

GALERIE  
ALEXIS BORDES

---



TABLEAUX ANCIENS  
DU XVI<sup>E</sup> AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE



*« La peinture me harcèle  
et me tourmente de mille manières,  
comme ma maîtresse la plus exigeante »*

Eugène Delacroix

À mon épouse,  
**Anne-Sylvie**

À mes enfants,  
**Adrien et Armance**

À mon père **Patrick**,  
in memoriam †

**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

# TABLEAUX ANCIENS DU XVI<sup>E</sup> AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

**Exposition**

du mardi 6 novembre au vendredi 7 décembre 2012

**GALERIE ALEXIS BORDES**

19, rue Drouot – 75009 Paris

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

## Guillaume DUMÉE (attribué à)

(Fontainebleau 1571 – Paris 1646)

### 1 | L'ADORATION DES MAGES

**Huile sur cuivre octogonale**

**35,3 x 36,5 cm**

Les premières mentions de Guillaume Dumée le présentent comme un disciple de Toussaint Dubreuil. Les deux artistes travaillèrent ensemble aux décorations du Château Neuf de Saint-Germain-en Laye, illustrant par plus de soixante-dix-huit tableaux la Franciade de Ronsard et les Métamorphoses d'Ovide. L'amitié les liait également, et Dubreuil devint parrain de Toussaint Dumée, l'un des fils de Guillaume. Un document du 3 février 1605 atteste qu'à la mort de Dubreuil, Dumée fut chargé de poursuivre « l'entretenement » de l'œuvre de Saint-Germain-en-Laye.

On retrouve au début des années 1610 Guillaume Dumée auprès de Marie de Médicis. Il participa au décor du Cabinet de la Reine du Louvre, inspiré de la « Jérusalem délivrée » du poète Le Tasse (1581). Dumée réalisa trois des dix tableaux du Cabinet, aux côtés de Gabriel Honnet, Ambroise Dubois et Jacob Bunel. Des dessins de ce projet (notamment conservés à l'École des Beaux-Arts) permettent de mieux comprendre son style, encore attaché à l'École de Fontainebleau, mais avec plus de liberté que certains de ses contemporains.

Comme Toussaint Dubreuil quelques années auparavant, Guillaume Dumée exerça à partir de janvier 1610 la charge de « peintre ordinaire pour les tapisseries du roi », en collaboration avec Laurent Guyot. Il conçut notamment les cartons de la fameuse tenture du Pastor Fido commandée par Marie de Médicis, et conservée aujourd'hui au château de Chambord.

L'inventaire après décès de Guillaume Dumée, dressé par son fils le 8 janvier 1646 et récemment retrouvé par Jean Coural, mentionne l'existence dans son atelier de plusieurs portraits. Ils confirmeraient l'activité de portraitiste du peintre parallèlement à son œuvre de décorateur. Le *Portrait du Prévôt des marchands et des échevins de Paris* conservé au Musée Carnavalet, et que l'on s'accorde aujourd'hui à attribuer à Dumée, en est un bel exemple.

Ce petit format octogonal sur cuivre représente une Adoration des mages. Entourant la Sainte Famille, les trois mages lui déposent leurs présents. Ils sont revêtus de costumes aux couleurs raffinées relevés de broderies d'or, dans une matière délicate. Les inclinaisons des têtes, des bras, et les postures hanchées animent ces figures composées dans des canons légèrement schématiques propres à Dumée. Au pied de la Vierge et de l'Enfant, tous deux finement nimbés, sont déposés les insignes régaliens, symboles de la soumission du pouvoir temporel à celui du Christ. À l'arrière-plan, le cortège armé des mages est peint dans un camaïeu de gris-bruns. L'artiste situe l'œuvre dans un paysage minéral surplombé par l'étoile qu'entourent trois chérubins. En partie gauche, la composition est structurée par le stylobate et la naissance des colonnes d'une architecture classique courante dans l'œuvre de Dumée.

On peut rapprocher notre œuvre de certaines tapisseries dont Guillaume Dumée conçut les cartons. Ainsi, le mage



au manteau rouge a-t-il une physionomie très proche des philosophes de la tapisserie éponyme conservée au Minneapolis Institute of Arts. La chute et les plis géométriques des drapés y sont semblables. La Vierge, dans des couleurs et une posture teintée de maniérisme, rappelle les dessins de l'artiste pour le Grand Cabinet du Louvre.

Il est intéressant de confronter notre œuvre au *Portrait du Prévôt des marchands et des échevins de Paris*. Dumée y campe les notables dans une chapelle – peut-être celle de l'hôpital du Saint-Esprit attenant à l'Hôtel-Dieu – dont le retable central figure une Adoration des Mages. La composition évoque Claude Vignon, ou encore Georges Lallemant (1575 – 1636, *Adoration des Mages*, Musée des Beaux-Arts de Lille), mais l'œuvre du maître-autel qui, selon Sylvie Béguin, n'est probablement pas imaginaire, n'a pu être identifiée avec précision.

Nous remercions Madame Paola Pacht-Bassani de nous avoir suggéré l'attribution de notre tableau.

#### **Provenance**

- France, collection particulière

#### **Bibliographie**

- P. PACTH-BASSANI, « Marie de Médicis et ses artistes », in *Le siècle de Marie de Médicis : actes du séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en Europe (XVI<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> s.)* du Collège de France sous la direction de Marc Fumaroli, études réunies par F. Graziani et F. Solinas, Paris, 2003.
- E. BRUGEROLLES, « Le dessin en France au XVI<sup>e</sup> siècle. Dessins et miniatures des collections de l'École des Beaux-Arts », cat. d'exposition, Paris, Cambridge, New-York, 1994 – 1995
- C. SCAILLEREZ, « Le Grand Cabinet de la Reine au Louvre : la part de Gabriel Honnet et de Guillaume Dumée », in *Revue du Louvre*, 3-1989
- S. BEGUIN, « Guillaume Dumée, disciple de Dubreuil », in *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60<sup>th</sup> birthday*, London : Phaidon, 1967







Jacopino DEL CONTE (attribué à)  
(Florence 1510-Rome 1598)

## 2 | PORTRAIT DE FEMME EN HABIT BLEU NUIT TENANT UN LIVRE À LA MAIN

Huile sur ardoise préparée  
89 x 68,8cm

Jacopino del Conte né à Florence fut probablement, d'après Vasari, l'élève d'Andrea del Sarto. Ses premières œuvres surtout religieuses trahissent l'influence d'Andrea, de Pontormo et de Michel Ange. Vers 1535 - 1537 il se trouve à Rome où il exécute deux scènes du décor de l'oratoire de San Giovanni Decollato : *L'Annonce à Zaccharie* 1536 - 1537 et *Saint Jean Baptiste prêchant* 1538 et 1541 terminant par la *Déposition de croix* après 1541 où l'on note l'influence de Perino del Vaga. Ce dernier ayant interrompu le décor d'une chapelle dans l'église Saint Louis des Français, Jacopino le termine, selon les auteurs, soit en 1547 ou après 1551. Vasari dans ses Vies mentionne l'activité de portraitiste de Jacopino « attiré dès sa jeunesse par le portrait d'après nature, il a voulu en faire sa spécialité ... Il a peint les papes, les seigneurs et ambassadeurs importants de la cour pontificale...une infinité d'évêques, cardinaux, prélats éminents et grands seigneurs...Il a peint aussi des portraits en buste de nobles dames et de princesses se trouvant à Rome... » Il devient citoyen de cette ville en 1558 et assume la charge de consul de l'Académie de Saint Luc en 1561. Il meurt à Rome vers 1590.

### La peinture sur pierre dure :

Bien que déjà expérimentée dans l'Antiquité, l'utilisation de la peinture sur pierre, selon la tradition vasarienne, aurait été élaborée vers 1530 par Sebastiano del Piombo (Venise 1485 - Rome 1547). Elle se serait répandue en Toscane en Lombardie et dans le Latium avant d'atteindre les pays au nord des Alpes : Espagne, France, Bohême, Flandres. Elle dura jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette technique jouit dès le début d'une faveur particulière, prisée par les hautes et moyennes couches de la société afin de réaliser des portraits ou des œuvres de petites dimensions créées sur des supports de nature minérales diverses telles que l'ardoise, le marbre,

l'albâtre, le porphyre, l'améthyste, la malachite etc...Dans les textes italiens, l'ardoise est désignée par les termes de « pietra lavagna » du nom d'un château près de Gênes où on la trouve et l'exploite depuis le XVI<sup>e</sup> siècle; les peintures sur « lavagna » sont aussi décrites sous le vocable de pietra di Genova. On trouve plus rarement le terme de ardisia. L'ardoise tout comme la lavagne est un schiste argileux et calcaire gris-bleu sombre ou noirâtre. Elle se détache en feuilles ou lamelles et peut atteindre des dimensions importantes de plus d'un mètre: en témoigne par exemple, le tableau double face représentant *David tuant Goliath* peint sur ardoise par Daniele de Volterra (Musée du Louvre) qui mesure 133cm x 177cm ! L'ardoise présente l'avantage de ne pas être attaquée par les insectes ou l'humidité comme les peintures sur bois ou par l'usure comme les peintures sur toile; pour cette raison on la choisit pour des peintures votives de rues et peintures d'autel. En revanche elle reste fragile car cassante ; l'huile est le medium utilisé, et les ombres bleutées sous jacentes de ce type de support servent parfois à des fins stylistiques jouant le rôle de réserves. C'est le cas de ce portrait inédit où ces ombres animent les carnations du modèle.

### L'œuvre :

La femme vue en buste est placée devant une table recouverte d'un tapis d'orient. Elle se détache sur le fond sombre d'une lourde draperie de velours vert bronze dégageant à droite un pan de mur vertical. En position statique et placée légèrement de biais le regard dirigé vers le spectateur, elle est assise devant la table sur laquelle reposent ses mains: la gauche tient un livre relié en noir, sans doute un livre de prières dont les attaches déliées supposent qu'elle va l'ouvrir ou qu'elle vient de le refermer. Elle est vêtue d'une robe de velours bleu sombre à manches longues d'où dépasse



la dentelle blanche d'une chemise, la poitrine recouverte d'un léger voile de soie transparent. La chevelure blond roux retenue en chignon enveloppé d'une coiffe en tulle est partagée sur le haut de la tête par une raie médiane dégageant largement le front bombé ainsi que l'oreille droite. Le visage aux carnations d'un blanc laiteux trahissant un âge mûr est fortement éclairé du côté gauche et plongé à droite dans une demi-pénombre. Le regard sérieux, aux grands yeux noirs surmontés de sourcils à demi épilés, confère à ce portrait austérité et rigueur; le long nez surmontant une bouche aux lèvres fermées bien dessinées, parachève ce visage sans excès d'affabilité dénotant le caractère grave et digne de ce portrait qu'aucun accessoire ornemental n'anime hormis la présence du tapis haut en couleurs.

D'après les sources anciennes, si l'on connaît l'activité prolifique de portraitiste de Jacopino del Conte, le catalogue avéré de ses œuvres demeure partiel. Les progrès de la critique ont permis cependant l'élaboration d'un corpus fourni que l'on doit aux écrits d'auteurs récents.

On pourra rapprocher ce portrait de femme d'une série de portraits réalisés par Jacopino del Conte qui offrent des exemples de même type, représentant le plus souvent des personnages de haute lignée : la Galerie Borghese à Rome conserve deux portraits de femmes peints sur ardoise qui lui sont attribuées et dont l'identité varie selon les auteurs

mais que P. Della Pergola (Galleria Borghese, I Dipinti, Rome 1959, inv. 100 et 79, fig. 32, 33) considère comme ceux de Vittoria Farnèse épouse du duc d'Urbin en 1547 et de Giulia Gonzaga. Dans des attitudes différentes de notre modèle, ces peintures offrent cependant la vision de personnages de même prestance et dignité aux traits similaires. Plus proche par sa présentation mais avec plus d'effets ornementaux trahissant une origine sociale élevée, *le Portrait de Dame* (autrefois dans la collection Watney à Corbury Park, Oxon), ou bien celui de *Dame de Santa Croce*, (Kreuzlingen collection Kisters) arborent le même type de costume et de coiffures : pour le premier portrait signalé (que Donati suppose représenter Vittoria Farnèse) peint sur ardoise, la présence d'une table recouverte parfois d'un tapis oriental répond à un type de portrait très en vogue mis à la mode à Rome par Sebastiano del Piombo dès les années 1530 dont il faut citer la *Sainte Agathe* (Londres National Gallery n.24) signée après 1531 si proche par la présentation et le costume du portrait de notre tableau.

