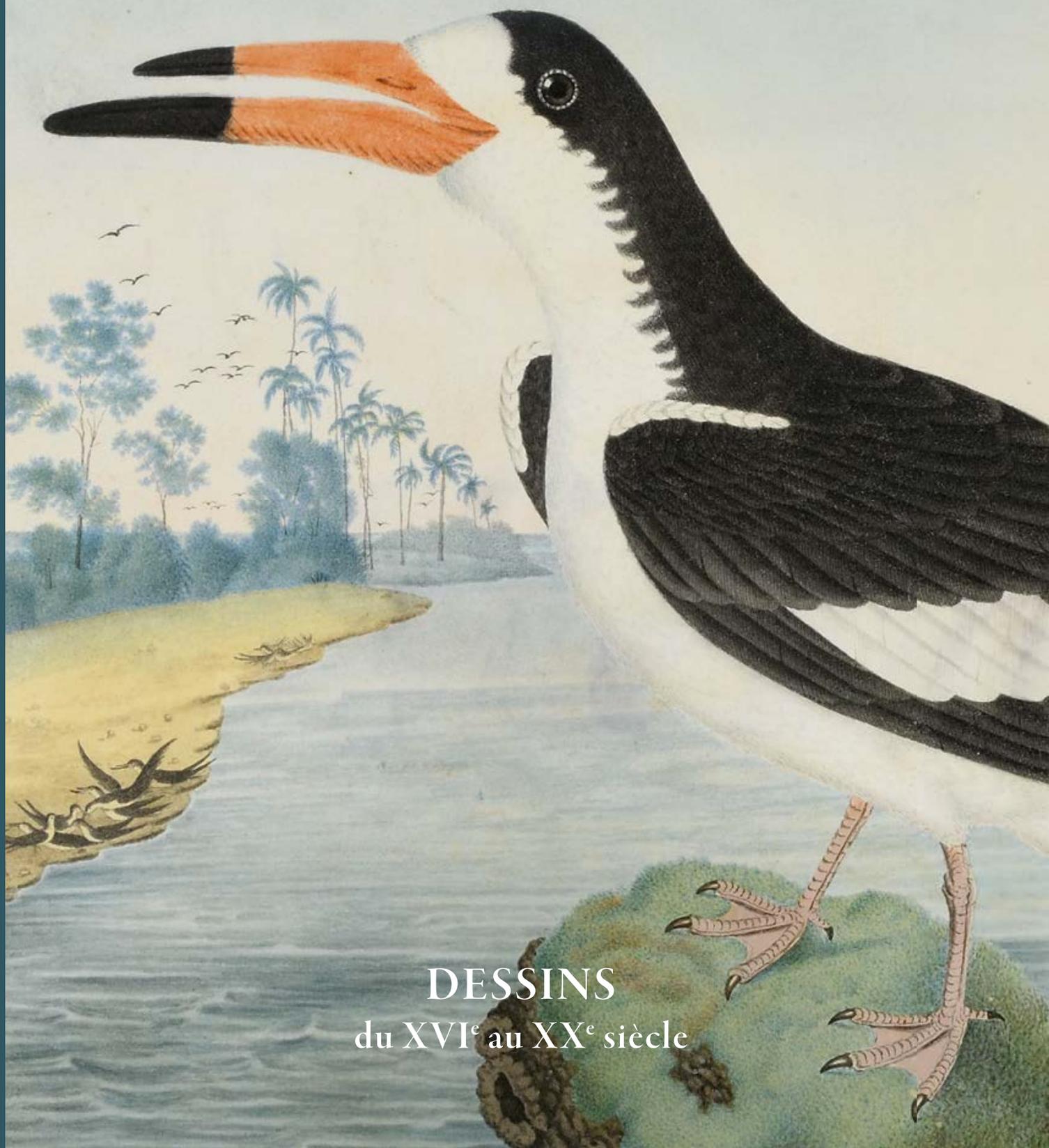


GALERIE
ALEXIS BORDES



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.

*« Là où il y a de l'art,
il n'y a ni vieillesse, ni solitude,
ni maladie et même la mort
n'est que la moitié d'elle même »*

Anton Tchekhov





DESSINS
DU XVI^e
AU XIX^e
SIÈCLE

Catalogue rédigé par Mégane OLLIVIER

avec la collaboration de Marie BERTHAUD

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

English Version begins page 87

EXPOSITION

du jeudi 25 mars au vendredi 30 avril 2021
ouverture le samedi 27 mars

GALERIE ALEXIS BORDES

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

Horaires d'ouverture : 10h 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 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 Center de Los Angeles, Cabinet des Dessins du Château de Fontainebleau, Musée Cognacq-Jay, Galeries Nationales d'Ottawa, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Musée National du Château de Compiègne, Musée National d'Art et d'Histoire du Luxembourg, Musée des Beaux-Arts de Quimper, Musée des Beaux-Arts de Troyes, Musée des Beaux-Arts de Dôle, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Château de Versailles, Houston Museum of Fine Arts, Tate Britain de Londres, Musée-promenade de Marly-le-Roi, Château de Lunéville, Musée d'Orsay, Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, Gorkums Museum...

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

Madame Sidonie LEMEUX-FRAITOT
Directrice par intérim du Musée Girodet, Montargis

Monsieur Sylvain LAVEISSIERE
Conservateur général honoraire au Musée du Louvre

Madame Françoise JOULIE
Historienne de l'art

Monsieur Nicholas TURNER
Historien de l'art

Madame Caroline CORRIGAN
Restauratrice de dessins

Madame Anna GABRIELLI
Restauratrice de dessins

Madame Catherine POLNECQ
Restauratrice de peintures

Messieurs Michel GUILLANTON et Sébastien BARBIER
Encadreur d'art, cadres anciens

Atelier Valérie QUELEN
Encadreur d'art

Monsieur Michel BURY
Photographe

Monsieur François MALLET
Photographe

Mademoiselle Mégane OLLIVIER
Historienne de l'art
Rédaction du catalogue

Madame Marie BERTHAUD
Rédaction du catalogue

Madame Joséphine CURTIL
Assistante de galerie

Monsieur Adrien BORDES
Assistent de galerie

Madame Christine ROLLAND
Historienne de l'art
Traduction du catalogue en anglais

Monsieur Christophe BRISSON
Graphiste

Monsieur Bernard MARINNES
Imprimerie CHIRAT

PRÉFACE

Comme chaque année au mois de mars, nous sommes heureux de vous présenter nos nouvelles acquisitions d'œuvres sur papier. Malgré la difficulté de la récolte, nous avons effectué cette saison une jolie moisson de dessins.

Depuis un an, et en dépit de la situation actuelle, le marché de l'art reste très dynamique et je remercie tous les collectionneurs et amateurs éclairés de nous avoir suivi et encouragé par des acquisitions judicieuses.

Parmi les œuvres présentées cette année, je suis fier de vous présenter mes coups de cœur.

Le catalogue s'ouvre tout en douceur et en poésie avec notamment un dessin à la plume et encre brune plein de charme par Annibal Carrache. Cette nature réinventée, exécutée par une figure majeure de l'école bolonaise de la fin du XVI^e siècle, nous touche par sa liberté de facture.

Comme toujours, le XVIII^e siècle français est à l'honneur grâce à une feuille de Nicolas Lancret aux trois crayons représentant une jeune femme assise en pleine méditation. Cette œuvre raffinée est préparatrice pour le tableau intitulé *L'Assemblée dans un parc*, conservé au Musée de l'Ermitage à St Pétersbourg.

Les amateurs d'ornithologie ne seront pas en reste avec une saisissante aquarelle de *Bec-en-oiseau-noir* réalisée par Aloys Zötl. N'ayant jamais voyagé hors de son Autriche natale, Zötl nous entraîne dans un paysage exotique digne du Douanier Rousseau. Admiré par André Breton, il nous surprend par le réalisme et l'onirisme de sa faune et de sa flore haute en couleur. Pour compléter notre bestiaire nous vous présentons une grande étude d'Eugène Delacroix représentant des lions croqués d'après nature et frappant de vérité, exécutés au lavis et à l'aquarelle.

Enfin, une nature morte très enlevée de Louis Valtat nous permet d'évoquer le XX^e siècle. Sujet rare chez l'artiste, la nature morte prend ici des accents cézaniens par un habile cloisonnement des fruits dans un espace intemporel.

Je vous souhaite une passionnante lecture avant de venir découvrir toutes ces œuvres à la galerie dès le 24 mars prochain.

As we do every year in the month of March, we are happy to present you with our new acquisitions of works on paper. Despite a difficult harvest, we have managed to put together a beautiful crop of drawings.

For a year, and regardless of the actual situation, the art market has remained very dynamic and I would like to thank all the collectors and enlightened amateurs who have followed and encouraged us with judicious acquisitions.

Among the works presented this year, I am pleased to be able to present my favourites.

The catalogue opens gently and poetically with a charming pen and brown ink drawing by Annibale Carracci. This reinvented nature executed by a major figure from the late 16th century Bolognese School is very touching in the freedom of its handling.

*As always, the French 18th century is honoured, here with a three-crayon drawing by Nicolas Lancret depicting a seated young woman deep in meditation. This refined work is preparatory for a painting entitled *Assembly in a Park*, conserved in the Hermitage Museum in St. Petersburg.*

Ornithological amateurs will be delighted with a captivating watercolor of the Black Scissor-Bill realized by Aloys Zötl. Without ever having travelled beyond his native Austria, Zötl leads us into an exotic landscape worthy of the Douanier Rousseau. Admired by André Breton, he surprises us with the realism and dreaminess of his fauna and highly colored flora. To complete our bestiary, we present you with a large study executed in wash and watercolor by Eugene Delacroix depicting strikingly veristic lions sketched from life.

Finally, a spontaneous still life by Louis Valtat allows us to evoke the 20th century. A rare subject for this artist, the still life he takes on Cezannian accents through skillful isolation of the fruit in a timeless space.

I wish you passionate reading before coming to discover all of these works at the gallery starting on March 24th.

Alexis Bordes
Paris, mars 2021

Denys CALVAERT (attribué à)

(Anvers, vers 1540 – Bologne, 1619)

1 | LA FLAGELLATION DU CHRIST, LE CHRIST DEVANT CAÏPHE

Plume, encre brune et lavis brun sur trait de pierre noire

Annoté à la plume en bas à gauche *Palma* et n° 135 en haut vers le centre

44 x 33 cm

Provenance :

- Ancienne collection Giuseppe Vallardi (1784-1863), cachet à l'encre bleue en bas à gauche (L. 1223).
- Ancienne collection Louis Corot (ca. 1840-1930). Son cachet (L 1718).
- Ancienne collection Charles Férault. Son cachet (L.2793a).
- France, collection particulière.

Bibliographie :

- *Fiamminghi a Roma : 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 février-21 mai 1995, Bruxelles, Société des expositions du Palais des beaux-arts, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995.
- Simone Bergmans, *Denis Calvaert : peintre anversois fondateur de l'école bolonaise*, Bruxelles, Palais des Académies, 1934.

La paternité de notre dessin revient probablement à un artiste flamand travaillant à Rome dans la seconde moitié du XVI^e siècle dont la qualité d'exécution se rapproche de l'œuvre de Denys Calvaert.

Calvaert fait partie de ces artistes flamands actifs en Italie, originaires des provinces du sud ou du nord des anciens Pays-Bas, surnommés par les italiens les *Fiamminghi*. Comme beaucoup de ces artistes, Calvaert sut tirer partie de la leçon italienne tout en conservant les caractéristiques flamandes, donnant ainsi naissance à des œuvres hybrides d'une qualité d'exécution remarquable.

Né à Anvers, Calvaert arrive à Bologne en 1562 et se rend à Rome en 1572. Entre les deux capitales de l'art, il complète sa formation en étudiant directement d'après l'architecture antique. Elle tient une place importante dans son œuvre puisqu'elle occupe presque systématiquement l'arrière plan de ses scènes religieuses. Dans notre dessin, elle se traduit par la fidèle représentation des colonnes ioniques.

Excellent dessinateur, Calvaert nous a laissé un formidable ensemble d'œuvres graphiques. La finesse et la qualité d'exécution de notre dessin nous laisse penser qu'il s'agit, au-delà d'une œuvre préparatoire, d'une œuvre finale. Probablement admiré pour sa qualité, l'ensemble a par ailleurs été finement incisé, comme procédé visant à graver l'œuvre.



Ill. 1

Denys CALVAERT
La Flagellation du Christ
Plume sur papier beige
44,3 x 32,3 cm
Amsterdam, Rijksmuseum,
inv. RP-T-1887-A-1402







Savamment construite en V, notre composition présente des personnages dont les corps en mouvement sont disposés de manière à occuper toute la surface de la feuille. Dans les deux scènes présentes au premier et second plan, chaque figure est traitée individuellement de sorte à accorder à chacune une importance particulière.

À travers ces poses exagérées, Calvaert explore le maniérisme à son plus haut degré. En effet, l'intensité de ces deux épisodes bibliques, comprenant La Flagellation au premier plan et Le Christ devant Caïphe (évangile selon Jean 11.51-52) au second plan fut traité par nombre de ses contemporains (Ambroise Dubois (Anvers, 1542 – Fontainebleau, 1614), *Flagellation*, huile sur toile, 1576-1578, Rome, Galleria Borghese). Elle lui permet d'explorer au maximum les effets des torsions des corps et de rendre avec virtuosité tout le travail sur l'exacerbation des musculatures puissantes qui rendent cet effet sculptural si caractéristique (*ill. 1*), hérité de l'œuvre des maîtres anciens et principalement de Michel-Ange (Caprese, 1475 – Rome, 1564) dont Calvaert avait copié la voûte et le *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine.

Les surfaces sont élégamment creusées par des effets de lavis formant les volumes et les ombres modelés des musculatures, des drapés ainsi que des visages allongés par des barbes sinueuses caractéristiques de l'œuvre de Denys Calvaert. Les têtes d'expressions sont elles aussi très proches de l'œuvre de Calvaert (*ill. 2*) : les yeux noyés dans l'ombre des arcades sourcilières traduisent ici la férocité des bourreaux du Christ.

Notre dessin se situe entre la dernière période du maniérisme et les premières manifestations du baroque. L'extrême raffinement de la technique le rapproche de la main de Denys Calvaert, formidable représentant du carrefour d'influence qu'incarne Rome à la fin du XVI^e siècle. L'œuvre reflète également plus largement l'intense renouvellement de la piété religieuse que l'on appelle la Contre-Réforme, issue du Concile de Trente qui fixe les règles quant à la représentation des images religieuses.

M.O.



Ill. 2

Denys CALVAERT

Tête d'homme (Saint Jacques le Grand ?)

Craie noire et rouge, rehaussée

de blanc sur papier chamois

36,7 x 26,1 cm

Berlin, Gemäldegalerie, inv. Z 12388



Annibale CARRACCI

(Bologne, 1560 – Rome, 1609)

2 | PAYSAGE AVEC UN ARBRE AU CENTRE AU PREMIER PLAN ET UN BERGER AVEC SON TROUPEAU

Plume et encre brune sur papier beige

20,2 x 27,3 cm

Provenance :

- Collection Max Aaron Goldstein (1870-1941)¹.
- Une ancienne inscription au revers présente le dessin comme d'Annibale Carracci.
- France, Collection particulière.

Cousin de Lodovico et frère d'Agostino, Annibale Carracci demeure une figure majeure de la peinture bolonaise du XVI^e siècle. Annibale sera cependant le seul des trois à connaître véritablement le succès. Très jeune, son habileté à l'art du dessin lui permet de fournir ses premiers dessins d'après les maîtres anciens, dont le Corrège (Correggio, 1489 - 1534). On a par ailleurs souvent confondu les paysages d'Annibale avec ceux de Domenico Campagnola (Venice (?) 1500 – Padua, 1564) pour ses nombreux dessins de paysages inspirés du Titien (*ill. 1*).

Célèbres pour la création de l'*Accademia degli Incamminati* fondée en 1582, les trois artistes apportent un renouveau esthétique dans l'art à travers la place qu'ils accordent au dessin. Leur enseignement est issu de la théorie platonicienne selon laquelle le dessin doit traduire une idée en réduisant l'écart entre l'idée et le réel. À partir de ce postulat, le dessin est une étape primordiale de création : l'œuvre d'art devient intellectuelle.

Au tournant du siècle se développe progressivement un intérêt tout particulier pour la représentation du paysage, non pas comme genre à part entière mais comme instrument de représentation de la réalité. Il fut traité à la fois par Annibale, à Rome notamment, mais également par Lodovico et Agostino (*ill. 2*).

L'approche intellectuelle du travail d'Annibale Carracci lui permet de présenter ses dessins comme des œuvres finies. Il se différencie de ses contemporains par la clarté de ses compositions, par sa rigueur et par l'étude poussée des figures et des gestuelles soigneusement intégrées dans ses paysages Titianesques (*ill. 3*).

Notre dessin présente une finesse de composition caractéristique de son œuvre. La subtilité de son crayon lui permet

de lier le premier et le second plan en traitant délicatement l'ensemble de souples coups de pinceau, larges pour l'arrière-plan et plus resserrés pour le massif végétal et l'élégante figure du berger au premier plan. Les lignes et formes se confondent dans un ensemble méticuleusement pensé. Dans ce cadre de nature apaisant, une douce sensation de mouvement envahit la scène, provoquée par une brise qui semble souffler sur l'ensemble.



Ill. 1

Domenico CAMPAGNOLA
(Venice (?) 1500 – Padua, 1564)

Landscape with an Old Woman Holding a Spindle

Plume et encre brune

25,5 x 37 cm

New York, The Metropolitan Museum, inv. 1972.118.243



La poésie caractéristique de ses œuvres assura à Annibale une solide réputation tout au long de sa carrière, notamment grâce au soin minutieux apporté à ses dessins, domaine dans lequel il excella. Notre dessin est un formidable témoignage du processus attentif de représentation de la nature et plus largement, de l'importance du dessin comme incarnation de l'idée de l'artiste.

À Rome et Parme, Annibale fut appelé pour de grands projets de décoration, mais ce sont ses années à Bologne qui lui seront certainement les plus chères. Il voyagea afin d'enrichir ses connaissances des maîtres anciens, mais également dans le but de les transmettre et répandre l'enseignement des Carracci.

Nous remercions M. Nicholas Turner de nous avoir confirmé l'authenticité de notre dessin sur examen d'après photo (certificat daté du 17 juillet 2013).

M.O.

¹ Notre dessin a appartenu à Max A. Goldstein (1870-1941), médecin exerçant à St Louis dans le Missouri, pionnier de l'otolaryngologie, et collectionneur de dessins de maîtres anciens (voir F. Lugt, *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes*, 1921 et 1956, n° 2824). Comme cité dans Lugt Suppl, les ventes de la collection de Goldstein ont eu lieu en 1920, ainsi que les ventes post mortem (une en 1944 et deux en 1945). Plusieurs des dessins de sa collection ont été acquis auprès des héritiers de Goldstein par Janos Scholz et sont aujourd'hui conservés à la Morgan Library and Museum, New York.



Ill. 2
Agostino CARRACCI
La Tentation du Christ
Plume et encre brune sur des traces de craie noire et rouge
Porte l'attribution sur l'ancienne monture : D. Campagnoli.
18,6 x 26 cm
Collection particulière.



Ill. 3
Annibale CARRACCI
Paysage avec Marie-Madeleine
Plume et encre brune
19,5 x 27 cm
Collection privée



LE DOGE DE VENISE ENTOURÉ DU PAPE PIE V ET D'ECCLÉSIASTIQUES REMERCIANT LE CIEL POUR LA VICTOIRE DE LÉPANTE

Plume, encre brune et lavis brun

33 x 26 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Anna Forlani Tempesti, *The Robert Lehman Collection. V. Italian Fifteenth to Seventeenth Century Drawings*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Princeton University Press, 1991.

Notre dessin correspond en tout point avec les représentations religieuses caractéristiques de la seconde moitié du XVI^e siècle à Venise.

En Italie, la seconde moitié du siècle voit la naissance de la Contre-Réforme, instituée par le Concile de Trente qui contrôle désormais la représentation des images religieuses pour faire face à la Réforme protestante. Dans ce contexte, les images d'ecclésiastiques en prière sont très appréciées et traitées par la plupart des artistes reconnus comme instruments de liaison entre l'homme et le Christ. Notre dessin présente le doge de Venise, entouré du pape (probablement Pie V), d'ecclésiastiques et de soldats qui semblent remercier le ciel pour la victoire de Lépante¹.

Notre composition peut être rapprochée d'un dessin classé comme anonyme italien du XVI^e siècle, conservé au Louvre (ill. 1) et décrit dans un inventaire du XVII^e siècle comme présentant *une vision d'un pape estant auprès d'un roy autre prelatz contre grand nombre de gens de guerre lequel voye Nostre Seigneur entre saint Pierre et saint Paul et un ange qu'ond arme sur des enue*². Bien que le cadrage de notre dessin soit plus resserré que celui du Louvre, les deux feuilles semblent pourtant présenter le même sujet. Dans une architecture classique dont on observe les arcades cintrées, le doge de Venise, entouré du pape et d'ecclésiastiques en prière sont agenouillés sur ce qui s'apparente aux marches d'une église, devant une nuée céleste. Si notre dessin présente seulement les contours de la nuée, le dessin du Louvre permet d'imaginer la scène : le Christ entouré des saints Pierre et Paul. Le groupe est suivi d'une dizaine de soldats brandissant des étendards célébrant la victoire navale.



Ill. 1

Anonyme italien de la seconde moitié du XVI^e siècle

Un pape implorant les secours célestes contre les infidèles

Plume, encre brune, lavis brun

48,4 x 39,3 cm

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 10334 (recto).



L'écriture rapide à la plume agrémentée de lavis brun fait de notre dessin une œuvre spontanée. Vraisemblablement préparatoire à une œuvre finale, notre dessin a probablement permis à l'artiste de saisir ses premières idées en réduisant la composition à ses éléments essentiels. En cernant ainsi les figures, il donne plus de force à l'image de piété au centre de notre composition, plus remplie par la profusion de soldats dans la version du Louvre. À l'arrière-plan, l'espace d'ouverture de l'architecture sur l'extérieur se rencontre déjà dans des compositions d'artistes vénitiens de la première moitié du siècle, présentant presque systématiquement le doge de Venise (*ill. 2*). L'ouverture permet d'aérer la composition en lui donnant plus d'ampleur tout en conservant l'attention sur la scène principale.

Caractéristique des années 1570-1575, notre dessin peut être considéré comme un symbole de la piété religieuse de son commanditaire. Par la clarté des compositions, l'église catholique incite à revivre intérieurement le message chrétien à travers l'image, support visuel lisible pour convaincre les fidèles par l'émotion.

M.O.

¹ La bataille navale de Lépante, sur la côte occidentale de la Grèce, opposa les navires ottomans et la flotte chrétienne composée principalement des escadres vénitiennes et espagnoles et réunies sous l'initiative du pape Pie V (1566- 1572) sous le nom de « Sainte-Ligue ».

² Notice de l'Inventaire Jabach, février 1671. Minute. Paris, Archives nationales, O1 1967 : « *Inventaire de 448 desseins des écoles de Venise et Lombardie : 282 Une vigion d'un pape estant aupres d'un roy autre prelates contre grand nombre de gens de guere lequell voye Nostre Seigneur entre saint Piere et saint Paul et un ange qu'ond arme sur des enue, a la plume lavé sur de papier blan de 1 pied 5 pouce de long sur 1 pied 8 1/2 pouce de haur 1 pied 8 1/2 pouce de haut dudit [de Fran[cis]co Parmisan[o]] ».*



Ill. 2
Giovanni Antonio SACCHIENSE
(Pordenone, vers 1483/1484 – Ferrare, 1539)
Le miracle du pêcheur présentant au doge l'anneau de saint Marc
Plume, encre brune, lavis brun et rehauts de blanc sur papier bleu. 36 x 25 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 4660 (recto).



Nicolas LANCRET

(Paris, 1690 – 1743)

4 | JEUNE FEMME ASSISE, LES BRAS CROISÉS

Circa 1720

Pierre noire, sanguine, et rehauts de craie blanche

25,4 x 21 cm

Étude préparatoire pour le tableau intitulé *l'Assemblée dans le parc*, conservé au Musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg ou *Réunion dans un parc*, conservé au Musée Calouste Gulbenkian à Lisbonne.

Provenance:

- Collection Jacques Bacri¹ (1911-1965), Paris.
- Puis par descendance.
- France, collection particulière.

Bibliographie:

- Ballot de Sovot, *Nicolas Lancret, sa vie et son œuvre, 1690-1743*, Paris, A. Beillet, 1874.
- Mary Taverer Holmes, *Nicolas Lancret : 1690-1743*, New York, H.N. Abrams in association with the Frick Collection, 1992.

On ne trouverait peut-être aucun peintre qui eût reproduit plus fidèlement que Lancret la physionomie de son époque.²

Formé auprès des plus excellents peintres de sa génération, Nicolas Lancret demeure une figure emblématique de la représentation des plaisirs champêtres. Souvent considéré comme un suiveur de son contemporain Antoine Watteau (Valenciennes, 1684 – Nogent-sur-Marne, 1721), Lancret sut pourtant se distinguer par la qualité d'exécution et l'attention toute particulière dédiée aux détails. Très apprécié des cours d'Europe, il reçut de nombreuses commandes royales, mais aussi des membres de l'aristocratie ainsi que de riches financiers, représentés participant à quelques réunions, pique-niques et concerts qui convient le spectateur au partage d'un moment de bonheur, de fête et de sérénité caractéristique du règne de Louis XV.

C'est en 1719 que Nicolas Lancret rejoint l'Académie, non pas en tant que peintre d'histoire mais en tant que peintre de « fêtes galantes », genre créé en l'honneur de l'œuvre de son mentor Antoine Watteau et dont il devient l'une des figures majeures à sa mort en 1721.

Oh ! Comme ses personnages sont tous des gens de qualité ! (...) Ne vous attendez pas à les voir s'égarer dans les campagnes agrestes : le peintre les introduit en un paysage sophistiqué. (...) Les femmes ont des pauses minaudières ; un de leur bras s'arrondit en tombant sur de larges paniers.³



Ill. 1
Nicolas LANCRET
L'Assemblée dans le parc
c. 1720
Huile sur toile
99 x 132
Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage

Notre étude illustre l'une des nombreuses figures de fantaisie du répertoire de l'artiste, dont l'attention se porte plus sur les étoffes que sur l'identité du modèle. Une femme assise, les bras croisés traduisant une position de confort et de repos, vêtue d'une longue robe de satin dont les plis épousent parfaitement la position de ses membres.



Bien que les œuvres finales de Lancret soient difficiles à dater, notre dessin est une étude majeure, préparatoire à au moins deux œuvres de l'artiste, si ce n'est plus. L'une de ces œuvres *L'Assemblée dans le parc* (ill. 1), est aujourd'hui conservée au musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg. Il est aussi probable que cette figure ait servi à l'artiste afin de composer l'une des figures centrales de sa *Réunion dans un parc* (ill. 2) conservée à Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian.

