



GALERIE  
ALEXIS  
BORDES

DESSINS  
DU XVI<sup>E</sup> AU XX<sup>E</sup> SIÈCLE



*« Les artisans bien subtils  
Animent de leurs outillz  
L'airain, le marbre, le cuyvre »*  
Du Bellay

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

# DESSIN AU QUARTIER DROUOT

DESSINS DU XVI<sup>E</sup> AU XX<sup>E</sup> SIÈCLE

**Exposition**

du vendredi 23 mars au vendredi 6 avril 2012

**GALERIE ALEXIS BORDES**

19, rue Drouot – 75009 Paris

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

Prospero FONTANA (attribué à)

(Bologne 1512 – 1597)

## 1 | VÉNUS ENTOURÉE DE DIEUX FLEUVES

Plume, encre brune, lavis et rehauts de blanc, sur papier préparé bleu

Circa 1540

16 x 28,8 cm

Prospero Fontana fut formé auprès d’Innocenzo da Imola à Bologne, puis assimila l’influence maniériste de Perino del Vaga avec lequel il collabora à Gênes entre 1528 et 1538. Il rentra par la suite au service du pape Jules III à Rome, où il résida à partir de 1544. Il peignit alors à fresque les appartements de ce dernier, mais aussi certaines salles du Château Saint-Ange, du Belvédère, de la villa Giulia et du palazzo Firenze.

De sa rencontre avec Vasari à Rimini, vers 1547, résultèrent des œuvres intéressantes telles que *l’Adoration des mages* (musées de Berlin) et *la Déposition* (Bologne, P. N.). Sa maturité stylistique s’y manifeste, offrant une fusion d’éléments toscans et romains enrichie d’influences flamandes – notamment perceptibles dans les paysages. Sous la direction de Vasari, Fontana collabora de 1563 à 1565 aux fresques du Palazzo Vecchio à Florence.

La majorité des œuvres de Fontana se trouve à Bologne : il succéda à Pellegrino Tibaldi pour la décoration à fresque de la chapelle Poggi à San Girolamo Maggiore (*Histoires de saint Jean-Baptiste* à la voûte et *les Évangélistes* dans les pendentifs, 1561). Les échanges culturels avec Fontainebleau, où il séjourna probablement en 1560, documentent ce travail. L’artiste produisit aussi de nombreux tableaux d’autel : dans ses *Assomption* et *Annonciation* (Milan, Brera) se manifeste le climat de la Contre-Réforme, auquel il adhéra et resta attaché

dans sa dernière phase d’activité. Sa renommée est grande dans sa ville natale ; il y devint le maître des frères Carracci, de Dionysius Calvaert, de Titiarini et Achille Calici, et fut plusieurs fois directeur de la corporation des peintres.

Prospero Fontana a représenté ici une jeune Vénus vue de dos. Ses chairs et son visage, retourné légèrement dans un mouvement pensif, sont éclairés de rehauts blancs. Quatre dieux-fleuves d’âges variés – peut-être, selon la tradition, les fleuves principaux de chaque continent – l’entourent, ainsi que de nombreux putti. Au premier plan, une vasque semble déverser les flots, dans lesquels nagent plusieurs dauphins. La composition occupe ici tout l’espace de la feuille ; l’artiste a imbriqué des personnages aux postures dynamiques et maniéristes, accentuant l’impression d’un espace en mouvement. Les traits de plume, courts et sinueux, dessinent des anatomies puissantes, et donnent un caractère presque déstructuré aux figures des dieux fleuves. La construction du dessin, et particulièrement le resserrement des plans successifs, évoque celle d’un bas-relief. On peut confronter cette œuvre aux dessins préparatoires sur papier bleu, mis au carreau, que réalisa Fontana pour les fresques de la Villa Giulia à Rome (1553-1555, conservés au Louvre et au British Museum). On y retrouve le même type de dessin, dans des thèmes antiques similaires.

### Bibliographie

- M. JAFFE, « The Devonshire collection of Italian drawings », London : Phaidon, 1994
- C. MURPHY, « Lavinia Fontana : a painter and her patrons in sixteenth-century Bologna », New Haven : Yale University Press, 2002
- N. STRASSER, « Dessins italiens de la Renaissance au siècle des Lumières : Collection Jean Bonna », Genève, 2010









Jacob JORDAENS

(Anvers 1593 – id. 1678)

## 2 | ÉTUDE POUR UNE SCÈNE DE SACRIFICE

Pastel, aquarelle et gouache sur traits de pierre noire  
64,5 x 55 cm

Jacob Jordaens est l'une des grandes figures de la peinture anversoise du XVII<sup>e</sup>. L'abondance et la qualité de sa production le firent volontiers associer à ses contemporains Rubens et Van Dyck. A la différence de ces derniers, peintres de cour qui fréquentaient la société érudite et humaniste, Jordaens évolua dans le milieu bourgeois qui était le sien. Son goût pour les vastes compositions s'accorde ainsi à des modèles réalistes, empreints d'une vie généreuse et joviale.

Jordaens suivit à Anvers une formation traditionnelle chez le peintre Adam van Noort, qui deviendra son beau-père. Il y côtoya Rubens, dont les compositions et la touche expressive l'influencèrent durablement. Mis à part quelques brefs voyages, la longue et prolifique carrière de Jacob Jordaens se déroula entièrement à Anvers. Il n'effectua jamais le traditionnel voyage en Italie, mais s'attacha à réunir et copier les œuvres des artistes transalpins circulant grâce à la gravure.

L'artiste débuta probablement par des œuvres à la détrempe, puis travailla la peinture à l'huile; il réalisa également d'importants cartons de tapisserie. Jordaens, qui jouit sa vie durant d'une excellente réputation, s'adjoignit progressivement l'aide d'un important atelier. Il répondit aux commandes de particuliers, des institutions religieuses ou civiles, travailla pour les cours des Pays-Bas espagnols, d'Angleterre et de Suède. On lui connaît autant un goût pour la mythologie et les allégories que pour les sujets

bibliques – il développa probablement ces derniers en se rapprochant de l'église réformée.

Dans notre dessin, devant une arcature antique, Jordaens a mis en scène de nombreux personnages autour d'un autel sur lequel un agneau est préparé pour le sacrifice. Les figures sont précisément construites, les postures variées et les expressions étudiées. Au premier plan plusieurs bêtes (des moutons) sont apportées à l'autel : Jordaens aimait dessiner les animaux, et les inséra fréquemment dans toutes sortes de compositions. Dans une région catholique marquée par le Concile de Trente, ce thème de sacrifice inspiré de l'Ancien Testament peut surprendre; les Pays-Bas méridionaux empreints de culture humaniste conservèrent toutefois longtemps le goût pour l'Antique, et allouèrent à des scènes profanes une signification allégorique propre à exalter les vertus. Le thème du sacrifice est en lui-même porteur de sens, évoquant celui du Christ venu accomplir les sacrifices païens ou vétérotestamentaires.

Sur un papier beige, Jordaens a construit la scène à la pierre noire. Des rehauts de sanguine, de pastel et d'aquarelle animent les personnages, le feu et le décor. La vigueur de la construction et la qualité de la technique rapprochent par exemple notre œuvre du *Jésus chassant les marchands du temple* (ca. 1645 – 1650, Musée du Louvre). L'un et l'autre mettent en œuvre une composition en mouvement, où personnages et animaux sont contenus dans un décor architectural de conception classique.



Nous pouvons également confronter notre œuvre aux dessins *Veritas Dei* et *Suffer the little children to come unto me* (localisation inconnue, voir bibliographie), publiés par d'Hulst, spécialiste de l'artiste. Jordaens y emploie la même technique, et dispose les personnages dans une architecture antique semblable

Certains éléments iconographiques sont à rapprocher d'autres œuvres de l'artiste. Le grand-prêtre mitré debout en arrière plan évoque un homme figurant dans *L'Allégorie sur l'incompréhension des Hébreux et des Grecs concernant le Sacrifice du Christ* (Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg). On retrouve les deux enfants portant une jarre – dont l'un se retourne vers nous en personnage admoniteur – dans *La fabrication et l'adoration des faux dieux* (Crocker Art Gallery, Sacramento).

### **Bibliographie**

- E. Mc GRAETH, « Jacob Jordaens and Moses's Ethiopian Wife », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 70, 2007, pp. 247-285, fig. 5
- J. S. HELD, « Jordaens drawings by R.-A. Hulst; P.S. Falck », *The Art Bulletin*, vol. 60, 1978, pp. 717-732, fig. 1
- R.A. D'HULST, « Jordaens drawings », Phaidon, Londres, New-York, 1994, voir pour comparaison *Veritas Dei* (p. 242) et *Suffer the little children to come onto me* (p. 316)
- D'HULST, POORTER, VANDENVEN, « Jacob Jordaens », cat. d'exposition, Anvers : Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1993
- P. C. SUTTON, « Rubens 'Sacrifice of the Old Covenant', from the Coolidge Collection », *Journal of the Museum of Fine Arts*, Boston, vol. 1, 1989, pp. 4-21





**Giovanna GARZONI**

(Ascoli 1600 – Rome 1670)

### 3 | NATURE MORTE AUX ARTICHAUTS, ROSES ET FRAISES DES BOIS

Plume, encre noire et aquarelle gouachée sur vélin

Signé en bas à gauche

29 x 37,4 cm

Issue d'une famille d'artisans et artistes vénitiens, Giovanna Garzoni montra très tôt des dispositions artistiques; elle exécuta ainsi dès 1616 une *Sainte Famille* puis un *Saint André*, dans le style de Palma le Jeune, dont on pense qu'elle fut l'élève. Cependant, la «grande peinture» n'étant pas à l'époque considérée comme acceptable pour une femme, elle se tourna vers la calligraphie, l'illustration scientifique et le portrait en miniature.

L'une de ses œuvres de jeunesse, l'illustration d'un livre enluminé daté de 1625, présente des fruits, des insectes, des oiseaux et des fleurs; ces sujets allaient devenir sa spécialité. Lors de son premier séjour à Rome, dans les années 1620, Giovanna Garzoni se lia d'amitié avec l'érudit Cassiano dal Pozzo, les Barberini et l'Académie des Lincei, première académie scientifique italienne qui fut à l'origine du renouveau de l'illustration naturaliste. Par la suite, elle travailla avec succès pour un cercle de mécènes, notamment à Florence, ville où elle séjourna plusieurs années et développa une importante clientèle issue des grandes familles de l'aristocratie, en particulier les Médicis.

Le raffinement des natures mortes de Giovanna Garzoni reflète ainsi le goût des familles fortunées qui lui passaient commande pour décorer leurs villas, et témoigne de l'intérêt de ses contemporains pour la représentation scientifique de la nature, courant de pensée auquel les Médicis adhéraient depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, notamment à travers les cabinets de curiosité renfermant des

répertoires d'animaux et de végétaux domestiques et exotiques. Giovanna Garzoni s'inscrit donc dans la lignée des artistes de natures mortes italiens ou étrangers comme Jacopo Ligozzi, Otto Marseus, Van Schrieck ou Willem van Aelst présents à la cour des Médicis et capables de reproduire la nature avec talent.

Cette nature morte illustre un type de composition, celui du saladier avec des fruits et légumes, que l'on a notamment retrouvé dans la peinture piémontaise et lombarde de Orsola Caccia ou Panfilo Nuvolone et que Giovanna Garzoni avait probablement découvert et adopté lors de son séjour auprès de Christine de France à Turin entre 1632 et 1637; on peut ainsi la rapprocher d'une nature morte similaire, celle des *Artichauts dans un plat chinois avec rose et fraises*, conservée à la Galerie Palatine (Florence).

Dans la grande tradition des vanités, Garzoni nous fait toucher du doigt le temps qui passe et la destinée de l'homme. Les piqûres et oxydations sur la rose au premier plan ainsi que sur les feuilles des artichauts, les feuilles desséchées et craquantes qui débordent du plat chinois forment une allégorie de la déchéance humaine avec tous ses affres. La composition est dominée par le souci de naturalisme, visible en particulier à travers le dessin très maîtrisé des feuilles et des tiges et la représentation méticuleuse des détails; la touche pointilliste et le choix de la technique sur vélin contribuent également à la précision scientifique de cette nature morte d'une grande rareté.

#### **Bibliographie**

- S.MELONI TRKULJA, E.FUMAGALLI, « Giovanna Garzoni : Natures mortes », Paris, Bibliothèque de l'Image, 2000, cf pour comparaison *Artichauts dans une assiette chinoise avec rose et fraises*, p. 60.
- G. CASALE, « Giovanna Garzoni : insigne miniatrice » 1600 - 1670, Milan, Jandi Sapi, 1991
- G. CASALE, cat. d'exposition « Gli incanti dell'iride : Giovanna Grazoni pittrice nel Seicento », Silvana, 1996

#### **Provenance**

- France, Collection particulière









Jean-Baptiste GREUZE

(Tournus 1725 – Paris 1805)

#### 4 | ETUDE POUR LA FEMME DU ‘TESTAMENT DÉCHIRÉ’

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier préparé bleu  
52,5 x 40,5 cm

Dessinait depuis l'âge de huit ans, Jean-Baptiste Greuze commença sa formation à Lyon chez Charles Grandon. Il arriva à Paris vers 1750 et ses relations avec l'Académie Royale de peinture et de sculpture, où il étudia entre autre avec Natoire, furent parfois difficiles. Très apprécié de Diderot, il exposa au Salon à partir de 1755, et notamment des dessins. Greuze fut reçu à l'Académie en 1769 comme peintre de genre alors qu'il avait présenté un tableau d'histoire : son *Septime Sévère et Caracalla* aux novateurs accents néo-classiques souleva de vifs débats. Profondément marqué par cet événement, Greuze cessa d'exposer au Salon jusqu'en 1800. Il accueillit désormais ses visiteurs dans son studio au Louvre, où il mourut en 1805.

On connaît du *Testament déchiré* la gravure réalisée par Le Vasseur après 1785, et son dessin préparatoire, ainsi que plusieurs études partielles. Selon le contrat signé avec le graveur, le dessin préparatoire aurait été effectué d'après une peinture dont la trace est aujourd'hui perdue. La scène représente un fils qui, croyant son père mort, s'introduit dans sa chambre pour en détruire le testament avec la complicité de sa femme. Le père drapé dans un linceul surgit de son lit. Le fils s'effondre mort dans un fauteuil, le testament déchiré à la main. Sa femme se tient debout derrière lui, saisie d'effroi. Parmi ces scènes de morale domestique, Greuze aborde à maintes reprises la question du rapport entre père et

fil. Il souligne tantôt la piété filiale (*La consolation de la vieillesse* – perdu, *La mort d'un père regretté par ses enfants* – 1769), tantôt les désaccords familiaux (*La malédiction paternelle* – 1777, *Le Fils puni* – 1769). Edgar Munhall décèle dans le *Testament déchiré* une résonance autobiographique : le père de Greuze, mort en 1769, légua l'intégralité de ses biens à l'aîné de ses neuf enfants au détriment des autres.

Sur un fond traité en larges ombres contrastées, la femme est dessinée avec précision à l'estompe dans des gris nuancés. Des rehauts de blanc soulignent le beau travail de drapé. Derrière un fauteuil, elle se tient debout et tournée aux trois quarts. Ses gestes sont amples et expressifs. Elle étend son bras gauche et sa main ouverte, comme pour repousser la colère du père. Sa tête est levée dans la même direction. Son bras droit s'avance pour soutenir son mari.

La justesse des proportions et la souplesse de la posture laissent percevoir l'habileté du peintre à représenter le corps humain. Le doux modelé du visage, l'expression d'inquiétude contenue, s'inscrivent dans un travail sur les « têtes d'expression » que Greuze poursuivra sa vie durant. Le catalogue raisonné de Martin et Masson mentionne, outre la gravure de Le Vasseur, une *Etude de la femme dans le Testament Déchiré* à la sanguine (n°1495), vendue chez Laperlier en 1882 et aujourd'hui disparue.



**Provenance**

- France, Collection particulière

**Bibliographie**

- BARKER, « Greuze and the painting of sentiments », New-York: Cambridge University Press, 2005
- MARTIN, MASSON [et al.], « Jean-Baptiste Greuze », Paris : Piazza, 1905
- MUNHALL, « Greuze the Draftsman », New-York: Merell, 2002, voir pp. 216-217, reproduction de la gravure et du dessin préparatoire



**Etude pour le testament déchiré**

Lavis gris et rehaus de blanc sur traits de pierre noire, sur papier beige  
31x41cm

Collection particulière



J.C. LEVASSEUR

**Le Testament déchiré**, d'après GREUZE

Après 1785

Gravure, Paris, Bibliothèque Nationale de France





**Jean-Baptiste LEPRINCE**  
(Metz 1734 – Saint-Denis du port 1781)

## 5 | LE MARCHAND DE POISSON VIVANT ET LES MARCHANDS D'ŒUFS D'ESTURGEON

**Plume et encre noire, lavis brun**

**Signé et daté en bas à droite : « J.B. Leprince 1765 »**

**16,1 x 22,2 cm**

Très jeune, Jean-Baptiste Leprince se vit offrir une bourse d'étude par le gouverneur de la ville de Metz, qui lui permit d'entrer dans l'atelier de François Boucher. La qualité de son travail en fit l'un des dessinateurs les plus appréciés de son temps.

Il gagna la Hollande puis séjourna en Russie de 1758 à 1763 et voyagea jusqu'en Finlande et en Sibérie où il accompagna vraisemblablement l'abbé Chappe d'Auteroche dans sa mission d'étude astronomique en 1761.

Il observa avec fascination la vie quotidienne russe et en rapporta quantité d'études de paysages, costumes, coiffures et intérieurs constituant un matériel documentaire sans équivalent. De retour à Paris en 1762, ses « russeries » suscitèrent l'engouement et fondèrent en France une mode qui s'inscrivait le goût pour l'exotisme en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle, au même titre que la chinoiserie ou la turquerie.

Par la suite, il fut reçu à l'Académie en 1765 avec *Le Baptême russe*, et Diderot lui-même louait « le génie et la fraîcheur » de l'artiste ; ses œuvres furent largement reproduites et popularisées, d'une part grâce à la tapisserie, comme l'illustrent *Les Jeux russiens* qui furent tissés plusieurs fois à la manufacture de Beauvais à partir de 1769, et d'autre part, grâce à la gravure. Leprince fut en effet l'inventeur d'une technique de gravure imitant les dessins au lavis qu'il dut mit au point en 1768, manière dans laquelle il exécuta treize suites de planches consacrées aux costumes et aux mœurs des « peuples du Nord ».

Notre dessin est typique des productions russes de Leprince par son caractère exotique, notamment dans les costumes usuels et les physiques caractéristiques de ces personnages « à la Russe ».

Le souci du pittoresque propre à Leprince est visible à travers l'observation de la vie quotidienne en Russie, qui apporta un véritable dépaysement en France et fit le succès de l'artiste.

Cette scène représente trois hommes proposant leur marchandise à une jeune femme dans un village. Il s'agit d'une réplique postérieure au voyage en Russie, dans le sens inverse de la gravure publiée en 1765 dans le cadre des suites à l'eau-forte de 1764 (conservées à la Bibliothèque Nationale de Paris et au Cabinet des dessins de la ville de Rouen). Elle se rapproche d'autres sujets de la série, comme *Le marchand de poulets* (Paris, Bibliothèque Nationale), publiée à la même période.

La belle liberté du trait et la grande finesse d'exécution émanant de ce dessin ne sont pas sans rappeler les œuvres de Fragonard et illustrent le talent de notre artiste, en particulier dans le jeu de nuances sur le lavis brun permettant de moduler l'ombre et la lumière.

### **Bibliographie**

- J.HEDOU, « Jean Le Prince et son œuvre, suivi de nombreux documents inédits », Paris, Baur & Rapilly, 1879
- C. LEBEDEL, « La France et la Russie au siècle des Lumières », cat. d'exposition au Grand Palais, 1986
- « Jean-Baptiste Leprince, Le Voyage en Russie », cat. d'exposition au Cabinet des dessins du Musée des Beaux-Arts de Rouen, 2004/2005



Charles PERCIER

(Paris 1764 – 1838)

## 6 | LA CUIRASSE DE PYRRHUS

Pierre noire sur papier vergé

42 x 35 cm

Grand Prix d'architecture en 1786, Percier se rendit alors à Rome. Il fut rejoint par Fontaine avec qui il avait étudié. Comme tous les pensionnaires de l'Académie Royale, Percier sillonna la Ville éternelle et ses environs. Il dessina les ruines et vestiges antiques, réalisant des relevés de sculpture et d'architecture précis, comme celui de la colonne Trajane, et des caprices assemblant fragments architecturaux, statues et sarcophages. Il étudia également les palais et villas modernes, alliant vues pittoresques, coupes et plans, et observations décoratives circonscrites. Ce temps d'étude servira de fondement à Percier et Fontaine, qui travailleront dorénavant associés. Dès leur séjour romain, puis par un accord dit « pacte de la Révolution », les deux hommes se répartirent précisément le travail. A Percier revenait le dessin – parfois ébauché par Fontaine – exécuté avec une minutieuse précision, et plus largement le travail de projet dans l'atelier ; son associé assumait « la vie officielle, les rapports avec le public, les chantiers et les comptes ».

Très apprécié par Napoléon I<sup>er</sup>, mettant en œuvre à son service de vastes projets décoratifs, le duo Percier-Fontaine développa le style Empire. On lui doit l'aménagement des résidences impériales, la construction de l'arc de triomphe du Carrousel ou le projet des façades de la rue de Rivoli.

Notre dessin d'armure s'inscrit dans la longue lignée des études sur l'Antique des pensionnaires de la villa Médicis. Percier a copié ici la cuirasse du Pyrrhus, une statue colossale de Mars en costume militaire provenant

du Forum Transitoire (1<sup>er</sup> siècle après J-C, conservée au musée du Capitole). Cette œuvre importante dans le corpus classique fut régulièrement étudiée par les artistes. On en trouve un dessin de la main de David (feuillet 15 de l'album 9, Musée du Louvre). La facture plus libre et contrastée de ce dernier est propre à la manière d'un peintre, tandis que notre œuvre répond au travail d'un architecte-décorateur. Percier rend ici, avec une grande fidélité à l'original, le modelé sculptural du drapé et de la cuirasse. Il transcrit dans un travail très graphique le masque de Méduse, les griffons affrontés, et les variations végétales et animales du décor.

