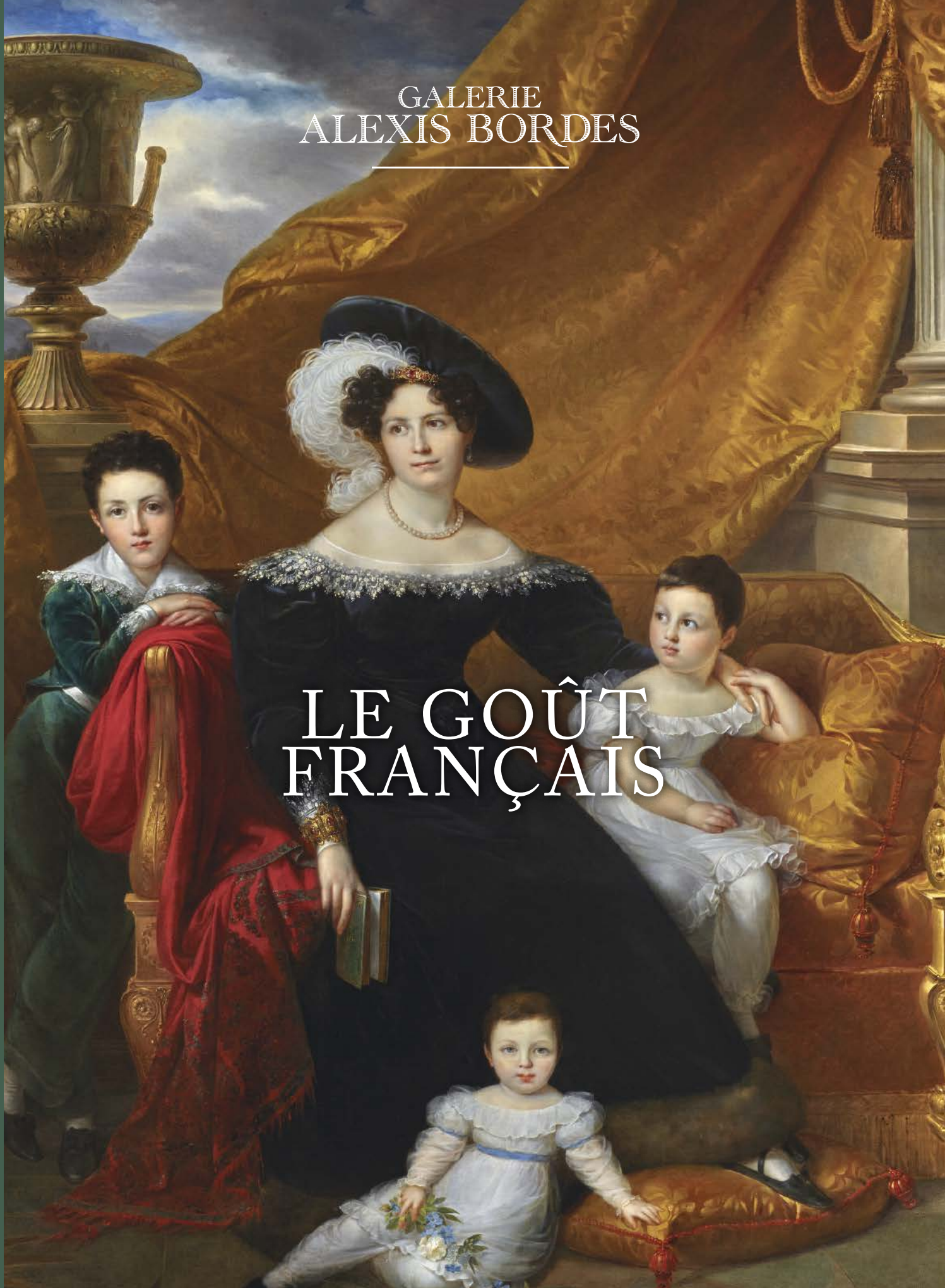


GALERIE
ALEXIS BORDES

LE GOÛT
FRANÇAIS



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.