Le talent de draper, et draper de grande manière, souvent avec de ces étoffes fines et legeres qui, en se plissant à petits plis, produisent une difficulté de plus, qui est d'indiquer davantage toutes les parties de la figure, et ce que M. Lancret n'a jamais manqué de rendre sensible, en grand dessinateur qu'il étoit (...).⁴

Indispensable outil de travail, le dessin permet à Lancret de dépeindre avec finesse les détails. On lui connaît plus de deux mille dessins, dont la majorité représentent des études de figures pour ses tableaux. La préférence pour l'utilisation de la craie est indéniable. Les contours sont tracés avec justesse et délicatesse, puis épaissis afin de donner du volume à la figure. Plus souple et malléable que le crayon, et dont le rendu lui paraît plus exact de la réalité, Lancret se sert de la craie rouge pour définir la chair, et de la craie noire et blanche pour les détails des étoffes. Contrairement à bon nombre de ses contemporains, Lancret n'utilise pas le papier bleu mais privilégie la neutralité grâce à un papier beige, ivoire ou légèrement brun (ill. 3).

Ses dessins ont souvent été confondus avec ceux d'Antoine

Watteau et de Jean-Baptiste Pater (Valenciennes, 1695 – Paris, 1736). Cependant, les traits du visage des figures de Lancret demeurent largement identifiables grâce à des yeux délicats agrémentés de lourdes paupières, et une subtile manière de définir les mains et pieds que l'on retrouve dans ses œuvres finales.

Avec la maturité vient un style plus épuré, Lancret donne progressivement de plus en plus d'importance à la figure individuelle. Notre dessin illustre cette progression en présentant une seule et unique figure, dont la profusion de détails rejoint l'excellence d'une œuvre finale.

Tantôt considéré comme peintre d'histoire, tantôt comme peintre du bonheur champêtre, Nicolas Lancret sut être apprécié de ses contemporains pour la vivacité de ses sujets, et plus largement pour avoir contribué à asseoir le thème des fêtes galantes comme un genre majeur français, image de la prospérité artistique et économique du règne de Louis XV.

M.O.

¹ Issu d'une famille d'antiquaires, Jacques Bacri était un historien de l'art. Il se constitua une collection d'œuvres de toutes époques, soigneusement sélectionnées, pour lesquelles il laissa une documentation complète précise.

² Charles Blanc, *Les peintres des fêtes galantes, Watteau, Lancret, Pater, Boucher*, Paris Jules Renouard et Cie, 1854, p. 32-33.

³ Charles Blanc, *Les peintres des fêtes galantes, Watteau, Lancret, Pater, Boucher*, Paris Jules Renouard et Cie, 1854, p. 34

⁴ Ballot de Sovot, *Éloge de M. Lancret Peintre du roi*, Paris, Jules Marie J. Guiffrey, 1874, p.30



Ill. 2
Nicolas LANCRET
Réunion dans un parc
Huile sur toile
65 x 70 cm
Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian



Ill. 3
Nicolas LANCRET
Une figure féminine debout, tenant un éventail dans sa main droite
Sanguine sur papier beige
24 x 26 cm
Collection privée



Jean-Baptiste DESHAYS

(Rouen, 1729 – Paris, 1765)

5 | ACADÉMIE DE JEUNE FEMME ALLONGÉE, VUE DE DOS

Pierre noire et rehaut de craie blanche sur papier beige

Annoté au crayon noir *Boucher* au verso

27,4 x 34,8 cm

Provenance :

- Collection Jacques Bacri¹ (1911-1965), Paris.
- Puis par descendance.
- France, collection particulière.

Bibliographie :

- André Bancel, *Jean-Baptiste Deshays 1729-1765*, Paris, Arthena, 2008.

(...) Ses académies sont savantes & caractérisées avec fermeté. S'il s'y trouve de legeres incorrections, quelque chose d'outré dans la manière de saisir les formes, ces legers défauts, si toutefois on peut leur donner ce nom, sont plus que compensés par le beau feu qui les a produits, & qui brille de toutes parts, & par l'effet, le goût & la pâte moëlleuse du crayon qui désigne clairement le grand peintre.²

Fier représentant de la peinture française du XVIII^e siècle, reconnu comme peintre d'histoire, Jean-Baptiste Deshays fut aussi un excellent dessinateur. Il reçut les leçons des plus grands noms du XVIII^e siècle français dont Carle van Loo (Nice, 1705 – Paris, 1765), François Boucher (Paris, 1703 – 1770) et Charles-Joseph Natoire (Nîmes, 1700 – Castel Gandolfo, 1777) : une formation classique, agrémentée des leçons de l'Académie qu'il intègre en 1751, et qui définiront sa carrière. Par ailleurs, la rigueur avec laquelle il suivit l'enseignement de ses maîtres mena à de nombreuses erreurs d'attribution.

Jean-Baptiste Deshays meurt prématurément à l'âge de 35 ans, laissant toutefois un important corpus de dessins derrière lui, formidable témoignage du mélange des influences qu'il reçut entre Paris et Rome.

C'est sans conteste sous l'autorité de François Boucher que Deshays apprit le mieux à dessiner le corps féminin. Son observation rigoureuse présente ici un corps de femme, dont le mouvement du dos et les courbes appuyées ajoutent à la sensualité de l'ensemble.



Ill. 1

François BOUCHER (Paris, 1703 – 1770)

Académie de femme nue, couchée, vue de dos

Pierre noire, sanguine, rehauts de blanc

et de bleu sur papier beige

22,2 x 35 cm

Paris, musée du Louvre

On a souvent pu comparer les œuvres de l'élève et de son maître et beau-père¹ tant leurs sujets et maîtrise du dessin ont pu être proches (*ill.* 1). La chair est traitée en hachures maîtrisées chez les deux artistes, mais elle est cependant plus fondue chez Deshays, lui permettant ainsi de transmettre, plus gracieusement encore que son maître, l'idée de volume. La grâce du modèle est aussi accentuée par les membres, volontairement étirés.

En bon académicien, Deshays utilise principalement la pierre noire rehaussée de craie ou de gouache. Le voyage à Rome, auquel il participe après avoir remporté le Grand Prix, lui permet d'agréments sa technique. À son retour,



Deshays l'adaptera au sujet traité. Dans cette étude de femme, le trait souple et délicat permet de donner une légèreté et une élégance au sujet. Plus largement, cette étude illustre l'allégresse caractéristique des figures féminines de la peinture française du XVIII^e siècle, également marquée dans son *Etude de femme nue, levant le bras droit* (ill. 2).

Si l'on en croit les écrits de Mariette, « ses desseins et ses esquisses [furent] vendus fort cher à son inventaire »⁴. Loué pour la rapidité avec laquelle il progressa, Jean-Baptiste Deshays remporta un vif succès auprès de ses contemporains pour le lyrisme et la poésie dont ses œuvres firent preuve. Mort prématurément au cours d'une production en plein essor, Deshays reçut cependant de nombreuses commandes qui le placent comme l'un des grands dessinateurs du XVIII^e siècle français.

M.O.

¹ Issu d'une famille d'antiquaires, Jacques Bacri était un historien de l'art. Il se constitua une collection d'œuvres de toutes époques, soigneusement sélectionnées, pour lesquelles il laissa une documentation complète précise.

² Cochin, *Essays sur la vie de M. Deshays*, publié par Sandoz, 1977, p. 16

³ Deshays épouse Jeanne-Elisabeth Victoire Boucher, fille de François Boucher, le 8 avril 1758.

⁴ Pierre-Jean Mariette, *Abeceario*, écrit entre 1765 et 1774, ed. A.A.F., Paris, 1851-1860, t. II, p. 95-96



Ill. 2

Jean-Baptiste DESHAYS

Etude de femme nue, levant le bras droit

Pierre noire, rehauts de craie sur papier bleu

40,5 x 36,5 cm

Collection privée



Victor-Jean NICOLLE

(Paris, 1754 – 1826)

6 | LA FONTANA DELL'ACQUA PAOLA SUR LE MONT JANICULE, ROME

Aquarelle sur trait de plume et encre brune

Signée *V.J. Nicolle* en bas à gauche

Annotée *Vue de la fontaine Pauline, située sur le mont janicule à Rome* au verso

20,3 x 31,3 cm

Provenance :

- Collection A. L. Bruneau (1829-1910).
- Puis par descendance.
- France, collection particulière.

Éclairée par la douce lumière transalpine apparaît la Fontana dell'Acqua Paola, également appelée fontaine Pauline. Sa construction en 1612 sur le mont Janicule, considéré comme la huitième colline de Rome, offre une vue dégagée de ce somptueux monument de marbre qui aura fasciné les artistes jusqu'au XIX^e siècle.

Elle porte la main de Victor-Jean Nicolle, formidable dessinateur et graveur qui se fit une spécialité de la représentation de paysages urbains. Bien que sa vie reste encore obscure, sa large production franco-italienne nous a permis de mieux comprendre sa carrière.

Nicolle découvre l'Italie lors d'un premier voyage en 1787. Considéré depuis le XVI^e siècle comme un rite de passage indispensable pour tout artiste en quête d'idéal et de renommée, le fameux « Grand Tour » permet de dessiner directement d'après nature les éléments antiques étudiés pendant l'apprentissage. À Rome, point de rencontre systématique des artistes, Nicolle perfectionne sa formation, notamment dans les techniques du dessin et de la perspective.

Pour Nicolle, l'inspiration viendra principalement de l'architecture : ses compositions sont dédiées à sa glorification et les personnages représentés ne servent qu'à l'animation de l'ensemble (*ill. 1*).

L'artiste développe aussi un intérêt majeur pour la représentation fidèle de la lumière telle qu'observée au moment de la réalisation de l'œuvre. Les dimensions variables de ses aquarelles peuvent nous laisser penser que Nicolle esquissait probablement ses dessins d'après nature, directement sur



Ill. 1

Victor-Jean NICOLLE

Vue de la colonne Trajane et de l'église

Santa Maria di Loreto, Rome

Aquarelle sur trait de plume et encre brune

Signée 'VJ Nicolle' à gauche

19,5 x 30,5 cm

Collection particulière.



le vif et terminait en atelier : certaines de ses feuilles de dimensions très réduites présentent une grande profusion de détails (*ill. 2*).

Les dimensions généreuses de notre dessin permettent à Nicolle de diviser verticalement la composition en deux parties. La partie droite est dédiée au ciel, dont les doux coloris de roses et de jaunes laissent deviner la douce chaleur d'un crépuscule en été. La préciosité de notre feuille est ainsi rendue grâce aux variations lumineuses et atmosphériques du ciel et ses effets de couleur sur le marbre blanc, devenu rose, de la Fontana dell'Acqua.

Notre paysage appelle à la rêverie et aux visions d'Arcadie caractéristiques de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, évoquées par la représentation réaliste de l'architecture et de la nature dans lesquelles l'homme ne tient qu'une place très réduite. Fasciné par l'architecture antique dont Rome présente une collection abondante, l'artiste, à travers son œuvre, fait le lien entre le passé et le présent : c'est cette nostalgie que Nicolle explore, comme nombreux de ses contemporains.

M.O.



Ill. 2

Victor-Jean NICOLLE

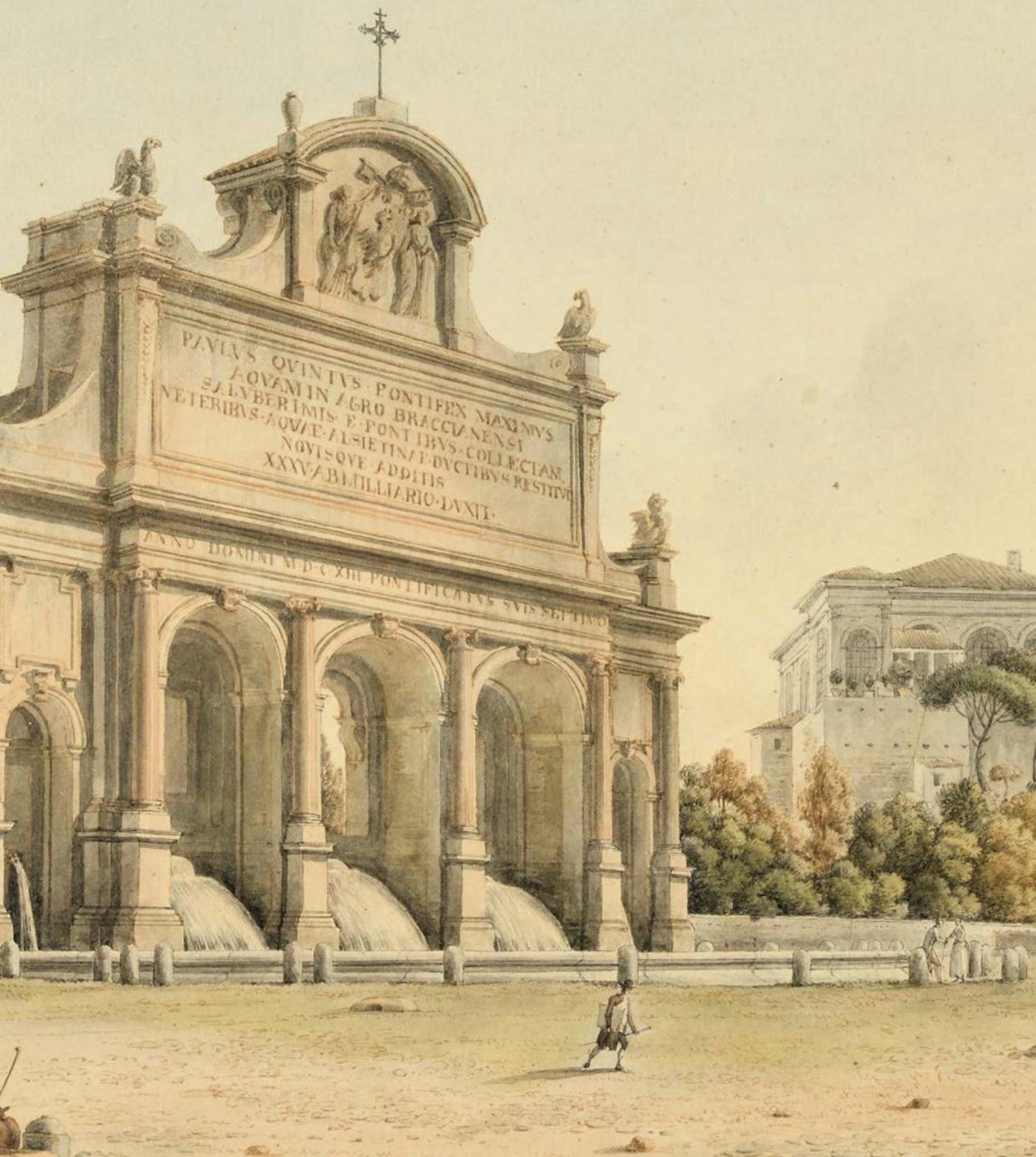
Vue animée de l'arche de Septime Sévère

Aquarelle, plume et encre brune

9 x 19 cm

Collection particulière.





PAVLVS QVINIVS PONTIFEX MAXIMVS
AQUAM IN AGRO BRACCIANENSI
S. LIBERTINIS E. PONTIIBVS COLLECTAM
VETERIBVS AQVAE ALSIETINAE DVCTIBVS RESTITVIT
NOVISQVE ADDITIS
XXXV. B. MILLIARIO. DVXIT.

ANNO DOMINI MDCXIII PONTIFICATVS SVIS SEPTIMO

Vincenzo CAMUCCINI (attribué à)
(Rome, 1771 – 1844)

7 | LA CÈNE

Plume, encre brune et traits de pierre noire sur papier gris-bleu
46 x 38,5 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

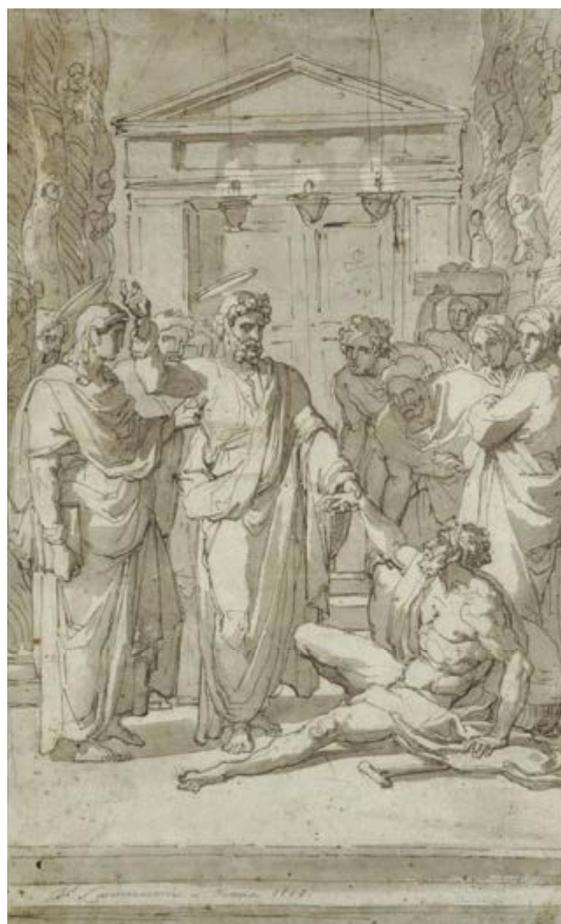
- Luca Verdone, *Vincenzo Camuccini : pittore neoclassico*, Rome, Edilazio, 2005.

[Un] eccellente giovane professore.¹

Elevé et conseillé par son frère aîné Pietro, Vincenzo Camuccini développe dès son plus jeune âge une attention particulière pour le dessin. Très vite, il rejoint l'atelier du peintre Domenico Corvi (Viterbe, 1721 – Rome, 1803), dont le travail au Palais Borghèse le fascine. Ses premiers dessins révèlent sa virtuosité artistique, et notamment un intérêt prononcé pour l'œuvre des grands maîtres italiens de la Renaissance dont Michel-Ange (Caprese, 1475 – Rome, 1564) et Raphaël (Urbino, 1483 – Rome, 1520) qui deviennent ses principales références. En reprenant des détails des grandes fresques de la chapelle Sixtine et du Palais du Vatican, Camuccini se tourne vers les sujets bibliques qui définiront la majeure partie de son œuvre.

Porté par la vague néoclassique, Camuccini admire l'époque antique qu'il intègre subtilement dans ses œuvres. Notre dessin évoque cette époque par la présence d'une architecture classique, précisant le cadre de la scène qui s'y déroule.

La rencontre de l'artiste en 1793 avec le fameux Ennio Quirino Visconti (Rome, 1751 – Paris, 1818) sera véritablement décisive dans sa carrière. L'archéologue comble les quelques lacunes du jeune Camuccini en histoire et plus particulièrement en histoire de l'art. Avec lui, il affine également ses compétences de dessinateur en travaillant directement d'après les éléments antiques. Quelques années plus tard, en 1804, son œuvre est publiquement saluée par le journal *Le Notizie del Mondo* : « (...) *l'universale applauso, che quest'opera riscuote dal pubblico e dagli intendenti, sono una sicura testimonianza di quel merito, che unanimemente viene accordato a questo eccellente giovane professore.* »² Un excellent



Ill. 1
Vincenzo CAMUCCINI
*Les saints Pierre et Jean l'évangéliste
guérissant l'infirme à la porte du temple*
1809
Plume, encre grise et lavis gris, sur papier vergé
40,7 x 25,2 cm
Philadelphia Museum of Art, inv. 1989-36-1



jeune professeur récompensé par sa nomination deux ans plus tard au titre de Président de l'Académie de Saint-Luc. Son voyage à Paris en 1810 lui sera également très bénéfique. Il y rencontre les plus grands noms du néoclassicisme dont Jacques-Louis David (Paris, 1748 – Bruxelles, 1825), François Gérard (Rome, 1770 – Paris, 1837) et Antoine-Jean Gros (Paris, 1771 – Meudon, 1835) avec qui il se lie d'amitié et dont l'admiration sera réciproque. L'Empereur Napoléon Bonaparte lui-même remarquera les qualités de dessinateur du jeune prodige italien en lui demandant de copier des œuvres de David.

Ordonné et théâtral, notre dessin semble vraisemblablement de la main de Camuccini. La composition verticale se rencontre souvent dans son œuvre (*ill. 1*), et l'ensemble répond à la rigueur du néoclassicisme, à laquelle il y insuffle un air de renouveau par les expressions faciales dramatiques de ses figures. Persuadé que le dessin doit élever l'âme du spectateur, Camuccini présente *la Cène*, épisode biblique fondamental traité par tous les plus grands noms de la peinture, dont la lumière divine émanant du haut de la composition participe à la clarté

de lecture de l'ensemble. Notre dessin peut être à ce titre rapproché de la fresque du palais du Vatican de Raphaël, dont il s'est si souvent inspiré (*ill. 2*).

Formidable dessinateur reconnu de ses contemporains, Vincenzo Camuccini fut célébré en Italie et en France. D'après les écrits de Falconieri³ et au-delà du néoclassicisme, Camuccini considérait qu'un véritable artiste avait une mission sacrée. Interprète de la religion, l'artiste devait trouver l'inspiration chez les maîtres anciens tout en s'engageant à représenter de la manière la plus fidèle possible les sujets religieux.

M.O.

¹ « [Un] excellent jeune professeur » - Extrait d'un article à propos du peintre Vincenzo Camuccini paru dans le journal *Le Notizie del Mondo* le 12 septembre 1804.

² Traduction de la citation : « (...) les applaudissements universels que son travail a reçu du public et des connaisseurs sont un témoignage certain du mérite unanimement accordé à cet excellent jeune professeur. »

³ Carlo Falconieri, *Vita di V. Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma, 1875.



Ill. 2
Raffaello SANZIO dit Raphaël
(Urbino, 1483 – Rome, 1520)
La Cène
Fresque
1519
Loge de Raphaël, 13 travées
Rome, palais du Vatican



Jean-Baptiste ISABEY

(Nancy, 1767 – Paris, 1855)

8 | PORTRAIT DU GÉNÉRAL JEAN-CHARLES PICHEGRU (1761-1804)

Pierre noire et estompe en tondo sur papier

Diamètre : 11 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Edmond Taigny, *J.-B. Isabey : sa vie et ses œuvres*, Paris : E. Panckoucke, 1859.
- Cyril Lecosse, *Jean-Baptiste Isabey : petits portraits et grands desseins*, Paris, CTHS : Institut national d'histoire de l'art, 2018
- François Pupil, *Jean-Baptiste Isabey portraitiste de l'Europe*, catalogue d'exposition, RMN, 2005.

Isabey [...] c'est pour la bonne bouche, de dessin et de couleur il en tient une touche. / Qui lui fera longtemps un nombre d'envieux. / Si tous lui ressemblaient ; que ferais-je en ces lieux ? / C'est parmi les défauts que se plaît le satyre. / Cherchons d'autres objets. J'ai besoin de médire.¹

Jean-Baptiste Isabey fut célébré de son vivant pour la vivacité avec laquelle il sut rendre vivants ses « petits portraits ». Formé dans l'atelier de Jacques-Louis David (Paris, 1748 – Bruxelles, 1825), Isabey, excellent dessinateur, reçoit les meilleurs éloges aux Salons et devient le maître incontesté de la miniature française à la fin du XVIII^e siècle. Traditionnellement réservé aux grands hommes, le portrait connaît, à cette époque, une expansion sans précédent. Dans un paysage culturel, social et politique en constante évolution, Isabey choisit de ne pas se limiter quant au choix de ses modèles. Ainsi, parmi les nombreuses figures publiques sur lesquels il fonde sa réputation, se présentent également des personnages anonymes qui ne manquent pas d'étonner et de déranger la critique (*ill. 1*).

Parmi ces portraits publics apparaît le profil du général Jean-Charles Pichegru (1761-1804), soldat devenu lieutenant-colonel, promu général en chef de l'armée du Rhin jusqu'à devenir l'un des chefs les plus reconnus des armées de la République. On le connaît surtout pour la trahison dont il fut accusé : sa participation au renversement du Directoire. À la mort de Louis XVII, fils du roi tout juste guillotiné, le comte de Provence, futur Louis XVIII, prévoit de prendre le pouvoir. Pichegru se fait élire



Ill. 1
Jean-Baptiste ISABEY
Portrait d'un homme âgé, portant un habit gris-taupe
Peinture sur ivoire
Diamètre : 5,7 cm
Paris, musée du Louvre



au Conseil des Cinq-Cents et prend la tête de l'opposition royaliste. Découvert, il est arrêté, déporté, s'évade et revient en France en 1798. Il tente alors un dernier coup d'éclat lorsque Napoléon Bonaparte se proclame Premier Consul, afin de restaurer les Bourbons. Cette fois il sera emprisonné à la prison du Temple pour y mourir mystérieusement dans sa cellule quelques jours plus tard.

D'une production beaucoup plus rapide et moins coûteuse, les miniatures sont très appréciées des artistes et des amateurs et constituent ainsi une très forte production entre 1780 et 1800. Largement représentées au Salon, leur prix varie selon la qualité de l'exécution, la technique et le support. Vélin, ivoire, carton, Isabey s'essaie à différents matériaux mais c'est avec le portrait sur papier qu'il trouve véritablement sa reconnaissance.

Parmi ses œuvres sur papier, dont notre portrait est un formidable exemple, la critique parle d'une grande maîtrise de « l'effet des lumières » et de têtes dessinées qui ont « la vie et beaucoup d'expression »². À partir des années 1790, il privilégie les formats médaillon très en vogue (*ill. 2*) ainsi que les fonds monochromes qui permettent de

guider le regard vers l'essentiel. Grâce à une technique très rigoureuse de dessin en pointillé, notre portrait rend avec minutie les volumes et détails des cheveux et de la veste, tout en conservant un aspect lisse qui flatte l'ensemble et laisse à peine percevoir les multiples coups de crayon.

Considéré comme le plus habile de ses contemporains dans le domaine de la miniature, Isabey avouera lui-même avoir cherché à « passer pour le fondateur d'une école nouvelle »³, un genre « à part au moyen duquel il éloignerait toute comparaison dangereuse, et pourrait fixer l'attention sur ses [dessins]. »⁴

M.O.

¹ *Critique sur les Tableaux exposés au Salon en l'an IV*, Paris, Impr. de Madame Hérissant Le Doux, coll. Deloynes, t. XVIII, n°476, 1795, p. 6-7

² Exposition au Salon du Palais national des ouvrages de peinture, sculpture et gravure », *Petites affiches de Paris*, coll. Deloynes, t. XVII, n°449, 1791, p.550

³ *Abrégé de ma biographie par Jean-Baptiste Isabey*, Paris, BNF, 1843

⁴ Etienne-Jean Delécluze, *Souvenirs de soixante années*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Editeurs, 1862, p. 113



Ill. 2

Jean-Baptiste ISABEY

Portrait d'Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson (1767-1824)

Dessin à la pierre noire en tondo sur papier

Diamètre : 11,7 cm

Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA)



Hyacinthe AUBRY-LECOMTE

(Nice, 1797 – Paris, 1858)

9 | ARIANE ENDORMIE OU ARIANE ABANDONNÉE

Au revers : *Etudes de têtes* d'après l'œuvre de Girodet *Apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la Liberté* conservée à Rueil-Malmaison, châteaux de Malmaison et Bois-Préau.

