture et le dessin, l'aquarelle lui permet de rendre avec rapidité les moindres détails dans cette feuille de format pourtant restreint, dont il rehausse le détail des vêtements des personnages grâce à l'utilisation de la gouache.

Il commence son travail par un croquis sur le vif à la pierre noire et capture par la suite les effets changeants de lumière avec une grande acuité. Dans ses vues citadines comme celle que nous présentons ici, le ciel tantôt nuageux et contrasté, tantôt éclairci par un rayon de soleil sont traités grâce à une dilution de la matière poussée à l'extrême, permettant de jouer entre clarté et opacité.

Gobaut expose au Salon entre 1840 et 1878. Au plus haut grade de sa spécialité, il reçoit la légion d'honneur en 1871. Lors de sa mise à la retraite, l'un de ses supérieurs s'exprimait ainsi : « *Ce genre de dessin [...] ne s'exécute qu'au dépôt de la Guerre, et avec lui prend fin cette collection d'aquarelles [...] qui est une page de notre histoire militaire* ».

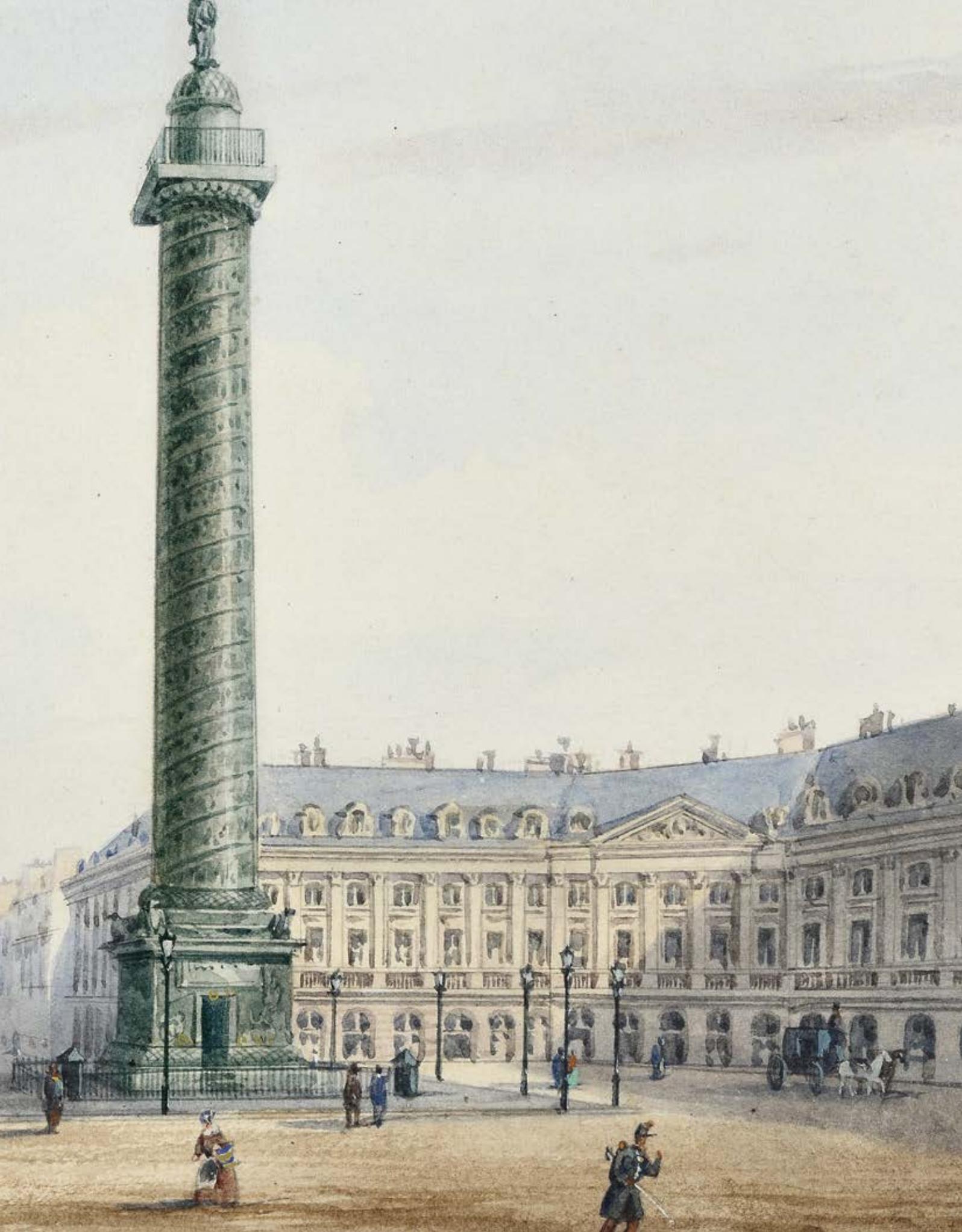
Collectionné tantôt par les amateurs de Paris tantôt par les passionnés de scènes militaires, l'œuvre raffinée de Gaspard Gobaut forme un remarquable témoignage historique de la France du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

*M.O*





*Enghien*



# Frédéric DUBOIS

(Vers, 1770 – après 1815)

## 14 | *Jeune femme tenant un éventail et son chien dans un intérieur*

1794

Aquarelle et rehauts de gouache sur papier marouflé sur panneau

Signé et daté en bas à droite sur le secrétaire *Dubois 1794*

45,7 x 32,5 cm

### *Provenance :*

- Collection de Feu M. Dubois Chefdebien, Etienne Ader, Paris, Drouot, 18 décembre 1940, sous le n°9 comme « *La dame à l'éventail* » (850 FRF)
- France, collection particulière

### *Bibliographie :*

- Nathalie Lemoine Bouchard, *Les peintres en miniature*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2008

La vie et l'œuvre de Frédéric Dubois demeurent peu étudiées. La plupart des œuvres répertoriées de sa main confirment que l'artiste était reconnu de son vivant comme peintre de portraits et miniaturiste. Certaines sources mentionnent qu'il fut élève du fameux pastelliste allemand Johann Heinrich Schröder (1757-1812), ce qui nous permet de mieux comprendre la réalisation de deux pastels en 1780, traces de sa première exposition publique. Il s'agit des portraits de Charles Juste de Beauvau, Prince de Craon et du Comte Mimerel au Salon de la Correspondance. Créé en 1779 après la fermeture de l'Académie de Saint-Luc, ce Salon recevait les artistes non-académiciens mais aussi savants et artistes provenant de toute l'Europe. La délicate qualité du pinceau de Dubois lui permet de s'y forger une excellente notoriété et une place de choix parmi les milieux artistiques de la capitale.

Sous le Directoire et jusqu'à la naissance de l'Empire (1795-1804), Dubois expose des miniatures au Salon du Louvre, une spécialité qui lui permet d'accéder à une nouvelle reconnaissance. En 1804 et jusqu'en 1818, le nom de Dubois est mentionné à Saint-Pétersbourg comme membre de l'Académie impériale des arts. Entre les portraits officiels, de nobles et de bourgeois, Dubois trouve dans ce nouveau territoire une seconde clientèle. En perpétuelle quête de nouveaux horizons, fuyant l'instabilité politique française<sup>1</sup>, l'artiste se rend à Londres et y expose à la Royal Academy entre 1819 et 1820.



Ill. 1

Frédéric Dubois

*Une jeune femme, en robe blanche décolletée, châle en cachemire rouge drapé autour de ses épaules, cheveux bouclés*

Aquarelle et gouache sur ivoire

Diamètre 7,1 cm

Collection particulière

Notre dessin est un exemple rare de l'œuvre de l'artiste, daté de l'année 1794, avant qu'il ne se consacre exclusivement à l'art de la miniature. Dubois insufflé un caractère précieux à chacun de ses dessins qui annonce d'ores et déjà son attrait pour la miniature.



III. 2  
 Frédéric Dubois  
*Jeune femme en robe  
 tachetée avec rubans rouges tenant  
 des pensées dans sa main droite*  
 Vers 1795  
 Aquarelle et gouache sur ivoire  
 Diamètre 6,4 cm  
 Celle (Allemagne),  
 The Tansy Miniatures  
 Foundation (inv. 10228)



Dans un paisible intérieur, une jeune femme représentée en pied tenant un éventail fermé dans sa main droite, appuie son bras gauche sur le dossier d'une chaise à dossier médaillon garnie de soie bleue à motifs de rosaces et pieds cambrés, en vogue à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Vêtue à la dernière mode, elle porte une robe de mousseline blanche décolletée, ceinturée sous la poitrine et nouée dans le dos d'un large ruban rose dont la qualité de la soierie est accentuée par une habile utilisation de la gouache.

En effet, dans cette quête de préciosité et de raffinement, Dubois rehausse systématiquement ses aquarelles de gouache. L'emploi de ce second medium apporte du volume aux étoffes et permet de révéler de minutieux détails du visage tels que les pupilles, pommettes ou l'arête du nez. Il souligne aussi la densité de la chevelure et le bandeau rose qui la ceint, élément que l'on retrouve plus tard dans ses miniatures (*ill. 1*).

À gauche de la figure, sur un secrétaire en acajou – bois exotique très apprécié dès la dernière décennie du siècle – est posé un panier de roses sauvages. Empreints de poésie, les portraits féminins de l'artiste sont souvent agrémentés de fleurs à la portée symbolique évidente : la pensée exprime l'intimité (*ill. 2*), la rose l'amour. Dans notre œuvre, l'amour est également personnalisé par la présence du petit chien assis sur la chaise, le regard levé vers sa maîtresse comme une marque de fidélité éternelle.

Le mode de représentation en pied d'une jeune femme dans un intérieur connaît un grand succès dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il témoigne de l'importance de la position sociale du modèle dans la société mais aussi comme maîtresse au sein de son propre foyer. La posture du modèle laisse par ailleurs ingénieusement apparaître son pied chaussé d'un soulier rose, volontairement représenté si fin et petit, évocation de la délicatesse sous l'Ancien Régime.

