



**GALERIE
ALEXIS
BORDES**



*« Il n'y a que les passions
et les grandes passions
qui puissent élever l'âme
aux grandes choses »*

Diderot

À mon épouse, **Anne-Sylvie**

À mes enfants, **Adrien** et **Armance**

À mon père **Patrick**, in memoriam †

DESSINS ET TABLEAUX ANCIENS
DU XV^E AU XX^E SIÈCLE

DESSIN
AU QUARTIER DROUOT

Exposition
du vendredi 25 mars au vendredi 8 avril 2011

CONDITIONS DE VENTE

Les dimensions sont données en centimètres, hauteur par largeur.

Les œuvres sont vendues montées et encadrées.

Prix sur demande.

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

GALERIE ALEXIS BORDES

19, rue Drouot – 75009 Paris

Horaires d'ouverture : 10h30 à 13h – 14h15 à 19h – Samedi sur Rendez-Vous

PORTRAIT DE LA VIERGE ET ÉTUDE DE JAMBE POUR L'ENFANT JÉSUS

Pierre noire et estompe
14 x 20.8 cm

Notre portrait de la Vierge illustre ici parfaitement le renouveau pictural qui s'est opéré en Italie, amorcé par Masaccio vers 1425 et qui s'est rapidement étendu aux autres cités-états italiennes. Avec Rome et Venise, Florence a canalisé l'apogée de la création Renaissance.

Notre œuvre n'a pas encore d'attribution certaine, mais elle peut être rapprochée du travail de Fiorenzo di Lorenzo, peintre italien de la Renaissance, influencé par le Pérugin, et actif à Rome et en Ombrie.

Par ailleurs, le style de notre artiste est à rapprocher de celui de son contemporain Lorenzo di Credi, mais avec un travail plus minutieux et aigu dans l'usage de la pierre noire.

Ce dessin révèle combien l'art religieux du Cinquecento s'est enrichi de nouveaux thèmes : la figure sacrée s'humanise progressivement, et la Vierge redevient sous les instruments des artistes une jeune mère aimante.

Marie est d'ailleurs ici délicatement évoquée, dans ce portrait à la tête penchée sur le côté. Rien ne distingue ici la mère du Christ d'une jeune florentine. On a délaissé le hiératisme médiéval pour l'observation de la réalité rendue plus concrète et plus tangible, même si on cherche moins le réalisme que la beauté et l'harmonie. La philosophie a fourni aux artistes le type humain idéal et notre Vierge en est un bel exemple, dans ses proportions irréprochables, l'ovale parfait de son visage, son nez droit, son front triangulaire et son expression mesurée.

La transparence de la peau de la Vierge, la douceur de la pose, et la forte présence psychologique du modèle, appelé « état d'âme » par Léonard de Vinci, parviennent ici à évoquer la sensation de la vie.

Nous remercions Madame Lorenza Melli qui, après examen sur photo, nous a suggéré une attribution à Fiorenzo di Lorenzo.



Bibliographie :

• H.CHAPMAN, M.FAIETTI, « Fra Angelico to Leonardo, Italian Renaissance drawings », exposition au British Museum de Londres en 2010, éditions The British Museum Press, 2010

LE CHRIST AU TOMBEAU ENTOURÉ D'ANGES

Plume, encre brune, lavis brun, et rehauts de blanc
31 x 25 cm

Cadre portique à colonnes en bois doré du XVI^e siècle

Giulio Campi fait partie d'une importante famille de peintres italiens, et fût l'élève de son père Galazzo Campi. Il travailla en collaboration avec son frère Antonio sur plusieurs projets artistiques, notamment les fresques de la coupole de la basilique San Sigismundo.

Cette dynastie de peintres représente assez bien le maniérisme lombard au temps de Carlo Borromeo, mais Giulio Campi a sans doute aussi été influencé par la présence en Lombardie de grands maîtres comme Giulio Romano, élève et collaborateur de Raphaël.

On lui connaît plusieurs travaux considérables : la reconstruction et la décoration, aussi bien picturale que classique de l'église Santa Margherita à Crémone (vers 1547), les fresques de San Vittore à Meda, et « la Pentecôte » de l'église San Sigismundo à Crémone (1557).

Son œuvre est assez complexe et révèle une interprétation intelligente et subtile des motifs romains travaillés sur un mode lombard. Sa peinture, généralement orientée vers l'art sacré et l'art religieux, suit les préceptes de la réforme catholique sur la production artistique dictée par le Concile de Trente.

On considère « la Madone en Gloire » de San Sigismundo (1540) comme son chef d'œuvre ultime.

Notre Christ au tombeau entouré d'anges révèle un sens aigu de la composition, avec des silhouettes très modelées des anges aux ailes dépliées, rassemblés autour de la figure centrale du Christ. Les rehauts de blancs ajoutent davantage de relief à des traits déjà bien construits.

Les élans maniéristes, typiques de la production lombarde, et plus largement italienne de l'époque, sont bien identifiables dans notre feuille : la ligne serpentine exagère le *contrapposto* classique pour la figure du Christ, les silhouettes sont étirées en longueur, et les visages animés d'une douce langueur, aussi appelée *morbidezza*.

L'ensemble fait état d'une maîtrise factuelle parfaite et d'une rare délicatesse dans la réalisation des détails et leur stylisation précieuse : les cheveux des anges notamment semblent ciselés dans la pierre.

On peut voir au Musée du Louvre une feuille de même facture, à la plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc et pierre noire : « Le Frappement du rocher » (vers 1542) conservée au Département des arts graphiques.

Les liens de filiation avec Jacopo Ligozzi sont ici très nets, notamment dans l'usage de la plume et de l'encre brune renforcées par des rehauts de blanc hachurés.



Bibliographie :

- M.JAFFE, « The Devonshire Collection Of Italian Drawings », Phaidon, 1994, voir pages 161 et 162.
- L.CONIGLIELLO, « Ligozzi », exposition, au Musée du Louvre, RMN, 2005.
- « L'œil du connaisseur : Hommage à Philip Pouncey », exposition du cabinet des dessins du Musée du Louvre, Paris, 1992.

3 Bartolomeo PASSEROTTI (attribué à)
(Bologne 1529 – 1592)

PORTRAIT D'HOMME EN BUSTE DE TROIS-QUARTS

Huile sur ardoise ovale mise au format octogonal

Porte une inscription gravée au stylet au verso « Annibal Carrache peint par lui-même, donné par Monsieur Le Vallory pour le Ministère ... »

14.8 x 10.7 cm

Passerotti débuta sa carrière de peintre à Rome, où il se rendit au début des années 1550. Son maître, l'architecte Vignole lui fit étudier Michel-Ange, dont l'influence restera toujours présente dans ses dessins, et il se familiarisa avec l'art du portrait dans l'atelier de Taddeo Zuccaro.

De retour dans sa ville natale de Bologne, il ouvrit un atelier qui joua un rôle de premier plan dans la vie artistique de la cité et qui fut fréquenté par des artistes importants, comme Agostino Carrache.

Rapidement affranchi du maniérisme florentin, Passerotti concentra son travail sur la couleur et la richesse de la palette vénitienne. Il élaborait un genre très particulier de scènes populaires dans des environnements naturels peuplés de fleurs, de fruits et dans lesquels on retrouve une harmonie de tons subtils. Son célèbre tableau « Les bouchers » conservé à Rome porte l'influence indéniable du classicisme des Carrache.

Passerotti s'illustra également dans l'art du portrait dont la plupart sont aujourd'hui conservés au Musée des Offices de Florence.

Son naturalisme sans concession fit de lui le portraitiste le plus actif et le plus recherché de Bologne. Il se fit remarquer par Guido Reni qui admira la qualité de ses portraits « pouvant rivaliser avec ceux de Carrache » (Malvasia 1678, I, p 243).

Plusieurs raisons laissent à penser que notre beau portrait d'homme sur ardoise pourrait être une œuvre de Passerotti. D'abord la qualité du dessin, qui s'illustre par une grande finesse dans les traits et l'expression du visage, et semble nous confirmer la main d'un artiste bolonais important et exercé à l'art du portrait.

L'artiste reprend également un type physique récurrent chez Passerotti : le portrait de trois quarts, d'un homme dans la force de l'âge, portant à la mode de l'époque une barbe coupée ras, les cheveux courts et le front large, les sourcils très dessinés sur un œil vif fixant le spectateur.

On retrouve par exemple ce type physique dans le « Portrait d'un joueur de luth », conservé au Musée des Beaux Arts de Boston ou encore dans le « Portrait d'un chevalier de l'ordre de Malte » conservé au Met à New York.



Bibliographie :

- « Le Gréco en Italie et dans l'art italien », exposition au Musée National d'Athènes, 1995, n°35 p 492 à 495
- K. CHRISTIANSEN, « A Caravaggio Rediscovered », Met, New-York, 1990, n°11 p 66-67
- E.P. BOWRON, « European Paintings before 1900 in the Fogg Art Museum », Harvard University, 1990

4 Le Maître des Carnets de l'Hermitage (Ecole flamande de la fin du XVI^e siècle)

PAYSAGE ANIMÉ DE PERSONNAGES ET DE CAVALIERS

Plume, encre brune et lavis de bistre

28 x 43.5 cm

Annoté Brueghel à la plume en bas vers la droite

Longtemps confondu avec Louis de Caullery et David Vinckboons, le Maître des carnets de l'Hermitage est un artiste flamand actif à la fin du XVI^e siècle et spécialisé dans les paysages animés. Il tient son nom de ses dessins conservés au Musée de l'Hermitage, mais on peut également trouver ses œuvres dans les collections des musées de Berlin, Darmstadt, Düsseldorf et Londres.

Cette grande feuille bien construite à la plume avec quelques rehauts de lavis de bistre traités comme de l'aquarelle est typique des dessins connus sous le vocable du Maître des carnets de l'Hermitage.

Nous pouvons mettre en parallèle notre œuvre avec un dessin très similaire par sa technique (plume et lavis de bistre) passé en vente publique chez Sotheby's Amsterdam en 1978 sous le n°47. En effet, nous y retrouvons le même côté rustique dans l'élaboration des personnages à cheval vers 1590, ainsi que celle des cavaliers en armure.

Comme dans le dessin d'Amsterdam on découvre dans notre dessin une structuration de l'espace par un effet de perspective étagée, avec un traitement des frondaisons rapidement brossées et floutées.

Il est à noter un détail anecdotique amusant dans ces deux feuilles : un cavalier descendu de sa monture, à droite de la composition, en train de faire ses besoins, comme une marque de fabrique de l'artiste.

Par ailleurs, une certaine confusion règne dans cette assemblée de cavaliers à la croisée des chemins, dont on distingue à peine les expressions (presque schématisées !) tant ils sont nerveusement croqués. Très naturaliste dans sa mise en page, le Maître des carnets de l'Hermitage nous surprend par la vivacité et le caractère affirmé de ce rendez-vous en sous-bois, traité comme une scène de genre qui n'est pas sans rappeler l'œuvre de Gillis Van Coninxloo.



Bibliographie

- « Dessins flamands et hollandais du XVII^e siècle du Musée de l'Ermitage, Leningrad et du Musée Pouchkine à Moscou », catalogue d'exposition à l'Institut Néerlandais de Paris, janv-fev 1973, voir n°17 planche 15
- Catalogue de Vente Sotheby's Amsterdam, 6 Nov 1978, reproduit en couleur sous le n°47

ABRAHAM DÉCOUVRANT LA TERRE PROMISE

Plume et encre brune sur mise en place à la pierre noire
28 x 34.6 cm

Ce dessin illustre un passage de la Genèse et met en scène Abraham découvrant la Terre Promise. Selon le premier livre de la Bible, Yahvé noue avec Abrahama une alliance et le pousse à partir en quête du pays de Canaan. Dieu lui annonce aussi qu'il aura de sa femme Sarah un fils nommé Isaac et qu'il sera le patriarche d'une multitude de nations. Ainsi Abraham prend la route suivi par le peuple élu. Ils atteindront le pays de Canaan « où coulent le miel et le lait » et s'y établissent. C'est le moment que l'artiste choisit de représenter.

Ici, le personnage central pointant du doigt l'horizon est Abraham désignant la Terre Promise que lui et son peuple viennent d'atteindre. Les personnages qui l'entourent semblent éreintés et portent encore leurs lourds paquetages qu'ils posent à peine au sol. Si l'on se conforme aux Écritures l'homme à qui le patriarche s'adresse pourrait être Loth, son neveu. Le personnage féminin est trop jeune pour correspondre à Sarah mais pourrait être Agar, la seconde épouse d'Abraham.

Nous pouvons mettre notre feuille en relation avec l'œuvre de Jean-Baptiste Corneille, artiste mal connu mais pourtant grand dessinateur, qui s'ancre avec force dans la tradition classique héritée des Carrache, comme l'illustre le dessin « l'Enfance de Jupiter », conservée au Metropolitan Art Museum de New-York.

Comme Jean Baptiste Corneille, notre artiste revendique de façon claire sa dette artistique envers les Carrache dont il reprend avec brio le classicisme dans la solidité des figures et des décors.

La grande liberté dans l'exécution de ce dessin témoigne d'un style névrotique et très personnel, et d'un goût pour les personnages monumentaux aux visages aigus et aux lourdes chevelures bouclées.



Bibliographie :

• H.MILDENBERGER, «From Callot to Greuze, french drawings from Weimar, Stiftung Weimarer Klassik», Berlin, 2005, n°30 p108-109

L'ARRESTATION DU CHRIST

Pierre noire et encre brune avec des rehauts d'huile sur papier
48,3 x 40,6 cm
Numéroté 41 à la gouache en bas à droite

Elève de Rubens, Antoine Van Dyck fut reçu à la guilde de S' Luc en 1618. Il séjourna en Italie de 1621 à 1627, à Venise, Rome et Gênes où il étudia les grands maîtres italiens et jeta les fondations de sa carrière de portraitiste à succès. Il rentra à Anvers en 1627 avant d'être appelé à Londres par le roi Charles Ier. Van Dyck y multiplia les effigies des membres de la famille royale et les portraits de la noblesse anglaise, qui lui assurèrent un succès rapide. Il fut nommé Premier peintre ordinaire de Sa Majesté et reçut toute sa vie une forte pension du roi.

«L'arrestation du Christ» est un sujet sur lequel Van Dyck travailla vers la fin de sa première période anversoise, avant 1623. Il en existe trois versions peintes: La toile monumentale de Corsham Court, celle conservée au Minneapolis Museum of Arts qui présente quelques modifications notoires comme une facture très libre et l'ajout de la scène où Pierre tranche l'oreille de Malchus. Enfin, le tableau du Prado, dont notre dessin serait le modello et dont la composition est très proche de celle du Minneapolis Museum, présente quelques différences dans la scène entre Pierre et Malchus. Ce tableau appartenait à la collection de Rubens et fut acheté par Philippe IV d'Espagne.

