

GALERIE
ALEXIS BORDES

DESSINS
DU XVI^E AU XX^E SIÈCLE

CONDITIONS DE VENTE

Les dimensions sont données en centimètres, hauteur avant largeur.

Les œuvres sont vendues montées et encadrées.

Prix sur demande.

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

©Tous droits de reproduction réservés Galerie Alexis Bordes.

*« L'art est à l'image de la création, c'est un symbole,
tout comme le monde terrestre est un symbole du cosmos »*

Paul Klee

À mes enfants,
Adrien et Armance

A ma mère,
Hélène





DESSINS

DU XVI^E AU XX^E SIÈCLE

Catalogue rédigé par Alexandra ZVEREVA

avec la collaboration de Marie BERTIER

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

Exposition

du mardi 20 mars au vendredi 20 avril 2018
ouverture les samedis 24 mars et 7 avril

GALERIE ALEXIS BORDES

4, rue de la Paix – 75002 Paris
escalier 2, 2^e étage droite

Horaires d'ouverture : 10h30 à 13h – 14h15 à 19h

REMERCIEMENTS

Installée rue de la Paix, la galerie a pour domaine de prédilection le XVIII^e siècle français.

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

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

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

Musée d'Adelaïde (Australie), Deutsches Historisches Museum de Berlin, Musée des Beaux-Arts de Nancy, École Nationale des Beaux-Arts de Paris, Fondation Custodia, Fitzwilliam Museum de Cambridge, Musée Louis-Philippe Château d'Eu, Musée de la Comédie-Française, Getty Research de Los Angeles, Cabinet des Dessins du Château de Fontainebleau, Musée Cognacq-Jay, Galeries Nationales d'Ottawa, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Musée National du Château de Compiègne, Musée National d'Art et d'Histoire du Luxembourg, Musée des Beaux-Arts de Quimper, Musée des Beaux-Arts de Troyes, Musée des Beaux-Arts de Dôle, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Château de Versailles, Houston Museum of Fine Arts, Tate Britain de Londres, Musée-promenade de Marly-le-Roi, Château de Lunéville, Musée d'Orsay...

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

Monsieur Pierre ROSENBERG

De l'Académie française
Président-Directeur honoraire
du musée du Louvre

Monsieur Neil JEFFARES

Historien de l'art, spécialiste des pastels

Madame Françoise JOULIE

Chargée de mission au Musée du Louvre

Monsieur Alastair LAING

Historien de l'art

Monsieur Nicholas TURNER

Historien de l'art

Monsieur François PUPIL

Professeur émérite
Université Nancy II

Monsieur Philippe GRUNCHEC

Conservateur du patrimoine
Historien de l'art

Monsieur Stanislas D'ALBUQUERQUE

Collectionneur

Monsieur Piotr DZUMALA

Restaurateur et photographe

Monsieur Serge DUBUC

Restaurateur de sculptures et d'objets d'art

Madame Caroline CORRIGAN

Restaurateur de dessins

Monsieur Michel GUILLANTON

Encadreur d'art, cadres anciens

Atelier Valérie QUELEN

Encadreur d'art

Monsieur Michel BURY

Photographe

Madame Alexandra ZVEREVA

Historienne de l'art
Rédaction du catalogue

Madame Marie BERTIER

Rédaction du catalogue

Mademoiselle Joséphine CURTIL

Assistante de galerie

Madame Christine ROLLAND

Historienne de l'art
Traduction du catalogue en anglais

Monsieur Christophe BRISSON

Graphiste

Jacopo di Giovanni di Francesco dit JACONE
(Florence, 1495-1554)

1 | ÉTUDE D'HOMMES NUS À LA MANIÈRE D'UN RELIEF ANTIQUE

Circa 1530-1540

Plume et encre brune sur traits de pierre noire

Numéro 15 en haut à droite à la plume

En bas à droite, marque estampée à sec : un cercle avec une tour munie d'une fenêtre cintrée

Au revers du montage, cartouche portant une annotation à l'encre brune : *N° 10 Baccio Bandinelli Collections*

Sr maurice Joubert et martini

27,7 x 21 cm

Provenance

- Collection inconnue (marque estampée à sec non identifiée).
- Collections Saint-Maurice, Joubert et Martini, n° 10, attr. Baccio Bandinelli (d'après le cartouche au revers du montage).
- Belgique, collection particulière.

Peintre de portraits et de *Vierges à l'Enfant*, Jacopo di Giovanni Francesco dit Jacone fut l'apprenti puis le collaborateur d'Andrea del Sarto. Il passa toute sa vie à Florence, exception faite d'un court séjour à Cortone et à Rome, occupé à étudier les façades peintes par Polidoro da Caravaggio et Maturino da Firenze. Comme les autres élèves de del Sarto, dont Vasari, Jacone fut fasciné par l'art de Michel-Ange et était proche de Pontormo, avec lequel il avait travaillé après la mort de son maître, de Rosso et de Baccio Bandinelli. Il est d'ailleurs significatif que ce soient ces deux noms que les œuvres de Jacone portent le plus souvent, celui de Pontormo associé davantage aux portraits et ceux de Rosso et de Bandinelli aux dessins.

Jacone est l'une des figures les plus pittoresques du monde artistique de son époque. D'après Vasari, le peintre et ses amis, dont le sculpteur Niccolò Tribolo, le graveur Giovanni Battista del Tasso et l'orfèvre Giovanni di Baldassarre dit Piloto, formaient une bande d'artistes (« *una masnada* ») vivant « *alla filosofica* », en marge de la société, « comme des porcs, comme des bêtes, qui ne se lavaient jamais, qui ne nettoyaient jamais leurs maisons et ne faisaient jamais leurs lits, buvaient comme des ivrognes et s'installaient pour manger sur les cartons dessinés ». L'éminent spécialiste du dessin italien de la Renaissance, James Byam Shaw, décrivait ces artistes insouciants des convenances comme des hippies avant l'heure. Ceci ne les empêcha pas toutefois de



Ill. 1.

Jacopo di Giovanni di Francesco dit Jacone

Étude d'un homme debout et de putti

Plume et encre brune

29 x 21 cm

Collection particulière



bénéficiaire de la protection de Pierfrancesco Riccio, secrétaire de Côme Ier de Médicis qui gérait les questions artistiques et leur assurait des commandes régulières.

Si beaucoup de peintures ou de fresques de Jacone sont perdues, ses dessins permettent aujourd'hui d'apprécier l'originalité de sa manière. Même le caustique Vasari rendait hommage à ses talents de dessinateur : « il dessinait merveilleusement et avec fierté, et il fut très étrange et fantastique dans les postures de ses figures, en les déformant et en tâchant de les rendre différentes des autres dans toutes ses compositions ; et, il est vrai, il dessina beaucoup et, quand il le voulait, approchait le meilleur¹. » On identifie aujourd'hui une trentaine de feuilles de Jacone, dispersées entre le British Museum, la Galerie des Offices, la collection de Christ Church College à Oxford et d'autres collections publiques et privées (*ill. 1*). Bien reconnaissables, elles étaient d'abord publiées sous le nom de Tribolo jusqu'à la redécouverte du nom de « *Giacone fiorentino* » inscrit par une main contemporaine sur deux dessins des Offices (inv. 344 F et 882 F).

À l'instar de la quasi-totalité des dessins de Jacone, notre œuvre est réalisée à la plume, une technique pourtant guère employée par son maître Andrea del Sarto. L'écriture énergique faite de hachures vigoureuses parallèles ou entrecroisées fit autrefois attribuer notre feuille à Bandinelli, le grand modèle pour le travail de la plume à Florence des années 1530-1550. Mais le trait griffé et arqué distingue la main de Jacone de celle de son confrère. Contrairement à Bandinelli, il n'était pas sculpteur et ses œuvres n'ont pas la même rigueur d'anatomie et de volume. Dans une recherche plastique tout autre, Jacone met l'accent particulier sur la silhouette et l'étrangeté des poses et des expressions. Ses mises en page sont serrées et ses sujets, comme dans notre œuvre, obscurs.

Il s'agit ici de quatre hommes nus aux poses extravagantes, inconfortables voire incompréhensibles. Le personnage au premier plan à la musculature saillante est vu de profil. Il est assis sur un rocher, le dos courbé, le pied gauche posé sur une pierre. Son bras droit étrangement brisé l'aurait fait ressembler à un relief antique si l'accumulation de motifs derrière lui ne rendait cette hypothèse difficilement réalisable. À sa gauche, un personnage coiffé d'un turban et proportionnellement trop petit se tient en équilibre précaire sur le même rocher. Il tend la main vers un autre homme, indifférent à ce geste. Poussé contre le bord droit de la feuille, il semble porter une cape. Sa main droite cachée derrière son dos se confond avec celle, à l'index pointé vers le ciel, d'un jeune homme dont seul le profil est visible.

Ce dessin est un tourbillon d'idées étranges, une recherche de postures libre de toute entrave, une exploration des corps contorsionnés par une énergie interne et saisis d'une plume vive, dans une parfaite maîtrise technique. Le tout sans aucune relation avec une quelconque œuvre peinte, mais dans un souci de rivalité avec la statuaire antique et ses figures d'échelles différentes.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- James Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, Oxford, 1976 I, p. 61-62, sous cat. 102.
- Nicolas Turner, *Florentine Drawings of the sixteenth century*, cat. exp. Londres, British Museum, 1986, p. 156-158.
- Antonio Pinelli, « Vivere *alla filosofica* o vestire di velluto ? Storia di Jacone fiorentino e della sua *masnada* antivasariana », *Ricerche di storia dell'arte*, 1988, n° 34, p. 5-34.
- Philippe Costamagna, Anne Fabre, « Di alcuni problemi della bottega di Andrea del Sarto », *Paragone*, XLII, 1991, p. 15-28.
- Catherine Monbeig Goguel, « Alphabet pour Roseline : dessins italiens peu connus ou redécouverts (Xe-XVIIIe siècles) », dans M. T. Caracciolo (dir.), *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, Rimini, 1996, p. 109.
- Marzia Faietti, « Jacone, disegnatore fiero e fantastico », dans C. Elam (dir.), *Michelangelo e il disegno di architettura*, cat. exp., Casa Buonarroti, Florence, 2006, p. 118-127.

¹ *Vie d'Aristotile da San Gallo* (« disegnò benissimo e con fierezza, e fu molto bizzarro e fantastico nella positura delle sue figure, stravolgendole, e cercando di farle variate e differenziate dagli altri in tutti i suoi componenti ; e, nel vero, ebbe assai disegno, e quando voile, imitò il buono »).



Sigismondo CAULA

(Modène, 1637-1724)

2 | JEUNE FEMME ÉVANOUIE

Circa 1680-1690

Pinceau, lavis de sanguine (deux tons), rehauts de blanc, traits de pierre noire sur papier beige

Annoté *Tiepolo* à la sanguine en bas à droite

Au verso, étude d'une figure drapée agenouillée à la pierre noire (*ill. 1*)

19,6 x 21,2 cm

Provenance

- France, collection particulière

Mécènes enthousiastes, les Este avaient fait de Ferrare un centre artistique et humaniste, rival de Florence, de Venise et même de Rome. Mais lorsque l'absence d'un héritier direct poussa le duc Alphonse II à désigner comme successeur son cousin illégitime, le pape, qui avait fait des Este ses vicaires à Ferrare, en profita pour annexer la belle cité. Repliée à Modène en 1598, la famille s'efforça de reconstituer une cour aussi brillante qu'auparavant. Pour remplacer les chefs d'œuvre restés à Ferrare et appelés à enrichir les collections papales, les ducs François I^{er} d'Este et son fils Alfonse IV firent tout leur possible pour constituer une galerie de peintures de premier plan, n'hésitant pas à faire sortir des églises les toiles de Corrège ou d'Annibale Carrache. Tous deux dépensèrent des fortunes en cérémonies, spectacles et fêtes qui apportaient le prestige indispensable à leur politique.

Sigismondo Caula appartient à un cercle d'artistes proches de la cour, chargés des décors éphémères et des ornements à fresque. Son apprentissage se fit sur le chantier du palais de Sassuolo, sous la direction de Jean Boulanger (1566-1660) de Troyes, élève de Guido Reni et spécialiste de grands décors. Minutieux, élégant et très linéaire, le premier dessin connu de Caula, préparatoire pour l'une des scènes du palais ducal, *Artemise se préparant à boire les cendres de Mausole* (Vienne, Albertina, inv. 1740), est marqué par l'influence de son maître et, à travers lui, de Reni. Sa manière devint tout autre après un voyage à Venise autour de 1667-1670 qui fit découvrir au jeune artiste la grande tradition picturale incarnée par Véronèse et Tintoret et la production contemporaine de Gian Antonio Fumiani, d'Antonio Molinari et surtout d'Antonio Zanchi et de Carl



Ill. 1.
Verso

Loth avec son goût pour les effets ténébristes. De retour à Modène, Caula devint un spécialiste de décors plafonnants des plus demandés, travaillant essentiellement pour les ducs et l'Église. Il s'occupa ainsi de la voûte et du dôme de l'église San Vincenzo, puis du grandiose plafond de l'église de Saint-Augustin et ceux de plusieurs chapelles de la cathédrale.

Le séjour vénitien orienta définitivement l'art de Caula vers la recherche d'expressionnisme luministe et, dans ses dessins, vers un style pictural très particulier, caractérisé par un jeu puissant de contrastes d'ombre et de lumière servi par



un lavis dense et une gouache crémeuse posée en touches larges. Malgré l'activité intense de l'artiste comme peintre et décorateur, son corpus graphique très cohérent, reconstitué à partir surtout des œuvres conservées à Hambourg, Stuttgart et à la Galleria Estense de Modène, se compose d'œuvres sans rapport direct avec un tableau ou une fresque, exception faite de *Sainte Hélène et la Vraie Croix* (Albertina, inv. 2784).

Notre œuvre fait partie d'un groupe formé par James Byam Shaw autour de la feuille conservée à la Fondation Custodia et à partir des œuvres provenant pour la plupart de la collection de Giuseppe Vallardi (1784-1863). Réalisés aux deux lavis de sanguine (brun et légèrement rosé) et rehaussés de blanc de plomb, ces dessins présentent des figures drapées, vues dans des poses complexes (*ill. 2*). Certains comportent, au verso, des études plus rapides à la pierre noire ou à la sanguine de figures, de détails anatomiques ou de drapés comme ici.

Ce double modèle – composition aboutie au recto et croquis au verso – induit une conception et une finalité différentes pour chacune des surfaces dessinées. La jeune femme allongée, la tête renversée, les yeux clos et les bras lourds semble une sorte d'étude en soi un peu mystérieuse. Caula est absorbé par les développements plastiques du corps dénudé et du drapé lourd et monumental qui confère à la figure un air de statue antique. Ayant, aux dires de ses contemporains, pratiqué lui-même la sculpture, l'artiste retranscrit le volume en façonnant le lavis et la gouache blanche comme s'il s'agissait de terre glaise et de plâtre.

A contrario du recto si fini, la figure assise ébauchée au verso, rognée et imprécise, apparaît comme une recherche classique d'une mise en place destinée à être traduite sur un autre support. Aussi, bien que ni ce personnage aux pieds nus, ni la jeune femme évanouie du verso, ni les figures des autres dessins semblables n'apparaissent tels quels dans aucune des compositions peintes de Caula, il paraît judicieux de les dater des années 1680 et de rapprocher certaines feuilles, dont la nôtre, de la grande toile peinte en 1685 pour l'église San Carlo de Modène. Ce tableau de *Saint Charles Borromée administrant l'Eucharistie aux pestiférés lors de l'épidémie de 1576 à Milan*, fut l'occasion pour l'artiste de représenter les corps en souffrance sculptés dans une lumière surnaturelle, dont une jeune femme au seuil de la mort soutenue par ses compagnes et qui fait songer à notre dessin, malgré une pose assez dissemblable. La correspondance est en revanche frappante avec une jeune mère gisant à terre dans le maître-autel de San Carlo réalisé en 1699 par Marcantonio Franceschini (1648-1729) dans un

style tout autre. Il est probable que le Bolognais, invité en 1694 pour orner de fresques la salle d'honneur du palais ducal, avait accès à l'étude de Caula qui, en tant que peintre en titre des Este, supervisait les travaux de décoration.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Adalgisa Lugli, « Erudizione e pittura alla corte estense: il caso di Sigismondo Caula (1637-1724) », *Prospettiva*, 21, 1980, p. 57-74.
- James Byam Shaw, *The Italian Drawings of the First Lugt Collection*, Paris, 1983, sous cat. 405.



Ill. 2.

Sigismondo Caula

Jeune homme agenouillé vu de dos. Verso : étude de deux mains et de jambes

Pinceau, lavis de sanguine (deux tons), rehauts de gouache blanche (recto), sanguine (verso)

29,4 x 20,6 cm

New York, Morgan Library, inv. 2006.35



Mattia PRETI dit Cavaliere Calabrese

(Taverna, 1613 – La Valette, 1699)

3 | **SAINTE CATHERINE D’ALEXANDRIE, ÉTUDE PRÉPARATOIRE À LA FRESQUE DE SAN PIETRO A MAJELLA À NAPLES**

1657-1658

Pierre noire et rehauts de craie blanche

Angles recoupés en octogone

25,5 x 18,1 cm

Provenance

- France, collection particulière

Lorsqu’il arriva à Naples en 1653, Mattia Preti était déjà un artiste célèbre, ayant vécu, à Rome, un début de carrière brillant jalonné de grands décors à fresque, de nombreux tableaux de chevalet et de commandes importantes hors de la cité papale. La manière du jeune artiste calabrais se forma au contact des caravagesques nordiques comme Valentin de Boulogne et Mathias Stomer, des artistes du courant néo-vénitien comme Pietro da Cortona et Pier Francesco Mola et des émiliens comme Guido Reni, Giovanni Lanfranco et le Guerchin, ainsi que des maîtres anciens de Rome ou de Venise. Depuis octobre 1642, Preti portait le titre de chevalier d’Obédience Magistrale de l’ordre de Saint-Jean de Jérusalem, un privilège rare accordé par Urbain VIII.

Précédé par sa réputation, Preti fut chargé, à Naples, de chantiers importants, dans une rivalité amicale et fertile avec Luca Giordano. Ce séjour dans la plus grande ville d’Italie qui se prolongea jusqu’en 1660 fut marqué par un retour aux tendances propres à l’école napolitaine, fortement encouragé par les commanditaires de l’artiste dont les goûts n’étaient pas ceux de Rome. La méditation nouvelle de Preti sur le naturalisme de Ribera, le luminisme de Battistello Caracciolo qui fut probablement son premier maître, se mêla au souvenir de Véronèse et à la monumentalité de Lanfranco, donnant naissance à des œuvres remarquables, dont son chef-d’œuvre, le cycle illustrant des *Scènes de la vie de sainte Catherine et de saint Pierre Célestin* à San Pietro a Majella.

La réalisation de dix grandes toiles pour le plafond de la nef et du transept de cette église du XIV^e siècle occupa le peintre durant presque deux ans : le contrat fut signé le 16



Ill. 1.

Mattia Preti

Le Martyre de Sainte Catherine d'Alexandrie, esquisse

1657-1658

Huile sur toile

100,5 x 75 cm

Austin (Texas), Blanton Museum of Art, inv. 484.1999





Ill. 2.

Mattia Preti

L'Apothéose de Saint Pierre Célestin

1657-1658

Pierre noire

24,7 x 19 cm

Taverna, Museo Civico



Ill. 3.

Mattia Preti

Le Saint évêque

1656

Pierre noire, rehauts de blanc et sanguine

27 x 21 cm

Oxford, Ashmolean Museum, inv. P.II.927

mai 1657 et le solde fut versé à l'artiste le 1^{er} février 1659. Pourtant, seules deux œuvres préliminaires à ce grand chantier sont connues : le dessin à la pierre noire pour *L'Apothéose de Saint Pierre Célestin* (Taverna, Museo Civico. ill. 2) et une esquisse peinte, *Le Martyre de Sainte Catherine* (ill. 1).

C'est à cette dernière composition que se rapporte notre dessin, concentré sur le visage plein d'une jeune femme, les yeux levés vers le ciel, vu *da sotto in su* dans un raccourci audacieux et maîtrisé. Ce visage mélancolique et néanmoins confiant est celui de sainte Catherine affrontant son ultime supplice qui attend son entrée dans le royaume de Dieu et semble voir l'ange, invisible à ses bourreaux.

Selon Bernardo De Dominici, premier biographe de Preti, l'artiste commençait toujours par ébaucher ses compositions sur le papier jusqu'à définir la distribution des personnages. Il retravaillait ensuite les figures sur le vif, d'après le modèle posant sur une estrade et éclairé par une fenêtre haute, de façon à avoir le point de vue aussi bas que possible. Réalisés tous deux à la pierre noire, *L'Apothéose* et notre dessin correspondent parfaitement à cette façon de procéder. Le

premier est ainsi une mise en place de l'ensemble enlevée et concise, tandis que le second s'avère une recherche attentive d'un élément central, transcrivant toutes les subtilités du clair-obscur grâce à l'estompe et aux rehauts de craie qui marquent les reflets d'un faisceau lumineux clair et haut.

Notre feuille est très proche du *Saint Évêque* conservé à Oxford (Ashmolean Museum, inv. P.II.927, ill. 3), préparatoire pour l'une des fresques qui ornaient les portes de Naples et étaient commandées à Mattia Preti comme *ex voto* après la peste de 1656. Non seulement la technique est identique, avec un premier tracé fin à la pierre noire, un hachurage régulier des parties dans l'ombre et les détails retravaillés d'une ligne veloutée, mais surtout les deux personnages apparaissent plongés dans le ciel et sous un angle particulièrement bas.

Issus du langage napolitain de Massimo Stanzione et de son élève, Bernardo Cavallino, emportés par la grande peste en 1656, ces visages vus d'en-dessous, aux regards emplis de pathos et sourcils implorants, s'imposent dans l'œuvre de Mattia Preti dès son arrivée dans la capitale méridionale.



Ill. 4.

Mattia Preti

Sainte Véronique

Vers 1653

Huile sur toile. 100,3 x 74,9 cm

Los Angeles County Museum of Art, inv. M.84.20

L'artiste paraît fasciné par ces figures extatiques, chez lui essentiellement féminines comme en témoignent la *Sainte Véronique* peinte pour le cardinal Girolamo Colonna vers 1653 (ill. 4), la *Sainte Marie Madeleine* de 1657 (Rome, palais Doria Pamphilj) et la *Décollation de sainte Catherine* offerte par l'artiste en 1659 à l'église Sainte-Catherine de La Valette (*in situ*).