A leur retour de Rome, Percier et Fontaine publièrent un *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, second recueil de leurs travaux amplement illustré de gravures. On y retrouve – dans l'édition de 1809 uniquement – un montage de « fragments antiques tirés de la Villa Albani », sur lequel figurent deux cuirasses très proches de notre œuvre. D'un dessin moins poussé, elles semblent également présentées pour leur décor, faisant abstraction des personnages qui les arborent. Formellement semblables, leur ornementation varie : sur la plaque couvrant le torse, on retrouve le masque et les palmettes. Les motifs qu'ils encadrent, ceux des plaques inférieures, offrent des dessins légèrement différents.

La finesse du trait, la subtilité des valeurs tonales de notre œuvre rappellent d'autres dessins du séjour italien de Percier, comme le *Cappricio florentin*, (vente Christie's, Londres, 22 mai 2008) mettant également en scène une cuirasse.





Fragments antiques tirés de la Villa Albani, gravé d'après un dessin de Percier et Fontaine in « Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs », Didot, 1809, p. 11

### **Bibliographie**

- Mes GODEAU, SOLANET, AUDAP, « Rare suite de dessins par Percier et Fontaine », catalogue de vente du 14 novembre 1980
- PERCIER, FONTAINE, « Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs », Paris: Didot, 1809, cf. pour comparaison p. 11
- ROSENBERG, PRAT, « Jacques-Louis David 1748-1825: catalogue raisonné des dessins », Milan: Leonardo Arte, 2002, p.662, n°994
- STUART-JONES, « A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome: the sculptures of the Museo Capitolano », Oxford: Clarendon Press, 1912

Jacques GAMELIN

(Carcassonne 1738 – 1803)

## 7 | SCÈNE DE BATAILLE

Gouache et rehauts de blanc sur papier préparé gris bleu.

Filigrané Whatmann

51 x 70,3 cm

Né à Carcassonne en 1738, Jacques Gamelin fut placé comme commis-négociant à Toulouse chez le baron de Puymarin. Ce mécène et collectionneur repéra son goût pour le dessin, et le plaça en apprentissage dans l'atelier de Pierre Rivalz. En 1761, Gamelin se rendit à Paris et poursuivit ses études chez le peintre d'histoire Jean-Baptiste Deshayes. Ce méridional travailleur, au tempérament indépendant, s'intégra mal au milieu culturel parisien. Après deux échecs au Grand prix de l'Académie, il partit à Rome en 1765, toujours aux frais de son protecteur Puymarin. C'est de cette époque que datent ses premières représentations de batailles.

Affinant son art à Rome, Gamelin fut reçu à l'Académie de Saint Luc comme « pittore di battaglia ». De retour en France en 1774, il continua sa carrière dans son pays natal, à la fois comme professeur, peintre et chercheur – la publication du recueil d'Ostéologie et de Myologie pour lequel il travailla dur fut un échec.

Ses scènes de batailles sont tirées de l'Ancien Testament ou de l'Antiquité classique – *l'Histoire ancienne et L'Histoire Romaine* de Rollin fut l'une de ses sources principales. Il mit en scène avec une imagination débordante *l'Iliade*, les conquêtes d'Alexandre le Grand ou de César. Témoin de la guerre du Roussillon, Gamelin représenta également nombre de scènes de cavalerie contemporaine.

Dans notre grand dessin, au centre de la bataille, un général se tient sur un cheval cabré. Sa main gauche rassemble les rênes, tandis que son bras droit brandit une longue épée – cette posture se retrouve à plusieurs reprises dans les œuvres de Gamelin. Dans la partie gauche, l'armée montée arrive à l'assaut ; à droite, le camp adverse semble en déroute. On y reconnaît des figures enturbannées pré-néoclassiques. Quelques corps gisent au premier plan, tandis que des femmes nues au pied d'un arbre assistent au combat. Un paysage et un campement sont esquissés en arrière-plan.

Dans une composition équilibrée aux références classiques du XVII<sup>e</sup> siècle, Gamelin met en scène avec rigueur de nombreux personnages. Le dessin précis sur un fond préparé est soutenu par des rehauts de blanc (voir pour comparaison la *Crucifixion de Saint Pierre* du Musée du Louvre) qui mettent notamment en valeur la figure principale. On peut y lire l'empreinte d'un Diderot qui voulait voir dans les batailles l'exemple de « héros impassibles au milieu du fracas ».

Les chevaux de notre *Scène de bataille* sont proches d'études de Gamelin conservées au Louvre (cahier relié composé de 18 feuillets foliotés). Les postures et physionomies des personnages peuvent être comparées à celles du *Crésus sauvé par son fils muet* du Musée de Carcassonne.

### Bibliographie

- O. MICHEL, « Jacques Gamelin, 1738 – 1803 », Carcassonne : 1990.
- « Gamelin, peintre de batailles », cat. d'exposition, Carcassonne : Musée des Beaux-Arts, 2003
- « Jacques Gamelin, 1738-1803 », cat. d'exposition à la Galerie Joseph HAHN, Paris, du 16 mai au 30 juin 1979







**Antoine BERJON**

(Lyon 1754 – 1843).

8

## PORTRAIT D'HOMME EN BUSTE DE PROFIL DROIT

**Pierre noire et rehauts de blanc sur papier préparé gris-bleu.**

**35 x 28,5 cm**

C'est comme peintre de fleurs que le lyonnais Antoine Berjon se fit connaître. Il se forma au dessin dans sa ville natale, où il travailla également dans une fabrique de soieries. Berjon avait exposé au Salon pour la première fois en 1791 ; ses natures mortes encore un peu rigides passèrent alors inaperçues. Fixé à Paris dès 1794, il fut à plusieurs reprises remarqué par la critique, qui vit en lui une réponse française aux peintres de fleurs du Nord comme Van Huysum ou Van Daël. De retour à Lyon en 1810, Berjon fut nommé professeur de la classe de fleurs à l'Ecole des Beaux-Arts ; il la dirigea jusqu'en 1823. Attaché à l'Empire, il fut alors écarté par le peintre royaliste Revoil : il vécut une retraite discrète, et sa renommée semblait presque éteinte à sa mort en 1843.

Peu développée, l'activité de portraitiste de Berjon est moins connue. A Paris, il se lia d'amitié avec le miniaturiste Jean-Baptiste Augustin et bénéficia probablement de ses conseils. De retour à Lyon, l'artiste peignit la société bourgeoise. Berjon écrivait que « C'est vainement qu'on poursuit la nature, toujours elle vous échappe. Il faut dessiner beaucoup,

sans trêve. » Cette recherche se traduit dans le domaine végétal par une attention minutieuse portée au dessin et aux textures. Dans ses portraits, le peintre s'attache à l'observation des détails et de la psychologie, dans des tons nuancés. Le *Portrait d'homme au bicorne* (Vente Brady & Co, 16 février 2001) en est un bel exemple. Parmi ses travaux sur la figure humaine, Berjon nous a laissé un nombre important d'auto-portraits ; le Musée des Beaux Arts de Lyon en conserve deux, celui de Saint-Etienne un autre.

Notre dessin, où l'on perçoit l'influence de David, s'inscrit dans la tradition académique des « têtes d'expression ». Dans un cadrage serré, l'homme est figuré de profil droit. Le port de la tête est souligné par la lavallière blanche enserrant le cou, et le large col d'un habit. Le modelé des chairs est doux, l'expression pensive. Le visage est contenu entre les mèches ondulées d'une chevelure libre, précisément dessinée, qui encadre l'oreille et retombe sur le front. Le regard et la physionomie du personnage ne sont pas sans évoquer les traits du peintre.

### **Provenance**

- France, Collection particulière

### **Bibliographie**

- « Le temps de la peinture. Lyon 1800 – 1914 », cat. d'exposition du Musée des Beaux-Arts, Lyon : Fage, 2007
- « Antoine Berjon », cat. d'exposition, Lyon : Musée des Beaux-Arts, 1983
- « Dessins du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> », cat. d'exposition, Lyon : Musée des Arts Décoratifs, 1985



## Antoine BERJON

(Lyon 1754 – 1843)

### 9 | AUTOPORTRAIT EN BUSTE

Pastel sur vélin marouflé sur carton

62 x 44 cm

Bien qu'Antoine Berjon soit généralement reconnu pour la peinture de fleurs dans laquelle il excella, on connaît de lui un plus rare mais remarquable travail de portraitiste (voir également notre *Portrait d'homme*). On y perçoit l'œuvre d'un homme exigeant, soucieux de transcrire ses observations avec nuance et expressivité. Les portraits de Berjon sont variés, le dessin est précis, les physionomies très personnelles. Etudiant un temps à Paris, Berjon bénéficia des conseils du miniaturiste Jean-Baptiste Augustin. Il exposa régulièrement au Salon, fréquenta et dessina le milieu révolutionnaire. A Lyon, qu'il regagna en 1810, le peintre des soieries portait également la bourgeoisie locale.

Evoquant Narcisse découvrant son reflet dans l'eau, Alberti (*De Pictura*) rattache l'exercice de l'autoportrait à l'origine même de la peinture. Praticqué par Rembrandt ou Poussin, ce travail traduit la recherche de l'artiste sur la figure humaine, et nous laisse entrevoir sa personnalité. S'inscrivant dans cette tradition, Berjon a réalisé plusieurs autoportraits – des dessins ou des pastels (Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne, Musées de Lyon) ; le plus tardif d'entre eux (Musée des Beaux-Arts de Lyon) présente l'artiste à soixante-cinq ans.

Portant un catogan d'influence Louis XVI, Berjon se représente ici en redingote et sans perruque, les cheveux au naturel. Cette mode vestimentaire révolutionnaire situe notre œuvre dans les années 1790. L'artiste utilise le pastel, médium difficile à maîtriser dont il tire habilement parti. Le velouté de la matière, la finesse du grain, attestent de la qualité technique de l'œuvre.

Berjon traite avec assurance les reflets bleutés de l'habit et la légèreté du col. Le regard expressif et presque inquiet, les pommettes colorées et les lèvres charnues confèrent au personnage une présence tangible – celle d'un homme décidé, qui dut à son tempérament tourmenté des rapports humains parfois houleux. La lumière accentue la transparence des chairs et structure la chevelure peu disciplinée.

Il est intéressant de confronter notre œuvre à l'autoportrait dont elle est une réplique autographe (Musée des Beaux-Arts de Lyon). Egalement au pastel, de dimensions proches (66 x 50 cm) et de format ovale, elle présente une construction similaire ; des nuances dans l'expression du regard, dans la chevelure – ici plus souple – permettent de distinguer les deux œuvres.

#### *Provenance*

- France, Collection particulière

#### *Bibliographie*

- « Le temps de la peinture ». Lyon 1800 – 1914, cat. d'exposition du Musée des Beaux-Arts, Lyon : Fage, 2007
- « Antoine Berjon », cat. d'exposition, Lyon : Musée des Beaux-Arts, 1983, voir pour comparaison *Autoportrait*, reproduit pp. 36 – 37
- « Dessins du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> », cat. d'exposition, Lyon : Musée des Arts Décoratifs, 1985





**Hubert ROBERT**

(Paris 1733 – 1808)

10

## CAPRICE ARCHITECTURAL : RUINES ROMAINES ANIMÉES DE PERSONNAGES

LE PANTHÉON, LA COLONNE TRAJANE, LES DIOSCURES, LA PYRAMIDE DE CAÏUS CESTIUS, L'ARC DE TRIOMPHE

Aquarelle, plume, encre noire et rehauts d'aquarelle sur trois feuilles assemblées

Monogrammé et daté 1761 à la plume au verso

33,5 x 65,5 cm

Hubert Robert, seulement âgé de 21 ans, entreprit son voyage à Rome en 1754. Il y resta dix ans et logea à l'Académie de France alors qu'il n'avait pas concouru pour le prix de Rome dont seuls les lauréats étaient admis comme pensionnaires du Roi. Mais bénéficiant de la protection du duc de Choiseul, ambassadeur de France puis Ministre des affaires étrangères et de celle du marquis de Marigny, Surintendant Général des Arts et Manufactures puis Directeur des Bâtiments du Roi, Hubert Robert fut autorisé à participer aux études et aux leçons délivrées par le directeur, Charles Natoire, pour être définitivement admis en 1759.

Les artistes italiens travaillant à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle avaient à cœur de peindre, dessiner et graver la ville sous tous ses aspects. À l'Académie Natoire, succédant au directorat de Jean-François de Troy, ajouta de nouveaux exercices au programme des études des académiciens : il encouragea vivement le dessin de paysage. C'est dans ce contexte qu'évolua Hubert Robert. Influencé par Panini (1691-1765) et Piranèse (1720-1778), il s'attacha à glorifier Rome par la représentation des monuments de la ville éternelle.

À l'image de notre beau dessin, le caprice architectural, représentation des ruines, de sculptures et monuments existant mais regroupés de façon arbitraire devient un genre à part entière. Le point de vue oblique et légèrement surbaissé favorise l'impression de gigantisme et permet d'apprécier la perspective. Cette vue est notamment valorisée par les jeux de lumière mis en valeur par les lavis de bistre et bruns tandis que des personnages animent la scène.

L'artiste regroupe ici cinq des monuments les plus emblématiques de la ville. Les trois piliers de l'Empire romain, les cultes civil, religieux et militaire de la Rome antique sont représentés par le Panthéon, la pyramide de Caius Cestius, le sarcophage sculpté, la colonne Trajane et l'une des statues des Dioscures, les frères Castor et Pollux dont le culte est l'un des plus importants de la ville.

Un dessin identique intitulé *Ruines* et daté de 1758, est conservé au Musée de l'Ermitage (aquarelle, plume et encre sur papier, 34 x 65,5 cm). Son caractère moins abouti suggère qu'il pourrait s'agir d'une étude préparatoire à notre dessin.

Les œuvres d'Hubert Robert étaient reprises par de jeunes artistes comme par ses contemporains de l'Académie. En effet, les artistes séjournant à Rome n'hésitaient pas à se copier les uns les autres afin de vendre certains de leurs dessins aux amateurs qui en étaient de plus en plus friands. Peut-être est-ce le contexte de création du *Caprice architectural de monuments romains et lavandières* du Metropolitan Museum of Art de New-York, reprenant les grandes lignes de notre dessin et anciennement attribué à Hubert Robert.

Spectaculaire par son format «à l'italienne», notre dessin résume bien le séjour romain de l'artiste qui passa son temps à saisir ces moments de bonheur en compagnie de son ami Jean-Honoré Fragonard.



### ***Provenance***

- Ancienne collection Maurice de Wendel
- Galerie Cailleux, avril 1951, « Le dessin français de Watteau à Prud'hon », n°117
- Vente Hôtel Georges V, salon Vendôme, Paris, 18 mars 1981, lot 103

### ***Bibliographie***

- J. CAILLEUX, « Rome 1760-1770 : Fragonard, Hubert Robert et leurs amis », Paris, Galerie Cailleux, 1983
- J. DE CAYEUX, « Les Hubert Robert de la collection de Veyrenc », Valence, Musée de Valence, 1985
- P. STEIN, « Eighteenth-century french drawings in New York Collection », New York : Metropolitan Museum of Art, 1999





**Antoine-Jean GROS (Attribué à)**

(Paris 1771 – Meudon 1835)

## 11 | PORTRAIT D'HOMME EN BUSTE DE PROFIL GAUCHE

**Pierre noire, sanguine et rehauts de blanc sur papier préparé**

**Annoté à la plume Girodet en bas à droite**

**45,5 x 37,5 cm**

Issu d'une famille d'artistes, Antoine-Jean Gros débuta sa formation à la fin des années 1780 et intégra l'atelier de Jacques-Louis David. Il fut influencé par le style néo-classique cultivé à l'atelier de son maître, qui privilégiait les sujets antiques, les « héros virils et la rigueur mâle des effets plastiques » (David O'Brien), et marqué par *Le Serment des Horaces* et *Les licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils*. Antoine-Jean Gros occupa une place privilégiée au sein de l'Atelier de David, qui lui confia plusieurs commandes, et tissa des liens étroits avec ses condisciples, notamment François Gérard, dont il réalisa le portrait. La fraternité et la poursuite d'un même idéal artistique inspiré des Anciens stimulent leur travail, comme l'illustrent les deux autoportraits que s'échangent Antoine-Jean Gros et Anne-Louis Girodet, costumés à la grecque, cheveux aux épaules.

Ce portrait d'homme, que l'on peut situer autour de 1800, s'inscrit dans le style néo-classique développé par l'École de David.

Plusieurs raisons laissent à penser qu'il semble de la main du Baron Gros.

En effet, on peut le comparer à un dessin passé en vente publique le 6 avril 2011 chez Maître Ader, sous le titre *Le modèle italien*, signé et daté 1791, tant dans la technique similaire, dite aux trois crayons, que dans le sujet, une tête d'expression vigoureusement brossée.

Le modèle ressemble par ailleurs étrangement à une académie d'homme de l'entourage de Gros passée en vente à Londres chez Christie's le 21 novembre 1995 et provenant de la collection Nouriev.

### **Provenance**

- France, Collection particulière

### **Bibliographie**

- D.O'BRIEN, « Antoine-Jean Gros, peintre de Napoléon », Gallimard, 2006



## Isidore PILS

(Paris 1813 – Douarnenez 1875)

12

## COSAQUE ET SON CHEVAL

Huile sur papier marouflé sur toile

Signé en haut à gauche I. PILS

41,5 x 33,5 cm

Isidore Pils fut apprécié de son vivant à la fois pour ses aquarelles, ses huiles et ses décors. Prix de Rome en 1838, il passa sept ans en Italie, où sa mauvaise santé contrecarra souvent ses projets de voyage. De retour en France en 1844, il ne cessa dès lors d'exposer au Salon. Avec *Rouget de Lisle chantant la marseillaise* (1849, Musée historique de Strasbourg) il remporta un grand succès.

Pils fut chargé par Napoléon III de documenter la guerre de Crimée. Trop faible pour s'y rendre, il étudia longuement en France les scènes d'entraînements militaires. Il passa ensuite deux ans en Algérie (1860 – 1862) pour travailler à une commande de l'Empereur. Charmé comme tant d'autres artistes par les scènes et les costumes de ce pays, il en ramena de nombreuses études. Dans les années 1860, professeur à l'École des Beaux-Arts de Paris, il s'attela également à plusieurs chantiers de peinture murale. Les quatre scènes qu'il réalisa pour l'opéra Garnier en sont le plus fameux exemple.

Baudelaire écrivait qu'« un tableau militaire n'est intelligent et intéressant qu'à la condition d'être un simple

épisode de la vie militaire ». Il loue ainsi les « spirituelles et solides compositions » de Pils. Notre œuvre oscillant entre portrait et scène de genre peut convenir aux appréciations du poète. Elle s'insère dans l'œuvre militaire du peintre entre plusieurs grandes scènes d'assauts (*La bataille de l'Alma*, 1861, Château de Versailles) et des scènes plus pittoresques, ou des portraits de zouaves et de chasseurs (*Artilleur monté*, Dijon, Musée Magnin).

Avec une surprenante note d'humour, Pils brosse ici un cosaque en buste, soufflant la fumée qu'il a tirée de sa pipe dans les naseaux de son cheval. L'homme est sanglé dans un costume militaire vert relevé de rouge. Son visage est encadré d'une barbe brune fournie, et d'un haut chapeau noir. La tête du cheval blanc presque appuyée sur l'épaule du cosaque renforce la complicité entre le cavalier et sa monture. L'animal au front encadré de deux mèches blondes, aux naseaux dilatés, dégage une intense présence. Le travail de la *Tête de cheval blanc* de Pils, dessin vendu chez Christie's le 8 décembre 2011, en est assez proche, tant par la morphologie que par la qualité.

### Bibliographie

- SCHURR et CABANNE, « Dictionnaire des petits maîtres de la peinture : 1820-1920 », Paris : Ed. de l'Amateur, 1996.
- J. TURNER (ed.), « The dictionary of Art », London : Grove, 1996





## Pierre PUVIS DE CHAVANNES

(Lyon 1824 – Paris 1898)

13

### ETUDE POUR LE REPOS AU MUSÉE D'AMIENS (CI-CONTRE)

Pierre noire

Signé et titré en bas à droite

42,8 x 30,5 cm

### ETUDE POUR UNE TÊTE D'HOMME (PAGE SUIVANTE)

Pierre noire et sanguine

Signé en bas à droite

42,8 x 25,5 cm

Issu de la grande bourgeoisie lyonnaise, Pierre Cécile Puvis de Chavannes reçoit une éducation classique et académique avant de se tourner vers la peinture. Après des études de rhétorique et de philosophie au lycée Henri-IV de Paris, puis une formation à l'Ecole Polytechnique, il décide de se lancer dans la peinture à la suite d'un voyage en Italie.

Il débute sa formation auprès d'Ary Scheffer, puis Eugène Delacroix, et enfin dans l'atelier de Thomas Couture. On sent d'ailleurs dans les premières années l'influence certaine de Cabanel, et William Bouguereau, et dans ses premiers opus, une facture très « XIX<sup>e</sup> ». Puvis de Chavannes sera aussi marqué par les grandes peintures murales de Théodore Chassériau, exécutées pour l'escalier de la Cour des Comptes entre 1844 et 1848 (détruites en 1871). De ses deux voyages en Italie, il garde une admiration sans bornes pour les artistes florentins, vénitiens ou bolonais, et notamment pour Raphaël.

Il ne trouve véritablement sa voie qu'à l'âge de trente ans en réalisant le décor de la salle à manger de la résidence campagnarde de son frère (*Les Quatre Saisons, Le Retour de l'enfant prodigue*).

En 1861, il réalise les fresques qui ornent l'une des galeries et l'escalier d'honneur du Musée de Picardie à Amiens : un cycle important commencé par *La Paix*, et ensuite complété par *la Guerre, le Travail, et le Repos*.

C'est à partir de ce moment qu'il bénéficie d'une réelle

reconnaissance entraînant d'autres commandes majeures pour le Panthéon, la Sorbonne, ainsi que pour le musée de Marseille, le Palais des Beaux-Arts de Lyon, l'Hôtel de Ville de Paris ou encore la Public Library de Boston.

Son obsession de la Beauté et de l'Idée pure lui attirent la sympathie et l'admiration de penseurs et poètes, comme Mallarmé, Alfred Jarry, Jules Verne ou Théophile Gautier.

En 1890, il est le cofondateur de la Société Nationale des Beaux-Arts, qu'il présidera dès 1891.

Grâce à une inspirante sobriété dans le choix des moyens picturaux, et l'utilisation d'une gamme colorée restreinte, l'artiste abandonne peu à peu le style classique et polissé de ses débuts pour développer l'idée d'une peinture solennelle, intellectuelle et épurée. La ligne sobre et les contours définis, la lumière égale et abstraite donnent à ses vastes compositions une ampleur paisible, annonçant bientôt le tournant symboliste initié par l'artiste et son grand ami Gustave Moreau, à cette période charnière entre deux siècles.