Si l'austérité domine dans cette œuvre, il faut en rechercher la raison, sans doute dans la condition sociale plus modeste du modèle et dans les préoccupations religieuses du temps de la Contre-Réforme après 1545 que Jacopino interprète dans ses portraits de la société romaine où la rigueur morale des modèles l'emporte sur la prestance et l'orgueil.

### **Bibliographie**

- A.L. COLLOMB, La peinture sur pierre en Italie 1530-1630, thèse de Doctorat en Histoire de l'art, Université Lyon 2, 2006
- FZERI, « Me pinxit: Salviati e Jacopino del Conte » in *Proporzioni*, II, 1948, p.180-183 ; « Rivivendo Jacopino del Conte » in *Antologia di Belle Arti*, II, 1978, n°6, p. 114-121. Deux articles repris in *Giorno per Giorno nella pittura, Scritti sull'arte dell'Italia del Cinquecento*, Turin 1994, respectivement p.73-75 et p.77-81.
- I.CHENEY, « Note on Jacopino del Conte » *The Art Bulletin*, LII, n°1, Mars 1970
- A. DONATI, *Ritratto e figura nel manierismo a Roma, San Marino* 2010, p.150-160.



Hans JORDAENS III et Frans FRANCKEN III  
(Anvers 1619 – 1643 / Anvers 1607 – 1667)

### 3 | LA CRUCIFIXION

Huile sur cuivre préparé et rehauts d'or  
49,5 x 64 cm

Le pôle artistique anversoïse est pris, au XVII<sup>e</sup> siècle, dans une dynamique d'échanges et de collaborations entre les artistes. De cette émulation naissent des œuvres réalisées en binôme, à l'image de cette crucifixion sur cuivre, bel exemple d'œuvre commune entre Hans Jordaens III et Frans Francken III, tous deux membres de la guilde de Saint Luc d'Anvers.

Hans Jordaens III, issu d'une grande dynastie de peintres anversoïse, étudia dans l'atelier de son père Hans Jordaens II. On retrouve son nom dans le registre de la guilde de Saint Luc d'Anvers dès 1620. Il devient rapidement un artiste renommé et collabora à maintes reprises avec ses contemporains. Parmi ses plus belles collaborations, on trouve le talentueux Josse de Momper ou encore Frans Francken III comme l'atteste l'œuvre présentée ici. Frans Francken III (1607 – 1667), surnommé Francken Rubens, est célèbre pour son décor réalisé dans l'Église de Pieter Neefs.

C'est à l'extrême vivacité de la gamme chromatique que l'on reconnaît la palette d'Hans Jordaens III. En outre, le traitement des chevaux est typique de l'artiste qui va jusqu'à la stylisation des formes.

En revanche, les corps du Christ et du deuxième larron, comme la grande expressivité des personnages simiesque du groupe de droite, suggèrent la main de Frans Francken III.

La leçon héritée de Rubens, outre celle de la couleur, se retrouve dans le fond architectural de Jérusalem que surplombe le mont Golgotha où se déroule la scène. En effet, la ville tout entière baigne dans une sorte de sfumato rosé aux reflets mordorés qui rappellent le grand maître. Comme chez Rubens, la nature et l'environnement se mettent au diapason de la tension dramatique de l'événement. Ainsi le mont Golgotha est représenté par un sol aride et rocheux qui semble être pris dans un orage sur le point d'éclater.

De façon générale cette Crucifixion s'intègre dans les productions nordiques à la faveur de cette recherche minutieuse qui découle de l'observation attentive de la nature et de la lumière. Sur la gauche, en arrière plan, la partie de dés durant laquelle les soldats romains jouèrent la tunique du Christ pendant son agonie.

Le choix d'un support en cuivre aux dimensions exceptionnelles pour l'époque confère à l'œuvre non seulement un caractère unique mais également un rendu magnifié. L'aspect brillant et velouté du support se retrouve en effet dans la luminosité et la richesse des couleurs utilisées notamment dans les vêtements des saints personnages.

#### **Bibliographie**

- U. HARTING, *Frans Francken le jeune (1581-1642)*, Freren : Luca, 1989
- Jan De Maere, *Illustrated dictionary of 17<sup>th</sup> century Flemish painters*, la Renaissance du Livre, 1994









## Atelier de Simon VOUET

(Paris 1590-1649)

4

### SAINTE CÉCILE

Circa 1626

Huile sur toile

134.1 x 98.2 cm

Né à Paris dans une famille d'artisans instruits, Simon Vouet quitta la France en 1612 pour accompagner l'ambassadeur Achille de Harlay à Constantinople. Il fit à son retour escale à Venise : la découverte des maîtres coloristes aura sur sa peinture une influence décisive. Il s'installa ensuite à Rome, où l'activité artistique florissante lui offrait de nombreux mécènes parmi les grandes familles italiennes, les nouveaux ordres religieux et les membres de la Curie, tel le pape Urbain VIII Barberini. Vouet y demeura jusqu'à son rappel en France en 1627 par Louis XIII, dont il deviendra le premier peintre.

Le vaste atelier parisien de Vouet, dont sont issus par exemple Charles Le Brun, Michel Dorigny ou Eustache le Sueur, est bien connu. Il est plus difficile de reconstituer celui de l'artiste au cours de sa période romaine. Sa nature sociable, son attention aux autres, le portèrent à nouer nombre de relations. Premier étranger élu à ce titre, il devenait en 1624 prince de l'Académie de Saint Luc ; sa position de premier ordre dans le milieu artistique romain était ainsi consacrée.

Ses réalisations monumentales dans diverses églises le conduisirent à travailler avec d'autres artistes. Il les accueillait également chez lui, tel que le mentionne Jacques Bousquet dans son étude d'après les *Stati d'anime* des années 1620. Claude Mellan, graveur des œuvres du maître, partagea son logement et peignit à ses côtés. On trouve également parmi ses proches Jacques de Létin, Jacques Lhomme ou Nicolas Mignard. Vouet épousa en 1626 son élève Virginia da Vezzo, l'une des rares femmes peintres de l'époque à l'instar d'Artemisia Gentileschi.

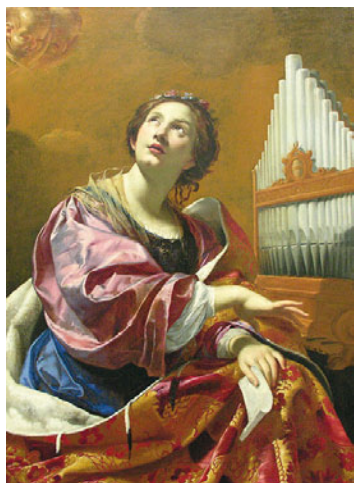
On recense en 1626 et 1627 plusieurs tableaux de Simon Vouet figurant de jeunes saintes dans la veine de notre Sainte Cécile. Ils célèbrent la Rome chrétienne et les martyres des premiers temps, dans la mouvance de la Contre-Réforme. On y perçoit également une ode à la beauté féminine, sous l'égide de la jeune épouse du peintre qui fut sa muse et son modèle ; une grande affection les liait, et Vouet fut profondément affecté par sa mort en 1638.

L'iconographie de Sainte Cécile, jeune martyre des premiers temps chrétiens, évolua à la fin du Moyen-âge : une mauvaise traduction de sa légende par Jacques de Voragine la consacrait patronne des musiciens ; elle apparaîtra désormais entourée d'instruments de musique. L'une des premières et fameuses représentations de Sainte Cécile musicienne est l'œuvre de Raphaël (1513, Bologne, Pinacothèque). Vouet, qui parcourut l'Italie à plusieurs reprises, eut certainement l'occasion de la contempler.

Notre œuvre présente une composition plus intime. La sainte figurant à mi-corps joue de l'orgue, le visage tourné en extase vers le ciel où lui apparaissent deux angelots. L'influence du Caravage qui marquait la première manière de Vouet est ici atténuée : on y découvre la facture plus ample et lumineuse d'Annibal Carrache, ou la délicatesse d'un Guido Reni. Le corps de la jeune femme est enveloppé d'étoffes chatoyantes, finement brodées. Dans cet écrin aux vives couleurs, la lumière révèle un visage délicat et des mains animées d'une grâce maniérée.



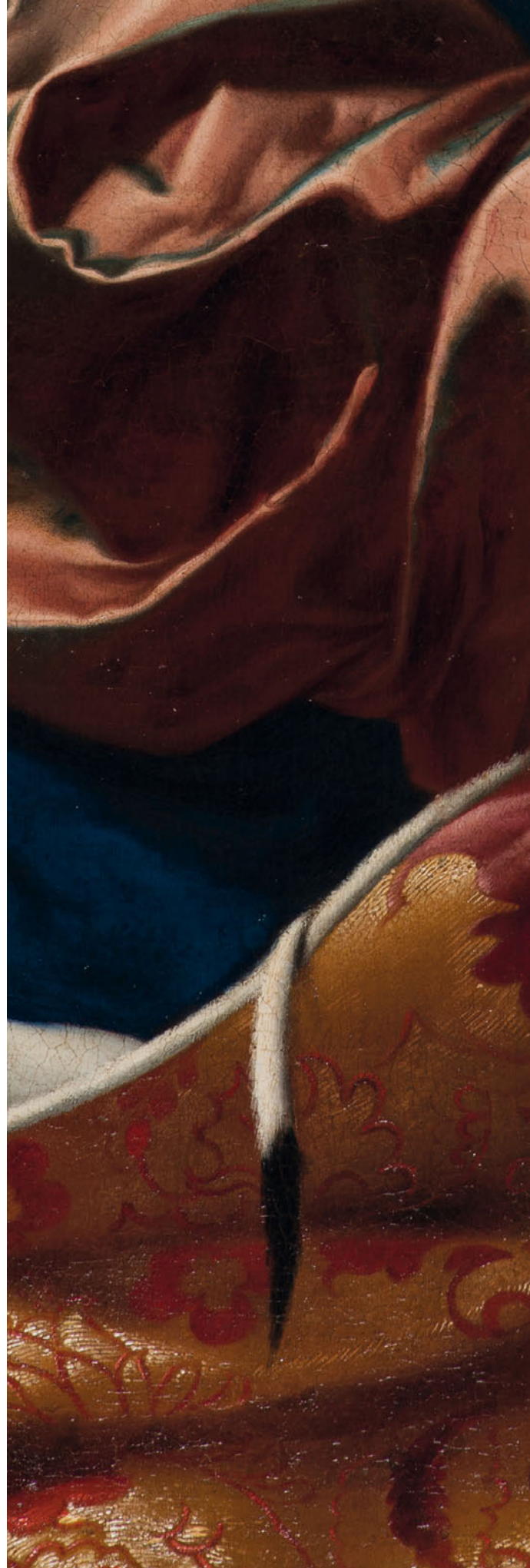
L'œuvre autographe est aujourd'hui conservée au Blanton Museum of Art d'Austin (Etats-Unis). On en connaît quelques répliques d'ateliers ou copies anciennes, dont une fut exposée à Nantes en 2008 lors de la rétrospective consacrée aux années italiennes de Vouet. D'une composition légèrement différente, une *Sainte Cécile* fut gravée en 1627 d'après un dessin de Vouet par un « Fran. Paioi » que certains identifient à François Perrier (BnF, Cabinet des Estampes).