Sensible et élégant, notre dessin est ainsi un jalon important dans le traitement de ce thème, avec une inclinaison de la tête plus accusée que dans la *Sainte Véronique*, ce qui a pour effet de gommer les contours du visage et d'abolir toute entrave entre le regard et les cieux. Les cheveux épars et ondulants encadrent le visage, tandis que les touches de blanc illuminent la peau diaphane de la sainte, atténuant l'intensité du raccourci et parachevant l'œuvre qui ne se conçoit plus comme une simple esquisse préliminaire, mais comme une représentation de la foi la plus concise qui soit.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Cynthia De Giorgio, *Mattia Preti : saints and heroes for the Knights of Malta*, Vallette, 2014.
- John T. Spike, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti. Catalogue raisonné of the Paintings*, Florence, 1999.
- Vittorio Sgarbi, *Mattia Preti*, Rubbettino, 2013.
- Luigi Tassoni, *Mattia Preti e il senso del disegno : sessantotto disegni del Cavaliere Calabrese*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1990.

François BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

4 | ÉTUDE POUR UN GÉNIE DES VENTS, PRÉPARATOIRE POUR JUNON DEMANDANT À ÉOLE DE LIBÉRER LES VENTS

1769

Pierre noire et estompe, rehauts de sanguine, de craie blanche et de pastel noir sur papier vergé crème, traits d'encadrement à l'encre noire

27,6 x 40,3 cm

Provenance

- Grande-Bretagne, collection particulière.

Œuvres en rapport

- *Junon demandant à Éole de libérer les vents*, 1755, huile sur toile, Kimbell Art Museum, Fort Worth, inv. AP 1972.08 (ill. 1).

Les ultimes études sur papier de François Boucher sont parmi les plus impressionnantes par la puissance du trait et la simplification des masses. Celle-ci date des derniers mois de sa vie et prépare l'une des six peintures d'un ensemble commandé par Jean-François Bergeret, seigneur de Frouville, frère cadet de Pierre-Jacques-Onésyme Bergeret de Grancourt, comte de Nègrepelisse, pour l'hôtel particulier qu'il vient d'acquérir. Ces toiles sont datées de 1769 : deux d'entre elles font aujourd'hui partie des collections du J. Paul Getty Museum, à Los Angeles (inv. 71.PA.54-55), tandis que les quatre autres, incluant celle liée à ce dessin se trouvent au Kimbell Art Museum, à Fort Worth (inv. AP 1972.07-1972.10). On relève de nombreuses variantes entre le projet initial horizontal pour cette composition à la plume et encre brune, conservé dans la collection de Jeffrey Horvitz (inv. DF 28) et la toile du Kimbell (ill. 1). Elles suggèrent que François Boucher a proposé à Bergeret une première pensée qu'il a ensuite profondément modifiée pour en faire un format vertical à l'action plus resserrée. Les études de détail des personnages des tableaux sont venues après, et de l'une à l'autre on peut encore suivre l'évolution de la pensée de l'artiste vers le tableau final.

C'est le cas dans cette feuille. François Boucher représente ici un génie du vent obéissant à Éole. Le sujet est inspiré du prologue de l'Énéide de Virgile et raconte comment Junon promet au demi-dieu Éole, fils de Neptune, maître des vents et roi d'Éolie, de lui accorder la nymphe Déiopée s'il



Ill. 1.

François Boucher

Junon demandant à Éole de libérer les vents

1769. Huile sur toile

278,2 x 203,2 cm

Kimbell Art Museum, Fort Worth, inv. AP 1972.08



anéantit la flotte troyenne avant qu'elle ne parvienne en Italie. La rapidité de la mise en place du visage et des mains, l'utilisation efficace de l'estompe pour suggérer les masses et les ombres, les touches légères de sanguine pour rendre les carnations, les traits fermés du contour du corps masculin et son traitement par pans sont autant d'éléments propres à François Boucher.

Il ne travaille pas ici d'après nature mais « d'imagination », et modifie sous nos yeux son idée initiale d'un génie enchaîné, moins visible, qui apparaîtrait à mi-corps au milieu des rochers ouverts par Éole, la tête tournée vers lui. On voit cette première idée dans un dessin de la collection de Jeffrey Horvitz (inv DF 666, *ill. 2*). Le choix est fait ici d'une figure plus dynamique, déjà en mouvement, dont l'artiste sait exactement ce qu'il veut en faire, comme le montrent les rehauts de craie blanche tombant depuis l'angle supérieur gauche de la feuille sur le dos et passant derrière le corps, et aussi l'inachèvement du bas du corps qui ne figurera pas dans le tableau. Sa pensée créatrice est donc en exercice devant nous, ce qui évoque irrésistiblement les témoignages de ses contemporains concernant sa capacité inventive : « ni moi ni personne », raconte par exemple son élève Mannlich en 1765, « n'aurait pu croire à une semblable virtuosité, si nous n'avions été chaque jour les témoins de ce tour de force ». Les femmes font aussi l'objet d'études, quelquefois très poussées : c'est le cas de la célèbre naïade allongée, vue de dos, rehaussée de pastel qui occupe le premier plan de la composition définitive (Paris, Musée du Louvre, inv. RF 3879).

Les études de détail pour ces ultimes tableaux mythologiques reparaissent peu à peu, souvent sans historique ancien. Peut-être se trouvaient-elles, comme beaucoup de dessins des dernières années, dans les nombreux portefeuilles décrits dans l'atelier du peintre. La toile de Fort Worth compte en effet parmi les dernières œuvres de l'artiste, qui décède au printemps suivant. Elle montre, avec les dessins préparatoires, que, même très affaibli, Boucher a gardé intacts jusqu'à la fin sa puissance de la composition et sa virtuosité technique.

Françoise Joulie

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Alexandre Ananoff, *L'œuvre dessiné de François Boucher (1703-1770)*, Paris, F. de Nobele, 1966.
- Alexandre Ananoff, Daniel Wildenstein, *François Boucher*, 2 vol., Lausanne, Paris, 1976, sous cat. 674.
- Françoise Joulie, *Esquisses, pastels et dessins de François Boucher dans les collections privées*, cat. exp., Versailles, Musée Lambinet, 2004, sous cat. 63.
- Alastair Laing, *The Drawings of François Boucher*, cat. exp. New York, Frick Collection, Forth Worth, Kimbell Art Museum, 2003-2004, p. 197, sous cat. 75.
- Alastair Laing, *François Boucher. 1703-1770*, cat. exp. New York, Metropolitan Museum of Art, 1986-1987, sous cat. 84.



Ill. 2.

François Boucher

Étude pour Éole

Vers 1768-1769.

Pierre noire, rehauts de craie sur papier brun

29 x 20,1 cm

Boston, Horvitz Collection, inv. DF 666



Michel François D'ANDRÉ dit DANDRÉ-BARDON
(Aix-en-Provence, 1700 - Paris, 1783)

5 | SAINT JÉRÔME PÉNITENT

Circa 1730

Sanguine

Filigrane : croissant de lune et étoiles

Annoté D'andré Bardon sur le montage du XVIIIe siècle
28,8 x 20,1 cm

Provenance

- Vente Sotheby's Monaco, 5 décembre 1992
- France, collection particulière

Dessinateur, graveur, peintre, théoricien, poète à ses heures, Dandré-Bardon est un artiste original qui forme avec Boucher, Natoire, Louis-Michel et Carle Van Loo ou Bouchardon la « génération de 1700 ».

Issu d'une famille de noblesse de robe d'Aix-en-Provence, il fut envoyé par son père à la capitale pour parfaire ses études de droit, et, d'après Mariette, devint peintre presque par accident : « la peste qui désoloit alors sa patrie, le retint à Paris plus longtemps qu'il ne l'avoit prévu, et se trouvant sans occupation, n'y ayant rien qui pût servir de pâture à son génie bouillant et plein de feu, il se souvint qu'il étoit né avec un goût pour le dessin, et prit en main le crayon » (*Abeceario*, II, p. 55).

Le jeune homme étudia d'abord dans l'atelier de Jean-Baptiste Van Loo qui venait lui aussi d'Aix et avait peint le portrait d'Honoré d'André, le père de son futur élève. L'artiste poursuivit sa formation chez Jean-François de Troy. N'ayant obtenu qu'un deuxième prix à l'Académie en 1725 derrière Louis-Michel Van Loo, il fut autorisé cependant à partir en Italie, à la charge de sa famille.

Grâce à l'intervention de Nicolas Vleughels, directeur de l'Académie de France à Rome, le duc d'Antin accorda finalement à l'artiste une pension du roi, ce qui lui permit de prolonger son séjour. Il reçut son brevet en 1728 en même temps que ses camarades Bernard, Subleyras, Trémolières, Blanchet, Slodtz et Étienne le Bon. Trois ans plus tard, Dandré quitta Rome, et, après un passage de six mois à Venise, rentra à Aix, où il était déjà bien connu grâce à *Auguste poursuivant les concussionnaires*, toile commandée par la Cour des Comptes et exposée dans la salle du bureau d'audition.



Ill. 1.

Michel-François Dandré-Bardon

Étude d'homme drapé assis

1726-1729

Sanguine et rehauts de craie

31,5 x 22,5 cm

Musée de Grenoble, inv. MG 2007.0.107



L'anderson

Agréé à l'Académie en 1734, le peintre qui avait relevé le nom de sa mère née Bardon, fut reçu l'année suivante et nommé adjoint à professeur en 1737. La Provence le sollicita ensuite de nouveau et il ne revint définitivement à Paris qu'en 1752 pour remplacer Boucher comme professeur à l'Académie. Il en devint le recteur cinq ans avant sa mort.

Dandré-Bardon fut un dessinateur remarquable, éclectique et imaginatif. Mariette louait « un compositeur fécond et facile ». Il utilisait toutes les techniques – sanguine, pierre noire, plume et lavis – et ne cessa de dessiner même partiellement paralysé en 1770 après une crise d'apoplexie.

Entièrement à la sanguine, notre feuille a toute l'énergie et la souplesse des dessins datant de la période italienne de l'artiste, comme l'Étude pour un guerrier antique (sanguine et rehauts de craie, 36 x 24 cm, Aix-en-Provence, musée Granet) ou l'Étude *d'homme drapé*, préparatoire pour la figure d'Auguste dans le tableau de la Cour des Comptes d'Aix (ill. 1). On retrouve ici la même fougue baroque, le même goût des formes fortement contournées, les drapés aplatis et ombrés, les corps sans ossature ou les doigts nettement marqués qui sont les éléments caractéristiques de la manière de Dandré-Bardon quel que soit le médium, dont témoignent *Le Baiser de Judas* de 1729 (Amiens, musée de Picardie, inv. MP 975-32) ou *La Mort de saint Joseph* exécutée à Venise en 1731 (musée du Louvre, inv. RF 38953).

Le premier biographe de Dandré-Bardon, l'architecte Claude-Jacques-Henri d'Ageville, raconte qu'il s'appliqua, à Rome, à observer d'après les grands modèles « l'élégance des contours toujours liés entre eux, ressentis ou passés légèrement, suivant les différents effets de la nature, la finesse des attachements et les belles proportions »¹. Il dessina et copia Raphaël dans les salles du Vatican rendues accessibles aux pensionnaires de l'Académie grâce à Vleughels, mais aussi le Carrache dans la galerie Farnèse, le Dominiquin, Guido Reni, Andrea Sacchi, Pierre de Cortone ou les vénitiens rencontrés dans les principales galeries et dans les églises de la Ville éternelle.

Notre *Saint Jérôme* fait partie de ces croquis inspirés des grands maîtres du passé, mais qui ne sont jamais de simples répétitions serviles. La source de notre dessin paraît avoir été le retable de Titien pour Santa Maria Nuova à Venise aujourd'hui conservé à la Pinacoteca Brera de Milan. Mais il pouvait également s'agir de sa reproduction gravée en contrepartie (donc dans le sens de notre feuille) par Valentin Lefebvre et publiée en 1680 dans un ouvrage regroupant des copies de Titien et de Véronèse et bien

connu des pensionnaires de l'Académie. Dandré-Bardon ne conserve que l'organisation générale de la scène, cette figure en S environnée de rochers et d'arbres. Le reste appartient pleinement à sa manière propre : la composition plus décorative que construite, le corps en déséquilibre cerné d'une ligne sinueuse, la gestuelle gracieuse des mains, les hachures désordonnées, le contraste marqué entre la lumière du papier en réserve et les zones d'ombre chargées de sanguine où disparaissent certains détails comme les livres ou le lion assoupi.

A.Z.

Nous remercions M. Alastair Laing d'avoir confirmé l'authenticité de notre œuvre après un examen visuel.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Daniel Chol, *Dandré-Bardon ou l'apogée de la peinture en Provence au XVIIIe siècle*, Cahors, éd. Edisud, 1987.
- Pierre Rosenberg, « Dandré-Bardon as a Draughtsman: A Group of Drawings at Stuttgart », *Master Drawings*, 1974, p. 137-151.
- Pierre Rosenberg, *Michel-François Dandré-Bardon*, coll. *Cahiers du dessin*, n° 12, Paris, 2001.

¹ Claude-Jacques-Henri d'Ageville, *Éloge Historique de Michel-François d'André-Bardon, Recteur de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Marseille, 1783, p. 33.



Jean-Baptiste GREUZE

(Tournus, 1725 - Paris, 1805)

6 | JEUNE GARÇON COIFFÉ D'UN BONNET

Circa 1775

Deux sanguines différentes

Au verso, *étude de pied* (ill. 1)

Annoté au verso à la sanguine GREUZE

28 x 21,7 cm

Provenance

- Probablement vente Paris, 12 mars 1893, Febvre expert, lot 8 : « Tête d'enfant. Sanguine. De trois quarts à [sa] droite, les cheveux embroussaillés, la bouche parlante, les yeux expressifs. 28 x 23 cm ».
- Collection Alfred Normand (1910-1993), Paris (Lugt 153c en bas à droite), puis par descendance.

Peindre l'homme, dans la vie privée, est le grand talent de M. Greuze. L'expression des mœurs simples, de la candeur, de l'amour, du désir, de la libéralité, de la reconnaissance, de la tendresse filiale ; tels sont les sujets qu'il prend dans la nature et qu'il rend avec le plus grand intérêt.

Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, 1776.

L'un des traits particuliers et constants de Greuze, l'élément primordial de son art si singulier, fut son intérêt pour l'expression des passions. Caractéristique traditionnelle de la grande peinture d'histoire, l'expression permet à Greuze de cristalliser la situation dramatique que vivent les personnages de ses toiles alors même que les sujets issus du quotidien rattachent ces tableaux à la peinture du genre. L'expression crée également ce lien nécessaire entre l'œuvre et les spectateurs qui perçoivent les sentiments des protagonistes et éprouvent pour eux une véritable empathie : « l'intérêt et le pathétique ont étonné les connoisseurs et fait verser des larmes à des âmes indifférentes jusqu'à ce jour à la force magique de la peinture [...] et le Peintre qui sçait nous émouvoir de la sorte est, pour nous, un nouveau Raphaël¹. »

Ces mots élogieux sont de Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, peintre et collectionneur, arrière-petit-neveu de Charles Le Brun qui, un siècle plus tôt, prononça une célèbre *Conférence sur l'expression générale et particulière*, publiée en trois versions successives et illustrées de gravures. En cette seconde moitié du XVIII^e siècle, l'ouvrage du premier directeur de l'Académie était plus que jamais d'actualité, en grande partie grâce à l'influence des philosophes et des



Ill. 1.
Verso.

naturalistes. En 1760, Watelet dans son *Art de Peindre* plaide pour une représentation des passions orientée vers l'utilité sociale et morale. Six ans plus tard, Diderot écrit en tête du chapitre IV de ses *Essais sur la peinture* : « l'expression est en général l'image d'un sentiment ». Enfin, en 1768, l'année même de la réception de Greuze à l'Académie, le comte de Caylus fonde le Prix de la Tête d'expression.

Observateur attentif et infatigable, captant avec une habileté exceptionnelle l'image des hommes qui l'entouraient, Greuze renouvela la démarche de Le Brun en l'adaptant à la vie moderne. Il fit par ailleurs œuvre de pionnier en étendant l'investigation des expressions humaines à la physiologie



enfantine. Les expressions adoptées par ses modèles n'ont pas l'outrance de celles illustrées dans la *Conférence*. Au lieu d'archétype, Greuze propose des attitudes qui respirent le naturel, comme celle que présente notre garçon âgé d'une dizaine d'années au plus.

L'artiste se consacre entièrement à la tête de l'enfant, négligeant le col rabattu du vêtement et l'intérieur de l'oreille. La sanguine sculpte le visage aux pommettes hautes et petit nez retroussé, détaille la chevelure qui s'échappe d'un bonnet souple en mèches libres et délicates. Les traits fermes et appuyés laissent transparaître par endroit le blanc du papier. Ces réserves permettent de suggérer la lumière venant de la droite qui éclaire la tempe et le menton et glisse sur la frange. L'ensemble est d'une grande douceur qui sied parfaitement à la fraîcheur de ce jeune garçon. La bouche légèrement entrouverte et les yeux écarquillés lui donnent un air surpris et légèrement inquiet, non sans une pointe d'espoir qui se lit dans son regard.

Il n'a pas été possible de mettre en relation directe notre étude avec une toile connue. Son caractère achevé et la fermeté de la sanguine inclinent à la situer dans les années de maturité de l'artiste. Notre belle tête d'enfant peut être rapprochée stylistiquement de dessins en rapport avec les tableaux des années 1770 et notamment *La Malédiction paternelle*, *le Fils ingrat* et *La Malédiction paternelle, le Fils puni* : on y observe la même manière de modeler les formes en croisant les traits de sanguine. Ces études préparatoires sont en général réalisées sur des feuilles presque deux fois plus grandes, à l'inverse de certains dessins destinés soit à la gravure, soit aux amateurs qui, du vivant même de Greuze, recherchaient avidement ses œuvres graphiques.

La Petite Boudeuse de la collection Jean Bonna possède ainsi les dimensions exactes de notre *Jeune garçon* (ill. 2). Reprenant l'une des figures de *La Lecture de la Bible* de 1755, *La Petite Boudeuse* fut gravée à la manière de sanguine par Louis-Marin Bonnet en 1766, l'année de la publication par Greuze du recueil de *Têtes de différents caractères* composé surtout des visages les plus significatifs et les plus expressifs de ses toiles et conçu comme une réponse de l'artiste à la *Conférence* de Le Brun.

Contrairement à *La Petite Boudeuse* aux traits appuyés et nets, notre tête d'enfant traitée avec souplesse en deux tons de sanguine convient mal à une traduction en estampe, mais relève des dessins isolés de Greuze. Comme c'est le cas de certaines de ces œuvres autonomes, le verso de notre feuille est occupé par une étude de pied nu et d'un bord de drapé qui font penser aux tableaux à sujets antiquisants de l'artiste (ill. 1).

Bibliographie générale (œuvre inédite)

• Edgar Munhall, *Greuze the Draftsman*, cat. exp. New York, Los Angeles, 2002.

¹Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs* Paris, 1776.



Ill. 2.

Jean-Baptiste Greuze

La Petite Boudeuse

1766. Sanguine

28,9 x 21 cm

Collection Jean Bonna



Jean-Baptiste ISABEY

(Nancy, 1767 - Paris, 1855)

7 | PORTRAIT DE PROFIL D'UN AMI DE L'ARTISTE

Circa 1790

Pierre noire et crayon noir

Au verso, annotation N3 au crayon

22,5 x 16,2 cm

Provenance

- France, collection particulière

Fils d'un épicier de Nancy, Jean-Baptiste Isabey fut confié par son père à Jean Girardet, peintre d'histoire et portraitiste du roi Stanislas. Dans les documents, Girardet est parfois qualifié de miniaturiste, mais aucune œuvre en petit ne lui est connue. Toutefois, plusieurs de ses élèves devinrent des miniaturistes remarquables, comme François Dumont, Jean-Antoine Laurent ou Jean-Baptiste Augustin. L'atelier de Girardet apparaît ainsi à l'origine d'une véritable école lorraine de la miniature.