Pierre Puvis de Chavannes meurt à Paris le 24 octobre 1898, auréolé d'une gloire exceptionnelle, célébré par les poètes, considéré avec intérêt par ses contemporains, et déjà reconnu comme un personnage clé de l'Histoire de l'art.

Notre feuillet est en réalité un montage tardif, un audacieux assemblage de deux œuvres distinctes, une sorte de dyptique improvisé qui raconte bien l'évolution de l'artiste et ses choix successifs.

16



P.P. de la

1900. G. de la  
Monsieur de la

Le premier motif est celui d'un jeune berger : le trait est fin et soigné, les contours soigneusement ombrés. Le sujet est tout à fait identifiable car il s'agit d'une esquisse préparatoire au *Repos*, grande fresque murale citée plus haut, réalisée pour le Musée de Picardie à Amiens. En bas à gauche de ce premier feuillet, on peut lire « Figure pour le Repos – Musée d'Amiens ». Dans la composition finale, notre berger a perdu son bâton et se trouve appuyé sur un camarade mais l'artiste a conservé pour ce personnage la même pose et la même allure. On sent bien ici la rigueur académique qui a caractérisé les premiers travaux monumentaux de Puvis de Chavannes, et le style des années 1860.

En revanche, notre tête de jeune homme à la pierre noire et sanguine préfigure déjà le tournant symboliste initié par l'artiste, éloigné de la sensibilité visuelle autant que de la pression académique. Dans ce dessin précis, aux traits familiers et anguleux, on retrouve la main de l'artiste, aisément reconnaissable dans ce visage assez générique et typique de ses travaux symbolistes et notamment de ses compositions célébrant une Antiquité nostalgique.

Par sa force, notre feuille préfigure les œuvres d'Odilon Redon, voire même certaines études nabis de Paul Gauguin



### **Le Repos**

1863

Musée des Beaux Arts d'Amiens

Huile et cire sur toile

450 x 665 cm

### **Provenance**

- France, Collection particulière

### **Bibliographie**

- L.RIOTON, « Puvis de Chavannes », Editions Larousse
- A.BROWN PRICE, « Puvis de Chavannes – A Catalogue raisonné of the painted work., vol. II », Yale University Press – New Haven & London, 2010. Voir pour comparaison « Le Repos » p.86, Cat.112, reproduit p.87.



P.P. Ch

## Henri Joseph HARPIGNIES

(Valenciennes 1819 – Saint Prive 1916)

14

### VUE DE PARIS DEPUIS LA RUE GRACIEUSE

REGARDANT VERS LA RUE MONGE ET L'HÔPITAL DE LA SALPÊTRIÈRE

Aquarelle sur traits de crayon noir

Signé et daté «Harpignies 93.8bre» en bas à gauche, et situé «Vue prise de la Gracieuse, en bas de la rue Monge et la nouvelle école de la ville, dans le fond la Salpêtrière»

35 x 25,2 cm

Ce n'est qu'à l'âge de vingt-sept ans qu'Henri Joseph Harpignies embrassa la carrière d'artiste et entra dans l'atelier du peintre paysagiste Jean Alexis Achard. Sur les conseils de ce dernier, Harpignies entreprit en 1850 un voyage à Rome; des paysages italiens naquit sa conviction de la primauté de la structure sur la couleur : «J'aimais la forme, elle existe là par excellence comme partout dans la campagne romaine ; c'est là que je l'ai bien comprise, et elle a été mon guide pendant toute ma carrière».

De retour en France, il participa pour la première fois au Salon en 1853 où il exposa ensuite régulièrement et remporta en 1897 la Grande Médaille d'honneur.

Dès 1850, Harpignies pratiqua l'aquarelle, qui devint son véritable moyen d'expression et lui permit d'exprimer les variations de la nature au gré des saisons.

Essentiellement paysagiste, ce «Michel-Ange des Arbres» comme le surnommait Anatole France ne s'inséra dans aucun des courants successifs qui agitaient alors l'évolution de la peinture et, bien que très influencé par Corot, il affirma rapidement sa propre personnalité.

La fraîcheur et la luminosité de ses paysages en firent un aquarelliste réputé, récompensé par de multiples médailles et

invité par Whistler à exposer au Royal Institute de Londres.

Davantage connu pour ses paysages naturalistes, Harpignies réalisa cependant quelques vues parisiennes, et étudia l'aspect de la ville aux différentes heures de la journée. La délicatesse et la subtilité de cette oeuvre en est un excellent exemple.

La technique de l'aquarelle permet de traiter le paysage urbain de façon atmosphérique, par le biais d'un lavis gris et de couleurs très diluées.

La vue, située en contre-bas, est dominée par une lumière lavée, et un ciel changeant après le grain, animé de gris et de bleu.

Elle se différencie ainsi de vues citadines antérieures beaucoup plus contrastées et structurées, comme *Le boulevard Saint-Germain* de 1887 (Paris, Musée du Petit Palais) ou la *Vue prise d'une fenêtre du n°6 de la rue Furstenberg* de 1882 (Collection privée).

Par ailleurs, la nature, toujours présente dans les vues de Harpignies, est ici illustrée avec finesse, d'une part par le jeu sur les différentes nuances chromatiques de vert, et d'autre part par la dépeinture des arbres et des branches, traitées au lavis d'encre de Chine et animées d'une vie propre. La présence de quelques personnages croqués sur le vif renforce la vitalité de l'ensemble.

#### Provenance

- Vente d'un amateur parisien (Durville), Nice, 24-25 janvier 1942, lot n°10.

#### Bibliographie

- Catalogue de l'Exposition de 25 tableaux, 40 aquarelles de Harpignies présentés par Lucien Moline dans les salons du Grand Hôtel de Roubaix du 28 avril au 7 mai 1928.
- Catalogue d'Exposition «Dessins de maîtres français: de Lebrun à Rodin», Galerie Patrick Perrin, Paris, 1991.



## Siebe Johannes TEN CATE

(Sneek 1858 – Paris 1908)

15

# VUE DU PORT DE ROTTERDAM ANIMÉ DE BATEAUX À VAPEUR

Pierre noire, aquarelle et gouache sur papier maroufflé sur toile

Signé Ten Cate et daté 84 en bas à gauche.

38,8 x 65 cm

Le style de Siebe Johannes Ten Cate porte l’empreinte des Pays-Bas où il est né et s’est formé. Il étudia à Anvers et La Haye ; les lumières grises, les atmosphères feutrées de neige de certaines de ses œuvres, font écho aux paysages de la nouvelle école réaliste hollandaise.

C’est toutefois de l’impressionnisme que Ten Cate est réellement tributaire. Comme Jongkind ou Van Gogh, il découvrit la France, et s’installa à Paris dès 1883. Il évolua alors au cœur de ce milieu d’avant-garde. Il se lia d’amitié avec Sisley et Van Dongen, exposa chez Durand-Ruel, Bernheim-Jeune, puis au Salon d’Automne. Ambroise Vollard le prit sous contrat à partir de 1900, année où il participa également à l’Exposition Universelle. Voyageur infatigable, avide de noter la réalité telle qu’il la percevait, Ten Cate parcourut l’Europe, l’Afrique et l’Amérique du Nord, participant à des expositions locales au fil des villes qu’il traversait, telles Amsterdam, Munich, Venise et Vienne. La mort le surprit peu après le succès de son exposition à la galerie Tempelaere (1906).

Privilégiant l’aquarelle et le pastel, techniques propres à traduire la lumière de ses travaux sur le motif, Ten Cate affectionna les vues citadines – les marchés, les faubourgs et les parcs – et les paysages fluviaux ou maritimes. Ses vues de Paris assurèrent sa réputation ; le Louvre en conserve aujourd’hui deux. Le *Marché de Beauvais* au pastel du Rijksmuseum d’Amsterdam est un autre bel exemple du travail de l’artiste.

Dans un format panoramique original, Ten Cate présente ici une œuvre sur papier, maroufflé comme le serait un pastel. La composition épurée et la palette sobre s’accordent pour transmettre une atmosphère à la fois vivante et paisible.

Le vaste espace du fleuve, animé par les embarcations, est contenu au premier plan par un coin de grève. Les trainées de fumée, les francs reflets dans l’eau, suggèrent le mouvement des bateaux. Les reliefs de la zone portuaire s’étendent sur la ligne d’horizon.

La pierre noire esquisse les volumes ; l’aquarelle rehaussée de gouache est posée avec de larges réserves, traduisant la fluidité de l’eau. Dans la claire tonalité d’ensemble, les notes brunes, bleues et rouges des embarcations et des pontons animent le fleuve ; le vert des reflets répond à celui de l’herbe du premier plan.

À l’instar du milieu impressionniste dans lequel il évolua, Ten Cate travailla fréquemment le long de l’eau en représentant les ports des Pays-Bas tant que la Seine ou les côtes bretonnes et normandes. Son travail est proche de ses contemporains Auguste Will (1834 – 1910), ou Frank Myers Boggs (1855 – 1926). Notre œuvre peut être confrontée à certaines vues fluviales ou maritimes, vivantes et épurées, que peint ce dernier avec une technique proche (Hollande, vente Europ Auction, 10 novembre 2011).

### Provenance

- Galerie La Cave, exposition « Johannes Ten Cate », 21 mars – 30 avril 1979

### Bibliographie

- CHAVANNE, GAUDICHON, « Catalogue raisonné des peintures des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », Poitiers : Musée de la Ville, 1988
- SCHURR et CABANNE, « Dictionnaire des petits maîtres de la peinture : 1820 – 1920 », Paris : Ed. de l’Amateur, 1996.
- « La collection Ambroise Vollard du Musée Léon-Dierx », cat. d’exposition, Paris : Ed. d’art Somogy, Saint-Denis de la Réunion : Musée Léon-Dierx, 1999







ten Gate 84.



**Jean-François MILLET**  
(Gréville 1814 – Barbizon 1875)

16

## ETUDE POUR UN PAYSAGE ET AU VERSO CHEMIN EN SOUS-BOIS

**Pastel, aquarelle et fusain sur papier préparé crème**  
**Monogrammé à l'encre noire du cachet de l'atelier au verso en bas à droite**  
**27,2 x 22 cm**

Jean-François Millet grandit près de Cherbourg et commence dès son plus jeune âge à dessiner sur les murs de la maison paternelle. Monsieur Langlois, conservateur du musée de Cherbourg, conseille à ses parents de le faire travailler. Jean-François, tout en continuant à participer à la vie de la ferme, se met à apprendre le dessin, il est bientôt considéré comme un petit prodige. En 1838, il arrive à Paris et commence son apprentissage à l'âge de vingt-quatre ans dans l'atelier de Paul Delaroche.

Millet se passionne très vite pour le Louvre où il passe de longues heures, et c'est là qu'il découvre Michel-Ange, ainsi que Delacroix, Poussin et Giorgione. Dans son atelier de la rue Princesse, il travaille sans relâche, écrasé petit à petit par les problèmes matériels et par la capitale elle-même, dont la vie tourbillonnante l'effraie un peu.

Il peint à ses débuts des portraits et des sujets mythologiques. En contact, à partir de 1847, avec Daumier, Dupré et Troyon, il présente au Salon de 1848 *le Vanneur* aujourd'hui conservé au Louvre, premier tableau tirant son sujet de la paysannerie, très apprécié surtout dans les cercles d'avant-garde.

Bouleversé comme tant d'autres artistes par la révolution de 1848, il devient «le peintre des paysans». Il allait alors consacrer sa vie entière à la célébration quasi religieuse du labeur discret et grandiose du monde paysan. L'exaltation de l'homme au travail, nouveau héros des journées de 48, liée chez Millet à une compréhension profonde de la vie populaire, a joué un rôle important pour l'affirmation du réalisme au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

Fuyant la terrible épidémie de choléra qui sévit à Paris en 1849, Jean-François Millet quitte la capitale pour s'installer à Barbizon. Là, il est émerveillé par la nature qui l'entoure, la peinture en plein air s'impose alors à lui. Bien qu'il ne fit pas partie véritablement du Groupe des peintres de Barbizon, il les fréquenta, et eut en commun avec eux un goût naturaliste, et la fuite de la rumeur citadine.

Millet ne quittera plus ce petit village pendant vingt-sept ans jusqu'à sa mort, le 20 janvier 1875.

Notre feuille travaillée recto verso, d'abord au pastel et à l'aquarelle, et à la pierre noire au dos, montre bien l'intérêt de Millet pour la végétation luxuriante de Barbizon, et de la Forêt de Fontainebleau toute proche, qui n'auront pas manqué de marquer profondément son travail. L'artiste livre ici l'évocation d'un paysage rêvé et énigmatique, à peine animé par les deux figures au pastel noir en bas de feuillet. La sérénité de l'artiste est ici bien palpable : apaisé et ravi par la contemplation de la nature, et loin du charivari de la ville, Millet rend hommage au paysage qui l'entoure. L'ensemble est comme à l'accoutumée, d'une facture assez dépouillée, avec cette sincérité et cette absence d'artifices, de mise en scène dramatique ou de démonstration qui caractérise bien son œuvre, même dans les travaux les plus mineurs.



Verso



### ***Bibliographie***

- J.GUIFFREY, P.MARCEL, G.ROUCHES, « Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles : École française », Librairie centrale d'art et d'architecture: A. Morancé, Paris, Archives de Musées Nationaux et de l'École du Louvre. vol. 11.
- L.SOULIE, « Peintures, aquarelles, pastels, dessins de Jean-François Millet : relevés dans les catalogues de ventes de 1849 à 1900... » précédé d'une notice biographique par P. Mantz, Editions L. Soulié, Paris 1900, coll. Les grands peintres aux ventes publiques.
- L.MANOEUVE, « Jean François Millet : pastels et dessins », Bibliothèque de l'image, Paris, 2002.
- S.GUEGAN, « Millet, peintre paysan », Editions Flammarion, Paris 1998.
- R.BACOU, « Millet, dessins », Bibliothèque des Arts, Paris, 1975.

## Georges SEURAT

(Paris 1859 – 1891)

17

### LA COUSEUSE

#### Pierre noire

Au verso, porte le paraphe de Paul Signac à la sanguine, une annotation Seurat et un n°49 de l'inventaire après décès  
17 x 10,9 cm

Georges-Pierre Seurat naît le 2 décembre 1859 à Paris, dans un milieu bourgeois. En 1877, il s'inscrit aux Beaux-arts. Ses études sont interrompues par son service militaire qu'il effectue à Brest, où il réalise de nombreuses esquisses de bateaux, de plages et de mer. En 1882, Georges Seurat se consacre à la maîtrise du noir et blanc et commence à peindre réellement. Il achève, en 1884, *Une baignade à Asnières*, le premier des sept grands tableaux qu'il va peindre dans sa courte vie. Il participe à la formation de la Société des artistes indépendants, sans jury ni récompenses, et prend la tête du néo-impressionnisme, qui réunit entre autres Paul Signac et Henri-Edmond Cross.

Seurat commence par s'inspirer de Millet, Manet, Monet, Renoir, Pissarro et sera très influencé par Rembrandt, Francisco Goya, Puvis de Chavannes, et Ingres enfin, dont son professeur Henri Lehmann avait été un disciple.

L'été 1890, le peintre réside à Gravelines, où il exécute quatre toiles de marines ainsi que quelques dessins et «croquetons», petits panneaux de bois peints qu'il avait ainsi baptisés. Dès son retour à Paris, il met en projet son tableau *Le Cirque* qu'il montre inachevé au huitième Salon des Indépendants.

Il meurt subitement, pendant l'exposition, à l'âge de 32 ans, d'une fièvre maligne.

En quelques mots, Seurat a incarné une nouvelle génération de peintres qui annonçait la désintégration de l'idéal impressionniste et l'avènement de conceptions nouvelles. Esprit libre, artiste solitaire et peintre cérébral, Seurat aura profondément marqué l'histoire de l'art malgré sa très brève

période d'activité. D'abord en retrait vis à vis du courant impressionniste, il mit finalement en perspective les acquis de ce nouveau courant pictural, notamment la remise en cause du rôle de la touche et de la couleur. Ces nouveaux concepts artistiques feront de Seurat l'inventeur du pointillisme ou divisionnisme : des touches de couleur pure se fondent dans le regard du spectateur. L'œuvre devient un tout : une harmonie entre le geste du peintre, la surface de la toile, la couleur choisie et l'œil du spectateur qui, face aux stimuli lumineux, restitue l'image créée par l'artiste.

Comme dessinateur, Seurat apprend très vite à isoler un petit fragment de vie quotidienne pour le simplifier. Dans les dessins de Seurat, la ligne joue un rôle annexe, c'est le blanc du papier qui apporte la lumière au sujet, perçant entre les coups de crayons, entre l'ombre étirée sur le papier. Notre jeune fille cousant est presque un personnage « classique » de Seurat, qui a très tôt adopté dans son œuvre la répétition d'éléments formels identiques. En effet, à l'époque de notre dessin, Seurat a déjà réalisé plusieurs dizaines de dessins d'hommes et de femmes des rues de Paris, des faubourgs ou de la campagne. La couturière est donc une figure fréquemment reprise dans les carnets de Seurat.

Ici le dessin semble avoir été exécuté rapidement, au coup de poignet : de longues horizontales grisées et serrées matérialisent le fond sur lequel la figure de la couturière se découpe, entre lignes anguleuses, tracées plus ou moins sombres et hachures en diagonale. Les formes sont rendues plus ou moins présentes suivant l'intensité de matière : les épaules, la chevelure de la femme et les plis du tissu sont plus appuyés, par des zones de crayonné plus insistant, de parallèles plus épaisses et plus resserrées, des contours plus nerveux.



Grâce à sa maîtrise parfaite des valeurs, les « noir et blanc » de Seurat sont lumineux.

Notre dessin à la pierre noire figure dans le catalogue raisonné de C.M. De Hauke, *Seurat et son œuvre*, volume II au numéro 392. Il peut être rapproché d'une autre feuille de Seurat, réalisée au fusain sur papier chamois, en 1881-1882: *la Couseuse*, motif similaire d'une femme penchée sur ses travaux d'aiguille, mentionnée dans le même ouvrage, au numéro 446.

« Les dessins de Seurat, comme ceux de Rembrandt ou de Daumier, le contiennent tout entier. Ils nous obligent au silence, à une admiration presque religieuse. Après cela, les agréments de la couleur semblent presque secondaires. Rien n'est plus émouvant que de voir à nu les grands hommes à travers leurs dessins. Là, vraiment, ils font tout avec rien ; aucun intermédiaire, aucun complice : ils sont seuls. Chez Seurat, si préoccupé de contrastes – au sens optique du mot – que de contrastes ! ». Claude Roger-Marx



**Femme sur un banc**

Mine de plomb

16,5 x 10,4 cm

Norwich University of East Anglia

#### **Provenance**

- Emile Seurat, frère de l'artiste (Paris)
- Vente anonyme, Hôtel Drouot, Paris, 30 novembre 1942, lot 51, acquis par de Knyff
- Vente anonyme, Hôtel Drouot, Paris, 5 mars 1945, lot 32
- Vente anonyme, Hôtel Drouot, Paris, 19 novembre 1948, lot 41
- Mme Camille Platteel
- M. et Mme Jacques Koerfer, Suisse
- Collection particulière, France

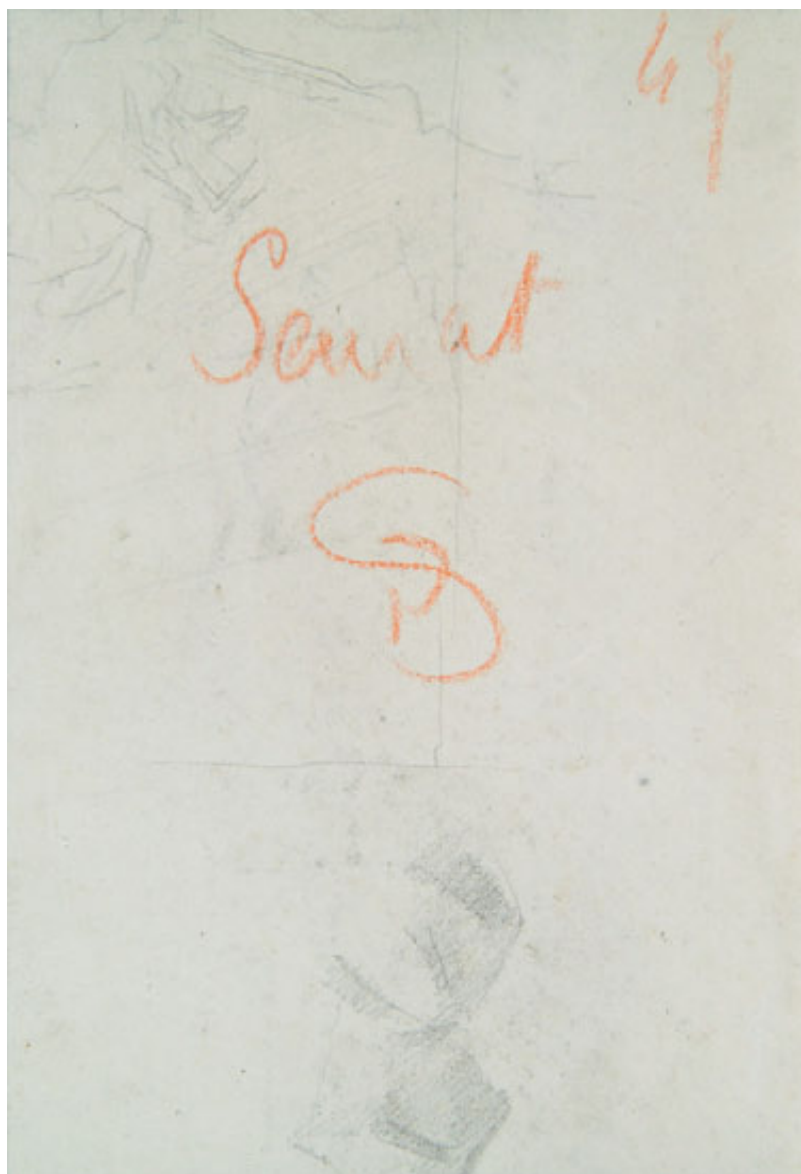
#### **Bibliographie**

- « Seurat », cat. d'exposition aux Galeries Nationales du Grand Palais, 9 avril – 12 août 1991, Ed RMN.
- J.REWALD, « Seurat », Ed. Flammarion, Paris, 1990.
- F.CACHIN, « Seurat – Le rêve de l'art-science », Françoise Cachin, Ed. Gallimard, Paris, 1991.
- C.M DE HAUKE, « Seurat et son œuvre », 1961, reproduit sous le numéro 392 vol. II

#### **Exposition**

- Paris, la revue Blanche, Seurat, Mars avril 1900
- Paris, Galerie Bernheim-jeune, Rétrospective Georges Seurat, Décembre 1908 janvier 1909, n142B
- Paris, Galerie Bernheim-jeune, Georges Seurat, Paris, Galerie Novembre Décembre 1926 n°26b





Verso

Max JACOB

(Quimper 1876 – Drancy 1944)

18

## LA RUE BOLIVAR LE MATIN

Gouache, pastel, et encre de chine au pinceau sur papier beige

Signé et titré en bas à droite

24,5 x 34 cm

Critique d'art dès 1899, Max Jacob fit la connaissance de Pablo Picasso l'année suivante ; cette rencontre fut déterminante pour son œuvre puisqu'il évolua par la suite dans l'entourage d'artistes comme Juan Gris, Braque ou Modigliani, mais aussi de Guillaume Apollinaire et André Salmon, et fréquenta le Bateau-Lavoir.