*« La peinture est une poésie qui se voit au lieu de se sentir
et la poésie est une peinture qui se sent au lieu de se voir »*

Léonard de Vinci





LE GOÛT FRANÇAIS

—
Œuvres choisies

Catalogue rédigé par Alexandra ZVEREVA

EXPOSITION

du mardi 12 novembre au vendredi 20 décembre 2019
ouverture les samedis 16 et 23 novembre

GALERIE ALEXIS BORDES

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

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

REMERCIEMENTS

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

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

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

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

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

Monsieur Philippe BARNABÉ
Galeriste

Monsieur Jean-Claude BOYER
Historien de l'art
Chercheur honoraire au CNRS

Madame Élodie VAYSSE
Conservatrice du patrimoine
Musée des châteaux de Versailles et de Trianon

Monsieur François MARANDET
Historien de l'art

Monsieur Xavier SALMON
Conservateur général du patrimoine
Directeur du Département des Arts
Graphiques du Musée du Louvre

Monsieur Jean-Pierre CUZIN
Conservateur honoraire des peintures
au Musée du Louvre

Madame Sarah CATALA
Historienne de l'art

Madame Amélie SIMIER
Conservateur en chef du patrimoine
Directrice des Musée Bourdelle et Zadkine

Monsieur Piotr DZUMALA
Restaurateur et photographe

Madame Catherine POLNECQ
Restauratrice de peintures

Monsieur Michel GUILLANTON
Encadreur d'art, cadres anciens

Atelier Valérie QUELEN
Encadreur d'art

Monsieur Michel BURY
Photographe

Madame Alexandra ZVEREVA
Historienne de l'art
Rédaction du catalogue

Mademoiselle Joséphine CURTIL
Assistante de galerie

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

Monsieur Christophe BRISSON
Graphiste

Monsieur Bernard MARINNES
Imprimerie CHIRAT

ENTRÉS DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES



Acquis par le Musée des châteaux de Versailles et de Trianon avec le soutien de la Société des Amis de Versailles

François BOUCHER (Paris, 1703 – 1770)
Portrait d'Alexandrine-Jeanne Le Normant d'Étiolles (1744-1754), fille de la Marquise de Pompadour, jouant avec un chardonneret
 1749
 Huile sur toile
 53 x 45 cm



Acquis par le Gorkums Museum, Gorinchem

Hyacinthe RIGAUD
 (Perpignan, 1659 – Paris, 1743)
Abraham van Hoey, Ambassadeur de Hollande près la cour de France
 1736
 Huile sur toile
 83 x 65 cmv



Acquis par le Musée d'Orsay

Gabriel DAVIOUD (Paris, 1824 – 1881)
 et Service des promenades et plantations de la Ville de Paris
Dessins attribués à Émile REIBER
 (Sélestat, 1826-Paris, 1893)
Projet d'un cirque : élévation de façade et coupe longitudinale
 Circa 1865
 Graphite, plume et encre noire, aquarelle, gouache et rehauts d'or
 63 x 93 cm chaque



Acquis par le Château de Lunéville

Claude CHARLES (Nancy, 1661 – 1747)
Quatre allégories : Architecture, Astronomie, Géométrie et Sculpture
 Circa 1700
 Quatre huiles sur leur toile d'origine
 133 x 76,5 cm chaque



Acquis par le Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa

Sébastien BOURDON
 (Montpellier, 1616 - Paris, 1671)
Potare Sitientes ou Donner à boire aux assoiffés
 1665-1670
 Plume et encre brune, lavis brun et gris
 45,5 x 60 cm



Acquis par le Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe

Jean Marc NATTIER (Paris, 1685 - 1766)
Portrait présumé du marquis de Marigny (1727-1781)
 1753
 Pastel sur vélin marouflé sur toile
 61 x 50 cm