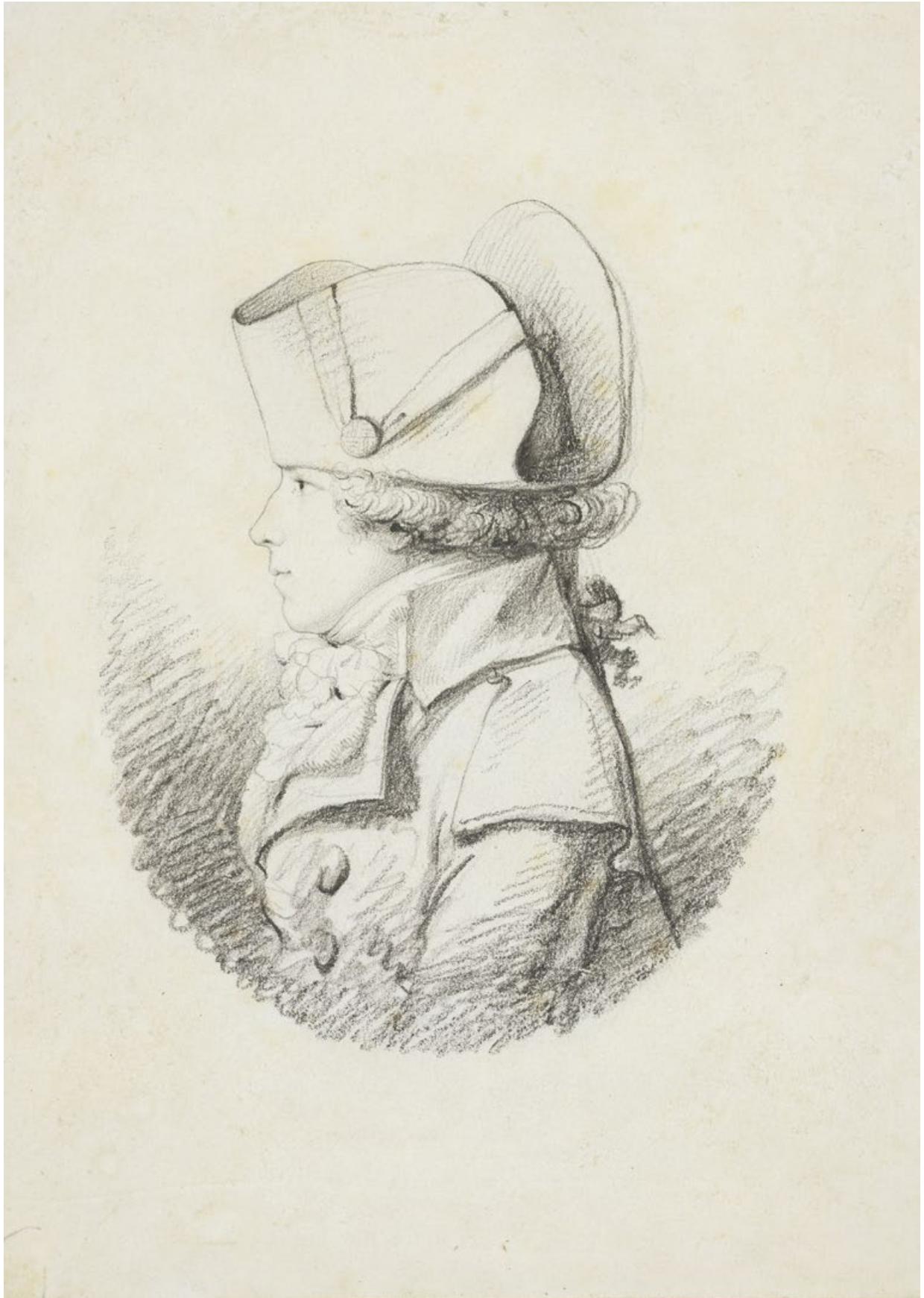
À la mort de Girardet, Isabey continua sa formation chez le paysagiste Jean-Baptiste Claudot, avant de rejoindre Paris en 1785. Alors qu'à Nancy, il peignait des paravents, des devants de cheminée et des bannières de procession, dans la capitale, il se consacra entièrement à la miniature, puis au portrait en petit. Rapidement, il parvint à se constituer une clientèle parmi la bourgeoisie parisienne, puis à la cour de Versailles. Le jeune artiste intégra cependant l'atelier de David en 1786 : il se réclamait encore de son maître dans les livrets des Salons de 1798 à 1810, alors que lui-même était déjà très célèbre.

Les bouleversements révolutionnaires avaient amené au peintre des modèles en nombre, séduits par la rapidité d'exécution et la pureté de son trait. Dès 1790, il fut engagé dans le projet d'édition d'un recueil de portraits des députés pour l'éditeur Dejabin, avec les peintres Luc Barbier-Walbonne, Antoine-Jean Gros et François-Henry Mulard, tous élèves de David. Isabey réalisa en tout une trentaine de portraits de profil en médaillon. Dans ses dessins préparatoires au crayon, dont certains sont conservés à la Bibliothèque nationale de France, l'artiste met l'accent sur le contour net du profil qui se découpe sur fond hachuré. Les costumes, simplifiés, sont modelés en un jeu serré de traits fins et de points et la chevelure traitée avec soin.

Croqués sur le vif lors de séances de pose improvisées au sortir de l'Assemblée, ces dessins, quoique techniquement remarquables, paraissent distants et descriptifs, ne cherchant qu'à rendre parfaitement les physionomies des acteurs du grand jeu politique révolutionnaire. Il en est tout autrement dans les portraits de ses amis et de ses proches qu'Isabey avait réalisés à la même époque, dont deux dessins qui présentent des similitudes frappantes avec notre œuvre : son *Autoportrait* daté de 1787 (*ill. 1*) et celui de *Bernard Sarrette*, futur fondateur du Conservatoire de Paris et ami du peintre (*ill. 2*)¹.

Les trois dessins, prévus pour un encadrement en ovale, représentent des jeunes hommes vêtus avec élégance et sobriété de l'extrême fin des années 1780 : redingote, tricorne, cravate blanche nouée haut, perruque poudrée avec longue tresse entourée d'un ruban noir. Dans la tradition graphique lorraine illustrée par Jean-Joseph Bernard qui dessinait les profils de ses modèles à la plume dans une calligraphie virevoltante et virtuose, Isabey se concentre sur le contour du visage, tracé d'une seule ligne fine et ininterrompue avec une précision extraordinaire. Un léger sourire semble effleurer les lèvres, tandis que le regard, intense et ouvert, fixe avec attention quelque objet hors du cadre.

Par contraste, le vêtement est rendu avec une grande liberté. Le crayon devient onctueux, énergique. Il danse d'un bouton à l'autre, repasse dans les ombres, ralentit pour préciser l'ornement du tricorne, les boucles de la chevelure ou le liseré du col, puis accélère dans des hachures larges et croisées qui constituent le fond du portrait. Dans notre dessin, la main paraît plus sûre et déliée que dans l'*Autoportrait* du Louvre qui pourrait être une réplique autographe d'une œuvre non localisée. En revanche, le portrait de Sarrette s'avère si proche que l'on peut logiquement



supposer une réalisation concomitante avec notre profil. Il s'agit ici sans aucun doute d'un ami proche d'Isabey, peut-être d'un élève de David, mais en tout cas d'un jeune homme vivant intensément les transformations de la Révolution et désirant faire partie du renouveau artistique.

A.Z.

Nous remercions M. le Professeur François Pupil d'avoir confirmé l'authenticité de notre œuvre.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- François Pupil, *Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), portraitiste de l'Europe*, cat. exp., Château de Malmaison, Nancy, musée des Beaux-Arts, 2005.
- Eva de Basily-Callimaki, *J.-B. Isabey, sa vie – son temps, 1767-1855, suivi du catalogue de l'œuvre gravée par et d'après Isabey*, Paris, Frazier-Soye, 1909.

¹ Non localisé aujourd'hui, ce portrait appartenait à la famille de Sarrette et n'est connu que d'après une photo (BnF Musique, Est. SarretteB.001). L'identité du modèle est confirmée par une copie au crayon réalisée par Charles Duvernoy et annotée « fait d'après naturel en 1794 ou 1795, époque de la nomination de Sarrette aux fonctions de directeur du conservateur » (SarretteB.002).



Ill. 1.
Jean-Baptiste Isabey
Autoportrait. 1787
 Signé et daté *J. B. Isabey 1787 à mon arrivée à Paris en 1786*
 Pierre noire. 17 x 13,2 cm
 Paris, musée du Louvre, DAG, inv. RF 3817



Ill. 2.
Jean-Baptiste Isabey
Portrait de Bernard Sarrette
 Vers 1790
 Crayon noir
 Localisation actuelle inconnue



Pierre OZANNE

(Brest, 1737-1813)

8 | IMMERSION DU NEUVIÈME CÔNE DANS LA RADE DE CHERBOURG EN PRÉSENCE DU ROI LOUIS XVI, LE 23 JUIN 1786

1786

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

Filigrane : écu fleurdelisé couronné et dessous *J. Kool* et un chiffre *IV*

(Jan Kool, papetier hollandais actif de 1728 à 1800)

43,3 x 74,8 cm

Provenance

- Commandé par Louis XVI en 1786.
- Probablement vente Paris, 21 mars 1977.
- France, collection particulière.

Œuvre en rapport

- Gravure inachevée (Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. EF 20, fol. 37).

En 1758, le port de commerce de Cherbourg nouvellement construit subit un nouveau raid destructeur anglais. Mais il fallut attendre 1791 pour que la décision soit enfin prise de protéger ce site exposé aux tempêtes et à l'ennemi en aménageant une rade. Le projet choisi fut celui de Louis-Alexandre de Cessart, ingénieur des Ponts et chaussées, qui proposa d'édifier au large une digue constituée d'une succession de gigantesques cônes creux posés sur le fond et remplis de pierres. Construite en chêne et en hêtre, chaque structure d'une vingtaine de mètres de hauteur avait, dans sa partie supérieure, des sabords ouverts sur plusieurs niveaux pour permettre le déversement des pierres à l'intérieur, quelle que soit la hauteur de la marée.

Le premier cône fut immergé en juin 1784. Deux ans plus tard, ils étaient huit sur quatre-vingt-dix prévus, le chantier gigantesque ayant pris du retard. C'est alors que le roi Louis XVI décida de faire un voyage en Normandie afin de voir de ses propres yeux cette prouesse technologique dont on a tant parlé à Versailles. Ce fut, si l'on excepte la fuite à Varennes, l'unique voyage en province de son règne.

Le roi fit son entrée dans Cherbourg le 22 juin 1786. Le lendemain, il visita le chantier, acclamé par une foule nombreuse et dans un sentiment de liesse ainsi décrit par



Ill. 1.

Chatry de la Fosse l'aîné (dessin),
Isidore-Stanislas Helman (gravure)

Départ d'une caisse conique en présence de sa majesté Louis XVI
1786. Eau-forte







Cessart dans sa *Description des travaux hydrauliques* : « L'élévation et le volume immense du cône, qui flottoit majestueusement, en effaçant les plus gros vaisseaux de guerre, l'aspect de la flotte pavoisée et garnie de troupes sous les armes, offroient un spectacle qui enflammoit l'imagination, et ranimoit l'esprit national par les idées de grandeur qu'il lui présentoit¹. »

Louis XVI embarqua avec une partie de sa suite sur un canot doré venu spécialement de Brest, puis passa une heure à bord du *Patriote*, trois-mâts de soixante-quatorze canons flambant neuf, avant de monter sur le cône n° 1, le plus proche de l'échouage et en haut duquel un pavillon fut spécialement dressé. Flottant grâce aux centaines de barils et de tonneaux (ou tonnes), le neuvième cône dit « de la Passe de l'Est » fut alors remorqué vers son lieu d'immersion. On coupa les amarrages retenant les tonnes selon un ordre bien précis et, sous les salves des canons, la caisse coula. Le spectacle ne dura que trente minutes.

Notre dessin illustre le moment où les dernières tonnes se détachent du cône et sont propulsées en l'air par la puissance de la structure s'enfonçant dans la mer. La vue est prise depuis le large, avec la ligne de la côte qui marque l'horizon. La partie droite de la feuille est consacrée à l'alignement parfait de huit cônes déjà en place dont la partie haute demeure bien visible car la marée est descendante. La caisse la plus en avant est couronnée d'une tente blanche surmontée d'un drapeau royal. À gauche du neuvième cône, on distingue quinze navires stationnaires qui avaient servi à amarrer le câble de retenue, ainsi que les chaloupes à voiles et à avirons pour la remorque. Le chasse-marée du premier plan – bien adaptés au transport des pierres et à leur déchargement dans les cônes, c'étaient les bateaux les plus employés sur le chantier – sert à stabiliser le dernier navire, mais offre également un emplacement de choix pour les curieux venus assister à l'évènement et apercevoir le roi. Hommes, femmes, enfants se pressent sur les pontons et la flottille de canots qui se tiennent à distance de l'imposante caisse, tandis que les ouvriers et les élèves ingénieurs grimpent aux mâts pour une meilleure vue. Enfin, au loin, dans la fumée des coups de canons, se dresse fièrement l'escadre royale de dix-sept navires de guerre, présidée par le *Patriote*.

Les relations du voyage royal à Cherbourg ne mentionnent aucun artiste qui aurait été chargé de fixer les détails de l'évènement. Or, parmi les œuvres qui commémorent cette visite, seuls quelques dessins, dont le nôtre, ont la précision d'une scène vécue et non reconstituée à partir de récits. Dans ces feuilles, le cône avec ses galeries est conforme aux croquis de Cessart et, à son sommet, sont visibles des arbres

qui apparaissent bien dans un croquis technique conservé à l'École nationale des Ponts, mais sont absents de toutes les autres représentations (*ill. 1*). Cette expression fidèle s'enrichit en outre d'une compréhension authentique du monde naval dans toute sa complexité, dont seuls étaient capables les dessinateurs de la Marine et, plus particulièrement, les frères Ozanne. Et de fait, deux documents d'archives mentionnent, en octobre 1786, un paiement de 1 200 livres – somme considérable – du ministère à Pierre Ozanne pour son déplacement à Cherbourg afin d'exécuter la « 6^e vue qui manque pour compléter la suite que le Roi a demandée [...] Cette vue est celle de l'entrée de Sa Majesté dans le bassin de Cherbourg² ».

Fils d'aubergiste, Pierre marcha dans les pas de son frère aîné, Nicolas-Marie Ozanne. Entré à treize ans à l'école des dessinateurs des Gardes du Pavillon amiral de Brest, il obtint trois ans après d'aller perfectionner son art à Paris, parmi les huit élèves entretenus sur la cassette personnelle du roi à l'école dirigée par Duhamel du Monceau. En 1757, Nicolas nommé à Paris, Pierre le remplaça comme maître à dessiner des Gardes de Brest.

L'artiste était aussi un homme de science : cartographe brillant, il s'intéressait également à tout ce qui touchait la construction navale. En 1780, son zèle fut couronné par le brevet de sous-ingénieur-constructeur. Huit ans après, il reçut celui d'ingénieur. C'est comme dessinateur et ingénieur qu'il embarqua sur le Vaisseau-Amiral de d'Estaing *Le Languedoc* et prit part à la campagne d'Amérique. Il en rapporta une série remarquable de dessins de combats et aventures de mer. Ce voyage n'était ni sa première ni sa dernière expédition : infatigable, Ozanne « le cadet » avait été jusqu'aux côtes d'Afrique et de la Nouvelle Angleterre, aux îles Canaries et aux Antilles.

En 1786, l'artiste était justement de retour de Saint-Domingue lorsque la Marine le nomma conservateur au dépôt des cartes et plans à Versailles, et le chargea sans doute de suivre Louis XVI à Cherbourg. C'est alors que le roi lui aurait demandé une série d'au moins six grands dessins destinés sans doute à être également reproduits en gravure. Jusqu'alors trois ont été identifiés. Conservés dans une collection particulière, ils sont tous annotés : « Remis par ordre de M. le Maréchal de Castries à M. Choffard pour être gravé. Paris le 27 8bre 1786 ». Il s'agit de la *Vue de la rade depuis le chantier, La Conduite du cône avec le canot royal et le Patriote* et *Le roi abordant à Cherbourg* (*ill. 2*). De dimensions identiques, notre feuille complète la série avec *L'Immersion du cône*. Deux autres planches devaient être consacrées à la visite du chantier³ et probablement à la manœuvre navale qui avait suivi. Par ailleurs, deux dessins



Ill. 2.

Pierre Ozanne

Le roi Louis XVI abordant à Cherbourg

1786. Plume et encre noire, lavis, rehauts de blanc

44 x 75 cm

Collection particulière



Ill. 3.

Pierre Ozanne

Conduite du cône en rade avec le canot royal et le Patriote

1786. Plume et encre noire, lavis, rehauts de blanc

34 x 60 cm

Paris, Musée national de la Marine, inv. 27 OA 18 D

de Pierre Ozanne se rapportent au même évènement : un croquis à la pierre noire rapide et enlevé (Musée de la Marine, inv. 29 OA 49) et une version réduite et sans doute préparatoire de la *Conduite du cône* avec le bateau du roi placé trop à droite (inv. 27 OA 18, *ill. 3*). Enfin, une seule gravure est connue : non achevée, elle correspond parfaitement à notre dessin, mais rajoute quelques tonnes flottant sur l'eau autour du cône et qu'on s'étonne de ne pas trouver dans notre feuille.

Excepté ce petit oubli, l'exactitude de la scène est exceptionnelle. Les vaisseaux et embarcations sont rendus avec une familiarité de marin, que ce soit dans leur proportions, dans la précision de leurs agrès et leur position sur l'eau. L'artiste saisit le moindre mouvement, de l'animation des spectateurs jusqu'au bercement d'une chaloupe, la tension d'une corde ou la fumée d'un coup de canon. Alors qu'il ne s'agit pas, comme souvent chez Pierre Ozanne, de dessin pris directement sur le vif, on ressent l'instant dans tout ce qu'il comporte d'éphémère et, néanmoins, grandiose : la beauté de la rade sous un ciel d'été, la majesté des cônes disposés au large ou la réunion rythmique des mâts de l'escadre. Pour autant, la minutieuse description des personnages ou des gréements n'induit aucune sécheresse, car le trait demeure vif et inspiré, tandis que le lavis posé par touches délicates s'apparente à de l'estompe.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Muriel Thoin, « Les cônes de la grande digue de Cherbourg, un défi technique et maritime au XVIIIe siècle », *Chasse-marée*, n° 56, mai 1991, p. 30-39.
- Jacques Vichot, « L'œuvre des Ozanne : essai d'inventaire illustré », n°s 87-102, 1967-1971, plus particulièrement n° 91, 1968, p. 30-31.
- Charles Auffret, *Une famille d'artistes brestois au XVIIIe siècle. Les Ozanne*, Rennes, 1891.
- Jeanne-Marie Gaudillot, *Le Voyage de Louis XVI en Normandie*, Caen, 1967, p. XLII-XLIII.
- Louis-Alexandre de Cessart, *Description des travaux hydrauliques*, pub. L.-V. Dubois d'Arneville, Paris, A.-A. Renouard, vol. II, 1808.

¹ L.-A. de Cessart, *Description des travaux hydrauliques*, pub. L.-V. Dubois d'Arneville, Paris, 1808, vol. II, p. 297.

² AB Marine B¹ 101 et C⁷ 232. Il s'agit bien de 1786 et non de 1788 comme indiqué dans certains ouvrages.

³ Le Musée de la Marine conserve un grand dessin à la plume, encre et lavis attribué à Jean-Michel Moreau dit le Jeune. Représentant la visite du chantier par Louis XVI, il pourrait en réalité relever de la série de Pierre Ozanne (43,5 x 75,5 cm, inv. 27 OA 19 D).

Jacques-Antoine-Marie LEMOINE

(Rouen, 1751 - Paris, 1824)

9 | PORTRAIT D'UNE JEUNE FEMME

1796

Crayon noir, estompe, lavis gris, rehauts de blanc sur papier mis à l'ovale

Signé et daté *Lemoine 1796* à droite vers le milieu

15,2 x 12,6 cm

Provenance

- France, collection particulière

Exposition

- Très certainement Paris, Salon de 1796, n° 290 (« Plusieurs portraits sous le même numéro »).

Au Salon de 1796, le citoyen Lemoine, « élève de Latour », demeurant rue des Petits-Carreaux au numéro 202, présenta plusieurs portraits dessinés, dont l'autportrait de l'artiste, ainsi que quatre portraits d'acteurs de l'Opéra Comique : le comédien Pascaly et les cantatrices Rose Françoise Gontier née Carpentier, Anne-Marie Crétu-Simonet et la célèbre Louise-Rosalie Lefebvre dite Madame Dugazon (*ill. 1*). Toutes ces œuvres avaient été réalisées « avec un crayon noir-de-velours, de la composition du citoyen Coiffier, rue du Coq-St-Honoré, n° 133 ».

Fils d'un notaire rouennais, mais plus attiré par la peinture que par la jurisprudence, Lemoine fit son apprentissage à l'École Royale de Dessin de Rouen en tant qu'élève de son directeur, Jean-Baptiste Descamps. Cherchant à parfaire sa formation, le jeune artiste vint à Paris et fut admis à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier de Jean-Jacques Lagrenée le jeune.

Comprenant les inclinaisons de son élève qui se fit très rapidement une spécialité des portraits au crayon, Lagrenée le présenta à Maurice Quentin de La Tour. L'influence du grand pastelliste se ressent dans la production de Lemoine dès le milieu des années 1770, contribuant à épurer sa manière qui demeure cependant très personnelle, s'inspirant beaucoup du portrait gravé et de ses nouvelles techniques comme la manière noire. Ses talents de portraitiste, ainsi que sa « gaieté inaltérable » et « l'aménité de son caractère »¹ lui avaient ouvert les portes des cercles artistiques de la capitale et valu de nombreuses commandes, issues notamment du monde du théâtre. Aux portraits en

médailillon de comédiennes et de comédiens célèbres dont beaucoup étaient gravés, se rajoutèrent ceux des aristocrates parmi lesquels la toute-puissante Du Barry (collection particulière), puis d'élégantes représentations en pied dans les intérieurs ou dans la nature, à l'instar du dessin *Élisabeth-Louise Vigée Le Brun lisant dans un parc* exposé au Salon de la Correspondance en 1783 (collection particulière). À cette époque, Lemoine commença à pratiquer également la miniature sur ivoire : il en présenta plusieurs au Salon de 1795, sa participation rendue possible grâce à la Révolution.

La fin de l'Ancien Régime n'empêcha en effet en rien son activité de portraitiste, amenant dans son atelier des personnalités nouvelles, admiratives de son style à la fois réaliste et gracieux. D'esprit curieux et audacieux, Lemoine s'intéressait à toute nouveauté dans le dessin ou la gravure, qu'elle concerne la technique ou les matériaux. C'est ainsi qu'il s'appropriia le médium créé par René Coiffier, plus souple et gras que le crayon breveté en 1795 par Nicolas-Jacques Conté et qui se composait de graphite et d'argile. La manière de Lemoine correspondait parfaitement à la texture veloutée et douce des crayons de Coiffier qui permettait d'obtenir des effets proches du pastel, voire de la peinture. Plus tard, l'artiste améliora la composition de ces crayons en inventant le crayon noir dit « de Sauce », plus proprement estompable et dont la fabrication se poursuivit après sa mort. Ce ne fut d'ailleurs pas l'unique invention de Lemoine qui aurait conçu un type de chevalet à « perspective horizontale » pour



les paysagistes et probablement une sorte de machine semblable au « physionotrace » qui permettait de réaliser rapidement des portraits de profil.

Présenté très vraisemblablement au Salon de 1796, notre portrait semble conçu comme une démonstration des possibilités du crayon noir de Coiffier, ainsi que des talents de dessinateur de Lemoine. Ce dessin est tout le contraire des œuvres qui portent la même date, dont le portrait de Madame Dugazon ou d'une *Jeune femme à la plume d'autruche* (ill. 2). Certes, le format est sensiblement le même, tout comme la main, virtuose et légère. Mais notre jeune modèle n'a pas l'hiératisme des autres figures féminines de Lemoine, avec des visages d'un réalisme appuyé et regards fixant le spectateur. Ici, la jeune femme aux grands yeux scrutateurs, regard dirigé hors du cadre et bouche légèrement entrouverte semble plutôt tenir des têtes d'expression de Greuze, tout en ayant plus de retenue et de naturel. Si ces cheveux sont bouclés et coiffés à la dernière mode, le fichu qui enveloppe ses épaules s'apparente à l'habit de vestale, confortant cette impression de douceur diaphane et angélique. Traitée d'abord en larges touches

estompées qui se fondent dans l'arrière-fond nuageux, la chevelure évanescence ne se matérialise que grâce à quelques traits larges et irréguliers d'un noir soutenu judicieusement placés. À peine perceptibles, deux touches de craie blanche ravivent le regard mélancolique de la jeune femme, conférant aux iris une brillance opaline.