Sa collaboration avec le milieu artistique fut importante ; en 1904, il édita ses premiers livres, illustrés par Picasso puis Derain, et se vit également confier la rédaction de textes pour les livres d'art du marchand Henri Kahnweiler.

Parallèlement à son œuvre poétique, et au contact de ses amis peintres, Max Jacob débuta une carrière de peintre. Ainsi, dès 1908, il présenta ses œuvres aux Indépendants, puis la première exposition de ses gouaches eut lieu à la galerie Terysse en 1919, suivie d'une seconde à la galerie Bernheim Jeune. Devenu une figure importante du monde littéraire et artistique, il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1933.

Bien qu'influencé par ses amis, notamment à travers des œuvres comme l'aquarelle *Medrano 1909 : acrobate et danseuse*, qui témoigne de l'impact des recherches cubistes sur son travail, Max Jacob développa un style propre et inventif, principalement par le biais de la gouache.

Cette vue de *La rue Bolivar le matin*, située aux pieds des Buttes Chaumont à Paris, est typique du travail de cet artiste, qui, selon le témoignage de son ami André Salmon, « aimait flâner, en trouvant des sujets de poèmes dans les rassemblements, sur un banc de boulevard extérieur. » Admirateur de Daumier, Gustave Doré et Toulouse-Lautrec, Max Jacob fut lui-même caricaturiste : de là un goût prononcé pour l'observation du monde de la rue et des silhouettes entrevues sur les boulevards ou au café. Les personnages et les contours des paysages sont rapidement croqués et esquissés, très souvent cernés d'un trait de pastel, de plume ou d'encre chez cet artiste marqué par l'influence japonisante de son temps.

Sa technique particulière de dilution des couleurs lui permet ici de rendre l'atmosphère fraîche et brumeuse de début de matinée.

En effet, il superpose plusieurs couches de gouache et de pastel, et n'hésite pas à les tremper dans l'eau puis à les écraser sur le papier. On peut noter que ses œuvres sont d'ailleurs rarement « pures », mais souvent accommodées de plume, de lavis, ou de café et de cendres de cigarette.

La maîtrise du travail de la gouache, liée à un jeu sur la mise en réserve du papier beige, donne ainsi lieu à un résultat surprenant, presque abstrait ; cette vue rappelle l'influence des gouaches de Vuillard ou Chagall, et peut donc être placée assez tôt dans le travail de Max Jacob.

### Provenance

- France, Collection particulière

### Bibliographie

- N.NIESZAWER, « Les Peintres juifs de l'école de Paris (1905-1939) », Paris, Denoel, 2000
- M.GREEN, « Bibliographie et documentation sur Max Jacob », Paris : Association Les Amis de Max Jacob, 1988
- « Max Jacob », cat. d'exposition à la Galerie de la Poste, Mars -Avril 1988, Paris
- H.SECKEL, A.CARIOU, « Max Jacob et Picasso », Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1994
- D.OJALVO, « Max Jacob et les artistes de son temps, De Picasso à Dubuffet », Exposition au Musée des Beaux-Arts d'Orléans, Juin-Septembre 1989.



rue Bolivar  
le matin  
mar/00

## Léon BAKST

(Biélorussie 1866 – Paris 1924)

19

# PROJET DE DÉCOR POUR L'OISEAU DE FEU

Aquarelle, Gouache et fusain

Au verso : titré, timbre du cachet d'atelier à l'encre grise et annotations au crayon

31 x 24 cm

De son vrai nom Lev Samoïlevitch Rosenberg, le russe Léon Bakst figure parmi les plus importants peintres décorateurs du début du XX<sup>e</sup> siècle. Etudiant aux Beaux-Arts de Saint-Petersbourg, puis séjournant brièvement à Paris (1893 – 1895), Bakst se fit connaître à Moscou comme décorateur d'intérieur. A partir de 1902, il travailla pour les théâtres impériaux de St Pétersbourg. Dès ses premiers décors et costumes, son style novateur, féérique et coloré, fit sensation. Parallèlement, l'artiste enseigna le dessin ; Chagall fut l'un de ses élèves.

En 1898, Bakst collabora avec Serge de Diaghilev à la fondation de la revue *Mir Iskoustva* (le Monde de l'Art). Cette parution d'avant-garde présenta les travaux des principaux mouvements artistiques européens contemporains, et se fit le porte-parole des mouvements symbolistes et Art Nouveau.

En 1909, Bakst rejoignit Paris où il s'installa définitivement. Il y retrouva Diaghilev avec qui il avait noué de solides liens d'amitié. Cet homme qui se définissait à la fois comme « affligé de l'absence totale de talent » et « un charlatan, d'ailleurs plein de brio », préparait alors la première saison des Ballets Russes, qui suscitèrent l'enthousiasme du public parisien. Mécène doué d'un instinct artistique aiguisé, Diaghilev sut réunir – vingt-deux saisons durant – les plus grands musiciens, peintres et chorégraphes, dans la production de ballets aux formes sans cesse renouvelées. L'impact de ces œuvres transgressant les codes traditionnels retentit au-delà des arts de la scène sur l'ensemble de la création artistique contemporaine. L'inspiration russe et orientale des premières années s'élargit progressivement, et Debussy, Picasso, Braque ou Matisse rejoignirent Stravinsky, Benois et Bakst, offrant au public un « spectacle total » où la danse, les décors et la musique tendaient à exprimer différents aspects d'un art unifié.

Notre dessin est un projet de décor pour le « jardin enchanté de Kastcheï », premier des deux actes du ballet *l'Oiseau de feu*. Créé en 1910 à partir de contes russes, il est chorégraphié par Folkine sur une musique du jeune Stravinsky – première révélation du compositeur sur la scène artistique européenne. Dans des conditions que l'on ignore, seule la réalisation des habits des trois personnages principaux – l'Oiseau de feu, le Tsarevitch et la Tsarevna – fut finalement impartie à Bakst, tandis que le décor revint à Golovine. Bakst y déploie sa compréhension dynamique, sensuelle et colorée du costume scénique, empreint des influences à la fois russes, grecques, persanes ou indiennes, qui avaient fait son succès dans les ballets *Schéhérazade* ou *Le Dieu bleu*.

Le projet de décor ici présenté est significatif du nouveau souffle qu'insuffla Léon Bakst au décor théâtral, cherchant à transposer visuellement la trame musicale. « C'est par la peinture que le public parisien aima d'abord les Ballets Russes », écrivit le danseur et chorégraphe Serge Lifar. Bakst introduisit des couleurs franches jusque là inconnues, qu'il arrangeait sur scène en larges coupons de tissus aux couleurs profondes. Composant ici une œuvre presque abstraite, les larges traits de l'orange vif côtoient des arabesques bleu électrique, sur un fond moucheté de vert d'eau, de jaune, et de gris colorés. L'œuvre s'inscrit pleinement dans le travail d'un homme qui chercha à transmettre au public le sens contenu dans la variété des couleurs, qui « quelquefois expriment la franchise et la chasteté, quelquefois la sensualité, voire la bestialité, quelquefois la fierté, quelquefois le désespoir. »

### Bibliographie

- Figure in H. RISCHBIETER, W. STORCH, « Bühne und Bildende Kunst im XX Jahrhundert », Velber bei Hannover : Friedrich, 1968, cat. des oeuvres, p. 278
- D. CARSON, « Bakst », Paris : Flammarion, 1977
- S. LIFAR, « Histoire des Ballets Russes », Paris : Nagel, 1950

### Provenance

- Collection de Mme Hilster, nièce de Léon Bakst.
- Paris, Collection Gilberte Cournand.



### **Expositions**

- College of Art, Edimbourg, n° 173 ; London, Forbes House, n° 189, 1954 – 1955. Catalogue : BUCKEL, The Diaghilev Exhibition, London : The Observer, 1954
- Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg, 15 mai – 15 septembre 1969. Catalogue : V. BEYER, Les ballets russes de Serge de Diaghilev, 1909-1929, Strasbourg, 1969, p. 73, n° 85.
- Centre culturel du Marais, 29 Novembre 1977 – 17 Mars 1978. Catalogue : J. et M. GUILLAD, 1909-1929 : les Ballets russes de Diaghilev, Paris : Le Centre, 1978.
- Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 14 octobre – 30 novembre 1980. Catalogue : Igor Stravinsky, La carrière européenne, Paris : 1980, p. 24, n° 51.
- Musée d'Orsay, 27 octobre 1987 – 24 janvier 1988. Catalogue : RMN, 1913, Le théâtre des Champs Elysées, Paris : 1987, p. 145, n° 210.

**Mathurin MÉHEUT**  
(Lamballe 1882 – Paris 1958)

## 20 | ÉTUDE POUR TROIS BIGOUDÈNES

**Gouache, lavis et fusain**

**Monogrammé à l'encre noire, situé et daté « Penmarch 1929 » au crayon noir, en haut à droite**  
32 x 47cm

Mathurin Méheut entra à l'école des Beaux-Arts de Rennes en 1897, puis aux Arts Décoratifs de Paris où il s'installa en 1902. Il obtint la bourse du voyage dite « du Tour du Monde », qui lui permit de voyager et peindre notamment à Hawaï et au Japon.

Pendant la guerre de 1914-1918, il fut mobilisé, mais ne lâcha pas ses crayons pour autant : combattant et dessinateur, il a livré dans ses *Croquis de Guerre* son témoignage sur la vie dans les tranchées. Après l'armistice, il revint dans sa Bretagne natale et enseigna à l'école des Beaux-Arts de Rennes. Il devint illustrateur, spécialisé dans la représentation de la vie simple et laborieuse, de la faune et de la flore bretonnes. Il publia plusieurs ouvrages avec planches : *l'Encyclopédie artistique et documentaire de la plante, l'Etude de la Mer, l'Etude de la Forêt*.

Mathurin Méheut fut également peintre du Ministère de la Marine dès 1921.

L'artiste se fit aussi connaître par son activité de décorateur : de 1924 à 1935, il est appelé sur les chantiers de neuf paquebots dont le Normandie. Il pratiqua également une activité de céramiste, et devint un précieux collaborateur de la faïencerie Henriot de Quimper, la manufacture de Sèvres ou encore Villeroy et Boch.

On a vu des expositions des œuvres du breton voyageur au Musée des Arts Décoratifs en 1913 et 1921, à San Francisco en 1923, à la Galerie Charpentier en 1931 et à la Galerie Bernheim en 1956.

Témoin d'une époque, passionné par les hommes et les femmes de son beau pays, fasciné par le folklore breton, Mathurin Méheut a sillonné la Bretagne, de Rennes à Dinan, de Roscoff à Saint Guénolé, et en pays Bigouden,

laissant une incroyable production créative et un précieux témoignage de la vie sur la côte Ouest. Parmi les artistes bretons du XX<sup>e</sup> siècle, Mathurin Méheut est certainement le plus prolifique, le plus polyvalent et le plus populaire. Son œuvre dresse une grande fresque du peuple breton, montrant le vrai visage de la Bretagne à travers ses instantanés colorés.

Après la guerre, un long séjour de l'artiste à Penmarc'h va le plonger dans le folklore bigouden, qu'il tente d'exprimer dans de nombreux travaux, et entre autres une belle série de gravures réalisées en 1921.

Notre « Etude pour trois bigoudènes » qui date de cette période livre ici une image emblématique de la Bretagne à travers ce trio de jeunes bretonnes en costume traditionnel. Très conscient que le folklore breton semblait appelé à bientôt disparaître, Méheut s'était donné pour mission de rassembler sur le vif la vie quotidienne bretonne. La beauté et la diversité des costumes l'ont particulièrement passionné. Ces trois grâces parées de coiffes dentelées semblent comme figées en plein mouvement : les couleurs vives, les poses naturelles et spontanées, le fond clair et neutre donnent une vision très réaliste d'un moment suspendu, moment dont Méheut aura probablement puisé l'inspiration sur un marché, lors d'une fête populaire ou d'un Pardon rassemblant des pèlerins de diverses régions. On imagine presque ces trois jeunes femmes prêtes à s'élancer dans une danse au son du biniou.

L'ensemble parvient à nous livrer une évocation authentique, vive et joyeuse de la Bretagne, gaie et colorée autant que ces trois Bretonnes, jaunes comme les genêts et les mimosas, bleues comme l'océan.

« À travers ce monde qu'il avait longtemps parcouru, il a aimé la forêt et la mer, la fleur, l'insecte, les beaux fauves, la cour de ferme, les jardins japonais, les landes d'Armor, les ports de pêche, le balancement des voiles, l'étincellement nacré des sardines à l'émersion des filets bleus, le sang sur le ventre des thons, le coup de fouet sur le lézard surpris, les rocs déchiquetés du Raz et les coiffes ailées des pardons. »  
Maurice Genevoix de l'Académie Française in *Cahiers de l'Iroise*, Brest 1976.

**Provenance**

France, Collection particulière

**Bibliographie**

- D.DELOUCHE, A. DE STROOP, C.ROZE,  
« De Bretagne & d'ailleurs », Editions Palantines, 2008.
- « Hommage à Mathurin Méheut », cat.d'exposition de l'association  
Buhez-Vie, 1982









M

Denmark 1929

**André LANSKOY**  
(Moscou 1902 – Paris 1976)

21

## COMPOSITION

1945 – 1950

Gouache

Signé en bas à droite

20,8 x 15,4 cm

Fils du comte de Lanskoj, le jeune André fut élève à l'école des pages de Saint-Petersbourg. Il se retrouva au moment de la révolution bolchevique dans les armées tsaristes et prit la fuite pour Kiev en 1919. C'est là qu'il commença à peindre, recevant peut-être les conseils de Sergei Soudéikine, alors peintre décorateur à la mode. Après un séjour en Crimée, Lanskoj finit par atteindre en 1921 Paris, ville qu'il ne quittera plus jusqu'à sa mort.

Il fréquenta l'Académie de la Grande-Chaumière, où il découvrit l'œuvre de Matisse et Van Gogh. C'est aussi là qu'il se lia d'amitié avec Soutine.

En 1923, Lanskoj est retenu pour le Salon d'Automne, où il est remarqué par Wilhelm Uhde qui suscita sa première exposition personnelle en 1925 à la galerie Bing. A cette époque, André Lanskoj expose également avec Robert et Sonia Delaunay, Leopold Survage, Ossip Zadkine et d'autres artistes russes vivant à Paris.

Ses œuvres parviennent rapidement dans les musées et les collections d'art privées de renommée.

C'est à la fin des années 1930 qu'André Lanskoj prend progressivement ses distances par rapport à la représentation figurative pour se tourner vers une autre idée de la peinture et du rapport au sujet. Lanskoj a toujours évité d'accorder une grande importance à ce passage à l'abstraction, refusant d'entrer dans un dualisme manichéen qui voudrait nécessairement opposer les deux partis pris picturaux et affirmer qu'il n'y a en peinture pas d'identité alternative en dehors des labels figuration ou abstraction. L'artiste a plutôt évolué au milieu des différents concepts diffusés par les cercles créatifs qu'il fréquentait, avant de trouver, à force de travail et de réflexion, sa propre harmonie. Une amitié profonde unit Lanskoj à Nicolas de Staël, ils exposent ensemble en 1948. A cette époque et dans la décennie qui suit, la célébrité internationale de Lanskoj s'affermir, ses œuvres sont exposées à maintes reprises, à Bruxelles, Londres, Lausanne, New York, Berlin...

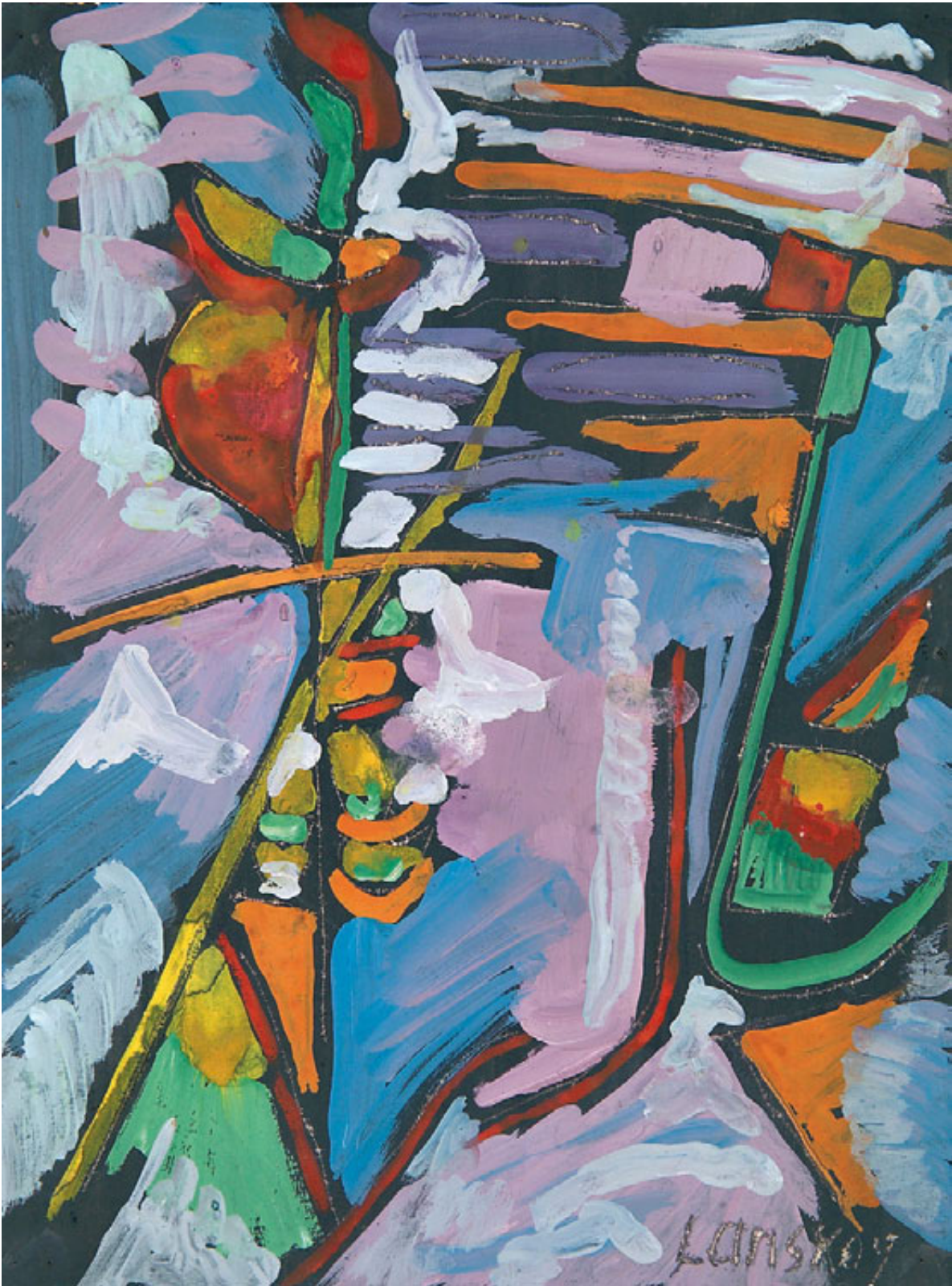
Au sein de l'Ecole de Paris, André Lanskoj compte parmi les représentants les plus importants de l'abstraction lyrique. Il meurt à Paris le 22 août 1976. Il sera inhumé au cimetière russe de Sainte-Geneviève-des-Bois.

Ici, notre gouache datée des années 1945-50, celles de la « maturité artistique » et de choix picturaux assumés, raconte bien le désir de Lanskoj de libérer la couleur de sa fonction initiale au profit de ses capacités d'expression immédiate. C'est dans ces œuvres d'après-guerre que l'abstraction de la forme peinte gagna l'ensemble de son œuvre. Certes, les œuvres de jeunesse de Lanskoj (scènes d'intérieur, natures mortes et portraits) étaient déjà caractérisées par des couleurs joyeuses, typiquement slaves, certainement marquées par l'art populaire et le cérémonial religieux russes, mais ici la couleur est reine. Dans notre gouache, la touche grasse, la matière généreuse, le dessin fondu dans la couleur éclatent comme un vibrant manifeste : le sujet du tableau est secondaire par rapport à la force de la touche picturale et les harmonies colorées luministes qu'une palette peut créer. Des couleurs primaires fortes (rouge, jaune, bleu) cohabitent avec d'autres tons plus pastels (rose lilas, parme, bleu lavande). Au bout du pinceau, les couleurs ont vibré d'intensités différentes : larges coups de pinceau malgré le petit format du feuillet dialoguent sur un fond sombre avec des tracés plus fins, plus dynamiques. L'ensemble donne une harmonie vivante, vibrante et rythmée, vive comme une pétrouchka.

« Cet œuvre est foisonnant comme une forêt vierge, éclatant comme un ballet russe, inventif comme une fête populaire, prodigue comme un seigneur de bonne fortune. »

Jacques Busse.

Nous remercions Monsieur André Schoeller de nous avoir délivré un certificat d'authenticité daté du 15 mars 2010.



***Bibliographie***

- J.C. MARCADE, « André Lansky 1902-1976 : pour le trentième anniversaire de la mort », Saint-Petersbourg, Palace Editions, 2006
- J.GRENIER, « André Lansky », Editions Hazan, Paris 1960, coll. peintres d'aujourd'hui.