La genèse de ces œuvres est connue par sept études de composition, ainsi que par trois esquisses : une pour le groupe de Pierre et Malchus, une pour le groupe d'apôtre endormis et enfin une étude à la pierre noire pour le personnage de Malchus. Dans la plupart des compositions correspondant à cette période de sa carrière, Van Dyck se base sur un original de Rubens. En l'épée, il s'agit d'une composition complètement originale, ce qui explique le nombre important de dessins préparatoires.

Provenance:

- Collection du Prince de Liechtenstein, le n°41 en bas à droite était la marque de cette collection jusqu'en 1960
- L'Art Ancien SA, Zurich, 1963, acquis à cette vente par Michael Jaffé
- Collection Michael Jaffé jusqu'à ce jour

Exposition :

- «Jacob Jordaens 1593 – 1678», Ottawa National Gallery of Canada, Septembre 1968, exposé sous le n°144 comme Jordaens.

Deux dessins préparatoires à la version finale du Prado sont connus jusqu'ici. Celui de Hambourg où la mise en place des personnages, mis à part Pierre et Malchus, est très proche de la version madrilène, et l'esquisse de Rhode Island représentant Malchus tel qu'il se tient dans la version du Prado à la seule différence qu'il a les yeux ouverts dans l'esquisse ce qui n'est pas le cas dans la version finale.

Notre dessin pourrait être le modello de la version du Prado. Au delà de la parfaite conformité de notre dessin et de la toile du Prado, un détail est intéressant à noter : le personnage de Malchus a les yeux fermés comme sur la version finale, ce qui nous permet de penser que notre esquisse est ultérieure à celle de Rhode Island.

C'est avec une grande intensité dramatique que Van Dyck illustre la trahison du Christ par Judas, cristallisée dans le moment fatidique du baiser, et son arrestation au jardin des oliviers. Le Christ se tient au centre de la composition dégageant une impression de paix qui contraste avec la débâcle des soldats qui l'entourent, tandis que Judas, à sa droite, qui se penche pour l'embrasser, est au centre du tableau et en pleine lumière. La composition en largeur est contredite par une ligne de force lumineuse qui traverse l'œuvre de haut en bas en diagonale. Cette ligne de force est soulignée par des ombres profondes à la plume et à l'encre brune.

La composition tourmentée, alliée à l'intensité de la lumière, sert le parti pris de l'artiste pour représenter l'atmosphère d'inquiétude psychologique de cette scène.

Bibliographie:

- M.JAFFE, "Jordaens drawings at Antwerp and Rotterdam", Burlington Magazine, CVIII, 1966, p 626 n°13
- J.HELDE, "Jordaens at Ottawa, Burlington Magazine, CXI, Mai 1969, p 267
- C.BROWN, «Van Dyck catalogue of drawings», Albin Michel, Anvers, 1991. Dessin n° 35 p 143, en relation avec «L'Arrestation du Christ» conservé au Prado.
- S.J. BARNES, N.de POORTER, O. MILLAR, H. VEY, "Van Dyck A Complete Catalogue of the Paintings" Yale University 2004. p.36, reproduction du tableau final conserve au Prado



LE TSAR PIERRE LE GRAND À LA BATAILLE DE LESNAYA

Sanguine

15.9 x 27 cm

Annoté à la sanguine en bas « L'estafette du Général Lewenhaupt et des troupes qu'il commandait, par l'armée du Tsar Pierre Le Grand »

La vie de ce peintre spécialisé dans les vues de châteaux, les scènes de batailles et de chasses, est mal connue. Il est le frère de Jean-Baptiste Ier Martin, dit Martin des Batailles, qui succéda à Van der Meulen comme peintre des conquêtes du roi et directeur de la Manufacture des Gobelins.

Pierre-Denis Martin rentra à la suite de son frère à la manufacture des Gobelins où il reçut de nombreuses commandes publiques.

Sa prédilection pour les vues d'ensemble et son grand sens de la perspective, alliés à une précision d'architecte, lui permirent de représenter un grand nombre de châteaux royaux : Fontainebleau, Versailles, Meudon, Rouen, Choisy, Chambord, Marly...

Martin des Batailles et Martin des Gobelins, tous deux formés auprès de Van der Meulen, spécialiste des scènes de batailles, garderont toute leur vie un véritable attrait pour ces sujets guerriers. Certains de leurs tableaux posent parfois des problèmes d'attribution entre les deux frères dont les compositions et la technique sont très proches.

Entre 1722 et 1726, Pierre Denis Martin reçut une commande particulière du Tsar Pierre Le Grand.

Le tsar, qui voulait égaler les fastes de la cour de Louis XIV et qui était un fervent protecteur des sciences et des arts, s'employa activement à développer les échanges artistiques entre l'est et l'ouest. En 1716, il engagea le genevois Jean Lefort chargé de recruter un certain nombre de français qui reçurent la permission officielle de quitter le territoire : peintres, architectes, sculpteurs, tailleurs de pierre, fondeurs, doreurs, menuisiers, orfèvres, ciseleurs, graveurs, tapissiers, tous les arts et toutes les compétences étaient requis pour la construction de la nouvelle capitale de la Grande Russie, Saint Petersburg.

Pierre-Denis Martin fut lui-même appelé à la cour du Tsar en 1722. Il reçut la commande d'une série de quatre estampes pour célébrer les victoires du Tsar sur les suédois en 1708. Il réalisa les illustrations des batailles de Poltava, de Lesnaya et d'Hango (la quatrième est inconnue), qui furent ensuite gravées par Nicolas de Larmessin et Maurice Baquoy. Plusieurs de ces gravures sont aujourd'hui conservées dans les collections de la BNF (Bibliothèque Nationale de France).

Notre belle sanguine est probablement un dessin préparatoire pour la gravure de la bataille de Lesnaya, dont elle représente un détail. On retrouve le goût de l'artiste pour l'organisation de l'espace en différents plans, la perspective lointaine et la précision topographique du lieu. Ici, la composition est mise au service du Tsar, célébré en héros militaire et orchestrant le champ de bataille avec son bâton de commandement.

Bibliographie :

- FX.SALMON, « Jean-Marc Nattier 1685 – 1766 », exposition au Château de Versailles, nov 1999-janv 2000, RMN, 1999. Voir La Bataille de Poltova, n° 2, p 52-53.



MARIE-MADELEINE AVEC UN PUTTO

Huile sur paragone
25.5 x 21 cm

Elève de Felipe Brusasorci et d'Alessandro Turchi, Pasquale Ottino exerça une activité intense à Vérone, sa ville natale, où il réalisa surtout des retables.

Durant un séjour à Rome, il fut sensible aux œuvres de Lanfranco et ne pût échapper à l'influence d'un caravagisme devenu académique, comme en témoignent ses œuvres les plus connues : « La Résurrection de Lazare » (Galerie Borghèse, à Rome), « La Madone en gloire et saints » (à San Giorgio in Braida de Vérone), ou encore « l'Annonciation avec Saint Charles » (église d'Oppeano).

Ottino a particulièrement travaillé les sujets religieux et notamment les figures de saints, comme « Sainte Catherine et Saint Jérôme », « Le martyr de Saint Donat », « Les fiançailles de Sainte Catherine » ou « Le transfert des corps de Saint Rustique et Saint Firmin ».

Peint sur paragone, type de marbre noir très dense utilisé à Vérone et en Italie du Nord, à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, notre œuvre conserve un aspect semi-précieux, lié à la technique des « pietra dura », fort en vogue à cette époque.

En effet, les peintures sur pierre dure ont été prisées jusqu'à Florence et Rome par les plus grands artistes comme Sebastiano del Piombo, les Bassano, Tempesta, Stella... dans les supports peints (ardoise, lapis-lazuli, agathe, onyx, paesina, albâtre, marbre blanc, gris...) ainsi que dans l'ornementation des cabinets et de certains éléments de décors architecturaux (voir le musée de la Pietra Dura à Florence).

Nous retrouvons d'ailleurs des œuvres sur paragone de Pasquale Ottino dans l'exposition à Milan en 2000 de la collection de peintures sur pierres dures ayant appartenu au grand historien d'art Federico Zeri.

Notre huile sur paragone dévoile ici une Marie-Madeleine pénitente à la fin de sa vie, au fond d'une cavité rocheuse, avec pour seuls compagnons, une vanité et un putto.

Elle porte les cheveux longs et dénoués en signe d'abandon à Dieu, plus encore que le rappel de son ancienne condition de femme pécheresse. Ottino illustre ici le retour de la Sainte à une vie d'ascète. La composition est aussi simple que le sujet abordé mais la technique est soignée et la matière quasi porcelainée en réserve du support.

Les tonalités choisies sont assez sombres, et le décor assez spartiate à l'image du lieu choisi par Marie-Madeleine pour expier ses extravagances passées, que seul rappelle d'ailleurs le rose velouté de son buste nu.

Dans un geste d'abandon, mais néanmoins gracieux, elle tend les bras vers un putto qui lui tend un fouet.

C'est là tout le talent d'Ottino, rendre plaisant un sujet assez peu réjouissant : sa Marie-Madeleine pénitente n'a manifestement rien perdu de ses charmes.



Bibliographie :

• M. B. CASTELLOTTI, « Pietra Dipinta - Tesori nascosti del' 500 e del' 600 da una collezione privata milanese », Federico Motta Editore, Milan, 2000. Voir reproductions p. 70 à 75.

SCÈNE DE RIXE DANS UNE TAVERNE LA MÉDICATION

Plume, lavis de bistre sur traits de pierre noire
29 x 38.8 cm

Andries Both, frère de Jan Both, eut comme premier maître son père Dirk Both, puis travailla comme lui avec Abraham Bloemaert, un autre maître hollandais. À Rome, où il se trouvait en 1636, Both subit l'influence de Bamboche et se consacra plus spécialement à l'interprétation de la figure humaine.

L'œuvre d'Andries Both combine la vigueur italienne à cette façon polissée de réaliser, propre à la création artistique hollandaise du XVII^e.

Cet artiste au pinceau délicat a su traiter le portrait et la scène de genre avec infiniment d'humour et de caractère. Notre feuille ici en témoigne avec ces deux scènes pleines de vie : la première est un instant suspendu au cœur d'une taverne, probablement à une heure avancée de la nuit, celle où les esprits avinés s'échauffent. On entend presque les aboiements du chien et les cris des hommes, les chaises se renverser et les verres s'entrechoquer.

La délicatesse et la précision de la plume montrent bien l'esprit perfectionniste de l'artiste qui s'adonnait d'ailleurs aussi à la gravure à l'eau-forte.

Au verso de notre feuille, on découvre « la Médication », qui tient presque du dessin humoristique, tant il est difficile de ne pas esquiver un sourire. On y découvre un vieillard, d'un caractère qu'on imagine difficile, renâcler à la prise de médicament. Tout son entourage se presse autour de lui pour l'encourager. On le tient fermement par la main, l'épouse ou la fille tente un geste tendre et attentionné pour le convaincre de se laisser faire. De chaque côté de la scène, deux groupes, des enfants et des hommes, ont été rapidement esquissés.

Cette œuvre travaillée recto-verso n'est pas achevée, et pourtant, elle révèle déjà suffisamment la faculté d'exécution de Both, ainsi que sa grande vivacité d'esprit. Ces deux compositions, dans leur veine essentiellement narrative, témoignent de l'intérêt de l'artiste pour la vie quotidienne, et de son œil aigu qui lui permit de coucher assez habilement sur le papier les joies et les drames de la vie populaire.



Bibliographie :

- "Brughelel to Rembrandt, Dutch and Flemish drawings from the Maida and George Abrams Collection", Harvard University Publications, 2002, N°40 p. 106

PERROQUET DU BRÉSIL ET MERLE EXOTIQUE SUR UNE BRANCHE

Plume, lavis et aquarelle sur parchemin
29.2 x 19.7 cm

Chef pâtissier de formation, c'est dans l'atelier de Johannes Bronckhorst que Henstenburgh développe son goût pour la représentation de natures mortes et de petits animaux. Son maître lui-même avait manifesté l'envie que son jeune élève apprenne un autre métier dans l'hypothèse où sa carrière de peintre n'aboutirait pas. Néanmoins, Henstenburgh connut, dès ses premières œuvres un immense succès.

Un chroniqueur célèbre de son temps, Johan van Gool, relate l'évolution de la carrière de l'artiste qui aurait commencé par peindre des oiseaux et des paysages. Ainsi, nous pouvons rapprocher cette œuvre d'une production de jeunesse. Ce même Van Gool ne tarit pas d'éloge à propos du peintre. Il vante tant son extrême technicité que la richesse fabuleuse de ses couleurs en parlant même de « révolution de l'aquarelle ».

Ici, Henstenburgh représente deux oiseaux sur une branche : le premier s'apparente à une espèce de perroquet vivant au Brésil, le second est un petit merle exotique.

Cette œuvre restituée sur parchemin est une étude quasi scientifique de ces animaux et les qualités d'observateur attentif d'Henstenburgh. En effet, l'artiste étudiait dans le moindre détail, l'implantation des plumes, les becs, les couleurs, et les mouvements de ces oiseaux.

Sa production bien que peu abondante fut très prisée à l'époque et reçut un succès important auprès des collectionneurs anglais. Ses qualités affirmées de dessinateur et son sens vibrant de la couleur lui assurèrent, tout au long de sa vie, une renommée considérable.

Nous pouvons rapprocher notre composition d'une œuvre sur parchemin passée en vente récemment chez Sotheby's à New-York (le 26 janvier 2011 sous le n°626), dans laquelle nous retrouvons le velouté et le réalisme des oiseaux exotiques.

Bibliographie :

- Hoorn, Westfries Museum, Herman Henstenburgh, Hoorns schilder en pasteibakker, 1991
- A. M. ZAAL, « Herman Henstenburgh 1667-1726 », Dissertation, Vrije Universiteit, Amsterdam, 1991, no. A 036
- Sotheby's, Old Masters drawings, New York, 26 Janvier 2011, n°626, « A kind bird of paradise (*Cicinnurus regius*) and a spiderhunter (*Arachnothera*) ».



ACADÉMIE D'HOMME ASSIS DE PROFIL TOURNÉ VERS LA GAUCHE

Sanguine et rehauts de craie blanche sur papier chamois
41.5 x 51.2 cm

La famille Dumont est une célèbre dynastie d'artistes. Elle compte de nombreux sculpteurs, parmi lesquels Alexandre Dumont, auteur du Génie de la liberté en haut de la Colonne de Juillet, aujourd'hui sur la place de la Bastille.

Jean Dumont se forma dans l'atelier de sculpture de son frère François, membre de l'Académie et qui épousa une fille de Noël Coypel, autre grande famille d'artistes français. Pourtant, peut-être pour s'opposer à la tradition familiale autant que par goût du dessin, Jean choisit la peinture et se rendit en Italie étudier les grands maîtres.

On connaît peu de choses de son séjour et de ses œuvres durant cette période italienne, mais on trouve ses traces à Mantoue, Gênes et Livourne, ainsi qu'à Rome, où il vécut certainement plusieurs années ce qui lui valut son surnom de retour à Paris.