D'une sensibilité touchante, notre portrait inédit permet de redécouvrir une facette jusqu'alors inconnue de Lemoine.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Neil Jeffares, « Jacques-Antoine-Marie Lemoine (1751-1824) », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. CXXXIII, février 1999, p. 61-136 (omis).
- Neil Jeffares, « Citoyen Coiffier, marchand de couleurs et de papiers », <http://neiljeffares.wordpress.com/2017/02/22/citoyen-coiffier-marchand-de-couleurs-et-de-papier>, mis en ligne le 22 février 2017, consulté en février 2018.
- Neil Jeffares, « Lemoine, Jacques-Antoine-Marie », *Dictionary of pastelists before 1800*, édition online, <http://www.pastellists.com/articles/lemoinejam.pdf>, mis en ligne le 23 mai 2017, consulté en février 2018.

¹ Juste Houel, « Notice nécrologique sur Lemoine », *Bulletin de la Société Libre d'Émulation de Rouen*, 1824, p. 36-37.



Ill. 1.

Jean-Antoine Laurent

Louise-Rosalie Lefebvre dite Madame Dugazon

1796. Crayon noir, rehauts de blanc et pastel

26,7 x 21,7 cm

Collection particulière



Ill. 2.

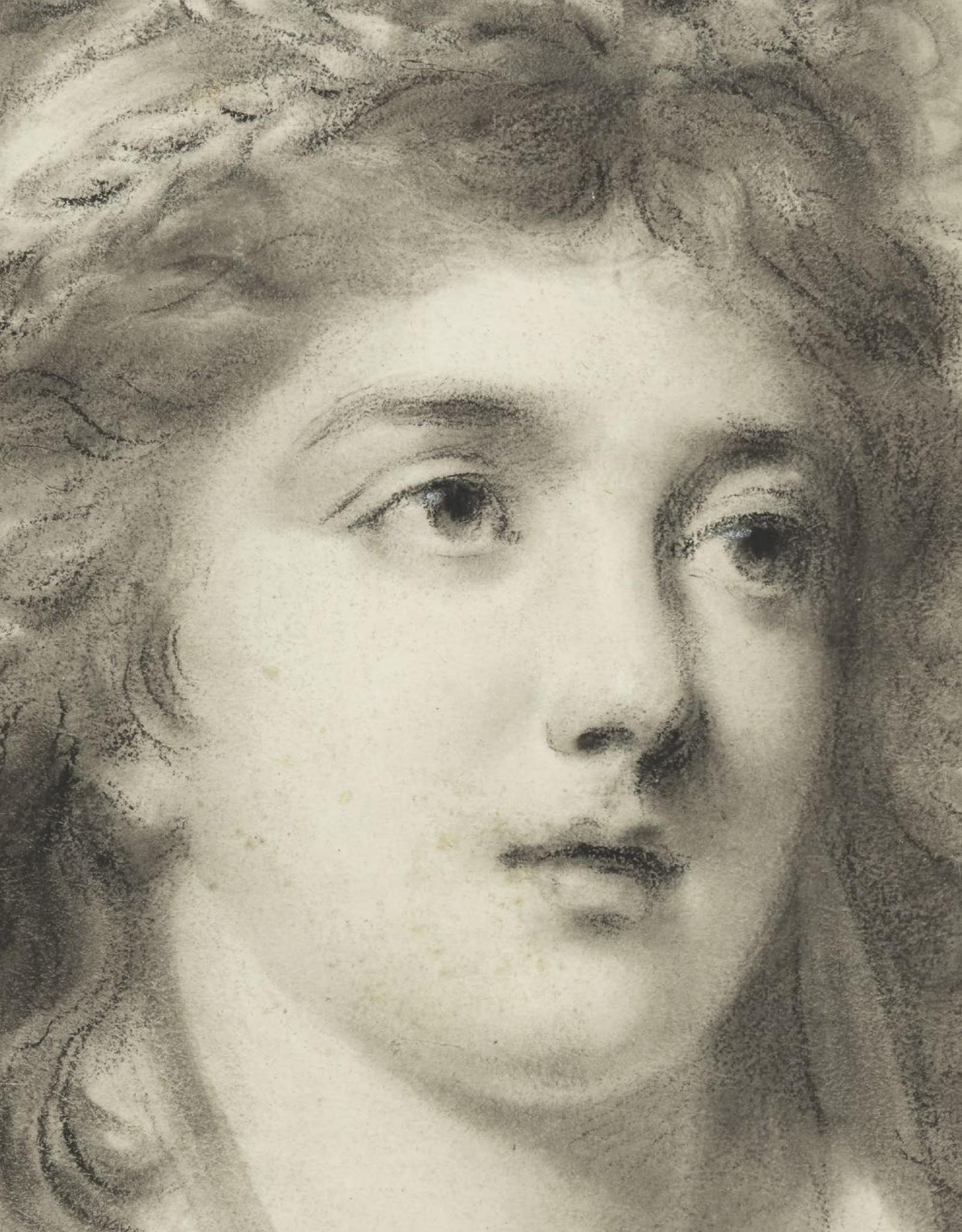
Jean-Antoine Laurent

Portrait d'une jeune femme à la plume d'autruche

1796. Crayon noir, estompe, lavis gris, rehauts de blanc

25 x 21,1 cm

Collection particulière



François DUBOIS

(Paris, 1790-1871)

10 | LES RETROUVAILLES DE MÉNÉLAS ET D'HÉLÈNE À TROIE

Circa 1820

Huile, plume et encre sur papier huilé marouffé sur toile

Annoté au revers à l'encre *François Dubois*

Sur le cadre, une étiquette portant le numéro 2

44 x 57 cm

Provenance

- France, collection particulière

Dans l'atelier de Jean-Baptiste Regnault, François Dubois reçut un enseignement classique. Entré à l'École des Beaux-Arts en 1813, il remporta le deuxième grand prix de peinture en 1817 pour *Cenone refusant de secourir Paris blessé*. Deux ans plus tard, son *Thémistocle se réfugiant chez Admète* (Paris, École Nationale des Beaux-Arts, inv. PRP 58), lui valut le Grand Prix et le séjour à la Villa Médicis qui dura quatre ans, de 1820 à 1824.

Présent au Salon de 1814 à 1861, l'artiste excella surtout dans la peinture d'histoire et le portrait historique. Il appartenait à la dernière génération des néoclassiques davidiens et puisait très naturellement ses premiers sujets dans l'antiquité. Sous la Restauration, comme grand nombre de peintres académiques, il se tourna vers les thèmes issus de l'histoire nationale : en 1822, Louis XVIII acquit son *Jeune Clovis trouvé par un pêcheur sur les bords de la Marne* pour le nouveau musée du Luxembourg. Il reçut ensuite plusieurs commandes de Charles X et de Louis-Philippe, dont des toiles pour le musée historique de Versailles ouvert en 1837. Produisant moins après 1848, Dubois demeura néanmoins dans le grand genre, avec des peintures à sujets religieux.

Notre esquisse relate un épisode de la guerre de Troie issu non pas d'Homère, mais du cycle épique et d'Euripide, lorsque Ménélas, roi de Sparte, retrouve Héléne. Selon ces textes, à la mort de Paris, la belle se remaria avec Déiphobe, fils de Priam et d'Hécube. C'est donc vers la maison de celui-ci et non vers le palais où Ménélas se précipita une fois sorti du cheval de bois. Après un violent combat, il finit par tuer Déiphobe et découvrit son épouse réfugiée auprès de l'autel domestique. Ménélas se jeta sur elle l'épée à la main, mais en voyant son visage et son sein découvert dans

l'affolement, l'amour le reprit et, au lieu de tuer Héléne, il la protégea aussi bien des Troyens que des Grecs, puis la ramena à Sparte.

Dubois situe les retrouvailles mouvementées de Ménélas et d'Héléne sur le seuil de la maison de Déiphobe dont le corps inerte et ensanglanté git aux pieds du roi de Sparte. Autour, la bataille fait rage, et tandis que les hommes s'affrontent et périssent, plusieurs mains s'agrippent aux vêtements et au bras de la jeune femme, butin de choix. Sévère et résolu, Ménélas la retient par la taille, son épée prête à s'abattre. Héléne, les cheveux défaits, la tunique glissant sur sa gorge blanche, plonge son regard clair et suppliant dans les yeux de son premier mari qui se fige, transpercé par son amour qui renaît. Dans l'ouverture de la porte, deux femmes crient leur douleur en soutenant une troisième, mourante. Enfin, au loin, les soldats grecs envahissent la ville de Troie qui se réveille dans l'aurore rosée.

La disposition en frise de la composition, le parti-pris hellénisant des costumes, des accessoires et de l'architecture, la noblesse des profils inspirés de l'antique, la gestuelle pathétique placent résolument notre esquisse dans la tradition néoclassique. Mais le traitement de la lumière et le coloris révèlent déjà l'influence du romantisme, ce qui permet de dater notre esquisse vers 1820, date probable du *Sommeil d'Oreste* conservé à Quimper qui affiche le même goût pour les effets de lumière et les figures étirées (ill. 1). Par ailleurs, la main ici est bien plus sûre et l'organisation mieux maîtrisée que dans *La Mort de Darius* réalisée par Dubois pour le concours d'esquisses peintes de l'Académie en 1816 (huile sur papier, 42,5 x 37,2 cm, collection particulière). La disposition de notre œuvre se retrouve par ailleurs assez



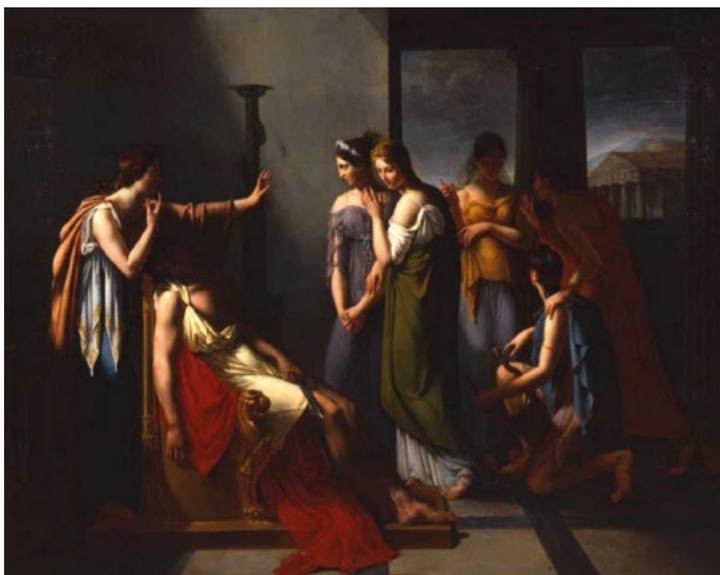
exactement dans le calque de Jean Étienne-Franklin Dubois, frère cadet de François et également élève de Regnault, réalisé pour le Prix de Rome de 1824 qui avait pour sujet *La Mort d'Alcibiade* (pierre noire sur papier calque, 19,7 x 25,8 cm, École des Beaux-Arts, inv. PC 18081-1824-4).

L'artiste bâtit sa composition par aplats de peinture posée en suivant le tracé d'un dessin sous-jacent à la plume, rapide et précis. Les touches laissent transparaître dans les zones d'ombre et les contours la teinte brunâtre du papier huilé. La palette à dominante ocre-gris fait ressortir le cramoisi des tuniques, des capes et du sang, le vert terreux de l'armure de Déiphobe, mais surtout l'éclat de la peau porcelainée d'Hélène, le blé de sa chevelure éparse, l'azur de ses yeux, le blanc immaculé de sa robe et le rose de sa ceinture. Une lumière froide vient frapper la frêle silhouette l'isolant des autres protagonistes avec leurs muscles tendus à l'extrême,

leurs regards noirs et gestes violents. De même, sculptés par des coups de pinceau vigoureux chargés de matière, les corps enchevêtrés des hommes s'opposent au modelé fondu et délicat de la jeune femme.

Tout en respectant les techniques de l'esquisse peinte sur papier huilé telle que la pratiquait l'Académie au début du XIX^e siècle, Dubois rend une œuvre d'une modernité étonnante qui se réclame aussi bien du classicisme davidien, que du maniérisme florentin ou de l'art galant de Fragonard. Le tout est servi d'une facture aux accents de non-fini, tantôt schématique et presque abstraite, tantôt d'une virtuose minutie cernant en quelques touches de pinceau les détails d'armement, les expressions et les gestes.

A.Z.



Ill. 1.

François Dubois

Le Sommeil d'Oreste

Huile sur toile

129 x 161,5 cm

Quimper, Musée des Beaux-Arts, inv. 873-1-866



Hector Joseph LEMAIRE

(Lille, 1846 - Paris, 1933)

11 | UN MOINE APPRENANT À LIRE AUX ENFANTS

Circa 1890

Terre cuite

Signé *LEMAIRE* à droite sur la terrasse

H. 46,5 cm, L. 28 cm

Provenance

- France, collection particulière

Natif du quartier de Moulins à Lille, Hector Lemaire se forma à la sculpture dans l'École des Beaux-arts de sa ville natale, avant de rejoindre Paris en 1860 à l'âge de quatorze ans. Après avoir suivi les cours de la Petite École, il intégra en 1865 l'École des Beaux-Arts, dans l'atelier d'Auguste Dumont. L'année suivante, Lemaire remportait le concours Wicar. Le peintre Jean-Baptiste Wicar avait légué à sa ville natale son atelier romain, qui accueillait désormais des jeunes artistes nés à Lille. À la façon des lauréats du Prix de Rome, ces derniers bénéficiaient pendant quatre ans d'une bourse d'études, en échange d'envois réguliers qui venaient enrichir les musées lillois. Lemaire, qui prit la suite du peintre Carolus-Duran, séjourna ainsi dans la Ville Éternelle jusqu'en 1870. Ses œuvres romaines attestent d'un goût antiquisant que traduisent ses titres, tempéré par un attrait pour la sensibilité néo-renaissante alors très en vogue dans la sculpture française.

Le sculpteur exposa dès 1869 au Salon parisien. Sa carrière fut honorée de maintes récompenses, dont deux médailles d'Or aux Expositions Universelles de 1889 et 1900. Il bénéficia de plusieurs commandes publiques dont *La Musique* pour le théâtre de Bordeaux ou, en 1899, le décor de l'horloge sur la façade arrière du Petit-Palais. Lemaire avait été également professeur à l'École des Arts Décoratifs et forma plusieurs sculpteurs de talent, à l'instar de Naoum Aronson.

L'analyse de l'œuvre sculpté d'Hector Lemaire témoigne de son attachement presque exclusif à la figure féminine, qu'il aime à accompagner d'enfants. Comme une exception, le personnage central de notre groupe est ici un moine tonsuré, qui porte des sandales, un camail boutonné par-dessus son



Ill. 1.

Hector Lemaire

Andromède enchaînée

Terre cuite. Signé et daté *Hector Lemaire 1901*

H. 62,5 cm

Collection particulière



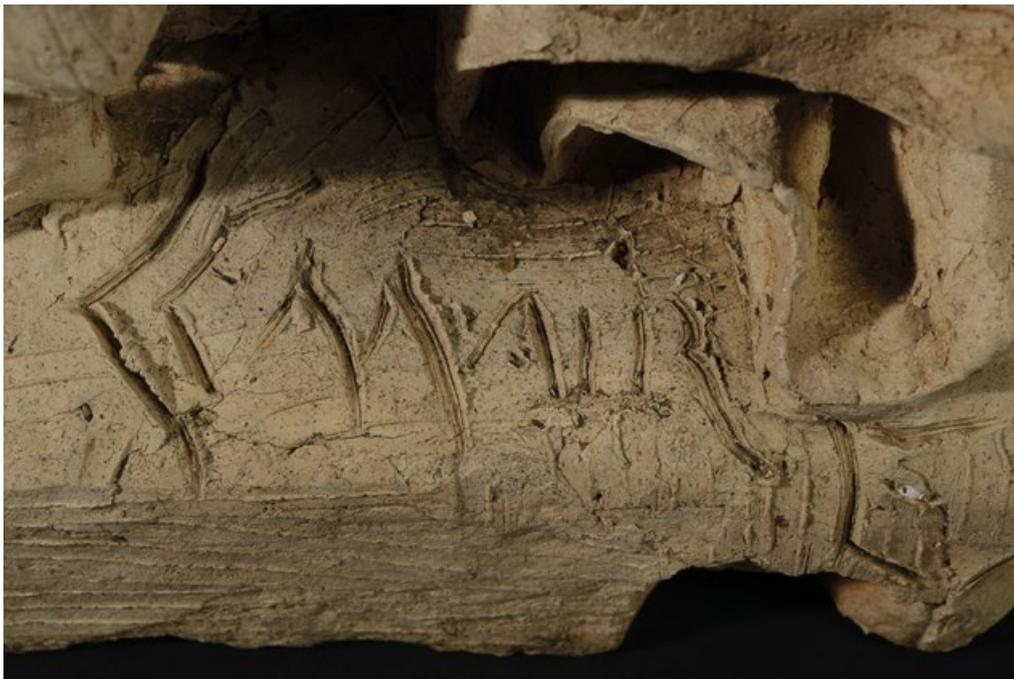
habit, et la marque presbytérale qu'est l'étole. Son pied droit repose sur un livre épais. Le moine en tend un autre, ouvert, à un jeune garçon aux pieds nus et vêtement élimés. Une fillette tenant un panier et une serpette, un châle croisé sur les épaules, est accoudée sur le genou droit de l'homme. L'artiste a probablement représenté ici un fondateur d'école ou d'orphelinat. Notre groupe pourrait ainsi s'avérer un projet de monument destiné à prendre place dans la fondation du religieux.

La terre cuite, légèrement patinée, est travaillée avec précision. La tête pensive du moine révèle un modelé naturaliste – jusqu'aux pommettes saillantes ou aux plis soucieux du front. La chevelure et la longue barbe bifide sont exécutées avec souplesse. Les visages des enfants, moins fouillés, sont ceux de deux poupins. Leurs postures naturelles forment

un contraste touchant avec l'attitude contemplative du vieux moine, et traduisent l'habileté de Lemaire, qui réalise par un jeu de lignes complémentaires un groupe au savant équilibre. Le sculpteur a utilisé différents outils pour le travail des étoffes, accentuant les plis, ciselant le bas de l'étole ou les franges du châle, ou encore suggérant par des stries les rayures du pantalon du jeune garçon.

On reconnaît, sur la terrasse, la signature très caractéristique de l'artiste avec le *L* initial largement ouvert englobant le *E*, et le *M* anguleux, telle qu'elle apparaît notamment dans la *Fanchonette* éditée en porcelaine par la manufacture Laporte de Limoges ou *Andromède enchaînée* (ill. 1).

M.B.





Pierre PUVIS DE CHAVANNES

(Lyon, 1824 - Paris, 1898)

12

ÉTUDE PRÉPARATOIRE POUR LA GARDEUSE DE CHÈVRES

1893

Pierre noire sur papier bleu

Mis au carreau

Au verso, par M^e Delapalme, notaire chargé de la succession de l'artiste : *Côte 8^e 25^e pièce [et paraphe]*
32,2 x 24 cm

Provenance

- Collection de l'artiste (marque apposée après le décès, Lugt 2104 près du pied gauche du personnage).
- Collection Alfred Normand (1910-1993), Paris (Lugt 153c en bas à droite), puis par descendance.

Artiste inclassable, se tenant à distance des courants académiques comme des tendances contemporaines, et en marge de tout parti, académie ou école, Pierre Puvis de Chavannes fait figure d'indépendant parmi les peintres de son temps et apparaît aujourd'hui comme une personnalité majeure de l'art du XIXe siècle.

Lyonnais d'origine, l'artiste s'était inscrit dans l'atelier d'Henry Scheffer au retour d'un voyage en Italie, en 1846. Deux ans plus tard, après un autre séjour dans la péninsule qui lui fit découvrir les grands vénitiens, il entra chez Delacroix. Il se montra très critique envers ce maître qui exerça néanmoins sur lui une indéniable influence. Puvis de Chavannes rejoignit enfin l'atelier de Thomas Couture, auprès duquel il acheva sa formation. Son art témoigne d'une inspiration éclectique. Théodore Chassériau comptait également parmi ses références.

Présent pour la première fois au Salon en 1850, l'artiste y passa inaperçu. On l'y retrouva en 1859, et ce n'est qu'en 1861 qu'il y fut remarqué avec *Concordia* et *Bellum*, qui lui valurent une médaille et rejoignirent les collections de l'Etat. Sa carrière ne se déploya réellement qu'après la Guerre de 1870, et l'engouement pour son art perdura bien après sa mort, jusqu'à l'aube de la Première Guerre Mondiale.

Puvis de Chavannes pratiqua assidument le dessin, et notamment le modèle vivant, exposant régulièrement ses œuvres à partir de 1881. Les musées français reçurent de ses héritiers en 1899 près d'un millier de dessins ; sa famille en conserva au moins autant. Caricatures auxquelles il



Ill. 1.

Pierre Puvis de Chavannes

La Gardeuse de chèvres

1893. Huile sur toile

86 x 54 cm

Mâcon, musée des Ursulines, inv. A1037





Ill. 2.

Pierre Puvis de Chavannes

Inter artes et naturam

Vers 1890-1895. Huile sur toile

40,3 x 113,7 cm

New York, Metropolitan Museum, inv. 58.15.2

(Réplique à échelle réduite de la toile du Musée des Beaux-arts de Rouen)

attachait beaucoup d'importance, ou études préparatoires protéiformes, l'œuvre graphique de l'artiste témoigne d'une grande variété de style, de technique et de sujets, qui rend son étude difficile.