**Paul DUBOIS**

(Aywaille 1859 – Uccle 1938)

## 22 | PORTRAIT D'ALICE SÈTHE EN BUSTE

1889

Terre cuite patinée à l'encaustique

Signée « Paul Dubois » sur le devant

H : 40cm. Socle en marbre gris Sainte Anne H : 20cm

Elève de Simonis à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles, Paul Dubois ne tarda pas à suivre les cours de l'atelier de Charles Van der Stappen qui fut son véritable professeur. Ses condisciples représentaient la nouvelle génération de sculpteurs belges: Egide Rombaux, Victor Rousseau, George Minne, Charles Samuel et Armand Bonnetain.

En 1883, il fut l'un des membres fondateurs du cercle des XX, où il exposa régulièrement de 1884 à 1893.

En 1884, il obtint le prix Godecharle, avec une *Hippomène* puis fut récompensé à plusieurs reprises, notamment lors de l'Exposition Universelle à Paris en 1889, puis avec une médaille de Chevalier de l'Ordre de Léopold en 1894.

De 1884 à 1889, il prit part à toutes les expositions d'art et sa *Violoniste fixant les traits de Madame Sethe-Sänger* le classa parmi les meilleurs portraitistes modernes.

De nombreux musées acquièrent ses œuvres de son vivant: en 1892, le musée de Prague acheta le *Buste décoratif*, puis l'année suivante, le musée des Beaux-Arts de Bruxelles devint propriétaire de la *Jeune femme assise*.

Dubois prend pour modèle Alice Sèthe, sa fiancée, familière des milieux artistiques bruxellois; on peut d'ailleurs comparer ce portrait à celui d'Irma Sèthe, soeur d'Alice, réalisé à la même période et aujourd'hui conservé au Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles.

Ce buste peut également être rapproché du portrait d'Alice Sèthe par Théo Van Rysselberghe daté de 1888 et conservé au Musée du Prieuré à Saint Germain en Laye. Si tous deux intègrent le respect des règles de l'individualisation et de la ressemblance quasi photographique, la présentation du modèle est cependant différente; contrairement au peintre qui choisit une pose résolument frontale et statique, l'Alice Sèthe de Dubois est en mouvement, dans une posture dynamique, tournée vers l'extérieur.

Ce portrait croqué sur le vif, qui dépeint avec une grande sensibilité la personnalité et la psychologie du modèle, témoigne de la relation particulière du sculpteur à Alice Sèthe; cette proximité est accentuée par l'usage de la terre cuite, qui permet un rendu particulièrement expressif des traits.

Notre sculpture est un parfait exemple du talent de Dubois pour les portraits féminins et illustre leurs caractères morphologiques habituels: orbites creusées, pommettes saillantes, lèvres nerveuses, cou allongé. Ils sont d'ailleurs très différents de ses portraits d'hommes, révélant une technique plus âpre, proche de celle de Rodin. La féminité et la sensualité dominant ce portrait, notamment au regard du travail sur la coiffure, du mouvement gracieux du cou et de la bouche entrouverte du modèle. La terre cuite patinée renforce cet aspect, en particulier en comparaison avec l'épreuve en bronze conservée au musée d'Archéologie et d'Arts décoratifs de Liège et exposée au Grand Palais à Paris en 1997.

### **Bibliographie**

- E.HESSELING, « La sculpture belge contemporaine : les œuvres les plus remarquables des statuaires belges », Berlin-New York, 1903



## Albert Ernest CARRIER-BELLEUSE

(Anizy-le-Château 1824 – Sèvres 1887)

23

### PORTRAIT EN BUSTE DE MARGUERITE BELLANGER AU FICHU DE DENTELLE ORNÉ DE ROSES

Terre cuite

Signé au dos A. Carrier

H : 68 cm

Notre œuvre s'insère dans l'abondante et gracieuse production du sculpteur Albert Ernest Carrier-Belleuse. Sensible, adaptant habilement son goût à ses différentes commandes, il produisit objets décoratifs, statuettes, bustes et monuments. Doté d'un crayon généreux et d'un sens du commerce aiguisé, il sut saisir et mettre à profit l'intérêt de la production industrielle dans le domaine des arts décoratifs.

Après une formation en orfèvrerie, Carrier-Belleuse passa par la Petite Ecole – aujourd'hui Ecole des Arts Décoratifs. A partir de 1850, il travailla en Angleterre pour Minton. Il rentra en France cinq ans plus tard, mais continua sa vie durant à produire des dessins et modèles pour plusieurs firmes anglaises. Exposant au Salon, recevant de nombreuses commandes, le sculpteur travailla pour le Louvre, le Palais Garnier (torchères de l'escalier); sa *Bacchante* (Jardin des Tuileries), achetée par l'Empereur en 1863, fut son premier succès notoire. Il étudiait la figure humaine, et chercha à l'adapter dans le domaine des arts appliqués à toutes sortes d'objets. Carrier-Belleuse dirigea également un vaste atelier; il eut plusieurs années pour assistant Auguste Rodin. Il fut nommé en 1875 directeur des travaux d'art de la Manufacture de Sèvres, où s'acheva sa carrière.

Le style de Carrier-Belleuse s'imprègne des recherches techniques et esthétiques de ses prédécesseurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme Houdon. Ses portraits sont empreints d'un souci de réalisme vivant, voire opulent, qui se place en réaction à la ligne d'idéalisation néo-classique, et aux poses statiques. Carrier-Belleuse utilisa toutes sortes de matériaux, donnant à des productions en série une qualité de pièces uniques. Il n'hésita pas à retravailler et personnaliser ses plâtres à la sortie du four. Sa

prédilection demeura toutefois la terre cuite. Il façonnait avec souplesse et vitalité les traits de ses modèles, issus le plus souvent du monde des artistes, des écrivains ou des politiciens.

Notre buste représente une jeune femme, le visage légèrement tourné vers la droite. Sa tête est drapée d'un fichu noué sur la poitrine. Le précieux travail au poinçon des dentelles nous rappelle la formation initiale d'orfèvre du sculpteur. Comme dans nombre de ses travaux, des fleurs – ici des roses – couronnent la tête et sont piquées dans le corsage. Les ornements du costume, les lourdes boucles de cheveux, encadrent un visage très sobre. Le modelé des chairs est doux, la ligne équilibrée; les traits sont empreints d'un charme pensif.

La signature « A. Carrier » situe notre œuvre avant 1868, date à partir de laquelle le sculpteur signa « Carrier-Belleuse ». Ce travail s'inscrit dans la production de bustes de fantaisie aux touches allégoriques de l'artiste, qui modelait les saisons ou des figures antiques. On peut par exemple la rapprocher du *Buste de femme portant un diadème*, entré en 2010 dans les collections du musée d'Orsay. En outre, l'observation des traits du visage permet de confronter notre œuvre à plusieurs bustes féminins (Washington, National Gallery of Art; Cleveland Museum of Art; vente Sotheby's, 29 octobre 2002), dans lesquels la critique s'accorde à reconnaître Marguerite Bellanger. Cette comédienne, figure du monde artistique et littéraire du Second Empire, citée par Zola dans *Nana*, fut – tardivement et brièvement – une favorite de Napoléon III. Elle était l'une des muses de Carrier-Belleuse, et lui inspira, à l'instar de notre œuvre, un bel ensemble de bustes.



***Bibliographie***

- « The life and work of Albert Carrier-Belleuse », Hargrove, New-York: Garland pub., 1977
- « Cast of distinction : a private collection of terracottas by albert-Ernest Carrier-Belleuse », cat. de vente, Londres: Sotheby's, Londres
- J. TULARD (dir.), « Dictionnaire du Second Empire », Paris: Fayard, 1995
- J. TURNER, « The dictionary of art », New-York: Grove, 1996

## | TABLE DES MATIÈRES

Léon BAKST.....	19
Antoine BERJON.....	8-9
Albert Ernest CARRIER-BELLEUSE.....	23
Paul DUBOIS.....	22
Prospero FONTANA (attribué à).....	1
Jacques GAMELIN.....	7
Giovanna GARZONI.....	3
Jean-Baptiste GREUZE.....	4
Antoine-Jean GROS (attribué à).....	11
Henri Joseph HARPIGNIES.....	14
Max JACOB.....	18
Jacob JORDAENS.....	2
André LANSKOY.....	21
Jean-Baptiste LEPRINCE.....	5
Mathurin MÉHEUT.....	20
Jean-François MILLET.....	16
Charles PERCIER.....	6
Isidore PILS.....	12
Pierre PUVIS DE CHAVANNES.....	13
Hubert ROBERT.....	10
Georges SEURAT.....	17
Siebe Johannes TEN CATE.....	15



## REMERCIEMENTS

Installée dans le quartier Drouot depuis 1996, la Galerie a su trouver ses marques dans la spécialité des 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...

Je tiens à remercier chaleureusement tout 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

**Monsieur André SCHOELLER**

Expert en tableaux modernes

**Monsieur Neil JEFFARES**

Spécialiste des pastels du XVIII<sup>e</sup> siècle

**Madame Françoise JOULIE**

Chargée de mission au Musée du Louvre

**Monsieur Stanislas D'ALBUQUERQUE**

Historien d'Art

**Madame Sidonie LEMEUX-FRAITOT**

Historienne d'Art

**Madame Dominique de BORCHGRAVE**

Restauration de cadres anciens

**Atelier Caroline CORRIGAN**

Restauration de dessins anciens

**Atelier Valérie QUELEN**

Encadrement

**Atelier Anna GABRIELLI**

Restauration de dessins anciens

**Studio Art Go, Florent DUMAS**

Photographe

**TELLIEZ COMMUNICATION**

Compiègne

Imprimeur

**Mademoiselle Emmanuelle VERGEAU**

Rédaction du catalogue

**Mademoiselle Marie du CHAZAUD**

Rédaction du catalogue

**Mademoiselle Sixtine BOUCHER**

Rédaction du catalogue

**Mademoiselle Joséphine CURTIL**

Rédaction du catalogue

**Madame Christine ROLLAND**

Traduction du catalogue en anglais

**Monsieur Christophe BRISSON**

Création et mise en page du catalogue



# DESSIN AU QUARTIER DROUOT

DRAWINGS FROM 16<sup>TH</sup> TO 20<sup>TH</sup> CENTURY

Exposition  
from friday, march 23<sup>rd</sup> to friday, april 6<sup>th</sup> 2012

GALERIE ALEXIS BORDES  
19, rue Drouot – 75009 Paris

opening hours: 10:30am to 1pm – 2:15pm to 7pm – Saturday by appointment



1

## Prospero FONTANA (attributed to)

(Bologna 1512-1597)

### VÉNUS SURROUNDED BY RIVER GODS

Pen, brown ink, was, and white highlights on prepared blue paper  
circa 1540

16 x 28.8 cm (6.3 x 11.3in)

Prospero Fontana was trained under Innocenzo da Imola in Bologna, and then assimilated the Mannerist style of Perino del Vaga with whom he collaborated in Genoa between 1528 and 1538. He subsequently entered into the service of Pope Julius III in Rome, where he settled in 1544. He frescoed this pope's apartments, as well as certain rooms in the Castel Sant'Angelo, the Belvedere, the Villa Giulia, and the Palazzo Firenze.

His encounter with Vasari in Rimini in about 1547 resulted in interesting works such as the Adoration of the Magi (Berlin Museums) and the Deposition (Bologna, P.N.). His mature style is evident here. It fuses Tuscan and Roman elements enriched by Flemish influence which is especially noticeable in the landscapes. Under Vasari's direction, Fontana collaborated on the frescos in the Palazzo Vecchio in Florence from 1563 to 1565.

The majority of Fontana's works are in Bologna. He succeeded Pellegrino Tibaldi in the fresco decoration of the Poggi Chapel in San Girolamo Maggiore (Story of Saint John the Baptiste in the vault and The Evangelists in the pendentives, 1561). This work is documented in cultural exchanges with Fontainebleau where he sojourned, most likely in 1560. The artist also produced numerous altar paintings: in his Assumption and Annunciation (Milan, Brera), the atmosphere of the Counter-Reformation is manifest; he adhered and remained attached to these values during the last phase of his career. Fontana was famous in his native city, and became the teacher of the Carracci brothers, Dionysius Calvaert, Titiarini, and Achille Calici, as well as serving as Director of the painters' guild many times.

In our drawing, Prospero Fontana has depicted a young Venus seen from the back. Her flesh and face, slightly turned away in a thoughtful moment, are brightened by white highlights. Along with many putti, four river gods of various ages surround her. Perhaps they follow tradition and represent the main rivers of each continent. In the foreground a vase seems to be pouring out its waters in which several dolphins are swimming.

The composition takes up the whole sheet: the artist has created a multitude of interlocked figures in dynamic Mannerist poses in such a way as to accentuate the impression of turbulence. Short sinuous pen lines define powerful anatomies, while giving the impression of de-structuring the figures themselves. The construction of the drawing, and in particular the collapsing together of superposed planes, evokes bas-reliefs. This work can be associated

with squared off preparatory drawings on blue paper which Fontana did for the Villa Giulia frescoes in Rome (1553-1555, Louvre and British Museum) where one finds the same type of drawing with similar antique themes.

#### *bibliography*

- M. JAFFE, The Devonshire collection of Italian drawings, London: Phaidon, 1994
- C. MURPHY, Lavinia Fontana : a painter and her patrons in sixteenth-century Bologna, New Haven: Yale University Press, 2002
- N. STRASSER, Dessins italiens de la Renaissance au siècle des Lumières: Collection Jean Bonna, Geneva 2010



2

## Jacob JORDAENS

(Antwerp 1593 – 1678)

### STUDY FOR A SACRIFICE SCENE

Pastel, watercolor and bodycolor over black chalk lines  
64.5 x 55 cm (25.4 x 21.7 in)

Jacob Jordaens is one of the great figures of 17<sup>th</sup> century painting in Antwerp. The abundance and quality of his production make him easily associated with his contemporaries Rubens and Van Dyck. However, unlike the latter who were court painters frequenting erudite Humanist society, Jordaens evolved in bourgeois circles of his own. His taste for vast compositions pleased realistic sitters imbued with the joviality of a bountiful life.

In Antwerp, Jordaens followed a traditional education under the painter Adam van Noort who became his father-in-law. He frequented Rubens, whose compositions and expressive brushstroke had lasting influence.

Aside from a few short travels, the long and prolific career of Jacob Jordaens was located entirely in Antwerp. He never took the traditional trip to Italy, but he did make a point of bringing together and copying the works of Italian artists that were available thanks to engravings.

The artist probably began with works in tempera and then moved on to oil painting. He also produced large tapestry cartoons. Jordaens, who throughout his life enjoyed an excellent reputation, gradually acquired the help of a large studio. He fulfilled commissions from private individuals, religious and civic institutions, plus he worked for the Spanish Lowland, English, and Swedish courts. He is known as much for his taste for mythology and allegories as for Biblical subjects. The latter he probably developed as a result of moving closer to the Reformed (Protestant) Church.

In our drawing, the scene takes place in front of an antique arch; Jordaens has arranged several figures around an altar on which a lamb is about to be sacrificed. The figures are precisely constructed, the postures varied, and the expressions carefully studied. In the foreground, several animals are ready to be sacrificed: Jordaens liked to draw animals and frequently inserted them into all kinds of compositions.

In a Catholic region marked by the Council of Trent, the theme of pagan sacrifice follows a long tradition of using the Old Testament to foreshadow the New; the southern Low Countries imbued with Humanist culture continued a taste for the Antique for a long time and endowed profane scenes with their own allegorical significance exalting virtues. The theme of sacrifice itself was meaningful as it evoked that of Christ come to fulfil pagan or Old Testament sacrifices.

On beige paper, Jordaens constructs the scene with black chalk. Highlights in red chalk, pastel, and watercolor enliven the figures, fire, and setting. The vigorousness of the construction and the quality of the technique make our work comparable to, for example, *Jesus Chasing the Merchants from the Temple* (c. 1645-1650, Louvre Museum). Each sets into motion a composition in which figures and animals are contained within a classicizing architectural framework.

Certain iconographic elements can be related to other works by the artist. The mitred priest standing in the background is reminiscent of a man who figures in *Allegory on the Misunderstanding of the Hebrews and the Greeks concerning the Sacrifice of Christ* (Hermitage Museum, Saint Petersburg). One finds the two children --one of whom turns towards us with an admonishing air -- who are carrying a large ceramic jug in *The Fabrication and Adoration of False Gods* (Crocker Art Gallery, Sacramento).

### ***bibliography***

- E. Mc GRAETH, « Jacob Jordaens and Moses's Ethiopian Wife », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 70, 2007, pp. 247-285, fig. 5
- J. S. HELD, « Jordaens drawings by R.-A. Hulst ; P.S. Falck », *The Art Bulletin*, vol. 60, 1978, pp. 717-732, fig. 1
- D'HULST, POORTER, VANDENVEN, *Jacob Jordaens*, exhibition catalogue, Antwerp: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1993
- P. C. SUTTON, « Rubens 'Sacrifice of the Old Covenant', from the *Coolidge Collection* », *Journal of the Museum of Fine Arts, Boston*, vol. 1, 1989, pp. 4-21
- R.A.D'HULST, "Joardans drawings", Phaidon, NY, 1974. "Veritas Dei" (pl.242) and "Suffer the little children to come into me" (pl.316).



3

**Giovanna GARZONI**

(Ascoli 1600- Rome 1670)

## **STILL LIFE WITH ARTICHOKEs, ROSES, AND WILD STRAWBERRIES**

**Pen, black ink, watercolour and bodycolour on parchment**

**Signed lower left**

**29 x 37.4 cm (11.4 x 14.7 in)**

Born into a family of Venetian artists and craftsmen, Giovanna Garzoni displayed signs of artistic talent very early. By 1616, she was already executing a Holy Family, followed by a Saint Andrew, in the style of Palma il Giovane under whom she may have studied. Even so, since the "grand style of painting" was not considered appropriate for a woman, she turned to calligraphy, scientific illustration, and portrait miniatures. One of her early works, the illustration of an illuminated book dated 1625, shows fruit, insects, birds, and flowers; these subjects would become her specialty.

During her first sojourn in Rome, in the 1620's, Giovanna Garzoni became affiliated with the erudite Cassiano Dal Pozzo, the Barberini, and the Lincean Academy. This first Italian scientific academy laid the groundwork for renewing naturalist illustration. Subsequently, Garzoni successfully worked mainly in Florence for a close circle of patrons. She spent several years there and developed an important clientele drawn from the grand aristocratic families such as the Medici.

The refinement of Giovanna Garzoni's still lifes reflects the taste of wealthy families who commissioned her to decorate their villas. They also are evidence of contemporary interest in scientific representation of Nature. The Medici had adhered to this vein of thought since the 16<sup>th</sup> century as was especially manifest in their "curiosity cabinets" which housed domestic and exotic plant and animal repertoires. Giovanna Garzoni belongs to the tradition of Italian or foreign still life artists, such as Jacopo Ligozzi, Otto Marseus Van Schrieck, and Willem van Aelst, who were active at the Medici court where they produced talented depictions of Nature.

This Still Life which shows a large bowl with fruit and vegetables constitutes a type of composition which is mainly found in Lombardy and Piedmont in paintings by Orsola Caccia and Panfilo Nuvolone. Giovanna

Garzoni probably discovered and adopted this style during a sojourn in Turin at the court of Christine of France between 1632 and 1637. One can thus relate it to a similar still life, *Artichokes in a Chinese Plate with a Rose and Strawberries* now in the Palatine Gallery (Florence).

The composition is dominated by the artist's attention to naturalism, especially visible in the highly controlled design of leaves and stems, as well as in the meticulous depiction of details. The pointillist brushstroke and the choice of this technique on parchment contribute equally to the scientific precision of this still life.

### *bibliography*

- S.MELONI TRKULJA, E.FUMAGALLI, Giovanna Garzoni: *Natures mortes*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 2000, cf *Artichauts dans une assiette chinoise avec rose et fraises*, p. 60.



4

---

## Jean-Baptiste GREUZE

(Tournus 1725 – Paris 1805)

### STUDY FOR THE WOMAN IN THE TORN LAST TESTAMENT

---

**Black chalk and highlights in white chalk on prepared blue paper**

**52.5 x 40.5 cm (20.7 x 15.9 in)**

Having already started drawing at the age of eight years old, Jean-Baptiste Greuze began his training in Lyon under Charles Grandon. He arrived in Paris about 1750. His relations with the Royal Academy of Painting and Sculpture, where he mainly studied under Natoire, were often difficult. In 1755, he began exhibiting mainly drawings in the Salon where he was highly appreciated by Diderot. Although he had presented a history painting, Greuze was received into the Academy as

a genre painter in 1769: his *Septimius Severus and Caracalla* with its innovative Neoclassical overtones caused lively controversy. Profoundly marked by this event, Greuze ceased to exhibit in the Salon until 1800. Nonetheless, he welcomed visitors to his studio in the Louvre where he died in 1805.

The *Torn Last Testament* is known from both the engraving made by Le Vasseur after 1785 and its preparatory drawing, as well as from several partial studies. According to the contract signed with the engraver, the preparatory drawing was to have been made after a painting which is now lost. The scene shows a son who, thinking his father is dead, slips into the bedroom to destroy the will with the help of his wife. The father, covered with a shroud, rises from his bed. The son drops dead into an armchair, the torn testament in his hand. His wife stands behind him, frozen in terror.

In his moral domestic scenes, Greuze often addressed the question of father-son relationships. Sometimes he emphasized filial piety (*The Consolation of Old Age – Lost*, *The Death of a Father Missed by his Sons – 1769*), and sometimes family quarrels (*The Paternal Curse – 1777*, *The Punished Son – 1769*). Munhall detects autobiographical overtones in the *Torn Last Testament*: Greuze's father, who died in 1769, bequeathed all of his possessions to the eldest of his nine children to the detriment of the others.

Against a background composed of broad contrasting shadows, the woman is precisely drawn in shades of grey. White highlights emphasize beautiful drapery work. Still upright and turned three-quarters in space, she remains behind the chair. With a broad expressive gesture, she extends her left arm and open hand, as if to push away the anger of the father. Her head is lifted in the same direction. Her right arm advances to support her husband.

The accurate proportions and the supple pose reveal the painter's skill at depicting the human body. The soft modeling of the face with its shocked expression corresponds to the academic exercise on "heads of expression" in which Greuze engaged throughout his life. The catalogue raisonné of Martin and Masson mentions, in addition to the engraving by Le Vasseur, a *Study of the Woman in the Torn Testament* in red chalk (no. 1495) sold at Laperlier in 1882 which has since disappeared.