Jean Dumont rentra en France en 1725 et connut un succès et une reconnaissance rapide. Il fut reçu à l'Académie dès 1728 avec un tableau d'«Hercule et Omphale» (conservé au Musée de Tours). Il reçut tout au long de sa carrière tous les honneurs et les privilèges de l'Académie, tour à tour professeur, recteur, chancelier puis directeur de la prestigieuse institution.

C'est un artiste qui produisit relativement peu d'œuvres, mais qui remporta un franc succès à chaque nouveau tableau exposé, à l'image du beau «Portrait de famille de Madame Mercier» (Conservé au Musée du Louvre).

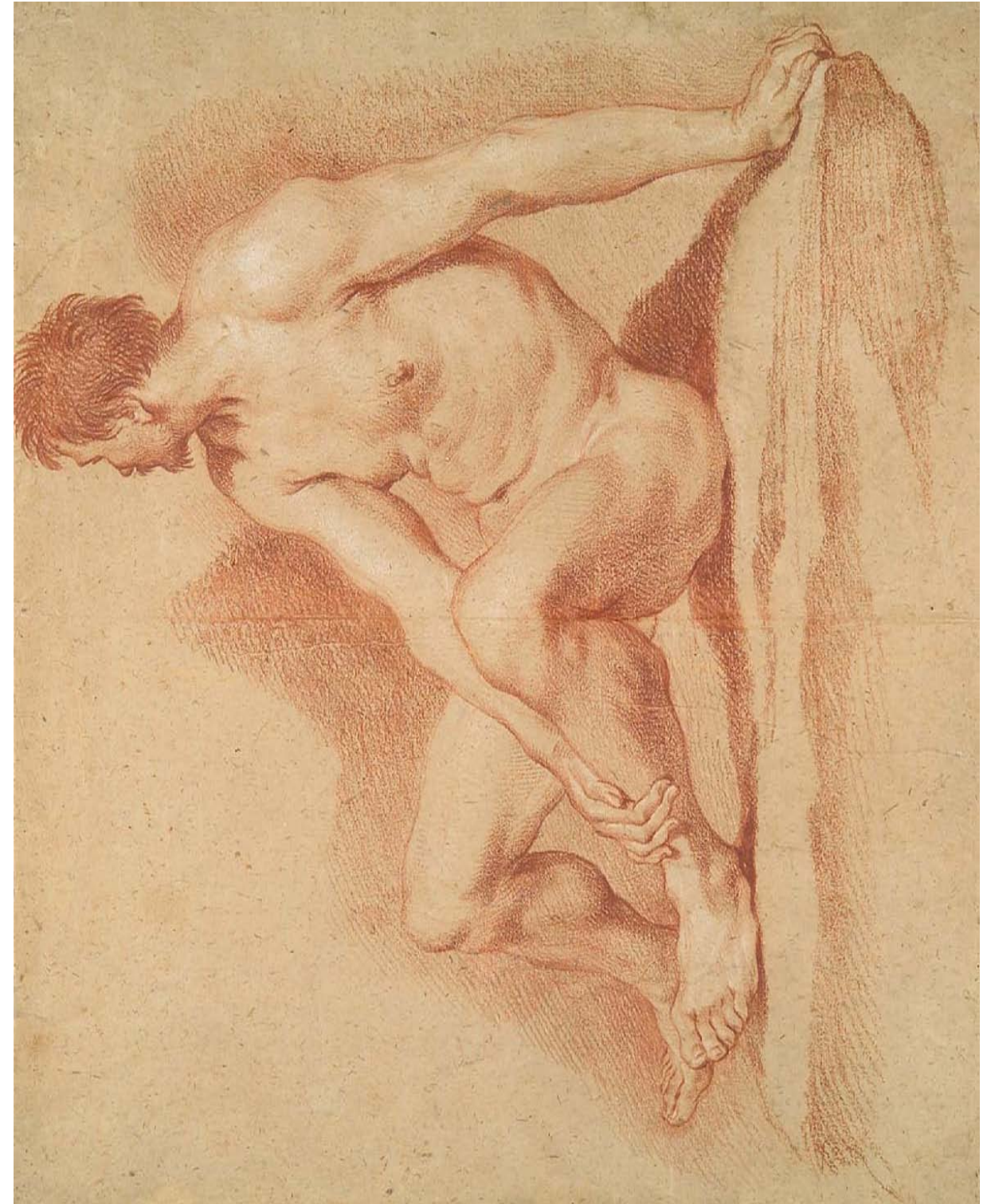
Il peignait pour les grands amateurs, et reçut de nombreuses commandes pour les églises et les hôtels particuliers, ainsi que des commandes royales. Malheureusement, ses œuvres ont en grande partie disparu au moment de la tourmente révolutionnaire.

Notre belle sanguine est une académie d'homme, réalisée en atelier d'après un modèle, exercice de style qui permet au peintre d'appréhender les différentes positions du corps et de travailler les attitudes des personnages d'une future composition.

Le modelé des chairs est souligné par la sanguine, dont le jeu de hachures et d'estompe permet de produire des effets d'ombres et de lumières nacrées sur le corps du modèle rehaussé de craie blanche.

On connaît plusieurs académies de Jacques Dumont, dont deux sont conservées au département des arts graphiques du Musée du Louvre. Comme notre dessin, elles sont réalisées à la sanguine d'un trait ferme et élégant, et reflètent le goût de l'artiste pour les jeux d'appuis et de torsion du corps humain. En effet la pose de ce jeune homme assis sur une dalle en pierre, dont on devine à peine le visage, renforce le caractère intemporel et mystérieux de la composition.

Nous remercions Madame Chantal Mauduit d'avoir confirmé l'authenticité de notre dessin.



Bibliographie :

• L.DIMIER, « Les peintres français du XVIII^e siècle », Éditions G. van Oest, Paris, 1928

UNE JEUNE FEMME EN BUSTE AVEC UNE GUIRLANDE DE FLEURS DANS LES CHEVEUX

Pastel sur papier bleu maroufflé sur toile et monté sur un châssis en châtaignier
40.3 x 32.5 cm

François Le Moyne fut célèbre pour la sensualité, l'élégance et l'harmonie de ses nus féminins. Il peignit également des sujets mythologiques qui restent remarquables par leur touche libre, leur surface séduisante et leur douceur. Sa « Baigneuse » (Musée de l'Hermitage), avec l'image d'une femme entrant dans l'eau, réalisée en Italie et exposée en 1725, lança le style Louis XV en peinture. Enfin, le travail de le Moyne à Versailles fut un tel chef d'œuvre que Louis XV le nomma premier peintre le jour même où « L'Apothéose d'Hercule » fut dévoilée en 1736.

François Le Moyne fut également le maître de Boucher et de Natoire

Ce pastel en buste d'une jeune femme en profil couronnée de fleurs a certainement servi comme étude pour une image allégorique ou mythologique. Avec la poitrine à moitié dévoilée, ses lèvres entre-ouvertes, elle peut représenter soit Flore, la déesse des fleurs, soit Hébé, fille de Jupiter et de Junon, femme d'Hercule. Hébé, déesse de la jeunesse, pouvait rendre la beauté et faire rajeunir les personnes âgées.

La composition serrée ainsi que la facture se rapprochent de plusieurs pastels qui ont servi comme études pour des chefs d'œuvres de l'artiste. Citons une « Tête de Hébé », (British Museum) pastel préparatoire pour « L'Apothéose d'Hercule », ou encore un portrait en pastel de « Louis XV », c. 1729 (Getty Museum) et « Une Tête d'Enfant », (Musée du Louvre), tous deux études pour « Louis XV donnant la Paix à l'Europe » (Versailles, Salon de la Paix).

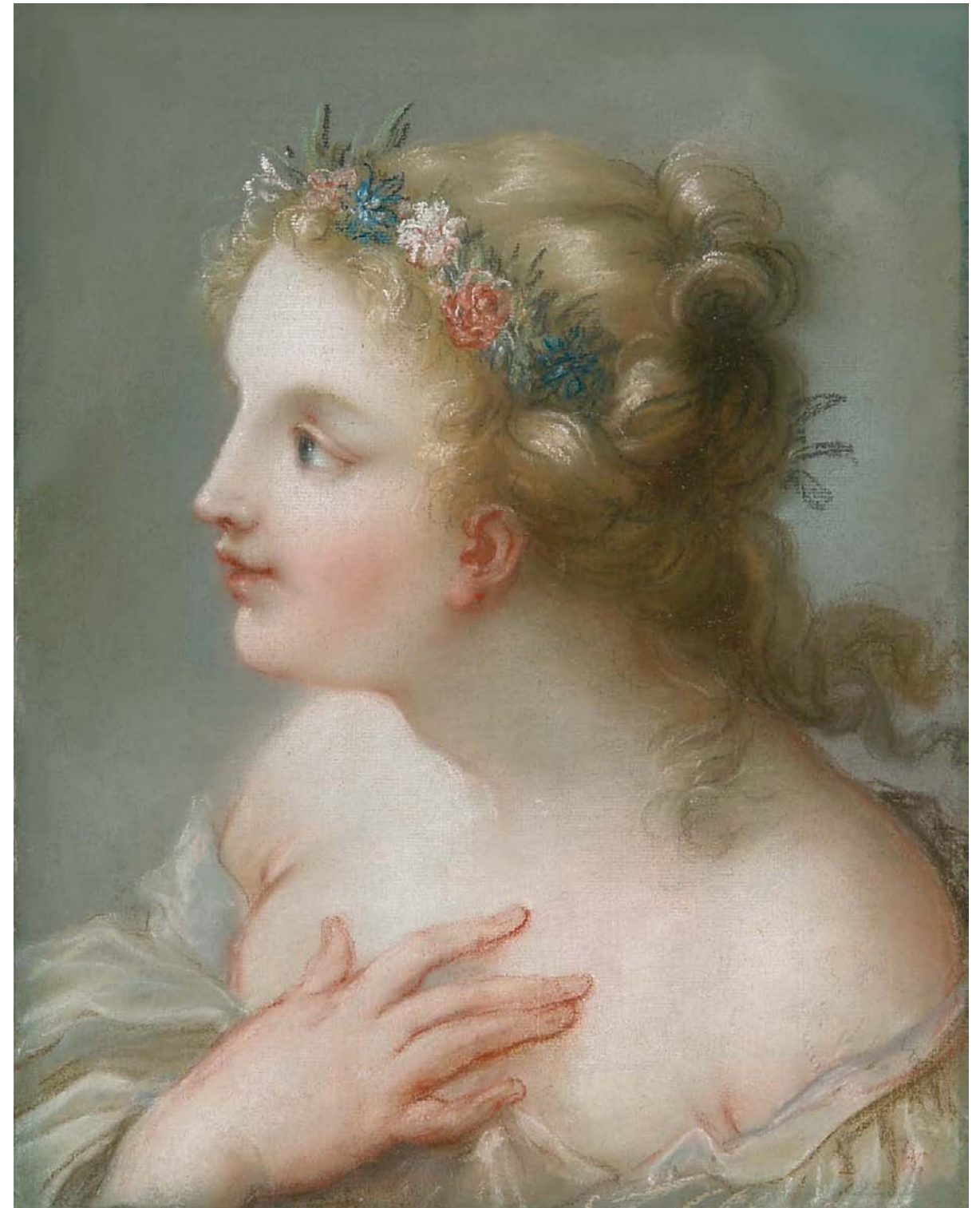
Dans ses moindres détails, ce pastel d'une jeune femme symbolise la délicatesse de l'esprit de son auteur. Les formes furent d'abord dessinées et mises en place à la sanguine et ensuite reprises à la craie en ombre brûlé. L'artiste a rendu les transparences des chairs par une application généreuse de craies claires. Il développe aussi les contours des oreilles avec des petites touches de rose, tandis que les yeux sont très fins et vifs. Tout aussi caractéristiques de François Le Moyne sont les rehauts de blanc sur l'extrémité du nez et des lèvres. Les cheveux mordorés dévalent en boucles et débordent librement autour du visage et le long de la nuque.

Le travail de la main avec le pouce retourné confortent l'attribution car ce défaut anatomique se retrouve dans d'autres œuvres de l'artiste. (Voir notre pastel de Le Moyne, « Allégorie de la fécondité », exposé en 2009)

Le Moyne, réalisait ses pastels sur papier bleu. Il utilisait souvent des châssis en châtaignier pour les protéger contre les xylophages. Cette technique témoigne de son souci de pérenniser même les œuvres les plus fragiles au pastel. La présentation de ce pastel en format chevalier renforce le raffinement et le caractère précieux de l'œuvre.

Bibliographie

- P.STEIN, « French Drawings from the British Museum, Clouet to Seurat », British Museum Press and Metropolitan Museum of Art, 2005, cat. No. 44, couverture et pp. 116-117
- X.SALMON, « François Lemoyne à Versailles », Château de Versailles, 2001
- X.SALMON, « L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles. Histoire et restauration d'un chef-d'œuvre », Emmanuel Ducamp, ed. Paris, 2001.
- J-L.BORDEAUX, « François Le Moyne and his Generation, 1688-1737 », Paris. Arthena, 1984, p. 163, no. 110.



PORTRAIT D'UN GENTILHOMME

Pastel sur papier bleu et réhauts de lavis gris
Signé et daté *B. Vaillant 1672* en haut à gauche
40.9 x 34.2 cm

Bernard Vaillant fut un portraitiste et un pastelliste remarquable. Il débuta sa carrière comme élève dans l'atelier de son frère Wallerant Vaillant, qui forma au métier de peintre ses quatre frères dans la pure tradition des portraitistes flamands. Wallerant est également reconnu comme un spécialiste de la gravure à la manière noire, technique qu'il acquiert lors de ses séjours à Anvers et à Amsterdam et qu'il enseigna ensuite à son frère cadet.

Lorsque Wallerant fut appelé à la cour de l'empereur Léopold I, Bernard suivit son aîné à Francfort où ils travaillèrent ensemble pendant quelques années. Il résulte de cette période une grande confusion entre le travail des deux frères. Par exemple, «le Portrait de Léopold I» conservé au Moseley Old Hall était traditionnellement donné à Wallerant, avant d'être réattribué à Bernard.

Bernard Vaillant s'installa ensuite à Rotterdam et fut appelé en 1678 à exécuter une importante série de 20 portraits des délégués à la conférence de la Paix de Nimègue qui mit fin à la guerre de Hollande.

Cette série de feuilles représentant des portraits d'hommes inconnus, conservés à Gottingen, et anciennement donnée à Wallerant, a d'ailleurs récemment été réattribuée à Bernard Vaillant qui était présent lors de la conférence.

Plusieurs pastels représentant ces délégués internationaux sont présents dans les grandes collections, notamment au Rijksmuseum d'Amsterdam qui conserve le «Portrait de Godefroi, Comte d'Estrades, délégué à la paix de Nimègue» (pastel, 42.1 x 32.9 cm).