Louis ELLE dit FERDINAND l'Aîné
(Paris, 1612 – 1689)

1 | PORTRAIT PRÉSUMÉ DE CHARLOTTE-MARIE DE LORRAINE, DEMOISELLE DE CHEVREUSE (1627 – 1652)

Circa 1650

Huile sur toile
55 x 46 cm

Provenance

- Vente anonyme, Versailles, Blache commissaire-priseur, 17 juin 1981, lot 6.
- Vente Paris, Ader Nordmann, hôtel Drouot, 16 décembre 2016, lot A24. (attr. Charles Beaubrun)
- France, collection particulière.

D'une beauté rayonnante et pleine qui faisait chavirer les cœurs au milieu du XVII^e siècle, souriante et somptueusement parée, la jeune femme de notre portrait fascine, tout en conservant une part de mystère. Aucun élément ne permet de percer son anonymat, mais ses riches atours indiquent une personne de qualité, issue sans doute de l'un des meilleurs lignages du royaume. Elle est en effet vêtue avec toute l'élégance des premières années du règne de Louis XIV d'une robe de soie brodée de fil d'or et d'argent aux manches bouffantes cerclées de parures de rubis, saphirs et perles. Un grand pendant de diamants et de grosses perles orne le devant du corsage, tandis qu'une cape de drap d'or brodée d'argent et doublée de soie cramoisie recouvre l'épaule droite, donnant davantage d'éclat à cet étalage de richesses digne d'une princesse.

Tout ce luxe ostentatoire n'occupe pourtant que le quart inférieur du portrait et ne dépasse guère la guimpe en fine mousseline couleur brun tanné qui souligne plutôt que recouvre le décolleté. Au-delà, la clarté merveilleuse des carnations « de lys et de roses » rivalise sans peine avec la blancheur des perles qui parent le cou de la dame, ses oreilles et ses cheveux. La lumière froide venant d'en haut à gauche rutilé sur les chairs, s'étiole dans les perles, effleure les lèvres carmines, flamboie dans les yeux du modèle bordés d'épais cils soyeux et glisse dans les cheveux qui s'échappent en mèches ondulantes de la coiffure sophistiquée.

Cette lumière vibrante et latérale qui relève les textures, pénètre dans l'épaisseur de l'iris et crée des ombres chaudes et transparentes, mais aussi cette touche fondue et



Ill. 1.
Louis Elle dit Ferdinand l'Aîné.
Portrait d'une aristocrate avec son chien.
1650. Signé et daté.
91,3 x 72 cm.
Huile sur toile. Collection particulière.

vandyckienne sont caractéristiques de l'un des portraitistes les plus recherchés de l'époque et distinguent sa manière de l'art des frères Beaubrun qui affectionnaient la description minutieuse et les chairs porcelainées. Il s'agit de Louis Elle dit Ferdinand, et la confrontation avec ses œuvres contemporaines signées au revers de la toile (*ill. 1*) ne laisse guère de doute quant à la parenté de notre portrait et à son autographie.



Surnommés « Ferdinand » ou « Elle Ferdinand », les Elle sont une famille de peintres d'origine flamande actifs entre 1601 et 1717. Le premier de la lignée, Ferdinand Elle (vers 1580-1637), probablement originaire de Malines, vint en France au tout début du XVII^e siècle. Protestant, il œuvra d'abord à Fontainebleau, avant de s'installer dans le quartier parisien de Saint-Germain-des-Prés dont la maîtrise, profitant des franchises concédées par l'abbaye, accueillait volontiers les peintres étrangers à l'inverse de la corporation parisienne. Son nom manquant d'originalité, il se fit connaître sous son prénom de Ferdinand, repris ensuite par ses descendants pour mieux marquer la continuité de l'atelier : ses deux fils, Louis Elle l'Aîné ou le Père et le graveur Pierre Elle (1617-1665), puis le fils de Louis, Louis Elle le Jeune (1649-1717).