Pierre noire et estompe sur papier beige
23 x 36,2 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie générale (œuvre inédite) :

- Sidonie Lemeux-Fraitot, Stephen Bann, *À l'épreuve du noir : Girodet et la lithographie*, exposition au musée Girodet à Montargis, du 1^{er} octobre 2010 au 30 janvier 2011, Montargis, Musée Girodet, 2010.
- Auguste Galimard, *Les grands artistes contemporains, Aubry-Lecomte, Hyacinthe-Louis-Victor-Jean-Baptiste, 1797-1858* [3^e édition augmentée du catalogue des dessins], Paris, Dentu / Lévy, 1860.

Le succès d'Aubry-Lecomte fut considérable : on l'appela le prince des lithographes, et ses contemporains disent que l'apparition d'une lithographie de lui faisait événement comme celle d'un tableau de maître (...).¹

Reconnu comme dessinateur et lithographe, Jean-Baptiste Aubry-Lecomte fut encouragé et soutenu par Anne-Louis Girodet (Montargis, 1767 – Paris, 1824). Sur ses conseils, il intègre l'École nationale supérieure des beaux-arts en 1818 en tant qu'élève. Il y recevra deux médailles d'or lors de l'Exposition nationale de 1824 et 1831. Au-delà de l'admiration qu'il voue à l'œuvre de Girodet, Aubry-Lecomte gravera aussi d'après les œuvres de Pierre-Paul Prud'hon (Cluny, 1758 – Paris, 1823), notamment des sujets mythologiques et des portraits.

Le sujet de notre dessin témoigne du regard attentif d'Aubry-Lecomte pour l'œuvre de Girodet. Dans une composition horizontale, les lignes douces et fluides définissent la figure endormie d'Ariane, dont les formes traitées en rondeur apportent volupté et sensibilité à l'image. Comme déposée délicatement dans un paysage, son corps semble dépourvu d'ossature. Sa pose lascive est un écho certain avec le travail de Girodet dont *Le Sommeil d'Erigone* (ill. 1) de 1791 est un exemple éclatant. Dans une veine néoclassique, les jeux subtils de lumière



Ill. 1

Anne-Louis GIRODET DE ROUSSY-TRIOSON
(Montargis, 1767 – Paris, 1824)

Le Sommeil d'Erigone

1817

Crayon, fusain, craie blanche

28 x 37 cm

Montargis, musée Girodet

traduisent un effet théâtral, accentué par la technique maîtrisée de l'estompe. Probablement réalisé sous la direction du maître, notre dessin, gravé par Aubry-Lecomte en 1822 (Paris, musée Carnavalet), est également empreint d'une sensibilité caractéristique du romantisme naissant







en France dont la fascination pour la représentation du sommeil et de l'état de rêve en marque les prémices. Sentiments refoulés, état de subconscient, Aubry-Lecomte explore un état incontrôlable du corps humain, et tente de le matérialiser par le dessin. La douce lumière, les effets de matière et les chairs molles participent à plonger le spectateur dans une atmosphère paisible et propice au recueillement.

Plus intrigant encore, le revers de notre dessin présente une seconde esquisse qui n'est autre qu'une copie d'un détail de l'œuvre de Girodet, *Apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la Liberté* de 1801 (Rueil-Malmaison, Musée national de Malmaison et de Bois-Préau) dont on connaît de nombreuses esquisses par Girodet gravées en seize planches par Aubry-Lecomte et rassemblées sous le titre de *Collection de têtes d'Etude* (ill. 2). À travers une brume inquiétante, les ombres de visages des héros français reçus dans les Palais aériens d'Ossian²

semblent échappées d'un rêve. Leurs regards saisissants et hallucinés tournés vers la droite rappellent, là encore, la fascination pour l'état de rêve.

Considéré comme le lithographe attitré de Girodet, Aubry-Lecomte fut un élève si attentif que l'on peut encore confondre ses œuvres avec celles de son maître. En effet, l'élégance et la pureté de ses dessins remportèrent un franc succès auprès de ses contemporains. Son aisance dans l'utilisation de la pierre noire traduisant l'expression des sentiments le placent indéniablement comme un artiste romantique incontournable.

M.O.

¹ Beraldi Henri, *Les graveurs du XIX^e siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes*, Nogent-le-Roi, Jacques Laget, 1981, t. 1/2, p. 67

² Les poèmes dits d'Ossian datant du III^e siècle furent traduits à la fin du XVIII^e siècle et largement répandus en France. Anne-Louis Girodet y consacra une longue étude et de nombreux dessins.



Ill. 2

Hyacinthe AUBRY-LECOMTE
Collection de têtes d'Etude, d'après Girodet

Lithographie
44 x 57,5 cm

Rueil-Malmaison, châteaux de Malmaison et Bois-Préau



Verso

Pierre Paul PRUD'HON (entourage de)
(Cluny, 1758 – Paris, 1823)

10 | L'AMOUR ESSAYANT L'EFFET DE SON FLAMBEAU

Circa 1805

Pierre noire, estompe sur papier bleu

Porte une signature *P.P. Prud'hon* en haut à droite

Au verso : *Etude d'académie d'homme et deux études de personnages à la pierre noire et sanguine*

45,5 x 39,3 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Sylvain Laveissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, cat. Exp Paris, Grand Palais, New York, Metropolitan Museum, 1997-1998, RMN, 1997.

Considéré par Anabelle Godeluck comme le *poète de la beauté et de la grâce androgyne*, Prud'hon se fait remarquer très jeune en obtenant une bourse de l'état à l'âge de seize ans. Il débute sa carrière chez François Desvoge, directeur de l'école de peinture de Dijon et devint lauréat du Prix de Rome de la province de Bourgogne. Après son voyage en Italie, il fait sa place à Paris et est élu en 1796 membre de l'Institut, ce qui lui donne accès à un atelier au Louvre.

Notre dessin est à rapprocher d'une œuvre plus finie de Prud'hon, d'une technique similaire et également sur papier bleu (*ill.1*), conservée au Musée des Beaux-Arts de Baltimore (Etats-Unis). Ce dernier est lui-même préparatoire pour une gravure réalisée en contrepartie par Jean Prud'hon, le fils de Pierre Paul qui devint le graveur officiel de son père. Comme le souligne très justement Sylvain Laveissière, dans son catalogue d'exposition consacré à Prud'hon, le dessin de Baltimore est « *une merveille de légèreté lumineuse, de sfumato, dans lequel le crayon prend des airs de lavis* ».

De très belle qualité, notre feuille a probablement été réalisée à la même époque par un suiveur de l'artiste. Ancré dans la veine néoclassique, notre dessin présente un sujet antique par excellence : un putto ailé de profil tenant une torche dans sa main gauche semble interrompu



Ill 1.

Pierre Paul PRUD'HON

(Cluny, 1758 – Paris, 1823)

L'Amour essayant l'effet de son flambeau

Crayon noir et blanc, estompés sur papier bleu

37 x 29 cm

The Baltimore Museum of Art, Nelson and Juanita Greif Gutman Collection (échange), inv. 1981.18



dans son action par le regard du spectateur. Le sujet se veut aussi métaphorique car en approchant ses doigts fins de la flamme, le putto distrait illustre les affres et les peines que l'Amour peut causer.

Au verso de notre feuille, les différentes études de figures à la pierre noire et sanguine, et l'académie d'homme, témoignent de l'importance de l'étude et du dessin préparatoire comme moyen d'exercice à de plus grandes compositions. Élève attentif, vraisemblablement proche de

l'un des plus grands peintres néoclassiques français, l'auteur de notre dessin sut déceler les techniques subtiles d'estompe qui rendent cette étude si proche de celle de son modèle.

Au-delà de la véritable paternité de l'œuvre, l'auteur nous laisse un formidable exemple de la fascination pour l'Antiquité qui existait au tournant du XIX^e siècle.

A.B
M.O.



Verso



Aloys ZÖTL

(Freistadt, 1803 – Eferding, 1887)

11 | UN BEC-EN-CISEAUX NOIR (RYNCHOPS NIGER)

1846

Aquarelle sur papier

Signée et datée *A. Zötl pinx. am 11. November 1846.* en bas à droite, titrée et légendée en partie inférieure
33,5 x 39,5 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Cortázar, Julio (1914-1984), *Aloys Zötl (1803-1887)*, Parma Milano : Franco Maria Ricci, 1976.
- Mariotti, Giovanni (1936-), *Le bestiaire d'Aloys Zötl, 1831-1887*, Paris Milan : Chêne : F.M. Ricci, 1979.

Zötl a retrouvé cette parfaite concordance organique de l'animal et de son habitat.¹

Bien que peu mentionné par les ouvrages d'histoire naturelle, l'œuvre d'Aloys Zötl célèbre pourtant avec magnificence la nature. Ce maître teinturier d'origine autrichienne est notamment connu pour ses aquarelles colorées d'animaux en tout genre. L'ensemble de 170 feuilles provenant directement de son atelier fut dispersé à Paris sous le marteau de maître Maurice Rheims en 1955 et 1956.

Au XIX^e siècle, siècle du progrès industriel, la modernité se célèbre aussi à travers les recherches menées sur la faune et la flore. De ces recherches naissent les muséum d'histoire naturelle qui recensent progressivement les découvertes et témoignages matériels issus des voyages à travers le monde afin d'alimenter la connaissance générale.

Bien qu'Aloys Zötl n'ait jamais voyagé au-delà des frontières autrichiennes, ses aquarelles sont un formidable témoignage des connaissances ethnologiques au XIX^e siècle. En effet, sans jamais quitter le petit bourg d'Eferding du nord de l'Autriche, cet artisan passionné d'ethnographie et d'histoire naturelle se constitue progressivement un catalogue raisonné d'animaux présentés dans leur habitat, inspiré de ses connaissances personnelles, de ses lectures ainsi que des témoignages de voyageurs du monde. Mêlant l'art et la science, son fabuleux bestiaire est l'illustration d'une époque en plein essor industriel et une source très prisée de connaissances. Plus ou moins naïfs, loin d'être



Ill. 1
Aloys ZÖTL
Photographie de Leopold König
1870

scientifiquement exacts, la plupart de ces dessins ont été imaginés d'après des récits et images fantasmées (ill. 2 et 3). Aloys Zötl travaillait pour son plaisir personnel sans aucune contrainte iconographique extérieure. Ne cherchant aucun public et ne se séparant d'aucun de ses travaux, il pouvait



Figel, Tab.

A. 200. pins. aus d. Scherker 1840.

Die Verkehrtstaknabel, *Rhyacops niger*.

In dem wärmeren Theile Nordamerica's und den Küsten und Flussmündun-
gen von ganz Südamerica sind sie anzutreffen. — Abbildung: Zweytrüttl,
der Lebensgrösse. — Synonymen: Strenstaknabel, Wasserscheerer, Wasserstaknabel.

Auf dem Rücken des Vorderrückens sind 12 bis 14 Querstreifen zu sehen.



ainsi librement travailler à son rythme et accorder un soin particulier aux rendus des détails.

« Je suppose qu'il travailla toute sa vie dans la même pièce, car il ne changea jamais le format de son papier à dessin et jamais n'eût envie de peindre autre chose que des bêtes luxueuses au milieu de riches décors naturels. »² Des œuvres minutieusement signées et datées auxquelles Zötl ajoutait toujours quelques lignes sur ses découvertes, généralement « la grandeur, les mœurs et les pays d'origine des êtres reproduits. »³

Son travail est rigoureux et organisé : les oiseaux n'apparaissent vraisemblablement qu'à partir de 1837, après les mammifères, poissons, mollusques et reptiles. Notre aquarelle, datée de 1846 présente « l'un des plus singuliers et des plus curieux que la nature ait produits »⁴ : le *Rhyncops nigra* « l'écumeur noir » ou encore le « bec-en-ciseaux noir ». Originaire des Etats-Unis, reconnaissable à son bec si particulier, il « se rencontre en toute saison sur les bords sablonneux et marécageux de(s) Etats les plus méridionaux. »⁵ La description la plus détaillée de son mode de vie se trouve dans l'œuvre de l'ornithologue Jean-Jacques Audubon (1785-1821).

Au-delà de l'utilisation historique et scientifique, l'œuvre d'Aloys Zötl fut célébrée par les artistes surréalistes un siècle plus tard dont André Breton (1896-1966), chef de file du mouvement, qui remit à l'honneur son travail : « (...) Zötl était entré en possession d'un prisme mental fonctionnant comme instrument de voyance et lui dévoilant en chaîne jusqu'à ses plus lointains spécimens le règne animal dont on sait quel énigme il entretient en chacun de nous et le rôle primordial qu'il joue dans le symbolisme subconscient. ».

M.O.

¹ Extrait de la préface d'André Breton (Tinchebray, 1896 – Paris, 1966) dans le catalogue de vente de l'Hôtel Drouot du jeudi 3 mai 1956.

² Note d'introduction du catalogue de vente du 19 décembre 1955.

³ Note d'introduction du catalogue de vente du jeudi 3 mai 1956.

⁴ Eugène Bazin, *Scènes de la nature dans les États-Unis et le Nord de l'Amérique*, Sauton, 1868, Tome 2, p. 451 - Traduction d'une partie de l'œuvre de Jean-Jacques Audubon, *The birds of America, from drawings made in the United States and their territories*, New York : G.R. Lockwood, [1871], c1839.

⁵ Op. cit. p.451



Ill. 2
 Aloys ZÖTL
Apteryx de Mantell
 Aquarelle sur papier
 Signé et daté «A.Z.pinx. am 16 Juni
 1867» en bas à droite. Titré «Vogel
 Taf» en bas à gauche et «Der Kiwi
Apteryx australis» en bas au centre.
 42 x 32,3 cm
 Collection particulière



Ill. 3
 Aloys ZÖTL
*Der bunte Jacana. Parra variabilis. (bunter
 Spornflügel)*
 Aquarelle sur papier
 Signé daté «Aloys Zötl fecit. am 18.
 November 1877»
 46 x 34 cm
 Collection particulière

Alexandre-Marie COLIN

(Paris, 1798 - 1875)

12 | PORTRAIT DE GEORGE SAND

Circa 1838

Pierre noire et estompe sur papier vélin marouflé sur carton

27 x 20 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

- D. Sarrat, « Un talent bien vif et bien franc : Alexandre Colin (1798 – 1875) », *Bulletin de la Société des Amis du musée Delacroix*, septembre 2011, pp. 69-80.
- J. Salles, « Notice biographique sur le peintre Alexandre Colin », *Mémoires de l'Académie du Gard*, Nîmes, 1876, pp. V – XXI.

Issu d'une famille bourgeoise installée à Paris depuis plusieurs générations, Alexandre-Marie Colin aimait à rappeler qu'il comptait dans son ascendance plusieurs artistes : Simon Challe, sculpteur, et son frère Michel-Ange, dessinateur du cabinet du roi, ou encore Jean-Germain Drouais, cher élève de David. Entré à seize ans dans l'atelier de Girodet, Colin y fréquenta Robert Fleury, Edouard Bertin ou Achille Devéria. Né la même année que Delacroix, avec lequel il entretint des liens toute sa vie, il fut également proche de Géricault, qu'il accompagna lors d'un de ses séjours en Angleterre. Dans les années 1810, Géricault possédait un atelier rue des Martyrs, non loin de ceux d'Horace Vernet ou d'Ary Scheffer ; les jeunes peintres romantiques aimaient s'y réunir, dans une fervente émulation artistique. Colin se lia également d'une amitié profonde pour l'anglais Bonington, arrivé à Paris en 1818.

D'un naturel indépendant, Colin ne se présenta pas au Prix de Rome, mais partit cependant compléter sa formation en Italie. Il séjourna plusieurs mois à Venise où il copia assidûment les maîtres. Il excellait en la matière, et vendit jusqu'à sa mort des copies prisées réalisées d'après les maîtres anciens dans les grands musées français, italiens ou espagnols.

Alexandre Colin débuta au Salon en 1819 avec un *Portrait de femme* ; il y fut présent jusqu'en 1873, et exposa également dans diverses villes de France, à la British Institution et à la Royal Academy. Avec facilité et talent, le peintre alternait l'exécution de portraits et celle de scènes de genres inspirées de la littérature anglaise, du romantisme allemand, ou de l'histoire nationale et européenne.



Ill.1

D'après Auguste Charpentier

Portrait de George Sand

Estampe, 1841

Musée George Sand et de la Vallée, la Châtre.

En 1830, Colin prit la direction de l'école de dessin de Nîmes, où il se révéla un maître apprécié. Notre dessin fut probablement exécuté peu après son retour à Paris, en 1838. Le peintre est alors au faite de son art. Fréquentant le milieu artistique romantique, il a pu rencontrer George Sand dans l'un des salons de la Nouvelle Athènes où se côtoyèrent Delacroix et Ary Scheffer, Géricault, Musset, Rossini, Liszt, Gounod et Chopin.



Dans notre dessin, Colin représente à mi-corps la jeune femme alors âgée d'une trentaine d'années. Le travail virtuose de l'estompe magnifie la chevelure aux boucles caractéristiques et la légèreté du voile, écrins d'un visage délicat dessiné d'un trait serré et précis. On reconnaît ces « yeux sombres et veloutés comme ceux d'une indienne », selon les mots de Musset, qui trahissent la sensibilité parfaitement maîtrisée de celle qui confiait n'épancher son cœur qu'en ses romans. Le velouté de l'estompe sublime également la facture de la robe, surmontée d'une goutte montée en collier soulignant la féminité de cette personnalité hors du commun.

Contemporain du *Portrait de George Sand* par Charpentier (*ill. 1*, Salon de 1839, aujourd'hui recoupé et exposé au Musée de la Vie Romantique à Paris), notre dessin s'en rapproche par une coiffure similaire, et une expression caractéristique, toute en retenue. On retrouve néanmoins chez Colin cette approche idéalisée du modèle, qui rassemble, derrière une physionomie lisse et un modelé équilibré, toutes ses effigies féminines sous une paternité commune. C'est bien la même quête de perfection formelle qui anime l'auteur du portrait de George Sand et celui de la Baronne Rivet (*ill. 2*), exécuté à la même époque.

Notre dessin a appartenu à l'écrivain et critique d'art Philippe Burty (1830 – 1890), dont la marque de collection est apposée en bas à gauche. Collaborateur de la *Gazette des Beaux-Arts* fondée en 1859 par Charles Blanc, puis de la *République française* de Gambetta, Burty fit montre dès les années 1850 d'un goût précurseur pour l'eau-forte moderne, puis pour des artistes comme Manet, Jongkind, Whistler ou Puvis de Chavannes. Collectionneur au goût sûr, il dressa les catalogues des œuvres de Meryon, Millet, Meissonier ou Haden. Il fut également l'un des premiers à porter au goût du jour l'art du Japon. Par ailleurs, il devient l'intime des frères Goncourt, dans le journal desquels on retrouve, en date du 16 mars 1865, une description de son intérieur : « Un intérieur d'art, une resserre de livres, de lithographies, d'esquisses peintes, de dessins, de faïences. Une atmosphère de cordialité, de bonne enfance, de famille heureuse, qui reporte les pensées à ces ménages artistiques et bourgeois du XVIII^e siècle. C'est un peu une maison riante et lumineuse, telle qu'on s'imagine la maison d'un Fragonard. ». Auteur de plusieurs ouvrages d'art, de catalogues d'expositions ou de vente – comme la vente après décès de Delacroix, Burty fut nommé Inspecteur des Beaux-Arts en 1881, poste qu'il occupa jusqu'à sa mort.

M.B.



III.2

Alexandre-Marie COLIN

Portrait d'Eugénie-Gabrielle Barbou des Courières, Baronne Rivet

Huile sur toile, 1838, 116,5 x 89,5 cm

Vente Sotheby's, Paris, 17 juin 2015, lot n°85.



Eugène DELACROIX

(Charenton-Saint-Maurice, 1798 - Paris, 1863)

13

ETUDE DE LIONS

Aquarelle et crayon noir sur papier préparé

Cachet de l'atelier (L.838a) à l'encre rouge en bas à droite

23,2 x 35 cm

Provenance :

- S. M. Vose, Westminster Art Gallery, Providence, selon plusieurs étiquettes dont une numérotée '6131' au verso.
- Acquis auprès de celle-ci par Dorothy Dings Kohler, en 1970, selon une étiquette au verso.
- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Arlette Serullaz, Edwatt Vignot, *Le bestiaire d'Eugène Delacroix*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008.
- *Delacroix drawings : the Karen B. Cohen collection* : exhibition, The Metropolitan Museum of Art, New York 17.7-11.11.2018, New York, New haven : the Metropolitan Museum of Art : Yale University press, 2018.
- Denis Milhau, *Le rôle du dessin dans l'oeuvre de Delacroix*, Paris, Ed. Musées nationaux, 1963.

Il passait au Jardin des Plantes des journées entières, pendant lesquelles, observant les animaux dans toutes leurs postures, il se pénétrait dans leurs mouvements, de leur galbe, cherchant la dominante de leur caractère (...). Ce sont ces observations répétées, faites avec la sagacité, la conscience, la volonté et la suprême compréhension du génie, qui ont fait de Delacroix le premier de tous les animaliers.¹

*études d'après les animaux de la ménagerie du jardin du roi, et à cet effet d'être introduit dans l'intérieur du bâtiment où ils sont gardés, à l'heure du repas. »³ Il les peignait presque comme des humains, avec la même attention de les peindre. En témoigne sa *Tête de chat*⁴ dont l'originalité de la pose de profil rappelle les médailles antiques traditionnellement réservées aux grands hommes.*

Bien que son atelier de la rue Fustenberg ait révélé plus de 8000 dessins, Delacroix était plus connu de ses contemporains comme peintre que comme dessinateur. Il accordait pourtant le plus grand soin à ses dessins, outils indispensables à la réalisation de ses tableaux. Utilisés dans un but très personnel, il n'en donnait pas d'explication, il était même rare qu'il les montre. Souvenirs ou esquisses préparatoires, ces feuilles forment une inépuisable source de renseignements sur ses obsessions et ses découvertes.

Comme le montrent ses nombreux dessins de tigres, chats et lions, les félins exerçaient sur Eugène Delacroix une fascination particulière (*ill.* 1). Bien sûr, il observait attentivement les œuvres de Rubens, dont les fameuses chasses aux tigres et aux lions, et admirait son habileté à rendre la nervosité de ces félins. Il lui fallait les observer à tout moment pour comprendre le mode de vie de ses sujets. Dans une lettre adressée à Isidore Geoffroy Saint-Hilaire², Delacroix avait même demandé la « *permission de faire des*

L'impulsivité, la rapidité d'exécution de notre dessin révèle l'état fébrile dans lequel Delacroix se trouvait lorsqu'il étudiait les félins. Son habileté à retranscrire la force des membres de l'animal évoque aussi les heures passées à observer ces majestueuses créatures allant et venant derrière leurs barreaux. Lorsque l'un d'entre eux mourait, il réussissait même parfois à assister à leur dissection. En travaillant avec son ami, le sculpteur animalier Antoine-Louis Barye (Paris, 1795 - 1875), Delacroix s'intéressait aussi à leur anatomie afin de dessiner avec précision. De la ménagerie de Saint-Cloud au Jardin des Plantes, son œuvre forme un lien étroit entre histoire des sciences et histoire de l'art.

Delacroix utilise les moyens classiques de dessin sur papier privilégiant la plume et le lavis et innove en utilisant l'aquarelle, facile et rapide de préparation, encore peu connue en France dans les années 1820 qui lui permet de traduire toute l'intensité expressive recherchée. Le dessin est un moyen



certain de rendre compte de plusieurs états afin de pouvoir retranscrire de manière la plus précise possible l'objet de l'œuvre finale. En esquissant différentes positions de lions sur une même feuille, Delacroix capture ici l'image sur le vif, telle que son œil la perçoit. Il retranscrit la souplesse et l'agilité de ces félins présentant à son œil des poses gracieuses qu'il lui faut immortaliser.

« Je crois qu'un simple dessin permet de couvrir pour ainsi dire et de mettre au jour en même temps. Dans ce petit cadre et avec une exécution qui a quelque chose de sommaire, on peut atteindre à la plus haute émotion. »⁵

Figure caractéristique du romantisme français, les dessins d'Eugène Delacroix sont aussi le réceptacle de l'expression des sentiments humains. Les différentes attitudes des lions expriment des émotions diverses comme la tendresse, la rage, ou encore des états d'impulsivité, illustration entre la part sauvage et la part domestique de l'être humain.

M.O.

¹ G. Dargenty, *Eugène Delacroix par lui-même*, Paris, J. Rouam éditeur, 1885, p. 33-34

² Isidore Geoffroy Saint-Hilaire (1805-1861) était un zoologiste français, professeur au Muséum national d'histoire naturelle dont il prend la direction entre 1860 et 1861.