### *bibliography*

- BARKER, Greuze and the painting of sentiments, New-York: Cambridge University Press, 2005
- MARTIN, MASSON [et al.], Jean-Baptiste Greuze, Paris: Piazza, 1905
- MUNHALL, Greuze the Draftsman, New-York: Merell, 2002, cf engraving and preparatory drawing reproduced p.216-217



5

### Jean-Baptiste LEPRINCE

(Metz 1734- Saint-Denis du port 1781)

## THE MONGER OF LIVE FISH AND TWO MERCHANTS OF STURGEON EGGS

Pen and black ink, brown wash

Signed and dated lower right: J.B. Leprince 1765

16.1 x 22.2 cm (6.3 x 8.7 in)

At a very young age Jean-Baptiste Leprince was offered a scholarship by the Governor of the City of Metz which made it possible for him to enter François Boucher's studio. The quality of his work made him one of the most appreciated draughtsmen of his time. He went to Holland and Finland and then, from 1758 to 1763, he travelled in Russia. In 1761, he accompanied the astronomer Abbot Chappe d'Auteroche on his scientific voyage to Siberia.

Leprince was fascinated by Russian daily life, which he observed closely, and thus he brought back multitudes of studies of landscapes, costumes, headgear, and interiors which constitute an unequalled source of documentation. Back in Paris in 1764, his "Russeries" inspired a real craze in France for russerie, an 18<sup>th</sup> century vogue for exoticism on the same level as the fads for Chinese or Turkish subjects (chinoiserie and turquerie).

Subsequently, Leprince was received into the Academy in 1765 with The Russian Baptism, and Diderot himself praised the "genius and freshness" of the artist. His works were widely reproduced and popularized in both tapestries and engravings. For example, as of 1769, his series on Russian Games were woven several times by the Beauvais Manufactory. Furthermore, Leprince invented an aquatint technique which he perfected in 1768 to imitate his wash drawings. In this technique, he executed thirteen series of plates dedicated to the costumes and customs of "People of the North."

Our drawing is typical of Leprince's Russian works in that it has an exotic quality, especially in the everyday costumes and the physical types characteristic of figures "à la Russe." Leprince's own picturesque concerns are visible in his acute observation of Russian daily life, which brought a genuine change of scenery to the French and was at the heart of the artist's success.

This scene depicts three men proposing their wares to a young woman in a village. Our drawing may have served as the basis for the engraving published in 1765 which shows the same composition in reverse. This engraving, in turn, followed upon a series of etchings published in 1764, a year after Leprince's return from Russia and now kept in the Bibliothèque Nationale, Paris, and Cabinet des Dessins, Musée des Beaux-Arts, Rouen. Our drawing can be related to other subjects in these series, including the Chicken Merchant (Paris, Bibliothèque Nationale).

The beautiful freely drawn lines and finesse emanating from our drawing would later have their parallel in the work of Fragonard; they illustrate the talent of our artist, especially in the way in which light and shade are modulated through delicate handling of the wash.

### *bibliography*

- J.HEDOU, Jean Baptiste Le Prince et son œuvre, suivi de nombreux documents inédits, Paris, Baur & Rapilly, 1879
- La France et la Russie au siècle des Lumières, exhibition catalogue, Paris: Grand Palais, 1986, C. Lebedel
- Jean-Baptiste Leprince, Le Voyage en Russie, exhibition catalogue, Rouen: Cabinet des Dessins, Musée des Beaux-Arts, 2004/2005



6

### Charles PERCIER

(Paris 1764 – 1838)

## THE CUIRASS OF PYRRHUS"

Black chalk on laid paper

42 x 35 cm (16.5 x 13.8 in)

Winner of the Grand Prize in Architecture in 1786, Percier left for Rome where he was joined by his friend and fellow student, Pierre François Léonard Fontaine. As did all the students at the French Academy, Percier thoroughly explored the Eternal City and its surroundings. He drew its ruins and antique remains, executed very precise diagrams of sculpture and architecture – such as the one of Trajan's Column – and also drew caprices in which he assembled architectural fragments, statues and sarcophagi into imaginary compositions. In addition, Percier studied palaces and modern villas, including picturesque views, floor-plans, sections, and isolated decorative observations.

This period of study was fundamental to Percier and Fontaine who worked together from then on. During their Roman years, and then by an agreement entitled the “Pact of the Revolution,” the two men carefully shared work. Percier was responsible for the drawing – sometimes initially sketched by Fontaine – which he executed with minute precision. On a larger scale, he took charge of project work in the studio; his associate handled the “official life, public relations, work sites, and accounts.”

Highly appreciated by Napoleon Bonaparte, the Percier-Fontaine team developed the Empire Style by implementing vast decorative projects which were at his service. They can be credited with the design and furnishing of Imperial Residences, the construction of the Carrousel Triumphal Arch, and the façade project for the Rue de Rivoli.

Our drawing of an armored breastplate fits into the long tradition of studies of the Antique by students at the Medici Villa. Here, Percier copied the cuirass of Pyrrhus, a colossal statue of Mars in military costume which came from the Transitory Forum (1<sup>st</sup> c. A.D. in the Capitoline Museum). This important work from the classical corpus was regularly studied by artists. It can be seen in a drawing by David (sheet 15, album 9, Louvre). The freer handling with greater contrasts which characterizes David’s drawing is appropriate to a painter’s style, whereas our work meets the needs of an architect and interior decorator. Staying very faithful to the original, Percier has rendered the sculptural qualities of the draperies and armor. He vividly transcribes details of the decoration, including Medusa’s mask, and the clashing griffons, as well as vegetal and animal variations.

When they returned from Rome, Percier and Fontaine published their *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et ses environs* (Choice of the Most Famous Pleasure Houses in Rome and its Surroundings), the second collection of their work amply illustrated with engravings. In the 1809 edition only, one can find a montage of “antique fragments from the Albani Villa” which includes two breastplates very similar to our work. Even with the figures who display them, these two pieces of armor, which are drawn in less detail, also seem to be presented mainly for their decorative value. Their forms are similar though their ornamentation varies: on the plate covering the torso, one finds the mask and palm leaves. The motifs which they frame, those of the lower plates, display slightly different designs.

In our work, the finesse of the drawing and the subtlety of tonal values recall other drawings from Percier’s Italian sojourn, such as the Florentine *Capriccio* (Sale, Christie’s, London, May 22, 2008) which also features a cuirass.

### ***bibliography***

- Mes GODEAU, SOLANET, AUDAP, Rare suite de dessins par Percier et Fontaine, Sale catalogue, November 14<sup>th</sup>, 1980
- PERCIER, FONTAINE, *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, Paris : Didot, 1809, p. 11
- ROSENBERG, PRAT, Jacques-Louis David 1748-1825 : catalogue raisonné des dessins, Milan : Leonardo Arte, 2002, p.662
- STUART-JONES, A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome : the sculptures of the Museo Capitolano, Oxford : Clarendon Press, 1912



7

---

**Jacques GAMELIN**  
(Carcassonne 1738 – 1803)

### **BATTLE SCENE**

---

Bodycolour and white highlights on prepared blue-grey paper – Whatman watermark  
51 x 70.3 cm (20.1 x 27.7 in)

Born in Carcassonne in 1738, Jacques Gamelin started as a merchant clerk for the Baron of Puymarin in Toulouse who noticed his taste for drawing. This patron-collector placed him in an apprenticeship in the studio of Pierre Rivalz. In 1761, Gamelin went to Paris and pursued his studies with the history painter Jean-Baptiste Deshayes. As a traveler from southern France who had an independent temperament, Gamelin had a hard time integrating into the world of Parisian culture. After two stymied attempts to obtain the Academy’s Grand Prize, he left for Rome in 1765, still at the expense of his patron Puymarin. His first battle scenes date from this period.

While refining his art in Rome, Gamelin was received into the Academy of Saint Luke as a “*pittore di battaglie*.” Back in France in 1774, he continued his career in his native country, as professor, painter, and researcher. The publication of a collection on osteology (study of bones) and myology (study of muscles) on which he worked very hard was a failure.

Gamelin’s battle scenes are drawn from the Old Testament or classical Antiquity – *L’Histoire ancienne* and *L’Histoire Romaine* by Rollin figured among his main sources. With lively imagination, he staged the *Illiad*, the conquests of Alexander the Great, and Caesar. Present at the battle of Roussillon, Gamelin also depicted a number of contemporary cavalry scenes.

In the center of the battle in our large drawing, a general is seated on a rearing horse. His left hand gathers the reins, while his right arm brandishes a long sword – this pose is found repeatedly in the oeuvre of Gamelin. On the left side, the mounted army begins its assault. On the right, the adversary’s camp is in full rout. One can distinguish turbaned figures. Some bodies writhe in the foreground while nude women at the foot of a tree are caught in the battle before them. A landscape and a camp are sketched into the background.

With great rigor, Gamelin creates a balanced composition in which he places many figures. The precise drawing on a prepared ground is punctuated by white highlights which emphasize the main figure. (See, by way of comparison, the *Crucifixion of Saint Peter* in the Louvre.) One can sense the influence of Diderot who wished that battle scenes would show



the example set by “impassive heroes in the middle of the fracas.”

The horses in our Battle Scene are close to the studies by Gamelin which are conserved in the Louvre (bound notebook comprised of 18 folioed sheets). The poses and physiognomies of the characters may be compared to those in Croesus Saved by his Mute Son in the Museum of Carcassone.

### ***bibliography***

- O. MICHEL, Jacques Gamelin, 1738 – 1803, Carcassone: 1990.
- Gamelin, peintre de batailles, exhibition catalogue, Carcassone: Musée des Beaux-Arts, 2003



8

---

### **Antoine BERJON**

(Lyon 1754 – 1843).

### **PORTRAIT OF A MAN**

---

**Black chalk with white highlights  
on greyish blue prepared paper  
35 x 28.5 cm**

Antoine Berjon first made a name for himself as a flower painter. In his native city of Lyon, he learned to draw and also worked in a silk manufactory. In 1791, when he exhibited in the Salon for the first time, his still lifes, which were still a bit stiff, went unremarked. However as of 1794, once he was established in Paris, his work drew the attention of critics who saw in him a French response to Northern flower painters such as Van Huysum or Van Daël. Back in Lyon in 1810, Berjon was appointed Professor of flower design at the Ecole des Beaux Arts, a position which he held until 1823 when the royalist painter Revoil maneuvered to have him replaced because of his political views. Berjon retired discretely and by the time he died in 1843, his fame seemed to have pretty much evaporated. Berjon's portraits are not so well known as his flower pieces, because he did not produce so many. In Paris, he befriended the miniaturist Jean-Baptiste Augustin from whose advice he probably benefited. When he returned to Lyon, the artist portrayed the city's bourgeois society. Berjon wrote that “In vain, one pursues Nature: she always escapes. One must draw constantly and without respite.” In his flower paintings, this search resulted in minute

attention to textures and to drawing itself. In his portraits, the painter concentrated on observing details and state of mind in nuanced tonalities. The Portrait of a Man with a Two-Cornered Hat (Sale, Brady & Co. February 16<sup>th</sup>, 2001) is a good example. Berjon's work on the human figure includes a large number of self-portraits of which the Musée des Beaux-Arts in Lyon has two and the Museum in Saint-Etienne owns another. Our drawing, in which one can see David's influence, is well within the academic tradition of “expressive heads.” In this close-up view, the male sitter is profiled to the right. The white stock around his neck and the wide suit collar emphasize his pose. His flesh is softly modeled and his expression thoughtful. His face is framed by precisely drawn wavy locks of loose hair which curve around his ear and fall over his forehead. His gaze and physiognomy would seem to evoke the painter's features.

### ***bibliography***

- Le temps de la peinture. Lyon 1800 – 1914, exhibition catalogue, Musée des Beaux-Arts, Lyon : Fage, 2007
- Antoine Berjon, exhibition catalogue, Lyon: Musée des Beaux-Arts, 1983
- Dessins du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup>, exhibition catalogue, Lyon: Musée des Arts Décoratifs, 1985



9

---

### **Antoine BERJON**

(Lyon 1754 – 1843)

### **BUST-LENGTH SELF-PORTRAIT**

---

**Pastel laid down on vellum  
62 x 44 cm (24.4 x 17.3 in)**

Although Antoine Berjon is generally recognized for the flower paintings in which he excelled, he also produced some rare but remarkable portraits (also see our Portrait of a Man). He proves to be a very exacting artist preoccupied with expressively nuancing the transcription of his observations. Berjon's portraits are varied, the drawing precise, the physiognomies quite intimate and individualized.

As a student for a while in Paris, Berjon was able to take advantage of the advice of the miniaturist Jean-Baptiste Augustin. He exhibited regularly in the Salon,

as well as frequented and drew members of Revolutionary circles. After he returned to Lyon in 1810, this silk painter also portrayed the local bourgeoisie. Evoking Narcissus discovering his reflection in the water of a spring, Alberti (*De Pictura*) linked the art of self-portraits to the origins of painting itself. Practiced by Rembrandt or Poussin, this exercise communicates the artist's investigation of his own features and reveals his personality. Within this tradition, Berjon produced several self-portraits—both drawings and pastels (Museum of Art and Industry in Saint-Etienne, the museums of Lyon); the last Self-Portrait (Lyon Museum of Fine Arts) shows the artist at 65 years old.

Wearing his hair tied back in a Louis XVI style, Berjon represents himself here in a frock-coat and without a wig. This revolutionary fashion places our work in the years 1790. The artist chose pastels which, although they are a difficult medium to master, he handles skillfully. Their velvet appearance and fine texture give witness to the work's technical quality.

Berjon confidently handles the bluish reflections of the suit and the lightness of the collar. The expressive and almost uneasy gaze, highly colored cheeks, and fleshy lips give this sitter a tangible presence – that of a determined man who, because of his strong character, sometimes has stormy human relationships. Light accentuates the transparency of flesh and the forms of his undisciplined hair.

It is interesting to compare our picture to the Self-Portrait of which it is an autograph replica (Lyon, Musée des Beaux Arts). Also in pastel and with similar dimensions (66 x 50 cm / 26 x 19.7 in), the Lyon image has similar construction; nuances in facial expression and the hair – which is more supple – allow us to distinguish the two works.

#### ***bibliography***

- Le temps de la peinture. Lyon 1800 – 1914, exhibition catalogue, Lyon: Musée des Beaux Arts: Fage, 2007
- Antoine Berjon, exhibition catalogue, Lyon: Musée des Beaux Arts, 1983, pp. 36 – 37
- Dessins du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup>, exhibition catalogue, Lyon: Musée des Arts Décoratifs, 1985



10

### **Hubert Robert**

(Paris 1733 – 1808)

#### **ARCHITECTURAL CAPRICE: ROMAN RUINS ANIMATED BY FIGURES (THE PANTHEON, TRAJAN'S COLUMN, DIOSCURES, PYRAMID OF CAIUS CESTIUS, TRIUMPHAL ARCH)**

**Watercolor, pen, black ink, and watercolor highlights on three assembled pages**

**Monogrammed and dated with ink on the verso: 1761  
33.5 x 65.5 cm (13.2 x 25.8 in)**

Hubert Robert, at the tender age of 21, undertook the trip to Rome in 1754. He stayed there ten years and lodged at the French Academy even though he hadn't competed for the Prix de Rome. Normally only winners were admitted as the King's pensioners in the Academy, but Robert benefited from the patronage of the Duc de Choiseul, French Ambassador who then became Minister of Foreign Affairs, as well as from that of the Marquis de Marigny, who was the General Superintendent of Art and Manufacturing before becoming Director of the King's Buildings. Thus, Hubert Robert was specially authorized to participate in courses and lessons given by the Academy's Director, Charles Natoire. Robert was formally admitted as a student in 1759.

Italian 18<sup>th</sup> century artists working in Rome took to heart the idea of painting, drawing, and engraving all aspects of their city. At the Academy, when Natoire succeeded Jean-François de Troy as Director, he added new exercises to the students' study program in which he strongly encouraged landscape drawing. Hubert Robert evolved in this ambience. Influenced by Panini (1691-1765) and Piranesi (1720-1778), he committed himself to glorifying Rome through the depiction of her monuments.

Architectural caprices depicting arbitrarily regrouped ruins, sculptures, and existing monuments soon constituted a separate genre. In our drawing, the oblique point of view conceived from slightly above the scene makes it possible to appreciate the perspective and increases the impression that everything is gigantic. Play of light rendered through sepia and brown washes reinforces these qualities while figures animate the scene.

Here the artist has assembled five of the monuments that were most symbolic of the city and also stood for the three pillars of the Roman Empire. The civil, religious, and military cults of ancient Rome are represented by the Pantheon, the Pyramid of Caius Cestius, the sculpted sarcophagus, Trajan's Column, and one of the statues of the Dioscures. The cult of the Dioscures, that is to say, the brothers Castor and Pollux, was one of the largest in the ancient city.

An identical drawing, entitled « Ruins » and dated 1758, is in the Hermitage Museum (watercolor, pen and ink on paper, 34 x 65.5 cm / 13.4 x 25.8 in). Its less finished character suggests that it could be a preparatory drawing for ours.

Hubert Robert's works were copied by his fellow students at the Academy and other young artists. In fact, artists sojourning in Rome didn't hesitate to copy each other in order to sell their drawings to collectors who were becoming more and more avid for them. Perhaps the Architectural Caprice of Roman Monuments and Washerwomen in the Metropolitan Museum of Art, New York could be understood in this context. It was formerly attributed to Hubert Robert and reproduces the major features of our drawing.

#### ***provenance***

- Former collection Maurice de Wendel
- Galerie Cailleux, April 1951, « Le dessin français de Watteau à Prud'hon », n°117
- Sale Hôtel Georges V, salon Vendôme, Paris, March 18<sup>th</sup>, 1981, lot 103

#### ***bibliography***

- J. CAILLEUX, Rome 1760-1770 : Fragonard, Hubert Robert et leurs amis, Paris, Galerie Cailleux, 1983
- J. DE CAYEUX, Les Hubert Robert de la collection de Veyrenc, Valence, Musée de Valence éditeurs scientifiques, 1985
- P. STEIN, Eighteenth-century French drawings in New York Collection, New York, Metropolitan Museum of Art, 1999



11

---

**Antoine-Jean GROS (Attributed to)**  
(Paris 1771 – Meudon 1835)

### THREE-QUARTER LENGTH PORTRAIT OF A MAN

---

**Black and red chalk with white highlights**  
**Inscribed with ink Girodet lower right**  
**45.5 x 37.5 cm (17.9 x 14.8 in)**

Raised in a family of artists, Antoine-Jean Gros began his training in the late 1780's when he became part of Jacques-Louis David's studio. He was influenced by the Neoclassical style cultivated by this master who tended to choose subjects from Antiquity figuring "virile heroes and forms created with masculine rigor," (David O'Brien) such as *The Oath of the Horatii* and *The Lictors bringing the Bodies of his Sons to Brutus*. Antoine-Jean Gros occupied a privileged position in the midst of David's School. David trusted him with several commissions and Gros developed close relationships with fellow students, especially François Gérard whose portrait he painted. A fraternal atmosphere and the pursuit of common artistic ideals inspired from the Ancients stimulated their work, as is illustrated by two Self-Portraits which were exchanged between Antoine-Jean Gros and Anne-Louis Girodet, in which the artists wore Greek costume and shoulder length hair.

This male portrait which can be dated around the year 1800 is in the Neoclassical style which developed in David's School. Several reasons lead us to believe that it is close to Baron Gros. In fact, one can compare it, both in terms of the similar three-chalk technique and the subject which is essentially a vigorously sketched "head of expression," to a drawing which was sold publicly on April 6<sup>th</sup>, 2011 by Ader under the title of *The Italian Model*, signed and dated 1791. Furthermore, the sitter curiously resembles a male Academy from the Circle of Gros which was sold at Christie's, London, on November 21st, 1995 and came from the Nureyev Collection. The quality of this head of expression suggests that it must have been made by one of David's best students.

#### ***bibliography***

- D.O' BRIEN, *Antoine-Jean Gros, peintre de Napoléon*, Gallimard, 2006



12

---

**Isidore PILS**  
(Paris 1813 – Douarnenez 1875)

### COSSACK AND HIS HORSE

---

**Oil on paper laid down on canvas**  
**Signed upper left : I. PILS**  
**41.5 x 33.5 cm (16.3 x 13.2 in)**

Isidore Pils was appreciated in his lifetime for his watercolors, oils, and interior decoration. In 1838 having won the Prix de Rome, he spent seven years in Italy where bad health often thwarted his travel plans. Back in France in 1844, he exhibited regularly from then on in the Salons. *Rouget of Lisle singing the Marseillaise* (1849, Musée historique de Strasbourg) was a major success. Pils was given the assignment by Napoleon III to document the Crimean War. Too weak to actually go there, he studied military training scenes in France in depth. After that, he spent two years in Algeria (1860-1862) working on another commission for the Emperor. Like so many other artists, Pils was spell-bound by the scenes and costumes of this country and brought back numerous studies. In the 1860's, as Professor at the Ecole des Beaux Arts in Paris, he undertook several mural projects. The four scenes that he executed for the Garnier Opera constitute the most famous examples.

Baudelaire wrote that « a military painting is only intelligent and interesting if it is a simple episode of military life. » He thus praised Pils' "spiritual and solid compositions." Our work which oscillates between portraiture and genre scenes could have met the poet's expectations. In the context of the painter's military oeuvre, it fits between several large battle scenes (*The Battle of the Alma*, 1861, Château de Versailles) and more picturesque scenes, not to mention *Zouaves and hunters* (*Mounted Artilleryman*, Dijon, Magnin Museum).

With a surprising sense of humor, Pils sketches a half length image of a Cossack blowing his pipe smoke into his steed's nostrils. The subject wears a closely fitting grayish blue uniform with red trim. His face is framed by a full brown beard and a tall black hat. The white horse nuzzling the Cossack's shoulder has a surprisingly expressive head: with its blond forelock framing its face and dilated nostrils, it projects a real personality. In *Head of a White Horse*, a drawing sold at Christie's, December 8<sup>th</sup>, 2011, the handling is fairly close both in morphology and in quality.