Portraitiste renommé, maître à la corporation de Saint-Germain, Louis Elle l'Aîné œuvrait pour les grandes familles parisiennes, les courtisans les plus éminents et les membres de la famille royale, parmi lesquels la Grande Mademoiselle, la reine Marie-Thérèse d'Autriche, Philippe, frère de Louis XIV, et le souverain lui-même. Dès février 1648, l'artiste appartenait à l'Académie de peinture et de sculpture, qui l'élit professeur en 1659. Le durcissement de la politique royale à l'égard des protestants mena cependant à son exclusion le 10 mars 1681, lui faisant perdre une partie de sa clientèle et les commandes officielles. Elle Ferdinand abjura deux mois et demi après la révocation de l'édit de Nantes le 18 octobre 1685, ce qui permit sa réintégration immédiate à l'Académie et un retour en grâce, dont témoigne le *Portrait de la marquise de Maintenon accompagnée de sa nièce* commandé en 1688 pour la Maison royale de Saint-Cyr (Versailles, inv. MV 2196).

Notre tableau est un portrait mondain, bien que moins solennel et codifié que la plupart des œuvres de Louis Elle. Il est surtout cadré en petit buste et non aux genoux, composition préférée de l'artiste qui fut également celle des frères Beaubrun. Avec son fond neutre et sombre qui rapproche le modèle du spectateur, la toile est parmi les plus intimistes de l'artiste, sans rien perdre de sa solennité. Le cadrage serré met plus que jamais l'accent sur le regard pénétrant et plein d'esprit de la jeune femme dans laquelle on a parfois voulu reconnaître Madame de Sévigné.

Si les dates ne s'y opposent pas – Marie de Rabutin, marquise de Sévigné, avait vingt-quatre ans en 1650 –, cette identification est réfutée par la comparaison avec les portraits de l'épistolière qui fut en outre réputée pour sa blondeur. En revanche, la ressemblance de notre modèle avec celui du tableau anonyme conservé au musée de Port-Royal des Champs est saisissante (*ill. 2*). Proche des

Beaubrun et inévitablement idéalisé, ce portrait est présumé représenter Charlotte-Marie de Lorraine-Guise, petite-fille du duc Henri de Guise, le célèbre Balafre, et fille de Claude de Lorraine, duc de Chevreuse, et de Marie de Rohan, confidente d'Anne d'Autriche.

Née en 1627, la demoiselle de Chevreuse était connue pour sa beauté et fut, avec sa mère, l'une des principales figures de la Fronde des Princes. Amante de Jean-François de Gondy, futur cardinal de Retz et grand adversaire de Mazarin, elle fut ensuite promise au prince Armand de Conti, mais l'intervention du Grand Condé, frère aîné de Conti, et de leur sœur, la duchesse de Longueville, fit échouer le projet. La régente avait ensuite imaginé d'unir Charlotte au neveu du cardinal Mazarin, Paolo Mancini, afin de sceller la réconciliation des frondeurs et de la cour, mais la duchesse de Chevreuse s'y opposa vivement. La princesse mourut en novembre 1652 à Paris, fort pleurée par sa mère.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Elodie Vaysse, *Les Elle « Ferdinand », la peinture en héritage. Un atelier parisien au Grand Siècle (1601-1717)*, thèse de l'École des chartes, dir. Alain Mérot, 2015.
- Jean Aubert, Emmanuel Coquery, Alain Daguerre de Hureaux (dir.), *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV. 1660-1715*, cat. exp. Nantes, musée des Beaux-Arts, Toulouse, musée des Augustins, Paris, Somogy, 1997.



Ill. 2.
École française du XVII^e siècle.
Portrait présumé de Charlotte de Lorraine, demoiselle de Chevreuse.
Vers 1650. Huile sur toile.
Magny-les-Hameaux, musée de Port-Royal des Champs, inv. PRP042.