Le peintre travaillait dans la tradition académique, faisant précéder ses tableaux d'un travail préparatoire de plusieurs mois, qui commençait par de nombreux croquis de mise en place de la composition, puis par une pochade en couleurs à la gouache ou à l'aquarelle. Venaient ensuite des études d'après le modèle, inlassablement recommencées jusqu'à atteindre la juste attitude. Chaque figure était traitée nue, puis drapée. Puvis de Chavannes se servait ensuite de calques pour épurer, vêtir ses modèles ou établir des groupes. Le dessin est présent jusque dans ses toiles, où il s'aperçoit en réserve, quand il n'est pas repris par-dessus la peinture.

Notre feuille compte parmi ces études préparatoires qui sont la plus grande part de l'œuvre dessiné de l'artiste. Connu surtout pour ses travaux monumentaux – les décors de la Sorbonne, du Panthéon, des Musées des Beaux-arts de Lyon ou d'Amiens, Puvis de Chavannes n'abandonna jamais la peinture de chevalet. Notre dessin est préparatoire à *La Gardeuse de Chèvres*, un petit tableau de maturité exécuté en 1893 et aussitôt acheté par Durand-Ruel pour la somme de 9 000 francs (*ill. 1*).

C'est au crayon noir qu'allait la préférence de l'artiste. Il en tire toutes les possibilités avec une grande maîtrise, sur un papier souvent teinté en bleu-gris. À la pierre noire, il a esquissé ici un homme nu de profil, soutenant un enfant qui passe un bras sur son épaule. La main gauche de l'homme accompagne celle de son jeune compagnon. Le tableau éclaire le sens du geste : l'enfant cueille un fruit sur une branche. Si le travail d'après le modèle vivant est primordial chez Puvis, l'importance de son genre l'est moins. L'artiste a travaillé d'après une figure masculine, qui devient dans le tableau une jeune mère. Dans cette étude, Puvis est avant tout en recherche du geste, élément premier chez ce peintre de la nature humaine dont l'homme est l'unique sujet. Il refuse l'anecdote et l'accessoire. L'attitude est essentielle, et doit tout exprimer, avec justesse et lisibilité. Le groupe central de son tableau est ainsi composé avec précision – une attention que souligne la mise au carreau qui permettra un report fidèle. La pierre noire cerne les contours, des stries soulignent les muscles, l'arrondi de la hanche, de l'épaule ou du ventre. Les physionomies ne sont qu'évoquées, au service d'un effet d'ensemble qui tend à l'universel. Les détails de l'anatomie perdurent dans le tableau, chez l'enfant présenté nu, mais également chez la femme, dont on discerne avec précision la posture du corps malgré l'ample tunique qui la drape. Ce type d'études est classique chez Puvis de



Chavannes. On retrouve cette manière dans l'*Étude pour Sainte Geneviève enfant en prière : jeune fille nue à genoux, de profil* ou l'*Étude pour Pro Patria Ludus : fillette nue debout de profil, bras croisés devant le visage* (Amiens, Musée de Picardie).

Le catalogue raisonné de l'œuvre peint de Puvis de Chavannes mentionne deux autres travaux préparatoires à la *Gardeuse de chèvres* : une étude à la pierre noire de la mère et l'enfant représentés de face, exposée en 1892 à Munich, et une aquarelle de petit format passée en vente à Drouot en 1947, de localisation aujourd'hui inconnue.

L'association de la mère et de l'enfant est un motif cher à Puvis. Celui de la *Gardeuse de chèvres* trouve son origine dans la toile monumentale *Inter artes et naturam* (Rouen, Musée des Beaux-arts, inv. 1888.3.1, réplique conservée au Metropolitan Museum, *ill.2*), exécutée en 1890 pour l'escalier du Musée des Beaux-arts de Rouen. L'une des figures centrales est une mère soutenant son enfant, attrapant une branche pour l'aider à cueillir un fruit. Réalisée trois ans plus tard, *La Gardeuse de chèvres* s'insère dans une série de compositions idylliques, parmi lesquelles on retrouve *Le chant du Berger*, ou dans une veine plus intimiste *Le Berger*.

Peut-être est-ce à cette même jeune mère que pensa Paul Gauguin quand il peignit la femme centrale de *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (Boston, Museum of Fine Arts), le corps étendu dans le geste de la cueillette. On sait toute l'admiration que portait le maître de Tahiti à Puvis de Chavannes : dans une lettre à Daniel de Monfreid qui relate l'élaboration de *D'où venons-nous*, il évoque l'influence de ce maître dont la postérité fut incomparable.

M.B.

Bibliographie de l'œuvre (comme collection particulière, Paris) :

- Aimée Brown Price, *Puvis de Chavannes, a catalogue raisonné of the painted work*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2010, cat. 364.a.

Bibliographie générale :

- Bruno Foucart, *Puvis de Chavannes, une voie singulière au siècle de l'Impressionnisme*, cat. exp. Amiens, Musée de Picardie, 2006.
- Brian Petrie, Simon Lee, *Puvis de Chavannes*, Hants, Ashgate, 1997.
- Marie-Christine Boucher, *Les dessins de Puvis de Chavannes du Musée de Picardie*, Amiens, Musée de Picardie, 1994.
- *Puvis de Chavannes, 1824-1898*, cat. exp. Paris, Grand Palais, Ottawa, National Gallery of Canada, 1977.

Firmin BAES

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

13 | **LE RÊVE DE LA DENTELLIÈRE**

1918

Pastel sur toile

Signé et daté *Firmin Baes 1918* en bas à droite

100 x 110 cm

Provenance

- Belgique, collection particulière

Il y a partout une élévation d'inspiration, une dignité paisible, une vision empreinte de grandeur simple qui réconfortent et réjouissent l'âme et le cœur. Firmin Baes, peintre à succès, peintre discuté, nous est apparu aujourd'hui comme un mystique méconnu, – ou qui s'ignore – comme le représentant éminent d'un humanisme plein de sérénité.

Critique de l'exposition monographique de 1940, Galeries de l'Art belge, Bruxelles (cit. Naegels-Delfosse, 1987, p. 25).

Firmin Baes grandit dans un environnement fortement artistique. Son grand-père était encadreur et marchand d'estampes, sa grand-mère décoratrice, son père peintre-décorateur et professeur à l'Académie de Bruxelles, son oncle Jean architecte. C'est l'ami de la famille, le peintre Léon Frédéric, qui remarqua les talents du jeune Firmin et le prit comme élève : dans ses premières œuvres, l'influence de Frédéric est clairement perceptible. Baes poursuit sa formation à l'École des Beaux-Arts, puis dans une académie privée, « la Patte de Dindon », située au-dessus d'un estaminet du même nom sur la Grand'Place de Bruxelles. Il s'y lia d'amitié avec Eugène Laermans, Jean Laudy, Émile Fabry et Victor Rousseau.

À partir de 1898, Baes fit partie du Cercle *Pour l'Art*, fondé six ans plus tôt par les membres du groupe *L'Essor*. *Les Tireurs à l'Arc* exposés au cercle en 1900, puis à l'Exposition Universelle de Paris, constituent le premier grand succès de l'artiste et le firent connaître du grand public. Un critique écrivit : « Mettons de suite hors de pair *Les Tireurs à l'Arc* de Firmin Baes, une œuvre très forte et très belle à tous les points de vue et qu'un musée s'honorerait de posséder ». Dès lors, sa clientèle ne cessa de grandir, séduite par ses dons de coloriste, sa maîtrise du dessin et ses talents de portraitiste : aux modèles issus de son cercle familial se succédèrent ainsi rapidement les membres de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie belge.



Ill. 1.

Firmin Baes

A Dressing

1914

Pastel on canvas

98 x 106 cm.

Private Collection



À partir des années 1910, Baes abandonna progressivement l'huile et le fusain pour se consacrer quasi entièrement au pastel. L'artiste développa une technique particulière de pastel sur toile préparée selon un procédé qu'il avait élaboré lui-même et dont il garda le secret. Confrontée à un médium fragile et velouté, son écriture évolua également vers plus de finesse, de rondeur et d'équilibre. Le peintre commençait toujours par tracer les lignes principales au fusain, puis passait à la couleur multipliant les teintes tour à tour sobres et éteintes ou bien vigoureuses et flamboyantes, chargées de matière ou délicatement estompées au doigt. Avec la même application patiente, il précisait tous les détails, aussi bien du premier plan, comme ceux du fond. Portraitiste recherché, Baes peignait également des natures mortes, des nus, des paysages, ainsi que des scènes d'intérieurs rustiques habités par des laitières, paysannes astiquant les cuivres, écrémeuses ou dentellières rappelant les petits maîtres hollandais, voire Vermeer. La critique admira tôt cette thématique particulière, réunissant dans un « accord parfait, sobre et pur [...] l'esprit de synthèse, le sens des harmonies sévères et simples, la recherche du caractère, le réalisme sain et digne, la vérité et l'intimité » (*Belgique artistique et littéraire*, 1909).

Notre pastel fait partie des œuvres les plus poétiques et les plus vermeeriennes de Baes en dépit de ses dimensions imposantes. Elle apparaît comme un aboutissement d'une réflexion entamée avant la guerre dans les dessins et les pastels représentant des femmes dans un intérieur aux murs blanchis et fenêtres à petits carreaux, assises à une table en bois toute simple, comme *La Maternité*, peinte en 1913 et acquise par les Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (inv. 4037). La pose de notre jeune femme, souple et étirée, se retrouve ainsi dans *L'Enfant* datant de 1913, tandis que la fenêtre au rideau entrouvert malgré la nuit apparaît pour

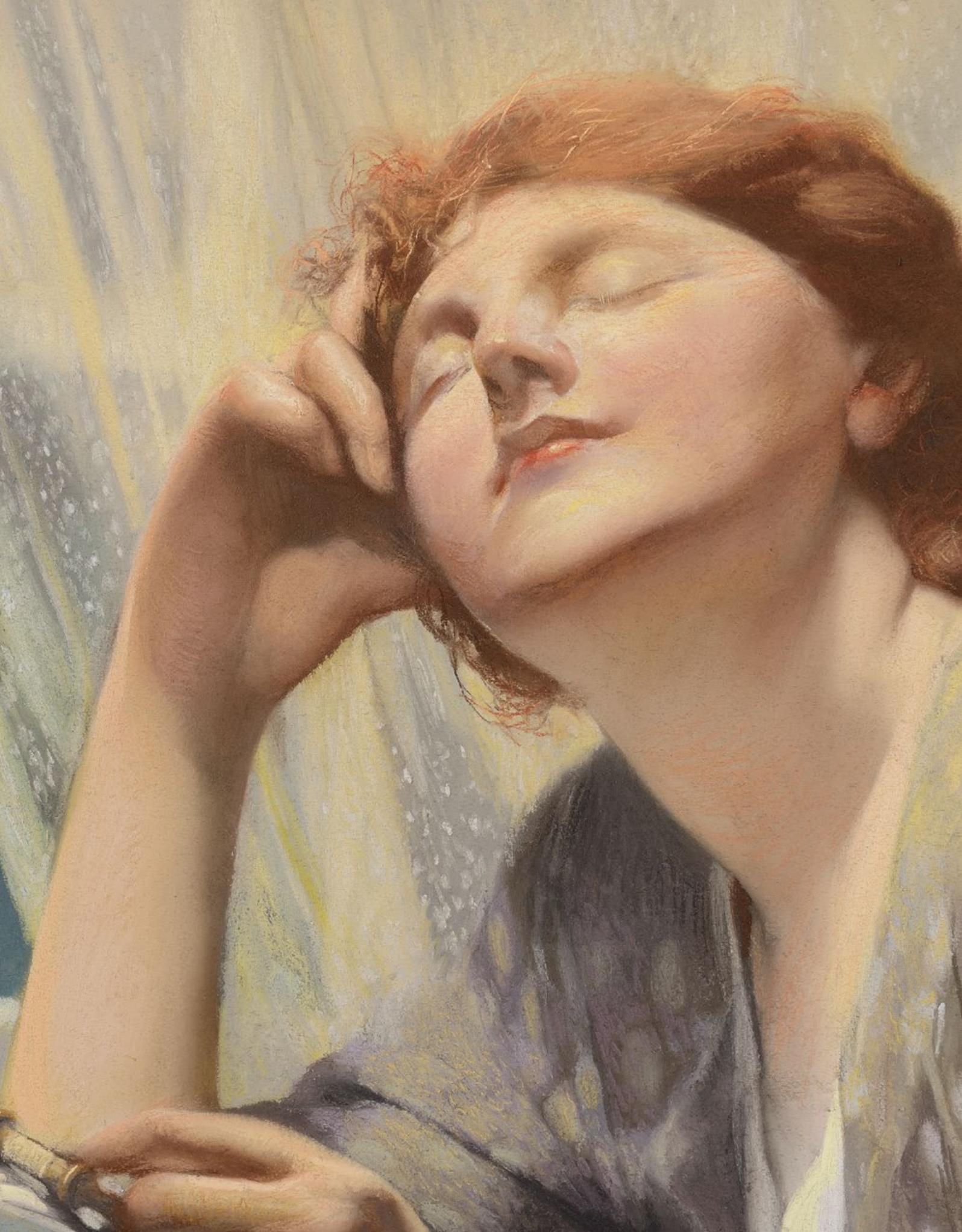
la première fois dans *La Toilette* de 1914 (*ill. 1*). Dans notre œuvre, cette fenêtre devient le cadre embué d'un petit paysage mystérieux : sous un vaste ciel étoilé, c'est une petite maison avec une seule fenêtre éclairée et une porte entrouverte d'où s'échappe un fin rayon de lumière qui se prolonge dans une rue vide, sans pavés ni passants. Cette maisonnette dans la nuit bleutée rappelle *Le Paysage nocturne ou la Nativité* peint par Baes en 1900 (collection particulière). L'irréel de cette vue l'emporte sur le réalisme dans le rendu du fermoir de la fenêtre, de la lampe à pétrole ou des accoudoirs lissés et usés de la chaise. Il y a comme un lien entre cette maison solitaire et floue et le visage clair et gracieux de la jeune femme à son métier. Ses doigts tenant fermement le fuseau, elle n'est pas endormie, mais pensive, échappée dans un songe à une réalité qui l'oblige à veiller jusqu'à tard dans la nuit. Si rien ne permet de deviner l'objet de ses rêveries, la date de notre pastel, 1918, laisse croire qu'elles ne sont guère futiles. Et si, au prime abord, la jeune femme semble sourire, cette illusion s'évanouit rapidement.

Pour autant, la composition demeure simple et épurée et rien ne rappelle les atrocités de la guerre qui s'achève. La lumière est caressante, le modelé onctueux et satiné, les tonalités, comme toujours chez Baes, un peu froides mais délicates. L'élégance des mains et le charme du visage de la dentellière l'emportent sur sa mise rustique et sa corpulence robuste. Les moindres détails sont amoureuxment rendus, comme les reflets dorés dans la chevelure rousse de la jeune femme que le bonnet posé sur la table ne cache plus ou l'essaim d'épingles noires qui retiennent son ouvrage.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

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



Aimé-Jules DALOU

(Paris, 1838-1902)

14

LA SUPPLICATION, ÉTUDE POUR LE GROUPE DU MONUMENT À GAMBETTA

1909

Bronze à patine brune

Fonte à cire perdue

Signé sur la terrasse DALOU

Numéroté (1) et marqué par le fondeur CIRE PERDUE A.-A. HEBRARD

H. 31 L. 18 P. 14 cm

Provenance

- Vente Paris, Drouot-Montaigne, Me Briest, 21 novembre 1995, lot 9.
- Collection Eleanor Post Hutton née Close (1909-2006) et Antal Miklos Post de Bekessy (1944-2015), Paris; sa vente Paris, Sotheby's, 20 décembre 2017, lot 591.

Œuvres en rapport

- Terre cuite. Paris, Petit Palais, inv. PPS00335 (achat à Georgette Dalou en 1905) (ill. 1).
- Édition bronze : contrat Hébrard-héritiers Dalou, 31 janvier 1909, n° 25 (2^e catégorie : 10 épreuves).

Fils d'un ouvrier gantier, Aimé Jules Dalou fut remarqué très jeune par Jean-Baptiste Carpeaux, qui l'engagea en 1852 à intégrer la Petite École, et suivit attentivement sa formation. Deux ans plus tard, Dalou rejoignit l'atelier de Duret à l'École des Beaux-Arts, mais continua sa vie durant de considérer Carpeaux comme son maître. Le jeune sculpteur souffrit de l'enseignement académique des Beaux-Arts qu'il délaissa rapidement. Il devait, quelques trente années plus tard, refuser le poste de professeur qu'on lui y proposait.

Les débuts de cet homme sensible, doutant de lui, furent laborieux. Après quatre échecs au prix de Rome (1861 à 1865), il s'adonna pour vivre à la sculpture décorative, réalisant des modèles pour un fabricant de bronze commercial, puis travaillant pour les orfèvres Favière et le décorateur Lefèvre. Il réalisa d'importants travaux décoratifs pour l'Hôtel de la marquise de Païva puis l'Hôtel Menier. Jules Dalou connut un premier succès au Salon de 1870 avec une *Brodeuse*. L'État lui en commanda une version en marbre, mais la Commune ne lui permit pas de venir à bout de l'entreprise, entraînant l'artiste, sa femme et sa fille pour dix années d'exil en Angleterre où il fut chaleureusement accueilli. A son retour définitif à Paris, en 1880, le succès de



Ill. 1.

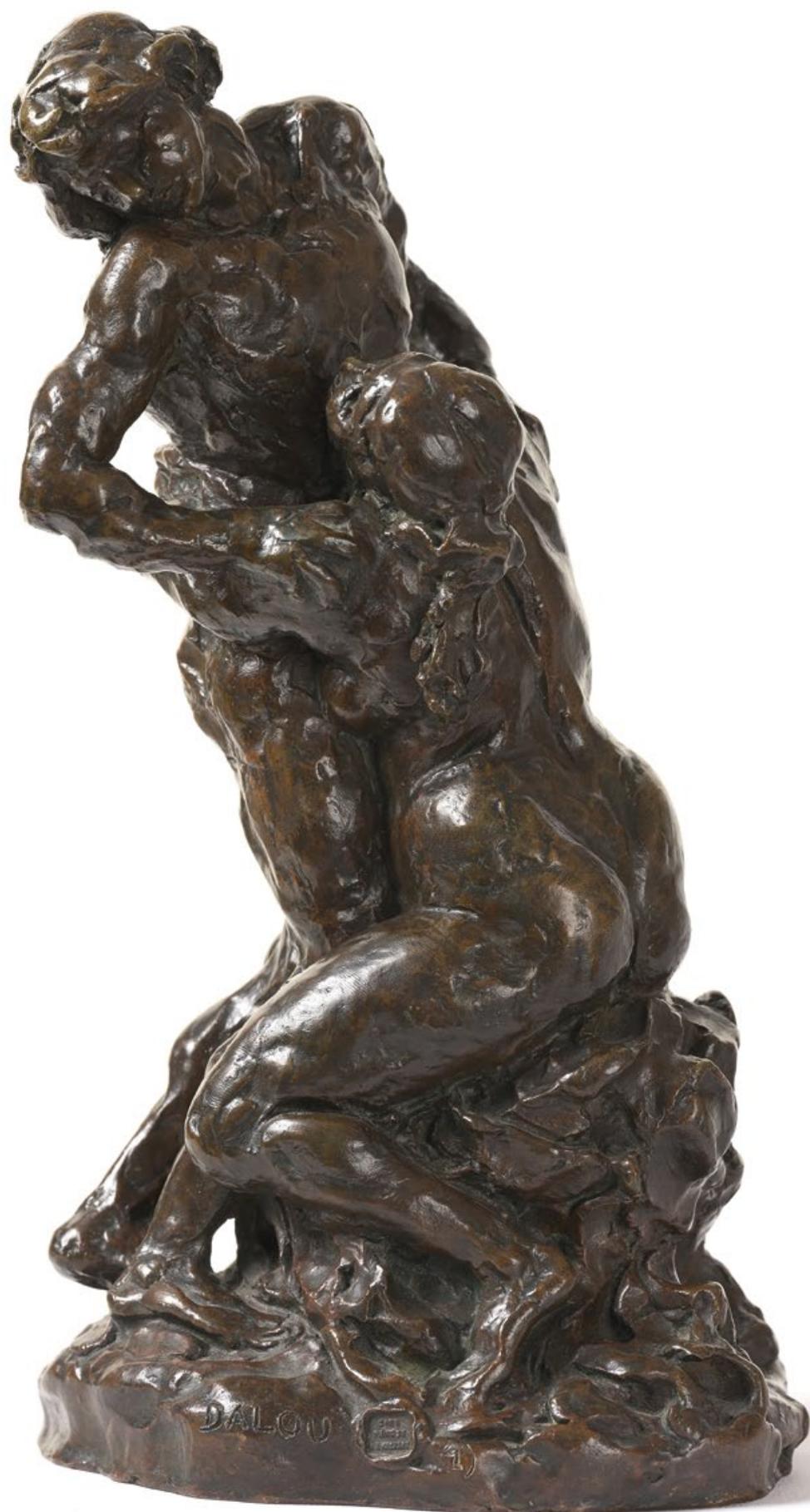
Jules Dalou

La Supplication

Vers 1884

Terre cuite. 33 x 22 x 15 cm

Paris, Petit Palais, PPS00335



Dalou alla croissant, assorti de médailles au Salon et de très nombreuses commandes privées et publiques.

À côté de l'image de la jeune mère, très appréciée de ses commanditaires anglais, la femme nue est l'un des sujets de prédilection de Dalou. Il le développa surtout dans les dernières années de sa vie, au travers de nombreuses petites études vigoureuses en ronde-bosse à la terre cuite ou en plâtre qu'il n'exposa ni n'édita de son vivant. Semblant les avoir menées pour son seul plaisir, Dalou les conserva dans son atelier, puisant parfois dans ce charmant répertoire de formes pour l'élaboration de ses monuments.

Non datée, la *Supplication* dont la terre cuite originale provenant du fond d'atelier de l'artiste est conservée au Petit Palais (ill. 1), pourrait ainsi être rapprochée d'un ensemble d'études pour le *Monument à Gambetta* et plus particulièrement de l'un des deux groupes allégoriques encadrant la figure de l'homme d'État. La souscription internationale pour l'érection d'un monument dans les jardins du Carrousel à Paris fut ouverte au lendemain des funérailles de Léon Gambetta et aboutit deux ans plus tard. Le projet de Dalou, réalisé en collaboration avec l'architecte Louis-Lucien Faure Dujarric, faisait partie des six retenus par le jury, qui finalement préféra celui de Jean-Paul Aubé et de Louis-Charles Boileau. Connue d'après des photos, la proposition de Dalou fut reprise par le sculpteur en 1900, lorsqu'il reçut commande d'un monument financé par une souscription nationale et destiné à Bordeaux. Dalou remplaça le buste de Gambetta par une statue en pied, mais conserva les deux groupes dont celui offrant des parallèles frappantes avec *La Supplication*.