Bernard Vaillant semble avoir utilisé la technique du pastel de façon plus systématique que son frère. Il abandonne le style rigide et sévère de Wallerant et étend sa palette aux roses, ocres et bruns. A l'image de notre portrait, le pastel lui permet de faire vibrer les couleurs et les matières tout en conservant des notes graves et austères propres à la sobriété des écoles du Nord.



Bibliographie :

• N.JEFFARES, "Dictionary of pastellists before 1800", Unicorn press, Londres, 2006, p. 523 à 525

PORTRAIT DE PROSPER JOLYOT DE CRÉBILLON VÊTU À L'ANTIQUE

Pastel sur papier préparé bleu, maroufflé sur toile
45.9 x 37.6 cm

Maurice Quentin de La Tour naquit à Saint Quentin, dans l'Aisne. Dès sa plus tendre enfance, il montra un goût prononcé pour le dessin, comme le raconte son premier biographe, Mariette.

Sa période de formation est mal connue. Peu d'indices précèdent son entrée à l'atelier parisien de Claude Dupouch en octobre 1719. Dans les années qui suivirent, il se rendit à Saint Quentin et à Cambrai où il exécuta des portraits, et rencontra l'ambassadeur d'Angleterre qui fut à l'origine de son séjour outre-Manche, resté d'ailleurs assez mystérieux.

La rencontre du jeune La Tour avec Rosalba Carriera par l'entremise du banquier et mécène Crozat en 1720 fut décisive dans la carrière de l'artiste. En effet, il reprit la technique des pastels réalisés sur papiers maroufflés sur toile, adoptée par Rosalba. C'est donc un moment charnière de la carrière de l'artiste qui va contribuer à développer en France ce médium qui sera plus tard repris par les plus grands, dont Lemoyne, Boucher, Natoire, Chardin, Perronneau...

C'est en 1727 qu'il s'installa définitive à Paris. Fort des conseils des peintres Louis de Boullogne et Jean Restout, il acquit rapidement une grande notoriété. En 1735, Voltaire lui commanda son portrait. En 1737, l'artiste fut agréé à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en qualité de « peintre de portraits au pastel » et participa au Salon avec « Madame François Boucher », et l'inoubliable « Autoportrait riant ».

C'est le début de la gloire et du succès : Louis XV, la Pompadour, Marie Leszczyńska, le Dauphin et bien d'autres membres de la famille royale et de la cour lui commandent leur portrait. Il devient la coqueluche du Tout-Paris.

Il est reçu à l'Académie en 1746, et en devient conseiller en 1751. Il continua à réaliser des portraits jusqu'en 1773, date à laquelle il cessa de montrer ses œuvres au public. En 1784, sa santé mentale commença à se dégrader, le pauvre homme dut alors quitter Paris et son logement du Louvre pour sa ville natale.

Provenance :

- Exposé au Salon de 1761
- Vente Maître Briest, Paris, le 27 avril 2001, reproduit sous le n° 88

Marqué sans doute par les idées des Lumières, il avait créé en 1782 l'École gratuite de Dessin.

Ce fameux portraitiste des princes et de la cour nous livre ici le portrait de Prosper Jolyot de Crébillon, vieux poète tragique aussi surnommé « l'Eschyle français ». Ce pastel, présenté au public en 1761, reçut un assez bon accueil. Présenté tête nue, vêtu d'une toge à la romaine, le vieux poète ne manque pas de panache et d'audace, car il s'agit là de l'un des premiers exemples de portrait contemporain traité à l'antique, formule qui connaîtra au cours du XVIII^e siècle un immense succès. Cette coquetterie de la part de Crébillon, protégé de Voltaire, est assez amusante, car le personnage n'était pas particulièrement connu pour son sens de la fête, et ce portrait avenant ne dit pas toute la misanthropie du modèle. En effet, Crébillon lançait à qui voulait l'entendre : « J'aime les animaux depuis que je connais trop bien les hommes ». Poète au succès fluctuant, Crébillon a toujours vécu dans une certaine pauvreté, sans faire le moindre excès et recueillait les chats et les chiens égarés. D'ailleurs le timide sourire esquissé et la lassitude palpable dans le regard de l'intéressé montre bien la vivacité d'esprit de celui qui tout en ayant beau vivre de sa plume, n'en savait pas moins comprendre tout le cynique et l'ironique de la vie.

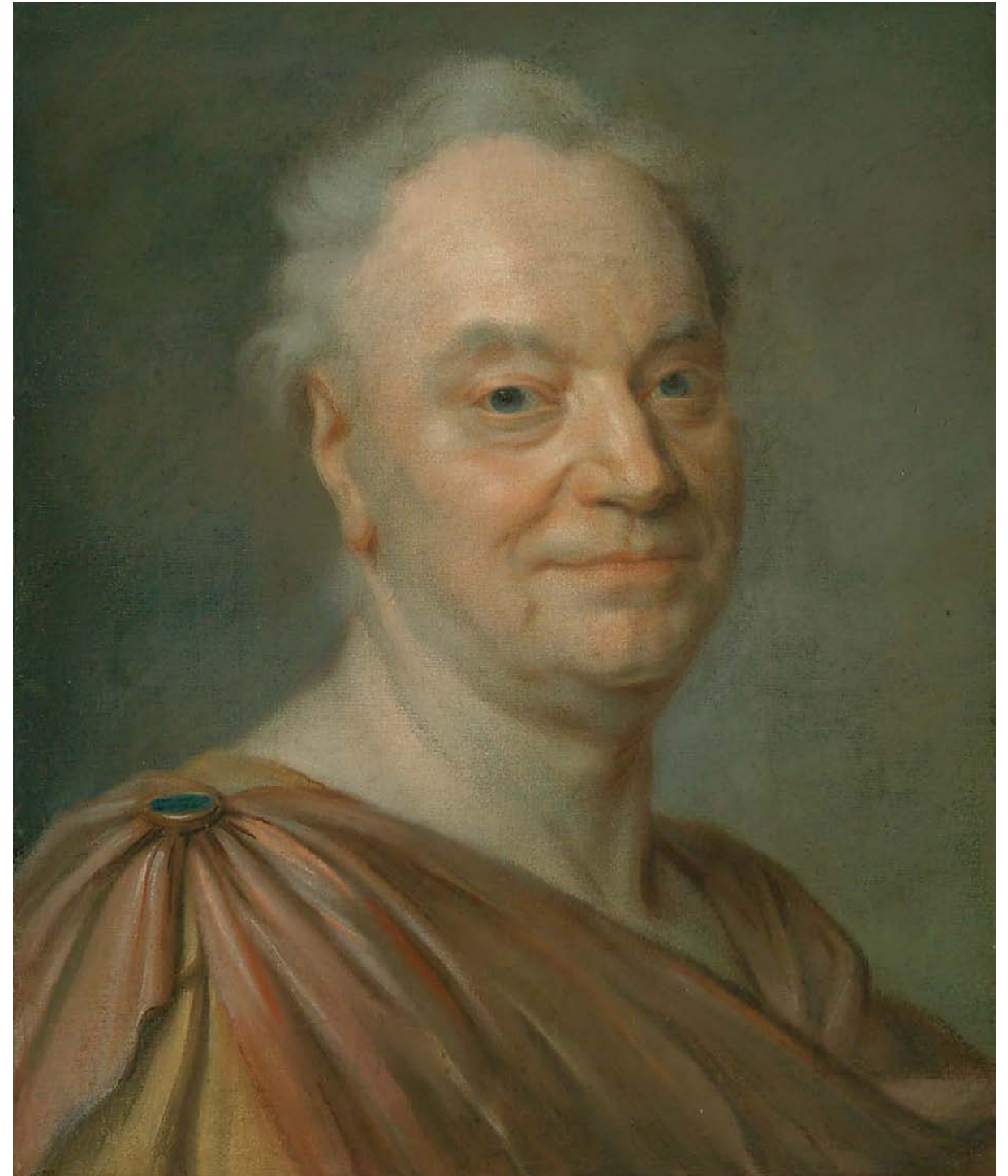
Notre bel et austère portrait résume toute la technique expressionniste de l'artiste qui sait nous émerveiller par la vibration et le modelé des chairs.

Et c'est là toute la délicatesse de Maurice Quentin de la Tour : en véritable « voleur d'âmes », comme le surnomme Xavier Salmon, il sût toujours comprendre et prendre ces hommes et ces femmes tels qu'ils étaient et les sonder avec bonté, pour n'en tirer que le meilleur.

Les visages sont toujours saisis dans leur intime essence et c'est bien là que la notion de portrait psychologique prend tout son sens.

Bibliographie :

- X.SALMON, « Le voleur d'âmes, Maurice Quentin de la Tour », exposition au Château de Versailles, Artlys, 2004. Voir reproduction, page 92 fig. 1, avec l'esquisse préparatoire sous le n°12.
- C.DEBRIE, X. SALOMON, « Maurice Quentin de la Tour, prince des pastellistes », Somogy Editions d'Art, Paris, 2000.



LA RÉCRÉATION CHAMPÊTRE

Pierre noire et lavis de bistre

28 x 22 cm

Étiquette de la vente de la Collection G.Miallet en 1898 au verso

Jean Baptiste Leprince est encore tout jeune élève lorsqu'il se voit offrir une bourse d'étude par le gouverneur de la ville de Metz lui donnant ainsi l'opportunité de rejoindre Paris et l'atelier de François Boucher. Son travail si personnel, rempli de grâce et d'élégance, feront de lui un des dessinateurs les plus appréciés par le public de l'époque.

Ainsi ce n'est pas pour compléter sa formation mais bien pour « sublimer » son art qu'il se rend en Russie et observe avec fascination la vie quotidienne et les sujets pittoresques qui s'offrent à lui. Lors de son retour à Paris à la fin de l'année 1764, il est plébiscité pour sa production. L'engouement pour Leprince et ses « russeries » est sans limite. La critique est unanime et Diderot lui-même ne manquera pas de souligner le génie et la fraîcheur de l'artiste.

A partir de l'année 1767, il entame une série abondante de « Suites pittoresques » dont est issue l'œuvre présentée ici.

Ce dessin au lavis de bistre 'qui n'est pas sans rappeler les œuvres de Fragonard) représente, dans un cadre de végétation, un jeune berger joueur de guitare qu'écoutent deux jeunes femmes souriantes. L'une est assise et caresse un agneau endormi, l'autre se tient debout à côté d'une vache.

Le sujet est typique des productions russes de Leprince par son caractère champêtre, bucolique et exotique (dans les costumes notamment) qui apportera un dépaysement total et attisera la curiosité d'un public français unanime.

« La récréation champêtre » est achetée pour la première fois lors de la vente de succession peu de temps après la mort de Leprince le 28 novembre 1781 à Paris. Le dessin, en mai 1898, fera l'objet d'une seconde vente (mentionnée au dos de l'œuvre).

Conscient de son succès Jean Baptiste Leprince met au point une technique de reproduction pour ses œuvres en associant la gravure et le dessin pour aboutir à ce qu'il nomme « aquatinte ».

Ainsi, ce dessin a fait l'objet, en 1769, d'une copie très fidèle conservée aujourd'hui au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale après un don de François Boucher.

Provenance :

- Vente après décès de Leprince, le 28 novembre 1781 à Paris
- Vente de la Collection G.Miallet le 18 mai 1898 pour le prix de 180 francs

Bibliographie :

- Jules HEDOU, « Jean Le Prince et son œuvre, suivi de nombreux documents inédits », Paris, Baur & Rapilly, 1879
- Exposition « Jean-Baptiste Le Prince, Le Voyage en Russie », au cabinet des dessins du Musée des Beaux-Arts de Rouen, 2004/2005
- Exposition « Jean-Baptiste Le Prince », au Musée d'art et d'histoire de Metz, 1988.
- Exposition « La France et la Russie au siècle des Lumières », au Grand Palais, 1986, C. Lebedel



ACADÉMIE D'HOMME ASSIS, LE BRAS DROIT SUR LE GENOU GAUCHE

Sanguine sur légère mise en place à la pierre noire sur papier préparé beige

42.2 x 27 cm

Inscription à la plume, en bas au centre : N° 54.

Ce dessin d'un nu assis sur un bloc de pierre est typique des études anatomiques du dix-huitième siècle et doit provenir d'un portfolio ou cahier de dessins. Sa pose très athlétique met en valeur la musculature du modèle : poing droit appuyé sur le genou gauche, tête en arrière tournée vers la droite, bras gauche tendu. L'artiste démontre ainsi sa maîtrise de l'anatomie dans toute sa complexité.

Dans cette œuvre, le dessinateur fait une première mise en place à la pierre noire, puis une reprise vigoureuse des contours musculueux à la sanguine. Il ajoute en dernier des hachures en ombres portées sur le visage et les bords extérieurs de la jambe. Celles-ci peuvent révéler la main d'un jeune artiste, probablement vers 1730, qui hésite entre la sculpture et la peinture. D'une part, autour des jambes, il semble vouloir dégrossir les formes pour indiquer la matière à enlever. On distingue ce traitement aussi sous le menton, sur le bras droit et sur le côté droit de la

poitrine. Par ailleurs, d'autres hachures relèvent du peintre qui, en fusionnant les formes avec leur fond, réfléchit au placement des ombres dans un tableau. Le résultat est un mélange de deux méthodes différentes pour projeter un volume sur une surface plate et créer l'illusion de trois dimensions.

Au département des arts graphiques du Musée du Louvre, on retrouve plusieurs académies de François Le Moyne semblables à la nôtre. On peut mettre notre belle sanguine en parallèle avec « Un jeune homme debout, vu de face », (Cabinet des Dessins Inv. 30585). On y trouve le menton et les poings un peu carrés, une musculature prononcée et des pieds esquissés d'une façon assez sommaire.

Ici, l'artiste a parfaitement maîtrisé la conceptualisation des formes et la présence du modèle avec une grande énergie d'exécution qui fait penser à un dessin préparatoire pour un tableau.



Bibliographie :

• J-L.BORDEAUX, « François Le Moyne and his Generation, 1688-1737 », Paris : Arthéna, 1984

PORTAIT DE MARIE DE LA GRANGE

Pierre noire, sanguine et légers rehauts d'aquarelle, en tondo

ø 11cm

Annoté à la pierre noire au dos «Portait de Marie de la Grange dessiné par aug de S^t Aubin 1773»

Augustin de Saint-Aubin, est le fils de Germain de Saint-Aubin, brodeur du roi, et le frère des peintres Charles-Germain de Saint-Aubin et Gabriel de Saint-Aubin, dont il fut l'élève.. Etienne Fessard l'initia par la suite à la gravure, et il débuta sa carrière en 1752 par une eau-forte: «l'Indiscrétion vengée». Dès lors, il devint l'un des graveurs les plus renommé de son temps.

Agréé à l'Académie Royale de Peinture en 1771, il est nommé graveur de la bibliothèque du roi cinq ans plus tard. L'œuvre considérable d'Augustin de Saint-Aubin ne compte pas moins de mille deux cents pièces gravées qui ont été cataloguées par E. Bocher. Graveur donc, mais aussi pastelliste et aquarelliste, il est un coloriste léger et doux. Ruiné par la Révolution, il vécut difficilement les dernières années de sa vie grâce à des commandes de portraits de plus en plus rares et s'éteignit à Paris en 1807.