François HABERT

(actif à Paris entre 1640 et 1655)

2 | NATURE MORTE AU BOUQUET DE FLEURS, FRUITS, COQUILLAGE, GOBELET EN PORCELAINE, LUTH ET PIÈCES D'ORFÈVRE

1652

Huile sur toile

Signé et daté en bas à gauche sur l'entablement *franciscus. habert. f. / 1652*

135 x 165 cm

Provenance

- Acquis le 15 mai 1847 à Londres, chez Mawson, par tradition familiale.
- Paris, collection particulière.

La quantité d'œuvres, pour la plupart signées et datées, de François Habert contraste avec le peu d'éléments dont on dispose concernant sa biographie. Ni les dates de sa vie, ni son origine ne sont connues et c'est uniquement sa manière nordique qui le fait supposer Flamand. Mais si sa formation pourrait avoir été néerlandaise – les historiens l'ont supposé avoir été l'élève du peintre de natures mortes Balthasar van der Ast, installé à Delft depuis 1632 ou de Jan Davidsz. de Heem d'Anvers –, sa carrière semble toute parisienne, s'étalant, à en juger d'après les dates portées sur ses tableaux, sur une quinzaine d'années, entre 1640 et 1655. Les influences de Jan Fyt, de Jean-Michel Picart ou de Pieter van Boucle, particulièrement évidentes dans ses premières œuvres, attestent les étroites relations de Habert avec les artistes flamands installés dans le faubourg de Saint-Germain-des-Près. Il aurait ainsi collaboré pour plusieurs œuvres avec Jacques Hupin, notamment pour *Plateau de Fruits, fleurs, orfèvreries et tapis sur une table*¹.

Les actes notariés, seuls documents permettant de reconstituer les filiations et les parcours des artistes de la capitale, les documents d'état civil ayant péri dans l'incendie de l'Hôtel de Ville lors de la Commune, font connaître l'existence de deux peintres du nom de Habert : Claude Habert et Nicolas Habert. Le premier, maître peintre, demeurait rue du Four dans le faubourg Saint-Germain en 1642. Il fit baptiser sa fille Marguerite à Saint-Sulpice en 1636, avec, comme marraine, une certaine Marguerite Vandermolle, d'origine sans doute flamande. Né vers 1650 et actif jusqu'en 1715, Nicolas Habert gravait les œuvres des grands

artistes académiciens de la seconde moitié du siècle. Enfin, un Claude Habert fut peintre de l'Université de Pont-à-Mousson entre 1705 et 1715 et peignit les portraits des professeurs. Le lien éventuel entre tous ces artistes et notre peintre de natures mortes reste encore à élucider.

Les inventaires après décès, une autre source inestimable pour l'étude des peintres du Grand Siècle, fournissent deux mentions qui témoignent de la notoriété de Habert. Dressé par Nicolas de Platte-Montagne le 17 août 1674, l'inventaire des collections de Philippe de Champagne mentionne ainsi « une guirlande de fleurs du sieur Habert ». La prisée est de 100 livres, l'une des plus élevées de l'ensemble qui comptait surtout les peintures du maître défunt, ainsi que quelques paysages de Francisque Millet estimés entre 25 et 40 livres, un tableau de fruits de Willem van Aelst prisé 40 livres et « un grand tableau de fruits de Van Bouchet [Pieter van Boucle] » prisé 100 livres. La nature morte de Habert n'apparaît plus dans l'inventaire *post mortem* de Jean-Baptiste de Champagne (1631-1681), légataire universel de son oncle. Une autre mention figure dans l'inventaire de l'amateur Charles Tardif, secrétaire du maréchal de Boufflers, décédé en 1728 : « tableau de fleurs de Habert, sans bordure, acheté à l'inventaire de M. de Catinat [mort en 1712], haut d'un pied sur un pied trois pouces de larges, prisé trois livres neuf sols. »

De par son opulence et élégance, notre nature morte appartient au courant de *pronkstilleven* (nature morte ostentatoire) développé par les artistes hollandais tels Jan Davidsz. de Heem, Abraham van Beyern et Willem Kalf vers







le milieu du XVII^e siècle. Dans une accumulation formidable et mise en scène théâtrale, des objets rares et somptueux y côtoient des mets délicats, des fleurs épanouies, des fruits et des étoffes de soie et de velours, permettant aux artistes de démontrer leur virtuosité technique. Une attention particulière est portée sur la lumière jouant sur la diversité des surfaces : polies, opaques, translucides, moelleuses.