³ Arlette Serullaz, Edwart Vignot, *Le bestiaire d'Eugène Delacroix*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008, p. 359

⁴ *Tête de chat*, aquarelle en partie vernie, vers 1824-29, 16 x 14,2 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts Graphiques

⁵ Eugène Delacroix, *Journal*, 29 octobre 1857, p. 685



Ill. 1

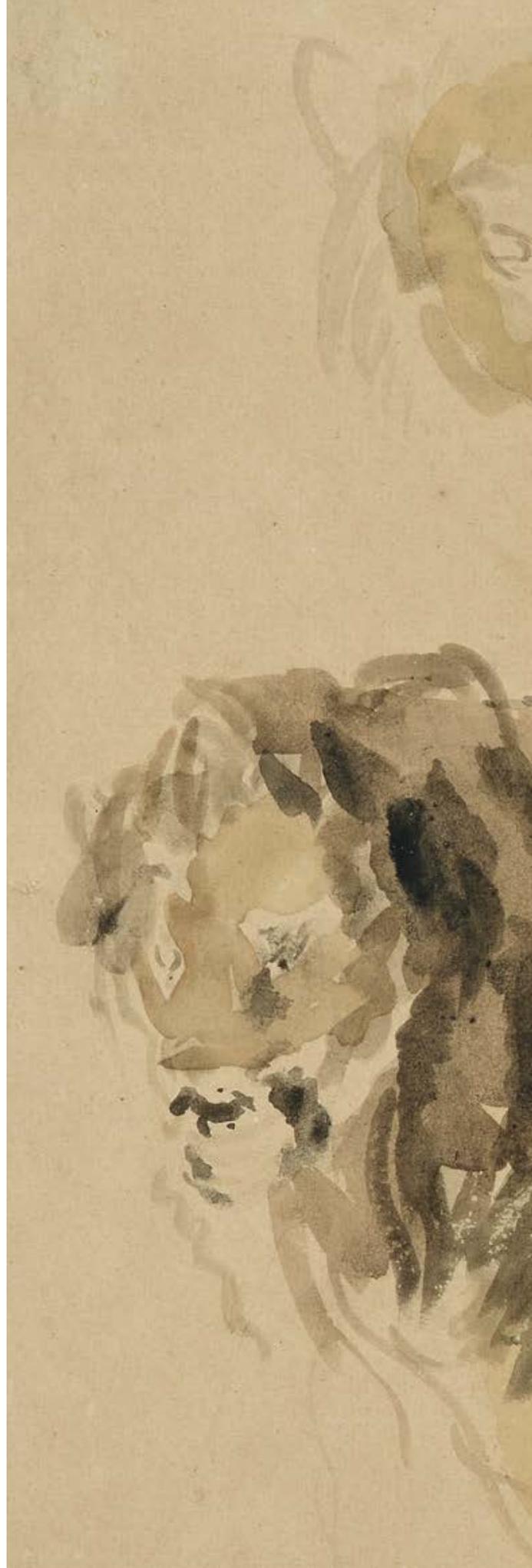
Eugène DELACROIX

Têtes de lions et de lionnes rugissant

Plume, encre noir et crayon sur papier beige

Cachet de l'atelier (L.838a) à l'encre rouge en bas à droite
21 x 26,7 cm

Dijon, musée des Beaux-Arts, inv. DG 105 ; 99(DG1976)





Félix ZIEM

(Beaune 1821 – Paris 1911)

14

VILLA À ROME

1848

Lavis brun et rehauts de gouache blanche sur traits de crayon noir

Localisé et daté «Villa (?) / 2 avril 1848» en bas à droite

25,50 x 35,8 cm

Provenance :

- Vente anonyme ; Paris, Hôtel Drouot, Mes Poulain-Le Fur, 1^{er} juin 1988, n°83.
- France, collection particulière.

Bibliographie :

- L. Del'Furia, Musée Ziem, *Félix Ziem : le génie et l'adresse, 1821 – 1911*, Musée Ziem, Marseille : Ed. Arnaud Bizalion, 2014.
- *J'ai rêvé le beau. Félix Ziem, peintures et aquarelles du Petit Palais, Paris*, catalogue d'exposition, Martigues, Images en Manœuvres, 2011.
- *Félix Ziem (1821-1911) : voyages, impressions et paradoxes*, cat. exp., Beaune, Aix-en Provence, Musée des Beaux arts, 2011.
- F. Verlinden, G. Fabre, L. Marchetti, *La traversée d'un siècle : Félix Ziem, 1821-1911*, Paris : RMN, 2001.

Si le nom de Félix Ziem reste attaché à ses brillantes compositions picturales de Venise, ou d'un Orient enchanteur qui séduisit les amateurs, ses dessins sont un pendant discret mais révélateur de son envergure artistique. Ziem est avant tout un dessinateur ; après un passage à l'école des Beaux-arts de Dijon dans la section d'architecture, c'est à Marseille qu'il se fit remarquer pour son coup de crayon, alors qu'il travaillait comme conducteur de travaux. Repéré par le duc d'Orléans qui fut l'un de ses premiers acquéreurs, séduit par ses aquarelles, il quitta rapidement son travail pour ouvrir un atelier. Installé à Nice en 1841, il développa une riche clientèle de nobles anglais, princes russes et aristocrates français.

En 1842, l'artiste se rendit pour la première fois en Italie. Il ponctua ses voyages de nombreux dessins, lesquels constitueront un vaste répertoire formel dans lequel il puisa inlassablement tout au long de sa carrière, élaborant en atelier des tableaux inspirés de ses séjours à Rome, Florence, Venise, Constantinople, en Allemagne ou encore en Egypte.

Ziem était un homme sensible, passionné et sentimental ; apprécié pour sa gaieté, il s'avérait également sujet à des crises de désespérance. Mû par la vive douleur de la mort de la femme qu'il aimait, au cours de l'été 1846, il

partit en Italie pour la deuxième fois, en compagnie du peintre autrichien Arminius Mayer et de ses trois filles. Il y séjourna jusqu'en 1848. Les albums de voyage annotés conservés au département des Arts graphiques du Musée du Louvre permettent de retracer précisément ce long périple qui mena les artistes au lac de Côme, à Florence, Bologne, Venise, Naples et Rome. Les dessins de cette période expriment une liberté nouvelle. La sûreté du trait de l'architecte demeure, assortie d'une vitalité exempte de sécheresse. Il alterne dans un même carnet l'exécution de croquis spontanés et enlevés et des feuilles plus finies, au dessin serré.

Notre dessin est daté du 2 avril 1848. Au printemps de cette année-là, l'artiste séjourna longuement à Rome. Il posa son chevalet dans la campagne au nord de la Ville Éternelle, sur la rive droite du Tibre. Ziem sait habilement combiner différentes échelles, et marier des plans rapprochés en jouant avec la perspective. À l'horizon le dôme de Saint-Pierre, le château Saint-Ange et la muraille qui les relie situent la scène. Au premier plan, le sujet est double : une villa, dont il annote le nom en bas de sa feuille, que jouxte un bosquet d'arbres représenté avec des effets picturaux, précurseurs de son travail ultérieur en forêt de



Fontainebleau. A son retour en France, il séjournera dans une roulotte avant de faire l'acquisition d'une maison à Barbizon, en 1866. Le trait de crayon noir, léger pour mettre en place l'architecture, se fait plus structuré dans le feuillage, rehaussé d'un lavis brun contrasté, et d'une gouache blanche ouvrant des touches de lumière.

Ziem garda toute sa vie la plupart des dessins qu'il avait exécuté pendant ce voyage particulièrement fécond. Matériel précieux, ils sont aussi le témoignage du talent déjà mûr de ce peintre d'origine modeste, formé hors du système des Beaux-arts. Dès son retour à Paris, en 1848, Ziem se fit connaître des marchands d'art parisiens qui vendaient alors les peintres de Barbizon, et accompagnèrent sa carrière prolifique et florissante. Goupil et Boussod, Durand-Ruel, Georges Petit – lequel inaugura sa galerie avec une exposition consacrée à l'artiste, ou encore Bernheim à partir des années 1890, furent les soutiens de son succès. En 1849, il exposait pour la première fois au Salon de nombreuses vues d'Italie. Après avoir exécuté près de 10 000 dessins et 6 000 peintures, en plus de soixante-dix ans, Ziem effectua en 1905 une importante donation au Petit Palais, puis connut l'honneur d'entrer dès son vivant au Louvre, par le legs Chauchard de 1910.

M.B.





Villa Casarawski.

Albert BESNARD

(Paris 1849 – 1934)

15 | UNE JEUNE FEMME EN DÉSHABILLÉ

Circa 1920

Pastel sur papier marouflé sur toile

Signé *A. Besnard* en haut à droite

61 x 50 cm

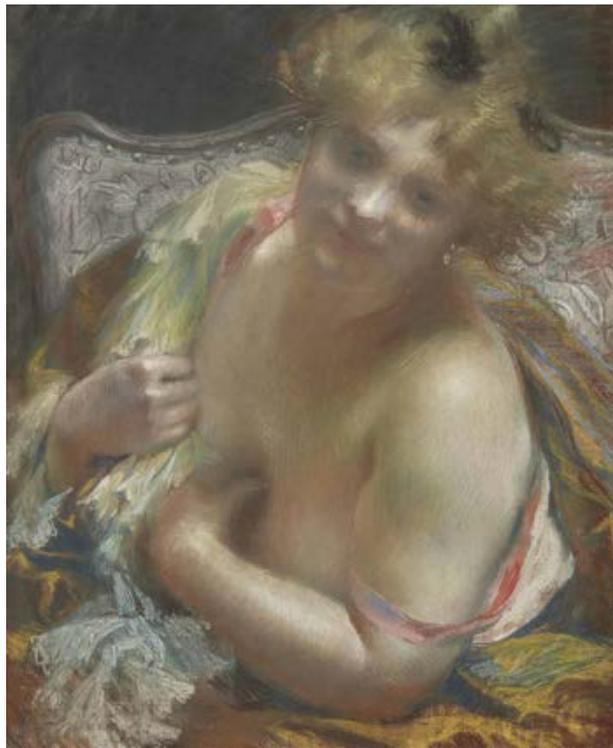
Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

- *Albert Besnard (1849 – 1934) : modernités Belle Époque*, cat. exp. Évian, Palais-Lumière, Paris, Petit Palais, Somogy, 2016.
- Jean Adémar, *Albert Besnard : l'œuvre gravé, peintures, dessins, pastels*, catalogue d'exposition, Paris : Bibliothèque Nationale, 1949.
- Camille Mauclair, *Albert Besnard – L'homme et l'œuvre*, Paris : Delagrave, 1914.
- Roger Marx, *The Painter Albert Besnard*, Paris : A. Hennuyer, 1893.

Couvert d'honneur de son vivant, puis premier peintre à recevoir des funérailles nationales, Albert Besnard fut oublié pendant près d'un siècle avant d'être redécouvert au cours de la dernière décennie, et de recouvrer une juste place dans l'histoire de la peinture française. Sa formation initiée sous l'influence maternelle débuta auprès d'un élève d'Ingres, Jean Brémond. Entré à l'École des Beaux-arts en 1866, élève de Cabanel puis de Cornu, Albert Besnard prit les armes en 1870 face à la Prusse, engagement qui engendra une maturité nouvelle tant personnelle qu'artistique. En 1874, sans en avoir cherché les honneurs, il remportait le Grand Prix de Rome. Au cours de son séjour dans la Ville Éternelle il rencontra Charlotte Dubray, sculpteur qui deviendra sa femme, et sa compagne artistique pendant près de cinquante ans. C'est en la suivant en Angleterre, où le couple réside à partir de 1879, que Besnard découvrit la peinture préraphaélite. Sa palette s'éclaircit, ses sujets devinrent allégoriques. A Londres, il se lia d'amitié avec Alphonse Legros, auprès duquel il perfectionna sa technique de l'eau-forte. De retour à Paris en 1884, Albert Besnard se tailla rapidement un nom dans l'art du portrait, exaltant par son goût moderne et sa palette chatoyante les beautés du monde littéraire, artistique et politique. Les commandes publiques se succédèrent, et il excella comme décorateur, appliquant son talent novateur à l'Hôtel de Ville, à la Sorbonne, à la Comédie Française ou au Petit Palais.



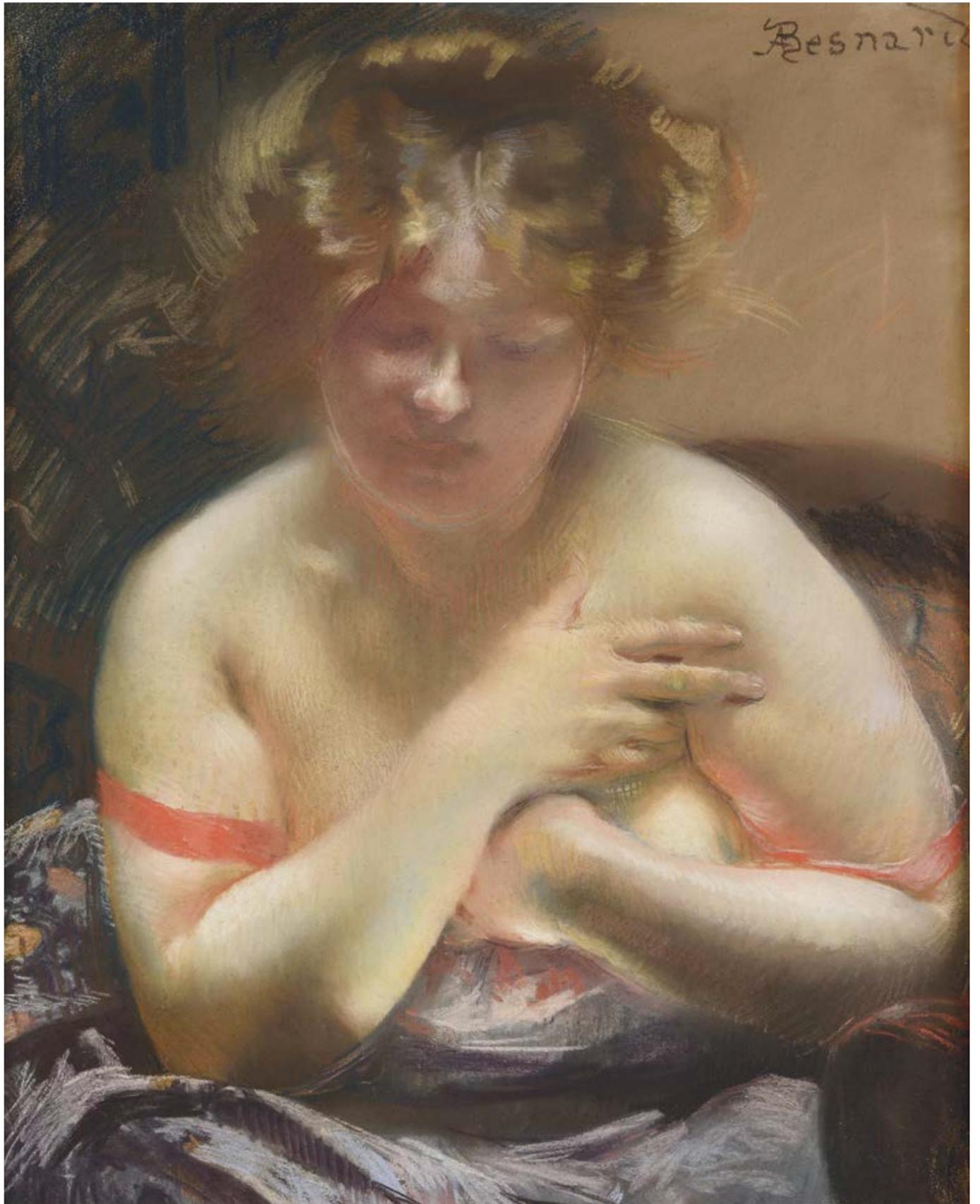
Ill. 1

Albert BESNARD

Femme au buste dénudé

Pastel sur papier sur toile

Vente Christie's, 24 avril 2018, n° 211



Cette reconnaissance officielle fut jalonnée de responsabilités : directeur de la Villa Médicis de 1913 à 1921, Besnard fut reçu à l'Académie française en 1926, et dirigea pendant dix ans l'École des Beaux-arts. Homme du monde, Besnard accueillait le dimanche une société élégante et choisie. On y croisait Puvis de Chavannes et Ernest Chausson, Paul Helleu, Jacques-Emile Blanche ou le très jeune Maurice Denis, aux côtés de députés et d'émigrants amateurs d'art français et étrangers.

Le talent protéiforme d'Albert Besnard atteint une perfection particulière dans sa pratique du pastel, technique adaptée à l'audace de ses recherches sur la lumière et la couleur. Il exposa à partir de 1885 à la Société des pastellistes français, qu'il présida au début du siècle suivant. Son premier biographe, Camille Mauclair, résume à propos sa manière : « *Les pastels de M. Besnard nous apportent une nouvelle preuve de sa filiation toute classique au XVIII^e siècle. Il use d'un carton gris ou beige (...), y frotte avec le doigt les tons de fond, établit ainsi les principales valeurs vaporeusement, puis donne les accents avec des crayons de pastel demi-dur, dessinant vraiment au crayon de couleur, par des séries de traits et de hachures entrecroisées. (...) C'est ainsi qu'ont été exécutées ces nombreuses et superbes études de bustes nus ou semi-drapés qui sont autant de poèmes de la chair diaprés de reflets vifs, célébrant la chevelure de feu et la peau laiteuse (...) avec une allégresse et un brio exceptionnels.* »

Si Albert Besnard représenta les femmes du monde, il se plut aussi à réaliser des portraits de modèles d'ateliers, dont l'intimité sensuelle séduisit les collectionneurs. « *L'effigie féminine est emblématique, et quand les noms ont été oubliés elle reste une œuvre d'art que l'anonymat n'amoindrit pas. Elle s'embellit de tous les regards qui l'admirèrent.* » continue Mauclair. Louis Barthou, qui accueillit Besnard à l'Académie en 1926, détaille dans son discours de réception le lien très fort qui unissait le peintre à ses modèles : « *Le modèle est votre collaborateur. Vous lui demandez dès l'abord :*

*« Comment vous aimez-vous ? » (...) Votre enquête psychologique, qui le révèle parfois à lui-même, vous donne, à vous qui interrogez et qui observez, la révélation dont vous avez besoin. Après avoir multiplié des croquis, des dessins et des silhouettes, vous connaissez à fond la personne physique et morale que vous voulez peindre. »*¹

Notre dessin appartient à cet ensemble de portraits d'ateliers qui sont autant de strophes d'une même ode à la femme. On reconnaît dans d'autres pastels de Besnard (*Femme au buste dénudé, ill. 1*) cette jeune femme aux chairs nacrées, à la chevelure blond vénitien, dont les bretelles rouge vermillon retombent, mettant en valeur la courbe sensuelle des épaules.

Nous sommes ici autour de 1920. Avec les années, la palette de l'artiste s'est restreinte, pour laisser la part belle au travail des lumières et des reflets. Les carnations sont laiteuses sur le buste, plus soutenues sur le visage. Des traits de couleurs franches soulignent les paupières, rehaussent les lèvres ou le contour des joues. L'artiste crée le modelé par un jeu de hachures colorées, nuancé sur le corps, et francs sur les étoffes ou le fond en tons sourds. Le regard de la femme est baissé, ses bras couvrent sa poitrine dans un mouvement de pudeur qui attire les regards. Si les dessins et les eaux-fortes de Besnard mettent en scène des modèles présents, parfois provocateurs, ses pastels diffusent une atmosphère plus mystérieuse. Les postures des femmes instillent une distance – certaines sont vues de dos, d'autres semblent s'abîmer dans d'indicibles songes, à l'image de la *Baigneuse* ou du *Portrait de Madame Brulley de La Brunière* conservés au Musée d'Orsay, avec lesquels notre pastel partage cette grâce secrète si caractéristique du peintre.

M.B.

¹ Discours de Louis Barthou lors de la réception de Besnard à l'Académie en 1926.



Louis VALTAT
(Dieppe 1869 – Paris 1952)

16 | NATURE MORTE AUX POMMES

Circa 1924

Fusain, estompe et aquarelle

Signée en bas à droite

24,5 x 39 cm

Provenance :

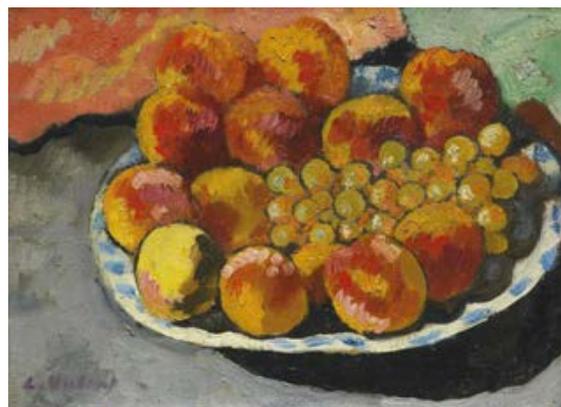
- France, collection particulière.

Bibliographie :

- *Louis Valtat à l'aube du fauvisme*, cat. exp., Musée de Lodève, Editions midi-pyrénéennes, 2011.
- *Valtat : indépendant et précurseur*, cat. exp., Sète, Musée Paul Valéry, Ed. Au fil du temps, 2011.
- J. Valtat, *Louis Valtat, catalogue de l'œuvre peint 1869 – 1952*, Paris, Neuchâtel, : Ides et Calendes, 1977.
- *Louis Valtat : rétrospective centenaire*, cat. exp., Genève, Petit Palais, 1969.

Louis Valtat a longtemps déjoué l'analyse des critiques, bien en peine de réduire cet artiste original à l'un des courants officiels qui structurent l'histoire de l'art. Tour à tour rattaché au postimpressionnisme, aux nabis ou aux fauves, Valtat a tracé une route indépendante, fruit d'une sensibilité instinctive et d'une expérimentation sans faille. Né à Dieppe dans une famille d'armateurs, Valtat grandit à Versailles, d'où il quitta le Lycée Hoche pour entrer en 1886, à l'âge de 17 ans, à l'École des Beaux-Arts. Il compléta sa formation à l'Académie Julian, où il se lia d'amitié avec Pierre Bonnard et Albert André. Ses premiers envois au Salon des Indépendants, en 1893, le firent remarquer de Félix Fénéon. Atteint de phthisie, il découvrit l'année suivante à Banuyls les lumières du Sud, puis poursuivit à Arcachon sa convalescence. De là, il envoya au Salon de 1896 des peintures audacieuses qui préfiguraient l'esthétique des Fauves. Après une première exposition chez Durand-Ruel, il dut la stabilité de sa carrière à Ambroise Vollard, qui acquit à partir de 1900 une part importante de sa production par l'entremise amicale de Renoir. Présent cette même année à la Libre Esthétique de Bruxelles, il figurait en 1905 au Salon d'Automne, dans la même salle que Kandinsky et Jawlensky, puis exposa les années suivantes à Vienne, Dresde, Berlin, et jusqu'en Russie.

Louis Valtat puisa son inspiration dans le quotidien, d'abord celui des rues animées qui jouxtaient son atelier, installé rue de La Glacière, puis dans les différentes régions entre



Ill.1

Louis VALTAT

Plat de pêches et grappe de raisin

Huile sur toile, 24,1 x 33 cm

Vente Sotheby's, New-York, 5 novembre 2014, n° 357

lesquelles il partageait sa vie. Depuis la fin des années 1890, il passait une partie de l'année avec sa femme en Provence, à Agay puis à Anthéor. Il y côtoyait Renoir et Paul Signac. En été, il séjournait en Normandie. Les mois restant se passèrent sur la butte Montmartre, puis avenue de Wagram, que le peintre quitta en 1924 pour s'installer à Choisel, en



vallée de Chevreuse. Son travail est alors officiellement reconnu. En 1927, il reçut la Légion d'Honneur. À la veille de sa mort, en 1951, six de ses peintures figuraient sur les cimaises du Musée National d'Art Moderne à l'exposition « Le Fauvisme ».

Louis Valtat n'a laissé aucun écrit pouvant documenter son œuvre, dont l'analyse traduit une évolution continue, sous-tendue par d'inlassables recherches sur le motif. Le peintre travaillait avec vivacité, dans des tons naturels. Il peignait des visages familiers, des passantes, des fleurs, des paysages ou des natures mortes. Parmi ces dernières, des huiles nous sont essentiellement parvenues ; notre *Nature morte aux pommes* vient donc enrichir un corpus sur papier très restreint.

Valtat a composé son travail avec une sobriété expressive digne de Chardin. Les pommes en sont l'unique sujet, disposées dans une assiette rehaussée de festons bleus que l'on retrouve dans le *Plat de pêches et grappe de raisin* (ill. 1. vente Sotheby's, 5 novembre 2014, n° 357), et sur une table évoquée en quelques traits. Le décor, en arrière-plan, est simplement suggéré. Selon son habitude, l'artiste dessine au fusain, d'un trait épais qui cerne les fruits et souligne les ombres. Il emploie ensuite l'aquarelle, en technique sèche et sans fondre les tons. La gamme chromatique est restreinte : jaune, rouge, çà et là rehaussés de pourpre ou d'un vert léger, sur le fond beige du papier soutenu de noir ou lavis brun.

A la façon d'un Cézanne, Valtat trouve dans ces quelques fruits le support à une recherche plastique sur la forme et la couleur, et à la traduction d'une poésie du quotidien. Classique dans sa manière, il ne s'affranchit pas de la perspective ni du relief, mais synthétise son observation dans un dessin qui rassemble avec justesse l'immédiateté sensible de l'esquisse, et l'harmonie colorée apte à rendre présent l'inanimé. Il réalise ainsi ce « profond dessein d'artiste » que résumait Charles Sterling à l'occasion de la grande rétrospective *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, au Musée de l'Orangerie, en 1952 : « celui de nous imposer son émotion poétique devant la beauté qu'il a entrevue dans ces objets et leur assemblage ».

Nous remercions l'Association des amis de Louis Valtat de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre qui sera intégrée dans le catalogue raisonné en préparation sous le numéro de référence 2333A9.

M.B.





Charles Henry FROMUTH
(Philadelphie 1866 – Concarneau 1937)

17 | LE MIROIR DE L'ORAGE SUR L'EAU

Pastel et gouache sur papier

Signé et daté *Charles Fromuth 1907 / Oct. 15. 1907* en bas à gauche et monogrammé en bas à droite
31 x 45 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

- *La modernité en Bretagne - 1. De Claude Monet à Lucien Simon 1870 - 1920*, cat. exp., Musée de Pont-Aven, Silvana Editoriale, 2017.
- *Charles Henry Fromuth : Journal d'un américain à Concarneau*, cat. exp., Concarneau : Galerie Gloux, 2004.
- *Charles H. Fromuth, 1858-1937*, cat. exp., Pont-Aven : Musée de Pont-Aven, 1989.

Rien ne prédestinait l'américain Charles Henry Fromuth à devenir « l'ermite de Concarneau », comme le surnomèrent ses compatriotes. Issu d'une famille modeste d'immigrés allemands, il intégra la Pennsylvania Academy of Art, où il se forma auprès de Thomas Eakins, un ancien élève de Gérôme, et l'un des principaux peintres américains de la fin du XIX^e siècle. Fromuth développa auprès de son maître une admiration pour Millet et Corot, une prédilection pour la peinture de paysage.