**Simon Vouet**  
« *Sainte Cécile* »  
Huile sur toile  
134.1 cm x 98.2 cm  
The Blanton Museum of Art (Austin, Texas)

### **Bibliographie**

- D. JACQUOT, *Simon Vouet (les années italiennes 1613/1627)*, cat. d'exposition, Nantes, Besançon, Musées des Beaux-Arts, 2008
- RMN, *Simon Vouet ou l'éloquence sensible : Dessins de la Staatsbibliothek de Munich*, cat. d'exposition Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2002 – 2003
- J. THUILLIER et al., *Vouet*, cat. exposition Grand Palais, RMN, 1990-1991
- J. BOUSQUET, *Documents sur le séjour de Simon Vouet à Rome*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, vol. 64, 1952





Lubin BAUGIN  
(Pithiviers 1612 – Paris 1663)

## 5 | MARIE MADELEINE PÉNITENTE AU DÉSERT, ENTOURÉE DE CHÉRUBINS

Huile sur toile  
28 x 49.6 cm

Originaire d'une famille de notables de Pithiviers, Lubin Baugin se forma probablement dans sa région natale avant de s'installer à Paris. Rattaché à la paroisse de Saint-Sulpice, il fut dans un premier temps actif dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés : là, pouvaient s'établir librement les peintres provinciaux ou étrangers qui n'appartenaient pas à l'Académie de Saint Luc. Baugin dut alors peindre principalement des natures mortes, sous l'influence des artistes flamands qu'il côtoyait.

En 1627, Simon Vouet quittait Rome, et rentrait en France avec un style nouveau imprégné des maîtres italiens. Cinq ans plus tard, Baugin partit à son tour pour Rome, où il séjourna une dizaine d'années. Surnommé au XVIII<sup>e</sup> siècle le 'Petit Guide', l'artiste fut pourtant moins marqué par le travail de Guido Reni que par celui de Raphaël ou du Corrège, ou encore de Parmigianino. Fort de ces influences, Baugin travailla dans un style très original, empreint de douceur poétique.

C'est probablement l'expérience italienne qui le conduisit vers une carrière de peintre d'histoire. Dès son retour en France en 1641 son art s'avérait florissant ; en butte à de nombreuses commandes, il engageait régulièrement des apprentis. Il fut reçu dans la corporation parisienne des peintres et sculpteurs en 1645, puis à l'Académie en 1651. Baugin travailla pour nombre d'églises parisiennes, tels qu'en attestent diverses descriptions du XVIII<sup>e</sup> siècle : on recensait non moins de dix-neuf de ses œuvres dans la cathédrale Notre-Dame. Il produisit également pour les couvents et les églises de sa région d'origine. L'artiste réalisa en outre de nombreuses œuvres de dévotion de petits formats, comme notre *Madeleine pénitente*.

Baugin figure la sainte allongée dans un paysage aride, à peine éclairé par les lueurs du crépuscule. Bien qu'à demi-dénudée, ses longs cheveux couvrant l'épaule, la Madeleine n'est pas ici la femme séduisante et sensuelle que peignait Guido Reni. Son expression austère et ses chairs blêmes, rappelant la peinture de Philippe de Champaigne, sont le reflet d'une âme travaillée par la douleur de la repentance. Son corps blafard évoque celui du *Christ mort pleuré par deux anges* (Musée des Beaux-Arts d'Orléans).

La gamme chromatique demeure délicate : on retrouve par exemple la finesse des bleus propre à l'artiste. Les figures de chérubins sont empreintes de douceur. La physionomie de la Madeleine est également caractéristique : ses traits réguliers, qui font le charme des jeunes madones de Baugin, sont ici le témoin de la contrition. Le large regard élevé, le nez à la grecque, les longues mains aux doigts fuselés se retrouvent par exemple dans *l'Assomption* (Eglise de Cherré, Maine-et-Loire).

Le culte à Sainte Madeleine, et le pèlerinage à la Sainte-Baume qui lui était associé, étaient très en vogue au XVII<sup>e</sup> siècle. Pierre de Bérulle, figure majeure de la Réforme catholique, contribua à diffuser sa dévotion en écrivant une *Élévation sur sainte Madeleine*. Marie-Madeleine est ainsi un sujet largement représenté dans l'œuvre de Lubin Baugin. Gueffier (dans sa « Description historique des curiosités de l'Eglise de Paris », 1763), en compte deux à Notre-Dame, dont la *Madeleine enlevée au Ciel par des anges*, l'un de ses chefs-d'œuvre. L'inventaire après décès de l'artiste, récemment retrouvé aux Archives Nationales, compte également cinq « Magdelaine ».



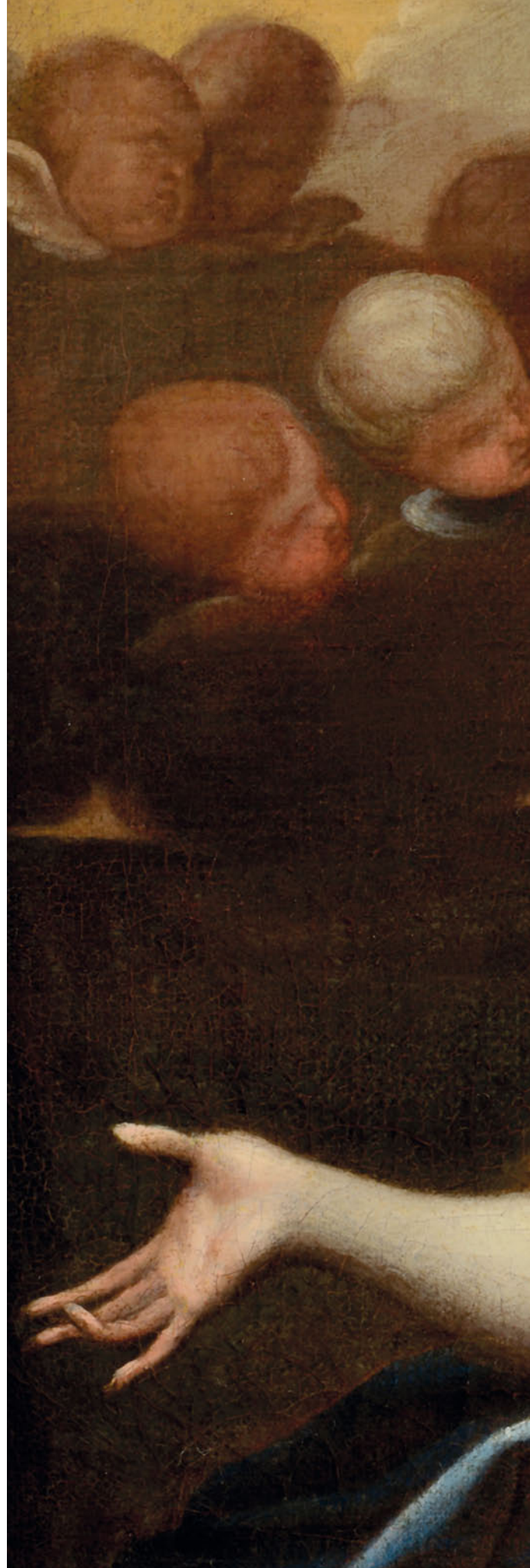
A la Révolution, la production de Baugin auparavant bien conservée fut entièrement dispersée. Les procès-verbaux des saisies, et les catalogues des ventes, sont ainsi d'importants documents renseignant un corpus redécouvert très progressivement depuis les années 1930. On vit ainsi passer en vente le 21 mars 1791 une *Magdeleine dans le désert, accompagnée de Chérubins*, par « Lubin Baugin ». L'œuvre provenant de Madame Bellanger, fut vendue à Paris chez Caudin, sous le numéro 56. C'était une toile de 11 pouces de haut sur 20 pouces de large – le titre comme les dimensions correspondent à notre œuvre, et confortent son attribution.

#### **Provenance**

- Collection Madame Bellanger, Vente à Paris chez Caudin le 21 mars 1791, sous le n°56
- France, Collection particulière

#### **Bibliographie**

- J. THUILLIER, *Lubin Baugin*, cat. de l'exposition, Orléans, Toulouse, Musées des Beaux-Arts, 2002
- N. DELOSME, E. COATALEM, « Découverte de l'inventaire après décès ; Le génie retrouvé de Lubin Baugin », in *L'estampille – l'Objet d'art*, n° 299, février 1996
- J. PRUVOST-AUZAS, *Artistes orléanais du XVII<sup>e</sup> siècle*, cat. de l'exposition, Orléans : musée des Beaux-arts, 1958
- E. DACIER, « Une 'Description de Paris' de Piganiol de la Force illustrée et annotée par Gabriel de Saint-Aubin » in *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France*, 1908







**Giacinto GIMIGNANI**

(Pistoia 1611 – Rome 1681)

## 6 | LE CHRIST ET LA SAMARITAINE

**Huile sur toile**

**Signé 'HYCINTUS GIMUS PIST F et daté 1639'**

**72.5 x 59.5 cm**

Né à Pistoia, Gimignani a certainement été formé dans ses premières années auprès de son père, Alessio, dont on connaît peu de choses. En 1630, il s'établit à Rome où il fut fortement influencé par Nicolas Poussin et Pietro da Cortona. En 1734, il était déjà membre de l'Académie de Saint Luc, et en 1640, il épousa Cécilia, la fille d'Alessandro Turchi.

Au cours d'une longue carrière prolifique, Gimignani profita du mécénat de plusieurs familles papales distinguées, en particulier les Rospigliosi. L'artiste prospéra au milieu d'un entourage cosmopolite qui fit sa renommée en Espagne, en France et en Allemagne. Il fut également un bon graveur.

L'œuvre de Gimignani est souvent comparée à celle du Dominiquin. Il excella dans la production de scènes figuratives de taille moyenne (« alla Pussina ») illustrant des thèmes provenant de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Le sujet de notre tableau, *Le Christ et la Samaritaine* provient de Jean 4 :1-30. Jésus s'adresse ici à une Samaritaine, acte symbolique illustrant sa mission qui s'étend au-delà du peuple Juif, mais également aux femmes. Traditionnellement, les juifs méprisaient les samaritains et leur eau étaient réputée comme impure, mais le Christ demanda à boire à son puits. Devant son étonnement, le Christ lui répondit que l'eau puisée n'éteignait pas la soif, mais que l'eau donnée devenait source de vie.

Ce tableau, redécouvert récemment, est un apport essentiel aux œuvres de jeunesse déjà connues de l'artiste. Il marque un tournant dans sa carrière où, sous l'influence de Poussin, le peintre Toscan produisit quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. Utilisant des couleurs intenses et saturées, avec une sensibilité idyllique du paysage dans une composition d'un classicisme équilibré, notre tableau est un très bel exemple de l'art de Gimignani et représente parfaitement les tendances « classicisantes » (comparées aux tendances « baroques ») de la peinture à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle.

### ***Provenance***

- France, Collection particulière



## Willem VAN HERP l'Ancien

(Anvers circa 1614 – 1677)

### 7 | LA CÈNE

Huile sur cuivre préparé

50 x 64.5 cm

À partir de 1626, Willem van Herp l'Ancien fut l'apprenti de Damian Wortelmans, puis deux ans plus tard, devint l'élève de Hans Birmans.

Il fut ensuite reçu franc-maître, titre décerné dans les Flandres pour clore un apprentissage, et inscrit dans la Guilde de Saint Luc en 1638. Il a probablement passé toute sa vie à Anvers, berceau de l'art baroque d'Europe du Nord.

Son style, proche de celui de Rubens, laisse deviner qu'il fut peut-être l'élève du maître flamand.

Par ailleurs, l'influence de Martin de Vos est flagrante dans les têtes d'expression des personnages.

Ici, notre huile sur cuivre évoque la Cène, ce dernier repas du Christ entouré de ses apôtres, le Jeudi Saint, à la veille de la crucifixion. L'artiste a choisi un angle de vue inattendu en ne plaçant pas le Christ au centre de la composition, comme c'est traditionnellement le cas.