Notre tableau est un exemple le plus abouti de la luxuriance baroque qui caractérise les œuvres tardives de Habert (*ill. 1*) et succède à la sobriété de ses débuts. La disposition en cascade, entre la partie droite encombrée et le vide à gauche, dans un effet de perspective inversée et avec un équilibre parfait, est propre à l'art de Habert. Le foisonnement de factures et de couleurs n'est qu'apparent, car tout est parfaitement ordonné afin de laisser éclater chaque objet, juxtaposé aux autres et néanmoins autonome : panier chargé de fruits posé sur un coffret de maroquin bleu, verre de vin rouge traversé par un rayon de lumière, coussin de velours brodé de fils d'or, tulipes panachées et pivoines dans un vase boule en verre sur lequel se reflète la fenêtre de l'atelier, grande bassine ronde, coupe en argent doré, luth, aiguière ouvragée, nautile poli afin de faire ressortir l'irisé de la nacre, gobelet en porcelaine de Chine, étoffes de soie et de velours frangées d'or, citron pelé, entablement de marbre rose veiné et jusqu'à la lourde tenture retenue par des cordons de passementerie qui se substitue au fond neutre. La narration se limite au décor

de l'aiguière, sans qu'on puisse en déterminer exactement le sujet. Le tout est servi d'une palette audacieuse et contrastée, ainsi que d'une touche élégante et sensible qui ne s'épaissit que pour conférer un volume réel aux broderies et fils d'or, et la rugosité palpable à la peau du citron et du melon.

Avec un remarquable sens d'orchestration décorative, Habert multiplie les diagonales, les renvois et les gradations chromatiques, ainsi que les allusions poétiques que les spectateurs de son époque savaient déchiffrer, lorsque leur regard s'élevait depuis le citron entamé jusqu'au verre de vin et les raisins, symboles eucharistiques.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Éric Coatalem, Florence Thiéblot, *La Nature morte française au XVII^e siècle*, Paris, Fatou, 2015, p. 184, repr. p. 5 (détail), 184, 377.

Bibliographie générale

- Michel Faré, *Le Grand Siècle de la nature morte en France. Le XVII^e siècle*, Paris, Fribourg, Office du Livre, 1974, p. 272-277.
- Christopher Wright, *The French Painters of the Seventeenth Century*, London, Orbis, 1985, p. 189.
- Claudia Salvi, *D'après nature. La Nature morte en France au XVII^e siècle*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2000, p. 109-123.

¹ Salvi 2000, p. 113 repr.



Ill. 1.
François Habert.
Nature morte avec des pièces d'orfèvrerie, des fruits et des fleurs.
Signé. Vers 1650. 89,8 x 121 cm.
Collection particulière.



Louis LICHERIE dit de Beurie

(Houdan, 1629 – Paris, 1687)

3 | LA DÉPLORATION DU CHRIST

Circa 1665-1670

Huile sur toile en tondo postérieurement mise sur châssis carré

D. 75 cm

Cadre du XVIII^e siècle en bois doré à vue ronde et décors de fleurettes

Provenance

- France, collection particulière.