Dénotant l'Éloquence souffletant [giflant] le césarisme dans le projet de 1884, celui-ci devint *La Sagesse soutenant la Liberté* dans le monument bordelais tout en conservant

la disposition de deux figures, l'une debout et l'autre agenouillée et s'affaissant. Bien plus expressive, notre *Supplication* paraît dépourvue de toute connotation allégorique complexe. Une jeune femme nue est assise sur un rocher. Elle enlace fermement un homme aux longs cheveux bouclés qui tente de se dégager de cette étreinte et détourne son regard du visage suppliant de sa compagne. Les poses tendues et déséquilibrées de l'homme et de la femme saisis dans un mouvement contraint tel un ressort, sont servies par un modelage vigoureux et une surface chaotique.

Dalou ne fit éditer qu'un nombre infime d'œuvres de son vivant, mais envisagea plus sérieusement l'édition à la fin de sa vie, afin d'assurer la subsistance de sa fille. *La Supplication* fut ainsi transposée en bronze par Hébrard et coulée en dix exemplaires seulement dont cinq sont aujourd'hui localisés : le numéro 2, conservé au Petit Palais et trois autres en mains privées. L'œuvre que nous présentons porte le numéro 1, correspondant à la première épreuve réalisée dans les ateliers sous la supervision des collaborateurs de Dalou.

M.B. & A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Henriette Caillaux, *Aimé Jules Dalou (1838-1902)*, préface de P. Vitry, Paris, 1935, p. 136, cat. 226 (terre cuite), 226 bis (bronze).
- Amélie Simier et Marine Kisiel, *Jules Dalou, le sculpteur de la République. Catalogue des sculptures de Jules Dalou conservées au Petit Palais*, Paris, Musées, 2013, p. 421, cat. 343 (terre cuite), 345 (bronze), p. 450, an. 5, n° 343, contrat 25.

Bibliographie générale

- Maurice Dreyfous, *Dalou, sa vie et son œuvre*, Paris, Laurens, 1903.
- Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XIX^e siècle*, Paris, 1914, t. II.
- Pierre Kjellberg, *Les Bronzes du XIX^e siècle. Dictionnaire des sculpteurs*, Paris, 1989.





Aristide MAILLOL

(Banyuls-sur-Mer, 1861 - Perpignan, 1944)

15 | NU ALLONGÉ AUX FRUITS

Circa 1930

Sanguine sur une planche d'illustrations détachée de l'*Album Cham. Vendu au profit des orphelins d'Auteuil*, texte par Ignotus [Félix Platel] du *Figaro* et les rédacteurs de la *France illustrée*, Paris, 1880, in-fol.

Monogrammé au crayon en bas à gauche

Au verso, trois caricatures lithographiées d'Amédée de Noé dit Cham (Paris, 1818-1879) : *Une de ses nièces, Cham et sa nièce, Comte de Noé, Père*¹

27,6 x 37,1 cm

Provenance

- France, collection particulière

À quel degré Maillol a le sentiment de la forme, de la beauté d'une ligne, de la perfection géométrique d'un volume, c'est ce qu'expriment bien ses moindres ébauches, ses plus rapides croquis. Un simple trait lui suffit à définir l'intérêt plastique d'une œuvre où il s'attardera de longs mois.

Maurice Denis, 1925².

Avec Matisse, Picasso ou Léger, Aristide Maillol compte parmi ces peintres sculpteurs qui ont œuvré à l'avènement de la modernité en sculpture. Né à l'ombre des vignes et des oliviers, dans le village de Banyuls, Maillol fut façonné par la terre de son enfance, à laquelle il demeura fidèlement attaché. Renommé aujourd'hui pour ses œuvres sculptées, c'est comme peintre que Maillol avait commencé sa carrière artistique. Il arriva à Paris à l'âge de vingt ans pour intégrer l'atelier libre de Gérôme, puis étudier quelques temps aux Arts Décoratifs avant de rejoindre l'atelier de Cabanel à l'École des Beaux-arts.

Se sentant isolé dans la capitale, le jeune artiste n'apprécia guère cette formation académique. Par l'intermédiaire de Daniel de Monfreid, il rejoignit en 1889 l'exposition du « groupe impressionniste et synthétiste » qui se déroulait hors de l'Exposition Universelle, au café Volpini, sous la figure tutélaire de Gauguin. Les principes esthétiques du maître de Pont-Aven lui ouvrirent de nouvelles perspectives. « L'École des Beaux-Arts, au lieu de m'éclairer, m'avait voilé les yeux. Devant les tableaux de Gauguin je sentais que je pourrais travailler dans cet esprit ».

C'est Gauguin qui encouragea Maillol à rejoindre le groupe des Nabis, où il fut introduit par Rippl-Ronai. Le

jeune peintre puisait son inspiration avec éclectisme : il s'imprégna d'art grec, égyptien ou indien, s'enthousiasma en précurseur pour l'art africain, tout en manifestant son goût pour le baroque ou les maîtres vénitiens. Au contact des Nabis, il explora le décor mural, et s'anima pour la tapisserie. Alors que cet art était tombé en désuétude, il monta un atelier de tapisserie à Banyuls, sélectionnant lui-même ses laines et cueillant ses pigments pour la teinture. C'est la présentation de *Méditerranée*, au Salon d'automne de 1905, qui consacra Maillol comme sculpteur. Fort de son succès de plasticien, l'artiste poursuivit désormais dans cette voie, sans jamais abandonner la peinture.

Tout au long de sa carrière, le dessin demeura le principe originel du travail d'Aristide Maillol, l'assise quotidienne de son art. Au fusain, à la sanguine ou au crayon Conté, il dessinait chaque jour, d'après nature, remplissant des carnets de silhouettes de femmes aux corps architecturés. Le dessinateur-sculpteur cherche à rendre les volumes, simplifie la ligne qui gagne en puissance, traduit les fonctions d'un corps plus vivant qu'exact, et crée ainsi un nouveau canon esthétique. Ses dessins s'accumulent, et ressortent parfois des années après pour servir de modèle à une nouvelle sculpture.

Maillol représente ici une femme nue allongée. L'artiste aime sentir la flexibilité des corps et placer ses modèles dans des postures elliptiques complexes. Dans notre dessin, la jeune femme plie une jambe, l'autre glissée par-dessous. Le torse est courbé, un bras replié sur l'épaule, la tête inclinée en contre point. Tout en courbes et contre-courbes, le dessin



est synthétique. L'artiste détaille le volume de la poitrine, les muscles du ventre, souligne les contours de traits appuyés. Comme à son habitude, les jambes occupent une place prépondérante, quant il ébauche seulement les traits du visage et s'attarde à peine sur la main.

Le modèle est situé dans un paysage, évoqué au premier plan par des fruits posés au sol, et au-delà par une herbe hachurée. Le dessin est cerné d'un cadre elliptique qui lui donne des allures de bas-relief. Il fait notamment écho au bas-relief rectangulaire de la *Victoire* (ill. 1) exposé au Musée des Beaux-Arts de Montréal, qui représente une jeune femme dans une même pose introspective. Cette posture sera reprise plus tard dans celle de *La Montagne* (ill. 2), dont on connaît un dessin préparatoire (*La Montagne*, 1937, fusain sur papier à la forme, 74,5 x 101,7 cm, Musée Maillol). Notre œuvre peut être également mise en rapport avec un ensemble de sanguines reproduites dans l'ouvrage que Pierre Camo, proche ami de Maillol, publie en 1950, en collaboration avec le fils de l'artiste, Lucien Maillol. On retrouve en couverture, un dessin assez proche représentant une femme dans une posture similaire³.

Maillol atteint dans notre dessin cette puissance évocatrice du corps féminin, dans son expression et sa sensualité, qui font de lui non seulement le chantre d'une beauté féminine idéale, mais aussi l'un des hérauts de la modernité, par l'audace de son trait et l'indépendance de son style.

M.B.

L'authenticité de ce dessin a été confirmée par M. Olivier Lorquin, spécialiste de l'artiste.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Bertrand Lorquin, *Aristide Maillol*, Milan, Skira, Paris, Seuil, 2002.
- *Maillol peintre*, cat. exp., Paris, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 2001.
- Pierre Camo, *Maillol, mon ami*, Lausanne, éditions du Grand-Chêne, 1950.
- George Waldemar, *Aristide Maillol et l'âme de la sculpture*, Neuchâtel, Idées et Calendes, 1964.

¹ Voir Félix Ribeyre, *Cham, sa vie, son œuvre*, préface par A. Dumas Fils, Paris, Plon, 1884, p. 79-81.

² Cit. Waldemar, 1964.

³ Camo, *Maillol, mon ami*, Lausanne, 1950, p. 55 (sans légende).



Ill. 1.
Aristide Maillol
La Victoire
 1921
 Bas relief en bronze
 25,4 x 26,7 x 4 cm
 Musée des Beaux-arts de Montréal, inv. 1972.21



Ill. 2.
Aristide Maillol
Montagne
 1937
 Pierre
 176 x 185 x 78 cm
 Lyon, musée des Beaux-arts, inv. RF 3244



M.

Armand RASSENFOSSE

(Liège, 1862 - 1934)

16 | JEUNE CRÉOLE AU TURBAN

Circa 1915

Mine de plomb et aquarelle sur papier ivoire

Signé *Rassenfosse* sous le drapé

29,5 x 24,5 cm

Provenance

- France, collection particulière

Les débuts de la carrière artistique d'Armand Rassenfosse furent longs et sinueux. Originaire de Liège, Rassenfosse grandit dans une famille de commerçants. Fils unique, il était destiné à reprendre l'activité familiale de vente d'objets d'art et de décoration. Curieux de tout, le jeune Armand s'enthousiasmait cependant plus pour les arts plastiques que pour le négoce. Il dessinait, s'essayait à la gravure, et collaborait à l'insu de sa famille à un journal satirique liégeois, auquel il fournissait chaque semaine un dessin sous un pseudonyme, de 1882 à 1886. C'est donc en autodidacte qu'il apprit le métier, même s'il bénéficia ponctuellement des conseils du peintre Adrien De Witte.

Je suis un amateur fou de dessin et je suis comme un enragé pour arriver à le faire le mieux possible. Je passe toutes mes soirées à dessiner, je t'assure que bien souvent il me faut du courage après le travail de la journée. [...] Je travaille pour apprendre à connaître le corps humain car c'est ce que je trouve de plus beau, de plus séduisant, de plus intéressant à reproduire. J'ai relu dernièrement les mémoires de Benvenuto Cellini et je comprends ses extases en présence d'un mouvement du modèle et du changement d'un muscle,

écrit-il à son ami Auguste Donnay, en juin 1887. Un an plus tard, alors qu'il voyageait à Paris pour le commerce familial, Rassenfosse rencontra Félicien Rops. Malgré leur différence d'âge, une amitié immédiate naquit entre les deux Wallons, forte de leur origine commune, mais aussi de leur passion partagée pour la gravure et ses expérimentations techniques. Une correspondance régulière s'établit entre les deux hommes, qui partageaient leurs recherches, et créèrent après plusieurs années d'essais un nouveau vernis mou, baptisé « Ropsenfosse ». Rops, refusant le statut de « maître », contribua par ses conseils exigeants et



Ill. 1.

Armand Rassenfosse

Poyette.

1912

Huile sur bois

90 x 70 cm

Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 1979-39

bienveillants à affirmer l'art du jeune Liégeois. Épris de Paris, Rassenfosse s'y rendait très régulièrement, introduit par Rops dans son cercle artistique, et visitant à ses côtés les expositions et Salons.



En 1890, Rassenfosse quitta non sans heurts les affaires familiales pour se consacrer à son art. Afin d'assurer la subsistance de son épouse et de ses trois enfants, il prit un emploi de conseiller artistique dans l'imprimerie liégeoise Bénard, ce qui lui ménageait du temps pour la création. La carrière de Rassenfosse se partagea désormais entre l'élaboration d'affiches publicitaires, l'illustration – l'artiste collabora avec le *Courrier français* ou le *Mercur de France*, et ses recherches personnelles. Parmi ses plus prestigieuses commandes, on compte l'illustration des *Fleurs du mal* de Baudelaire, pour la fameuse édition de 1899 dite « des Cent Bibliophiles ». L'artiste exposa à plusieurs reprises à la Libre Esthétique entre 1896 à 1914. On trouvait également ses œuvres à Paris, chez Georges Petit en 1908, ou chez Durand-Ruel en 1913.

Armand Rassenfosse fut avant tout un dessinateur, et ne se mit que tardivement à la peinture à l'huile. Le peintre Delchevalerie témoigna peu après sa mort, des « myriade des études quotidiennes qui gonflent les cartons que l'artiste a laissés et qui attestent sa subtile virtuosité linéaire, l'élégante eurythmie expressive à laquelle aboutissaient tant d'expériences poursuivies avec autant de clairvoyance que de ténacité. Il avait conquis dans le domaine du dessin la plus souple maîtrise¹ ». C'est le corps de la femme qui concentra les recherches de l'artiste, dans une touche personnelle qui se tenait autant à l'écart du symbolisme ou de la peinture mondaine que de l'engagement social. Passionné par le nu, Rassenfosse est un peintre de la réalité, d'un quotidien finement observé et délicatement traduit. « Une subtile vénusté distingue, dans leur doux éclat floral, les juvéniles images qu'il a multipliées. Femmes saisies dans l'intimité de la toilette, maternités, danseuses, filles du peuple à la fois robustes et souples », continuait Delchevalerie.

Par son sujet comme son traitement, notre œuvre se rattache probablement aux années 1910, lorsque le travail de l'artiste se teinta d'accents orientalistes. Tout portait alors les peintres à puiser leur inspiration en Orient. En 1899, les *Contes des Mille et Une Nuits* étaient pour la première fois intégralement traduits en français ; Rassenfosse en acquit la collection complète. En 1910, les Ballet Russes vinrent à Paris avec *Schéhérazade* et les décors de Léon Bakst. Les premières œuvres teintées d'exotisme pointent alors chez le peintre, tel *Le peignoir jaune* (1912) ou *La Favorite* (1915).

Rassenfosse a dessiné ici d'un trait épuré une jeune créole, à demi assise sur une étoffe qui tient lieu d'unique décor. Avec une grande économie de moyens, l'artiste a éliminé tout élément superflu. Le dessin, à la pierre noire, est enrichi par endroit d'une aquarelle à la palette délibérément restreinte.



Ill. 2.
Armand Rassenfosse
Type de Wallonne
 1921
 Pierre noire et sanguine
 31 x 22 cm
 Collection particulière

Le corps est réduit à ses traits essentiels, sûrs et précis. Un discret travail d'estompe génère le volume. La femme porte la tête haute, l'expression est fière et sans fausse pudeur. Pour toute parure, le modèle arbore un bonnet brodé d'entrelacs aquarellé en vert et bleu, orné de trois perles rouges et de rubans qui s'envolent en volutes autour de son visage. La coiffe est chez Rassenfosse un attribut prisé : il aime en parer ses femmes nues, telle *Poyette* (ill. 1), ou encore *Le Bonnet hongrois* (1914, huile sur carton, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique, inv. 4391). La nudité virginale du jeune modèle est relevée par un fin bracelet de perles rouges à chaque poignet, et aux pieds par une délicate paire de babouches. Dernier élément coloré, un bleu léger orne l'étoffe d'une végétation stylisée qui n'est pas sans rappeler Bonnard ou Matisse.

Signe de l'importance qu'il accorda à son dessin, ou peut-être du sentiment de réussite qui l'accompagna, Rassenfosse l'a signé, ce qui n'était pas dans son habitude.



Rares sont en effet les œuvres signées de sa main, ce qui s'explique autant par son sens artisanal de l'art que par sa conscience aigüe du travail – et rarement satisfaite (*ill. 2*). L'un des dessins les plus proches de notre œuvre est certainement l'Étude de femme nue et assise (inv. W.2987) du Palais des Beaux-arts de Lille. Les deux feuilles, d'une structure également dépouillée, évoquent à la fois le classicisme des baigneuses d'Ingres et la limpidité des estampes japonaises. Elles reflètent le talent d'un artiste cultivé, qui sut par sa curiosité, son assiduité au travail et son dynamisme intérieur atteindre un art personnel d'une rare sensibilité.

M.B.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Joost De Geest (dir.), *Armand Rassenfosse*, cat. exp., Bruxelles, Palais des Académies, 2005.
- Nadine de Rassenfosse-Gilissen, *Rassenfosse. Peintre – graveur – dessinateur – affichiste*, Liège, éd. du Perron, 1989.
- E. Rouir, *Armand Rassenfosse. Catalogue de l'œuvre gravé*, Bruxelles, C. Van Loock, 1984.

¹ Ch. Delchevalerie, « Armand Rassenfosse », *L'art Belge*, 1^{er} janvier 1935.

Georges LEMMEN

(Bruxelles, 1865 - 1916)

17 | LA MER ET LE CIEL

1911

Fusain, pastel et aquarelle

Annoté par l'artiste au crayon en bas à gauche *10 ½ h matin* et daté en bas à droite *1911*

Monogrammé *GL* en bleu du cachet d'atelier en haut à droite

26,8 x 31,5 cm

Provenance

- Belgique, collection particulière

« Monsieur Lemmen doit être classé parmi les “intimistes”. Il est de la famille spirituelle des Vuillard, des Bonnard », écrivait Octave Maus dans *L'Art Moderne* en 1906, à l'occasion de la première exposition personnelle de Georges Lemmen. Juriste et critique d'art, Maus fut l'un des pères fondateurs de la revue *L'Art moderne*, mais aussi du cercle des *XX* puis de la *Libre Esthétique*, emblématiques de l'avant-garde artistique belge. Il fut l'un des premiers soutiens de Lemmen, et compta parmi ses plus fidèles amis.

Lemmen intégra en 1879 l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Josse-ten-Noode. Il y bénéficia d'un enseignement novateur orienté sur la pratique et la technique, et y côtoya plusieurs futurs *vingtistes*. Ses premières œuvres d'importance datent de 1883. Cinq ans plus tard, en même temps que Henry Van de Velde et Auguste Rodin, il rejoignit le cercle des *XX*, et bénéficia de l'émulation artistique internationale qui y régnait.

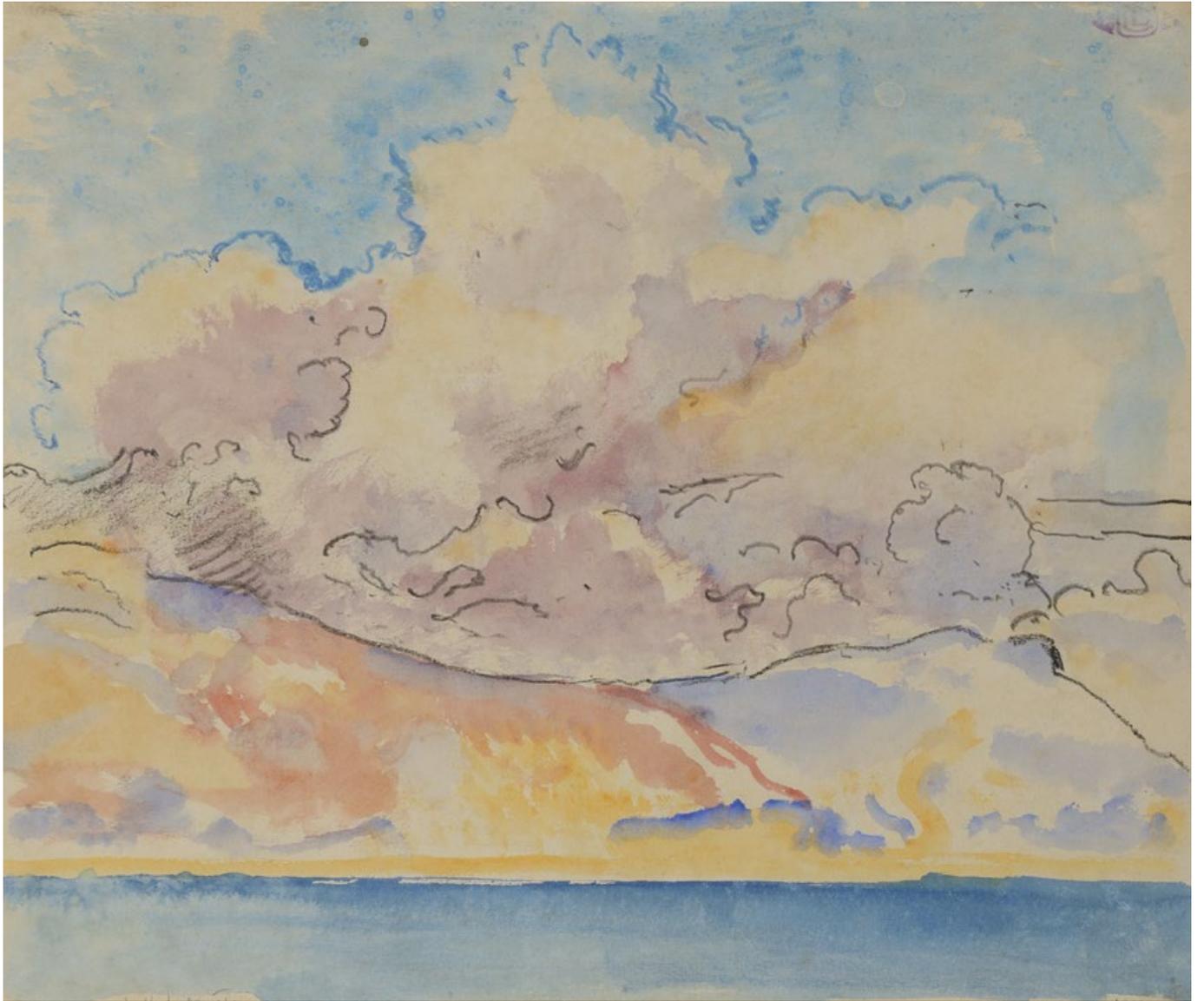
Après avoir subi l'influence de Fernand Khnopff, Lemmen rejoignit en 1890 les préoccupations néo-impressionnistes de Seurat, qui avait exposé auprès des *XX* en 1887 *Un dimanche à la Grande Jatte*. Par ailleurs, le peintre participa de 1889 à 1893 au Salon des Indépendants à Paris. En 1894, il abandonna le divisionnisme pour se rapprocher du mouvement des Arts Décoratifs, dans le sillage de William Morris, Walter Crane et Mackmurdo. Lemmen côtoya Henry van de Velde, qui menait alors des recherches similaires. Il compléta sa pratique d'écrits théoriques, d'articles et de chroniques, mais à la différence de Van de Velde, ne s'aventura pas au-delà de la surface plane, quand ses pairs exploraient l'architecture ou les objets du quotidien.