Car c'est bien à un simple repas que le peintre anversoïse nous convie. On entendrait presque le bruissement des conversations et les chocs de vaisselle. Le détail inattendu de Saint Jean, endormi sur les genoux du Christ est plutôt rare dans l'iconographie de ce sujet et souligne l'attachement du fils de l'homme pour son apôtre préféré. L'atmosphère

est pleine de vie, presque enjouée à l'extrémité droite de la table, tandis que le groupe des fidèles autour du Christ restent comme absorbés par le fils de Dieu.

Ici, point de cérémonie, ni de religiosité, même pour les plus saints personnages qui ne portent pas d'auréole. *La Cène* de Willem van Herp devient une véritable scène de genre.

La lumière tamisée et la tonalité dorée des couleurs ont sans doute été préservées par la qualité du support. La première utilisation de ce matériau par les peintres apparaît dès le XIII<sup>e</sup> siècle avec l'essor de l'art de l'émail et de la gravure sur cuivre. Progressivement les artistes vont se rapprocher de cette technique qui permet une excellente conservation de la vibrante intensité des pigments. Ils se fournissaient en effet auprès des maîtres panneliers anversoïses qui apposaient parfois leur estampille de corporation au verso du support. Les contraintes imposées par les supports classiques, comme la toile ou le bois, trop dépendants des conditions climatiques, vont finalement favoriser l'avènement du support de cuivre dans la peinture de chevalet. Comme on le remarque ici, la technique de superposition des glacis sur cette surface métallique permet de régler remarquablement l'harmonie colorée de la scène et d'augmenter la profondeur des teintes.

#### **Bibliographie :**

- *Le Grand Livre de la Peinture Flamande – XVII<sup>e</sup>*, E.Greindl, M-L. Hairs, M. Kervyn de Meerendré, B. Schifflers, Y. Thiéry. Edition France Loisirs.
- J.DE MAERE, M.WABBES, *The Illustrated Dictionary of XVII<sup>th</sup> century Flemish Painters*, Ed. De Boeck Wesmael, La Renaissance du Livre, 1994







Louis de BOULLOGNE le Jeune  
(Paris 1654 – 1733)

## 8 | JÉSUS COGITANTI

Huile sur toile  
80,8 x 64,5 cm

Appartenant à une véritable dynastie d'artistes, Louis de Boullogne fut formé par son père Louis dit l'Ancien, l'un des membres fondateurs de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture. Il travailla un temps auprès de son frère aîné Bon, peintre d'histoire renommé. Ses deux sœurs Madeleine et Geneviève devinrent les premières femmes peintres académiciennes.

Doté d'un tempérament doux et affable, Louis de Boullogne gravit avec brio tous les échelons d'une carrière officielle : Grand Prix en 1673, il séjourna quatre ans à Rome. Son style demeura toujours fidèle aux Bolonais – Guido Reni ou Francesco Albani – qu'il découvrit au cours de sa formation italienne, et qui étaient également bien représentés dans les collections royales françaises. Reçu à l'Académie dès son retour en France, il y assumait les charges de professeur puis de recteur avant d'en être nommé directeur en 1722. Dessinateur des médailles de Louis XV, il devint en 1725 Premier Peintre du Roi. Louis de Boullogne est l'un des premiers artistes à jouir d'un prestige social lié à la pratique de son art. Cette renommée, et les nombreuses commandes privées qui complétaient ses charges officielles, lui assurèrent par ailleurs une confortable aisance matérielle.

Louis de Boullogne travailla sur nombre de grands chantiers du règne de Louis XIV. On le trouve aux Petits Appartements de Versailles dès 1679. Sa carrière s'accéléra à partir de 1699 : il exposait cette année-là au Salon quatorze tableaux – des œuvres sacrées, profanes et des portraits – puis à nouveau dix-huit au Salon de 1704, parmi lesquels a probablement figuré notre œuvre. On retrouve ensuite Boullogne aux châteaux de Marly et Meudon en compagnie d'Antoine

Coypel, Charles de La Fosse ou Jean Jouvenet. Il travailla également aux Invalides (1709), et à la chapelle royale de Versailles (1715) où ses décors sont toujours en place.

Louis de Boullogne peint ici dans une technique parfaite, selon une iconographie originale, un Christ à la grâce juvénile tel qu'il a pu apparaître à douze ans aux Docteurs de la Loi. En contre-point de ce charme adolescent, le clou et la croix préfigurent les souffrances de la Passion. Le globe rappelle le caractère universel de la mission rédemptrice du Salvator Mundi.

Cette grâce presque féminine est caractéristique des œuvres de Boullogne. On la retrouve par exemple dans son *Saint Jean*, présenté lui aussi dans sa pleine jeunesse, muni de l'Évangile qu'il écrivait pourtant fort âgé. La physionomie de notre Christ évoque celle de la *Vierge* du Musée des Beaux-Arts de Lille. L'importance signifiante des mains est une autre caractéristique du maître : délicatement potelées, elles présentent les instruments de la Passion. Les yeux, ordinairement largement ouverts chez Boullogne, sont ici mi-clos, accompagnant l'intériorité de l'œuvre ; ils rappellent certains Christ nouveau-nés des Nativités italiennes, langés les yeux clos dans un drap blanc préfigurant le Sépulcre.

On connaît une réplique autographe de cette œuvre, d'un format légèrement réduit, provenant de la Collection Lavocat (Troyes). Une autre version a appartenu au Vicomte Cobham (Hagley Hall, GB). Une très belle gravure au burin du Jésus cogitanti a été réalisée par Desplaces en contrepartie (voir reproduction).







Gravure du 'Jésus Cogitanti'  
par Louis Desplaces d'après Louis de Boullogne

#### ***Provenance***

- Probablement exposé au Salon de 1704.
- France, collection particulière.

#### ***Bibliographie***

- H. GUICHARNAUD, « A la recherche de Louis de Boullogne, Premier peintre du roi », in Grande Galerie/Le Journal du Louvre, n° 15, mars-mai 2011 – Exposition Louis de Boullogne (Paris, 1654 – 1733), Musée du Louvre, du 10 Mars 2011 au 6 Juin 2011
- H. GUICHARNAUD, « L'œuvre mythologique gravé de Louis de Boullogne » in Gazette des Beaux-Arts, Décembre 1994, pp. 233-242
- A. SCHNAPPER, H. GUICHARNAUD, Louis de Boullogne : 1654 – 1733, Paris : Galerie de Bayser, [1985]





Reynaud LEVIEUX

(Nîmes 1613 – Rome 1699)

## 9 | LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC SAINT JEAN-BAPTISTE DANS LA CAMPAGNE ROMAINE »

Huile sur toile sur son châssis d'origine

94.5 x 125 cm

L'art de Reynaud Levieux, d'un réel raffinement dans la facture soignée et les gammes de couleurs sobres, a été récemment remis à l'honneur. Ce « Poussin provençal », qui passa à Rome une longue partie de sa carrière, retrouve désormais sa place parmi les grands maîtres de la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle.

Originaire d'une famille protestante de la région de Nîmes, Reynaud Levieux fit ses premières armes dans l'atelier de maître-verrier de son père. Le séjour du peintre à Rome, à partir de 1635, fut décisif dans la formation de son style. Il y travailla notamment, avec un groupe d'artistes français sous la direction de Nicolas Poussin, à la copie des œuvres majeures des collections romaines. On perçoit dans la peinture de Levieux l'influence de Poussin, autant que le classicisme raffiné de Raphaël. Résidant via Margutta, peut-être emprunta-t-il aux peintures du Caravage de l'église toute proche, Santa-Maria-del-Popolo, un certain mode d'éclairage chromatique.

Notre œuvre date probablement de la période provençale de l'artiste, peu après son retour d'Italie. Il s'installa à Nîmes puis à Montpellier, avant de rejoindre en 1649 – 1650 la seconde Rome qu'était Avignon, où sa carrière prit un nouvel essor. C'est ensuite à Aix-en-Provence qu'il connut son plus grand rayonnement : à la tête d'un atelier prospère, il fut aussi le peintre attitré de la Municipalité. Il peignit alors de nombreux tableaux pour les églises et les hôtels d'Aix et de la région alentour. Il intégra la confrérie des Pénitents Noirs, qui lui commanda un cycle consacré à Saint Jean Baptiste sur lequel il travaillera jusqu'en 1694.

Le retour en France de l'artiste est rapidement marqué par sa confrontation avec Nicolas Mignard, de neuf ans son aîné et déjà bien établi en Provence. Leur rivalité l'entraîne à travailler assidûment pour se perfectionner. Il adopte un art calme et dépouillé, loin de toute théâtralité, invitant au recueillement.

Reynaud Levieux retourna à Rome en 1669, où il vécut probablement entouré de membres de sa famille, et y mourut à 86 ans. Ces trente années de travail sont peut-être les moins documentées d'une carrière longue, complexe, et encore en partie méconnue. On sait qu'il continua jusqu'à la fin de sa vie à envoyer des œuvres en Provence. Avant son départ pour Rome, l'artiste avait légué ses biens aux Chartreux dont il était très proche. C'est auprès d'eux qu'il sera enterré en 1699, dans la basilique romaine de Sainte-Marie-des-Anges. Cet Ordre qui lui avait passé de nombreuses commandes devait apprécier l'intériorité des œuvres de ce célibataire solitaire, tout comme il estimait le travail de Philippe de Champaigne.

Dès le début de sa carrière, la Sainte Famille s'avère un thème cher à ce protestant converti au catholicisme sous l'influence des Pénitents Noirs. Ses recherches sur le motif de l'Enfant Jésus bénissant Saint Jean-Baptiste sont proches de celles que menait Poussin à la même époque. On retrouve ce sujet dans la *Sainte Famille* peinte pour la Chapelle de la Miséricorde à Montpellier, l'une des premières réalisations de Levieux à son retour en France. Dans notre tableau, la construction a évolué et se présente en frise : cette forme emblématique des compositions du maître apparaît dès 1651 dans la *Sainte Famille* de Villeneuve-lès-Avignon.

Une analyse plus attentive des détails de notre œuvre nous permet de retrouver certaines des caractéristiques du métier de Levieux – celles, par exemple, de la *Sainte Famille* de Manosque. Dans une mise en page serrée, le groupe animé de couleurs franches est appuyé sur un soubassement architectural, sur fond de paysage classique. La lumière attire le regard sur la Vierge et l'Enfant. Les physionomies sont typées : les membres des personnages, solides, sont



renforcés par de fortes attaches, leurs longs pieds bien mis en évidence. La douceur du visage de la Vierge rappelle ici *la Madone de Lorette* de Raphaël, que l'artiste avait copiée lors de son premier séjour romain. L'influence des Carrache est soulignée par le traitement du paysage imaginaire de la campagne romaine aux accents naturalistes. Par ailleurs, la présence de Saint Joseph (en arrière-plan) guidant sa mule nous rappelle les personnages drapés à l'antique de Nicolas Poussin. Les traits de l'Enfant Jésus évoquent ceux de la belle *Vierge au Chardonneret* peinte par Levieux au cours de sa période aixoise, alors au sommet de son art.