En 1889, avec un camarade d'étude, Fromuth part voyager en Europe. Il s'inscrit à l'Académie Julian, mais est déçu par l'enseignement de Bouguereau. L'année suivante, pour passer l'été, il prend une chambre à l'Hôtel de France de Concarneau : il ne quittera plus la ville. La Bretagne attire alors les jeunes peintres pour ses motifs marins ou champêtres et ses traditions enracinées propres à nourrir l'inspiration artistique. A quelques encablures de Pont-Aven, Concarneau – ou « Sardineopolis » comme la surnomme Fromuth, est devenue dans les années 1870 un centre artistique cosmopolite autour des très classiques Alfred Guillou et Théophile Deyrolle. Dans ce port de pêche traditionnel, Fromuth va déployer une œuvre caractéristique, selon une approche personnelle. Alors que le bateau et la mer servaient généralement de décor à la composition de scènes ethnographiques, ils deviennent chez Fromuth un sujet en soi, presque unique et inlassablement questionné. *« Cela fait maintenant trente ans que je fouille ce port dans cette région riche en mer et en marins, riche en variations*



Ill 1
Charles Henry FROMUTH
A dock harmony, fishing boats
Pastel sur papier, 129,9 x 97,2 cm
Vente Barridoff Galleries, Portland, 28 octobre 2016, n° 40



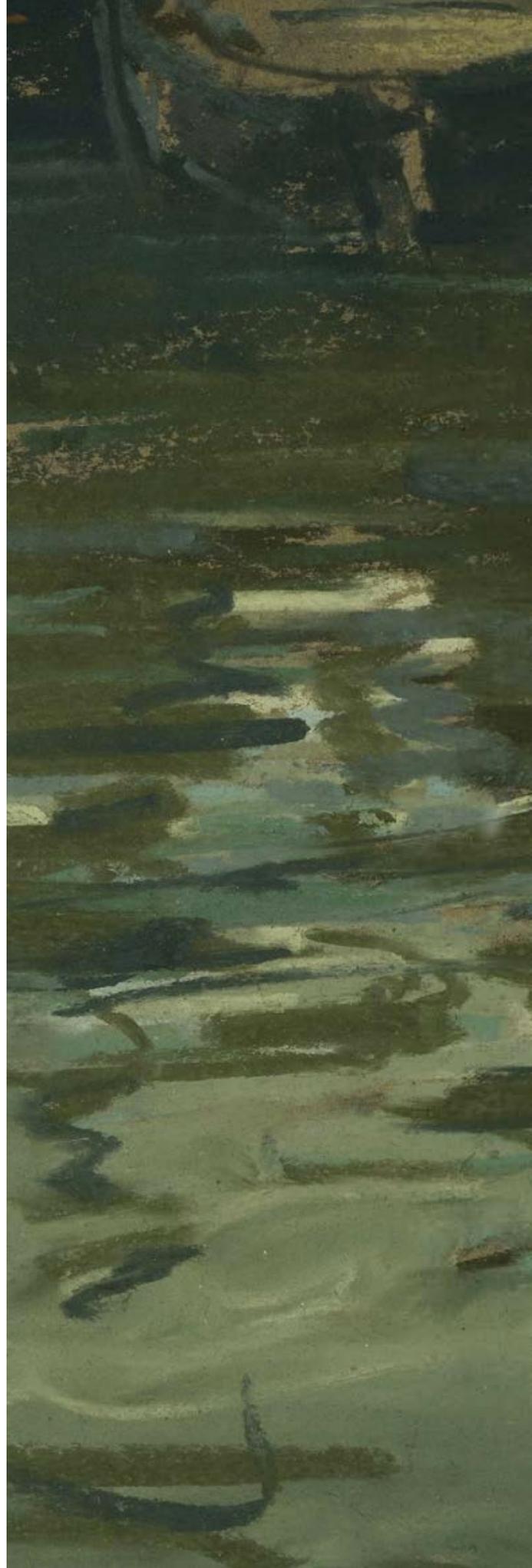
climatiques, en orages, tempêtes, humidité et légèreté de l'air, en douceur du climat pour travailler dehors, ce port est une merveille », résume-t-il dans son Journal en 1923.

À partir de 1895, Fromuth abandonne l'huile pour se consacrer exclusivement au fusain et au pastel. Sa technique libre et moelleuse est très appréciée, et l'artiste reçoit de nombreux prix, en Europe comme aux États-Unis. En 1899, il est l'un des membres fondateurs de la London Pastel Society. L'année suivante, il découvre l'art japonais au Trocadéro lors de l'Exposition Universelle. Cette rencontre décisive s'accompagne de la prise de conscience d'une sensibilité partagée. « *Les Japonais possédaient une conception physique de la terre, de la mer et de l'atmosphère bien supérieure à la nôtre* », écrit le peintre dans ses mémoires¹. Les œuvres des années suivantes – dont notre dessin fait partie – sont influencées par la perception japonisante de l'espace et du sujet. Les formats s'étirent en longueur, les perspectives s'inclinent, l'horizon s'élève.

Les *Bateaux désarmés*, pastel de 1897 conservé aujourd'hui au musée des Beaux-arts de Quimper, attestait déjà ce souci de mettre au cœur du travail l'eau et ses reflets. Dix ans plus tard, l'angle de vue est plus audacieux, le ciel et l'horizon absents ; la perspective en surplomb rappelle les estampes japonaises. Les barques, rejetées sur les bords, ne font qu'évoquer le bassin. L'artiste marie des verts sombres, bruns, et bleus profonds pour traduire le mouvement fluide de l'eau. Les reflets du ciel chargé de nuages sont traités d'une touche libre et nerveuse, relevée de tons clairs rompus. Signée et datée de 1907, notre œuvre est également marquée de l'un des deux cachets de l'artiste, qui alternait le dessin stylisé de ses initiales et celui d'un voilier.

M.B.

¹ in Charles Henry Fromuth, 1858-1937, Philadelphie : Schwarz, 2008, p. 16





Emile-René MENARD

(Paris 1862 – 1930)

18

BAIGNEUSES SUR LA PLAGE

Huile sur sa toile d'origine toile

Signée *ER Ménard* en bas à droite

64 x 80 cm

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- Catherine Guillot, « La quête de l'Antiquité dans l'œuvre d'Émile René Ménard », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1999, p. 331 sq.
- *René Ménard, 1862-1930*, catalogue d'exposition, Château-musée de Dieppe, 1969.
- Claire Maupas, *Vie et œuvre d'Emile-René Ménard*, mémoire de maîtrise, Paris IV, 1982.
- *Peintures et pastels de René Ménard*, préface d'André Michel, Paris : Armand Colin, 1923.

Expositions :

- Salon des Beaux-Arts, Paris, 1921, n° 799.
- Bruxelles à partir de 1925.

Fils de l'historien de l'art et directeur de la *Gazette des Arts* René Ménard, Emile-René Ménard forgea son goût pour la peinture à Barbizon, où il passa les vacances de ses jeunes années, à l'école de Millet, de Corot et de Daubigny. Il hérita sa passion pour l'Antiquité classique de son oncle Louis Ménard, un homme original, poète, chimiste et historien dont Théophile Gautier dit un jour qu'il était « *un athénien né deux mille ans trop tard* ». Le décorateur Galand, puis le peintre Lehmann, guidèrent ses premiers pas dans le métier de peintre. En 1880, Ménard entra à l'Académie Julien où il reçut l'enseignement de Bouguereau, Baudry et Robert-Fleury. Il exposa pour la première fois au Salon en 1883 ; l'Etat lui acheta *Le départ du troupeau*, marquant les prémices d'un parcours sans heurts.

« *Cette carrière d'artiste fut heureuse, résumait Jean-Louis Vaudoyer à l'occasion d'une exposition consacrée au peintre en 1926. A aucun moment, Ménard ne connut les revers, les succès ni non plus l'indifférence du public et de la critique. Dès qu'il se mit à peindre, ce fut un enchantement, un enchantement qui dure encore. (...) Avec la tranquille audace des forts, les yeux fixés sur son idéal intérieur, souriant, confiant et grave, il continua son chemin.* »¹

Ménard manifestait un naturel paisible, joyeux et vigoureux, que les épreuves de la vie – comme la perte prématurée de ses



Ill.1

Emile René MENARD

Baigneuses en bord de mer

Huile sur carton fort, 50 x 73 cm

Vente Million, 19 juin 2006, n°357

deux enfants – ne semblèrent pas entamer. La quête de beauté qui traverse son art fut nourrie par son solide goût de collectionneur ; il rassembla chez lui tapis persans et stucs de l'Italie médiévale, tapisseries, marbres grecs et chapiteaux romans.

Héritier de Poussin ou de Claude Lorrain, parfois proche Puvion de Chavannes, l'œuvre d'Emile-René Ménard



conjugue une observation poussée de la nature à la recherche d'une perfection classique aux accents arcadiens. Les carnets de croquis conservés au département des arts graphiques du musée du Louvre attestent les recherches sur le motif de ce passionné de lumière : de multiples annotations de couleurs ponctuent les traits tirés à la mine de plomb. Ménard passait ensuite volontiers par le pastel, avant de composer en atelier son tableau – de chaque projet naissaient souvent plusieurs variantes.

Nos *Baigneuses sur la plage* sont le fruit de ce long travail de maturation, nourri par les voyages de l'artiste, qui parcourut l'Italie, la Grèce, le Maroc ou encore l'Égypte. En 1921, Ménard est à l'apogée de son art. Il réside depuis dix ans à Varengeville, village de la côte normande qui avait déjà attiré Turner, Whistler, Corot ou Renoir. Il représente ici deux femmes au bain – l'un de ses sujets de prédilection – dans une anse sablonneuse que ceignent des falaises illuminées par les lumières du crépuscule. Élégantes et gracieuses dans leur sensualité teintée de retenue, ces figures conjuguent l'incarnation de corps harmonieusement modelés et la ligne idéale des vestales grecques. Elles s'intègrent avec harmonie dans ce paysage atemporel, construisant une image contemplative, dénuée de toute connotation morale ou historique.

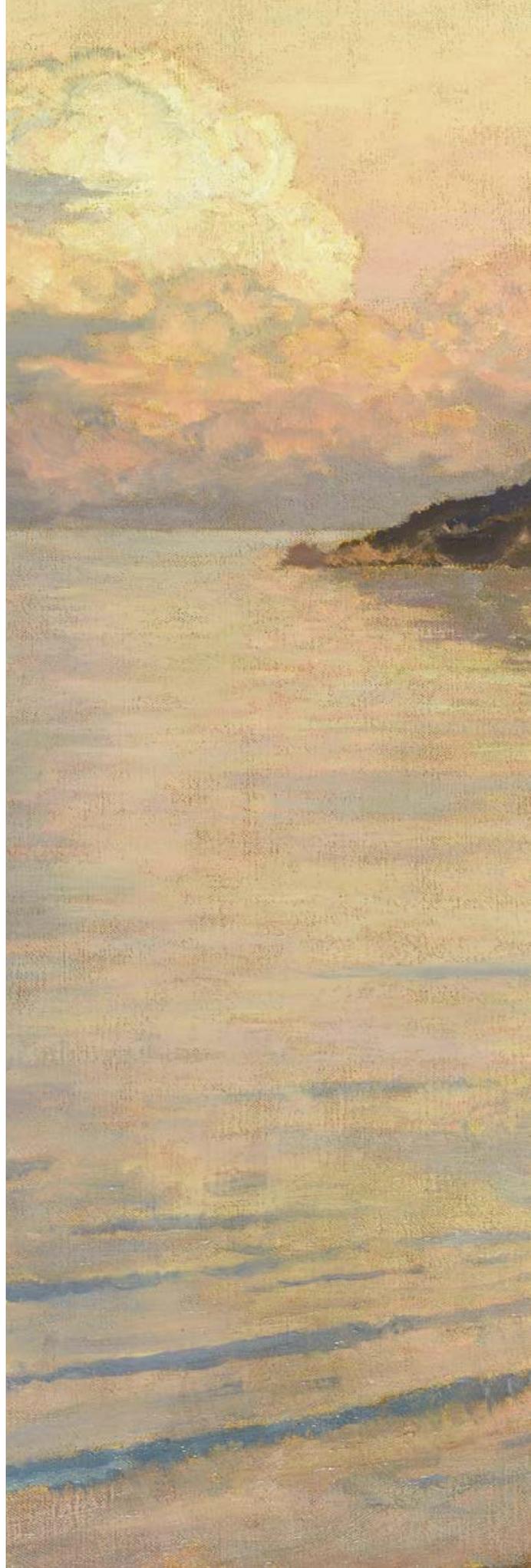
Ménard préparait ses huiles aux moyens d'une grisaille à l'essence, maigre et parfois mate. Le support, fréquemment laissé apparent, sert ici de ton de surface, renforçant la dominante ocre et dorée. L'artiste aime peindre les changements de lumière. L'harmonie rose et orange de la tombée du jour sublime le modelé des chairs. La grève au premier plan est traitée par un pinceau vif, presque hâtif, qui semble un faire-valoir au subtil travail de l'eau, et du ciel nuageux si caractéristique de la manière du peintre.

Selon son habitude, Ménard a retravaillé à plusieurs reprises cette composition. La version la plus proche, une huile sur carton moins aboutie (vente Millon, 19 juin 2006, n°357), est probablement préparatoire à notre tableau. On retrouve également au Musée de l'Oise (MUDO) et au musée de Pau, des *Baigneuses* (ill. 1), dans des atmosphères diurnes et des paysages plus méridionaux.

Notre tableau fut présenté au Salon des Beaux-arts de 1921, sous le numéro 799, puis plus tard à Bruxelles, où Ménard exposa à plusieurs reprises après avoir été élu à l'Académie des Beaux-arts en 1925.

M.B.

¹ Claire Maupas, *Vie et œuvre* (cf bibliographie), p. 135





René-Xavier PRINET

(Vitry-le-François, 1861 – Bourbonne-les-Bains, 1946)

19

LA PROMENADE

Fusain, estompe et craie blanche sur papier gris-bleu

30 x 43 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

- C. Gendre, *Prinet, Peintre du temps retrouvé*, Paris : Somogy, 2018.
- R.X. Prinet, cat. exp. Belfort, Musée d'art et d'histoire, Vesoul, Musée Georges Garret, Paris, Musée Bourdelle, Belfort : Musée d'art et d'histoire, 1986.
- Jacques-Emile Blanche, *Les arts plastiques : La Troisième République, de 1870 à nos jours*, Paris : Impr. Nouvelle, 1931, p. 189.

Franc-comtois d'origine, issu d'une famille de magistrats, René-Xavier Prinet se forma à l'Académie Julian, avant d'intégrer l'École des Beaux-arts en 1880, dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme alors au faite de sa carrière. Cinq ans plus tard, il présentera sa première toile au Salon des Artistes français, un *Jésus Enfant*. En 1890, il rejoignit la Société nationale des Beaux-arts, où il exposa jusqu'en 1922. L'année suivante, il fondait le Salon des Tuileries avec Besnard, Bourdelle, Le Sidaner et Aman-Jean. Prinet participa par ailleurs en 1900 à la création de la Société Nouvelle de peintres et de sculpteurs, qui exposa à la galerie Georges Petit sous l'égide de Rodin et d'Albert Besnard. Il y trouva une émulation en accord avec son orientation artistique, et y présenta ses œuvres jusqu'en 1916.

Prinet était un homme sociable, qui multiplia les relations artistiques et amicales. Il fut lié aux peintres de la Bande Noire, Lucien Simon, René Ménard, André Dauchez et Charles Cottet. Georges Desvallières comptait parmi ses amis de cœur, et fut reçu l'été avec sa famille au « Double-Six », la villa que le couple Prinet possédait à Cabourg.

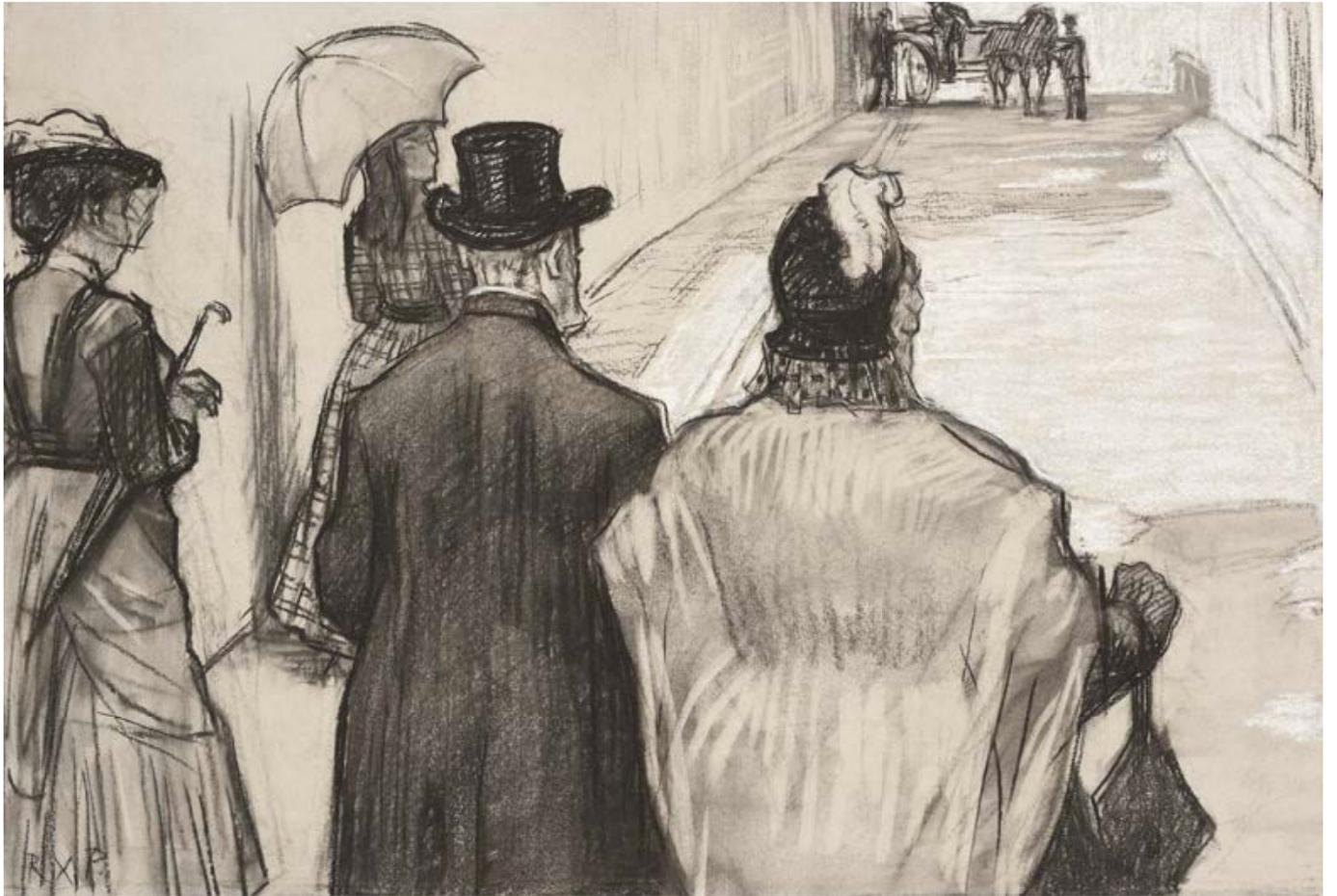
Le talent du peintre s'assortit d'un goût marqué pour l'enseignement. En 1904, il créait à Montparnasse, avec Antoine Bourdelle et Lucien Simon, l'Académie de la Grande Chaumière. Il fut apprécié de ses élèves pour l'attention qu'il leur portait tout en respectant leur personnalité. Il participa à la même époque à la création du premier atelier de l'École des Beaux-arts destiné aux femmes, qu'il dirigea. L'artiste fut également l'auteur d'une *Initiation à la peinture* (Paris ; R. Ducher, 1935) et d'une



Ill.1

René Xavier François PRINET
*Homme en galante compagnie
sous la pluie*

Crayon, estompe et rehauts de
blanc sur papier, 49 x 39 cm
Vente Artcurial, 10/10/2011,
n°154



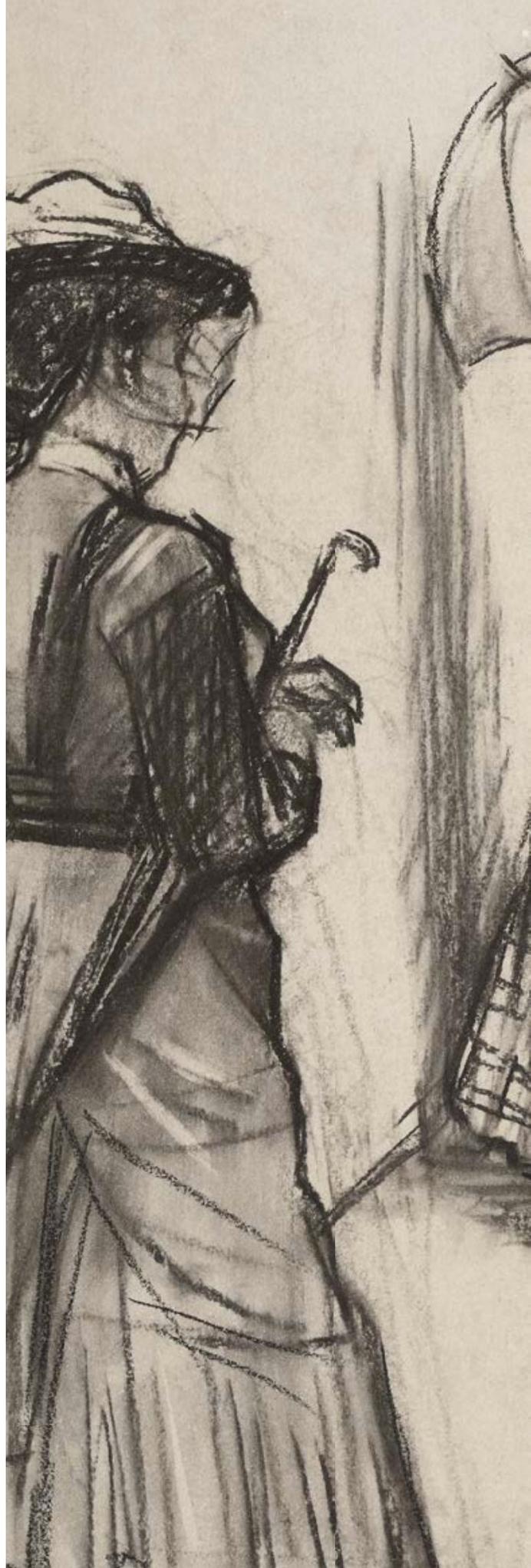
Initiation au dessin (Paris ; R. Ducher, 1940).

« Dessinateur très sûr, successeur de Fantin-Latour dans un certain genre de portraits d'intimité familiale, il représente ce qu'on a appelé la mesure française. », écrivait Jacques-Emile Blanche à propos de Prinnet. Doté d'une solide maîtrise graphique, le peintre traduisit le quotidien de la vie bourgeoise de la Belle Epoque, par des scènes d'intérieurs intimistes et harmonieuses. Cabourg lui inspira des peintures lumineuses, où se succèdent promenades, baigneurs, cavaliers et jeux d'enfants, mises en image de la vie mondaine que décrit à la même époque son voisin Marcel Proust. L'artiste illustra également plusieurs ouvrages, comme *Maman Colibri ou l'enchantement*, succès d'Henry Bataille adapté plusieurs fois à l'écran, ou le *Roman d'un Spahi* de Pierre Loti.

Notre dessin représente une scène de promenade urbaine, structurée selon une perception originale de la mise en scène en un cadrage audacieux. Vus de dos en léger surplomb, un trio de personnages aux toilettes soignées occupe une grande part de la feuille. Devant eux, une jeune femme abritée sous une ombrelle se retourne. Dans la partie supérieure, esquissée au niveau du point de fuite de cette perspective serrée, un homme descend d'un fiacre. Par sa composition immersive et son sentiment d'instantanéité, ce dessin pourrait être préparatoire à une illustration d'ouvrage. Il rappelle par exemple l'*Homme en galante compagnie* (ill. 1. vente Artcurial, 10/10/2011, n°154), étude préparatoire pour le roman de René Boylesve, *La jeune fille bien élevée*.

L'artiste dessine d'un trait sûr, avec sobriété et clarté. Le noir appuyé du fusain, parfois estompé, contraste avec la craie blanche qui inonde la rue de lumière. Le décor campé en quelques traits s'efface devant les personnages. Si les visages sont à peine montrés, Prinnet réussit pourtant une scène d'une expressivité étonnante, teintée d'un sentiment de suspens. On observe à plusieurs reprises dans son œuvre ce goût pour les personnages vus de dos, comme dans *L'heure du bain*, ou *La mer au pied de la digue* (huiles sur bois, collection particulière, voir C. Gendres, n°91-92).

M.B.





An abstract painting with a complex, layered texture. The color palette is dominated by dark, earthy greens, deep blues, and muted yellows, with large areas of white and light grey. The brushstrokes are visible and expressive, creating a sense of movement and depth. The overall composition is non-representational and evocative.

ENGLISH VERSION

Charles Fromm

16th TO 20th CENTURY DRAWINGS

Catalogue by Mégane Ollivier

Assisted by Marie Berthaud

English Translation by Christine ROLLAND

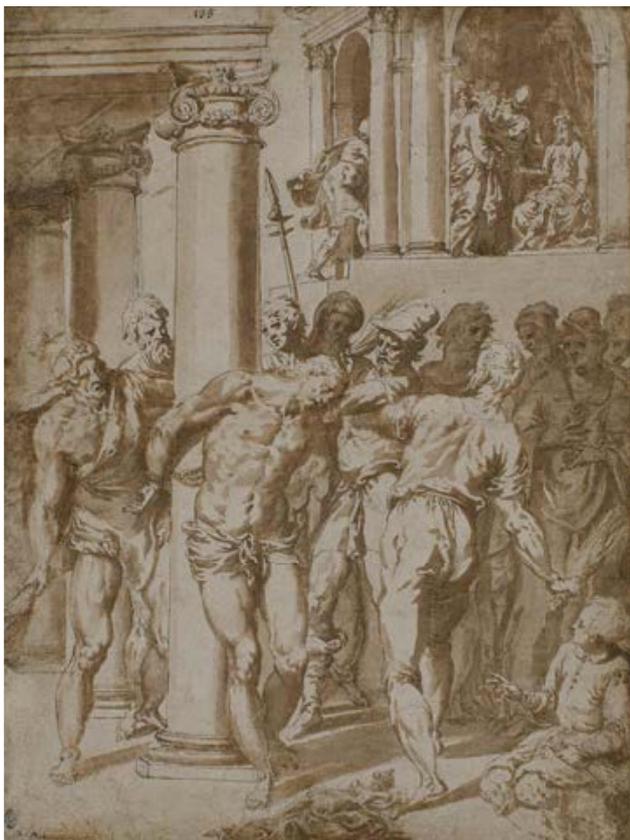
EXHIBITION

From Thursday, March 25th to Friday, April 30th, 2021
Open Saturday March 27th

ALEXIS BORDES GALLERY

4, rue de la Paix – 75002 Paris
Stairwell 2, 2nd Floor on the right

Opening Hours : 10 a.m. to 1 p.m. – 2:15 to 7 p.m.



1

Denys CALVAERT (attributed to)

(Antwerp, c. 1540 – Bologna, 1619)

THE FLAGELLATION OF CHRIST, CHRIST BEFORE CAIAPHAS

Pen brown ink and brown wash over black chalk lines
Inscribed in ink, lower left : *Palma* and upper center: *n° 135*
44 x 33 cm. (17 5/16 x 13 in.)

Provenance:

- Former Giuseppe Vallardi (1784-1863) collection, his stamp in blue ink, lower left (L. 1223).
- Former Louis Corot (ca. 1840-1930) collection, his stamp (L 1718).
- Former Charles Férault collection, his stamp (L.2793a).
- France, Private Collection.

Bibliography:

- *Fiamminghi a Roma: 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, Brussels, Palace of Fine Arts, February 24th – May 21st, 1995, Brussels, Palace of Fine Arts Society of Exhibitions, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995.
- Simone Bergmans, *Denis Calvart: peintre anversois fondateur de l'école bolonaise*, Brussels, Palais des Académies, 1934.