À partir de 1900, Lemmen s'éloigna du mouvement des Arts Décoratifs pour renouer avec la peinture, se concentrant sur des sujets intimistes mettant en scène sa propre famille. Il s'en suivit une « floraison discrète d'art intimiste dans un esprit d'observation à la fois doux et aigu¹ ». Cette manière, proche des nabis français, se caractérise avant tout par une matière picturale traitée en petites touches, contours et modelés simplifiés, espace compressé comme dans une tapisserie. Lemmen peint et dessine ses proches, mais également des nus, des natures mortes, des échappées sur les toits.

En revanche, l'artiste attendit une invitation de Frans Fonson en 1911 à venir le rejoindre à Beaulieu pour réaliser des paysages et des marines. Fasciné par les couleurs du Midi, Lemmen y demeura plus de six semaines, travaillant ferme et s'imprégnant d'images nouvelles. « Hier, écrit-il à sa femme le 22 avril, le ciel couchant dans les montagnes et sur la mer a été un spectacle féerique dont seules les belles estampes japonaises [...] pourraient te donner une idée. » L'artiste se dit être « repris depuis quelque temps d'une passion pour le dessin [souligné dans le texte], pour la forme pure, pour cette belle écriture qui a toujours fait la force des maîtres ».

Le peintre rentra enchanté de son voyage. Présentées à la *Libre Esthétique* en 1912, ces études du Midi avaient été ainsi décrites par Louis Dumont-Wilden : « L'œil raffiné de M. Lemmen y a découvert d'autres nuances. Devant “la mer qui chante”, il ne s'est souvenu de personne, il a écouté la chanson, et il nous raconte délicieusement ce qu'il en a retenu². »

Notre dessin figurait probablement à cette exposition. L'œuvre est évanescence, à la fois étude d'après nature, calli-



graphie, réminiscence des gravures japonaises ou expérimentation post-pointilliste. Lemmen travaille au crayon et au pinceau, multipliant lignes, touches larges, taches qui paraissent désordonnées, voire accidentelles, mais qui construisent des formes et différencient la surface lisse de l'eau des reliefs broussailleux et du coton des nuages. L'artiste suggère le jeu des lumières claires d'un matin de printemps en laissant le papier en réserve et en déchargeant librement son pinceau de façon à préserver le hasard des dégradés et des mélanges de couleurs, ainsi que les petites bulles d'air pris dans sa peinture. De même, il bannit le vert, pourtant si présent dans le Midi, pour composer une harmonie de couleurs primaires adoucie par quelques orangés et violets.

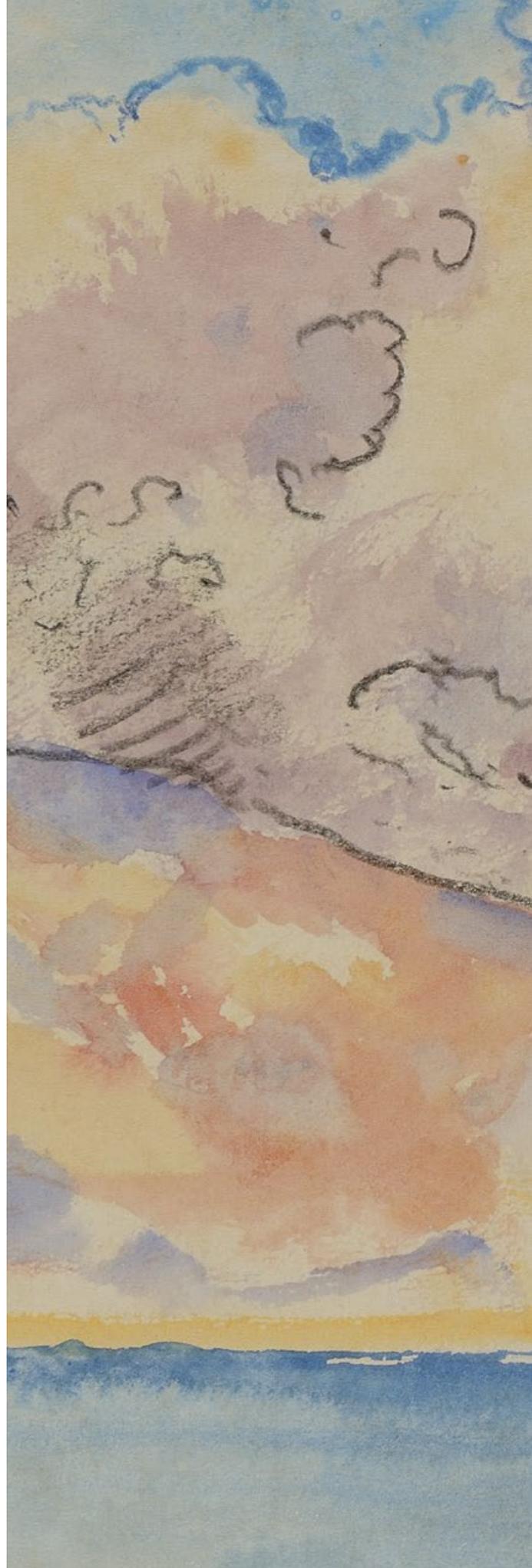
M.B. & A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Roger Cardon, *Georges Lemmen (1865-1916), monographie générale suivie du catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Anvers, Pandora, 1990.
- Roger Cardon, *Georges Lemmen (1865-1916)*, cat. exp., Bruxelles, Musée d'Ixelles, 1997.
- *Atelier Georges Lemmen, succession de Madame Theveni-Lemmen, fille du peintre*, vente Paris, Hôtel Drouot, Loudmer, 29 juin 1992.
- *Georges Lemmen*, cat. exp., Bruxelles, Musée Horta, 1980.
- *Georges Lemmen, dessins et gravures*, cat. exp., Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1965.
- Marcel Nyns, *Georges Lemmen*, Anvers, De Sikkel, 1954.

¹ Madeleine Octave Maus, *Trente années de lutte pour l'art*, Bruxelles, 1926, p. 260.

² L. Dumont-Wilden, « Exposition de la Libre Esthétique », *L'Éventail*, n° 30, 24 mars 1912.





Henri-Edmond CROSS (Henri-Edmond DELACROIX, dit)
(Douai, 1856 - Le Lavandou, 1910)

18 | PLACE DE LA CONCORDE, PORTE MONUMENTALE
DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

1900

Aquarelle sur traits de crayon noir

Signé au crayon en bas à gauche *H. E. Cross*

Monogrammé et titré au verso au crayon *HEC Paris Exposition 1900*

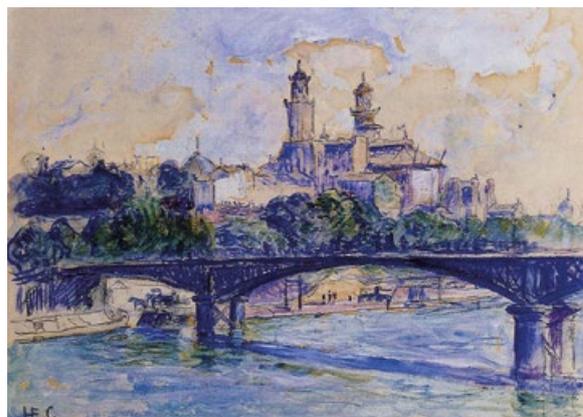
12,7 x 17,6 cm

Provenance

- France, collection particulière

Henri-Edmond Delacroix naquit en 1856 à Douai, ville d'origine de sa famille paternelle. Sa mère était issue du comté du Surrey, au sud-est de l'Angleterre. Le jeune homme manifesta très tôt un goût pour le dessin remarqué par son oncle, qui l'encouragea dans cette vocation et lui permit de rejoindre l'atelier de Carolus-Duran à Lille. Cette première formation, décisive, se poursuivit à l'Académie des Beaux-arts de Lille auprès d'Alphonse Colas. En 1876, le jeune peintre vint à Paris pour suivre les cours de l'un de ses compatriotes, Émile Dupont-Zipcy. Il fréquenta également l'atelier de François Bonvin, sous les conseils duquel il adopta le nom de Cross, traduction anglophone abrégée de son patronyme. L'artiste évitait ainsi toute confusion avec le grand Delacroix, mais aussi avec son contemporain, le peintre académique Henri Eugène Delacroix.

Cross s'illustra dans un premier temps par des portraits et des natures mortes, dans une palette sombre inspirée de celle de ses maîtres. Il présenta son travail au Salon à partir 1881. Avec la découverte de la région méditerranéenne en 1883, mais également sous les influences impressionnistes, sa palette s'éclaircit, tandis que le paysage supplantait peu à peu les autres sujets. En 1884, Cross participa à la fondation de la Société des artistes indépendants. Il y rencontra Seurat et Signac, dont il ne rallia véritablement les principes de division optique qu'en 1891. Cette même année, Cross s'installa définitivement dans le sud de la France, à Cabasson puis à Saint-Clair, près du Lavandou. Propice à sa santé – il souffrait de douloureuses et invalidantes crises d'arthrite – la vie méridionale n'isola pas le peintre de l'effervescence



Ill. 1.

Henri Edmond Cross

La Seine devant le Trocadéro

Crayon, aquarelle

18,4 x 24,8 cm

Collection particulière.



artistique parisienne. S'il avait abandonné le Salon officiel depuis 1885, il exposait tous les ans au Salon des Indépendants, et présentait également ses œuvres au Cercle des Vingt, au Salon de la Libre Esthétique, chez Durand-Ruel, ou encore à la première exposition spécifiquement néo-impressionniste qui se tint en 1892 à l'hôtel Bréban. Cross fut un homme cultivé, épris de littérature, prenant part, à chacun de ses séjours parisiens, aux réunions littéraires des Van Rysselberghe.

Aquarelliste virtuose, Cross a embrassé cette technique de façon régulière à partir de 1888, probablement sous les conseils de Pissarro et de Signac (*ill. 1*). Ce médium exigeant, qui ne laisse pas de place à l'hésitation et n'autorise pas le repentir, révèle la dextérité d'un artiste qui n'hésite pas à l'utiliser seul, quand Signac l'adosse plus volontiers au crayon ou à l'encre. Les écrits de Cross nous renseignent sur sa vision de cette technique : il distingue l'emploi d'une aquarelle « de renseignement », afin de préparer ses grandes compositions, et l'aquarelle comme forme d'expression autonome. Ses carnets d'études dans la nature sont ainsi emplis de dessins qui, malgré leur taille réduite, tiennent plus de l'œuvre aboutie que de la simple esquisse. La ligne rythmée, la couleur vibrante, sont servies par une main originale et libre.

En 1900, l'année de réalisation de notre feuille, Cross écrivait ainsi : « Depuis quelques jours, je me repose de mes toiles par des essais d'aquarelle et des esquisses en me servant de cette matière. C'est amusant. L'absolue nécessité d'être rapide, hardi, insolent même, apporte dans le travail une sorte de fièvre bienfaisante après les mois de langueur passés sur des peintures dont l'idée première fut irréfléchie. »

L'artiste, dont on connaît peu d'œuvres inspirées de la vie parisienne, s'est ici campé place de la Concorde, devant la porte d'entrée monumentale de l'Exposition Universelle dite porte Binet, du nom de son architecte. Symbole de la manifestation, ce monument éclectique en était l'accès principal. Une coupole culminant à trente mètres est supportée par trois arcs ouvrait sur un éventail de guichets permettant l'entrée dans l'Exposition. Une statue de *La Parisienne* par Moreau-Vauthier surplombait l'édifice, flanqué par ailleurs de deux tourelles hautes et fines semblables à des phares et entouré de mâts. Entièrement recouverte de staff bleu clair, la porte était ornée de milliers de cabochons colorés et d'ampoules électrifiées.

L'artiste a posé les bases de sa composition d'une pierre noire légère et sûre. À la façon d'un lavis, il a ensuite travaillé

sur la réserve avec une palette réduite à un camaïeu de bleus, soutenu çà et là d'un ocre jaune se mélangeant avec parcimonie au bleu pour évoquer les arbres. La feuille de format réduit est savamment organisée. Au premier plan, une couleur appuyée dessine l'activité des fiacres tirés par des chevaux. Viennent ensuite la fontaine en eau, située en réalité bien plus à droite, mais nécessaire à l'équilibre de l'ensemble, ainsi que le lampadaire de Hittorf et la foule des visiteurs de l'Exposition dont les silhouettes sont évoquées en quelques traits. À gauche de la porte Binet, on reconnaît la Tour Eiffel et, à droite, la verrière du Grand Palais qui venait de remplacer l'ancien Palais de l'Industrie. Le ciel est formé par la réserve, à peine rehaussée en sa partie inférieure par un bleu très léger.

Depuis 1895, l'art de Cross évolua vers une exécution plus libre, et une touche plus large et rapide. Notre aquarelle est caractéristique de cette période, qui connut une nouvelle évolution à partir de 1903 avec l'adoption d'une touche dite « vermiculée » qui fut la marque de fabrique des aquarelles tardives de l'artiste.

M.B.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Françoise Baligan et al., *Henri-Edmond Cross et le néo-impressionnisme. De Seurat à Matisse*, cat. exp. Paris, Musée Marmottan Monet, Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, 2012.
- Françoise Baligan et al., *Henri-Edmond Cross, 1856-1910*, Paris, Somogy, 1998.
- Isabelle Compin, *Henri-Edmond Cross*, Paris, 1964.



Edgard MAXENCE

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

19 | APRÈS LA VICTOIRE

1903

Tempéra, gouache, pastel, cire et rehauts de feuilles d'or sur traits de crayon noir

Signé et daté 1903 en bas à droite

54 x 43 cm

Provenance

- France, collection particulière

Reçu aux Beaux-arts de Paris en 1891, Maxence intégra l'atelier du portraitiste et décorateur nantais Elie Delaunay, qui devint également un grand ami. À la mort de Delaunay, Maxence rejoignit l'atelier de Gustave Moreau. Il y trouva un climat d'émulation et d'ouverture, et les encouragements constants d'un maître qui le considérait comme l'un de ses meilleurs élèves. Il fit sous sa direction une brillante carrière à l'École des Beaux-arts.

Maxence exposa pour la première fois au Salon des artistes français en 1894. Il y connut le succès, mais échoua l'année suivante dès le premier tour au concours du prix de Rome. Cette défaite eut une incidence intéressante sur l'œuvre de l'artiste : le monde onirique que construisit Maxence est imprégné de sa connaissance littéraire et imaginative de l'Italie, où il ne se rendit pour la première fois qu'en 1920. Dans un premier temps influencé par Gustave Moreau, Maxence dépeint un univers à l'iconographie très personnelle, teintée de mystère. On y retrouve mêlés son goût pour le Moyen-âge et son sens religieux, ainsi qu'une prédilection pour le portrait notamment redevable à son premier maître. Si l'œuvre de Maxence l'inscrit dans le courant symboliste, il en est une personnalité à part. Ayant choisi une carrière parisienne, il demeura pourtant très en retrait d'un milieu artistique alors en effervescence. Il ne fut pas un théoricien, il lisait peu et ne s'est pas engagé dans le développement de l'art moderne. L'artiste élut pour cimaises le Salon des artistes français, exceptées trois incursions à la Rose+Croix (1895-1897). Il n'est pourtant pas un artiste « académique », et son originalité ne trompe pas. Apollinaire louait un travail « d'un grand sentiment poétique, [...] et d'un lyrisme contenu qui n'ont rien de conventionnel ». Maxence entretenait également des liens étroits avec sa ville natale ; il y développera une clientèle bourgeoise pour laquelle il réalisera de nombreux portraits.



Ill. 1.

Edgard Maxence

Ame de la forêt

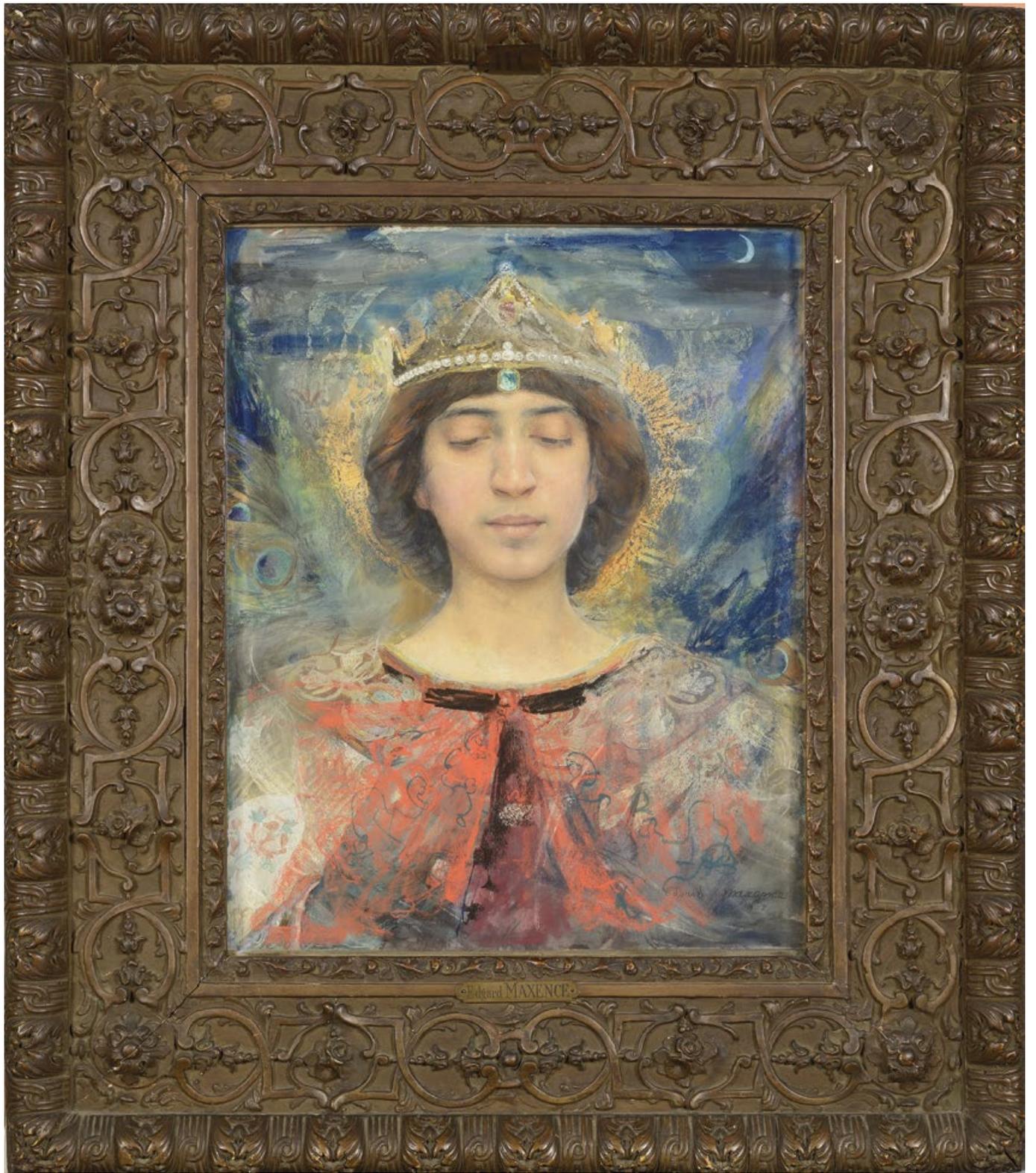
1898

Tempéra et feuille d'or sur bois

85 x 80 cm

Nantes, Musée des Beaux-arts.

On retrouve dans *Après la Victoire* les préoccupations techniques qui habitèrent Edgard Maxence. Il étudiait les techniques anciennes, utilisait la tempéra, mêlait la cire à ses pigments, et employait volontiers la feuille d'or. Ses dessins sont également le fruit d'une appréhension complexe du médium. A l'image de notre œuvre, il mélangeait la gouache et le pastel, et parfois l'encre de chine, sur des traits préalables de pierre noire. Magistralement exécuté, notre dessin recèle jusque dans sa matière une dimension mystérieuse, que l'on retrouve dans l'emploi symboliste du pastel,



plus doux, plus suggestif que l'huile.

Maxence était avant tout un portraitiste, mais il ne semble pas s'être ici particulièrement attaché à la représentation de son modèle. Celui-ci, androgyne, paupières baissées, offre une expression énigmatique que le titre n'aide pas à déchiffrer – autant de caractéristiques qui rapprochent Maxence des Préraphaélites. Le vêtement du modèle, le fond sur lequel il s'inscrit, déploient un chatoiment expressif de couleurs, et forment un contraste saisissant avec son visage absorbé.

On peut comparer notre œuvre à *L'âme de la forêt* (ill. 1). Les visages – un ensemble de portraits – y sont rassemblés dans une composition à l'atmosphère énigmatique. L'œuvre s'inscrit dans une petite série sur « l'âme ». Préoccupation hautement symbolique, l'âme n'est pas seulement comprise dans son acception spirituelle : elle exprime la personne dans son essence. Dans ce sens, notre portrait – comme la série d'« âmes » – ne tend pas à décrire une personne, mais à représenter l'être et le mystère qui l'entourne.