**Reynaud Levieux**  
« La Sainte famille »

Huile sur toile  
135 x 135 cm

Montpellier La Chapelle de la Miséricorde

### **Bibliographie**

- B. MOTTIN, « Quelques propositions pour Reynaud Levieux » in *Etudes Vauclusiennes*, n° 72 – 73, 2004 – 2005, pp. 15 et sq.
- O. BONFAIT, N. MacGREGOR, *Le Dieu caché : les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, cat. d'exposition, Rome, Académie de France, Rome : Edizioni de Luca, 2000
- H. WYTENHOVE, *Reynaud Levieux et la peinture classique en Provence*, Aix-en-Provence : Edisud, 1990





Jean RAOUX  
(Montpellier 1677 – 1734)

10 | **PORTRAIT D'UNE JEUNE FEMME  
EN DÉSHABILLÉ ACCOUDÉE À UN PARAPET**

**Huile sur toile**  
**102.5 x 81.1 cm**

Talentueux et recherché, le peintre Jean Raoux sut étendre sa carrière au-delà du milieu artistique montpelliérain où il avait débuté. Présent à Paris dès 1701, il étudia les maîtres flamands et hollandais chez Bon de Boulogne : cet atelier accueillant de nombreux élèves, impliqué dans les débats entre la ligne et la couleur, était un lieu propice à l'émulation. Prix de Rome en 1704, Raoux séjourna en Italie, et s'installa quelques temps à Venise. Il y rencontra le prier des Chevaliers de Malte, Philippe de Vendôme, un libertin qui restera son mécène. Raoux fut reçu à l'Académie en 1717, le même jour que Watteau auquel il s'était lié d'amitié. Puisant ses modèles dans le monde du spectacle, Raoux se plaisait à représenter des sujets mythologiques et littéraires. Ce goût transparait dans ses portraits féminins : il dispose ses figures de manière à suggérer des scènes de genre. Le plus fameux exemple en est la *Mademoiselle Prévost en bacchante* du Musée des Beaux-Arts de Tours. Michel Hilaire, commissaire de la récente exposition sur l'artiste au Musée Fabre (voir bibliographie), voit dans Raoux un peintre qui, « en opérant la synthèse de la peinture vénitienne, flamande et hollandaise, assure la transition entre le classicisme, fixé de Poussin à Le Brun, et la peinture galante, de Watteau à Boucher ».

Le cadrage de notre tableau suggère l'intimité de la scène. La femme appuie son bras droit sur un parapet. Elle se penche légèrement au-dessus, posture courante chez Raoux.

L'inclinaison du buste et le tomber de la blouse découvrent sa poitrine, teintant l'œuvre de sensualité. Le mouvement de la tenture renforce cet effet : de son bras gauche elle l'écarte et se dévoile ; sa main droite la rabat pour couvrir à demi sa nudité. Le visage de la femme est peint dans une touche onctueuse ; la lumière adoucit le modelé des chairs. De sa figure aux traits harmonieux, aux joues rosées et aux paupières mi-closes, émane un sentiment presque mélancolique. Ses cheveux blonds, retombant en mèches bouclées sur son épaule, sont retenus sur le sommet de la tête par un ruban vaporeux. Ses mains rondes et courtes sont propres à la facture du peintre.

Les fleurs – que Raoux aime à peindre sur le corsage des femmes – sont ici disposées dans un vase posé sur le parapet, alliant la transparence du cristal à l'éclat des couleurs de pivoines évocatrices du désir amoureux.

*Le silence* (Musée Calvet, Avignon), présentant une femme à la fenêtre soutenant un rideau, le buste ployé, nous plonge dans la même intimité. C'est peut-être le *Portrait de femme soulevant un rideau* (Musée des Beaux Arts, Lyon) qui est le plus proche de notre œuvre, tant par le cadrage et la posture du modèle que par l'atmosphère sensuelle qui s'en dégage.

La composition de notre tableau a été gravée par Jean-Baptiste Poilly (1669 – 1728).

**Bibliographie**

- *Jean Raoux : un peintre sous la régence, 1677 – 1734*, cat. d'exposition, Paris, Montpellier : Musée Fabre, 2009
- *Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin : les Pays-Bas et les peintres français du XVIII<sup>e</sup> siècle* : cat. d'exposition, Lille : Musée des beaux-arts, 1985
- *Portrait : le portrait dans les collections des musées Rhône-Alpes* : cat. d'exposition, Paris : RMN, 2001
- J. TURNER, *The dictionary of art*, New-York : Grove, t. 25, 1996





François LEMOYNE

(Paris 1688 – 1737)

## 11 | LE TRIOMPHE DE JUNON

Circa 1728 – 1732

Huile sur toile chantournée, remise au rectangle.

92 x 137.5 cm

Elève de Louis Galloche au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, François Lemoyne fut reçu académicien en 1718. A l'encontre de son contemporain Watteau avec lequel on a parfois confondu ses œuvres, il eut une carrière officielle de professeur à l'Académie (1733) et de premier peintre du Roi (1736).

Si ses premières toiles sont conçues dans des tonalités chaudes héritées de Jouvenet, le passage à Paris de Pellegrini, avec lequel il travailla sur un projet de plafond pour la Banque Royale, et son voyage en Italie (Rome, Venise, 1723), l'orientèrent rapidement vers la recherche d'un coloris plus clair, et lui firent adopter une facture onctueuse, fluide et plus vibrante, qu'on retrouve par exemple dans le tableau conservé au Louvre *Hercule et Omphale*.

A son retour en France, Lemoyne travailla pour divers monuments et églises de Paris avant d'obtenir deux commandes pour le Château de Versailles : une composition allégorique pour le salon de la Paix (*Louis XV donnant la paix à l'Europe*, 1728 – 29) et le plafond du salon d'Hercule (1733 – 1736, esquisse à Versailles). Ces grands décors font partie d'une tradition héritée du Grand Siècle, avec cependant une interprétation plus lisible, moins austère et certainement moins monumentale.

Réalisé vers 1728 – 1732 comme dessus de porte avec un format original chantourné, notre tableau a été adapté postérieurement au rectangle. L'article de Jean-Luc Bordeaux du numéro 473 de la revue *l'estampille* l'objet d'Art paru en novembre 2011 fait état de la redécouverte d'œuvres de Lemoyne chantournées et exécutées pour l'Hôtel de Biron, mais notre tableau concerné par ce registre ne semble toutefois pas provenir dudit Hôtel. Il est à noter la proximité

de notre tableau avec l'œuvre conservée au Musée du Louvre *Junon, Iris et Fleur*, dessus-de-porte exécuté pour le Château de Montfermeil. (voir reproduction)

*Le Triomphe de Junon* semble être l'une des plus belles illustrations de ce point d'équilibre entre la grande tradition décorative française et le goût de l'époque pour une peinture plus légère et plus lisible. Equilibre qui permit l'éclosion de l'élégance et de la grâce dont témoignera la peinture de Boucher et de Natoire, les élèves de Lemoyne.

Ici, la déesse Junon (protectrice du mariage et de la fécondité), épouse jalouse et vindicative de Jupiter, est représentée triomphante sur un char tiré par des paons, son animal emblématique. Dans une nuée de putti, elle flotte au milieu des nuages, comme portée par les airs dont elle est également la figure allégorique.

La proximité des détails de notre tableau avec ceux du plafond de Versailles, *l'Apothéose d'Hercule*, coloris, modelés et mouvements des Putti, conforte une datation dans cette période. Le rapprochement aussi effectué avec le modello (maquette) du décor de la voûte du salon d'Hercule par François Lemoyne (1732, huile sur toile, collée sur carton, 116 x 149 cm, Château Versailles), esquisse finale de la composition, en est la parfaite démonstration

Enfin, soulignons la présence de repentirs dans les contours des têtes des Putti de la partie centrale du tableau, que nous retrouvons de façon similaire sur l'œuvre *Vénus et Adonis*, 92 x 73 cm, signée et datée en bas à gauche : F. LEMOYNE 1729 (Stockholm National museum Inv.824). Ces caractéristiques ne manquent pas de confirmer l'expression très libre et enlevée de l'œuvre.



C'est sans aucun doute ce style fortement attaché au goût de son époque qui plut au poète et collectionneur Arsène Houssaye. Romantique homme de lettres, compagnon de Gérard de Nerval et de Théophile Gautier, Houssaye a surtout fortement contribué, vers les années 1830-1840, à remettre l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle au goût du jour. Il fut l'un des premiers à écrire sur Watteau et les Van Loo et rassembla une belle collection d'œuvres qui fut dispersée en 1896 et parmi laquelle on retrouve notre tableau.



**François Lemoyne**  
« Junon Iris et Flore »  
Huile sur toile  
82 x 100 cm  
Musée du Louvre (INV 6717)

**Provenance**

- Collection Arsène Houssaye, Vente à Drouot Paris en mai 1896, vendu sous le n°71

**Bibliographie**

- J.-L. BORDEAUX, *François Le Moyne and his Generation, 1688 – 1737*, Paris : Arthéna, 1984, p. 87, n°35, reproduit en noir & blanc Fig.3





## Jean-Antoine Constantin, dit CONSTANTIN D'AIX

(Marseille 1756 – Aix-en-Provence 1844)

12

## VUE D'UNE VILLA À ROME ANIMÉE DE PERSONNAGES

Huile sur toile

60.5 x 48.8 cm

Peintre, aquarelliste et graveur de talent, Jean-Antoine Constantin est considéré aujourd'hui comme l'un des pères de la peinture provençale. Dans son sillon, marqué par son amour du paysage où la nature est source d'harmonie, on trouve de nombreux artistes comme Auguste de Forbin, Louis-Mathurin Clérian, Émile Loubon, ou François-Marius Granet. Ce dernier clamera d'ailleurs, avec peut-être une mesure toute marseillaise, son admiration pour Constantin d'Aix : « Celui-là sera toujours le maître. Nous ne sommes pas dignes de délier les cordons de ses souliers. » !

Il apparaît donc comme le maître de cette école provençale du paysage.

Né au quartier de la Loubière, dans la ville de la Bonne Mère, il est remarqué, encore enfant, par un peintre sur émail qui le fait entrer dans une fabrique de porcelaine, dans le quartier de St-Jean-du-Désert. Mais le jeune garçon n'y reste pas longtemps et part à l'Académie de Peinture et de Sculpture suivre les cours de David de Marseille, Jean-Joseph Kapeller et Jean-Baptiste Giry. Attestant déjà d'un savoir-faire et d'une certaine facilité, il attire bientôt l'attention d'un amateur d'art qui, séduit par la qualité de ses dessins, demande à le faire venir avec lui à Aix-en-Provence.

Après ses études, le jeune Constantin s'établit dans une fabrique de faïences de Clérissy. Mais suivi par la bonne fortune, il quitte bientôt cette région car des mécènes fortunés et intéressés par son art lui offrent, comme il était la coutume pour de jeunes artistes en devenir, un séjour à Rome.

Là, dans la quiétude de la Ville Eternelle et la beauté des alentours, s'ouvre un nouveau chapitre dans la vie du peintre.

Il complète son éducation artistique aux côtés de Joseph Vien. Parcourant la campagne, il s'émerveille des charmes de cette terre d'accueil « cette magnifique Italie où la nature et les monuments apportent partout le caractère du Beau ». Il décrira d'ailleurs plus tard ces années de bohème comme les plus heureuses de sa vie, les plus proches du bonheur dans leur simplicité créative : « Je n'avais que vingt sous à dépenser par jour. Je me levais avec le soleil, et prenant mon carton, je courais dans les champs pour dessiner, heureux et ravi de me voir dans une si belle nature. »

Cette parenthèse italienne se ferme au bout de trois ans, quand une fièvre le contraint de rentrer en France. De retour d'Italie, il regagne Aix-en-Provence, réalisant là une quantité impressionnante de paysages aixois et plus généralement provençaux, souvent exécutés sur le motif. Bien après cette époque, en 1860, Adolphe Meyer écrit à son sujet dans le Plutarque Marseillais : « Bien des gens m'ont dit qu'ils avaient l'habitude de rencontrer un homme petit, assez pauvrement vêtu, d'une physionomie douce et calme, traversant curieusement les champs et allant, selon son caprice, s'asseoir à quelque ombre pour dessiner l'un des nombreux sites aux environs d'Aix. Tout le monde connaissait ce bonhomme qui, souvent, demeurait la journée devant le même point de vue, dînant d'un morceau de pain et de quelques radis, allant boire au premier ruisseau clair qu'il entendait jaser. »

À Aix, de 1786 à 1792, Jean-Antoine Constantin prend également la tête de l'école fondée par le duc de Villars. Mais bientôt la Révolution et la Terreur qui embrasent la France vont venir troubler la quiétude de l'artiste, qui perd alors son emploi et doit abandonner l'école. Les temps sont difficiles pour le peintre.



Ce n'est qu'en 1807 qu'il revient à Aix-en-Provence et reprend l'enseignement du dessin. Il retrouvera ses anciens élèves, dont le comte de Forbin, devenu directeur des Musées Royaux, ainsi que Granet qui lui apportèrent leur soutien et leur appui financier. En 1813, il accepte le modeste poste de professeur adjoint à l'école de dessin d'Aix, au titre de professeur de paysage.