#### ***bibliography***

- SCHURR et CABANNE, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture: 1820-1920*, Paris: Ed. de l'Amateur, 1996.
- J. TURNER (ed.), *The dictionary of Art*, London: Grove, 1996



13

---

## Pierre Puvis de Chavannes

(Lyon 1824 – Paris 1898)

### STUDY FOR REST IN THE MUSEUM OF AMIENS

---

**Black chalk**

**Signed and dated lower right**

**42.8 x 30.5 cm (16.9 x 7.9 in)**

---

### STUDY FOR THE HEAD OF A MAN

---

**Black and red chalk**

**Signed lower right**

**42.8 x 25.5 cm (16.9 x 10 in)**

Pierre Cécile Puvis de Chavannes was from the upper ranks of the bourgeoisie in Lyon and received a traditional classical education before turning to painting. After studies in Rhetoric and Philosophy at the Lycée Henri IV in Paris, and then training at the Ecole Polytechnique, a trip to Italy triggered the decision to launch into painting.

He began his studies under Ary Scheffer and then Eugene Delacroix, before entering Thomas Couture's studio. He thus received a classical academic education. In his first years, the influence of both Alexandre Cabanel and William Bouguereau is definitely present, and his first works are characterized by a very "19<sup>th</sup> century" surface. Puvis de Chavannes was also affected by Théodore Chassériau's large murals executed for the stairwell of the Cour des Comptes between 1844 and 1848 (destroyed in 1871). During his two trips to Italy, he felt unlimited admiration for the Florentine, Venetian, and Bolognese artists, not to mention Raphael.

Puvis de Chavannes didn't find his real path until age thirty while decorating the dining room of his brother's country residence (The Four Seasons, The Return of the Prodigal Child). In 1861, he created the frescoes which decorate one of the galleries and the Stairway of Honor in the Museum of Picardy in Amiens: an important cycle which begins with Peace, and is followed by War, Work, and Rest.

Genuine recognition of this work brought more major commissions, such as for the Pantheon, the Sorbonne, the Museum of Marseille, the Palace of Fine Arts in Lyon, the Hôtel de Ville in Paris, and even the Boston Public Library. His obsession with Beauty and the pure Idea attracted the understanding and admiration of thinkers and poets, including Mallarmé, Alfred Jarry, Jules Verne, and Théophile Gautier. In 1890, he was the co-founder of the Société Nationale des Beaux-Arts (National Society of Fine Arts) over which he started presiding the following year.

Through an inspirational sobriety in the choice of pictorial means and the use of a restricted palette, the artist little by little abandoned the polished classical style of his early years and developed the idea of solemn, intellectual, and purified painting. A restrained line and defined contours along with even abstract lighting gave his vast compositions a peaceful breadth which foreshadowed the turn towards Symbolism soon to be initiated by the artist and his good friend Gustave Moreau during a pivotal period between two centuries. Pierre Puvis de Chavannes died in Paris on October 24<sup>th</sup>, 1898, crowned with exceptional glory, celebrated by poets, held in considerable esteem by his contemporaries, and already recognized as a key art historical figure.

Our sheet is in fact a late montage, an audacious assembly of two distinct works, a sort of improvised diptych which summarizes the artist's evolution and his successive choices very well. The first motif is that of a young shepherd. The line is fine and immaculate, the contours carefully shaded. The subject is perfectly identifiable because it is a preparatory sketch for Rest, the large wall fresco mentioned above which was executed for the Museum of Picardy in Amiens. In the lower left of our first sheet can be read, "Figure pour le Repos – Musée d'Amiens" (Figure for "Rest" – Museum of Amiens). In the final composition, our shepherd has lost his staff and leans on a companion, but the figure has kept the same pose and appearance. The academic rigor which characterized Puvis de Chavannes' first monumental works and the style of the 1860's is tangible here.

In contrast, our head of a young men, drawn in black and red chalks, already prefigures the Symbolist bent initiated by our artist who moved as much away from literal visual sensitivity as from academic pressure. The artist's hand is easily recognizable in this precise drawing with its familiar angular lines and generic face typical of his Symbolist works, especially his compositions which were nostalgic celebrations of Antiquity.

#### ***bibliography***

- L.RIOTON, Puvis de Chavannes, Editions Larousse
- A.BROWN PRICE, Puvis de Chavannes – A Catalogue raisonné of the painted work, vol. II, Yale University Press – New Haven & London, 2010. See, in comparison, «Le Repos» p. 86, Cat. 112, reproduced p.87.



14

## Henri Joseph HARPIGNIES

(Valenciennes 1819-Saint Prive 1916)

### VIEW OF PARIS FROM THE RUE GRACIEUSE LOOKING TOWARDS THE RUE MONGE AND THE SALTPETER HOSPITAL

1893

Watercolor over lines in black chalk

Signed and dated with the location, lower left :

«Harpignies 93.8bre» «Vue prise de la Gracieuse,  
en bas de la rue Monge et la nouvelle école de la ville,  
dans le fond la Salpêtrière»

35 x 25.2 cm (13.8 x 9.9 in)

At the age of 27 years, Henri Joseph Harpignies embarked on an artist's career and entered the studio of landscape painter Jean Alexis Achard. Following Achard's advice, Harpignies left for Rome in 1850; the Italian landscape convinced him that structure takes precedence over color. "I liked the form which is quintessentially present everywhere in the Roman countryside; that is where I understood it and it has guided me throughout my career."

Back in France, he participated for the first time in the Salon of 1853 where, from then on, he exhibited regularly. In 1897, he won the Grand Medal of Honor. By 1850, Harpignies practiced watercolor, which became his true means of expression and allowed him to express variations in Nature according to the seasons.

Essentially a landscape painter, this « Michelangelo of the Trees, » as Anatole France called him, does not fit into any of the successive currents which agitated the evolution of painting. Although influenced significantly by Corot, he quickly affirmed his own personality. Thanks to the freshness and luminosity of his landscapes, Harpignies became a well-known water-

colorist who won numerous medals and was invited by Whistler to exhibit at the Royal Institute of London.

Mainly known for his naturalist landscapes, Harpignies nonetheless produced some Parisian views and studied the city's appearance at different times of day. The delicacy and subtlety of this work is an excellent example. Using watercolors made it possible to handle the urban landscape atmospherically via grey wash and very diluted colors.

The view, situated slightly below the viewer, is dominated by a washed light and a shifting sky animated by greys and blues. It thus differs from previous city views which have greater contrasts and are more structured, such as Saint-Germain Boulevard of 1887 (Paris, Petit Palais Museum) or the View from a Window at No. 6, rue Furstenberg of 1882 (Private Collection).

In addition, Nature, which is always present in views by Harpignies, is illustrated here with finesse through the interplay of different chromatic nuances of green, on the one hand, and on the other, by the depiction of trees and branches handled in India ink wash which are animated by a life of their own.

#### *bibliography*

- Exhibition catalogue of 25 paintings, 40 watercolors by Harpignies presented by Lucien Moline in the salons of the Grand Hôtel of Roubaix from April 28<sup>th</sup> to May 7<sup>th</sup>, 1928.
- Exhibition Catalogue, «Dessins de maîtres français: de Lebrun à Rodin», Patrick Perrin Gallery, Paris, 1991.

#### *provenance*

- Sale of a Parisian Amateur (Durville), Nice, January 24<sup>th</sup> -25<sup>th</sup>, 1942, lot n° 10.



15

## Siebe Johannes TEN CATE

(Sneek 1858 – Paris 1908)

### VIEW OF THE PORT OF ROTTERDAM WITH STEAM BOATS

Black chalk, watercolour and body colour on mounted paper on canvas

Signed and dated, lower left: ten Cate 84

38.8 x 65 cm (15.3 x 25.6 in)

Siebe Johannes Ten Cate's style is marked by influence from the Low Countries where he was born and educated. He studied in Antwerp and The Hague. The grey lights and snow-muffled atmosphere of certain of his works echoed landscapes from the new realist Dutch school.

Despite this Dutch presence in his work, Impressionism is in fact the style on which Ten Cate genuinely depended. Like Jongkind and Van Gogh, he discovered France and settled in Paris by 1883 where he evolved in the midst of the avant-garde. He developed friendships with Sisley and Van Dongen, exhibited first with Durand-Ruel and Bernheim-Jeune, followed by the Autumn Salon. Ambrose Vollard gave him a contract starting in 1900, the year in which he also participated in the Universal Exhibition. An indefatigable traveler who was keen to note down reality as he perceived it, Ten Cate criss-crossed Europe, Africa, and North America, participated in local exhibitions in the cities he traversed, such as Amsterdam, Munich, Venice, and Vienna. Death surprised him shortly after the success of his exhibition at the Tempelaere Gallery (1906).

Preferring watercolour and pastel, techniques which are appropriate for translating on-site light into pictures, Ten Cate was particularly fond of urban views, markets, city outskirts, and parks, as well as river and seascapes. His views of Paris guaranteed his reputation; today two are in the Louvre. The pastel Beauvais Market in the Rijksmuseum, Amsterdam, is another beautiful example of the artist's work.

In an original panoramic format, Ten Cate presents a work mounted on paper as if it were a pastel. The refined composition and sober palette combine to create an atmosphere which is both lively and peaceful.

The vast space of the river, animated by small craft, is contained in the foreground by a corner of strand. Traces of smoke and open reflections in the water suggest the movement of the boats. The skyline of the port extends across the horizon.

Black chalk is used to sketch forms; watercolor highlighted with bodycolour applied with broad strokes captures the fluid effect of water. Against the overall light tones of the composition, the river is animated by the browns, blues, and reds of the vessels and pontoons, while green reflections echo foreground vegetation.

In keeping with the Impressionist milieu in which he evolved, Ten Cate frequently worked along waterbanks – those of the ports of the Low Countries as well as shores of the Seine or the Breton or Norman coasts. His work was close to that of his contemporaries Auguste Will (1834 – 1910) and Frank Myers Boggs (1855-1926). Our work can be compared to certain lively and refined river or maritime views which Boggs painted with a similar technique (Hollande, Europ Auction Sale, November 10<sup>th</sup>, 2011).

#### **provenance**

- La Cave Gallery, « Johannes Ten Cate » exhibition, March 21<sup>st</sup> – April 30<sup>th</sup>, 1979

#### **bibliography**

- CHAVANNE, GAUDICHON, Catalogue raisonné des peintures des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, Poitiers: Musée de la Ville, 1988
- SCHURR et CABANNE, Dictionnaire des petits maîtres de la peinture : 1820 – 1920, Paris: Ed. de l'Amateur, 1996.
- La collection Ambroise Vollard du Musée Léon-Dierx, exhibition catalogue, Paris : Ed. d'art Somogy, Saint-Denis de la Réunion : Léon-Dierx Museum, 1999



16

---

### **Jean-François MILLET**

(Gréville 1814 – Barbizon 1875)

### **LANDSCAPE STUDY**

AND ON THE VERSO

### **PATH IN THE WOODS**

---

**Pastel, charcoal and watercolor**

**Monogrammed with the studio stamp, verso lower right**

**27.2 x 22 cm (10.7 x 8.7 in)**

Jean-François Millet grew up near Cherbourg and at a very young age, began to draw on the walls of the family house. Mr. Langlois, Curator at the Cherbourg Museum, advised the parents to encourage him. Jean-François, while continuing to participate in life at the farm, began seriously learning to draw. Soon he was considered a little prodigy. In 1838, he arrived in Paris and, at the age of 24, became an apprentice in Paul Delaroche's studio.

Very quickly, Millet became passionate about the Louvre, where he spent long hours. That is where he discovered Michelangelo, as well as Delacroix, Poussin, and Giorgione. In his studio in the rue Princesse, he worked ceaselessly. Little by little, Millet was overwhelmed by practical and financial problems, as well as by the capital itself whose whirlwind life somewhat frightened him.

Initially, he painted portraits and mythological subjects. In 1847, he came into contact with Daumier, Dupré, and Troyon, and then he presented The Winnower (Louvre) at the Salon of 1848. This was his first painting in which the subject matter was drawn from peasant life and it was well appreciated, especially by avant-garde circles.

Shattered, as were so many other artists, by the 1848 Revolution, Millet became "the painter of peasants." The rest of his life was to be consecrated to an almost religious celebration of the discrete grandiose labor of the peasant world. The exaltation of the working man, the new hero of the Days of '48, which in Millet was associated with profound understanding of rural life, played an important role in affirming Realism in the 19<sup>th</sup> century.

Fleeing a terrible cholera epidemic which swept through Paris in 1849, Jean-François Millet left the capital to settle in Barbizon. Enchanted by Nature which surrounded him, he was drawn to outdoor painting: it imposed itself on him. Millet never entirely became part of the Barbizon School of painters, despite the fact that he associated with them and they shared a taste for Nature and their flight from city life. For the next twenty-seven years, until his death on January 20<sup>th</sup>, 1875, Millet never left this little village.

Our sheet, has been worked on both sides, first in pastel and then watercolor on the front, and, on the verso, in black chalk. It demonstrates Millet's fascination with the luxurious vegetation of Barbizon and the nearby Fontainebleau Forest which affected his work profoundly. Here, the artist evokes an enigmatic imaginary landscape barely enlivened by two figures in black pastel at the bottom of the page. The artist's serenity is palpable: soothed and delighted by the contemplation of Nature, far from the roar of the city, Millet pays homage here to the surrounding landscape. The whole composition, as is usual for Millet, is rendered in a simple uncluttered manner, with both sincerity and absence of artifice. Such a lack of dramatization, totally void of demonstrativeness, characterizes everything he did, whether in painting, drawing, or pastels.

### ***bibliographie***

- J.GUIFFREY, P.MARCEL, G.ROUCHES, Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles : École française, Librairie centrale d'art et d'architecture : A. Morancé, Paris, Archives de Musées Nationaux et de l'École du Louvre. vol. 11.
- L.SOULIE, Peintures, aquarelles, pastels, dessins de Jean-François Millet : relevés dans les catalogues de ventes de 1849 à 1900... précédé d'une notice biographique par P. Mantz, Editions L. Soulié, Paris 1900, coll. Les grands peintres aux ventes publiques.
- L.MANOEUUVRE, Jean François Millet : pastels et dessins, Bibliothèque de l'image, Paris, 2002.
- S.GUEGAN, Millet, peintre paysan, Editions Flammarion, Paris 1998.
- R.BACOU, Millet, dessins, Bibliothèque des Arts, Paris, 1975.



17

## **Georges SEURAT**

(Paris 1859 – 1891)

### **THE SEWING GIRL**

#### **Black chalk**

**Verso: Paul Signac's initials in red chalk, an inscription « Seurat » and the number "49" from the post-mortem inventory  
17 x 10.9 cm (6.7 x 4.3 in)**

Georges-Pierre Seurat was born on December 2nd, 1859 in Paris into the upper middle class. In 1877, he registered at Fine Arts School. His studies were interrupted by his military service which took place in Brest. There, he did numerous sketches of boats, beaches, and the sea. In 1882, Georges Seurat concentrated on mastering black and white and began to paint seriously. In 1884, he completed *Bathers at Asnières*, the first of the seven large paintings that he finished in his short life. He participated in the founding of the Society of Independent Artists which was without judges or prizes, and became the leader of Neo-Impressionism, a movement which brought together Paul Signac and Henri-Edmond Cross, among others.

Seurat's teacher, Henri Lehmann had been a follower of Ingres, and the young artist was also initially inspired by Millet, Manet, Monet, Renoir and Pissarro. In addition, Rembrandt, Francisco Goya, and Puvis de Chavannes had a strong influence on his work. In the summer 1890, the painter resided in Gravelines where he produced four seascapes, as well as a few drawings and little panels of painted wood which he named "croquetons" which could roughly be translated as "sketchettes." Back in Paris, he began working on his painting project of *The Circus*, which he exhibited unfinished at the eighth Salon of the Independents. He died suddenly, during the exhibition, at the age of 32 of a raging fever.

Seurat embodied a new generation of painters who heralded the disintegration of the Impressionist ideal in favor of new concepts. Free-spirited, a solitary and intellectual artist, Seurat left a permanent mark on art history in spite of his very short career. First of all, by distancing himself from the Impressionist movement, he was eventually able to pull the accomplishments of this new artistic movement into perspective, especially in terms of rethinking the role of brushstroke and color. These new artistic concepts led Seurat to invent pointillism or divisionism in which tiny dots of pure color melt together in the eyes of the viewer. The work thus becomes a new kind of entity: harmony between the painter's gesture, the canvas surface, the color chosen, and the viewer's eye which, faced with luminous stimuli, reconstitutes the image created by the artist.

As a draughtsman, Seurat learned very quickly to isolate a small fragment of daily life in order to simplify it. In his drawings, line plays a secondary role, as the white of the paper itself casts light on the subject through being perceived between strokes of chalk and between shadows splayed across its surface.

Our *Young Girl Sewing* is almost a "classic" Seurat figure, as very early in his career, the artist adopted the practice of repeating identical formal elements. In fact, by the time of our drawing, Seurat had already realized several dozen drawings of men and women in the streets of Paris, the suburbs, and the countryside. The seamstress is thus a figure which reappears frequently in Seurat's notebooks.

Ours seems to be a rapidly executed freehand drawing: long grayish vertical lines closely laid together give substance to the background against which the figure of the seamstress emerges between diagonal hatching and angular lines varied in shading. Forms are more or less present according to the intensity of the medium: the shoulders, hair, and drapery folds are more developed on account of areas of more insistent sketching with thicker parallel lines which are much denser with more jagged contours. Because of his perfect mastery of value, the "blacks and whites" of Seurat are luminous.

Our black chalk drawing figures in C.M. De Hauke's catalogue raisonné, *Seurat et son œuvre*, volume II, number 392. It can be related to another sheet by Seurat which was done in charcoal on chamois paper in 1881-1882: *The Seamstress*, a similar theme with a woman bending over her needlework, mentioned in the same work under the number 446.

“Seurat’s drawings, like those of Rembrandt or Daumier, entirely contain him. They force us into silence, into an almost religious admiration. After that, the agreement of color seems almost secondary. Nothing is more moving than to see great men laid bare through their drawings. There, truly, they do everything with nothing, no intermediary, no accomplice: they are alone. With Seurat, so pre-occupied with contrasts – in the optical sense of the word – what an abundance of contrasts!”

Claude Roger-Marx

### ***bibliography***

- Seurat, exhibition catalogue, Paris: Grand Palais, April 9<sup>th</sup> – August 12<sup>th</sup>, 1991, Ed RMN.
- J.REWALD, Seurat, Ed. Flammarion, Paris, 1990.
- F.CACHIN, Seurat – Le rêve de l’art-science, Françoise Cachin, Ed. Gallimard, Paris, 1991.
- C.M DE HAUKE, Seurat et son œuvre, 1961



18

---

## **Max Jacob**

(Quimper 1876- Drancy 1944)

### **RUE BOLIVAR, MORNING**

---

**Bodycolor, pastel and Indian ink on beige paper**

**Signed and entitled lower right**

**24.5 x 34 cm (9.6 x 13.4 in)**

An art critic as of 1899, Max Jacob met Pablo Picasso the following year. This encounter had a lasting effect on his work because he then evolved surrounded by artists such as Juan Gris, Braque, and Modigliani, as well as Guillaume Apollinaire and André Salmon. He also frequented the so-called “Bateau-Lavoir,” a square in Montmartre where artists lived. His collaboration in artistic circles was important; in 1904, he published his first books, illustrated by Picasso and then Derain, and he also was trusted with writing and editing art books for the dealer Henri Kahnweiler.

Along with his poetic oeuvre and as a result of interaction with painter friends, Max Jacob launched his own painting career. Thus, starting in 1908, he presented his works to the Independents, and then subsequently the first exhibition of his bodycolors took place in the Terysse Gallery in 1919, followed by a second at the Bernheim Jeune Gallery. Having become a major literary and artistic personality, he was named Knight of the Legion of Honor in 1933.

Although influenced by his friends, as can be seen in works such as the watercolor “Medrano 1909: Acrobat and Danser,” which demonstrates the impact of Cubist concerns on his work, Max Jacob developed his own inventive style mainly in bodycolor.

This view of Rue Bolivar Street, Morning is typical of the artist’s work. According to the testimony of his friend André Salmon, Jacob “liked to linger in gatherings on a bench or on the outer boulevard while finding subjects for poems.” An admirer of Daumier, Gustave Doré, and Toulouse-Lautrec, Max Jacob was himself a caricaturist: thus, he had a pronounced bent for observing street life and half-perceived silhouettes on the boulevards or in the cafés. Figures and landscape contours are rapidly sketched and then often outlined in pastel, pen, or ink by this artist who was marked by the Japanese influences of his time.

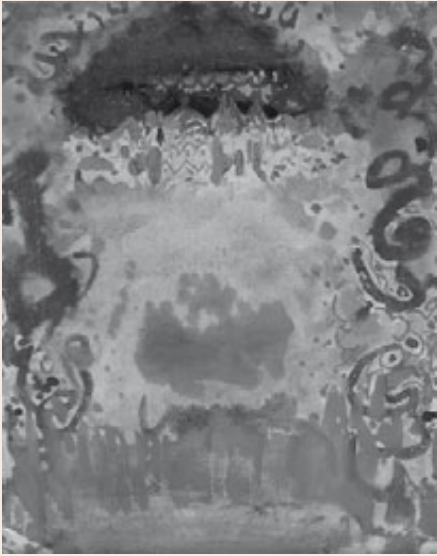
His particular technique of diluting colors allowed him to render the cool foggy atmosphere of early morning. In fact, he superposed several layers of bodycolor and pastel, and didn’t hesitate to soak them in water and then squash them onto the paper. One can see that his works are rarely “pure.” Instead, they mix pen, wash, and even coffee and cigarette ashes.

The mastery of a bodycolor technique which plays with passages of beige paper left visible yields a rather surprising, almost abstract, effect. This view recalls the influence of bodycolours by Vuillard or Chagall, and may therefore be placed relatively early in Max Jacob’s work.

### ***bibliography***

- N.NIESZAWER, Les Peintres juifs de l’école de Paris (1905-1939), Paris, Denoel, 2000
- M.GREEN, Bibliographie et documentation sur Max Jacob, Paris, Association Les Amis de Max Jacob, 1988
- Max Jacob, exhibition catalogue at the Galerie de la Poste, March – April, 1988, Paris
- H.SECKEL, A.CARIOU, Max Jacob et Picasso, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1994
- D.OJALVO, Max Jacob et les artistes de son temps, De Picasso à Dubuffet, Exhibition catalogue, Orléans, Musée des Beaux-Arts, June – September, 1989.





19

## Leon BAKST

(Belarus 1866 – Paris 1924)

### STAGE DESIGN FOR “THE FIREBIRD”

**Bodycolor, watercolor and black chalk**

**Verso : title, studio stamp in grey ink with pencil annotations**  
**31 x 24 cm. (12-1/4 x 9-1/2 in.)**

Leon Bakst, whose original name was Lev Samoilevitch Rosenberg, figures among the most important decorative painters of the early 20<sup>th</sup> century. After studying Fine Arts in Saint Petersburg, followed by two years in Paris (1893-1895), Bakst became known in Moscow as an interior decorator. In 1902, he started working for the Imperial theaters in St. Petersburg. His first stage designs and costumes were an immediate sensation on account of his innovative, colorful, magical style. At the same time, the artist taught drawing, and Chagall was one of his students.