Our drawing is probably by a Flemish artist working in Rome in the second half of the 16th century with a quality of execution comparable to the work of Denys Calvaert.

Calvaert was one of the Flemish artists active in Italy who came from either the northern or southern provinces of the former Low Countries and whom the Italians called *Fiamminghi*. Like many of these artist, Calvaert learned from the Italians while conserving Flemish characteristics, and thus produced hybrid works of exceptionally high quality in execution.

Born in Antwerp, Calvaert arrived in Bologna in 1562 and went to Rome in 1572. Between these two art capitals, he completed his education by directly studying from antique architecture which holds an important position in his work. Almost systematically, it fills the background of his religious scenes. In our drawing, it can be seen in the faithful depiction of ionic columns.

An excellent draughtsman, Calvaert has left a tremendous collection of graphic works. The finesse and high technical quality of our drawing make us think that it is more than a preparatory work, and more likely conceived as a final work. Probably admired for its quality, the entire work has been finely incised as if the intention was to do an engraving of it.

Skillfully constructed in a “V,” our composition presents figures whose moving bodies are placed so as to cover the entire surface of the sheet of paper. In the two scenes presented in the foreground and middle ground, each figure is handled individually so as to give it special importance.

Through these exaggerated poses, Calvaert explores Mannerism to its highest degree. Indeed, the intensity of the two Biblical episodes, including the Flagellation in the foreground, and Christ before Caiaphas (Gospel according to St. John 11.51-52) in the middle ground, were depicted by many of his contemporaries (Ambroise Dubois (Antwerp, 1542 – Fontainebleau, 1614), *Flagellation*, oil on canvas, 1576-1578, Rome, Borghese Gallery). It allows him to explore the effects of twisting bodies to a maximum, and do a virtuoso rendering of exacerbated powerful muscles under stress which produce this characteristic sculptural effect inherited from the Old Masters, and especially from Michelangelo (Caprese, 1475 – Rome, 1564), whose ceiling and *Last Judgment* Calvaert had copied in the Sistine Chapel. Characteristic of Denys Calvaert’s work is the use of wash by filling surfaces to elegant effect in forming volume, in modeling shadows of musculature and in draperies, as well as the faces elongated by sinuous beards. The heads of expression are also very close to Calvaert’s oeuvre (*ill. 2*): eyes drowned in the shadow of arcades formed by the eyebrows are employed here to convey the ferocity of Christ’s torturers.

Our drawing is situated between the last period of Mannerism and the first manifestations of the Baroque. The extreme technical refinement brings it close to the hand of Denys Calvaert, who was a terrific representative of the crossroads of influence incarnated by late 16th century Rome. On a broader level, the work equally reflects the intense renewal of religious piety during the Counter-Reformation following the Council of Trent which established fixed rules concerning the representation of religious images.

M.O.



2

Annibale CARRACCI

(Bologna, 1560 – Rome, 1609)

**LANDSCAPE WITH A TREE
IN CENTER FOREGROUND
AND A SHEPHERD WITH HIS HERD**

Pen and brown ink on beige paper
20.2 x 27.3 cm. (7 15/16 x 10 3/4 in.)

Provenance:

- **Collection Max Aaron Goldstein (1870-1941)**¹.
- **An old inscription on the verso presents the drawing as Annibale Carraci.**
- **Private collection.**

Lodovico's cousin and Agostino's brother, Annibale Carracci remains a major figure in 16th century Bolognese painting. Annibale, in fact, would be the only one of the three to be really successful. At a very young age, due to his skillfulness in drawing, he was able to furnish his first drawings after the Old Masters, including Correggio (1489-1534). Furthermore, Annibale's landscapes have often been confused with those of Domenico Campagnola (Venice (?), 1500 – Padua, 1564) for his many landscape drawings inspired by Titian (*ill. 1*). Famous for the creation of the *Accademia degli Incamminati* founded in 1582, the three artists brought an aesthetic renewal to art through the importance they gave to drawing. Their teaching came out of Platonist theory according to which drawing should convey an idea by reducing the gap between the idea and the real. Based on this assumption, drawing is a primordial stage of creation: the work of art becomes intellectual.

At the turn of the century, a particular interest gradually developed for depicting landscape, not as a separate genre in itself, but as an instrument for representing reality. It was treated by Annibale, especially in Rome, as well as by Lodovico and Agostino (*ill. 2*).

Annibale's intellectual approach to his work allowed him to present his drawings as finished works. He differentiated himself from contemporaries by the clarity of his compositions, his rigor, and the in-depth study of figures and their movements carefully integrated into his Titianesque landscapes (*ill. 3*). Our drawing presents a compositional finesse characteristic of his work. The different planes are linked through subtle penwork, with broad supple strokes in the background and tighter handling in the vegetation and

elegant figure of the shepherd in the foreground. Lines and forms merge with each other in a meticulously thought out view. In this soothing natural setting, the gentle sensation of a slight breeze seems to set everything into motion.

The poetry which was characteristic of his works assured Annibale of a solid reputation throughout his career, mainly on account of the minute care given to his drawings, an area in which he excelled. Our drawing is a wonderful example of the attentive process of depicting nature, and more broadly, of the importance of drawing as an embodiment of the artist's idea.

In Rome and Parma, Annibale was called upon for grand decorative projects, but his years in Bologna were certainly the ones that were dearest to him. He travelled so as to enrich his knowledge of the Old Masters, as well as to transmit and spread the Carracci's teaching.

M.O.

We would like to thank Mr. Nicolas Turner for having confirmed the authenticity of our drawing after examination from photos (certificate appended dated July 17th, 2013).

¹ Our drawing belonged to Max A. Goldstein (1870-1941), a doctor practicing in St. Louis, MO, pioneer of otolaryngology, and collector of Old Master drawings (see F. Lugt, *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes*, 1921 and 1956, n° 2824.) As cited in Lugt Supplement, the Goldstein collection sales took place in 1920, as well as the post mortem sales (one in 1944, and two in 1945.) Several of the drawings from his collection were acquired from Goldstein's heirs by Janos Scholz, and are now conserved in the Morgan Library and Museum, New York.



3

Venetian School, c. 1600
**THE DOGE OF VENICE
 SURROUNDED BY POPE PIUS V
 AND ECCLESIASTICS GIVING THANKS
 FOR THE VICTORY OF LEPANTE**

Pen, brown ink and brown wash
 33 x 26 cm. (13 x 10 ¼ in.)

Provenance:

- France, Private Collection.

Bibliography:

- Anna Forlani Tempesti, *The Robert Lehman Collection. V. Italian Fifteenth to Seventeenth Century Drawings*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Princeton University Press, 1991.

Our drawing corresponds in every way to religious depictions characteristic of Venice in the second half of the 16th century. In Italy, the second half of the century saw the beginning of the Counter Reformation, instituted by the Council of Trent which

took control of the representation of religious images in order to stand up to the Protestant Reformation. In this context, images of ecclesiastics in prayer were highly appreciated and treated by most recognized artists as a vehicle between man and Christ. Our drawing presents the Doge of Venice (probably Pius V), ecclesiastics, and soldiers who seem to be giving thanks to heaven for the victory of Lepante.¹

Our composition can be compared to a drawing classified as Anonymous 16th century Italian, conserved in the Louvre (*ill. 1*), and described in a 17th century inventory as presenting “a vision of a pope who is near a King [and] other prelates against a large number of people of war who see Our Lord between Saint Peter and Saint Paul and an armed angel in the clouds above them.”² Although the framework of our drawing is more limited than that of the Louvre, both works seem to present the same subject. In a classical style building whose rounded arches can be seen, the Doge of Venice, surrounded by the pope and ecclesiastics in prayer are kneeling on what appears to be the steps of a church in front of a celestial cloud. While our drawing only presents the contours of the cloud, the Louvre drawing makes it possible for us to imagine the scene: Christ surrounded by Saints Peter and Paul. The group on the ground is followed by about ten soldiers brandishing standards celebrating the naval victory.

The rapid pen sketch embellished with brown wash makes our drawing a spontaneous work. Apparently preparatory for a final oeuvre, our drawing probably let the artist note his first ideas by reducing the composition to its essential elements.

By thus encircling the figures, he gives more force to the pious image at the center of our composition, which is filled with a profusion of more soldiers in the Louvre version. In the background, the space in the architectural opening on to outside can already be found in compositions by Venetian artists in the first half of the century which almost systematically present the Doge of Venice (*ill. 2*). The opening makes it possible to air the composition by giving it more breadth while keeping our attention on the main scene. Characteristic of the years 1570-1575, our drawing can be considered a symbol of the religious piety of its patron. Through the clarity of its compositions, the Catholic Church seeks to incite the internalization and reliving of the Christian message by means of the image, a legible visual support to convince the faithful through emotions.

M.O.

¹ The naval battle of Lepante, on the Eastern Greek coast, was fought between the Ottoman ships and the Christian flotilla which was mainly composed of Venetian and Spanish squadrons assembled through the initiative of Pope Pius V (1566- 1572) under the name of the “Holy League.”

² Notice from Jabach Inventory, February 1671. Minute. Paris, Archives nationales, O1 1967: “*Invantaire de 448 desseins des escoles de Venise et Lombardie : 282 Une vigion d'un pape estant aupres d'un roy autre prelates contre grand nombre de gens de guere lequel voye Nostre Seigneur entre saint Piere et saint Paul et un ange qu'ond arme sur des nuees, a la plume lavé sur de papier blan de 1 pied 5 pouce de long sur 1 pied 8 ½ pouce de haur 1 pied 8 ½ pouce de haut dudit [de Fran[cis]co Parmisan[o]]*”.



4

Nicolas LANCRET

Paris, 1690 – 1743

SEATED YOUNG WOMAN WITH HER ARMS CROSSED

Black and red chalk with white chalk highlights on paper
25.4 x 21 cm. (10 x 8 ¼ in.)

Preparatory study for the painting entitled *Gathering in a Park*, conserved in the Hermitage Museum, Saint Petersburg, or *Reunion in a Park*, conserved in the Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon.

Provenance:

- Jacques Bacri Collection (1911-1965), Paris.
- Then by inheritance.

Bibliography:

- Ballot de Sovot, *Nicolas Lancret, sa vie et son œuvre, 1690-1743*, Paris, A. Beiliet, 1874.
- Mary Taverer Holmes, *Nicolas Lancret: 1690-1743*, New-York, H.N. Abrams in association with the Frick Collection, 1992.

*“One might not find another painter who reproduced the physiognomy of his period more faithfully than did Lancret.”*¹

Trained under the best painters of his generation, Nicolas Lancret remains an emblematic figure in the depiction of pastoral pleasures. Often considered a follower of his contemporary Antoine Watteau (Valenciennes, 1684 – Nogent-sur-Marne, 1721), Lancret nonetheless stood out for the quality of his execution and the particular attention given to details. Highly appreciated in the courts of Europe, he received many royal commissions, as well as those from members of the aristocracy and rich financiers who were depicted at gatherings, picnics, and concerts which invited the viewer to share happy, festive, serene moments characteristic of Louis XV’s reign.

In 1719, Nicolas Lancret joined the Academy, not as a history painter, but as a painter of *“fêtes galantes,”* a genre created in honor of the oeuvre of his mentor, Antoine Watteau, and of which he became one of the major figures upon the latter’s death in 1721.

*“Ob! How his characters are all people of quality! [...] Don’t expect to see them getting lost in rustic countryside: the painter introduces them in a sophisticated landscape [...] The women pause affectedly: one of their arms hangs in a curve over large skirt hoops.”*²

Our study illustrates one of the many imaginary figures in the artist’s repertory, in which more attention is often placed on the fabrics than on the sitter’s identity. A seated woman, whose crossed arms convey a comfortable position

and relaxation, is dressed in a long satin dress whose folds perfectly follow the position of her limbs.

Although Lancret’s resultant works are difficult to date, our drawing is a major study, preparatory to at least two of the artist’s paintings, if not more. One of those pictures, *Gathering in a Park* (ill. 1), is now conserved at the Hermitage Museum in Saint Petersburg. Probably this figure also served the artist in composing one of the central figures in his *Reunion in a Park* (ill. 2), conserved in the Calouste Gulbenkian Museum in Lisbon.

*“The talent of [painting] drapery, and drapery in the grand style, often with these fine light fabrics which crumpling in little folds produce an additional difficulty, that of showing all the parts of the figure to advantage, and which M. Lancret, as the great draughtsman that he was, never failed to render sensitively [...]”*³

An indispensable tool for his work, drawings allowed Lancret to depict details with finesse. More than two thousand drawings are known by him, and the majority depict studies of figures for his paintings. His preference for the use of chalk is undeniable. Contours are traced precisely and delicately, before being thickened to give volume to the figure. More supple and pliable than pencil and with a texture that appeared to be more exact to him than reality, Lancret used red chalk to define flesh, and black and white chalk for fabric details. Contrary to many of his contemporaries, Lancret did not use blue paper, but preferred the neutrality of beige, ivory, or light brown paper (ill. 3).

His drawings have often been confused with those of Antoine Watteau and Jean-Baptiste Pater (Valenciennes, 1695 – Paris, 1736). Nonetheless, the facial features of Lancret's figures remain largely identifiable on account of the delicate eyes lined with heavy eyelids, and a subtle manner of defining hands and feet which can be seen in his completed paintings.

With maturity came a more distilled style, Lancret gradually gave more and more importance to the individual figure. Our drawing illustrates that progression in presenting a single and unique figure in which the profusion of details leads to the excellence of a finished work. Sometimes considered a history painter, sometimes as a painter of rural happiness, Nicolas Lancret was appreciated by his

contemporaries for the vivacity of his subjects, and more broadly, for having contributed to establishing the theme of *fêtes galantes* as a major French genre, an image of artistic and economic prosperity during Louis XV's reign.

M.O.

¹ Charles Blanc, *Les peintres des fêtes galantes, Watteau, Lancret, Pater, Boucher*, Paris Jules Renouard et Cie, 1854, pp. 32-33.

² Charles Blanc, *Les peintres des fêtes galantes, Watteau, Lancret, Pater, Boucher*, Paris Jules Renouard et Cie, 1854, p. 34.

³ Ballot de Sovot, *Éloge de M. Lancret Peintre du roi*, Paris, Jules Marie J. Guiffrey, 1874, p.30.



“His academies are skillful and firmly characterized. Even if some slight inaccuracies can be found, something exaggerated in the way of grasping forms, these slight defects, if in any case one can call them this at all, are more than compensated by the beautiful flame which produced them and which shines through every part, and by the effect, the taste, and the softness of the crayon which is a clear sign of the great painter.”¹

Proud representative of 18th century French painting and recognized as a history painter, Jean-Baptiste Deshays was also an excellent draughtsman. Deshays was taught by some of the greatest names in 18th century France, such as Carle van Loo (Nice, 1705 – Paris, 1765), François Boucher (Paris, 1703 – 1770) and Charles-Joseph Natoire (Nîmes, 1700 – Castel Gandolfo, 1777). His was a classic education crowned by instruction at the Academy which he entered in 1751 and which defined his career. Furthermore the fact that he followed his masters' teaching so rigorously has led to many errors in attribution.

5

Jean-Baptiste DESHAYS

(Rouen, 1729 – Paris, 1765)

ACADEMY OF A RECLINING YOUNG WOMAN SEEN FROM THE BACK

Black chalk and white chalk highlights on beige paper

Inscribed in black chalk on verso: *Boucher*

27.4 x 34.8 cm. (10 ¾ x 13 ⅙ in.)

Provenance:

- Jacques Bacri Collection (1911-1965), Paris.
- Then by descendance.

Bibliography:

- André Bancel, *Jean-Baptiste Deshays 1729-1765*, Paris, Arthena, 2008.

Jean-Baptiste Deshays died prematurely at 35 years old, yet left behind a large body of drawings which strongly testify to the mixture of influences on him from Paris and Rome.

Unquestionably, under the authority of François Boucher, Deshays learned best how to draw the female torso. In our drawing, his rigorous observation presents the woman's body with emphasized curves and back movement adding to overall sensuality.

Works of the student and teacher, who was also his father-in-law,² have often been compared, for their subjects and mastery of drawing were so close (*ill. 1*). Flesh is skillfully treated through hatching by both artists, but Deshays blends more, a fact which allows him to convey the idea of volume even more gracefully than his master. The model's gracefulness is also accentuated by her deliberately extended limbs.

Typical of a good academician, Deshays mainly uses black chalk heightened with white chalk or gouache here. The trip to Rome which he took after winning the Grand Prix allowed him to broaden his technique. Upon his return, Deshays adapted his technique to the subject at hand. In this study of a woman, the supple delicate line

gives lightness and elegance to the subject. More generally, this study illustrates the liveliness characteristic of female figures in French 18th century painting which is equally noticeable in his *Study of a Female Nude raising her Right Arm* (ill. 2).

If Mariette's writing is to be believed, "his drawings and sketches from his inventory were sold very expensively."³ Praised for the speed at which he progressed, Jean-Baptiste Deshays enjoyed keen success with his contemporaries on account of the lyricism and poetry inherent in his works. Although he died prematurely while his production was in full

swing, Deshays nonetheless received numerous commissions which place him among the great draughtsmen of 18th century France.

M.O.

¹ Cochin, *Essays sur la vie de M. Deshays*, published by Sandoz, 1977, p. 16

² Deshays married Jeanne-Elisabeth Victoire Boucher, François Boucher's daughter on April 8th, 1758.

³ Pierre-Jean Mariette, *Abeceario*, written between 1765 and 1774, ed. A.A.F., Paris, 1851-1860, vol. II, pp. 95-96



unobstructed view of this sumptuous marble monument which fascinated artists until the 19th century.

The drawing is by the hand of Victor-Jean Nicolle, a terrific draughtsman and engraver who specialized in depicting urban landmarks. Even though his life remains obscure, his large Franco-Italian production makes it possible to understand his career better.

Nicolle discovered Italy during an initial voyage in 1787. Considered since the 16th century as an essential rite of passage for every artist seeking an ideal and fame, the famous "Grand Tour" made it possible to draw directly on site ancient elements that one had already studied during one's previous training. In Rome, the systematic meeting place for artists, Nicolle perfected his

education, especially his drawing techniques and perspective.

Nicolle was mainly inspired by architecture: his compositions are devoted to the glorification of architecture and people who are depicted only serve to enliven the whole (ill. 1).

The artist also developed a major interest in the faithful representation of light as observed while the drawing was being executed. The variable dimensions of his watercolours lead us to think that Nicolle probably sketched his drawings from Nature, directly on site, and finished them in the studio. Certain of his very small sheets of drawings present a great profusion of details (Ill. 2).

The generous dimensions of our drawing allowed Nicolle to divide the composition vertically into two parts. The right side is devoted to the sky, whose soft pink and yellow coloring let us imagine the gentle warmth of summer twilight. Our sheet is made precious through the luminous and atmospheric variations in the sky and its color effects on the Fontana dell'Acqua's white marble which turns pink.

Our landscape is reminiscent of late 18th century and early 19th century Arcadian reveries and vision evoked by the realistic depiction of the architecture and of Nature in which man only occupies a very reduced space. Fascinated by ancient architecture, which was abundant in Rome, the artist made the connection between past and present in his work: this is the nostalgia which Nicolle, like many of his contemporaries, explored.

M.O.

6

Victor-Jean NICOLLE

Paris, 1754 – 1826

THE FONTANA DELL'ACQUA PAOLA ON MONT JANICULUM, ROME

Watercolor over pen and brown ink lines

Signed lower left : *V.J. Nicolle*

Verso : inscribed 'Vue de la fontaine Pauline, située sur le mont janicule à Rome »'

[View of the Pauline Fountain, situated on Mont Janiculum in Rome]

20.3 x 31.3 cm. (8 x 12 5/16 in.)

Provenance:

- A. L. Bruneau (1829-1910) Collection.
- Then by inheritance.
- France, Private Collection.

The Fontana dell'Acqua Paola, also known as the Pauline Fountain, appears under a soft transalpine light. Its construction in 1612 on the Janiculum Hill, considered the eighth hill of Rome, offers an



7

Vincenzo CAMUCCINI (attributed to)

(Rome, 1771 – 1844)

LAST SUPPER

Pen and brown ink, black chalk lines on grey-blue paper
46 x 38.5 cm. (18 1/8 x 15 3/16 in.)

Provenance:

- France, Private Collection.

Bibliography:

- Luca Verdone, *Vincenzo Camuccini: pittore neoclassico*, Rome, Edilazio, 2005.

“An excellent young professor.”¹

Raised and advised by his older brother Pietro, Vincenzo Camuccini at an early age devoted particular attention to drawing. Very rapidly he entered the studio of the painter Domenico Corvi (Viterbo, 1721 – Rome, 1803), whose work at the Borghese Palace fascinated him. His earliest drawings reveal his artistic virtuosity, and especially a pronounced interest in the work of the great Italian Renaissance masters Michelangelo (Caprese, 1475 – Rome, 1564) and Raphael (Urbino, 1483 – Rome, 1520) who became his principal references. By using details from the grand frescos in the Sistine Chapel and

Vatican Palace, Camuccini turned towards Biblical subjects which would constitute the majority of his work.

Carried by the contemporary Neoclassical wave, Camuccini admired Antiquity which he subtly integrated into his works. Our drawing evokes this epoch through classical architecture defining the setting in which the scene takes place.

The artist’s encounter with the famous Ennio Quirino Visconti (Rome, 1751 – Paris, 1818) in 1793 would be decisive for his career. The archaeologist filled in some gaps in young Camuccini’s knowledge of History, and especially Art History. With Visconti, he also refined his competence as a draughtsman by working directly from antique elements. Some years later, in 1804, his work was publicly hailed by the journal *Le Notizie del Mondo*: “...the universal applause which his work receives from the public and connoisseurs is evidence of this excellent young professor’s unanimously accorded merit.”² An excellent young professor was rewarded by being appointed two years later as President of the Academy of Saint Luke. His trip to Paris in 1810 was equally beneficial. There he met the greatest names in Neoclassicism, namely Jacques-Louis David (Paris, 1748 – Brussels, 1825), François Gerard (Rome, 1770 – Paris, 1837), and Antoine-Jean Gros (Paris, 1771 – Meudon, 1835), with whom he became friends and whose admiration was reciprocated. Emperor Napoleon Bonaparte himself remarked on the young Italian prodigy’s qualities as a draughtsman by asking him to copy works by David.

Well organized and theatrical, our drawing seems to be by Camuccini’s hand. The vertical composition is often encountered in his work (*ill. 1*), and the whole responds with Neoclassical rigor imbued with a sense of renewal by the figures’ dramatic facial expressions. Persuaded that drawing should be uplifting for the viewer’s soul, Camuccini presents *The Last Supper*, a fundamental Biblical episode treated by the greatest names in painting, with divine light which emanates from above the composition, and contributes to a clear reading of the whole composition. In this respect, our drawing can be compared to the fresco in the Vatican Palace by Raphael, the artist who inspired him so often (*ill. 2*)

A terrific draughtsman recognized by his contemporaries, Vincenzo Camuccini was famous in Italy and France. According to Falconieri’s writings,³ Camuccini considered that, beyond Neoclassicism, a real artist had a sacred mission. Interpreting religion, the artist was supposed to find inspiration from the Old Masters while remaining committed to depicting religious subjects as faithfully as possible.

M.O.

¹ “[Un] eccellente giovane professore” – extract from an article about the painter Vincenzo Camuccini which appeared in the journal, *Le Notizie del Mondo*, September 12th, 1804.

² “(...) l’universale applauso, che quest’opera riscuote dal pubblico e dagli intendenti, sono una sicura testimonianza di quel merito, che unanimemente viene accordato a questo eccellente giovane professore.”

³ Carlo Falconieri, *Vita di V. Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma, 1875.



“Isabey [...] c’est pour la bonne bouche, de dessin et de couleur il en tient une touche. / Qui lui fera longtemps un nombre d’envieux. / Si tous lui ressembloient ; que ferais-je en ces lieux ? / C’est parmi les défauts que se plaît le satyre. / Cherchons d’autres objets. J’ai besoin de médire.”

Isabey [...] for a good impression, drawing, and color, determinedly defends his style / Which will make many jealous. / If everyone resembled him; what would I be doing here? / Among these defects the satyr enjoys himself. / Let us seek other objects. I need to vilify.¹*

Jean-Baptiste Isabey was famous in his day for the vividness with which he made his lively “little portraits” seem alive and vivacious. Trained in the studio of Jacques-Louis David (Paris, 1748-Brussels, 1825), Isabey, an excellent draughtsman, received the highest praise at Salons and became the incontestable master of French miniatures at the end of the 18th century. Traditionally reserved for great men, the portrait underwent an unprecedented expansion at this time. In a cultural, social, and political context which was constantly evolving, Isabey did not to limit himself in the choice of his models. Thus, among the many public figures on whom he founded his reputation, also figured anonymous people who did not cease to astound and disturb critics (*ill. 1*).

Among these public portraits appeared the profile of General Jean-Charles Pichegru (1761-1804), a soldier who became to Lieutenant-Colonel, was promoted to General-in-Chief of the Army of the Rhine, and even became one of the most recognized commanders in the Republic’s Army. He was best known for the treason of which he was accused: his participation in trying to overturn the Directorate. When Louis XVII, son of the recently guillotined king, died, the Count of Provence, future Louis XVIII anticipated taking power. Pichegru had himself elected to the Counsel of Five Hundred and headed the royalist opposition. Discovered, he was arrested and deported, then escaped and returned to France in 1798. He attempted another coup in order to restore the Bourbons when Napoleon Bonaparte declared himself First Consul. This time Pichegru was imprisoned in the Temple Prison and died mysteriously in his cell a few days later.

Quicker and less expensive to produce, miniatures were highly appreciated by artists and collectors, and thus between 1780 and 1800, appeared in very large quantities. Broadly represented in the Salon, their prices varied according to the quality of execution, technique, and support. Parchment, ivory, pasteboard, Isabey tried many different materials, but it was with the portrait on paper that he really found recognition.

Our portrait is a terrific example of his works on paper. Critics spoke of his great mastery of light effects and drawn heads which had “life and a lot of expression.”² Starting in the 1790s, he preferred

Jean-Baptiste ISABEY

Nancy, 1767 – Paris, 1855

**PORTRAIT OF GENERAL
JEAN-CHARLES PICHEGRU (1761-1804)**

Black chalk and stump on paper
Tondo. Diameter: 11 cm. (4 3/16 in.)

Provenance:

- France, Private Collection.

Bibliography:

- Edmond Taigny, *J.-B. Isabey: sa vie et ses œuvres*, Paris: E. Panckoucke, 1859.
- Cyril Lecosse, *Jean-Baptiste Isabey: petits portraits et grands desseins*, Paris, CTHS: Institut national d’histoire de l’art, 2018.
- François Pupil, *Jean-Baptiste Isabey portraitiste de l’Europe*, exh. cat. RMN, 2005.

medallion formats which were very much in fashion (*ill. 2*), as well as the monochrome grounds which let the gaze focus on the essentials. Thanks to very rigorous stippled drawing technique, our portrait renders in minute detail the volumes, hair, and vest, even while conserving a smooth appearance flattering to the whole and leaving the multiple pencil strokes barely perceptible.