En 1817, il reçoit une médaille d'or à l'Exposition de Paris, et jusqu'en 1827, envoie régulièrement des toiles au Musée du Louvre, où elles ne passent pas inaperçues.

Il est nommé Chevalier de la Légion d'Honneur en 1833.

Sa carrière est bientôt ralentie par une santé défaillante et c'est dans la pauvreté qu'il meurt, en 1844, à l'âge avancé de 88 ans.

Jean-Antoine Constantin repose aujourd'hui au cimetière de Saint Pierre d'Aix-en-Provence.

L'œuvre de Constantin d'Aix ressemble à une longue promenade, bucolique et pittoresque au sens premier du terme, au sein d'une nature variée, dans la quiétude et la lumière des campagnes aixoises et romaines.

En ce sens, notre tableau est assez emblématique du goût du peintre. La toile n'est pas datée mais provient sans doute de la période romaine, si exaltante pour l'artiste. On y retrouve une lumière diffuse et pourtant chaude, une végétation

luxuriante, de vieilles architectures aux pierres brunes et, ci et là, quelques groupes de personnages pour ajouter spontanéité et vérité à cet instantané fixé sur la toile. Ici, cette architecture imposante, entourée d'arbustes et bordée d'un fleuve surmonté d'un pont, ferait volontiers penser à la Villa Médicis. On aperçoit au loin un clocher qui pourrait bien être celui d'une des nombreuses églises de Rome. Sans certitude sur la topographie du lieu, on se laissera pourtant volontiers séduire par la finesse accordée aux détails de la scène. Dans l'exécution des groupes de personnages par exemple : le couple de personnages au premier plan éveille toutes les curiosités, s'agit-il d'un octroi ? Le personnage assis tendant la main est-il en train de recueillir le prix d'un passage ? Et plus haut, sur le pont, on se demande ce qui se trame entre les deux personnages chapeautés.

La scène, séduisante en bien des points, l'est d'abord parce qu'elle raconte une histoire et qu'elle nous emmène rêver dans des paysages de Méditerranée.

On trouve des œuvres de Constantin d'Aix au musée Granet d'Aix-en-Provence bien entendu, ainsi qu'au musée Calvet d'Avignon et au musée Cantini de Marseille.

Sont également conservées au Cabinet des Dessins du Louvre quatre études que le roi Charles X lui acheta en 1826.

### **Provenance**

- France, collection particulière.

### **Bibliographie**

- A. MEYER, *Jean-Antoine Constantin : peintre, sa vie et ses œuvres*, Marseille : Guéidon, 1860
- H. WYTENHOVE, *Jean-Constantin, Marseille 1756 – Aix-en-Provence 1844*, cat. d'exposition, Marseille, Musée des Beaux-Arts, 1985
- M. MALBERT, E. SCHWARTZ, *Voyage à Rome : les artistes, la Provence et l'Académie de France, du XVIII<sup>e</sup> à nos jours*, cat. d'exposition, Aix-en-Provence, Conseil général, Paris : Mare et Martin, 2011





## Johann-Ernst HEINSIUS

(Thuringe 1731 – Erfurt 1794)

# 13 | PORTRAIT DE PIERRE-SIMON DE LAPLACE, MATHÉMATICIEN

**Huile sur sa toile d'origine**

**Inscription « N. Largillière » sur le livre, en bas à droite**

**73 x 56,5 cm**

Heinsius, peintre allemand, se forma dans l'atelier de son père. Il peignit pour la principauté d'Hilburghausen avant de se rendre à la cour de Weimar en 1772. Lorsqu'il vint à Paris, il fut nommé peintre de Mesdames de France, filles de Louis XV.

Sur cet étonnant portrait, Heinsius représente Pierre-Simon de Laplace, mathématicien, astronome et homme politique. Ce savant fut reçu à l'Académie des Sciences dès l'âge de 34 ans, pour ses recherches sur la stabilité du système solaire. Ministre de Napoléon Bonaparte puis archichancelier du nouveau Sénat, il participa également à la fondation de l'École Normale Supérieure au cours de l'An III et fut nommé premier directeur de l'école Polytechnique. Cependant, Laplace est davantage connu pour ses travaux scientifiques, que ce soit les lois physiques qui portent son nom ou encore la loi sur la variation de la pression atmosphérique en fonction de l'altitude. D'ailleurs, ses études relatives à l'influence de la lune sur les marées sont encore d'actualité.



**Nicolas de Largillière (Paris 1656 – 1746)**

« Autoportrait »

80 x 65 cm

S.D.b.d. : Nicolas de Largillière seipum pinxit aet. 55 Ann. dom 1711

Musée National du Château de Versailles

En donnant à son modèle une posture identique à celle de l'*Autoportrait* de Nicolas de Largillière (1711, toile, 80 x 65 cm, Versailles, Musée National du château), Heinsius rend hommage à ce portraitiste du Grand Siècle. Il lui dédie son tableau en mentionnant le nom de l'artiste (« N. Largillière ») sur l'ouvrage en bas à droite, à l'endroit même où Nicolas de Largillière a signé et daté son œuvre. De la même manière, soutenant le regard du spectateur, Laplace désigne de sa main gauche ses travaux, revendiquant ainsi son statut de mathématicien. Dans sa main droite, il tient le porte-mine avec lequel il vient de tracer son schéma géométrique du principe du levier, objet propre aux artistes et aux scientifiques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et que l'on trouve souvent dans leur portrait.

On reconnaît dans ce portrait toute l'assurance de ce grand personnage de la vie intellectuelle vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, proche de d'Alembert et fortement imprégné par l'esprit des lumières.

Une autre version autographe du portrait de Pierre-Simon de Laplace, sensiblement identique, est conservé au Musée de Lons-le-Saunier (1770, toile, 90 x 60 cm).

Nous remercions Mr. Jean Dhombres pour son aide précieuse dans la rédaction de cette notice

### **Provenance**

- France, collection particulière.

### **Bibliographie**

- *Au temps des Merveilleuses. La société parisienne sous le Directoire et le Consulat*, Cat. d'exposition, Musée Carnavalet, Paris, 2005



Adèle ROMANÉE

(Paris 1769 – 1846)

14

## JEAN-LOUIS GUSTAVE D'HAUTEFORT ET SA SŒUR MARIE-THÉRÈSE-THAÏS AVEC UN CHEVAL DANS UNE CLAIRIÈRE

Huile sur toile

140 x 112 cm

Sur le cartouche du cadre d'époque Empire :

« Jean-Louis-Gustave d'Hautefort et sa sœur Marie-Thérèse-Thaïs d'Hautefort. 1802. »

La redécouverte d'Adèle Romanée fut accompagnée par la réattribution, à l'initiative de Marguerite Oppenheimer en 1997, de plusieurs de ses œuvres jusque là données à David ou Regnault. La vente Christie's du 26 juin 2008 à Paris a ensuite mis en lumière certains de ses chefs d'œuvre, et les recherches menées à cette occasion ont contribué à mieux comprendre le parcours d'une artiste dont le corpus n'est encore connu que par fragments.

Née Jeanne-Marie Mercier, la jeune fille fut légitimée à l'âge de neuf ans par le Marquis de Romance, dont elle prit alors le nom. Adoptant le prénom d'Adèle, elle se forma dans l'atelier tenu par la femme de Jean-Baptiste Regnault. On retrouvera dans ses œuvres la manière du maître, ferme et précise, tempérée notamment par l'influence plus féminine de Marguerite Gérard – dans la délicatesse des coloris ou la finesse du rendu des étoffes. Dans sa maturité, le style d'Adèle Romanée gagne en sensibilité : les formes s'adoucissent et deviennent plus souples, les contours s'estompent.

Profitant de l'ouverture du Salon en 1791, Adèle Romanée y exposa largement, dans un premier temps sous le qualificatif d'« élève de Regnault ». De 1793 à 1808 elle apparut sous le nom de son mari, le miniaturiste François-Antoine Romany qu'elle avait épousé en 1790 pour s'en séparer trois ans plus tard. De 1809 à 1833 elle s'y présenta comme Adèle Romanée. Elle peignit surtout des portraits ; on connaît notamment ceux des artistes qu'elle figurait revêtus de leurs costumes favoris.

Adèle Romanée représente ici un frère et une sœur, Gustave et Thaïs de Hautefort. Jean-Louis-Gustave, comte de Hautefort, était né en 1784 d'un père colonel attaché au régiment de Boulonnais. Il fut Officier supérieur des Gardes du corps du Roi – comme le père d'Adèle Romanée. Gustave, et sa jeune sœur Thaïs, épousèrent le 28 mai 1805 un frère et une sœur, Adélaïde et Charles-Théodore-Bélisaire de Maillé de la Tour Landry.

Le tableau évoque l'affection qui liait le frère et la sœur. La main posée sur sa monture, le cavalier enveloppe la jeune femme d'un regard protecteur – cette dernière tourne vers nous une figure douce et pensive. Elle présente au cheval un bouquet vapoureux de fleurs sauvages. Adèle Romanée campe ses modèles dans un paysage qui prend à l'arrière-plan des teintes rougeoyantes ; un rameau de chêne et quelques fleurs construisent le tout premier plan.

On peut confronter notre œuvre à la *Jeune femme tenant une cage à oiseaux surprise par un jeune homme* (1814, coll. part.). Adèle Romanée y figure une jeune femme au regard absorbé, légèrement décentrée du paysage qui l'englobe. Le visage tourné vers elle, un jeune homme surgit de derrière un fourré.

L'atmosphère d'intimité familiale de notre tableau, empreint d'une grande douceur et d'élégance, rejoint également les portraits que fit Adèle Romanée de sa propre famille, tel le *Portrait de la famille de l'artiste posant devant le château de Juilly* (1804, vente Christie's, 26 juin 2008, n° 76).

### Provenance

- France, collection particulière

### Bibliographie

- A. VANDEVOORDE, « Adèle Romany, une portraitiste à redécouvrir », in *L'estampille – l'Objet d'art*, Juin 2008
- M.A. OPPENHEIMER, « Four 'Davids', a 'Regnault', and a 'Girodet' reattributed – Female artists at the Paris Salons », in *Apollo*, juin 1997
- C. JEANNERAT, « L'auteur du portrait de Vestris II, Adèle de Romance, et son mari, le miniaturiste François-Antoine Romany », in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, 1923, 1<sup>er</sup> fascicule, pp. 52-63



Charles-François JALABERT

(Nîmes 1819 – 1901)

15

## GALATÉE

Huile sur panneau préparé

21,3 x 26,2 cm

Les débuts de Charles-François Jalabert à Nîmes, sous l'enseignement d'Alexandre Colin (1798 – 1875), avaient été brillants. Son père envoya toutefois le jeune homme à Paris débiter une carrière commerciale. Encouragé par son patron à suivre sa vocation initiale, Jalabert rejoignit l'atelier de Delaroche qui restera son indéfectible protecteur jusqu'à sa mort en 1856. Malgré trois échecs au prix de Rome, l'artiste y séjourna à ses frais à partir de 1843.

Rentré en France en 1847, il présenta au Salon un *Virgile* qui fut acquis par les Musées Nationaux pour le Luxembourg, et lui permit d'accéder aux commandes officielles. Il peignit également cette année-là des œuvres s'éloignant du grand genre, comme *la Belle italienne* (Musée Fabre, Montpellier) tirée des croquis rapportés d'Italie, ou encore notre *Galatée*. L'artiste exposera désormais régulièrement au Salon des sujets historiques et religieux, avant de se consacrer à partir de 1863 au portrait, notamment pour la famille d'Orléans.

Notre œuvre est probablement l'esquisse aboutie d'une *Galatée* aujourd'hui disparue, mais connue par la gravure qu'en fit Marie-Alexandre Alophe (1812 – 1883). Editée par Goupil, elle fut publiée en 1847 dans la Revue des Arts (épreuve conservée aux Archives de l'Académie de Nîmes). Goupil en réalisa également une photographie (Photothèque Witt, Londres). L'éditeur et imprimeur parisien avait été présenté à Jalabert par Gérôme. Il assura une constante et large diffusion de son œuvre par l'estampe, et une assise financière stable à sa carrière.