L'œuvre de Frédéric Dubois se rencontre dans des collections d'institutions internationales telles que le Metropolitan Museum de New York, la Tansy Miniature Foundation de Celle (Allemagne) ou encore en Russie. Son œuvre demeure rare puisqu'elle fut injustement oubliée de l'histoire. La dextérité de la main de l'artiste, pourtant louée de son vivant, marque l'élégance et le raffinement de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans un contexte politique et social troublé, en quête de stabilité.

M.O

<sup>1</sup> Peintre mais aussi graveur, Dubois réalisera par ailleurs des caricatures royalistes, aujourd'hui conservées à Londres, au British Museum.



# Théodore GUDIN

(Paris, 1802 – Boulogne-Billancourt, 1880)

## 15 | *Étude pour le Palais des Doges à Venise*

1834

Huile sur papier marouflée sur toile

37,6 x 54,3 cm

Étiquette ancienne d'inventaire collée sur la couche picturale en haut à gauche

Annoté *5 Venise* (?) au crayon en haut à droite

Au verso, sur la toile, inscription au pochoir : *T GUDIN / 270*

Au verso, sur la barre transversale du châssis, inscription au crayon noir : *n° 23. Gudin. Italie. / Alcove*

*Provenance :*

- France, collection particulière.

*Bibliographie :*

- John Steegmann, « Théodore Gudin: A Marine-Painter of the Second Empire » in *Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1942-01, Vol.80 (466), p.226
- Théodore Gudin, *Souvenirs du baron Gudin, peintre de la Marine (1820-1870)*, Paris : Plon-Nourrit et cie, 1921

« Théodore Gudin, d'ailleurs, n'a pas été seulement le plus illustre de nos peintres de marine.

*Cette mer, qu'il a passionnément aimée et admirablement peinte, était devenue pour lui comme une seconde patrie, à laquelle il se dévouait, une seconde famille, dont il aurait voulu atténuer les fautes. »<sup>1</sup>*

Entré à l'école navale pour devenir officier de la marine, le jeune apprenti Gudin abandonne rapidement ses études au profit d'un voyage aux Etats-Unis afin de retrouver des bonapartistes en exil. Là il retrouve sa voie et s'engage dans la marine américaine où il restera jusqu'en 1822, année de son retour à Paris. Cette expérience lui aura permis de rediriger sa carrière dans la voie artistique. Il n'abandonne pas la Marine mais souhaite désormais devenir peintre, comme son frère qui avait été élève de Horace Vernet (1789-1863). À 20 ans, Gudin démarre son apprentissage sous l'égide d'Anne-Louis Girodet (1767-1824). Dans son atelier, il développe ses dons dans le maniement du pinceau et se passionne plus encore pour les effets de la lumière sur la mer. Il participe au Salon pour la première fois en 1822 et y expose 5 toiles. Son œil averti pour le rendu des vues maritimes intrigue le duc d'Orléans, futur roi des français dont il devient le protégé l'année suivante. En 1830, Louis-Philippe monte sur le trône, Gudin est nommé peintre officiel de la Marine royale et conservera ce titre jusque sous le règne de Napoléon III.



Ill. 1

Théodore Gudin  
*Le palais des Doges à Venise*  
Huile sur toile  
41,5 x 64 cm

Vente Aguttes, Drouot, 2 avril 2010, n°177



Ill. 2

Théodore Gudin  
*Le palais des Doges à Venise,  
le départ pour la fête du Lido*  
Huile sur toile  
104 x 153 cm

Vente Artcurial, Deauville, 20 août 2010, n°41



En bonne place dans la société bourgeoise du Paris romantique, Gudin part explorer de nouvelles terres dont l'Italie, la Suisse puis la Russie. A son retour, Louis-Philippe le nomme baron. Bien décidé à utiliser le talent de ce peintre militaire, le roi lui commande 90 tableaux destinés au musée de Versailles, visant à commémorer et glorifier l'histoire navale française.

L'œuvre de Gudin en Italie est prolifique. Fasciné par Venise et ses couchers de soleil, le peintre croque sur le vif et multiplie les esquisses et études peintes. L'œuvre que nous vous présentons ici est un excellent exemple de la dextérité de la main de l'artiste dans la réalisation de ses esquisses saisies sur le vif. D'un trait hâtif il dessine et retrace les contours de cette vue si caractéristique de la Sérénissime. La chaleur du coucher de soleil fait briller le palais des Doges dont on aperçoit le campanile de Saint-Marc en arrière-plan. Les bateaux et gondoles dispersés flottent sur la mer, si calme que le temps semble suspendu. L'acidité des jaunes et oranges se mêlent savamment au camaïeu de violets et de bleus du ciel et révèlent la grandeur artistique de cette capitale des arts.

Cette esquisse servit au peintre pour la réalisation de deux huiles sur toile de formats plus ambitieux (*ill. 1*) dont la plus spectaculaire (*ill. 2*) fut exposée à Paris au Salon des Artistes Français de 1834 sous le n°918.

Dans cette dernière version, l'artiste réutilise le même point de vue que dans la version esquissée, dans lequel il ajoute de nombreux détails en multipliant les personnages et détaillant la moindre fenêtre. Le titre de l'œuvre est par ailleurs précisé, il s'agit du départ des bateaux pour la fête du Lido, célébration du jour de l'Ascension par un cortège d'embarcations rejoignant l'île de Lido.

« *Sa popularité n'eut de rivale dans les arts que celle d'Horace Vernet.* »<sup>2</sup>

Reconnu par ses pairs et félicité par le pouvoir royal, Théodore Gudin reçoit la légion d'honneur en 1841. Les nombreux voyages qu'il effectue en Angleterre depuis 1821 lui permettent d'y trouver refuge lorsqu'il fuit la Révolution de 1848 mais aussi lorsqu'il choisit l'exil lors de la chute de l'Empire en 1870.

M.O

<sup>1</sup> Armand de Pontmartin, *Semaines Littéraires*, 1880

<sup>2</sup> *Ibidem*





# François BONVIN

(Paris, 1817 – Saint-Germain-en-Laye, 1887)

## 16 | *Nature morte au bouquet de pivoines et roses sur une table nappée*

1876

Huile sur toile mise à l'ovale

Signée et datée *F. Bonvin 1876* au centre à droite

57 x 46,5 cm

*Provenance :*

- France, collection particulière

*Bibliographie :*

- Étienne Moreau-Nélaton, *Bonvin raconté par lui-même*, Paris : Henri Laurens éditeur, 1927 Gabriel P. Weisberg, *François Bonvin and the critics of his art*, London: Apollo Press Limited, 1974
- Anisabelle Berès et Michel Arveiller, *François Bonvin, the master of the «realist school» : 1817-1887*, [cat. exp.] Paris, Galerie Berès, 19 novembre 1998-9 janvier 1999, Pittsburg. Frick art & historical center. 1999.

Fils d'un garde-champêtre et d'une couturière, le jeune François-Saint Bonvin n'était pas destiné à une carrière artistique. Orphelin de mère à l'âge de quatre ans, délaissé par un père ancien militaire, François grandit dans le village Vaugirard entre l'actuelle rue Cambronne et rue Lecourbe, élevé par une femme qui le nourrissait à peine.

Pour amuser ses deux jeunes frères, François avait imaginé un décor de théâtre peint par ses soins. Le talent du jeune prodige, alors âgé de 10 ans, fut remarqué et lui permit de rejoindre l'École gratuite de dessin fondée en 1765 par Jean-Jacques Bachelier (1724-1806) qu'il sera pourtant contraint d'abandonner trois ans plus tard lors de la Révolution de 1830. Il ne reprendra son activité artistique que des années après, en 1842. En revenant à l'École, il rencontre le nouveau directeur Horace Lecoq de Boisbaudran (1802-1897), futur maître de Whistler et de Fantin-Latour et termine sa formation.

Peintre de l'intimité, d'un caractère introverti, Bonvin choisit naturellement de se tourner vers deux genres qui répondent à ce sentiment : issu du peuple, il choisit de dépeindre des scènes de la vie quotidienne française ainsi que de subtiles natures mortes dans la seconde moitié de sa carrière. Son œuvre fait alors preuve d'une nette influence des artistes nordiques du Siècle d'or tels que Pieter de Hooch, Vermeer et Rembrandt, un enthousiasme qu'il défend jusqu'à la fin de sa carrière.



Ill. 1

François BONVIN (1817-1887)  
*Œufs, quartier de potiron et bassine de cuivre  
sur un entablement, 1854*

Huile sur toile

46 x 38 cm

Signé daté « F. Bonvin 1854 »

à gauche sur la table

Montpellier, Musée Fabre





Ill. 2  
 François BONVIN (1817-1887)  
*Nature morte à la raie et aux mulets rouges*, 1870  
 Huile sur toile  
 46 x 56 cm  
 Signé daté « F. Bonvin 1870 » à gauche sur la table  
 Collection particulière

L'attrait particulier pour la nature morte fut largement influencé par Jean Siméon Chardin (1699-1779), d'un siècle son aîné, à qui il voue une admiration particulière. Il multiplie les hommages au maître des natures mortes en tirant de nombreux éléments de son répertoire tels que le mortier, la bassine de cuivre (*ill. 1*) ou encore la raie qui domine l'une de ses somptueuses toiles de 1854 (*ill. 2*).