Considered one of the most skillful of his contemporaries in the domain of miniatures, Isabey himself admitted having sought to “pass for the founder of a new school,”³ a separate genre “by means of which he would distance himself from any dangerous comparisons and could fix his attention on his [drawings.]”⁴

M.O.

¹ *Critique sur les Tableaux exposés au Salon en l’an IV*, Paris, Impr. de Madame Hérissant Le Doux, coll. Deloynes, vol. XVIII, n°476, 1795, pp. 6-7.

² *Translator’s note*: “bonne bouche” and “tient une touché” are idiomatic puns. The first is an expression meaning a good impression, but literally translated would be “the good mouth,” thus referring to Isabey’s qualities as a portraitist. In the second, “touché” refers both to his brushstroke and style. “Tenir une touche,” rhymes with “tenir une couche” means to be a bit crazy, whereas “tenir à ...” means to defend or uphold something. So, literally holding his brush or his brushstroke, a bit crazily, determinedly.

³ “Exposition au Salon du Palais national des ouvrages de peinture, sculpture et gravure,” *Petites affiches de Paris*, coll. Deloynes, vol. XVII, n°449, 1791, p.550

⁴ *Abregé de ma biographie par Jean-Baptiste Isabey*, Paris, BNF, 1843

⁵ Etienne-Jean Delécluze, *Souvenirs de soixante années*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Editeurs, 1862, p. 113



9

Hyacinthe AUBRY-LECOMTE

(Nice, 1797 – Paris, 1858)

ARIADNE ASLEEP

OR *ARIADNE ABANDONNED*

Verso: *Studies of Heads after Girodet, Apotheosis of French Heroes who Died for their Country during the War for Freedom* conserved at Rueil-Malmaison, Malmaison and Bois-Préau Palaces.

Black chalk and stump on beige paper

23 x 36.2 cm. (9 1/16 x 14 1/4 in.)

Provenance:

- France, Private Collection.

General Bibliography (Unpublished Work):

- Sidonie Lemeux-Fraitot, Stephen Bann, *À l'épreuve du noir: Girodet et la lithographie*, exh. cat. Girodet Museum, Montargis: Oct. 1st – Jan. 30th, 2011.
- Auguste Galimard, *Les grands artistes contemporains, Aubry-Lecomte, Hyacinthe-Louis-Victor-Jean-Baptiste, 1797-1858*, [3rd edition enlarged with a catalogue of drawings] Paris, Dentu/Lévy, 1860.

*“Aubry-Lecomte’s success was considerable: he was called the Prince of Lithographs, and his contemporaries said that the appearance of one of his lithographs created an event like that of a painting by a master (...)”*¹

Recognized as a draughtsman and lithographer, Jean-Baptiste Aubry-Lecomte was encouraged and backed by Anne-Louis Girodet (Montargis, 1767 – Paris, 1824). On his advice, he became a student

at the *Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA)* in 1818. There he received two gold medals during the National Exhibitions of 1824 and 1831. In addition to the admiration he devoted to Girodet's work, Aubry-Lecomte also did engravings after Pierre-Paul Prud'hon's works (Cluny, 1758 – Paris, 1823), especially mythological subjects and portraits.

The subject of our drawing is evidence of Aubry-Lecomte's attentive observation of Girodet's work. In a horizontal composition, soft flowing lines define Ariadne's sleeping figure whose rounded forms imbue the image with voluptuousness and sensitivity. As if placed delicately in a landscape, her body seems void of a bone structure. Her lascivious pose is a sure echo of Girodet's work, of which *Erigone Asleep (ill. 1)* of 1791 is a striking example. In a Neoclassical mode, the subtle play of light conveys a theatrical effect accentuated by the skillful use of stump. Probably realized under the master's direction, our drawing, engraved by Aubry-Lecomte in 1822 (Paris, Carnavalet Museum), is equally marked by a sensitivity characteristic of emerging Romanticism in France whose beginnings were marked by a fascination for the depiction of sleep and dreaming. The human body in an uncontrollable state, repressed feelings, the subconscious, are what Aubry-Lecomte explores and attempts to materialize through drawing. Soft light, material effects, and limp flesh contribute to plunging the spectator into a peaceful atmosphere propitious for introspection.



10

Even more intriguing, the verso of our drawing presents a second sketch which is none other than a copy of a detail from Girodet's *Apotheosis of French Heroes who Died for the Nation during the War for Freedom*¹ of 1801 (Rueil-Malmaison, National Museum of Malmaison and Bois-Préau), for which many sketches by Girodet are known through sixteen plates engraved by Aubry-Lecomte which were collected under the title, *Collection of Head Studies (ill. 2)*. Through an ery fog, shades of the faces of French Heroes received in Ossian's aerial Palaces² seem to have escaped from a dream. Their striking hallucinatory gaze turned to their right again reminds us of the fascination with dream states of mind.

Considered as Girodet's entitled lithographer, Aubry-Lecomte was such an attentive student that his works still get confounded with those of his master. Indeed, the elegance and purity of his drawings were highly successful with his contemporaries. His ease in the use of black chalk to convey the expression of feelings undeniably places him as a key Romantic artist.

M.O.

¹ Beraldi Henri, *Les graveurs du XIX^e siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes*, Nogent-le-Roi, Jacques Laget, 1981, vol. 1/2, p. 67

² The poems said to have been by Ossian dating to the 3rd century were translated at the end of the 18th century and widely disseminated throughout France. Anne-Louis Girodet devoted long study and many drawings to them.

Pierre Paul PRUD'HON (Circle of)
(Cluny, 1758 – Paris, 1823)

**LOVE TRYING OUT
THE EFFECTS OF HIS TORCH**

Circa 1805

Black chalk, stump on blue paper

Bears a signature upper right: P.P. Prud'hon

Verso: *Study of a Male Academy and Two Figure Studies*

Black chalk and sanguine

Bibliography:

- Sylvain Laveissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, exh. cat. Paris, Grand Palais, New York, Metropolitan Museum, 1997-1998, RMN, 1997.

Considered by Anabelle Godeluck as the *poet of beauty and androgynous grace*, Prud'hon caught attention very young by obtaining a state scholarship at the age of sixteen. He began his career under François Desvoge, Director of the School of Painting in Dijon and won the *Prix de Rome* for the Province of Burgundy. After his trip to Italy, he made a place for himself in Paris and was elected a member of the Institute in 1796, a status which gave him access to a studio at the Louvre.

Our drawing is related to a more finished work by Prud'hon, in a similar technique and also on blue paper (*ill. 1*) which is conserved in the Museum of Art in Baltimore, MD. The latter is itself preparation for an engraving realized in reverse by Jean Prud'hon, Pierre Paul's son, who became his father's official engraver. As Sylvain Laveissière has justly emphasized in his exhibition catalogue devoted to Prud'hon, the Baltimore drawing is "a marvel in luminous lightness, in sfumato, in which the pencil takes on the airs of wash."

Of very beautiful quality, our drawing was probably realized in the same period by one of the artist's followers. Anchored in Neoclassicism, our drawing presents an antique subject *par excellence*: a winged putto in profile holding a torch in his left hand seems interrupted in his action by the viewer's gaze. The subject

also is metaphorical, as in bringing his fine fingers to the flame, the distracted putto illustrates the pangs and pains which Love can cause.

On the verso of our folio, we discover different studies of figures in black chalk and sanguine, as well as an academy of a man, which are evidence of the importance of studies and preparatory drawings as a means of practicing for the largest compositions. An attentive student, seemingly close to one of the greatest French Neoclassical painters, the artist who produced our drawing skillfully deciphered the subtle stumping techniques which render this study so close to the one which served as its model.

Over and above the question of attribution of the work, the artist who did our drawing provides us with a beautiful example of the fascination for Antiquity that existed at the turn of the 19th century.



11

ALOYS ZÖTL

(Freistadt, 1803 – Eferding, 1887)

A BLACK SCISSOR-BILL (RYNCHOPS NIGER)

1846

Watercolor on paper

Signed and dated lower right: *A. Zötl pinx. am 11. November 1846.*

Title and caption below image in the artist's hand
33.5 x 39.5 cm. (13 ³/₁₆ x 15 ⁹/₁₆ in.)

Provenance:

France, Private Collection.

Bibliography:

- Cortázar, Julio (1914-1984), *Aloys Zötl (1803-1887)*, Parma Milano: Franco Maria Ricci, 1976.
- Mariotti, Giovanni (1936-), *Le bestiaire d'Aloys Zötl, 1831-1887*, Paris Milan: Chêne : F.M. Ricci, 1979.

Zötl found the perfect organic concordance between the animal and its habitat.¹

André Breton

Although not mentioned very much in works on Natural History, Aloys Zötl's work nonetheless celebrates Nature's magnificence. This Austrian master dyer is mainly known for his colored watercolors of all kinds of animals. All of 170 folios which came directly from his studio were scattered in Paris under the hammer of Master Maurice Rheims in 1955 and 1956.

In the 19th century, which was one of industrial progress, modernity also prided itself in research on fauna and flora. Out of this research came museums of Natural History which progressively tallied the discoveries and material evidence produced by the voyages across the world in order to increase general knowledge.

Although Aloys Zoyl never traveled beyond the Austrian border, his watercolors give a terrific sense of the level of 19th century ethnological knowledge. Indeed, without ever leaving the little borough of Eferding in northern Austria, this craftsman who was fascinated with ethnography and natural history gradually constituted a catalogue raisonné of animals presented in their habitat which was inspired by his personal knowledge formed through reading and reports from world travelers. Mixing art and science, his fabulous bestiary is the illustration of a period in full industrial expansion and a valuable source of knowledge. More or less naïve, far from being scientifically exact, most of the drawings were imagined from accounts and fantasized images (*ill. 2 and 3*). Aloys Zötl worked for his personal pleasure without any outside iconographical constraints. Not seeking any audience and never giving away any of his work, he could thus freely work at his rhythm and give particular attention to rendering details.

*"I suppose that he worked his whole life in the same room, because he never changed the format of his drawing paper and never had any desire to show anything other than luxurious beasts in the midst of rich natural settings."*²

These were minutely signed and dated works to which Zötl always added a few lines about his discoveries, "*generally the size, habits, and country of origin of the beings reproduced.*"³

His work was rigorous and organized: birds don't seem to appear until 1837, after mammals, fish, shellfish, and reptiles. Our watercolor, dated 1846, presents "*one of the most singular and curious [birds] which Nature has produced:*"⁴ the *Rhyncops nigra*, "the black pirate" or "black scissor bill." Originally from the United States and recognizable by his distinctive beak, it "gathers in every season along the sandy and marshy shores of the southernmost states."⁵ The most detailed description of its way of life is found in the work of the ornithologist, Jean-Jacques Audubon (1785-1821).

Beyond its historic and scientific use, Aloys Zötl's work was celebrated by the Surrealist artists a century later when André Breton (1896-1966), the movement's leader, honored his work:

"[...]Zötl entered into possession of a mental prism which functioned like an instrument of clairvoyance successively revealing the way to the most distant specimens of the animal realm, which is still known to be an enigma to each of us, and the primordial role which the animal realm plays in subconscious symbolism."

M.O.

¹ Extract from the preface of André Breton's sale catalogue (Tincherey, 1896 – Paris, 1966), Hôtel Drouot, Thursday, May 3rd, 1956.

² Introductory note to the sale catalogue of December 19th, 1955.

³ Introductory note to the sale catalogue of May 3rd, 1956.

⁴ Eugène Bazin, *Scènes de la nature dans les États-Unis et le Nord de l'Amérique*, Sauton, 1868, Volume 2, p. 451: Translation of a part of the work of Jean-Jacques Audubon, *The Birds of America, from Drawings Made in the United States and their Territories*, New York : G.R. Lockwood, [1871], c1839.

⁵ *Op. cit.* p.451.



12

Alexandre-Marie COLIN

(Paris, 1798 - 1875)

PORTRAIT OF GEORGE SAND

Circa 1838

Black chalk and stump on parchment

laid down on pasteboard

27 x 20 cm. (10 5/8 x 7 7/8 in.)

Bibliography:

- D. Sarrat, "Un talent bien vif et bien franc: Alexandre Colin (1798 – 1875)," *Bulletin de la Société des Amis du musée Delacroix*, September 2011, pp. 69-80.
- J. Salles, "Notice biographique sur le peintre Alexandre Colin," *Mémoires de l'Académie du Gard*, Nîmes, 1876, pp. V – XXI.

Member of a bourgeois family who had lived in Paris for several generations, Alexandre-Marie Colin liked to recall that his ancestors included many artists, such as the sculptor Simon Challe and his brother, Michel-Ange who was a draughtsman for the King's Cabinet, or Jean-Germain Drouais, one of David's cherished students. At the age of 16 years old, Colin entered Girodet's studio where he frequented Robert Fleury, Edouard Bertin, and Achille Devéria. Born in the same year as Delacroix with whom he retained ties all his life, he also was close to Gericault whom he accompanied on one of his trips to England. In the 1810s, Gericault had a studio on the rue des Martyrs not far from those of Horace Vernet and Ary Sheffer. The young Romantic painters liked to gather there in fervent artistic emulation. Colin also developed a profound friendship with the English painter Bonington who arrived in Paris in 1818.

Having an independent nature, Colin did not compete for the Prix de Rome, but nonetheless left to complete his education in Italy. He stayed several months in Venice where he assiduously copied the masters. He excelled in the subject and all his life, sold prized copies done after the Old Masters which could be seen in the great French, Italian, and Spanish museums.

Alexandre Colin made his debut in the Salon in 1819 with a *Portrait of a Woman*. He continued to participate until 1873 and also exhibited in various French cities, as well as the British Institution and the Royal Academy. With ease and talent, this painter alternated execution of portraits with that of genre scenes inspired by English literature, German Romanticism, or national and European History.

In 1830, Colin became Director of the Drawing School of Nîmes where he proved to be an appreciated master. Our drawing was probably executed not long after his return to Paris in 1838. The painter is at the height of his art. Frequenting Romantic artistic circles, he could have encountered George Sand in one of the salons of the New Athens where Delacroix, Ary Scheffer, Gericault, Musset, Rossini, Liszt, Gounod, and Chopin fraternized.

In our drawing, Colin presents a half-length of a young woman who is about thirty years old. The virtuoso stumping magnifies the hair with characteristic curls and the lightness of the veil which screen the face which is delicately drawn with a tight precise line. We recognize these "dark velvet eyes like those of an Indian," to quote Musset, which perfectly convey the perfectly mastered sensitivity of one who confided that she could only unload her heart through her novels. The velvety stumping handling of the dress also elevates the handling of the dress topped by a teardrop pendant necklace which emphasizes the femininity of this unusual personality.

Contemporary with the *Portrait of George Sand* by Charpentier (*Ill. 1*, Salon of 1839, now cut down to an oval, Paris, Museum of Romantic Life,) our drawing is related to it by a similar hairdo and a character-

istic self-controlled expression. Nonetheless, with Colin, one finds an idealized approach to the sitter which, behind a smooth physiognomy and balanced modeling, seems to bring all of his feminine effigies together under common paternity. The same quest for formal perfection animates the artist who did George Sand's portrait and that of Baroness Rivet (*ill. 2*) executed during the same period.

Our drawing belonged to Philippe Burty (1830-1890), the writer and art critic whose collector's mark is stamped on the lower left. Collaborator on the *Gazette des Beaux-Arts* founded in 1859 by Charles Blanc, and then of Gambetta's *République française*, Burty displayed a precursory taste for modern etching starting in the 1850s, and then for artists like Manet, Jongkind, Whistler, and Puvis de Chavannes. A collector with sure taste, he drew up catalogues of the works by

Meryon, Millet, Meissonier, and Haden. He was similarly one of the first to uphold the taste of the day for Japanese art. In addition, he became close to the Goncourt brothers in whose journal can be found a description of his interior on March 16th, 1865:

"An interior of art, a board of books, lithographs, painted sketches, drawings, and faience. A cordial atmosphere of a good childhood, a happy family, which reports on the thoughts of these 18th century artistic bourgeois households. It's a bit of a laughing and luminous house, such as one would imagine Fragonard's house to be."

The author of many works on art, exhibition and sale catalogues – such as Delacroix' post-mortem sale, - Burty was appointed Inspector of Fine Arts in 1881, a position he held until his death.

M.B.



13

Eugène DELACROIX

Charenton-Saint-Maurice, 1798 - Paris, 1863

STUDY OF LIONS

Watercolor and black pencil on prepared paper
 Studio stamp in red ink on lower right : (L.838a)
 23.2 x 35 cm. (9 1/8 x 13 3/4 in.)

Provenance:

- S. M. Vose, Westminster Art Gallery, Providence, according to several labels on verso, including one numbered '6131'.
- Acquired from the above by Dorothy Dings Kohler, in 1970, according to a label on verso.
- Private Collection, Paris.

Bibliography:

- Arlette Serullaz, Edwart Vignot, *Le bestiaire d'Eugène Delacroix*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008.
- *Delacroix Drawings: the Karen B. Cohen Collection*, exh. cat. Metropolitan Museum of Art, NY, (Yale University Press) 2018.
- Denis Milhau, *Le rôle du dessin dans l'oeuvre de Delacroix*, Paris, Ed. Musées nationaux, 1963.

*"He would spend entire days at the Botanical Gardens [Jardin des Plantes], where he would observe the animals in all their positions, he penetrated their movements, their form, in search of the dominant [traits] of their character [...] It was these repeated observations, done with wisdom, conscience, determination, and the supreme understanding of genius, which made Delacroix the first among all animal painters."*¹

Although more than 8000 drawings came to light in his studio on the rue Fustenberg, Delacroix was better known among his contemporaries as a painter than a draughtsman. However he took great care of his drawings, which were indispensable tools in the realization of his paintings. Used with a very personal purpose for which he gave no explanation, it was also rare that he showed them. Souvenirs or preparatory sketches, these pages form an inexhaustible source of information about his obsessions and discoveries.

As can be seen in his many drawings of tigers, cats, and lions, felines exercised a particular fascination on Eugene Delacroix. Of course, he attentively observed Rubens' works, including the famous tiger and lion hunts, and admired the master's skill in rendering the nervousness of these felines. He had to observe them every minute to understand the way of life of his subjects. In a letter addressed to Isidore Geoffroy Saint-Hilaire,² Delacroix even asked "permission to do studies from animals in the Menagerie of the King's Garden, and for that purpose, be introduced inside the building where they are kept during their meal time."³ He painted them almost as human, with the same attention to portraiture. His *Head of a Cat*⁴ in which the originality of the profile pose recalls ancient medals reserved for great men is evidence of that attention.

The impulsiveness and rapid execution of our drawing reveals the feverish state which Delacroix entered when he studied felines. His skillfulness in transcribing the power of the animal's limbs also evoke the hours spent observing these majestic creatures coming and going behind their bars. When one of them died, he sometimes even succeeded in being present for their dissection. When working with his friend, the animal sculptor Antoine-Louis Barye (Paris 1795-1875), Delacroix was equally interested in their anatomy in order to draw with precision. From the Saint-Cloud Menagerie to the *Jardin des Plantes*, his oeuvre creates a close link between the History of Science and History of Art.

Preferring pen and wash, Delacroix used classical means of drawing on paper and innovated by using watercolor which was easy and quick to prepare, little known in France in the 1820s, and allowed him to convey all the expressive intensity he sought. Drawing is a sure means of taking into account several states in order to be able to retranscribe the purpose of the final work as precisely as possible. By sketching different lion positions on the same page, Delacroix captures the image from life, as the eye perceives it. He transcribes the suppleness and agility of these felines which present his eye with graceful poses which he had to immortalize.

*"I believe that a simple drawing makes it possible to incubate, so to speak, and bring to light at the same time. In this small framework and with an execution that is somewhat summary, one can achieve the strongest emotion."*⁵

A characteristic figure in French Romanticism, Eugene Delacroix' drawings are also the vessel for expressing human feelings. The lions' different attitudes express various emotions, such as tenderness, rage, as well as impulsive states, the illustration between the wild and tamed sides of human beings.

M.O.

¹ G. Dargenty, *Eugène Delacroix par lui-même*, Paris, J. Rouam éditeur, 1885, pp. 33-34.

² Isidore Geoffroy Saint-Hilaire (1805-1861) was a French Zoologist, Professor at the National Museum of Natural History, where he became Director between 1860 and 1861.

³ Arlette Serullaz, Edwart Vignot, *Le bestiaire d'Eugène Delacroix*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008, p. 359

⁴ *Tête de chat*, partially varnished watercolor, c. 1824-29, 16 x 14.2 cm. (6 1/16 x 5 7/16 in.) Louvre, Graphic Arts Department.

⁵ Eugène Delacroix, *Journal*, October 29th, 1857, p. 685



14

Félix ZIEM

(1821 – 1911)

VILLA IN ROME

Brown wash and white gouache highlights over black pencil.

Situated and dated lower right: *Villa (?) 2 avril 1848*

25.50 x 35.8 cm. (10 x 14 1/8 in.)

Provenance:

- Anonymous sale, Paris, Hôtel Drouot, Mes Poulain-Le Fur, June 1st, 1988, n°83.

Bibliography :

- L. Del’Furia, *Félix Ziem: le génie et l’adresse, 1821 – 1911*, Ziem Museum, Marseilles: Ed. Arnaud Bizalion, 2014.
- *J’ai rêvé le beau. Félix Ziem, peintures et aquarelles du Petit Palais*, Paris, exh. cat. Martigues, Images en Manœuvres, 2011.
- *Félix Ziem (1821-1911: voyages, impressions et paradoxes*, exh. cat. Beaune, Aix-en Provence, Museum of Fine Arts, 2011.
- F. Verlinden, G. Fabre, L. Marchetti, *La traversée d’un siècle: Félix Ziem, 1821-1911*, Paris: RMN, 2001.

While Félix Ziem’s name is associated with brilliant pictorial compositions of Venice or an Oriental enchantor who enthralled collectors, his drawings constitute a discreet pendant which reveal his artistic breadth. Ziem was first and foremost a draughtsman. After attending the architecture section of the School of Fine Arts in Dijon, he worked as a construction supervisor in Marseilles where his talent with a pencil caught attention. Noticed by the Duke of Orleans who was one of the first purchasers captivated by his watercolors, he soon left his job to open a studio. Settled in Nice in 1841, he developed a wealthy clientele of English nobility, Russian princes, and French aristocrats.

In 1842, the artist left for Italy for the first time. He punctuated

his travels with many drawings which would constitute a vast formal repertory from which he would draw ceaselessly throughout his career, as he elaborated pictures in his studio inspired by his stays in Rome, Florence, Venice, Constantinople, Germany, and even Egypt.

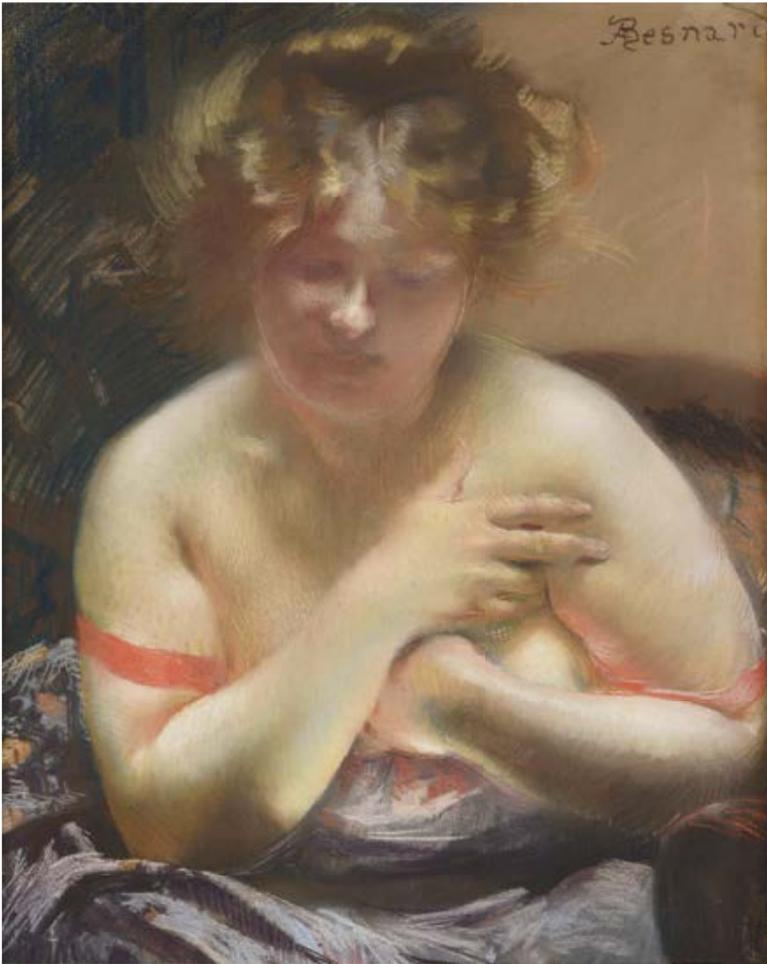
Ziem was a sensitive, passionate, and sentimental man. Appreciated for his cheerfulness, he also turned out to be subject to crises of despair. In the summer of 1846, struck by the deep pain of his beloved wife’s death, he left for Italy for the second time, in the company of the Austrian painter Arminius Mayer and his three daughters. He stayed there until 1848. His annotated travel albums conserved in the Graphic Arts Department in the Louvre Museum make it possible to retrace precisely his long route which took the artists to Lake Como, Florence, Bologna, Venice, Naples, and Rome. The drawings from this period express new freedom. The architect’s sure hand

remains, void of all dryness and imbued with vitality. He alternates spontaneously executed sketches with more finished tightly drawn folios in the same notebook.

Our drawing is dated April 2nd, 1848. In the spring of that year, the artist stayed in Rome a long time. He set his easel in the countryside north of the Eternal City, along the right bank of the Tiber. Ziem knew how to combine different scales skillfully and blend closer planes by playing with perspective. On the horizon, St. Peter’s dome, the Castel Saint Angelo and the small wall which links them situate the scene. In the foreground, the subject is two-fold: a villa, whose name is noted on the bottom of the page, is juxtaposed to a grove of trees depicted with pictorial effects which are precursors to his subsequent work in Fontainebleau forest. Upon returning to France, he lived in a covered wagon before acquiring a house in Barbizon in 1866. The light black pencil line places the architecture and is more structured in the foliage heightened by a contrasting brown wash, while white gouache yields touches of light.