Jalabert s'inspire ici d'un vers des Bucoliques de Virgile, inscrit selon Reinaud, le premier biographe du peintre (1903), en bas de la peinture disparue. Lors d'un concours

de chant opposant les bergers Ménalque et Damète, ce dernier déclama : « La jeune Galatée, charmante espiègle, me jette une grenade et va se cacher derrière les saules ; mais, tout en se cachant, elle meurt d'envie d'être aperçue. » Quelques quarante ans après Virgile, Ovide développera dans ses Métamorphoses l'histoire de Galatée : éprise du berger Acis, la néréide était aimée du cyclope Polyphème. Ce dernier tua son rival en l'écrasant sous un rocher ; la jeune femme éplorée pria les dieux de changer le sang de son amant en un fleuve ou elle pourrait se baigner tous les jours. Déjà présente sur les murs de Pompéi, l'histoire de Galatée fut remise à l'honneur par les modernes. Louis de Boullogne, par exemple, figura au château de Chantilly une vive illustration du fameux « et fugit ad salices ». Jalabert offre ici une libre interprétation du vers de Virgile, version païenne et poétique de Suzanne et les vieillards. Les deux bergers, dont les têtes surgissent à travers un rideau de roseaux, épient la jeune femme à la peau laiteuse, comme l'évoque son nom. Elle est couchée au bord d'une eau sombre qui peut évoquer ses amours malheureuses.

La beauté des tableaux mythologiques et allégoriques de Jalabert lui vaudra plusieurs commandes pour des hôtels particuliers, telle *La Nuit déployant ses ailes* (Hôtel Pereire). Ses *Nymphes écoutant les chants d'Orphée*, exposées au Salon de 1853, livrent à l'instar de notre Galatée une libre inspiration de la mythologie, teintée de romantisme, plus qu'une illustration littérale des faits.

L'œuvre de Jalabert fit écho dans la peinture de son maître : Delaroche retravaillait depuis 1842 un *Moïse exposé sur le Nil*, tel qu'en attestent les nombreux croquis conservés au Louvre. Il en présenta en 1853 une version définitive très proche du *Galatée* de son élève.



Gravure de 'Galatée' par Marie-Alexandre Alophe d'après Jalabert, éditée par Goupil et publiée en 1847

### **Bibliographie**

- Charles-François Jalabert (1819 – 1910), cat. d'exposition, Nîmes, musée des Beaux-Arts, 1981
- E. REINAUD, *Charles Jalabert, l'homme, l'artiste – d'après sa correspondance*, préface de J.-L. Gérôme. Paris : Hachette, 1903, p. 112
- VIRGILE, *Bucoliques*, Eglogue III, trad. Française et annotations M. Aug. Desportes, Hachette, 1846

### **Exposition**

- Le XIX<sup>e</sup> siècle, Galerie Talabardon et Gautier, Paris, décembre 2005

Jean-Baptiste-Camille COROT

(Pans 1796 – Paris 1875)

16 | MARIE-MADELEINE EN PRIÈRE

Huile sur papier marouflée sur toile, esquisse

28 x 19 cm

Derrière son aspect jovial, associé par Baudelaire à cette naïveté de génie tant esthétique que morale, Camille Corot s'insère dans le paysage artistique du XIX<sup>e</sup> siècle français comme une figure profondément originale voire inclassable. Issu de la petite bourgeoisie parisienne, il débuta tardivement sa carrière artistique, avec la facilité et surtout l'indépendance que lui apportaient ses ressources familiales. Corot se forma dans les ateliers de Michallon (1796 – 1822) puis de Bertin (1767 – 1842), qui dispensaient un enseignement rigoureux fondé sur le paysage historique. A travers eux, Corot hérita également de Pierre-Henri de Valenciennes (1750 – 1819), et de ce dualisme entre deux pratiques nécessaires la composition construite en atelier, et le libre travail sur le motif. L'artiste ne manqua pas d'arpenter Paris et ses alentours pour réaliser des pochades, non à l'aquarelle, mais directement à l'huile à la manière des peintres néo-classiques 'de plein air'. Fondamentalement, la manière de Corot est classique, tributaire de Poussin ou David. Elle se déploie toutefois librement, avec une profondeur éloignée de tout académisme superficiel.

Déjà exercé en France, Corot murit son métier à Rome, où il séjourna une première fois trois ans à partir de 1825. Ces années furent l'occasion de nouer des rencontres décisives avec des artistes de toutes nationalités. Son plus proche entourage est constitué de Bertin et Caruelle d'Aligny (1798 – 1871), deux hommes comme lui amoureux du plein-air, arrivés à Rome par d'autres voies que l'Académie. L'artiste reviendra à deux reprises puiser par des séjours en Italie ressourcement et inspiration.

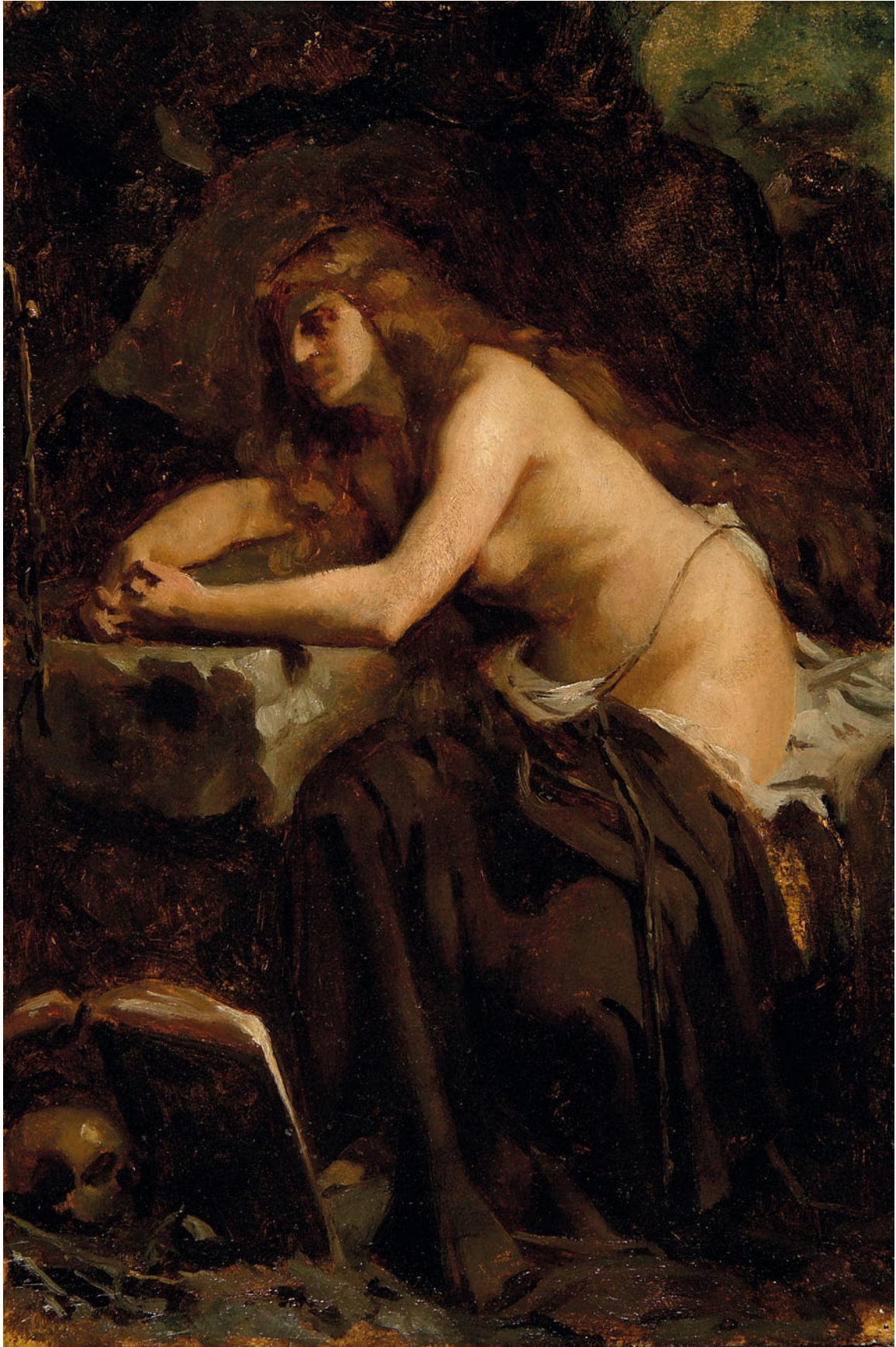
Corot était avant tout un paysagiste. D'abord purement naturels, ses paysages s'ornent parfois de figures, puisées dans la mythologie ou l'Ancien Testament, *Agar dans le désert* (1835, New-York, Metropolitan Museum of Art). La figure humaine comme motif principal est d'ordinaire

traitée seule. Il la travaille dans les années 1825 avec une série de portraits. Ses liseuses, plus tardives et rarement présentées de son vivant, sont empreintes d'une sobre mélancolie. Sa peinture religieuse est illustrée par une grande commande publique pour le baptistère de l'église de St Nicolas des Chardonneret, ou un ensemble sur les murs de l'église de Ville d'Avray (1855 – 1856); on y retrouve d'ailleurs une Marie-Madeleine. En peinture de chevalet, Corot peignit des sujets érémitiques, et quelques figures vétérotestamentaires comme *Rebecca au puits* (1838 – 1839, Pasadena, Norton Simon Museum).

Le peintre avait peut-être puisé le thème de Marie-Madeleine chez les maîtres anciens; les représentations qu'en avaient faites Corrège puis Pompeo Batoni avaient été largement diffusées. On retrouve à plusieurs reprises la sainte dans l'œuvre du maître (voir par exemple *La Madeleine lisant*, Paris, Musée du Louvre; *La Madeleine en prière*, vente Sotheby's, 04/05/2012, lot n° 85). Le buste dénudé, enveloppée d'une tunique, elle figure en prière, implorante dans le désert. Accompagnée d'une vanité, elle a souvent le regard élevé vers le ciel. A l'inverse, dans notre œuvre, son visage est tourné vers le crucifix qu'elle semble invoquer, les mains jointes. Ce n'est plus la nature qui entoure la sainte, mais un univers minéral que Corot aimait peindre, et qui l'avait souvent occupé lors de ses séjours en forêt de Fontainebleau.

Comme dans ses paysages, le mode de représentation de la figure privilégie la masse, évite les détails, le pittoresque. Le motif se forme selon un ordre que Corot définissait lui-même dans ses notes : saisir la masse est le premier pas, où l'ensemble doit prédominer. Suivent le dessin, qui doit être ferme et rythmé, puis la mise en place des valeurs, la couleur, et enfin l'exécution. L'habile diffusion de la lumière sans jeu, contribue à l'effet de justesse dépourvu de tout effet

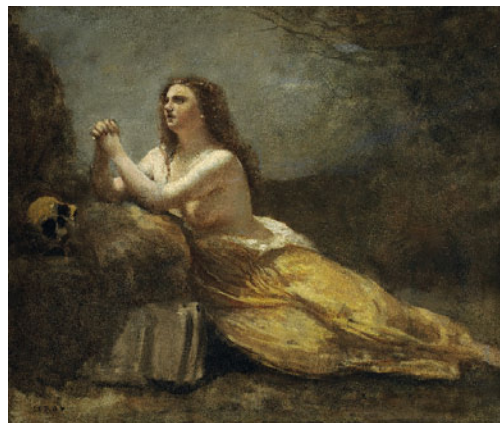




virtuose. Elle se concentre sur le corps de la sainte, et les quelques objets qui soutiennent sa méditation repentante : le crucifix, la Bible et le crâne. La matière de l'artiste était à ses débuts très en relief, son travail dans la matière évoquait Chardin. Peu à peu il homogénéisa sa touche, préférant les demi-pates onctueuses. C'est ainsi qu'est construite notre œuvre, où le passage du pinceau régularise mais, toujours perceptible, participe à construire l'harmonie d'ensemble.