Cette peinture non signée, qui se rattache à l'évidence à l'école française du XVII^e siècle, s'inspire de deux modèles célèbres. On y relève d'abord l'influence d'Annibal Carrache, auteur de deux *Piéta* particulièrement admirées. Notre composition ne se réfère pas tant à celle qui fut acquise par Colbert de Seignelay avant de rejoindre la fameuse galerie du Régent (aujourd'hui à Londres, National Gallery), mais bien à une autre *Piéta*, dans laquelle le Christ adopte une semblable silhouette (ill. 1). À cette source d'inspiration majeure, se greffe celle de l'art du Premier Peintre du Roi-Soleil Charles Le Brun (1619-1690). Telle qu'elle apparaît sur la gauche, sainte Marie-Madeleine semble difficilement dissociable du *Sacrifice de Jephthé* de Charles Le Brun aujourd'hui au Musée des Offices (ill. 2), où la fille de Jephthé est représentée agenouillée.

L'idée de sacrifice étant commune aux deux œuvres, le motif de la figure féminine explorée pouvait aisément être transposé, et on notera au passage le même format en *tondo*. L'apparence donnée à la Vierge, dont le visage est tourné vers le ciel, trouve quant à elle son origine dans une autre œuvre de Charles Le Brun : *La Pentecôte*, aujourd'hui au Louvre.

Dès lors, il y aurait fort à parier que l'auteur de la *Piéta* soit à retrouver parmi les élèves et autres assistants de Charles Le Brun. Le fait est que les historiens de l'art ont surtout retenu les noms de ses principaux collaborateurs au fameux chantier versaillais, à savoir René-Antoine Houasse, Claude II Audran et François Verdier. On a moins prêté attention à un quatrième artiste dont la carrière, à en croire les sources, fut entièrement soutenue par Charles Le Brun : Louis Licherie.

Né à Houdan, passé par l'atelier de Louis Boullogne le Père, Licherie avait été, d'après son biographe Guillet de



Ill. 1.

Annibal Carrache.

Pietà.

1599-1600. Huile sur toile.

Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte.

Saint-Georges, présenté très tôt à Le Brun et entra dans son équipe en 1666¹. C'est grâce au Premier peintre du roi que le jeune artiste fut nommé, dès l'année suivante, directeur de l'école de dessin de la Manufacture des Gobelins, poste qu'il occupe jusqu'en 1670 avec des émoluments se montant, selon son biographe Guillet de Saint-Georges, à 600 livres par an. Sa progression à l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture est tout aussi rapide : reçu le 18 mars 1679 avec *Abigail apportant des présents au roi David* (Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, ill. 3), il fut nommé Adjoint à Professeur deux ans plus tard. Pour



autant, l'artiste paraît avoir été peu impliqué dans les grands décors supervisés par Le Brun et avoir surtout travaillé pour les églises et les monastères. On peut ainsi citer *Saint Louis soignant ses soldats* pour l'autel principal de l'église des Soldats aux Invalides (perdu, le modello est conservé à Rouen), un cycle pour Saint-Germain l'Auxerrois, des œuvres pour les Grands-Augustins de Paris (ill. 4) ou la Chartreuse de Bourfontaine (certaines signées).

Le texte de Guillet de Saint-Georges est d'autant plus précieux qu'on y apprend que la première œuvre importante exécutée par Louis Licherie fut une *Descente de croix*, vraisemblablement entre 1665 et 1670². Celle-ci n'était plus localisée mais il semble bien qu'on puisse l'identifier avec un tableau vendu en France en 1998 sous une attribution erronée à François Verdier. De fait, l'existence d'une estampe d'après une *Assomption* de Louis Licherie (Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Da 46) rapproche bien davantage la *Descente de croix* à l'art de Licherie : prise de la tête au bassin, la Vierge réapparaît à l'identique (la gravure ne faisant qu'inverser le motif). Or, il est évident que si la *Descente de croix* est bien de

Licherie, la Piéta est elle aussi du même artiste : les motifs du Christ mort et de la Vierge ont en effet été reproduits d'une œuvre à l'autre.