Augustin de Saint-Aubin effectua des centaines de dessins qui décrivent la vie parisienne du milieu du XVIII^e siècle et fut ainsi l'un des meilleurs chroniqueurs de son temps. Il réalisa dans cette société raffinée des portraits en médaillon de plusieurs de ses contemporains et traça à la manière de Cochin une étonnante galerie de personnages. Le titre de «dessinateur des menus plaisirs» lui échut alors tout naturellement.

En 1773, lorsqu'Augustin de Saint-Aubin exécute ce petit portrait de femme, il est un artiste au sommet de sa gloire. Parfois considéré comme moins savant dessinateur que son frère, Edmond de Goncourt lui reconnaît le don «d'un contour de grâce, d'une suavité de dessin» qui fait de lui «le peintre de la volupté de la femme de son temps».

Ce tondo représentant Marie de la Grange en buste, de profil, tournée vers la gauche, est exécuté à la pierre noire et à la sanguine avec une grande finesse. Quelques légers rehauts d'aquarelle donnent une certaine grâce à ce portrait à l'atmosphère intime.

Traité à la manière de Cochin avec une mise en page au cadrage serré, ce portrait fait aussi référence aux médailles à l'antique, très en vogue à l'époque.

On appréciera dans ce médaillon plein de charme cette virtuosité qu'a Augustin de Saint-Aubin à donner vie aux portraits, notamment des femmes, de son temps. «C'est le peintre de la femme, un dessinateur qui la crayonne avec des doigts d'amoureux, un portraitiste où il y a de l'amant» (J. et E. de Goncourt).



Bibliographie:

- E. BOCHER, «Les gravures françaises du XVIII^e siècle ou catalogue raisonné des estampes, eaux-fortes, pièces en couleur, au bistre et au lavis, de 1700 à 1800. Fascicule.5 : Augustin de Saint-Aubin», Librairie des Bibliophiles, Paris, 1879. p. 270

FRISE DE PERSONNAGES À L'ANTIQUE

Plume et encre grise sur papier calque préparé
24.5 x 50.5 cm

ATHÉNA ENTOURÉE DE VESTALES ET ATTAQUÉE PAR DES GUERRIERS

Plume et encre grise sur papier calque préparé
20.5 x 40.5 cm

Jacques-Louis David entra dans l'atelier de Joseph Marie Vien en 1766. En 1774, il obtint le Prix de Rome avec «Érasistrate découvrant la cause de la maladie d'Antiochus» et partit en Italie avec Vien où il demeura jusqu'en 1780. Ses envois au Salon lui valant une rapide notoriété, il fut reçu membre à l'Académie en 1783. Au cours de ces années, David se familiarisa avec l'Antiquité en se liant d'amitié avec l'archéologue Antoine Quatremère de Quincy, prit connaissance des travaux de Johann Joachim Winckelmann et visita Herculaneum et Pompéi.

Artiste engagé, il célébra la grandeur morale de l'Antiquité aussi bien que les événements contemporains. L'importante oeuvre graphique de David témoigne de sa grande maîtrise de dessinateur

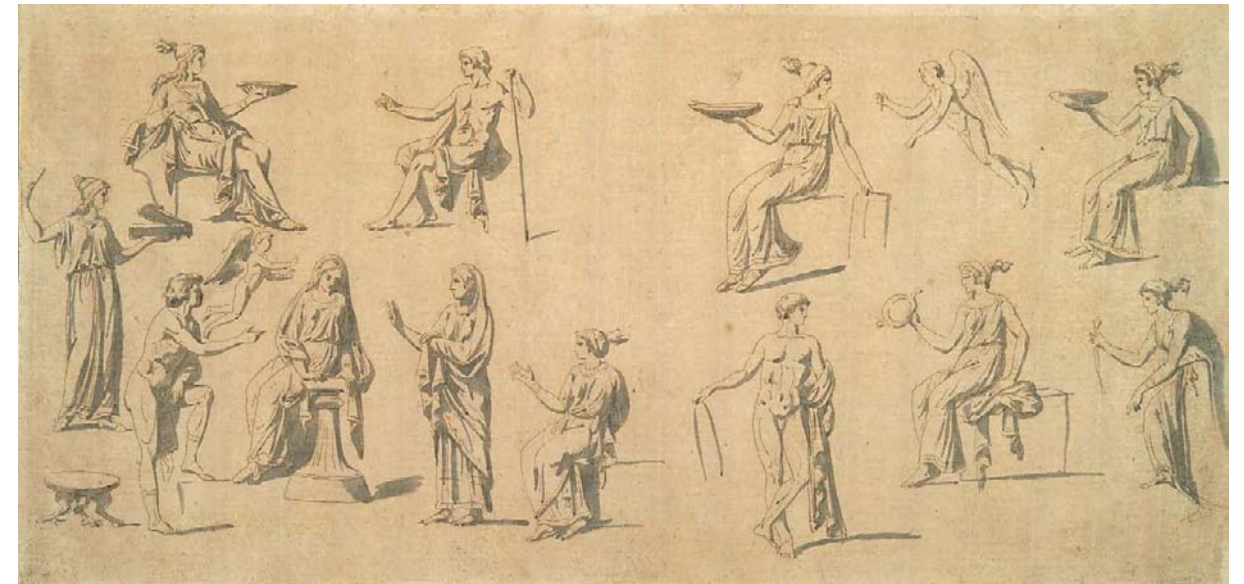
Nos deux dessins sont très proches de certains feuillets des «Douze albums romains» élaborés lors de ses deux premiers séjours romains, autour de 1780.

Ils témoignent de l'engouement pour l'archéologie et l'antiquité qui découle des premières fouilles effectuées à Pompéi en 1748 et qui culminera avec l'Empire.

David se livre ici à un véritable exercice de style par le biais de copies d'antiques d'après les vases grecs reproduits dans l'ouvrage d'Hancarville en étudiant les variations sur les poses des modèles.

Le travail à la plume et à l'encre grise lui permet d'exprimer de façon magistrale la présence palpable de l'humain et la tension du mouvement.

Le talent de David s'exprime pleinement à travers ces études grâce auxquelles il exerce sa main pour aboutir à des chefs d'oeuvres portés par la rigueur du dessin.



Bibliographie:

- Jean-Jacques LÉVÊQUE, «Jacques-Louis David», ACR Édition, Paris, 1989, p. 32 et suivantes
- Pierre ROSENBERG et Louis-Antoine PRAT, «Jacques-Louis David, 1748-1825: Catalogue raisonné des dessins», Leonardo Arte, Milan, 2002, Voir pour comparaison p. 583 le feuillet 21 de l'album 7, numéro 817, «Apollon et Ariane entourés de satyres et de ménades»

PAYSAGE INSPIRÉ DE LA VUE DE FRASCATI

Huile sur toile

51.2 x 71 cm

D'après le tableau du Musée du Louvre acquis au Salon de 1822

Fils de sculpteur, Achille Etna Michallon fut formé par le paysagiste le plus célèbre du XVIII^e siècle : Pierre Henri de Valenciennes (1750 / 1819). Il débuta au Salon un an plus tard, en 1812, et y remporta la médaille de deuxième classe. Il gagna le prix du paysage historique et partit pour Rome ou il fut le premier pensionnaire en cette discipline. Durant ce séjour il fit de nombreux voyages et observa la campagne romaine, allant même jusqu'à Naples.

En 1822, de retour à Paris, il ouvrit un atelier et se spécialisa dans les paysages recomposés d'après ses études italiennes qui séduisirent rapidement une clientèle abondante. Il commença à enseigner au jeune Corot mais ne put jamais achever la formation de son élève. Il mourut prématurément à l'âge de vingt six ans des suites d'une pneumonie (contractée lors de ses trop longs séjours au Jardin des Plantes pour observer les plantes exotiques).

Bien que trop brève, sa carrière constitue le chaînon indispensable entre le paysage classique de Poussin et le paysage réaliste qui dominera tout au long du XIX^e, et ce, jusqu'à l'impressionnisme. Son oeuvre résulte d'une synthèse équilibrée entre la théorie classique, le réalisme du regard et le romantisme des sujets et de l'expression.

Le peintre dépeint ici une vue de Frascati, petite commune italienne située dans la province de Rome. Il offre une vision idéale et poétique de cette nature qu'il peuple de paysans italiens en costumes traditionnels et qui introduisent une note pittoresque et joyeuse dans la composition.

Il s'inscrit à la fois dans la lignée directe des grands paysagistes du XVII^e siècle comme Nicolas Poussin ou Claude Gellée dit le Lorrain en hissant le paysage à la hauteur de la peinture d'histoire tout en donnant une chaleur et une lumière qu'il a hérité des paysagistes nordiques comme Ruysdael.

Cependant, il doit aussi beaucoup au pré-romantisme de J.J Rousseau notamment en peignant la célébration d'une nature bucolique et idéaliste.

On trouvera chez Corot (qui copia d'ailleurs cette œuvre du maître) un écho du sentiment de la nature qui habitait Michallon à savoir : trouver un équilibre entre l'expérience pure de l'observation et la rêverie d'un paysage poétique classique.



Bibliographie :

- Gazette des beaux-arts, Octobre 1997, Page 133, n°69
- F. VILLOT, Notice des tableaux exposés dans la galerie du Musée impérial du Louvre, 3e partie, « École française », PARIS, 1855, p.348
- L. de VEYRAN, Le musée du Louvre, collection de cinq cent gravures au burin, Paris, 1879, I^e série

DAPHNIS ET CHLOË

Huile sur sa toile d'origine
40.5 x 32.4 cm

Nicolas-André Monsiau fut l'élève de Pierre Peyron à l'Académie Royale de peinture et de sculpture. Grâce à son protecteur, le Marquis de Corberon, il suivit son maître à Rome en 1776, où fit la connaissance de Jacques-Louis David et de Pierre Henri de Valenciennes. Il y séjourna quatre ans et acheva sa formation à l'Académie de France à Rome. Agréé à l'Académie Royale en 1787, il fut reçu académicien deux ans plus tard avec « la Mort d'Agis » (conservé à Paris au Petit Palais).

Monsiau fut l'un des premiers peintres d'histoire à représenter des scènes de l'histoire moderne qui ne sont pas des commémorations de batailles. Son tableau « Louis XVI donnant des instructions au capitaine du vaisseau La Pérouse pour son voyage d'exploration autour du monde, le 29 juin 1785 », fut présenté au salon de 1817, et acheté par Louis XVIII.

Peintre d'histoire, il fut aussi portraitiste et illustrateur. En effet, après 1793, la baisse de ses commissions dues à la Révolution, ainsi que la suspension des fonds de deux de ses protecteurs, le poussa à se tourner vers l'illustration des livres d'Ovide, Jean-Jacques Rousseau, ou encore de Salomon Gessner.

Daphnis et Chloé, le sujet de notre tableau, fait référence au célèbre tableau du même sujet peint par le Baron François Gerard en 1825 et conservé au Louvre. Cette courte pastorale grecque de Longus se situe à Lesbos. Elle met en scène deux enfants trouvés, Daphnis, jeune chevrier, Chloé la bergère, qui découvrent ensemble la sensualité et les plaisirs de l'amour.

Dans notre tableau, Daphnis écrit un poème d'amour sur un arbre, alors que Chloé lui dépose une couronne de fleurs sur la tête. Le positionnement, les attitudes et jusqu'aux expressions des visages de Daphnis et Chloé sont étonnamment proches de ceux du Baron François Gérard. Son influence fut considérable dans toute l'œuvre de Monsiau.

Le décor bucolique de notre tableau met en valeur le jeu amoureux des jeunes protagonistes. Les effets d'ombre et de lumière en touches sombres sur le feuillage et en aplats sur les chaires tendres, les teintes douces des corps des deux amants agissant en contrepoint aux couleurs vives des drapés à l'antique confèrent à cette scène une atmosphère à la fois enjouée et mystérieuse. Cette œuvre de facture néo-classique et teintée d'une grâce et d'une poésie singulière, témoigne d'un style romantique naissant.

Bibliographie:

• "Collectanea, 1700-1800", Catalogue d'exposition de la Galerie Matthiesen Fine Art, Londres, Janv-Mars 1999



VUE PRÉSUMÉE DE L'INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINT-PAUL-HORS-LES-MURS À ROME (ENTRE 1802 ET 1823)

Huile sur toile
47 x 36.5cm

Né et mort à Aix-en-Provence, François-Marius Granet fut un artiste méridional qui s'est essentiellement intéressé à traduire la lumière dans ses œuvres. Élève de Constantin à Aix, il s'installa en 1796 à Paris, où, sur la recommandation d'Auguste de Forbin, il devint l'élève de Jacques-Louis David. Vivant en compagnie des peintres Girodet- Trioson et Ingres dans le couvent désaffecté des Capucins, il réalisa du cloître des modèles qui resteront sa spécialité. Il partit en 1802 à Rome en compagnie de son ami le comte de Forbin pour y résider une vingtaine d'années.

François-Marius Granet se consacra alors à la peinture de genre en se spécialisant dans les sujets religieux à caractère pittoresque. Pendant cette période italienne, il envoie régulièrement au Salon des tableaux qui mettent en scène des ecclésiastiques ou des personnages historiques dans des cadres architecturaux où la lumière se répand en simplifiant les volumes et en unifiant l'espace. Précurseur du romantisme il traduit dans ses compositions une sorte d'émotion grâce au recueillement et à l'intériorisation de ses personnages.

En 1824, Granet rentra en France pour devenir conservateur au Louvre. Il fut plus tard directeur du Musée d'Histoire française à Versailles, poste qu'il garda jusqu'à la Révolution de 1848. Il légua à la ville d'Aix sa propre collection qui est maintenant hébergée dans le musée Granet.

Notre huile sur toile représente probablement l'intérieur de l'église de Saint-Paul-hors-les-murs à Rome dont une esquisse très similaire de Granet est conservée au Musée du Louvre. Le point de vue de l'artiste y est exactement le même que dans notre tableau, mais ce dessin semble avoir été exécuté juste après l'incendie qui a dévasté l'église aux alentours des années 1823-1824. La lumière s'introduit au travers de la charpente ajourée et aucun décor n'est visible dans cet intérieur très sombre esquissé à la plume et à l'encre brune.

Dans notre tableau, la touche incisive et précise de l'artiste et l'omniprésence de la lumière donne à l'atmosphère silencieuse et froide de cette église une dimension nouvelle.

Par l'intrusion de l'ombre et de la lumière qui envahit ce lieu sacré, l'artiste produit l'illusion d'un espace habité de recueillement et de méditation. Il traduit ici avec précision l'atmosphère secrète et poétique de cette église, créant ainsi un climat profondément mystique qui assure l'unité de son œuvre.