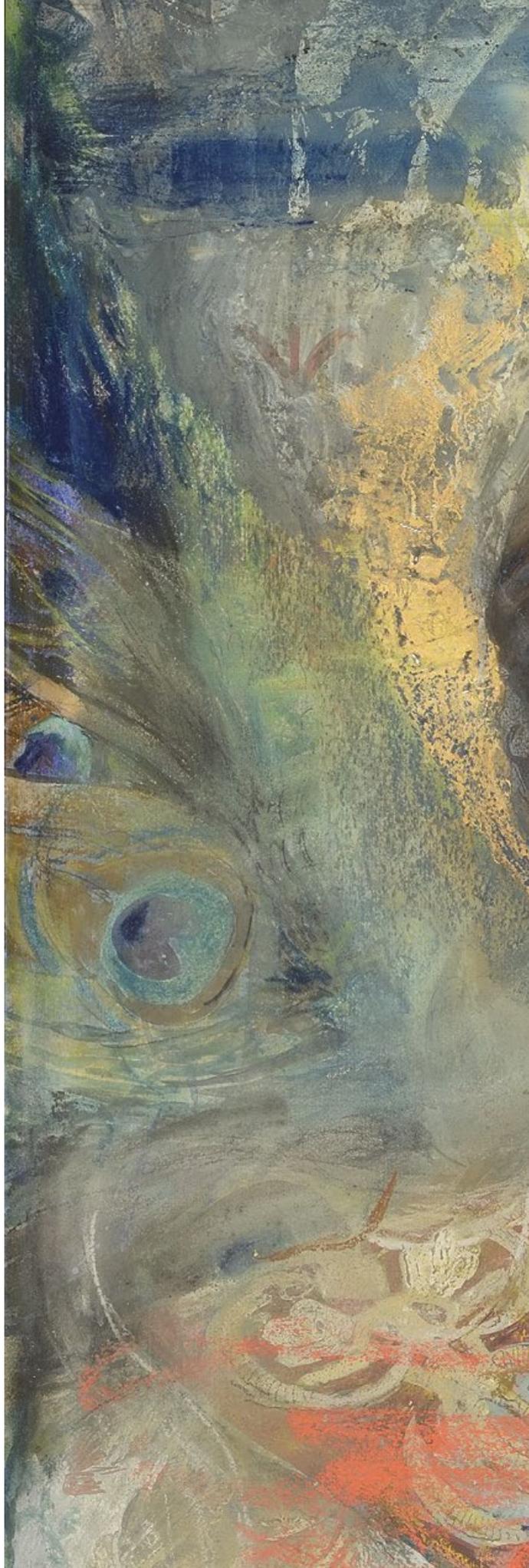
On retrouve l'étonnant visage de ce modèle dans *La lecture sacrée* (dit aussi *La méditation*, vente Sotheby's, Londres, 24 juin 1987). La figure est alors nimbée et ailée : sa personnalité androgyne la classe parmi les anges. Peut-être notre œuvre représente-t-elle également une sorte d'ange, aux ailes rehaussées des précieux motifs de paon.

Notre pastel est un brillant témoin du travail de cet homme au « tempérament d'enlumineur » qu'était Maxence, selon les mots du critique Marc Elder. « Je veux dire que l'âme des vieux artistes patients qui décoraient jadis les Écritures ou les Heures, a fleuri dans son âme. Il est de la lignée de ces parfaits poètes qui entrelaçaient des lumières colorées dans la marge des parchemins. Comme eux, il possède la conscience, la probité des moyens, le sens des sinuosités élégantes et des harmonies fastueuses de distinction et de charme ».

M.B.

Bibliographie générale

- *Belles de jour : figures féminines dans les collections du Musée des beaux-arts de Nantes, 1860-1930*, catalogue d'exposition, Évian, Palais Lumière, 2016.
- Blandine Chavanne, Jean-David Jumeau-Lafond, Anne Labourdette et al., *Edgard Maxence, les dernières fleurs du symbolisme*, cat. exp. Musées des Beaux-arts de Nantes, Musée de la Chartreuse de Douai, 2010
- Philippe Saunier, Isabelle Gaëtan, Araxie Toutghalian, *Le mystère et l'éclat : pastels du Musée d'Orsay*, cat. exp., Musée d'Orsay, Paris, RMN 2008
- Agnès Delannoy, Denise Delouche, Geneviève Lacambre, Philippe Le Guillou, *Autour des symbolistes et des Nabis du musée : les peintres du rêve en Bretagne*, cat. exp., Brest, Musée des Beaux-Arts, 2006
- Jean-David Jumeau-Lafond, Musée d'Ixelles, *Les peintres de l'âme : le symbolisme idéaliste en France*, Anvers, Pandora, 1999.





Maurice CHABAS

(Nantes, 1862 - Versailles, 1947)

20

DESCENTE DE CROIX

1941

Technique mixte, fusain, aquarelle, encre de chine, pastel et gouache sur papier marouflé sur contreplaqué

Signé et daté en bas à gauche *Maurice Chabas 1941*

Titre au revers à l'encre N° 48 *Descente de Croix*

Au revers, tampon de vente d'atelier (*Atelier Maurice Chabas vente Versailles maître Blache 1^{er} octobre 1972 n° 71*) et plusieurs papiers : deux coupures de presse sur l'art religieux de Maurice Chabas, un texte dactylographié (*que le sang du Christ fasse perir l'enracinement des passions matérielles et devorantes*) et un autographe de l'artiste : *l'Harmonie divine ! oh oui, Très Sainte Vierge, vous êtes bénie entre toutes les femmes. Vous êtes l'être de Choix de Toujours puisque Dieu l'Eternel Présent vous a désignée pour ce rôle, sublime et unique, mettre au monde le Sauveur* [rajouté au crayon rouge : *autographe de Maurice Chabas*].

79,5 x 63 cm

Provenance

- Vente atelier Maurice Chabas, Versailles, Blache, 1^{er} octobre 1972, lot 71.
- France, collection particulière

Originaire d'une famille nantaise, Maurice Chabas fut encouragé dans sa vocation artistique par son père, peintre amateur, à l'instar de son jeune frère Paul. Maurice et Paul étudièrent tous deux à l'Académie Julian, sous la direction de Bouguereau, Albert Maignan et Tony-Robert Fleury. Bien différente de celle de son frère cadet, l'œuvre de Maurice Chabas témoigne d'une inlassable quête spirituelle, à travers une exploration technique et stylistique variée. Dans un premier temps académique, Chabas fut rapidement attiré par le courant symboliste, et subit l'influence de Puvis de Chavannes, et celle des peintres de Pont-Aven. Le peintre conçoit l'artiste comme un visionnaire, témoin de réalités invisibles qu'il a pour mission de communiquer. Il affirmait être un « animiste, ce qui veut dire un chercheur de l'âme, de l'individualité des êtres, de la pensée intime qu'ils caressent, de leurs élans ».

Présent dès 1885 au Salon des Artistes Français, Maurice Chabas devint dans les années 1890 un fervent soutien de la Rose+Croix ; il exposa à chacun des salons du mouvement. Le peintre exposa également régulièrement à Nantes, et plus tard au Salon d'automne, au Salon des Idéalistes, ou encore au Carnegie Institute de Pittsburgh. L'artiste ne se cantonna pas à la peinture de chevalet, et répondit à de nombreuses commandes publiques de décors, comme



Ill. 1.

Maurice Chabas

Le Maître

Fusain et rehauts de blanc sur papier

48 x 62 cm

Collection particulière



Maurice Chabas
1941

ceux de la mairie de Vincennes ou de la Grande salle du *Train bleu*, gare de Lyon. Maurice Chabas mena également une vie sociale active, humaniste engagé dans diverses sociétés d'artistes et de philanthropie. On croisait dans son salon-atelier de Neuilly les écrivains catholiques Léon Bloy et Maeterlinck, l'astronome passionné de spiritisme Camille Flammarion, ou encore Péladan, occultiste et fondateur de la Rose+Croix.

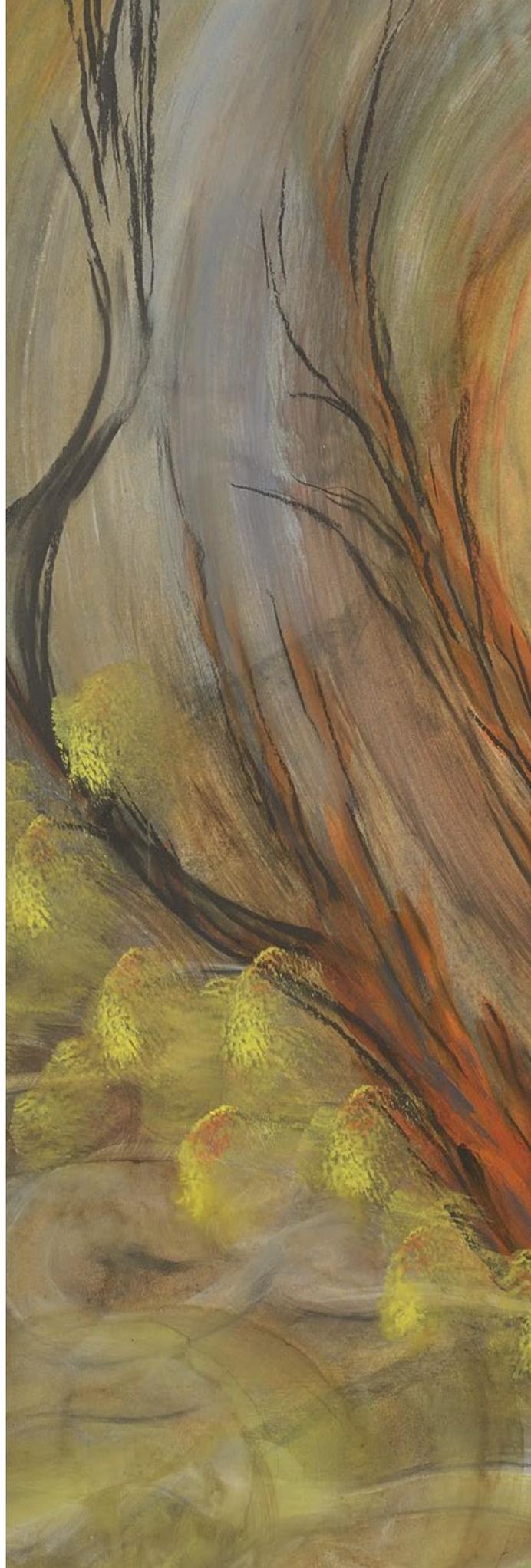
Maurice Chabas fut un temps disciple du divisionnisme, avant de tendre dans les années 1910 à une simplification stylistique qui confina à l'abstraction au cours de la décennie suivante. L'artiste affirmait alors la pertinence de l'art abstrait pour communiquer les mystères de la religion. La fin de la vie de Chabas – l'époque de notre œuvre – fut marquée par son isolement volontaire, en une sorte de retraite mystique entamée à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. Il se concentra alors sur les sujets religieux, qu'il traitait en une luminosité vaporeuse au style caractéristique.

L'artiste a titré son œuvre « Descente de croix », et représente le moment que l'iconographie retint comme la *Pietà* : le corps du Christ, à peine enlevé de la croix, est recueilli par sa mère. La Vierge, que Chabas honore au verso du tableau dans un autographe inspiré, occupe le cœur du dessin ; le Christ repose sur ses genoux. Sa tête inclinée en arrière est figurée en raccourci, la barbe est suggérée au premier plan, la couronne d'épines noir de jais s'inscrit en contraste sur une auréole aux rayons blanc laiteux. Jaillissant du corps étendu, un arbre incandescent enserme de ses rameaux le visage sommaire de la Mater Dolorosa, écho de l'*Arbre de vie* qu'est la Croix, autant que du sang qui jaillit du côté du crucifié, représenté ici sans fards en taches vermillon. Le reste du tableau est travaillé en une juxtaposition de fusain, de pastel, d'aquarelle et d'encre, rehaussé d'une gouache dont les glacis créent d'étonnants effets de transparence et de profondeur. L'artiste dessine une œuvre dynamique, tissée de volutes et de lignes tourbillonnantes emblématiques de cette dernière période. On retrouve ce même emploi de l'arabesque dans un dessin de Chabas représentant le visage du Christ de profil, *Le Maître* (ill. 1).

M.B.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Myriam de Palma, *Maurice Chabas (1862 - 1947), peintre et messager spirituel*, cat. exp., Musée de Pont-Aven, Musée de Bourgoin-Jallieu, Somogy, 2009





André LHOTE

(Bordeaux, 1885 - Paris, 1962)

21 | FEMME À SA TOILETTE

Circa 1942

Gouache sur papier

Signé en bas à droite

39 x 28,8 cm

Provenance

- France, collection particulière

L'un des pères fondateurs du cubisme, peintre mais aussi professeur, critique d'art et théoricien, André Lhote compte parmi les figures qui marquèrent la vie artistique de la première moitié du XXe siècle. Originaire d'une modeste famille bordelaise, le jeune homme fit son apprentissage dans un atelier d'ébénisterie, tout en suivant des cours à l'École des Beaux-arts de Bordeaux. À l'âge de vingt-et-un ans, il choisit de se consacrer exclusivement à la peinture. Gauguin fut la première émotion artistique de l'artiste, puis Cézanne une révélation. La rétrospective du maître d'Aix-en-Provence, au Salon d'Automne 1911, entraîna le jeune Lhote dans le cubisme. Il embrassa le mouvement dans une veine personnelle, influencée par la peinture murale autant que par l'art primitif qu'il collectionnait depuis sa jeunesse. Lhote fut un tenant d'un cubisme synthétique aux toiles construites, aux sujets toujours identifiables, assortis de coloris gais (*ill. 1*).

Associé comme critique d'art à la *Nouvelle Revue Française* dès sa création, André Lhote entretint jusqu'à sa mort une correspondance avec son directeur Jean Paulhan, devenu un ami. Théoricien exigeant, menant une réflexion en ligne de crête sur la peinture et la place de l'art dans la société, Lhote publia de nombreux ouvrages, d'une plume précise et affûtée. L'artiste, qui exposa régulièrement en France et à l'étranger à partir des années 1920, ouvrit en 1922 son premier atelier, rue d'Odessa. Tamara de Lempicka, Henri Cartier-Bresson, Georges Rickey ou encore Aurélie Nemours comptent parmi les élèves qui lui sont redevables. Lhote alterna vie parisienne, voyages et séjours dans le sud de la France : il avait installé à Mirmande (Drôme) son Académie d'été, puis acheté une maison à Gordes, où il retint Chagall au cours de la Seconde Guerre Mondiale.



Ill. 1.

André Lhote

Femme dans un fauteuil

Vers 1940

Huile sur panneau

27 x 35 cm

Collection particulière.

C'est pendant la guerre que Lhote réalisa notre *Femme à sa toilette*. Si son travail de paysagiste connut des évolutions successives, ses recherches sur la figure humaine sont caractérisées par une permanence tout au long de sa carrière. Lhote



explora exclusivement la figure féminine, dans une quête axée sur la forme. Assise à côté de la table où sont posées une cruche et une vasque, le modèle, penché en avant et les jambes croisées, enlève sa chaussure. « Ce n'est pas dans la mesure où l'objet peint se rapproche de l'objet vivant, mais dans la mesure où il s'en écarte que réside le secret de l'art », écrivait l'artiste, qui a conçu son tableau en une juxtaposition de formes, combinant les droites et les ellipses. Lhote prônait un art construit et pensé, loin de l'inspiration fugace jugée sans fondement. La composition est parfaitement structurée, soutenue par un système chromatique harmonieux. Lhote manifeste ici ses qualités de coloriste. Il avait pour coutume de réduire sa gamme chromatique, jouant sur l'intensité des valeurs pour moduler la lumière, mais sans jamais chercher le volume, qui comme le modelé, le mouvement ou la perspective, sont bannis de son vocabulaire. Le peintre limite ici sa palette à quelques fondamentales, qu'il décline en valeurs conjointes juxtaposées en aplats. Un rose, teinté d'ocre ou virant au violet, dessine les carnations. Un bleu-gris soutient les ombres, le banc, le mur du fond. Des ocres orangés complètent cette gamme pastel, relevée parcimonieusement de tons vifs – rouge de la veste, bleu d'une ombre dans les cheveux.

« Fraîcheur innocente de ton, jet virginal de la ligne, sont l'apanage du vieil artiste qui peut se permettre cette liberté », écrivait Lhote en 1950 dans son *Traité de la figure*.

Même dans ses sujets les plus sensuels, comme une toilette, le peintre ne cherchait pas à pénétrer la psychologie de son modèle. A l'opposé d'un Picasso, il ne fait pas d'abord de sa *Femme à la toilette* une expression de désir. Sans se départir d'une silencieuse grâce sensible, notre gouache est avant tout une démonstration de la pureté de ligne, de l'équilibre entre structure et couleur, qui font les chefs d'œuvre formels. L'artiste, qui travaillait volontiers à la gouache, n'établissait pas de hiérarchie entre les différentes versions d'une même œuvre – il pouvait ainsi considérer un dessin plus abouti qu'une huile. Il exécutera une version à l'huile de la *Femme à la toilette* (ill. 2), dans un format plus grand, mais un cadrage recentré sur la figure. L'œuvre, acquise par l'État en 1943, est aujourd'hui en dépôt au Musée d'Art moderne de Granville.

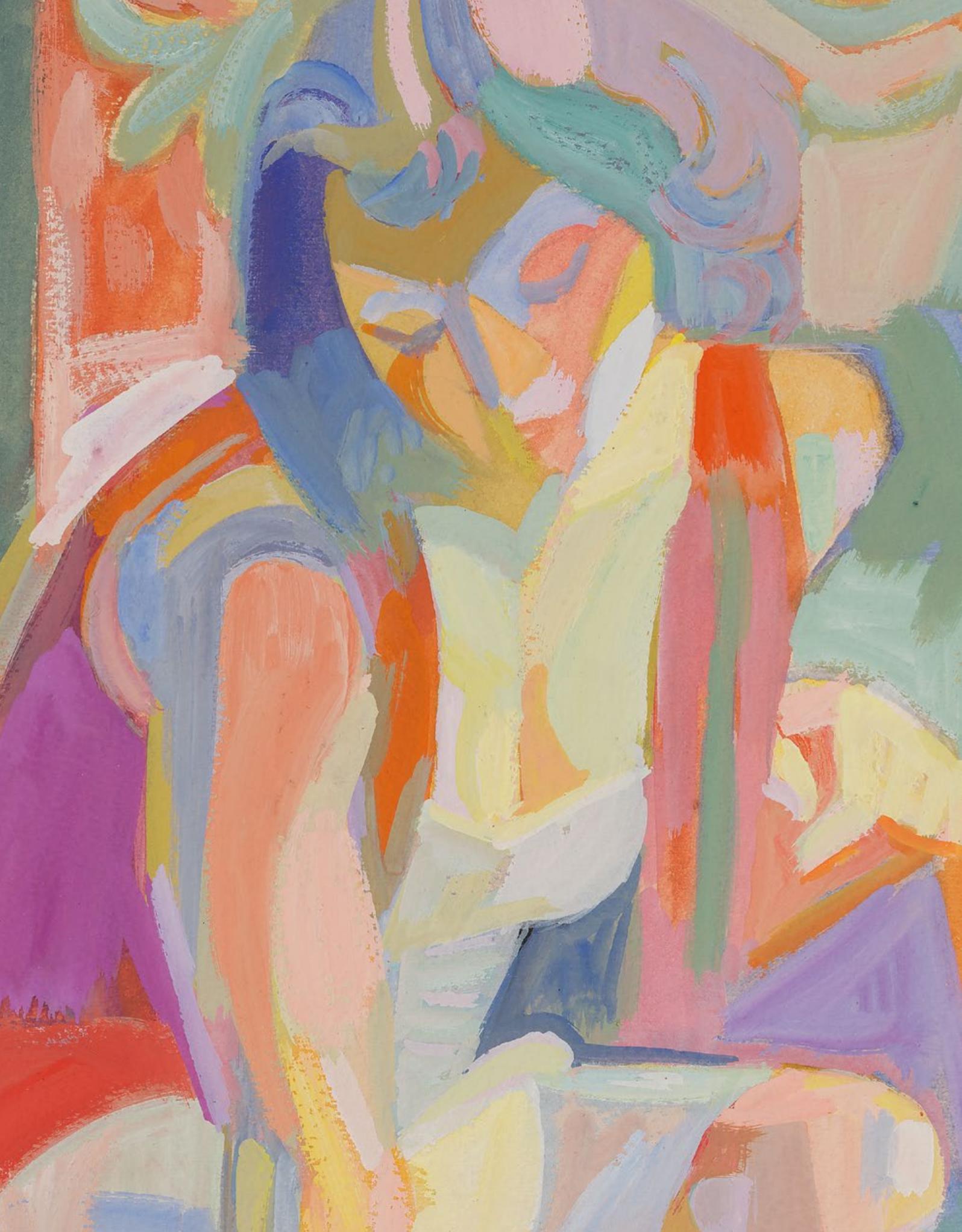
M.B.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Jean-Roch Bouiller, *Définir et juger l'art moderne : les écrits d'André Lhote (1885-1962)*, thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2004.
- Hélène Moulin, François Fossier, *André Lhote, 1885-1962*, cat. exp., Musée de Valence, 2003.
- *Paulhan-Lhote. Correspondance. 1919-1961*, Paris, Gallimard, 2009.
- André Lhote, *Traité du paysage et de la figure*, nouv. éd. augmentée, Paris, Grasset, 1958.



Ill. 2
André Lhote
Femme à la toilette
 1942
 Huile sur toile
 73,5 x 50 cm.
 Musée d'Art Moderne Richard Anacréon, Granville.



| INDEX ALPHABÉTIQUE

Firmin BAES.....	13
François BOUCHER.....	4
Sigismondo CAULA.....	2
Maurice CHABAS.....	20
Henri-Edmond CROSS (Henri-Edmond DELACROIX, dit).....	18
Aimé-Jules DALOU.....	14
Michel François D'ANDRÉ dit DANDRÉ-BARDON.....	5
François DUBOIS.....	10
Jean-Baptiste GREUZE.....	6
Jean-Baptiste ISABEY.....	7
Jacopo di Giovanni di Francesco dit JACONE.....	1
Hector Joseph LEMAIRE.....	11
Georges LEMMEN.....	17
Jacques-Antoine-Marie LEMOINE.....	9
André LHOTE.....	21
Aristide MAILLOL.....	15
Edgard MAXENCE.....	19
Pierre OZANNE.....	8
Mattia PRETI dit Cavaliere Calabrese.....	3
Pierre PUVIS DE CHAVANNES.....	12
Armand RASSENFOSSE.....	16





GALERIE ALEXIS BORDES

4, RUE DE LA PAIX – 75002 PARIS

TÉL. : 01 47 70 43 30

FAX : 01 47 70 43 40

MAIL : EXPERT@ALEXIS-BORDES.COM

WWW.ALEXIS-BORDES.COM