Bonvin cherche à retranscrire avec fidélité la réalité de la vie telle qu'elle se présente à ses yeux, sans artifice ni complexité de composition. Se dégage alors une forme de poésie que l'artiste décèle dans les tâches les plus ordinaires. Il se plaît à peindre le spectacle des intérieurs de maison, couloirs, enfilades, objets et figures qui les animent. Ses natures mortes invitent au voyage et à l'introspection. Il y dépeint les objets familiers, comme ici sur cette table nappée rouge d'une élégante simplicité. Dans cette délicate vision identifiable à une allégorie de

l'éphémérité de la vie, un bouquet de fleurs fraîchement coupées trône en majesté. Placé au centre de cette toile ovale, le vase de verre est traversé par une douce lumière émanant de la gauche, illustrant la dextérité de l'artiste à rendre l'illusion du réel. Quelques pétales tombés, une branche coupée, ces roses et pivoines ne vivront que quelques heures de plus. À travers cette toile, Bonvin capture ainsi la fragile beauté de la vie, probable écho à sa propre existence. D'une santé précaire, la fin de la vie de l'artiste fut douloureuse : la maladie de la pierre qu'il contracte dans les années 1870 l'affaiblit considérablement. Dans un silence harmonieux, presque sacré, se détachent tantôt des huitres, tantôt des fleurs. C'est ainsi que Bonvin confère une gravité spirituelle à ses œuvres.

Cette composition connut un certain succès puisque cette même année 1876, Bonvin produit une version de cette œuvre sur panneau. Arborant les mêmes dimensions que notre œuvre, elle est signée au même





Ill. 3  
 François BONVIN (1817-1887)  
*Vase de roses sur la nappe rouge*, 1884  
 Huile sur panneau  
 18,5 x 14 cm  
 Signé et daté bas droite *F. Bonvin 1884*  
 Collection particulière



Ill. 4  
 François BONVIN (1817-1887)  
*Roses dans un vase*, 1878  
 Huile sur toile  
 54,6 x 33,7 cm  
 Signé et daté au milieu à droite  
*F. Bonvin 1878*  
 Collection particulière

emplacement, au milieu à droite « F. Bonvin 1876 ». Dans les deux cas, le format ovale rappelle que l'artiste en faisait usage principalement pour les natures mortes, probablement à la demande de ses clients. Le format exprime aussi la filiation avec l'œuvre de son confrère cadet Henri Fantin-Latour qu'il admirait tant. Il avait par ailleurs exposé certaines des peintures de son ami dans son atelier de la rue Saint-Jacques lors de leur refus commun au Salon de 1859. L'amitié entre les deux artistes durera jusqu'à la fin de leur carrière.

Surnommé de son vivant le « nouveau Chardin », François Bonvin vit de son art jusqu'à sa mort en 1887. Loué par les critiques pour son travail sur le réalisme, l'élégance des formes et la justesse de ses coloris, ses

œuvres furent volontiers placées dans la continuité du maître du XVIII<sup>e</sup> siècle. La souveraine simplicité de son œuvre fit de lui un artiste authentique et proche du peuple dans lequel il se reconnaît. Sans jamais chercher la célébrité qu'il côtoie pourtant à quelques Salons, François Bonvin n'hésite pas à dépeindre les plus démunis, les hissant au rang de peinture d'histoire, sujet d'intérêt de nombreux de ses contemporains et amis tels que Courbet qu'il rencontre à son arrivée à Paris en 1839. Son enthousiasme et sa passion pour son art le rapproche de ses contemporains dont Daumier, Corot et Fromentin dont il se lie d'amitié, mais aussi de Nadar, l'un de ses premiers acheteurs.

*M.O*



F. Borrini

# Jean-Baptiste Camille COROT

(Paris, 1796 – 1875)

## 17 | *La Joueuse de Mandoline*

*Circa* 1850-1860

Aquarelle sur traits de mine de plomb mise à l'ovale (essai d'aquarelle en haut à droite sous le montage)  
19,2 x 15,3 cm

Marque estampée à l'encre rouge *VENTE COROT* sur le recto du dessin en bas à droite (Lugt, n°460a)

Étiquettes anciennes au verso mentionnant la vente Doria (1899), une autre portant le numéro 621

inscrit à la plume, une autre décrivant l'œuvre sous le n°8 « La Joueuse de Luthe »

### *Provenance :*

- Vente après-décès de Jean-Baptiste Camille Corot, Paris, Drouot, 26 mai 1875
- Vente de la collection de M. le Comte Armand Doria, Tome II, 8 mai 1899, sous le n°255
- France, collection particulière

### *Bibliographie :*

- E. Moreau-Nélaton, *Corot raconté par lui-même*, 2 vol., Paris 1924
- E. Moreau-Nélaton et A. Robaut, *L'Œuvre de Corot par Alfred Robaut. Catalogue raisonné et illustré précédé de l'histoire de Corot et de ses œuvres par Étienne Moreau-Nélaton, ornée de dessins et croquis originaux du maître*, 5 vol., Paris 1905.

Éminente figure du XIX<sup>e</sup> siècle, Jean-Baptiste Camille Corot sut jeter un pont entre la tradition du paysage anglais et l'impressionnisme français. Pourtant, rien ne le prédestinait à la voie artistique. Issu d'un milieu aisé de petite bourgeoisie parisienne, ses parents projetaient pour lui une carrière de négociant. Poussé par ses ambitions, le jeune garçon sut persuader ses parents qui lui cédèrent une rente lui permettant de satisfaire sa vocation.

Fasciné par le travail de son contemporain Achille Etna Michallon (1796-1822), Corot débute son apprentissage en accompagnant son confrère peindre sur le motif. À la mort de ce dernier, l'artiste rejoint Jean-Victor Bertin (1775-1842) et poursuit sa formation en plein air.

En 1825, Corot a 29 ans. Il effectue un premier séjour en Italie et y perçoit l'esprit nouveau qui saisit le XIX<sup>e</sup> siècle dans lequel les peintres s'efforcent de rompre avec les traditions académiques. Perpétuel itinérant, Corot retournera deux fois en Italie. La lumière nouvelle qu'il découvre marque définitivement sa palette et révèle une fascination pour la puissance créatrice de la lumière comme éternelle source de vie.

Au-delà de son étroite affinité avec la nature, le peintre trouve progressivement un intérêt dans l'art du portrait



Ill. 1  
Jean-Baptiste Camille Corot  
*Jeune femme à la mandoline*, vers 1850  
Huile sur toile  
Collection particulière





qui constitue bientôt une part capitale de sa pratique : nymphes, italiennes en costume croquées sur le vif, orientales issues de songes, ou portraits de ses proches, Corot s'intéresse particulièrement à la figure féminine. L'aquarelle que nous vous présentons est une rare étude préparatoire à une huile sur toile titrée *La Joueuse de Mandoline* (ill. 1). L'œuvre rejoint les quelques notables dessins de l'artiste considérés comme des œuvres abouties. Découvert en Italie, le thème lyrique de la mandoline semble par ailleurs avoir été particulièrement apprécié par l'artiste qui en produira d'autres esquisses et huiles (ill. 2).

Vers 1850, date vraisemblable de réalisation de notre aquarelle, l'artiste délaisse l'exactitude du trait pour se consacrer au jeu des ombres et de la lumière. En perpétuelle quête d'exploration de nouveaux exercices d'après nature, Corot se soumet à celui de l'aquarelle, une technique d'une grande modernité. Simple dans son procédé, l'aquarelle exige pourtant une grande subtilité dans son utilisation afin d'en révéler une remarquable richesse d'effets.

*« Assise vue presque de face et jusqu'à mi-jambes, une jeune femme joue du luth ; elle est vêtue d'une jupe grenat, d'une casaque noire, d'un corsage décolleté. Elle a des cheveux blond roux, coiffés d'un chapeau noir, bordé de velours noir. Derrière elle, le ciel bleu. A gauche un rideau rose. »<sup>1</sup>*

Sur une feuille de format restreint n'excédant pas les 15 centimètres de hauteur, Corot fait preuve d'audace et d'énergie. Il trace les contours de sa figure à la mine de plomb puis dévoile, en quelques coups de pinceau, la silhouette d'une jeune femme assise tenant une mandoline détachée d'un ciel clair traité en perspective atmosphérique.

Obtenue par le mélange de pigments fixés par une gomme végétale dite arabique, l'aquarelle a la capacité d'être largement étendue et ainsi utilisée en plusieurs couches translucides. L'artiste joue habilement entre la réserve du papier et les tonalités de bleus pour suggérer les tons de la lumière vive qui éclaire le fond, et un camaïeu de bruns traduisant les différentes pièces de vêtements qui habillent le modèle et son instrument.



Bien qu'il ne se considère pas comme un dessinateur, Corot ne laisse pas moins de 600 croquis et dessins à sa mort. Dans une quête d'harmonie et d'idéal de représentation de la nature, élevant la peinture de paysage au même rang que celui du portrait, Corot ouvre la voie à l'impressionnisme français.

Baudelaire, parmi d'autres critiques, sut déceler le génie créatif de l'artiste et évoqua son œuvre comme un « miracle du cœur et de l'esprit ».

*M.O*

Mesdames Claire LEBEAU, Jill NEWHOUSE et Monsieur Martin DIETERLE ont confirmé l'authenticité de notre aquarelle dans un certificat daté du 6 mars 2012.

<sup>1</sup> Telle que décrite lors de la vente Doria, mars 1899, sous le n°255.