Bibliographie:

- «GRANET. Roma & Parigi, la natura romantica», Villa Medici, Académie de France à Rome, par Anna OTTANI CAVINA, Electa 2009.
- I.NETO-DAGUERRE, D. COUTAGNE, Granet Peintre de Rome, Association des amis du Musée Granet. Aix-en-Provence.
- «Paysages d'Italie, les peintre du plein air» (1780 – 1830), catalogue de l'exposition au Grand Palais, Paris 2001, Electa - RMN, par Anna OTTANI CAVINA. Voir p. 141 à 147.



VAN DYCK DEVANT UN CHEVALET PEIGNANT LE PORTRAIT D'HENRIETTA MARIA

Plume, aquarelle et rehauts de blanc sur mise au carreau
54.3 x 79.2 cm

Les dispositions de Camille de Roqueplan pour le dessin l'amenèrent à abandonner ses études de médecine pour épouser la carrière d'artiste. Il étudia dans les ateliers d'Abel de Pujol et du Baron Gros. Bon élève mais certainement pas assez académique pour emporter le prestigieux prix de Rome, Roqueplan adopta rapidement la technique de l'aquarelle et commença sa carrière avec des paysages fortement influencés par son contemporain Richard-Parkes Bonington. C'est d'ailleurs avec un grand paysage qu'il gagna la médaille d'or au salon de 1828.

Son style évolua ensuite vers une peinture plus personnelle, avec de nombreuses scènes de genre.

Dans la veine des peintres romantiques, Roqueplan puise son inspiration dans la littérature contemporaine. Ses compositions sont tirées des romans de l'auteur anglais Walter Scott, ou encore dans les Confessions de Jean Jacques Rousseau, qui lui inspireront deux tableaux.

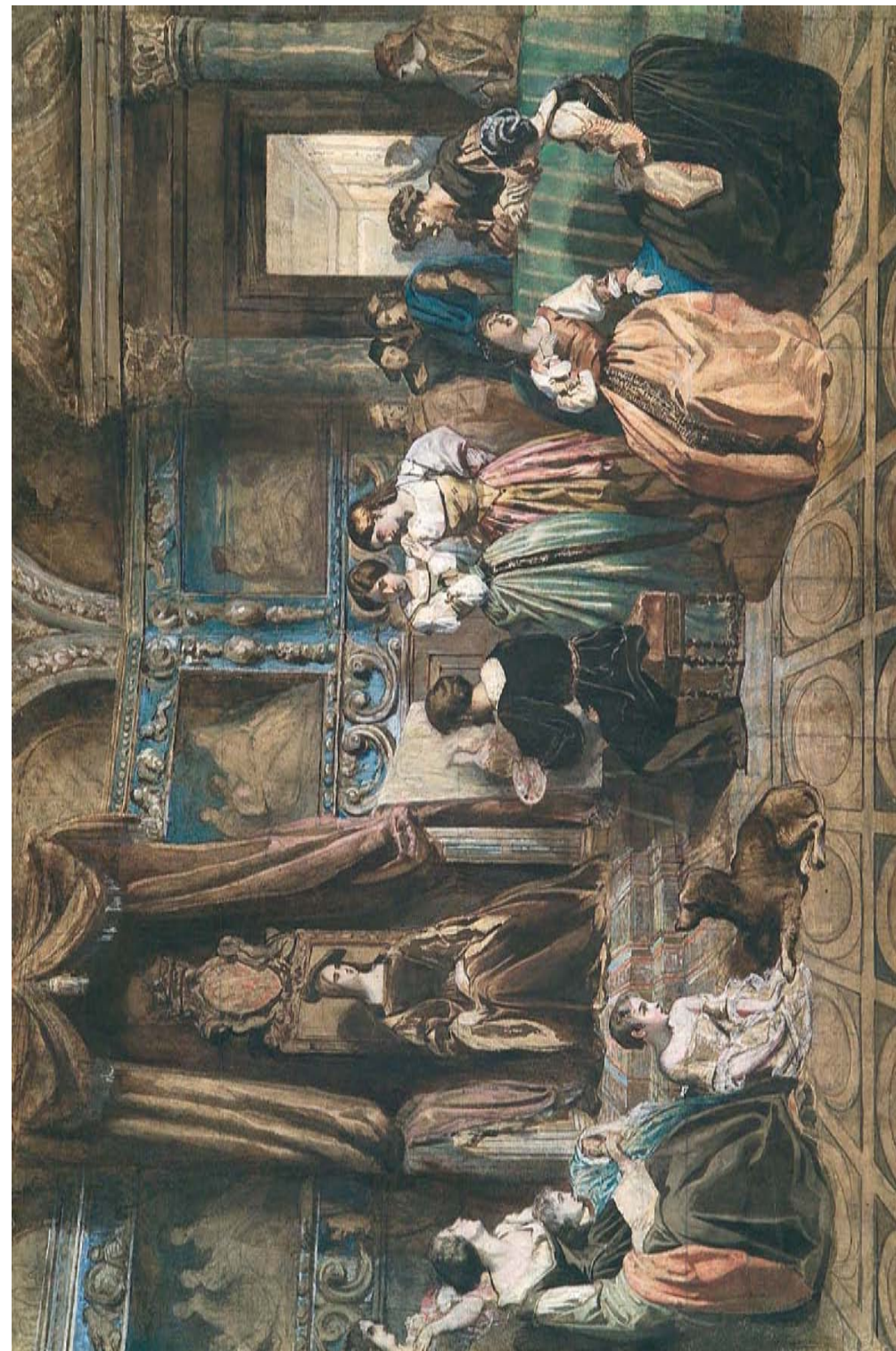
En 1841, il reçut une prestigieuse commande pour la décoration de la Bibliothèque de la Chambre des pairs au Sénat, en collaboration avec Léon Riesener et Eugène Delacroix.

Camille Roqueplan s'essaya également au pastel et fut un lithographe confirmé. Il réalisa de nombreuses illustrations pour certains poèmes de Victor Hugo ou encore des Fables de la Fontaine.

Dans notre aquarelle, c'est une scène importante de l'histoire de l'art du XVII^e siècle que Camille Roqueplan choisit de représenter : en 1632, Anthony Van Dyck fut invité à la cour du roi Charles I^{er} d'Angleterre dont il deviendra le peintre officiel. Il réalisa de nombreux portraits de la famille royale et notamment de la Reine Henrietta Maria.

La composition allie à une scène de cour très à la mode chez les peintres troubadours au XIX^e siècle, un moment clé de l'histoire de l'art. La mise en abîme du peintre assis à son chevalet permet à Roqueplan de s'inscrire lui-même dans la grande histoire de la création artistique, à la suite des maîtres qu'il admire.

Ce questionnement sur l'identité et la place du peintre offre à cette scène légère et colorée une réelle profondeur propre aux artistes romantiques.



Bibliographie :

- C.BAUDELAIRE «Curiosités esthétiques, Salon de 1845» in Œuvre, Paris, Gallimard, 1954
- M.BRION, «Peinture romantique», Paris, Albin Michel, 1967

HOMME PRÈS DU FEU

Lavis gris et brun sur papier
16 x 12 cm

Trace de signature en haut à gauche

Eugenio Lucas Velasquez fut élève à l'Académie San Fernando de Madrid, où il exposa en 1841 deux caprices et deux scènes de genre. Il décora le plafond du Théâtre Royal de Madrid, en collaboration avec l'artiste français François H. Filastre, puis seul, le palais du Marquis de Salamanca.

En 1855, l'artiste se rendit à Paris à l'occasion de l'Exposition Universelle. Ses toiles furent d'ailleurs chaleureusement accueillies par Gauthier et About. Cette même année, il fut chargé d'estimer les « peintures noires » de Goya à la Quinta del Sordo.

Il visita l'Italie en 1856, puis le Maroc en 1859, qui influença fortement ses paysages et lui donna le goût des scènes orientalistes. Il épousa la sœur d'un peintre romantique madrilène, Jenaro Perez Villamil. Il fut, en 1851, nommé « Peintre de la Chambre du Roi » et chevalier de l'ordre de Charles III.

D'où lui vient son nom étrange ? La réponse est assez visible dans son œuvre : Eugenio Lucas Velasquez avait beaucoup de respect et une admiration revendiquée pour l'art de ses compatriotes et prédécesseurs, Diego Velasquez, Murillo et Francisco Goya. S'il doit son surnom au premier, c'est le dernier de ces grands maîtres espagnols qui joua le rôle le plus important dans l'œuvre de Lucas. Il était en effet l'un des plus talentueux suiveurs (avec Leonardo Alenza) de Goya, dont il possède parfaitement la touche rapide et les effets de matière. Par ailleurs, les deux peintres partagent la même prédilection pour les scènes proprement populaires (fêtes de villages, scènes militaires, tauromachie) et les sujets plus « expressionnistes » incluant les aspects les plus sombres de l'histoire ibérique (l'Inquisition, le banditisme, les conflits politiques), et même les compositions « fantastiques » (sabbats).

Tous deux ont partagé un sens aigu du tragique contemporain, comme en témoigne « la Révolution » (1862) de Lucas conservée au Musée du Prado.

Plusieurs œuvres de Lucas ont d'ailleurs été malencontreusement attribuées à Goya.

Sa production, toujours irréprochable d'un point de vue académique, et pleine de verve ne fait pas simplement de lui un suiveur de Goya. Lucas Velasquez peut être présenté comme un peintre de la meilleure tradition espagnole, celle de la gravité et de la force contenue. Son « Chasseur » (1862) conservé au Prado n'est pas indigne de Manet, qui le rencontra à Madrid en 1865.

Notre lavis présente donc ici une forte influence « goyesque », à la fois dans la richesse de la matière et dans l'éclairage tourmenté de la composition.

Au centre de notre feuillet au cadrage serré, se tient un homme, posté de trois-quarts, le visage tourné vers l'âtre qui illumine le coin droit de la scène. À gauche, deux têtes blondes, fondues dans l'ombre, viennent presque troubler la quiétude de cet instant méditatif, ce moment d'introspection de l'homme face au feu, captivé sans doute par la danse des flammes.

Par ailleurs, les effets de matière et de lumière assez théâtraux évoquent aussi le travail d'un Rembrandt, qui se pose comme le maître ultime des contrastes lumineux, des formes enveloppées dans l'ombre, et des évocations vagues et mystérieuses.

Notre « homme près du feu » tient donc d'un héritage à la fois hollandais et espagnol, et rend compte d'une quête prononcée de la « vérité » cachée, quitte à s'éloigner des conventions artistiques.



(1803 – 1854)

D'après une composition de Richard Parkes BONINGTON

LE PALAIS DES DOGES VU DU QUAI AUX ESCLAVES

Huile sur toile

41.5 x 55 cm

Jules-Romain Joyant fut l'élève de deux grands maîtres du néo-classicisme à la française : Bidault et Lethière. Pourtant, les paysages de Joyant peuvent se regarder comme des œuvres romantiques qui surprisent nombre ses contemporains. Dès le début de sa carrière, Joyant comprend l'essence même du romantisme prônée par Baudelaire pour qui « le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de le sentir ». Ainsi, il préférera une exécution vive, la vie de personnages et la puissance des coloris. Il sera romantique également dans sa pratique de la technique la plus moderne de l'époque qui est celle de l'aquarelle, à laquelle il est initié par Bonington vers 1828, date de son premier voyage en Italie.

Si Venise tient une place de choix dans les représentations anglaises, il ne faut pas oublier que la France l'a longtemps boudé, lui préférant Rome, si bien qu'au Salon de 1848, sur 4 600 œuvres seulement 10 représentent une vue vénitienne. Ainsi, Joyant, dans le choix de son sujet, affiche une modernité et une grande originalité pour sa génération.

Autrefois, l'une des plus influentes cités européennes, Venise passe dès 1814 sous domination autrichienne, et perd sa gloire et sa liberté. C'est le poète anglais Lord Byron qui fait de la ville le symbole de la décadence et du caractère mortel d'une civilisation.

En représentant Venise, l'artiste se place nécessairement dans la lignée de l'illustre Canaletto et de ses vedute introduites à Londres par le marchand d'art Joseph Smith. Joyant doit autant à l'influence anglaise en général qu'à celle de l'aquarelliste Bonington en particulier. Bonington (1802-1828) appartient à cette catégorie d'artistes à la carrière fulgurante mais d'une importance primordiale pour l'histoire de l'art et celle du paysage notamment.

Notre œuvre appartient à une série de répliques exactes que Joyant fit des œuvres de Bonington. Il s'agit du « Palais des doges vu du quai des Esclavons » dont la version anglaise est conservée au Musée du Louvre. Le choix du même angle de vue et des détails similaires nous laisse penser à une véritable étude de la part de Joyant qui ne peint pas ici d'après nature mais d'après une œuvre.

Néanmoins, Joyant illustre ici la complexité des rapports franco-anglais de l'époque. En effet, son œuvre représente majoritairement l'Italie, profondément nourrie de l'apport esthétique britannique. Rappelons qu'à l'époque la circulation des œuvres était facilitée par le grand nombre de reproductions gravées, et c'est probablement par ce biais que Joyant a eu connaissance des œuvres du maître anglais.



Bibliographie :

- Exposition « Sur la route de Venise, Jules-Romain Joyant, Les voyages en Italie du "Canaletto français" », au Musée d'Art et d'Histoire Louis-Senlecq, 2003. Voir p. 71 l'original de R.P. BONINGTON. Commissaire priseur de l'exposition : Frédéric CHAPPEY

TROIS JEUNES FEMMES ALANGUIES AVEC UN PUTTO SUR LES GENOUX

Fusain, plume et lavis gris sur papier beige
43.5 x 62 cm

Cachet de la vente à l'encre bleue en bas vers la droite

Fritz Zuber Buhler fait partie de ces artistes venus chercher à Paris une sorte de consécration artistique. Contemporain (et proche dans le style) de William Bouguereau et d'Alexandre Cabanel, l'artiste fait état dans ses œuvres d'une formation académique certaine, à la fois dans leur exécution et dans leur thème, comme en témoigne notre dessin et sa vision rêvée d'un groupe de femmes. Il a probablement été influencé par le style officiel qui a marqué le XIX^e siècle français, cet « art pompier » basé notamment sur une connaissance approfondie du corps humain et sur la correction des imperfections par l'étude de l'Antiquité gréco-romaine.

L'artiste était incontestablement séduit par l'idée académique d'un classicisme idéalisé, d'où son goût pour les sujets mythologiques ou antiques. Il esquisse ici le rêve d'un gynécée où seuls les putti ont droit de cité, un monde féminin, délicat et romantique.

Actif en France et Suisse, ce peintre de genre et de portraits se rendit à Paris à l'âge de seize ans, où il fut l'élève de Louis Grosclaude et de François Edouard Picot (qui fut lui-même celui de David) à l'École des Beaux Arts de Paris. Zuber-Buhler débuta au Salon de Paris en 1850 et y séjourna jusqu'à sa mort.

Plusieurs de ses œuvres sont en possession des musées de Bern, Le Locle, Neuchatel ou encore au musée Fabre de Montpellier.