In 1898, Bakst collaborated with Serge Diaghilev in founding the *Mir Iskoustva* (World of Art) Review. This avant-garde publication presented the work of the principal contemporary European art movements and became a voice for Symbolism and Art Nouveau.

In 1909, Bakst returned to Paris where he settled definitively. He reconnected with Diaghilev with whom he had established a firm friendship. This man who defined himself both as “afflicted with a total absence of talent” and a “charlatan who is otherwise brilliant,” was preparing the first season of the Russian Ballet which was enthusiastically received by Parisian audiences. A patron endowed with keen artistic instincts, Diaghilev succeeded – for 22 seasons -- in bringing together the greatest musicians, painters, and choreographers so as to produce ballets whose forms were constantly being renewed. The impact of these works which transgressed traditional codes resounded far beyond theater to all aspects of contemporary artistic creation. The Russian and Oriental bent of the first years gradually was enlarged to include other sources of inspiration; personalities such as Debussy, Braque, and Matisse joined Stravinsky, Benois, and Bakst, in presenting the public with “total performances” in which dance, stage sets, and music all expressed different aspects of a unified art.

Our drawing is a stage design for the « enchanted garden of Kaschei, » which appears in the ballet, *The Firebird*, in the first act of two. Created in

1910 from Russian folktales, it was choreographed by Folkine to music by the young Stravinsky. This was the composer’s premier on the European art scene. Under conditions which are now unknown, only the realization of the costumes for the three main characters – the Firebird, the Prince, and the Princess – were finally entrusted to Bakst, while the stage design went to Golovine. Bakst drew on all his understanding of colorful, dynamic, sensual theater costumes while borrowing liberally from Russian, Greek, Persian, and Indian influences, as he had so successfully done previously in the ballets *Scheherazade* and *The Blue God*.

The stage design presented here is indicative of the new life which Leon Bakst breathed into theatrical décor by seeking to transpose music into vision. “The Parisian audience first fell in love with the Russian Ballets on account of painting,” wrote the dancer and choreographer Serge Lifar. Bakst introduced forthright hitherto unknown hues which he arranged on stage in large swathes of intensely colored fabrics. Here in a virtually abstract composition, large streaks of bright orange jostle electric blue arabesques against a dappled watergreen, yellow, and grey colored background. This design fits perfectly into the oeuvre of a man who sought to communicate to his audience the significance embodied in a variety of colors which “sometimes expressed sincerity and chastity, sometimes sensuality, even bestiality, sometimes pride, and sometimes despair.”

#### *provenance*

- Collection of Mme Hilster, Leon Bakst’s niece.
- Paris, Gilberte Courmand Collection.

#### *bibliography*

- Figure in H. RISCHBIETER, W. STORCH, *Bühne und Bildende Kunst im XX Jahrhundert*, Velber bei Hannover: Friedrich, 1968, Catalogue of the works, p. 278
- D. CARSON, *Bakst*, Paris: Flammarion, 1977
- S. LIFAR, *Histoire des Ballets Russes*, Paris: Nagel, 1950

#### *exhibitions*

- College of Art, Edinburg, n° 173 ; London, Forbes House, n° 189, 1954 – 1955. Catalogue : BUCKEL, *The Diaghilev Exhibition*, London: The Observer, 1954
- Musée d’art moderne et contemporain, Strasbourg, May 15<sup>th</sup> – September 15<sup>th</sup>, 1969. Catalogue : V. BEYER, *Les ballets russes de Serge de Diaghilev, 1909-1929*, Strasbourg, 1969, p. 73, n° 85.
- Centre culturel du Marais, November 29<sup>th</sup>, 1977 – March 17<sup>th</sup>, 1978. Catalogue : J. et M. GUILLAD, *1909-1929 : les Ballets russes de Diaghilev*, Paris: Le Centre, 1978.
- Musée d’Art Moderne de la ville de Paris, October 14<sup>th</sup> – November 30<sup>th</sup>, 1980. Catalogue : Igor Stravinsky, *La carrière européenne*, Paris: 1980, p. 24, n° 51.
- Musée d’Orsay, October 27<sup>th</sup>, 1987 – January 24<sup>th</sup>, 1988. Catalogue : RMN, 1913, *Le théâtre des Champs Elysées*, Paris: 1987, p. 145, n° 210.



20

**Mathurin MÉHEUT**

(Lamballe 1882 – Paris 1958)

## STUDY FOR THREE BIGOUDÈNES

**Bodycolor, wash, and charcoal**

**Monogram and dated with a location Penmarch 1929 upper right**

**32 x 47cm (12.6 x 18.5 in)**

Mathurin Méheut entered the School of Fine Arts in Rennes in 1897, and then the School of Decorative Arts in Paris where he settled in 1902. He won a travel scholarship called “the Tour du Monde” (World Tour) which made it possible for him both to voyage and paint, especially to Hawaii and Japan.

During the First World War, Méheut was enlisted but he did not stop drawing: both soldier and draughtsman, he poured his experience of life in the trenches into his war sketchbooks, *Croquis de Guerre*. After Armistice, he returned to his native Brittany to teach at the School of Fine Arts in Rennes. He became an illustrator specialized in the depiction of simple and laborious Breton life, as well as Breton plants and wild animals. He published several editions with plates: *Encyclopédie artistique et documentaire de la plante*, *L'Etude de la Mer*, *L'Etude de la Forêt* (Artistic and Documentary Encyclopedia of Plants, Study of the Sea, Study of the Forest.)

In 1921, Mathurin Méheut became Painter to the Ministry of the Navy. He also became known as a decorator. From 1924 to 1935, he worked on the construction sites of nine ocean liners, including *The Normandy*. He also produced ceramics and became a valuable contributor to different faience factories, such as Henriot in Quimper, Sèvres, Villeroy, and Bosch. Exhibitions of the works of this Breton traveler took place at the Musée des Arts Décoratifs in 1913 and 1921, in San Francisco in 1923, in the Charpentier Gallery in 1931, and in Berheim Gallery in 1956.

Witness of an epoch, passionate about the men and women from his beautiful country, fascinated by Breton folklore, Mathurin Méheut criss-crossed Brittany, from Rennes to Dinan, from Roscoff to Saint Guénolé and the Bigouden region, leaving an incredible creative output and precious visual testimony concerning life on the Breton coast. Among the 20<sup>th</sup> century Breton artists, Mathurin Méheut is certainly the most prolific, the most versatile, and the most popular. His oeuvre can be conceived as a grand fresco of the Breton people composed of colorful instantaneous snapshots which reveal the true face of Brittany.

After the war, the artist spent a long time in Penmarc'h, in the southwestern corner of Brittany, where he plunged into Bigouden folklore which he attempted to communicate through numerous works, including a beautiful series of engravings in 1921. Our “Study of Three Bigoudènes” which probably dates from this period provides an emblematic image of Brittany via this trio of young Breton women in traditional costume. Very conscious of the fact that Breton folklore seemed doomed to disappear shortly, Méheut made a point of documenting daily Breton life in person. The beauty and diversity of costumes especially fascinated him.

These three graces crowned with lace-trimmed headdresses seem to be caught in full movement. Their lively colors and natural, spontaneous poses against a light neutral ground provide a realistic vision of a moment suspended in time. Méheut probably was inspired by a scene at market or during a popular festival or at a Pardon where pilgrims from different regions gathered. One can almost imagine these three young women ready to leap into a dance at the sound of bagpipes.

This composition gives us an authentic, lively, and joyous evocation of a brightly colored light-hearted Brittany through three Breton women, dressed in yellow like the gorse and mimosa, blue as the ocean.

« Throughout this world where he long strode up hill and down dale, he loved the forest and the sea, the flower, the insect, the beautiful wild beasts, the farmyard, the Japanese gardens, the moors of Armor, the fishing ports, the bobbing of sails, the pearly shimmer of sardines as the blue nets emerged, the blood on the belly of the tuna, the snapping tail of the surprised lizard, the rugged rocks of the Raz, and the winged head dresses of the Pardons.”

Maurice Genevoix, of the Académie Française, in *Cahiers de l'Iroise*, Brest 1976.

### ***bibliography***

- D.DELOUCHE, A. DE STROOP, C.ROZE, *De Bretagne & d'ailleurs*, Editions Palantines, 2008.
- *Hommage à Mathurin Méheut*, exhibition catalogue of the Buhez-Vie Association, 1982



21

---

**André LANSKOÏ**

(Moscow 1902 – Paris 1976)

## COMPOSITION

---

**1945 – 1950**

**Bodycolor**

**Signed lower right**

**20.8 x 15.4 cm (8.2 x 6.1 in)**

Son of the Count of Lanskoï, young André was a student at the School for Pages in Saint Petersburg. When the Bolchevik Revolution broke out, he found himself in the Tsarist armies and in 1919 fled for Kiev. There he began to paint, and perhaps received advice from Sergi Soudéikine who was a fashionable decorative painter. After a sojourn in Crimea, Lanskoï reached Paris in 1921 where he stayed for the rest of his life.

He attended the “Académie de la Grande-Chaumière” where he discovered the works of Matisse and Van Gogh. This is also where he connected with Soutine. In 1923, Lanskoï was included in the Salon d’Automne where he was noticed by Wilhelm Uhde who staged his first individual exhibition in 1925 at the Bing Gallery. At this time, André Lanskoï also exhibited with Robert and Sonia Delaunay, Leopold Survage, Ossip Zadkine, and other Russian artists living in Paris. His works soon entered well-known museums and private art collections.

At the end of the 1930’s, André Lanskoï gradually took his distance from figural representation in order to turn towards another idea of painting and its relationship to subject. Lanskoï always avoided giving much importance to this shift to abstraction, as he refused to enter into a Manichaean duality which would necessarily oppose two pictorial preconceptions and would thus affirm that there was no alternative identity in painting outside the labels “figurative” and “abstract.” Rather, the artist evolved amidst different concepts disseminated by the creative circles which he frequented before he found his own harmony thanks to hard work and reflection.

A profound friendship linked Lanskoï to Nicolas de Staël, they exhibited together in 1948. At that time and through the following decade, Lanskoï’s international fame was established, his works exhibited several times in Brussels, London, Lausanne, New York, Berlin, and so forth. At the heart of the Paris School, André Lanskoï was one of the most important representatives of lyrical abstraction. He died in Paris on August 22, 1976 and was buried in the Russian Cemetery of Sainte-Geneviève-des-Bois.

Our bodycolor, dated from the years 1945-1950, the years of « artistic maturity » when pictorial choices had been decided, demonstrates Lanskoï’s desire very well to liberate color from its initial function in order to concentrate on its immediate expressive capacities. In his post-war works, abstraction of the painted form took over his entire oeuvre. Of course, early works by Lanskoï (interior scenes, still lifes, and portraits) had already been characterized by joyful typically Slavic colors which were certainly affected by Russian popular art and religious ceremonies, but here color reigns. In our bodycolor, the thick brushstrokes and pigment with drawing melted into color explodes like a vibrant manifesto: the subject of the picture is secondary to the power of the pictorial tactility and the luminous color harmonies created by the artist’s palette. The strong primary colors (red, yellow, blue) co-exist with other more pastel tones (lilac, mauve, lavender blue). At the end of the paintbrush, the colors vibrated with different intensity: in spite of the small format of the paper, broad brushstrokes against a dark background enter into dialogue with finer more dynamic lines. The ensemble yields a lively, vibrant and rhythmic harmony, as spirited as a petrouchka.

“This work luxurious like a virgin forest, dazzling like a Russian ballet, inventive like a popular festival, prodigious like a lord of good fortune.”  
Jacques Busse.

Our thanks to Mr. André Schoeller for furnishing a certificate of authenticity dated March 15<sup>th</sup>, 2010.

### *bibliography*

J.C. MARCADE, André Lanskoï 1902-1976 : pour le trentième anniversaire de la mort, Saint-Petersbourg, Palace Editions, 2006

J.GRENIER, André Lanskoï, Editions Hazan, Paris 1960, coll. peintres d’aujourd’hui.



22

---

## Paul DUBOIS

(Aywaille 1859- Uccle 1938)

### PORTAIT OF ALICE SÈTHE

---

1889

**Terracotta with encaustic patina**

**Signed in front « Paul Dubois »**

**H: 40 cm (15.7 in). Marble base : 20 cm (7.9 in)**

As a student of Eugene Simonis at the Academy of Fine Arts in Brussels, Paul Dubois soon began attending courses in the studio of Charles Van der Stappen who became his real teacher. He and his fellow students represented the new generation of Belgian sculptors: Egide Rombaux, Victor Rousseau, George Minne, Charles Samuel, and Armand Bonnetain. In 1883, Dubois became one of the founding members of the Circle of XX, where he exhibited regularly from 1884 to 1893. He received several awards for his work, including the Godecharle prize for Hippomenes in 1884, followed by recognition at the 1889 World's Fair in Paris and the medal of Knight of the Order of Leopold in 1894. From 1884 to 1889, he participated in all the art exhibitions and his *Violinist*, which includes a likeness of Madame Sèthe-Sänger, places him among the best modern portraitists. Several museums acquired his works in his lifetime: in 1892, the Prague museum bought a *Decorative Bust*, and the following year, the Museum of Fine Arts in Brussels became the owner of *Seated Young Woman*.

Dubois' sitter, Alice Sèthe was his fiancée and familiar with artistic circles in Brussels. One can compare this portrait with that of Irma Sèthe, Alice's sister, which was created during the same period and today is in the Royal Music Conservatory in Brussels.

This bust can also be related to the *Portrait of Alice Sèthe* by Theo Van Rysselberghe, dated 1888, and today in the Priory Museum of Saint Germain-en-Laye. Although both works follow the rules for individualization integrated with an almost photographic resemblance, the presentation of the sitters differs nonetheless. As opposed to the painter, who

chose a completely static frontal pose, Dubois shows Alice Sèthe in full movement as she turns outwards in a dynamic pose.

This portrait, which was sketched from life and depicts the personality and state of mind of the sitter with tremendous sensitivity, attests to the special relationship that existed between the sculptor and Alice Sèthe. Their closeness is accentuated by the use of terracotta which makes it possible for the artist to be particularly expressive in his handling of facial features. Our sculpture is a perfect example both of Dubois' talent for female portraits and the morphological details which characterize such works in his oeuvre: deeply set eye sockets, prominent cheekbones, nervous lips, elongated neck. They are very different from his male portraits in which one sees a technique which is much starker and closer to Rodin's. The femininity and sensuality which dominate this portrait, especially in details of the hair, the neck's graceful curve, and the sitter's half-open mouth, are reinforced by the terracotta's patina, especially when it is compared to the bronze cast in the Museum of Archaeology and Decorative Arts in Liege and exhibited at the Grand Palais in Paris in 1997.

#### *bibliography*

- E.HESLING, *La sculpture belge contemporaine : les œuvres les plus remarquables des statuaires belges*, Berlin-New York, 1903



23

---

### Albert Ernest CARRIER-BELLEUSE

(Anizy-le-Château 1824 – Sèvres 1887)

### PORTRAIT SAID TO BE A BUST OF MARGUERITE BELLANGER WEARING A LACE STOLE DECORATED WITH ROSES

---

#### Terracotta

Signed on the back A. CARRIER

H : 68 cm (26.8 in)

Our work fits perfectly into the abundant, graceful oeuvre of the sculptor Albert Ernest Carrier-Belleuse. Sensitive and skillfully able to adapt his taste to a variety of commissions, he produced decorative objects, statuettes, busts, and monuments. Endowed with a prolific pencil and a sharp sense of business, he knew how to seize an occasion and make a profit from the general interest in industrial production of the decorative arts.

After being trained as a goldsmith, Carrier-Belleuse went to the “Petite Ecole” – today the Ecole des Arts Décoratifs. Starting in 1850, he worked in England for Minton. He returned to France five years later, but throughout his life, continued to produce drawings and models for several English companies.

In addition to exhibiting in the Salon, the sculptor received numerous commissions which included work for the Louvre and for the Garnier Palace (staircase flare vases). His Bacchante (Tuileries Gardens), bought by the Emperor in 1863, was his first well-known success. Carrier-Belleuse studied the human figure and sought to adapt it to all sorts of objects in the realm of the applied arts. He directed a vast studio in which Auguste Rodin was his assistant for several years. In 1875, Carrier-Belleuse was named Director of the Works of Art at the Manufactory of Sèvres, where he finished his career.

Carrier-Belleuse’s style is imbued with knowledge of the technical and aesthetic pursuits of 18<sup>th</sup> century predecessors such as Houdon. His portraits are marked by a concern for lively – even opulent – realism which may be seen as a reaction to static poses and Neo-classical idealization. Carrier-

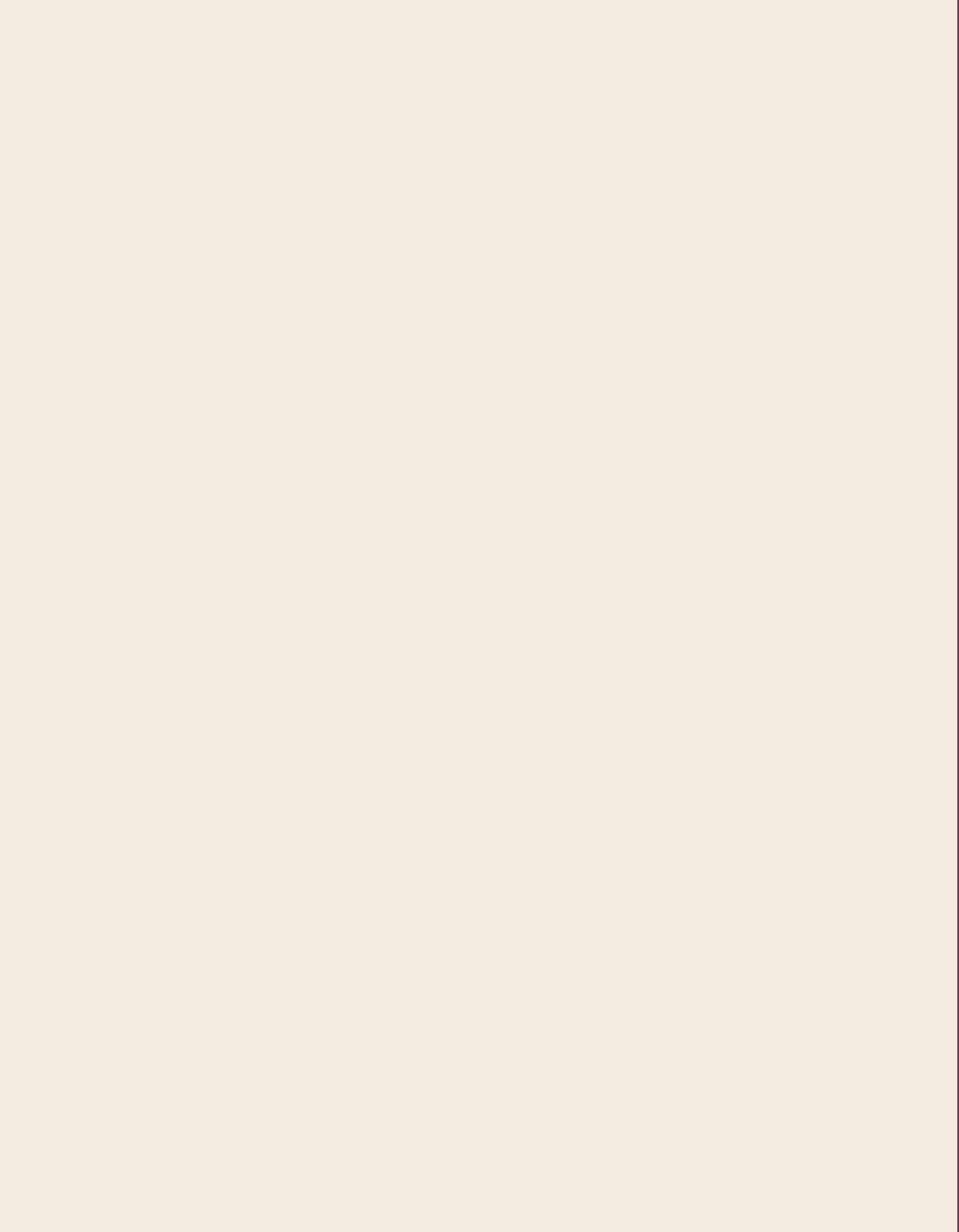
Belleuse used all sorts of materials which gave his serial production the quality of unique items. He didn’t hesitate to rework and personalize his casts as they came out of the kiln. Terracotta remained his main preference. With supple vivaciousness, he fashioned the facial features of his sitters, most of whom came from the world of artists, writers, and politicians.

Our bust represents a young woman, her face slightly turned to the right. Her head is draped with a shawl tied at her bosom. The delicate awl work in the lace reminds us of the sculptor’s initial training as a goldsmith. As in many of his sculptures, flowers – in this case, roses – crown her hair and are slipped into her bodice. Her ornaments and heavy curls frame a quiet self-restrained face. Very soft modeling of flesh and balanced lines add to the pensive charm of her features.

The signature “A. Carrier” places our oeuvre before 1868, because after that date, the sculptor signed “Carrier-Belleuse.” This head is part of his production of imaginary busts with allegorical touches symbolizing seasons or antique figures. One can, for example, compare it to the Bust of a Woman wearing a Diadem, which entered the Orsay Museum collections in 2010. In addition, the comparison of facial features makes it possible to relate our work to several female busts (Washington, National Gallery of Art; Cleveland Museum of Art; Sotheby’s Sale, October 29<sup>th</sup>, 2002) which specialists agree represent Marguerite Bellanger. This actress, a member of artistic and literary circles during the Second Empire and cited by Zola in *Nana*, was – rather late and for a short while – one of Napoleon III’s favorites. One of Carrier-Belleuse’s muses, she inspired a beautiful ensemble of busts in line with ours.

#### *bibliography*

- The Life and Work of Albert Carrier-Belleuse, Hargrove, New-York : Garland pub., 1977
- Cast of Distinction : a Private Collection of Terracottas by Albert-Ernest Carrier-Belleuse, sale catalogue, London: Sotheby’s, London
- J. TULARD (dir.), Dictionnaire du Second Empire, Paris : Fayard, 1995
- J. TURNER, The Dictionary of Art, New-York : Grove, 1996







**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