Ill. 2  
Jean-Baptiste Camille Corot  
*Femme assise, de face, tenant une mandoline,*  
vers 1845  
Mine de plomb  
36,8 x 21,1 cm  
Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques (inv. RF 8772, Recto)

# Gustave DORÉ

(Strasbourg, 1832 – Paris, 1883)

## 18 | *Vue des Aiguilles d'Ansabère dans les Pyrénées animée d'un troupeau*

*Circa* 1855

36 x 26 cm

Aquarelle et lavis d'encre sur traits de crayon noir

Signé G. Doré en bas à droite

*Provenance :*

- France, collection particulière



Le nom de Gustave Doré demeure indéfectiblement attaché à ses illustrations : celles de Rabelais (1854) ou des *Contes drolatiques* de Balzac (1855) qui constituèrent ses premiers succès. Sa célébrité fut confortée par ses images pour la Bible (1866) ou les *Fables de la Fontaine* (1867), qui marquèrent des générations d'artistes. Paradoxe de l'histoire, c'est pourtant comme peintre que Doré eut aimé être reconnu, et c'est à cela qu'il œuvra sa vie durant : « Je suis mon propre rival, je dois effacer et tuer l'illustrateur afin qu'on ne parle de moi que comme peintre », écrivait l'artiste avec une once de dépit. « J'illustre pour payer mes couleurs et mes pinceaux. Mon cœur à toujours été à la peinture. J'ai le sentiment d'être né peintre », poursuivait-il en 1873. La gloire ne manqua pourtant pas à ce génie précoce qui aborda toutes les techniques et tous les sujets, soutenu par une imagination aussi prolifique que sa main fut

Ill. 1

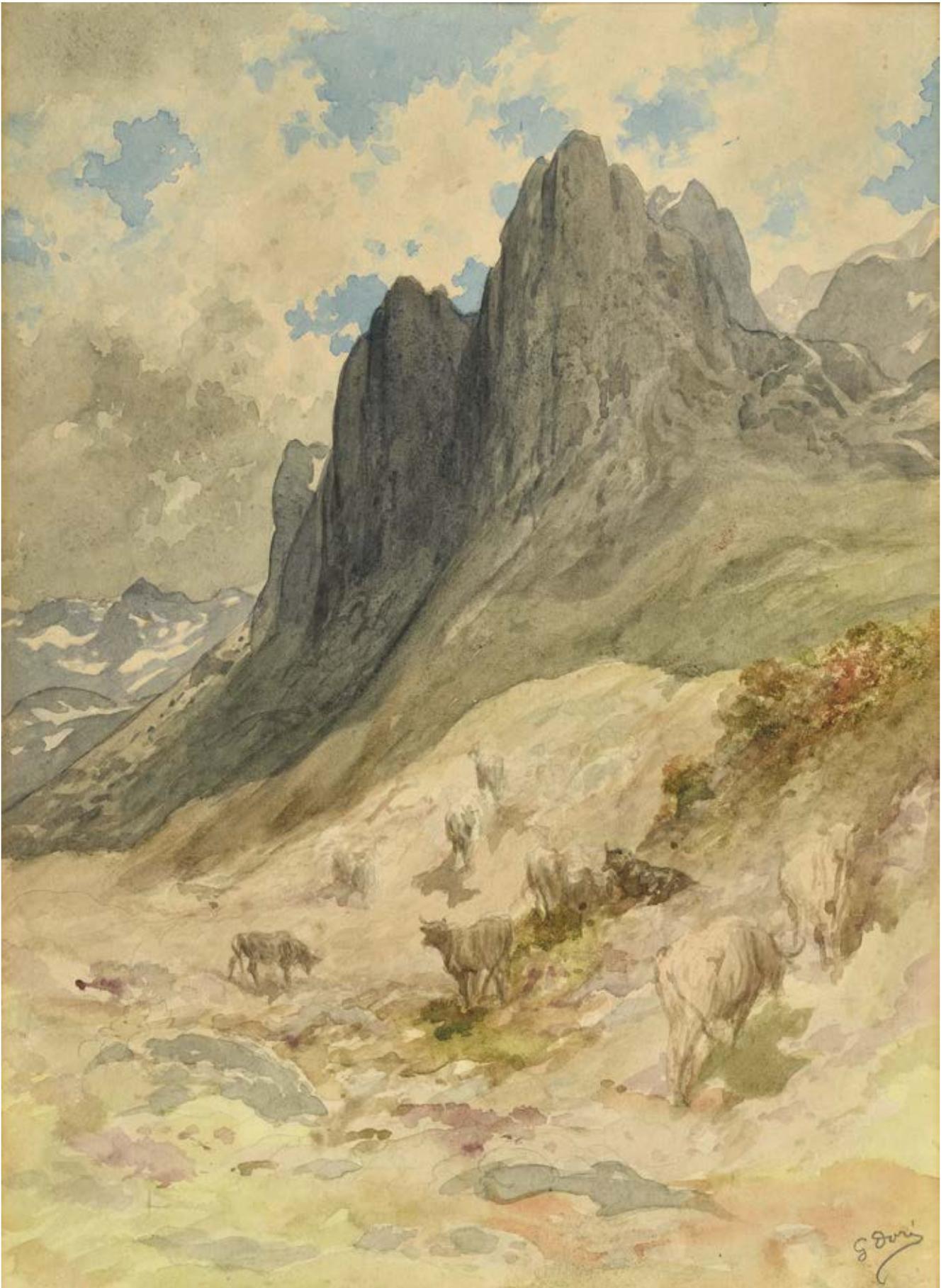
Gustave Doré (1832-1883)

*Le Cirque de Gavarnie*

50 x 65 cm

Signée G. Doré en bas à droite, non datée

Musée des Beaux-Arts de Pau



assurée. En 1851, le peintre effectua une entrée discrète au Salon avec le tableau *Pins sauvages*. En 1857, il tenta en vain de retenir l'attention avec huit paysages. Peut-être son art était-il trop loin du goût de son temps, encore teinté de romantisme et d'une imagination que lui reprocha Zola : « M. Gustave Doré seul ose encore courir le ridicule de faire des paysages d'imagination ».

Gustave Doré, surtout connu pour ses gravures, a également laissé une marque significative en tant que peintre, notamment avec ses paysages spectaculaires. L'un de ses sujets particulièrement remarquables est celui des montagnes des Pyrénées, inspiré par son voyage dans la région avec l'écrivain et poète Théophile Gautier en 1855.

Ce périple nourrit profondément l'imaginaire de l'artiste, qui se retrouve face à une nature imposante, avec des montagnes majestueuses, des vallées encaissées et des jeux de lumière dramatiques, on retrouve cet effet dans une autre aquarelle de l'artiste, *Le Cirque de Gavarnie* (ill. 1).

Influencé par le romantisme, Gustave Doré représente la nature comme une force écrasante et magnifiquement sauvage. Ses paysages pyrénéens exaltent le sublime, ce mélange d'admiration et de terreur face à l'immensité.

Les montagnes sont souvent représentées comme des murs titanesques, soulignant la petitesse de l'homme face à la grandeur de la nature.

Contrairement à la peinture traditionnelle où les animaux ou les figures humaines servent à animer un paysage, ici, les vaches ne dominent pas la composition. Elles sont au contraire intégrées harmonieusement, renforçant une vision holistique de la nature.

Dans ce paysage pyrénéen, Doré adopte une technique où ces vaches, bien que reconnaissables, ne sont pas mises en avant comme des sujets distincts. Elles semblent se fondre dans la matière même du paysage.

Cette approche évoque une vision presque prémonitoire de l'abstraction, où les formes se diluent dans l'environnement, suggérant une unité entre les êtres vivants et leur milieu.

L'artiste emploie une texture riche, où les coups de pinceau évoquent aussi bien les roches, l'herbe, que les pelages des vaches. Cela donne à l'œuvre une qualité tactile et organique.



Ill. 2

Gustave Doré (1832-1883)

*Cascade du trou de l'Enfer à Luchon*

55 x 36,5 cm

Signée G. Doré en bas à droite, datée 1882

Musée des Beaux-Arts de Pau

Ce traitement de la matière crée un effet où le spectateur doit scruter attentivement pour distinguer les éléments, renforçant une approche immersive et presque impressionniste.

À son époque, ce type de peinture aurait pu être perçu comme une anomalie, voire une excentricité, dans l'œuvre de Gustave Doré, dominé par ses gravures. Cependant, dans une perspective moderne, notre tableau résonne avec des courants artistiques ultérieurs notamment les symbolistes ou le postimpressionnisme, l'accent mis sur la lumière, l'atmosphère, et la dissolution des formes de grands noms.

Ce paysage montagneux des Pyrénées animé d'un troupeau montre comment Gustave Doré, bien que souvent associé au romantisme, porte une sensibilité et une vision qui anticipe des tendances bien plus tardives de l'art moderne.



# Albert ADAM

(1833 – vers 1900)

## 19 | *Les Régates à Asnières*

1859

Aquarelle et rehauts de gouache

45,5 x 60,5 cm

Signé, daté et dédié en bas à gauche

« Adam à son ami Emile Duquesne 26 octobre 1859 »

*Provenance :*

- France, collection particulière.

*Bibliographie :*

- Christian Vivier, *L'aventure canotière : Du canotage à l'aviron. Histoire de la nautique bisontine (1865-1930)*, [Thèse], université Claude-Bernard de Lyon, Paris : Association francophone pour la recherche en activités physiques et sportives, 1994

À Paris, l'activité dite de « canotage » naît dans les années 1840. Cette néologie circule dans la presse comme une activité de navigation en promenade ou en course dans des « canots », embarcations non pontées fonctionnant à la rame. Le succès rencontré permet de développer les manifestations organisées autour de cette nouvelle activité. Progressivement, les communes riveraines des bords de Seine organisent leurs événements, à travers des sociétés de Régates, et attirent une grande affluente de spectateurs.

Les plus anciennes et les plus célèbres régates des environs de Paris sont celles de la ville d'Asnières dont nous vous présentons ici un exemple datant de la fin des années 1850. L'artiste, Albert Adam, s'est adonné à la représentation précise et minutieuse de cet événement populaire. Sur les berges de Seine une foule en émulation s'agite près des embarcations, habillée pour l'occasion : les femmes ont revêtu leur plus bel ensemble et portent chapeaux et crinolines ; les hommes sont tantôt en habit et haut de forme, tantôt en tenue d'équipage. Certains encouragent à bras levés les canotiers élancés, d'autres discutent, d'autres encore, réunis autour d'un pique-nique, fument la pipe.