Calme, rondeur et sensualité pourraient assez bien illustrer notre dessin au fusain qui met en scène un trio féminin accompagné d'un putto.

Seule la figure de la femme allongée au premier plan et qui s'étend sur toute la longueur du feuillet, est rendue avec précision sur le papier. Les deux autres figures féminines sont à demi-esquissées, et même le putto sur les genoux de la femme à gauche n'est pas entièrement représenté.

Les poses étudiées, le grain de la peau remarquablement réalisé, la qualité des drapés, l'ensemble fait état d'une rare qualité d'exécution. Véritable expert de la matière, Zuber-Buhler excelle dans cette étude du nu féminin langoureux, sujet qu'il a pu travailler par l'observation des nus couchés vénitiens du XVI^e siècle lors de son séjour transalpin.

Exprimant ici sa virtuosité technique dans la ligne harmonieuse et idéalisée, la finesse du modelé, et la perfection des détails, Zuber-Buhler nous emmène dans « une antiquité rêvée » au rendu quasi ingresque.



L'ALLÉE MYSTÉRIEUSE

Huile sur panneau
Signé et daté 1960 en bas à gauche
124 x 55.5 cm

Avant d'être artiste Marcel Delmotte fut peintre en bâtiment et épris de perfection. Il vint progressivement à une pratique artistique en s'adonnant à la reproduction du marbre veiné qu'il effectue en trompe-l'œil dans les grandes demeures qu'il a pour charge de décorer. C'est ainsi qu'il découvre, par le biais des artifices dont il use, sa fabuleuse vocation de constructeur d'un monde imaginaire, fantasmagorique et visionnaire. Delmotte avait une grande connaissance des courants artistiques de son époque et s'amusera même à se trouver des points communs avec Braque qui, lui aussi, excellait dans l'imitation du marbre et du bois.

S'il adhérera aux pensées de la « scuola metafisica » menée par Georges de Chirico, Delmotte n'eut jamais de maître, et su conserver une intégrité artistique qui fait aujourd'hui son originalité. A l'instar des grands anatomistes de la première Renaissance italienne il scrute sans relâche son environnement et analyse les phénomènes physiques. Le réel est sa source d'inspiration première mais n'est pas une fin en soi ou un but à atteindre. Il est « anti-impressionniste » en ce sens qu'il ne retranscrit pas ce qu'il voit mais ce qu'il ressent au travers de ses hallucinations, de ses spéculations ou de ses impressions qui tendent à déclencher chez le spectateur le mécanisme de l'imagination.

Le moteur profond de sa création artistique restera l'harmonie qu'il recherche tout au long de sa carrière en appliquant notamment le nombre d'or à bon nombre de ses compositions.

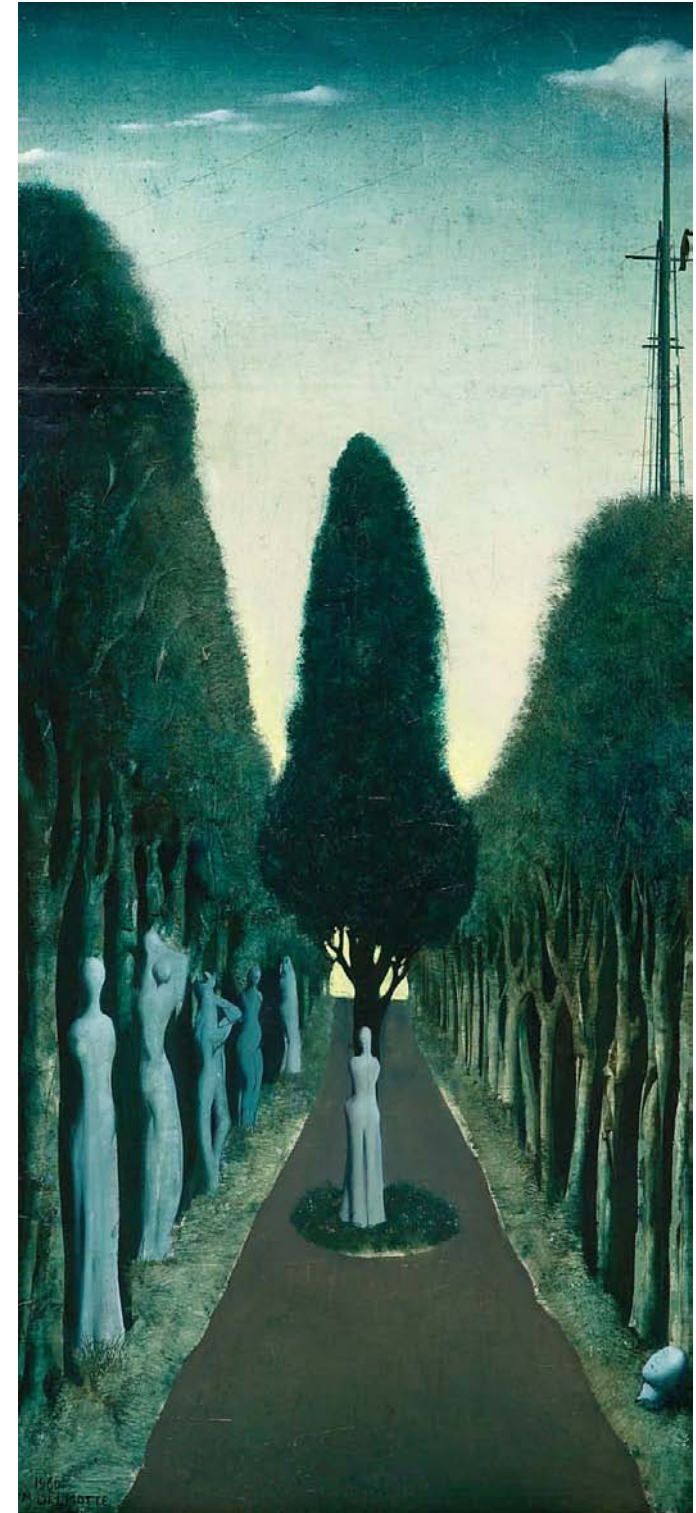
La composition de notre tableau est simple : une allée bordée d'arbres et de sculptures à formes humaines (d'êtres de pierre, elle se transforme en être de chair), conduit l'œil par un jeu admirable de perspective. L'artiste s'inspire bien du réel mais la force de ce paysage réside plus dans l'étrange malaise dans lequel il nous plonge. A bien y regarder, l'ensemble est d'une surdité angoissante et fascinante. Comme pour Léonard de Vinci, la ville idéale doit être déserte. Il ne concède ici que la présence de figures singulières qui s'apparentent à une eurhythmie de volumes et dévoilent un idéal de beauté presque abstrait. Ces formes féminines sont impassibles, elles n'ont pas de visage et rappellent en cela les vers de Baudelaire extraits du poème « La beauté » dans les *Fleurs du Mal* : « Je hais le mouvement qui déplace les lignes ».

Quand à ce chemin, nous mène-t-il quelque part ? C'est une véritable énigme dans laquelle réside l'envoûtement d'un paysage qui, bien que vraisemblable, n'est pas de ce monde.

Nul doute que pour décrire l'étrangeté de cette beauté inquiétante qui hante les œuvres de Delmotte il faudrait être Baudelaire et parvenir à mettre en mots ce que ces compositions suscitent dans l'âme du spectateur.

Bibliographie :

- Jean CLAIR, « Delmotte, œuvres de 1919 à 1950 », Galerie Isy Brachot, Paris
- Waldemar GEORGE, « Le monde imaginaire de Marcel Delmotte », Editions Max Fourny, Paris, 1969



NU FÉMININ DE DOS À LA TOILETTE

Fusain, lavis et rehauts d'aquarelle
Monogrammé AR et annoté Etude en bas à gauche
22 x 36 cm

Armand Rassenfosse est un artiste précoce. Dès l'âge de quinze ans il s'essaie au dessin, et entreprend ses premières gravures en autodidacte. En 1886, Rassenfosse rencontre Félicien Rops ; c'est le début d'une grande amitié nourrie de riches échanges épistolaires. Il mène rapidement une brillante carrière officielle : en 1925 il devient membre de l'Académie Royale de Belgique, puis directeur de la classe des Beaux Arts en 1934.

Graveur émérite, il se lancera dans de nombreuses recherches, donnant même son nom à un vernis. Il reste encore aujourd'hui célèbre pour son illustration de l'édition des « Fleurs du mal » en 1899 pour laquelle il use de toutes les ressources de la gravure.

Mais Rassenfosse fut surtout un dessinateur de talent. Poussé par son perfectionnisme il se découragera à plusieurs reprises face à l'étendu du travail qui lui reste à fournir. Ainsi il dira « En sortant de chaque séance, je vois que je sais toujours moins et que malheureusement je n'aurai jamais le temps, étant donné les conditions dans lesquelles je me trouve, je n'aurais jamais le temps, de pouvoir étudier comme je le voudrais ». Pour autant, ses œuvres dessinées restent admirables et d'une grande finesse.

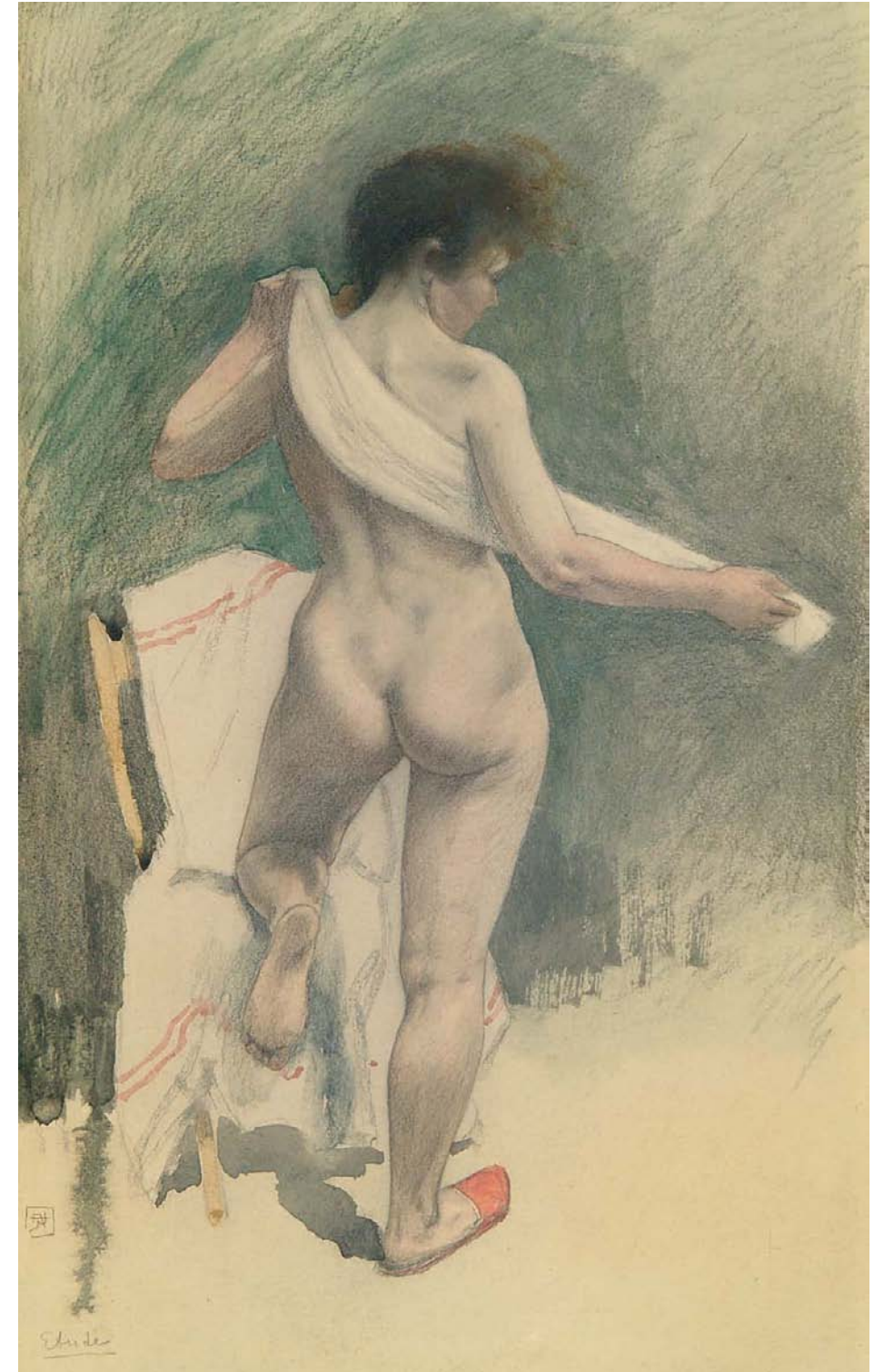
L'œuvre présentée ici est représentative de ce sens aigu de l'observation. Une jeune femme présentée de dos se sèche après son bain. Nous voyons ici comment Rassenfosse sait tirer d'un sujet somme toute banal une scène d'une grande émotion. Rien ne vient troubler l'extrême simplicité de l'ensemble (même la chaise est recouverte d'un drap de bain) servi par une économie de moyens éblouissante. Rien ne vient non plus contraindre le regard qui est libre de serpenter à la faveur des courbes sensuelles de la nudité de la jeune femme que rien ne dissimule.

L'œuvre entière témoigne de l'admiration de Rassenfosse pour le corps féminin. Lui-même, à la vue d'un modèle, s'exprimera ainsi « Nous avons pour le moment un joli modèle – joli est le mot. Une jeune fille de dix huit ans – très bien faite mais un peu grassouillette. Si on avait le temps ! Elle convient à merveille pour faire des aquarelles du XVIII^e siècle ». On parlera de ses nus en disant qu'ils « respirent la santé et nobéissent qu'au simple prestige de la forme et de la couleur naturelle » (Louis Lebeer).

L'artiste resta fidèle à sa ville tout au long de sa vie, ce qui lui valut une grande popularité et une admiration chaleureuse de ses concitoyens, mais aussi la plus vive estime des milieux intellectuels.