Ziem kept most of the drawings he executed during this particularly productive trip for the rest of his life. As precious material, they also are evidence of the already mature talent of this painter of modest origins who was trained outside of the Fine Arts system. As soon as he returned to Paris in 1848, Ziem got to know the Paris art dealers who were selling works by the Barbizon painters and who accompanied his prolific flourishing career. Goupil and Boussod, Durand-Ruel, Georges Petit – who inaugurated his gallery with an exhibition devoted to the artist, as well as Bernheim starting in the 1890s, - were the pillars of his success. In 1849, he exhibited many views of Italy in the Salon for the first time. After having executed close to 10,000 drawings and 6,000 paintings in more than seventy years, Ziem made an important donation to the Petit Palais in 1905, and then received the honor of having his works enter the Louvre during his lifetime through the Chauchard bequest in 1910.

M.B.



15

Albert BESNARD

(Paris 1849 – 1934)

YOUNG WOMAN IN UNDRRESS

Circa 1920

Pastel on paper laid-down canevas

Signed upper right

61 x 50 cm. (24 x 19 1/16 in.)

Bibliography:

- Albert Besnard (1849 – 1934): *modernités Belle Époque*, exh. cat. Évian, Palais-Lumière, Paris: Petit Palais, Somogy, 2016.
- Jean ADÉHMAR, *Albert Besnard: l'œuvre gravé, peintures, dessins, pastels*, exh. cat. Paris: Bibliothèque Nationale, 1949.
- Camille MAUCLAIR, *Albert Besnard – L'homme et l'œuvre*, Paris: Delagrave, 1914.
- Roger Marx, *The Painter Albert Besnard*, Paris: A. Hennuyer, 1893.

Covered with honors in his lifetime, and the first painter to have a national funeral, Albert Besnard was forgotten for almost a century before he was rediscovered during the last decade and recovered a fitting place in the history of French Painting. Through maternal connections, he began his initial training under Jean Bremond, a student of Ingres. In 1866, he entered the *Ecole des Beaux Arts* as a student of Cabanel, and then of Cornu. In 1870, he took up arms in the war against Prussia, an engagement which led to a new level of maturity both personally and in his art. In 1874, without having sought honors, he won the *Grand Prix de Rome*. During his sojourn in the Eternal City, he met Charlotte Dubray, a sculptor who became his wife and artistic companion for close to fifty years. In following her to England where the couple lived starting in 1879, Besnard discovered Pre-Raphaelite painting. He lightened his palette, and his subjects became allegorical. In London, he became friends with Alphonse Legros and perfected his etching technique.

Back in Paris in 1884, Albert Besnard rapidly made a name for himself in the art of portraiture, by exalting the beauties of the literary, artistic, and political world through his modern taste and warm palette. Public commissions followed, and he excelled as a decorator while applying his innovative talent to City Hall (*Hôtel de Ville*), the Sorbonne, the *Comédie Française*, and the *Petit Palais*. This official recognition was punctuated with responsibilities: Director of the Villa Medici from 1913 to 1921, Besnard was received into the French Academy in 1924, and directed the *Ecole des Beaux Arts* for ten years. A man of the

world, Besnard hosted select elegant society every Sunday. Among his guests could be found Puvis de Chavannes and Ernest Chausson, Paul Helleu, Jacques-Emile Blanche, and a very young Maurice Denis, alongside Deputies and eminent French and foreign art collectors.

Albert Besnard's multifaceted talent reached particular perfection in his pastels, a technique adapted to the audacity of his search for light and color. Starting in 1885, he exhibited at the Society of French Pastellists over which he presided in the beginning of the following century. His first biographer, Camille Maclair, summarized his manner as follows:

"Mr. Besnard's pastels bring us new proof of his completely classical affiliation with the 18th century. He uses a grey or beige pasteboard onto which he rubs cold background colors to establish the main values vapo- rously, and then creates accents with half-hard pastel pencils, actually drawing with colored pencils, through series of lines and cross-hatching [...] This is how several superb studies of nudes or half-draped nudes were executed which are such poems of flesh flecked with vivid reflections, celebrations of fiery hair and milky skin [...] with exceptional liveliness and vigor."

In addition to depicting society women, Albert Bernard enjoyed realizing portraits of studio models whose sensual intimacy seduced collectors. Maclair continued,

“The female effigy is emblematic and when names are forgotten, remains a work of art which is not diminished by anonymity. It is embellished by the gaze of all those who admire it.”

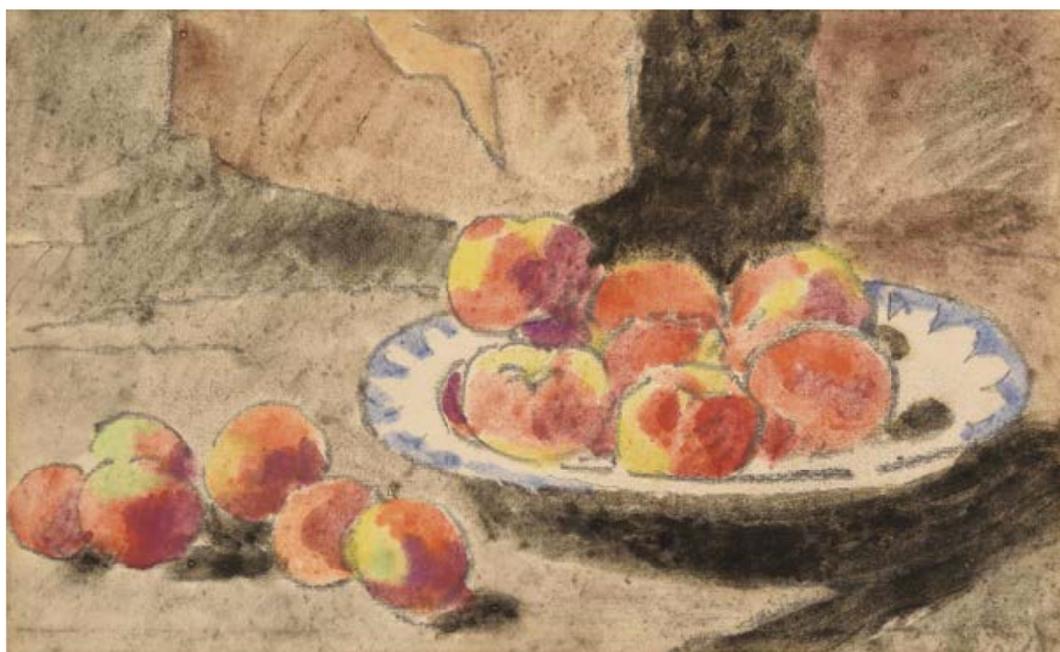
In his reception discourse, Louis Barthou, who welcomed Besnard into the Academy in 1924, detailed the strong bond that united the painter with his models:

“The model is your collaborator. You ask her right at the beginning, “How do you like yourself?” [...] Your psychological investigation, which sometimes reveals her to herself, gives you, who question and observe, the revelation which you need. After having multiplied sketches, drawings, and silhouettes, you thoroughly know the physical and moral person whom you want to paint.”

Our drawing belongs to this group of studio portraits which constitute many stanzas of the same ode to a woman. In other pastels by Besnard (*Woman whose bust is revealed*, pastel on paper on canvas, Christie’s Sale, Paris, April 24th, 2018, n°211) this young woman can be recognized with her pearly flesh and Venetian blonde hair whose reddish vermilion straps slip down, thus bringing out the sensual curve of her shoulders.

We are in about 1920 here. With the years, the artist’s palette became more restrained in order to privilege his work on lighting and reflections. The flesh tones are milky on the bust and more enhanced in the face. Lines of pure color emphasize the eyelids, as well as highlight the lips and cheek contours. The artist creates three-dimensionality through the play of colored hatching, which is nuanced on the body, very open on the fabrics, and in muted tones in the background. The woman lowers her gaze, her arms cover her bosom in a modest movement which actually attracts attention. While Besnard’s drawings and etchings feature models who are present and sometimes provocative, his pastels diffuse a more mysterious atmosphere. The poses of the women establish a distance – some are seen from behind, others seem to sink into inexpressible dreams, in line with the image of the *Bather* or the *Portrait of Madame Brulley de La Brunière*, conserved at the Orsay Museum, with which our pastel shares this secret gracefulness so characteristic of the painter.

M.B.



16

Louis VALTAT
(Dieppe 1869 – Paris 1952)

STILL LIFE WITH APPLES

Circa 1924

Charcoal, stump, and watercolor on beige paper
Signed lower right
24.5 x 39 cm. (9 5/8 x 3 1/8 in.)

Bibliography:

- *Louis Valtat à l'aube du fauvisme*, exh. cat. Lodève Museum: Editions midi-pyrénéennes, 2011.
- *Valtat: indépendant et précurseur*, exh. cat. Sète: Paul Valéry Museum, Ed. Au fil du temps, 2011.
- J. VALTAT, *Louis Valtat, catalogue de l'œuvre peint 1869 – 1952*, Paris, Neuchâtel: Ides et Calendes, 1977.
- *Louis Valtat: rétrospective centenaire*, exh. cat. Geneva: Petit Palais, 1969.

For a long time, Louis Valtat baffled critics who struggled in their analyses to reduce the work of this eccentric artist to one of the official trends which structured art history. Attached in turn to Post-Impressionism, the Nabis, and the Fauves, Valtat followed an independent path, the product of an instinctive sensitivity and of faultless experimentation. Born in Dieppe to a family of ship builders, Valtat grew up in Versailles, where he left the *Lycée Hoche* to enter the *Ecole des Beaux Arts* in 1886, at the age of 17. He completed his education at the Julian Academy, where he made friends with Pierre Bonnard and Albert André. His first submissions to the *Salon des Indépendants* in 1893 were noticed by Felix Feneon. After contracting consumption, he discovered the lights of the South the following year in Banyuls, and then continued his convalescence in Arcachon.

From there, he sent audacious paintings which prefigured Fauve aesthetics to the Salon in 1896. After an initial exhibition at Durand-Ruel, he owed his career's stability to Ambroise Vollard, who acquired a large part of his production through the friendly intermediary of Renoir. Present that same year at the *Libre Esthétique* in Brussels, he figured in the 1905 Autumn Salon in the same room as Kandinsky and Jawlensky. In subsequent years, he exhibited in Vienna, Dresden, Berlin, and as far as Russia.

Louis Valtat was inspired by daily life, initially that of the lively streets which bordered his studio on the rue de La Glaçière, and then in the different regions where he spent his life. From the late 1890s on, he spent part of the year with his wife in Provence, first at Agay, and then Antheor. There he frequented Renoir and Paul Signac. In the summer, he stayed in Normandy. The remaining months were spent in Montmartre, and then on Avenue de Wagram which the painter left in 1924 to settle in Choisel, in the Chevreuse valley. His work was now officially recognized. In 1927, he received the Legion of Honor. Not long before his death, six of his paintings figured at the height of the National Museum of Modern Art exhibition *Le Fauvisme* in 1951.

Louis Valtat did not leave any writings which could document his œuvre whose analysis reveals continual evolution sustained by indefatigable on-site studies. The painter worked vivaciously in natural hues.

He painted familiar faces, passers-by, flowers, landscapes, and still lifes. Among the latter, mainly oils have come down to us; our *Still Life with Apples* thus enriches a very limited corpus of works on paper.

Valtat composed his work with an expressive restraint worthy of Chardin. Here, apples, his only subject, are arranged on a plate set off by blue scalloping which can also be seen in the *Plate of Peaches and Bunches of Grapes*, (Sotheby's Sale, November 5th, 2014, n°357), and are on a table evoked in a few strokes. The background décor is very simply suggested. As was his practice, the artist used charcoal to draw thick lines around the fruit and to emphasize shadows. He then employed watercolor in a dry technique without blending shades. The chromatic range is limited: yellow, red, with purple or light green highlights here and there, against the beige background of the paper accentuated by black or brown wash.

In line with Cézanne's style, Valtat found these few pieces of fruit to be the basis for a study in three-dimensionality based on form and color, as well as the means to convey the poetics of daily objects. Classical in his manner, he did not free himself from either perspective or relief, but synthesized his observation in a drawing which accurately brings together the sensitive immediacy of the sketch and colored harmonies appropriate for rendering the inanimate presence. He thus realized the "artist's profound design" which Charles Sterling summarized on the occasion of the grand retrospective exhibition, *Still Life from Antiquity to Today*, at the Orangery Museum in 1952:

"that of imposing his poetic emotion before the beauty which he glimpsed in the objects and their setting."

M.B.

We would like to thank the Association of Friends of Louis Valtat for having confirmed the authenticity of our work which will be integrated under the reference number 2333A9 into the forthcoming catalogue raisonné.



17

Charles Henry FROMUTH
(Philadelphia 1866 – Concarneau 1937)

STORM MIRRORED IN THE WATER

1907

Pastel and gouache on paper

Signed and dated lower left: *Charles Fromuth 1907 / Oct. 15, 1907*

Monogrammed lower right

31 x 45 cm. (12 ³/₁₆ x 17 ¹/₁₆ in.)

Bibliography:

- *La modernité en Bretagne - 1. De Claude Monet à Lucien Simon 1870 - 1920*, exh. cat. Pont-Aven Museum, Silvana Editoriale, 2017.
- *Charles Henry Fromuth: Journal d'un américain à Concarneau*, exh. cat. Concarneau: Galerie Gloux, 2004.
- *Charles H. Fromuth, 1858-1937*, exh. cat. Pont-Aven: Pont-Aven Museum, 1989.

Nothing indicated that Charles Henry Fromuth was destined to become “the hermit of Concarneau,” as his compatriots nicknamed him. Originally from a modest family of German immigrants, he entered the Pennsylvania Academy of Art where he was trained under Thomas Eakins, who was a former student of Gerome and one of the principal late 19th century American painters. Under his master, Fromuth developed an admiration for Millet and Corot, as well as a preference for landscape painting.

In 1889, Fromuth left to travel in Europe with a fellow student. He signed up for the Julian Academy, but was disappointed by

Bougureau’s instruction. The following year, he took a room at the Hotel de France in Concarneau for the summer, and never left the town. Brittany was attracting young painters with its seaside and rural subjects, as well as its well-rooted traditions perfect for nourishing artistic inspiration. About ten miles from Pont-Aven, Concarneau - or “Sardineopolis” as Fromuth called it – had become a cosmopolitan artistic center in the 1870s around the very classical painters Alfred Guillou and Theophile Deyrolle. In this traditional fishing port, Fromuth would display characteristic work based on a personal approach. Whereas a boat and the sea generally served as background in ethnographic scenes, Fromuth made them subjects in and of themselves where they were virtually unique and incessantly questioned.

For almost thirty years now, I have been rummaging through this port in this region which is so rich in seascape and sailors, rich in climatic variations, storms, tempests, dampness and lightness of the air, in the mildness of a climate [ideal] for working outside, this port is marvellous,” he summarized in 1923 in his Journal.

From 1895 on, Fromuth abandoned oils in order to completely devote himself to charcoal and pastel. His unrestrained velvety technique was highly appreciated and the artist received many prizes in Europe and the United States. In 1899, he was one of the founding members of the London Pastel Society. The following year, he discovered Japanese art at the Trocadero during the Universal Exposition. This decisive encounter was accompanied by a new consciousness of shared sensitivity.

“The Japanese possess a physical conception of the earth, sea, and atmosphere which is far superior to ours,” the painter wrote in his memoirs. His works from the following years – of which our drawing is one – are influenced by Japanese perception of space and subject. Formats stretch out lengthwise, perspectives are inclined, and the horizon rises.

The Disarmed Boats, a pastel of 1897 now conserved in the Quimper Fine Arts Museum, already attests to this concern for placing water and its reflections at the heart of his work. Ten years later, the viewing angle is more audacious, with the sky and horizon absent; the plunging perspective recalls Japanese prints. The barks, cast to the side, only evoke the basin. The artist marries dark greens, browns, and deep blues to convey the fluid movement of water. The reflections in the sky charged with clouds are handled with a loose, nervous brushstroke, relieved by broken light tones. Signed and dated 1907, our work is also marked by one of the artist’s stamps which alternated the stylized design of his initials with that of a sailboat.

M.B.



18

Emile-René MENARD

(Paris 1862 – 1930)

BATHERS ON THE BEACH

Oil on its original canvas

Signed lower right: “ER Ménard”

64 x 80 cm. (25 3/16 x 31 1/2 in.)

Exhibitions:

- Salon des Beaux-Arts, Paris, 1921, no. 799.
- Brussels.

Bibliography:

- Catherine GUILLOT, “La quête de l’Antiquité dans l’œuvre d’Émile René Ménard,” *Bulletin de la Société d’Histoire de l’Art français*, 1999, p. 331 sq.
- *René Ménard, 1862-1930*, exh. cat. Dieppe: Castle-Museum, 1969
Claire MAUPAS, *Vie et œuvre d’Emile-René Ménard*, mémoire de maîtrise, Paris IV, 1982.
- *Peintures et pastels de René Ménard*, Preface by André Michel, Paris: Armand Colin, 1923.

Son of René Ménard, an Art Historian and Director of the *Gazette des Arts*, Emile-René Ménard forged his taste for painting at Barbizon where he spent his vacations in his youth under Millet, Corot, and Daubigny. He inherited his passion for classical Antiquity from his

eccentric uncle Louis Ménard, a poet, chemist, and historian of whom Theophile Gautier said one day that he was “an Athenian born two thousand years too late.” The interior decorator Galand, and then the painter Lehmann guided his first steps in the painting profession. In 1880, Menard entered the Julien Academy where he was taught by Bouguereau, Baudry, and Robert-Fleury. He exhibited for the first time in the Salon of 1883; the State bought his *Departure of the Herd*, which marked an auspicious beginning to a smooth obstacle free path.

“This artist’s career was successful,” summarized Jean-Louis Vaudoyer on the occasion of an exhibition devoted to the painter in 1926. “At no time did Menard encounter setbacks, lack of success, or even indifference from critics or the public. As soon as he started

painting, it was an enchantment, an enchantment which still continues [...] With the tranquil audacity of the strong, his eyes fixed on his inner ideal, smiling, confident, and serious, he continues on his way.”

Menard manifested a peaceful, joyful, vigorous naturalness which the ordeals of life – such as the premature loss of his two children – don’t seem to have affected. The quest for beauty which traverses his art was nourished by his taste as a collector; at home, he assembled Persian tapestries and Medieval stuccos from Italy, tapestries, Greek marbles and Romanesque capitals.

Heir to Poussin or Claude Lorrain, sometimes close to Puvis de Chavannes, Emile-René Menard’s work combines close observation of Nature with a search for classical perfection with Arcadian accents. The sketchbooks conserved in the Graphic Arts Department of the Louvre Museum attest to on site outdoor studies by this enthusiast of light: multiple notes about colors punctuate lines drawn in graphite. Menard then moved readily on to pastels before composing his picture in the studio – each project often gave birth to several variations.

Our *Bathers on the Beach* are the product of this long work of maturing, nourished by the artist’s voyages as he traversed Italy, Greece, Morocco, and Egypt. In 1921, Menard was at the height of his art. He had been residing for ten years at Varengeville, a village on the Norman coast which had already attracted Turner, Whistler, Corot, and Renoir. Here he depicts two women bathing – one of his favourite subjects – in a sandy cove at the foot of the cliffs illuminated in a twilight glow. Elegant and gracious in their restrained sensuality; these figures combine the incarnation of harmoniously sculpted

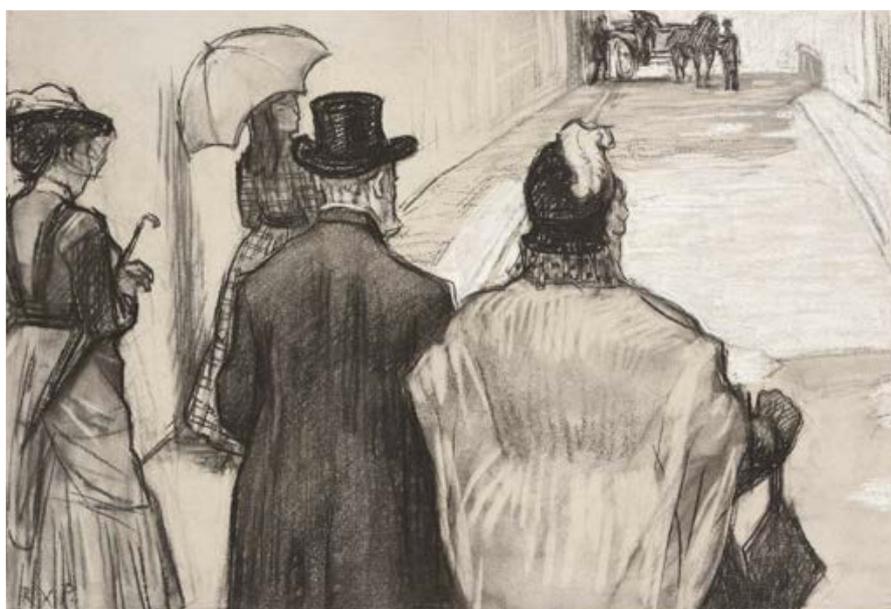
bodies with the ideal line of Greek Vestals. They integrate seamlessly into this timeless landscape, and thus construct a timeless image void of any moral or historic connotations.

Menard prepared his oils by means of a thin, sometimes mat, oil of turpentine grisaille. The often visible support toned the surface and reinforced the dominant golden ochre. The artist liked to paint changes in light. The late afternoon rosy and orange harmonies make the modeling of the flesh sublime. The strand in the foreground is handled with a lively, almost rushed brushstroke which seems to be a means to bring out the subtle handling of the water and cloudy sky so characteristic of the painter's style.

As was his custom, Menard reworked this composition several times. The closest version, a less finished oil on pasteboard (Millon Sale, June 19th, 2006, n° 357,) is probably preparatory to our painting. In the Oise Museum (MUDO) and the Pau Museum, can be found *Bathers* who are in diurnal atmospheres and more meridional landscapes.

Our picture was presented at the *Salon des Beaux-Arts* in 1921 under the number 799, and then later in Brussels, where Menard exhibited several times after having been elected to the Academy of Fine Arts in 1925.

M.B.



19

René-Xavier PRINET

(Vitry-le-François, 1861 – Bourbonne-les-Bains, 1946)

THE PROMENADE

Charcoal, stump, and white chalk on blue-grey paper
30 x 43 cm. (11 ¹³/₁₆ x 16 ¹⁵/₁₆ in.)

Bibliography:

- C. GENDRE, *Prinet, Peintre du temps retrouvé*, Paris: Somogy, 2018.
- R.X. Prinet, cat. exp. Belfort, Museum of Art and History, Vesoul, Musée Georges Garret, Paris, Musée Bourdelle, Belfort: Museum of Art and History, 1986.
- Jacques-Emile BLANCHE, *Les arts plastiques: La Troisième République, de 1870 à nos jours*, Paris: Impr. Nouvelle, 1931, p. 189.

Originally from a family of magistrates in Franche-Comté, René-Xavier Prinet was trained at the Julian Academy before entering the *Ecole des Beaux-Arts* in 1880 in Jean-Leon Gerome's studio at the height of Gerome's career. Five years later, Prinet presented his first canvas, a *Child Jesus*, to the Salon of French Artists. In 1890, he joined the National Society of Fine Arts, where he exhibited until 1922. The following year, he co-founded the *Salon des Tuileries* with Besnard, Bourdelle, Le Sidaner, and Aman-Jean. In 1900, Prinet additionally participated in the creation of the New Society of painters and sculptors which exhibited in the Georges Petit Gallery under the aegis of Rodin and Albert Besnard. There he found emulation and agreement with its artistic orientation and presented his works until 1916.

Prinet was a sociable man who multiplied his artistic and amicable relationships. He was associated with the painters of the Black Band, Lucien Simon, René Menard, Anrez Dauchez and Charles Cottet. Georges Desvallières counted among his closest friends and was welcomed with his family in the summer at "Double Six," the villa which the Prinet couple owned at Cabourg.

The painter's talent was combined with a marked taste for teaching. In 1904, he created the Academy of the Grand Thatched Roof Cottage (*la Grande Chaumière*) at Montparnasse with Antoine Bourdelle and Lucien Simon. He was appreciated by his students for the attention he gave to them while respecting their personalities. He participated during this same period in the creation of the first studio at the *Ecole des Beaux Arts* which was for women and which he directed. The artist was also the author of an *Initiation to Painting* and an *Initiation to Drawing*.

"A very confident draughtsman, successor to Fantin-Latour in a certain genre of intimate family portraits, he represents what one calls "the French measure," wrote Jacques-Emile Blanche about Prinnet. Gifted with solid graphic mastery, the painter conveyed bourgeois daily life in the *Belle Époque* through intimate harmonious interior scenes. Cabourg inspired his luminous paintings where promenades, bathers, riders, and children's games provided images of the same high society lifestyle that was being described during the same period by his neighbor, Marcel Proust. The artist also illustrated several works; such as *Maman Colibiri ou l'enchantement* (*Mama Colibiri or the Enchantment*), a success by Henry Bataille which was adapted several times to the screen, and *le Roman d'un Spahi* (*The Novel of a Spahi*) by Pierre Loti.

Our drawing depicts a scene of an urban stroll structured according to an original perception of the setting with audacious centering. Seen from the back and from slightly above, a trio of well-dressed figures occupy a large part of the page. In front of them, a young woman sheltered under an umbrella partially turns. In the upper part, sketched at the vanishing point of this tight perspective, a man is descending from a cab. Through its immersive composition and instantaneous feeling, this drawing could be preparation for an illustration of a literary work. It is reminiscent, for example, of *The Man in Gallant Company* (Artcurial Sale, October 10th, 2011, no. 154), a preparatory study for the novel by René Boylesve, *La jeune fille bien élevée* (*The Well Brought-Up Young Girl*).

The artist draws with a sure line, starkly and clearly. The dark black of the charcoal, sometimes stumped, contrasts with the white chalk which floods the street with light. The decor laid out in a few lines disappears before the figures. Although the faces are barely shown, Prinnet nonetheless succeeds in creating a surprisingly expressive scene tinged with a feeling of suspense. This taste for people seen from the back can be observed several times in his work, as in *L'heure du bain* (*Time for a Bath*) or *La mer au pied de la digue* (*The sea at the foot of the pier*) (oil on wood, private collection, see C. Gendres, no. 91-92).

M.B.

| INDEX ALPHABÉTIQUE

Hyacinthe AUBRY-LECOMTE.....	9
Albert BESNARD	15
Denys CALVAERT (attribué à)	1
Vincenzo CAMUCCINI (attribué à).....	7
Annibale CARRACCI	2
Alexandre-Marie COLIN	12
Jean-Baptiste DESHAYS	5
Eugène DELACROIX	13
Ecole vénitienne vers 1600 / <i>Venetian School, circa 1600</i>	3
Charles Henry FROMUTH	17
Jean-Baptiste ISABEY	8
Nicolas LANCRET	4
Emile-René MENARD	18
Victor-Jean NICOLLE	6
René-Xavier PRINET	19
Pierre Paul PRUD'HON (entourage de).....	10
Louis VALTAT.....	16
Félix ZIEM	14
Aloys ZÖTL	11





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

Prix : 15€

ISBN 979-10-94395-10-3