Au-delà de l'admiration sportive, les régates deviennent, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, un rendez-vous incontournable de la vie autour de la capitale. L'évènement revêt un caractère social indispensable, on parle de « bals de rivière ». Attirés par ce charme sauvage, loin des rumeurs de la ville, les parisiens déferlent sur la Seine. La célèbre Grenouillère de Croissy, dépeinte par de nombreux impressionnistes et surnommée « Trouville des bords de Seine », y accueillera l'empereur Napoléon III et son épouse Eugénie en 1869.

Ces lieux de rencontres et de plaisirs furent largement critiqués par les romantiques qui y voient une hypocrisie nouvelle. Dans *La Maison Tellier*, Guy de Maupassant traduit ce phénomène : « Quelques habitants des environs y passent en curieux, chaque dimanche ; quelques jeunes gens, très jeunes, y apparaissent chaque année, apprenant à vivre. Des promeneurs, flânant, s'y montrent ; quelques naïfs s'y égarent. »<sup>1</sup>

Le terme familier d'« aviron » que nous connaissons fut importé d'Angleterre où la course de ces bateaux étroits naviguant sur les fleuves et rivières connaît une renommée mondiale dès les années 1830. La plus





Ill. 1

Albert Adam (peintre)  
 Claude Régnier, Joseph Bettanier et Morlon  
 (lithographes)  
*Les Régates (Asnières)*  
 Lithographie en camaïeu cintrée  
 Imp. Lemercier et C.ie. Paris  
 34,5 x 51,8 cm  
 Bibliothèque nationale de France,  
 département Estampes et photographie,  
 RESERVE FT 4-QB-370 (159)

fameuse compétition demeure celle organisée sur la Tamise entre l'université d'Oxford et celle de Cambridge en 1829. En France, le canotage prend une tournure internationale à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

En 1853, la Société des Régates Parisiennes (S.R.P.) organise le premier Championnat de Seine. En 1859, date à laquelle Albert Adam réalise notre gouache, le Rowing Club de Paris (R.C.P.) importe le modèle britannique : les équipes nouvellement entraînées sont désormais organisées en « clubs », les canotiers devenus professionnels sont appelés « rowing men ». La ville d'Argenteuil accueille ainsi en 1867 les courses organisées à l'occasion de l'Exposition Universelle.

Passionné par ce nouvel essor sportif, Albert Adam étudie le départ des rowing men à Asnières en 1859 et en réalise par ailleurs une lithographie (ill. 1). Dedicacé à son ami Émile Duquesne, notre dessin dévoile, à travers une composition divisée horizontalement en deux parties, les deux aspects principaux de ces événements : une foule en émulation devant les bateaux désormais organisés en équipe, tous juste élanés sur la Seine.

*M.O*

<sup>1</sup> Guy de Maupassant, « La femme de Paul », *La Maison Tellier*, 1881.





M. J. ... a ...



# Albert BESNARD

(Paris, 1849 – 1934)

## 20 | *Conversation au salon*

Aquarelle sur traits de crayon noir

33,5 x 25 cm

Dédiée à *Madame Mossler /Souvenirs respectueux*, signée et datée 188... en bas à droite.

*Provenance :*

- France, collection particulière.

*Bibliographie :*

- *Albert Besnard (1849-1934) : modernités Belle Époque*, [cat. exp.], Palais-Lumière Évian (2016), Paris, Petit Palais (2016-2017), Paris : Somogy éditions d'art : Petit Palais-Musée des beaux-arts de la ville de Paris ; Évian : Palais Lumière, 2016
- Chantal Beauvalot et al. : *Albert Besnard 1849-1934*, catalogue de l'exposition du musée Eugène-Boudin de Honfleur, 2008
- Jean Adhémar (1908-1987), catalogue de l'exposition organisée à la Bibliothèque Nationale en 1949, à l'occasion du centenaire de la naissance de l'artiste : *Albert Besnard : l'œuvre gravé, peintures, dessins, pastels*
- Georges Lecomte, *Albert Besnard*, préface de Gustave Geffroy, Paris, Nilsson, 1925
- Camille Mauclair, *Albert Besnard – L'homme et l'œuvre*, Paris, Delagrave, 1914
- Frantz Jourdain, *Le Peintre Albert Besnard*, Paris, Boussod-Valadon, 1888

Loué par la République pour sa carrière, Albert Besnard fut le premier peintre auquel le gouvernement fit l'honneur de funérailles nationales : il reçut de nombreux honneurs dont le prix de Rome, son élection à l'Académie des beaux-arts, à l'Académie française, directeur de la villa Médicis puis de l'École des Beaux-Arts.

Génie de « l'intimisme » (terme forgé par le critique Camille Mauclair vers 1900), ses scènes de genre à l'aquarelle diluée semblent lavées par les sentiments. Besnard est un romantique après l'heure, retranscrivant les émotions par la couleur. Parfois incompris par ses confrères mais toujours admiré par son public fidèle, il répond aux commandes officielles dont le plafond de la Comédie-Française, parmi tant d'autres.

Entre la sphère publique et la sphère privée, l'œuvre que nous vous présentons ici rejoint la seconde catégorie. Reconnu comme un portraitiste, il place la figure féminine au cœur de ses œuvres (*ill. 1*).

Dans cette œuvre le spectateur est invité dans l'intimité d'une conversation de salon. Trois femmes, conforta-



Ill. 1

Albert Besnard (1849-1934)

*Portrait de madame Thouret*, 1873

38 x 27,5 cm

Signé et daté en bas à gauche

Collection particulière



blement assises et accoudées échangent, tournées les unes vers les autres. Une douce lumière émane de ce qui semble être une fenêtre à l'arrière-plan de la conversation qui laisse deviner une heure paisible de l'après-midi.

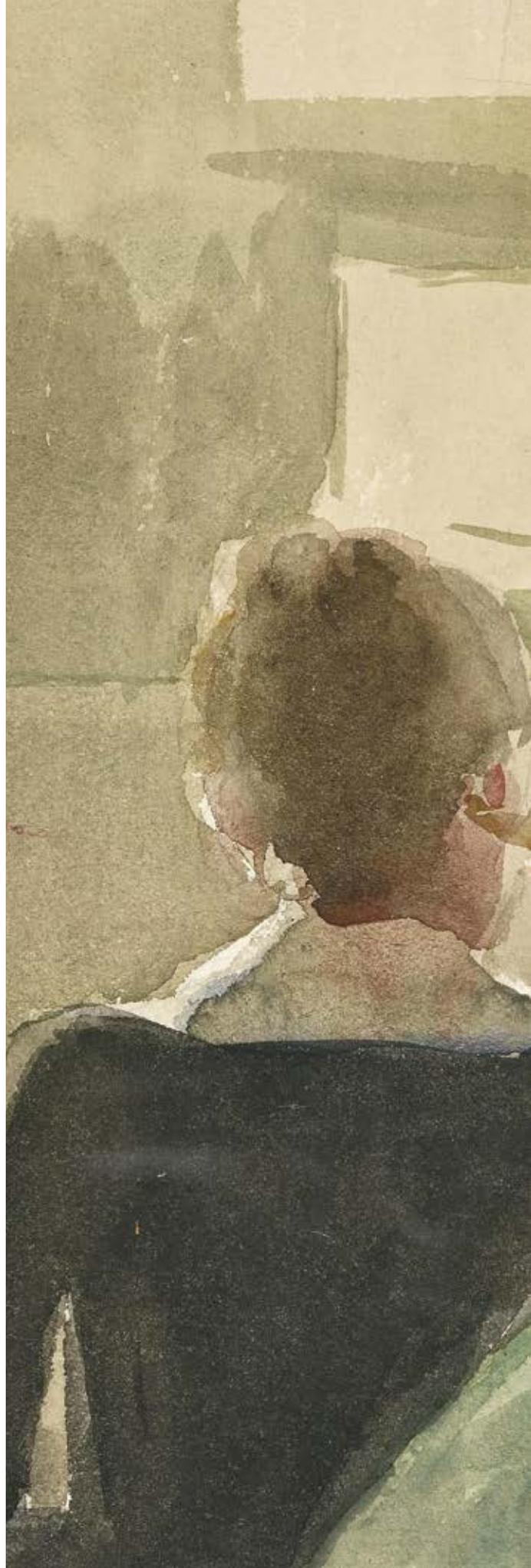
Le peu d'informations dont nous disposons sur Madame Mossler à qui l'artiste dédicace l'œuvre, ne contrarie en rien le puissant lien amical qui semble avoir existé entre l'artiste et son modèle. On peut aisément soupçonner la présence de Madame Mossler parmi les trois femmes représentées.

Souvenir d'un lien indéfectible, cette esquisse devenue œuvre à part entière illustre la sensibilité de l'artiste. Le format restreint de l'œuvre participe au côté précieux et laisse penser que l'œuvre fut croquée sur le vif. Il ne s'agit en rien d'une commande, l'idée de l'intimité prend ainsi le dessus sur la minutie des détails : avec un minimum de moyens, les silhouettes sont réduites à des taches colorées en de larges aplats, dilués à l'extrême. L'utilisation des couleurs pastel retranscrit la douceur de vivre et l'atmosphère délicate, presque évanescence qui règne dans ce salon. L'œuvre silencieuse retranscrit pourtant ce qui semble être une conversation en milieu d'après-midi, le regard du spectateur est invité à s'immiscer dans un échange de regards entre les trois personnages.

En dehors de tout encadrement officiel, les aquarellistes français tels que Besnard ont pu exprimer le meilleur de leur art par des œuvres intimistes, révélant leur profonde sensibilité. Comme nombreux de ses confrères en cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Besnard fut séduit par les effets de transparence et de fluidité que permet l'aquarelle et joue avec une grande maîtrise de la réserve de ses feuilles. Grâce à une personnalité indépendante qui ne suit aucun groupe, naviguant entre l'impressionnisme et le symbolisme, Albert Besnard trouve sa propre spécialité entre la sphère privée et publique et se démarque ainsi parmi ses contemporains.