Bibliographie :

- N.de RASSENFOSSE, « Rassenfosse, peintre-graveur-dessinateur-affichiste », 1989, Belgique
- « Gravures et dessins d'Armand Rassenfosse », Catalogue d'exposition à la Bibliothèque royale de Belgique, 1936
- « De Ingres à Paul Delvaux », Catalogue d'exposition aux Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1973



LE DÉPART DU LABOUREUR À LA TOMBÉE DU JOUR

Huile sur toile

Signée en bas à gauche

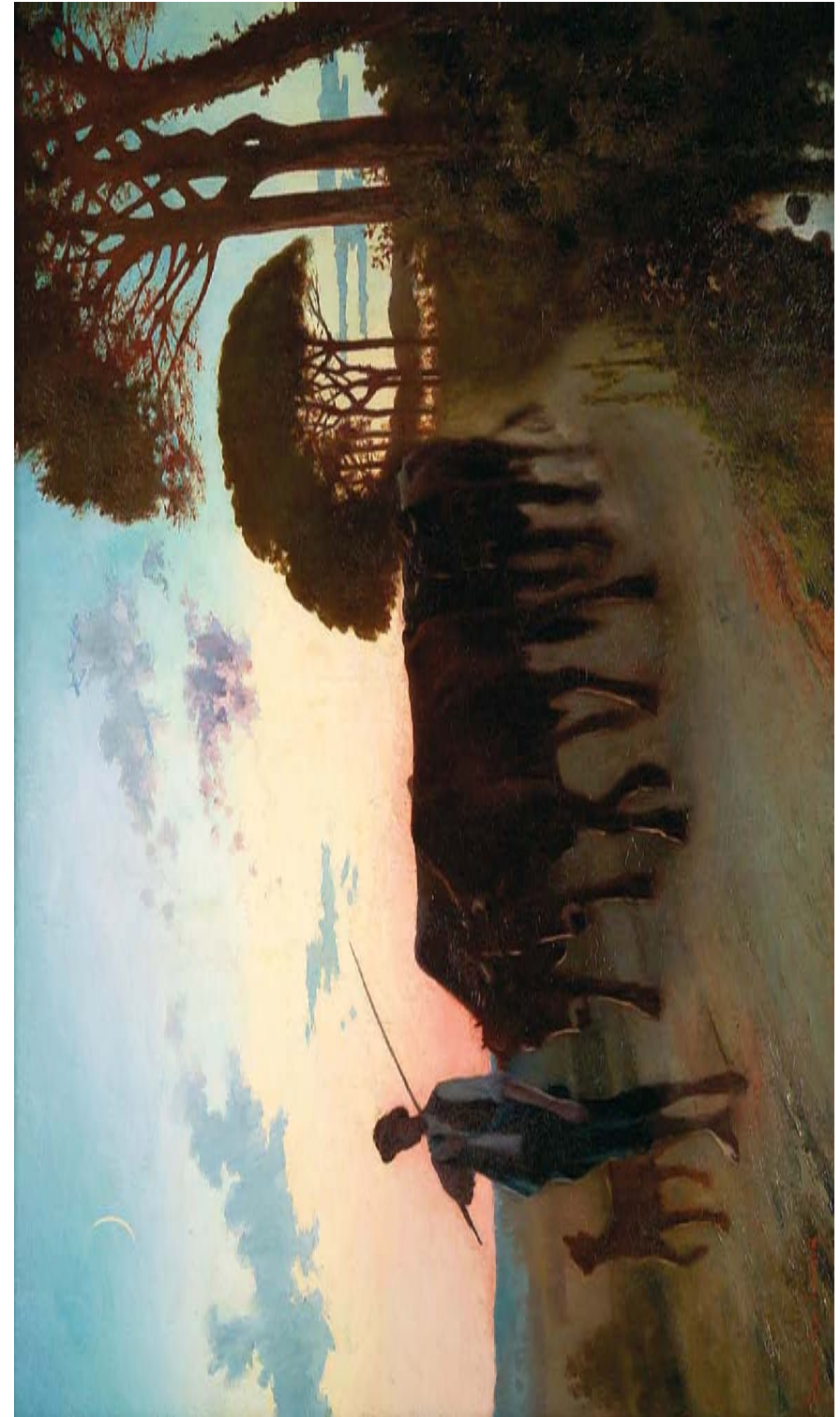
90 x 150 cm

On connaît très peu de chose de cet artiste toulousain qui fut l'élève du portraitiste Bonnat et de l'orientaliste Benjamin Constant. Il exposa au Salon à plusieurs reprises entre 1895 et 1900, et réalisa de nombreuses décorations murales dans la région de Toulouse.

Notre magnifique tableau, probablement exposé au salon de 1896 sous le titre « Le départ du laboureur », sous le n°1149, étonne par son très grand format et son mélange des genres. D'un sujet très réaliste, le départ aux champs du paysan au petit matin, l'artiste imagine un tableau quasi symboliste. Les silhouettes sombres des arbres et de l'attelage se découpent sur un ciel rougeoyant, insufflant à la composition une atmosphère poétique et mystérieuse, dans la suite de Jean-François Millet (1814-1875).

Exposition :

- Exposé au salon de 1896 sous le n°1149



LE SEMEUR

Bronze à patine verte

62 x 36 x 9.5 cm

Signé en haut à gauche et marque du fondeur Barbedienne sur le côté gauche de la terrasse.

Felix Desruelles entra à l'Académie de sa ville de Valenciennes à l'âge de 13 ans. Il se distingua rapidement par son enthousiasme et son talent précoce et partit poursuivre ses études à l'école des Beaux-Arts de Paris en 1882 où il fut l'élève de Falguière, Rude, Carpeaux et Houdon. Sa persévérance et son talent lui valurent nombre de distinctions. Il reçut notamment le second Grand Prix de Rome en 1891, le prix des Salons en 1897 ainsi que trois ans plus tard la médaille d'or de l'Exposition Universelle de 1900 pour sa statue de « Job ». Nommé professeur à l'école des Beaux-Arts il fut également élu membre de l'Académie.

Auteur de divers bustes et figurines qu'il exposa au Salon à partir de 1883, Desruelles fut d'abord excellent portraitiste, mais il s'avéra surtout être un étonnant créateur de monuments; et plus particulièrement de monuments aux morts, qui scandent sa carrière et comptent parmi ses œuvres les plus personnelles.

Profondément ancré à gauche, l'engagement idéologique de Desruelles, soutien et source d'inspiration pour son art, s'exprime principalement au travers de ses statues de commémoration de la guerre de 14-18. Socialiste convaincu, il exhale dans ses œuvres ses idéaux républicains à travers la mise en scène d'hommes et de femmes ordinaires.

Desruelles fait ici écho à la veine du réalisme social et notamment aux scènes champêtres de Jean-François Millet. Son bras droit tendu vers l'arrière, le poing serré et son visage regardant résolument vers l'avant témoignent d'une grande force d'expression et insufflent à cet homme qui marche une dimension symbolique.



Or notre semeur, bas-relief de bronze marqué de sceaue de l'excellence en matière de fonte (fonderie Barbedienne), est une version réduite du monument aux morts en hommage à Jean-Jaurès commandé à Desruelles par la ville de Dole (voir photo ci-dessous). Desruelles décide de le représenter en semeur, faisant ainsi écho à la célèbre médaille de bronze de Roty datant de 1887 où la légendaire Marianne coiffée d'un bonnet phrygien sème généreusement ses idées républicaines aux quatre vents, et qui fut reproduite par la suite sur nombre de pièces de monnaies et timbres français. Ainsi, Jean Jaurès, pacifiste convaincu, mort assassiné en 1914 pour s'être ardemment opposé au déclenchement de la Grande Guerre, est ici représenté jetant allégoriquement à terre ses innombrables idées qui, peut être un jour, germeront et fleuriront.

Sur les trois autres faces de ce monument se trouvent des textes du grand tribun socialiste développant le thème de la paix ainsi qu'un médaillon en bronze à son effigie. Inauguré le dimanche 20 janvier 1924 en présence de personnalités de gauche influentes dans la région, cette œuvre est une commémoration à la fois originale et engagée d'un grand homme élevé au rang de légende et de symbole de la République.



Biographie:

- D.SAILLARD. « La commémoration des grands hommes dans la région franc-comtoise sous la III^e République (1870-1940) Leur statufication publique ». p.31. Juin 1983 Maitrise M.Agulho

LA DANSE DES NYMPHES

Huile sur papier
41 x 54.4 cm

Victor Lhomme est un peintre lillois sur lequel nous avons peu d'informations. Une de ses œuvres, le « Portrait de Georges Soulier » datant de 1912 est conservée au musée des Beaux Arts de Lille. Il a également réalisé les peintures des huit médaillons de la coupole de l'opéra de Lille ainsi que le plafond du théâtre de la ville de Denain au nord de Paris.

Dans cette esquisse pleine de lyrisme et de couleurs, Victor Lhomme explore le thème de « La danse des nymphes ». A la fois Nabi et Fauve, Victor Lhomme traite les tons avec virtuosité et notamment les nuances jaunes et orangés d'une grande intensité lumineuse. Il dispose ses personnages tels des touches de couleurs pures dans un paysage réduit à sa plus simple expression colorée. Dès lors, on ne peut s'empêcher de penser aux multiples esquisses coloriste (bien que plus tardives) des baigneuses de Cézanne datant des années 1907-1908.

La touche puissante, la sûreté des nuances aux accents purs et décidés, la distribution des cernes et des arabesques expressives favorisent la cohésion et l'équilibre souhaités par l'artiste. Son refus de l'évocation réaliste de la nature par l'emploi de cette polyphonie nuancée nous plonge dans une atmosphère de rêve, de chaleur et de sensualité.

L'ardeur de l'artiste à représenter une harmonie vive, les aplats de couleurs sans mélange et la perspective réduite à ses formes les plus simples font écho à la peinture de Ker Xavier Roussel, peintre Nabi à l'univers symboliste et à la palette d'une luminosité sereine. Ker Xavier Roussel exprime sa voie personnelle dans des thèmes d'une mythologie gracieuse parmi des paysages ruisselants de soleil. C'est au sein de ces rêves païens qui hantent l'imaginaire de Ker Xavier Roussel que Victor Lhomme semble puiser une part de son inspiration qui rejoint celle du mouvement symboliste.



BUSTE DE RICHARD WAGNER

Bronze à patine verte

Fonte à la cire perdue

Signé N.Aronson sur le devant à droite

H: 27.5cm

Cachet de fondeur situé à Paris, non identifié

Naoum Aronson est un artiste russe qui vit le jour en 1872 à Kislavka. Il étudia en France à l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris dans l'atelier de l'illustre Rodin. Il se fit rapidement une place sur la scène artistique européenne en exposant à Berlin en 1901, puis en 1906 à Paris au Salon de la Société des Beaux Arts (dont il devint le sociétaire en 1938), et remportant la Grande Médaille d'Or à Liège.

En 1905 il réalisa un buste en bronze à l'effigie de Beethoven (conservé au Musée de la ville de Bonn). C'est le premier d'une série de portraits des grandes figures romantiques parmi lesquelles on retrouve Chopin, Berlioz, Tolstoï ou encore Wagner que nous présentons ici.

Notre beau bronze réalisé selon la technique de la fonte à la cire perdue, s'inscrit donc dans ce brillant ensemble qui rassemble des œuvres au message commun : celui d'exalter la passion et la fougue d'un génie créateur. Richard Wagner (1813 – 1883), figure essentielle de la culture musicale allemande, est ici représenté en buste, le regard détourné du spectateur et dissimulé par l'ombre très présente de ses yeux profonds. Il semble en proie à un tourment, une inspiration qui semble emporter le personnage et que l'on retrouve jusque dans le rendu « écorché » et brut de la matière.

Aronson explore ici une problématique toute romantique que nous retrouvons par exemple chez le grand sculpteur français Houdon qui nous livre des œuvres similaires avec notamment le portrait du compositeur allemand Glück.



Bibliographie :

- « Dictionnaire des sculpteurs du XIX^e siècle », par P. KJELBERG. Les éditions de l'Amateur.

TABLE DES MATIÈRES

Naoum ARONSON.....	31
Andries BOTH (attribué à).....	9
Guilio CAMPI (attribué à).....	2
Jean Baptiste CORNEILLE (attribué à).....	5
Jacques-Louis DAVID.....	18
Marcel DELMOTTE.....	26
Felix DESRUELLES.....	29
Jean DUMONT dit le Romain.....	11
Ecole Florentine vers 1480.....	1
François Marius GRANET (attribué à).....	21
Herman HENSTENBURGH.....	10
Le Maître des Carnets de l'Hermitage.....	4
Jules Romain JOYANT.....	24
Armand-Alexis LARROQUE.....	28
François LE MOYNE.....	12
François LE MOYNE (attribué à).....	16
Jean-Baptiste LEPRINCE.....	15
Victor LHOMME.....	30
Eugenio LUCAS VELASQUEZ.....	23
Pierre-Denis MARTIN, dit le Jeune ou Martin des Gobelins.....	7
Achille-Etna MICHALLON et atelier.....	19
Nicolas-André MONSIAU.....	20
Bartolomeo PASSEROTTI (attribué à).....	3
Pasquale OTTINO.....	8
Maurice QUENTIN DE LA TOUR.....	14
Armand RASSENFOSSE.....	27
Camille ROQUEPLAN.....	22
Augustin de SAINT-AUBIN.....	17
Bernard VAILLANT.....	13
Antoine VAN DYCK (attribué à).....	6
Fritz ZUBER BUHLER.....	25

REMERCIEMENTS

Installée dans le quartier Drouot depuis 1996, la Galerie a su trouver ses marques dans la spécialité des oeuvres sur papier du XVI^e jusqu'au début du XX^e siècle.

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 :

Musée d'Adelaïde (Australie) ; Kunsthistorische Museum de Berlin ; Musée des Beaux-Arts de Nancy ; École Nationale des Beaux-Arts de Paris, Fondation Custodia ; le Fitzwilliam Museum de Cambridge ; Musée Louis-Philippe ; château d'Eu ; Musée de la Comédie Française ; Getty Research de Los Angeles ; Cabinet des Dessins du Château de Fontainebleau ; le Musée Cognacq-Jay ; Cabinet des estampes de la BNF...

Madame Catherine GOGUEL
Conservatrice en chef honoraire
au département Arts Graphiques
du Musée du Louvre

Monsieur Alvin CLARK
Conservateur des dessins
du Fogg Art Museum de Boston

Madame Françoise JOULIE
Chargée de mission au Musée du Louvre

Monsieur Stanislas d'ALBUQUERQUE
Historien d'Art

Mademoiselle Emmanuelle VERGEAU
Rédaction du catalogue

Madame Dominique de BORCHGRAVE
Restauration de cadres anciens

Atelier Caroline CORRIGAN
Restauration de dessins anciens

Monsieur Jean-Pierre CUZIN
Ancien vice-président de l'INHA

Monsieur Pierre ROSENBERG
Directeur honoraire du Musée du Louvre
et Membre de l'Académie française

Madame Géraldine ALBERS
Restauration de tableaux anciens

Monsieur Xavier SALMON
Conservateur des peintures
du Musée de Fontainebleau

Madame Chantal MAUDUIT
Historienne de l'art

Atelier Valérie QUELEN
Encadrement

Atelier Catherine POLNECQ
Restauration de tableaux anciens

Atelier Anna GABRIELLI
Restauration de dessins anciens

Monsieur Christophe BRISSON
Création et mise en page du catalogue

Studio Art Go, Florent DUMAS
Photographe

TELLIEZ COMMUNICATION
Compiègne
Imprimeur



GALERIE ALEXIS BORDES

19, rue Drouot – 75009 Paris

Tél. : 01 47 70 43 30

Fax : 01 47 70 43 40

mail : expert@alexis-bordes.com

www.alexis-bordes.com

N°ISBN : 978 2 9527658 2 4