Dans les années 1840, Corot atteignit sa maturité. Notre œuvre, probablement datée du début de la décennie suivante, se ressent de cette concentration propre à certains de ses petits formats : la gamme de couleur contenue est pourtant largement modulée. La touche colorée construit, voire charpente, la silhouette féminine. Les chairs et le drapé sont toutefois finement retranscrits, mais Corot ne sacrifie pas aux détails inutiles, laissant émaner une atmosphère de grave recueillement.

Ce tableau sera reproduit dans le sixième supplément à L'œuvre de Corot par Alfred Robaux, actuellement en préparation par M. Martin Dieterle.



**Jean-Baptiste Corot**

«Marie Madeleine en prière»

huile sur toile

48 x 54 cm

Vente Sotheby's 04-05-12, lot n°85

### **Provenance**

- France, collection particulière

### **Bibliographie**

- *La peinture française au XIX<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition, Tokyo, Daimaru Museum [et al.], 2003 – 2004. Voir n° 14, Corot, St. Mary Magdalene expiating in the Desert
- Villa Médicis, Maesta di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia. *D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome*, catalogue d'exposition, Rome : Villa Médicis, 2003
- *Corot le génie du trait — estampes et dessins*. Catalogue d'exposition, Paris : BNF, 1996. Voir n°76-78, Corot, Madeleine à genoux, Madeleine en méditation
- J.LEYMARIE, *Corot*, Genève : Skira, 1979
- ROBAUT, MOREAU-NELATON, *L'œuvre de Corot*, catalogue raisonné et illustré, Paris : Laget, rééd. 1965. Voir n°2314, 3187 et 3188



Maurice DENIS  
(Granville 1870 – Paris 1943)

## 17 | PROCESSION AUX TOITS ROUGES

Circa 1892  
Huile sur toile marouflée sur carton  
Monogrammé en bas à droite  
19,3 x 27 cm

Formé à l'Académie Julian, Maurice Denis fut l'un des initiateurs du groupe nabi. Religieux voire mystique, il fut aussi le théoricien de ces jeunes artistes désireux d'un renouveau artistique dans lequel la peinture décorative occuperait une place fondatrice. Ce travailleur infatigable créera sa propre iconographie, et mettra en œuvre des formes esthétiques nouvelles sans jamais sacrifier au fond. Marquée par les primitifs italiens, sa peinture évoluera vers un classicisme très personnel. Décorateur recherché, Denis fut aussi l'illustrateur de *Sagesse* de Verlaine, édité chez Ambroise Vollard, ou encore le créateur d'œuvres de chevet de petit format empreintes d'une poésie intérieure qui le fit dans les premiers temps surnommer le « nabi aux belles icônes ».

Notre *Procession aux toits rouges* est vraisemblablement une première ébauche de *Vers le bonheur*, troisième panneau d'un projet décoratif pour la salle des mariages de Montreuil-sous-Bois. Les décors municipaux faisaient à cette époque le bonheur de jeunes artistes qui, profondément influencés par Puvis de Chavannes, réclamaient des murs à peindre, et voyaient dans le décor monumental le premier lieu de leur accomplissement. La mairie de Montreuil avait proposé en 1892 le programme d'un concours pour sa salle des mariages, sans sujet imposé. Le 20 mars 1892, d'après son journal, Maurice Denis s'y attelle. Il rendra ses compositions le 31 du mois. Peints au dixième, les projets seront présentés trois semaines à l'Hôtel de Ville de Paris. On y retrouvera les signatures de nombreux élèves de Gustave Moreau, comme Henri Matisse ou Louis Valtat. Puvis de Chavannes assurera ensuite la présidence de jury.

Pour cette vaste salle rectangulaire, l'artiste imagina quatre panneaux. Les figures en cortège y formeront une longue

et unique procession : *Vers l'espoir* illustrera les fiançailles, *Vers l'amour*, le mariage, *Vers le bonheur*, la vie familiale, et *Vers le repos*, le départ pour l'au-delà. Thérèse Barruel a identifié récemment, dans les carnets de l'artiste, la genèse du projet on y voit quatre croquis au crayon, annotés. Le troisième, *Vers le bonheur*, porte la mention les « enfants/maisons rouges ». C'est le seul dont on ne connaît pas le panneau présenté correspondant. *La Marche de fiançailles* rejoignit dès 1892 la collection Arthur Fontaine. *La Procession nuptiale* est aujourd'hui conservée au Musée de l'Ermitage. La quatrième esquisse à l'huile a été retrouvée sous un *Paysage à l'arbre fleuri*.

L'iconographie du décor d'une salle de mariage était codifiée, et devait s'inscrire autour de la cérémonie qui s'y déroulait. Pour Montreuil, Denis la transcende, proposant d'évoquer le cheminement de toute une vie. Le cortège qui naît aux fiançailles s'achève alors au bord d'une rivière où, sur une barque, un passeur attend pour le mener vers l'au-delà. *Vers le Bonheur* évoque les joies de la vie familiale. La procession se déroule de façon linéaire, horizontale. Progressivement, Denis développera ses cortèges verticalement : ceux-ci prendront alors des allures d'ascension.

Le motif de la procession traversa l'œuvre du « Nabi aux belles icônes ». Il s'en émerveillait en Bretagne, où les Pardons de la Clarté ou du Folgoët lui inspirèrent de nombreuses toiles. Il aimait aussi les processions du 15 août, dont les bannières éclatantes de couleur animent ses toiles. Parfois situé dans la foule, parfois la regardant circuler, le peintre nous introduit ainsi dans ces instants où le recueillement religieux s'allie à la fête populaire, dans une atmosphère de joyeux recueillement. Mais Maurice Denis ne peignit pas, à la différence peut-être d'un Mathurin



Méheut, avec la conscience de témoigner d'une culture qui disparaissait. Devenant atemporelle, la procession symbolise le déroulement même de la vie terrestre. Empreints d'une dimension mystique, ses cortèges de communiantes ou de vierges vêtues de blanc semblent déjà appartenir à l'éternité.

Notre étude est à mettre en rapport avec le *Cortège aux rosiers blancs*, (Musée Maurice Denis), qui évoque une promenade familiale. Elle peut également se rapprocher de la *Procession aux étendards* (1897, collection particulière). Justes esquissées, presque abstraites, des silhouettes déambulent en pleine nature, par groupes voilés de blanc ou tout de noir vêtus. On retrouve de semblables personnages dans la *Procession pascalle* (1892 collection particulière) : Maurice Denis parlait alors de « figures d'âmes ». L'alignement des troncs et les arbres fleuris de blanc, à l'arrière-plan, sont aussi une constante de l'œuvre printanière de l'artiste.

La *Procession aux toits rouges* est peinte vers 1892, au cœur de la période nabis de l'artiste. La palette chromatique en est caractéristique ; la manière évoque la leçon de Gauguin à Sérusier pour le *Talisman*. Dans un format réduit, Maurice Denis juxtapose des blancs, bleus verts et rouges francs, laissant affleurer la toile préparée. Il dispose dans le décor ainsi brossé les touches noires et gris teinté de mauve des personnages. L'ensemble ne peut qu'évoquer la formule désormais célèbre du jeune nabi, qui semble résumer avec bonheur les solutions esthétiques de notre toile : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »

Le tableau sera inscrit au Catalogue raisonné de l'œuvre de Maurice Denis par Claire Denis avec le n° d'indexation : 892.0051

#### **Provenance**

- Ancienne collection Maurice Denis
- Collection particulière par descendance

#### **Bibliographie**

- LECOMTE, STAHL, *Maurice Denis : l'éternel printemps*, cat. d'exposition, Musée des impressionnismes, Giverny, Paris, Giverny : Hazan, 2012
- F.HELBRUN, *Maurice Denis*, cat. d'exposition, Musée d'Orsay, Paris : Musée d'Orsay, 2006
- *Maurice Denis dessinateur : l'œuvre dévoilée*, cat. d'exposition, Musée Départemental Maurice Denis, Saint Germain-en-Laye, \*Paris : Somogy, 2006
- T.BARRUEL, « Vers le mieux, une devise nabis ? » in La revue du Musée d'Orsay, printemps 2005, n° 20, pp. 26-37
- G.COGEVAL, C.FRECHES-THORY, *Il tempo dei nabis*, cat. d'exposition, Florence, Palazzo Corsini, Firenze Artificio, 1998
- *Maurice Denis et la Bretagne*, cat. d'exposition, Musée de Morlaix, 1985



## | TABLE DES MATIÈRES

Lubin BAUGIN .....	5
Louis de BOULLOGNE le Jeune .....	8
Jean-Antoine Constantin, dit CONSTANTIN D'AIX.....	12
Jean-Baptiste-Camille COROT .....	16
Jacopino DEL CONTE (attribué à).....	2
Maurice DENIS.....	17
Guillaume DUMÉE (attribué à).....	1
Giacinto GIMIGNANI .....	6
Johann-Ernst HEINSIUS .....	13
Charles-François JALABERT .....	15
Hans JORDAENS III et Frans FRANCKEN III.....	3
François LEMOYNE.....	11
Reynaud LEVIEUX.....	9
Jean RAOUX.....	10
Adèle ROMANEE.....	14
Willem VAN HERP l'Ancien.....	7
Atelier de Simon VOUET .....	4



## REMERCIEMENTS

Installée dans le quartier Drouot depuis 1996, la Galerie a su trouver ses marques dans la peinture et les oeuvres sur papier du XVI<sup>e</sup> jusqu'au début du XX<sup>e</sup> 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 ; Galeries Nationales d'Ottawa ; Musées des beaux arts de Nantes ; Musée du Château de Compiègne...

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

**Madame Catherine LOISEL**

Conservatrice en chef au département  
Arts Graphiques du Musée du Louvre

**Madame Catherine GOGUEL**

Conservatrice en chef honoraire  
au département Arts Graphiques  
du Musée du Louvre

**Madame Françoise JOULIE**

Chargée de mission au Musée du Louvre

**Monsieur Sylvain LAVEISSIERE**

Conservateur en chef au département  
des peintures du Musée du Louvre

**Monsieur Dominique CORDELLIER**

Conservateur en chef au département  
des arts graphiques au Musée du Louvre

**Monsieur Pierre ROSENBERG**

Directeur honoraire du Musée du Louvre

**Monsieur Olivier ZEDER**

Conservateur des collections du XVI<sup>e</sup> au  
XVIII<sup>e</sup> siècle au Musée Fabre de Montpellier

**Monsieur Alastair LAING**

Conservateur des peintures  
et des sculptures au National Trust (Londres)

**Monsieur Dominique JACQUOT**

Conservateur en chef des peintures  
au Musée des Beaux Arts de Strasbourg

**Monsieur Jean DHOMBRES**

Mathématicien et historien  
des mathématiques

**Madame Claire DENIS**

Historienne de l'art

**Madame Marianne LONJON**

Historienne de l'art

**Monsieur Martin DIETERLE**

Historien d'art

**Madame Paola PACHT BASSANI**

Historienne de l'art

**Monsieur Philippe BARNABE**

Galeriste

**Madame Dominique de BORCHGRAVE**

Restauration de cadres anciens

**Pierre LAVERGNE**

Encadrement

**Studio Art Go, Florent DUMAS**

Photographe

**TELLIEZ COMMUNICATION**

Compiègne – Imprimeur

**Mademoiselle Emmanuelle VERGEAU**

Rédaction du catalogue

**Mademoiselle Joséphine CURTIL**

Rédaction du catalogue

**Madame Marie BERTIER**

Rédaction du catalogue

**Monsieur Christophe BRISSON**

Création et mise en page du catalogue







**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](mailto:EXPERT@ALEXIS-BORDES.COM)

[WWW.ALEXIS-BORDES.COM](http://WWW.ALEXIS-BORDES.COM)

ISBN 978-2-9527658-5-5