*M.O*

*Nous remercions Madame Chantal Beauvalot d'avoir confirmé l'authenticité de notre aquarelle après examen de visu.*





# Firmin BAES

(Saint-Josse-Ten-Noode, 1874 – Uccle, 1945)

## 21 | *Jeune mère veillant sur le berceau*

1916

Pastel sur papier

53 x 63,5 cm

Signé et daté *Firmin Baes 1916* en bas à droite

### *Provenance*

- Belgique, collection particulière

### *Bibliographie :*

- Georgette Naegels-Delfosse, *Firmin Baes*, Bruxelles, Éditions d'Art Associés, 1987

« *Il y a dans son art quelque chose de ferme et de mâle et, à la fois, d'enveloppé. Son coloris a de la sobriété' et de l'éclat. [...] Il voit et caractérise avec une simplicité' pénétrante [...]* Rien n'est là pour l'attendrissement romantique. »<sup>1</sup>

La formation artistique du jeune Firmin débute auprès de son père, le peintre-décorateur Henri Baes, professeur à l'Académie de Bruxelles. Il poursuit son apprentissage sous l'égide de Léon Frédéric, un ami de la famille, puis à l'École des Beaux-Arts et, enfin, dans une académie privée, « la Patte de Dindon », située au-dessus d'un estaminet du même nom sur la Grand'Place de Bruxelles.

A l'âge de 24 ans, Baes rejoint le Cercle Pour l'Art, fondé six ans plus tôt par les membres du groupe L'Essor. Grâce à cela, il expose pour la première fois au cercle en 1900 puis à l'Exposition Universelle de Paris une œuvre titrée *Les Tireurs à l'Arc* qui lui confère un succès sans précédent. Devenu spécialiste du portrait, sa reconnaissance lui permet désormais de multiplier les commandes. Sa clientèle est constituée de membres de son cercle familial, de l'aristocratie ainsi que de la bourgeoisie belge dont la fameuse comtesse d'Aerschot qui lui passa commande en 1915.

Loué pour ses dons de coloriste et sa grande maîtrise du dessin, la plupart de ses œuvres de jeunesse sont des huiles et des fusains. A partir de 1910, il découvre la technique du pastel. Passionné par ce nouveau médium, complexe et délicat, il s'y attèle et s'y consacre presque exclusivement. Pour cela, il commence par tracer les



Ill. 1  
Firmin Baes  
*La Dentellière*  
Pastel sur papier maroufflé sur carton  
42 x 32 cm  
Collection particulière





Ill. 2  
 Firmin Baes  
*Dentellière à son ouvrage dans un intérieur*  
 Pastel sur papier marouflé sur toile  
 63 x 68,5 cm  
 Collection particulière

contours du dessin au fusain, technique qu'il maîtrise parfaitement, puis s'attèle à la couleur en multipliant les teintes, passant d'un orange flamboyant au gris charbonneux délicatement estompés au doigt.

Une grande partie de l'œuvre de l'artiste est consacrée à la représentation d'une autre classe de la société belge, celle des travailleurs attelés à leur tâche, représentés dans la simple beauté de leur quotidien. Il s'agit d'une dentellière, d'une tricoteuse, tantôt endormie, tantôt à son ouvrage (*ill. 1*), une jeune femme à sa toilette ou encore, comme ici, une jeune femme veillant sur un berceau. Bien que l'identité de ces jeunes femmes demeure inconnue, il semblerait qu'elles fassent partie de rencontres ou connaissances de l'artiste lors de ses séjours d'été à la campagne, notamment à Faulx-les-Tombes près de Namur. Baes y loue le château de Ville, puis achète plus tard un terrain et y fait construire une villa baptisée « Le Chenois ». C'est vraisemblablement à Faulx-les-Tombes que son répertoire s'enrichit de ces nouveaux modèles réalisés d'après nature, comme des souvenirs impérissables de son pays et de cette atmosphère rustique où il avait grandi, traitée sans artifice.

Le peintre avait pris l'habitude de consacrer ses matinées aux portraits et l'après-midi aux natures mortes. Exceptionnellement, c'est à la lumière de l'électricité, nouvelle en ce début du XX<sup>e</sup> siècle, probablement en soirée, que se déroule la scène offerte à nos yeux. Tout dans cette œuvre inspire le silence et la quiétude. Nourrice ou jeune mère, la figure féminine ne semble pas interrompue par l'intervention de l'artiste. Comme sortie tout droit d'un tableau de maître hollandais du Siècle d'or, elle est coiffée d'un fichu et vêtue humblement, posant délicatement le regard sur le berceau où l'on devine un enfant endormi. Il s'agit probablement d'une maison dans laquelle l'artiste se rendait régulièrement. L'intérieur se retrouve dans quelques autres compositions dont *Dentellière à son ouvrage dans un intérieur* (*ill. 2*).

Firmin Baes se fit connaître pour l'exquise finesse de ses pastels. Matériau fragile et velouté, l'artiste usa d'une technique particulière de pastel sur toile, préparée selon un procédé qu'il avait élaboré lui-même et dont il conserva le secret jusqu'à sa mort en 1945.

M.O

<sup>1</sup> *La Belgique artistique et littéraire*, vol. XVIII, 1910, p. 367.



# Léon LHERMITTE

(Mont-Saint-Père, 1844 – Paris, 1925)

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

1905

Pastel sur papier maroufflé sur toile

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

44 x 57 cm

### *Bibliographie :*

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

### *Provenance :*

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

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

Vincent Van Gogh

En 1882, l'État français fait l'acquisition de l'œuvre monumentale *La Paye des moissonneurs* pour le musée du Luxembourg. Loué par la critique, l'artiste, Léon Lhermitte, devient alors une figure incontournable de la peinture contemporaine. Son ami Auguste Rodin lui envoie à cette occasion ses félicitations par une lettre à laquelle l'artiste répond que le sculpteur est du « *très petit nombre dont l'appréciation lui est précieuse* »<sup>2</sup>.

Identifié par la suite comme l'un des représentants majeurs de la peinture paysanne sous la III<sup>e</sup> République, Lhermitte s'attache notamment à illustrer les environs de son village natal, Mont-Saint-Père dans l'Aisne. Inspiré par Corot, l'école de Barbizon et Jules Breton entre autres, l'artiste se déplace régulièrement et dessine abondamment en plein air afin de croquer sur le vif, à l'aide de pastels et de fusains, les paysages de la campagne picarde.

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



III. 1

*Deux paysans au repos dans un champs de blé*

Signé et daté *L. Lhermitte / 1913*

Pastel sur papier, maroufflé sur toile, monté sur châssis

45 x 55,3 cm

Collection particulière.



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

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

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

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

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

*M.O*



III. 2

*Léon Lhermitte en habit d'académicien dans son atelier, posant devant l'œuvre Une Route en Artois.*

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

<sup>2</sup> Lettre de Léon Lhermitte à Rodin du 17 juin 1882, Paris, musée Rodin.



# Jean-Baptiste Arthur CALAME

(Genève, 1843 – 1919)

23 | *Crépuscule en bord de mer*

12 x 26,5 cm

Huile sur toile marouflée sur carton

Monogrammée en bas à gauche «Ar. C»

### *Provenance :*

- France, collection particulière
- Galleria Antonia Francesca, Rome, étiquette au dos portant le numéro 448

### *Bibliographie :*

- Daniel Buscarlet, *Une lignée d'artistes suisse : Müntz-Berger, Alexandre et Arthur Calame*, Neuchâtel, Suisse : Diffusion, Delachaux et Niestlé, 1969
- Florian Rodari, *La peinture suisse : entre réalisme et idéal (1848-1906)*, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1998

Fils du fameux peintre et graveur suisse Alexandre Calame (1810-1864), Arthur Calame choisit naturellement la voie artistique et devient l'élève de son père. Son apprentissage se poursuit en suivant son père dans ses voyages à partir des années 1860. Comme la plupart de ses contemporains suisses, Calame achève sa formation en territoire allemand en 1864 en rejoignant l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf.

Il y étudie sous l'égide d'Oswald Achenbach (1827-1905), un peintre prussien, lui aussi spécialiste du paysage. Les séjours italiens d'Achenbach fascinent le jeune Calame. La lumière notamment, qui baigne les vues de Rome ou Naples, précipitent son envie de s'y rendre à son tour. L'Italie marque considérablement son travail. Il y multiplie les esquisses, croque sur le vif et tente de capturer les effets atmosphériques offerts à ses yeux.

Calame travaille sur le motif. D'un trait hâtif, il esquisse les lignes qui construisent ses ciels afin d'en capturer la précieuse lumière. En suivant les horaires de la journée, ses œuvres présentent des temps clairs, orageux (ill. 1) dont l'éclairage oscille entre des bruns, rouges, orangés, camaïeux de bleus et de blanc.

Nos deux œuvres forment de délicats exemples d'un travail d'une grande liberté d'exécution. Sur des toiles de formats restreints participant au caractère précieux de ces études, les coups de pinceaux laissés apparents illustrent sa manière de travailler : il applique différentes couleurs en même temps et retouche le dessin en

24 | *L'aube, effet sur la mer*

11 x 19,5 cm

Huile sur toile marouflée sur carton

Monogrammée en bas à droite « Ar. C »



Ill. 1

Arthur Calame (1843-1919)

*Étude de ciel orageux*

Huile sur carton monogrammée

18 x 26 cm

Collection particulière

plusieurs couches afin d'obtenir un résultat au plus près de la réalité. Ces huiles sont essentielles à la production de l'artiste, elles forment un répertoire de formes pour la construction de ses œuvres finales.

Tout comme son père, Arthur Calame prit pour sujets les grandioses montagnes et lacs de son pays natal, mais c'est véritablement au-delà des frontières qu'il forge sa manière. Dans chacune de ses poétiques esquisses, le coloris soigneusement sélectionné rend cette atmosphère onirique, reflet de la liberté d'esprit de ce peintre pris entre deux siècles.

M.O







# Edgar MAXENCE

(Nantes, 1871 – La-Bernerie-en-Retz, 1954)

## 25 | *Femme en prière*

Huile, tempera et rehauts d'or sur isorel

Signée en bas à gauche *Edgar Maxence*

65 x 43,5 cm

*Provenance :*

France, collection particulière

*Bibliographie :*

- *Edgard Maxence 1871-1954 : les dernières fleurs du symbolisme* [cat. exp.], Musée des beaux-arts (Nantes), Douai, Musée de la Chartreuse, oct. 2010 - jan. 2011, Montrouge : Burozoïque, 2010
- *Insolite et symbolisme : Tissot, Merson, Maxence - Nantes : s. n., 1976*

« Parmi les œuvres d'un grand sentiment poétique, voici encore les envois de M. Maxence tout pénétrés d'un lyrisme contenu qui n'ont rien de conventionnel. »

Guillaume Apollinaire

Alors que rien ne le prédestinait à une carrière artistique, le jeune rentier Edgar<sup>1</sup> Maxence évoque très tôt sa vocation. À Nantes, sa ville natale, il étudie brillamment les rudiments de la peinture avant de rejoindre l'École des beaux-arts de Paris auprès du portraitiste Jules-Elie Delaunay (1828-1891) jusqu'à la mort de ce dernier quelques mois plus tard. C'est à cette époque que Maxence, âgé d'une vingtaine d'années, fait la rencontre de Gustave Moreau (1826-1898), ami intime de Delaunay, qui marquera le reste de sa carrière.

Devenu mentor, confrère et ami avec qui il entretient une étroite correspondance, Moreau soutient Maxence qu'il classe parmi ses meilleurs élèves. Grâce à lui, il accède à une nouvelle notoriété auprès de ses confrères mais aussi d'un public fasciné par le paysage mystique qu'il révèle dans ses œuvres. L'artiste atteint une reconnaissance nationale à l'âge de 27 ans lorsque l'État se porte acquéreur en 1898 de l'œuvre *L'Âme de la forêt* pour le musée des beaux-arts de Nantes, suite à son exposition remarquée au Salon.



Ill. 1

Edgar Maxence

*Portrait de Paul-Marie Duval*

1930

Huile sur toile

87,2 x 69,6 cm

Signé en bas à gauche *Edgard Maxence 1930*  
Nantes, musée des beaux-arts (inv. 2000.3.1.P)





Ill. 2  
 Edgar Maxence  
*Sérénité*  
 1912  
 Huile sur bois  
 92 x 73 cm  
 Poitiers, musées de Poitiers (Lux 959)

Son œuvre de jeunesse a pu être lue comme un hommage à la personnalité et au travail de Gustave Moreau. Dans une volonté de créer son propre univers, Maxence propose une vision du monde confondue entre ésotérisme et religion dans lequel les modèles médiévaux évoluent dans l'ère contemporaine.

« [...] *Au milieu de son atelier, sans perdre une minute, tout en causant devant son chevalet, Maxence travaille. Toujours pressé, toujours affairé, il vous reçoit une palette à la main et ce n'est pas une pose. Il est doué de cette grande qualité qui renverse à la longue tous les obstacles : ne jamais perdre de vue le but qu'on s'est fixé. Tout dans sa vie tend à préparer l'avenir. Il peint réellement du matin jusqu'au soir.* » Roger Grand, *La Revue nantaise*, 1<sup>er</sup> avril 1898

Malgré un talent reconnu par ses confrères et par les critiques, et au-delà de ses récompenses scolaires, Maxence n'obtiendra jamais le Prix de Rome auquel il concourt pourtant plusieurs fois. Sa confrontation aux

maîtres italiens de la Renaissance qu'il admire ne se limite donc qu'aux chefs-d'œuvre conservés au Louvre. En réponse à ces échecs, il rejoint les artistes regroupés autour du Sâr Péladan et expose au Salon Rose-Croix – entre 1895 et 1897 – des portraits et têtes de saintes en prière qui font sensation. Désormais l'artiste chevauche entre une clientèle parisienne friande de ses scènes religieuses tandis qu'à Nantes, la bourgeoisie locale se laisse volontiers portraiturer (*ill. 1*).

Notre œuvre est un excellent exemple des portraits de femmes en prières que Maxence se plaît à peindre jusqu'à la fin de sa carrière (*ill. 2*). Une jeune femme à mi-corps est ici représentée assise sur un banc en bois dont les accotoirs sont sculptés de bustes de femmes. Il s'agit de l'intérieur d'une église dont l'arrière-plan présente un treillis en fer forgé ajouré de formes polylobées et rehaussé d'or, laissant apercevoir des vitraux dans le fond, que l'on retrouve d'autres œuvres telle que *Les Oraisons* (*ill. 3*). L'artiste s'est vraisemblablement inspiré du chœur de l'église Saint-Nicolas de Nantes.



Ill. 3  
 Edgar Maxence  
*Les Oraisons*  
 Vers 1914  
 Pastel, aquarelle et mine de plomb sur carton  
 53,7 x 57,6 cm  
 Signé en haut à droite *Maxence*  
 Nantes, musée des beaux-arts (inv. 2373)

À travers ces visages féminins, Maxence transmet un profond sentiment de voyage intérieur. Il puise l'inspiration entre culture celtique et costumes médiévaux issus des légendes bretonnes mais aussi de l'œuvre des préraphaélites à la fameuse psychologie impénétrable. L'esprit troubadour du début du XIX<sup>e</sup> siècle s'enrichit de contradictions entre inventions et ambiances traditionnelles : Maxence revisite les siècles passés et se place comme le plus expressif de sa génération.

Pour rendre ces atmosphères rêveuses et énigmatiques, l'artiste su se distinguer en développant une subtile technique de préparation à partir de cire agglomérée à l'huile à laquelle il ajoute presque systématiquement des rehauts d'or qui complètent le caractère précieux de ses œuvres. Outre son expérimentation avec la cire, il varie les techniques jouant des effets de transparence entre la tempera, la gouache ou encore l'aquarelle : les critiques reconnaissent en lui la grande force chromatique d'un brillant coloriste.

Edgar Maxence reçut de nombreux honneurs dont deux médailles d'or à l'Exposition universelle de 1900 puis de 1927. Tout au long de sa carrière, le peintre place sa peinture au service d'une ferveur médiévale parfois considérée comme obsolète face au génie de Braque, Picasso ou encore Matisse qui révolutionnent pendant ce temps la peinture moderne. Néanmoins, les œuvres de l'artiste conservent leur caractère intemporel : face aux bouleversements économiques et sociaux Maxence demeure impassible. Devant ces femmes en méditation, il conduit inlassablement le spectateur aux mêmes questionnements.

*M.O*

<sup>1</sup> Né *Edgar*, Maxence choisira de signer *Edgard* l'ensemble de ses correspondances et de ses œuvres.

# Claude-Émile SCHUFFENECKER

(Fresne-Saint-Mamès, 1851 – Paris, 1934)

## 26 | *Vue des falaises de Fécamp*

1887

Huile sur sa toile d'origine

50 x 61 cm

Signé en rouge *E. Schuffenecker 87* en bas à droite

*Provenance :*

- France, collection particulière

*Bibliographie :*

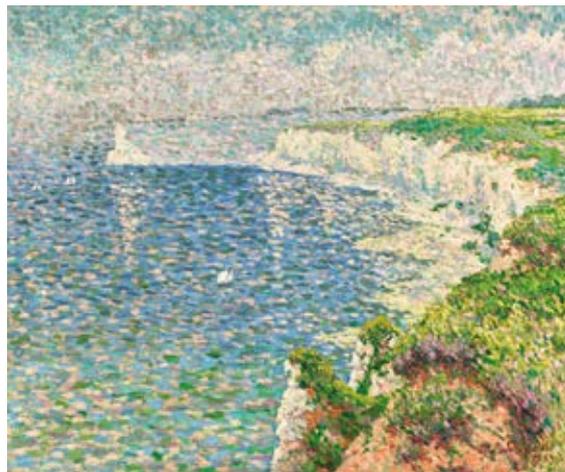
- *Claude-Émile Schuffenecker, 1851-1934*: [cat. exp], University Art Gallery, State University of New York at Binghamton, 1980] et Hammer Galleries 1981
- *Émile Schuffenecker (1851-1934) : un méconnu : exposition rétrospective, peintures et pastels* : Paris, Galerie Berri-Raspail, du vendredi 24 mars au samedi 15 avril 1944

« [...] des peintres de Paris sont venus demander aux belles falaises d'Étretat des inspirations et des points de vue qui, reproduits sur la toile, exposés dans nos Musées, achetés par ces trop rares Mécènes qui échangent volontiers leur or contre les œuvres artistiques, ont porté au loin la renommée de ces naturelles et splendides illustrations ».

(Joseph Morlent, 1853)

Alsacien arrivé à Meudon à l'âge de deux ans, Claude-Émile Schuffenecker fait preuve de dons précoces dans le domaine artistique. Envoyé à Paris chez sa tante, il est amené à travailler chez Bertin, un courtier en banque. En 1872, il y fait la connaissance de Paul Gauguin, qui déterminera le reste de sa carrière : les deux hommes se lient d'amitié et vont étudier ensemble les toiles de maîtres au Louvre. En parallèle, Schuffenecker suit les cours du soir de la ville de Paris et prend des leçons auprès de Carolus-Duran et de Paul Baudry. Son talent est rapidement reconnu par ses confrères. Il reçoit chez lui de nombreux artistes dont Guillaumin et Pissarro et expose au Salon. Ses œuvres témoignent d'ores et déjà de son attachement à la représentation de la nature.

« Pour créer un art il faut une âme, une âme qui sente, croie, espère, s'agite les yeux fixés sur un idéal. [...] »<sup>1</sup>



Ill. 1

Claude-Émile Schuffenecker  
*Vue des falaises d'Étretat*, 1888

Huile sur toile  
53,8 x 65,2 cm

Signé et daté en bas à droite *Schuffenecker 1888*



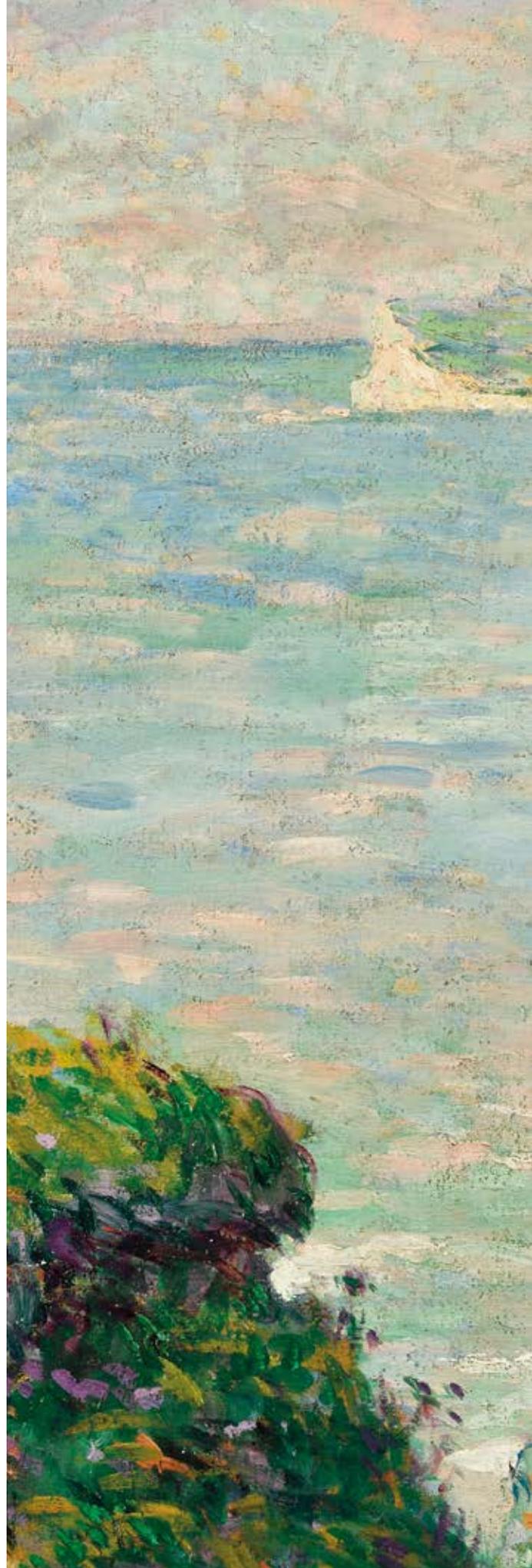
Sur la côte Normande où il passe ses étés, Schuffenecker s'intéresse au rendu des effets de lumière sur les falaises (ill. 1). En cette fin de siècle, le spectacle de la nature de la Normandie attire une communauté d'artistes aspirant à un renouveau de la peinture faisant face à l'attitude hostile du jury académique pris dans un étau entre progrès et conformisme. Dans ce désir de réalisme radical, l'artiste rend la nature dans sa pleine vérité, l'absence de figures permet de ne retranscrire que le dialogue silencieux du peintre avec son environnement. Notre œuvre témoigne de ce lien privilégié.

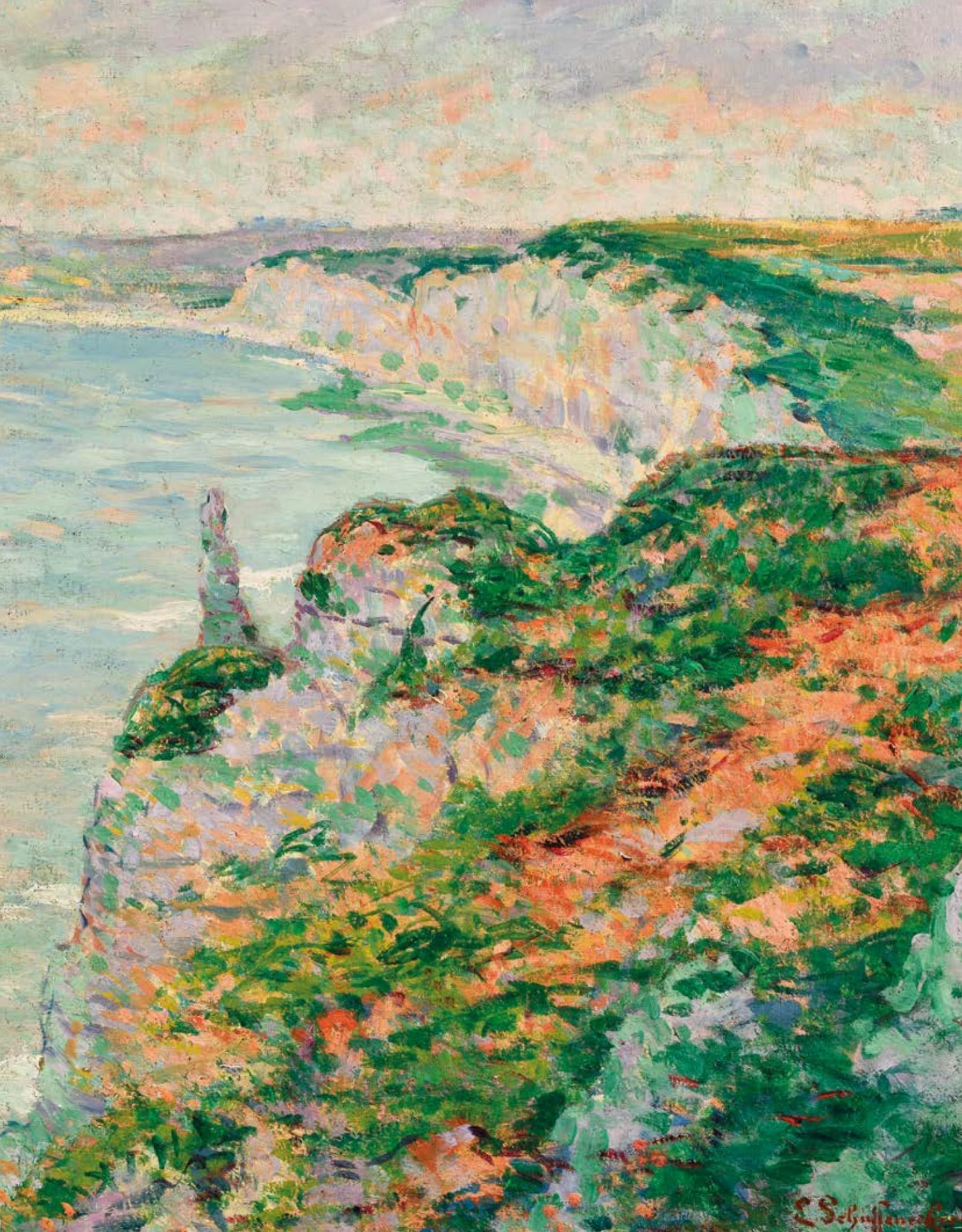
À Fécamp le temps semble suspendu. Schuffenecker capture l'instant de cette lumière froide naturelle confondue entre des bleus et roses reflétées par les falaises, et des tonalités intensifiées annonçant l'arrivée d'un orage. Le motif est ici réduit à l'immédiateté, il s'agit de rendre, sans artifice, une simplicité des formes, telle que la nature s'offre à sa vue. Il s'attache à rendre le puissant contraste entre la verticalité des falaises et l'horizontalité de la mer qui s'affrontent et se rejoignent sans fin. Comme le peintre le long des falaises, l'œil du spectateur est invité à se promener sur la toile jusqu'à rencontrer le ciel. Grâce à une technique divisionniste et une touche hâtive presque frénétique, Schuffenecker transpose sur la surface plane de la toile l'effet du vent balayant la verdure, frappant les rochers et s'échouant sur la mer.

L'expérience de la spontanéité bouscule les lois de la peinture académique. Peindre sur le vif ouvre un nouveau spectre de mélange de couleurs fascinante. Dans cette quête d'intensité, les verts et les bleus s'affrontent et se rejoignent par une savante harmonie qui confère instantanément à l'œuvre un caractère flamboyant. L'ensemble de la composition colorée renforce l'atmosphère onirique qui annonce la seconde partie de la carrière de l'artiste.

*M.O*

<sup>1</sup> Claude-Émile Schuffenecker, « Lettre à Gustave Geoffroy » in *Le Cœur*, juin 1993, 2<sup>e</sup> année, n°10, p.2





L. Seligman & Co.



| *index alphabétique*

Albert ADAM .....	19
Francesco ALBANI .....	4
Pauline AUZOU .....	10, 11
Firmin BAES.....	21
Albert BESNARD.....	20
François BONVIN .....	16
François BOUCHER.....	6
Jean-Baptiste Arthur CALAME .....	23-24
Jean-Baptiste Camille COROT .....	17
Gustave DORÉ .....	18
Frédéric DUBOIS .....	14
Guglielmo CACCIA dit Il MONCALVO .....	1
Johann Paul EGELL.....	3
Gaspard GOBAUT .....	13
Jean-Baptiste GREUZE.....	7
Théodore GUDIN .....	15
Léon LHERMITTE.....	22
Edgar MAXENCE.....	25
Jean-Baptiste PILLEMENT .....	12
Jacques RIGAUD .....	9
Francesco SALVIATI dit Cecchino .....	2
Claude-Émile SCHUFFENECKER .....	26
Giovanni Battista TIEPOLO .....	5
Antoine WATTEAU .....	8







## Galerie Alexis Bordes

4, rue de la paix – 75002 Paris

Tél. : 01 47 70 43 30

Fax : 01 47 70 43 40

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

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

Prix : 15€

ISBN 979-10-94395-14-1