L'attribution de notre *Déploration du Christ* à Licherie se trouve confirmée par un Christ en croix avec saint Bruno gravé par Louis Cossin d'après une œuvre aujourd'hui perdue de notre artiste. Que ce soit dans l'estampe ou dans la *Piéta*, sainte Marie Madeleine offre un frappant rapport de conformité. Au-delà de cet ensemble d'analogies avec les œuvres de Louis Licherie, on notera le soin absolu dont témoigne la description des instruments de la passion. Or, cette manière de peindre de la manière la plus analytique les objets placés au tout premier plan d'une composition, semble bien avoir été la véritable « marque de fabrique » de Louis Licherie : vaisselle liturgique et autres accessoires sont toujours mis en évidence, que ce soit dans la *Descente de croix*, dans le morceau de réception du peintre, dans la *Sainte Famille* du Musée Thomas Henry de Cherbourg ou encore dans le Saint Louis du Musée des Beaux-arts de Rouen.

François Marandet, 3 juillet 2017

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Jacques THUILLIER, « Un tableau de Louis Licherie, le Saint Louis soignant ses soldats atteints de la peste », *Revue du Louvre et des Musées de France*, no 6, 1969, p. 347-354.

¹ Éd. Louis Dussieux, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale*, Paris, éd. 1854, 2 vol., t. II, pp. 61-72.

² *Ibidem*, p. 62.



Ill. 2.
Charles Le Brun.
Sacrifice de Jephthé.
Huile sur toile.
Florence, Galleria degli Uffizi.





Ill. 3.

Louis Licherie.

Abigail apportant des présents au roi David.

1679. Huile sur toile. 140 x 215 cm.

Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, inv. MRA100.



Ill. 4.

Louis Licherie.

Sainte Monique (dessin préparatoire pour le maître autel
de la chapelle de Sainte Monique aux Grands Augustins.

Pierre noire et rehauts de craie blanche. 30,7 x 24,5 cm.

Rennes, musée des Beaux-Arts, inv. 794.1.2677.



Jean-Marc NATTIER

(Paris, 1685 – 1766)

4 | PORTRAIT PRÉSUMÉ DE CHARLOTTE PAULMIER DE LA BUCAILLE, MARQUISE DE CANY, EN SOURCE

Circa 1740

Huile sur toile

88,5 x 73,3 cm

Cadre en bois sculpté et doré à motifs de coquilles, fleurettes et queues de cochon d'époque Louis XV

Provenance

- France, collection particulière.

En 1741, l'ambassadeur de Suède en France, Carl Gustaf Tessin, connaisseur et collectionneur, souligne combien il était devenu difficile d'obtenir un portrait de Nattier, tant le maître était sollicité par les femmes. C'est à cette époque en effet que se forge la manière inimitable du portraitiste et son répertoire d'attitudes, de ports de têtes et de travestissements mythologiques appelés à sublimer ses modèles féminins. L'art de Nattier se démarque alors de celui des autres portraitistes galants par une gamme chromatique associant le bleu, le gris perle, le vert et le rose, et par l'usage d'une matière posée en touches légères et duveteuses qui confère un aspect un peu flou aux chairs et contribue à accentuer leur volume. Sans cesser d'être fidèle, c'est-à-dire sans trop perdre la ressemblance, son pinceau habile sait composer pour chaque dame une effigie gracieuse et touchante, en évitant toute ostentation ou solennité.

Le thème de la source apparaît pour la première fois dans le grand et ambitieux portrait de *Marie-Anne de Bourbon, dite Mademoiselle de Clermont, aux eaux minérales de Chantilly* peint en 1729 (ill. 1). En déesse des Eaux de la santé, la fille de Louis III de Condé et de Mademoiselle de Nantes est représentée en pieds, assise sur un rocher et s'appuyant sur l'urne emblématique d'où s'écoule l'onde claire. Elle est vêtue d'un déshabillé léger dont la teinte gris perle contraste avantageusement avec le bleu lumineux du drapé. La dame est accompagnée par une nymphe et un petit Amour qui tient le serpent d'Esculape et un gouvernail. On reconnaît à l'arrière-plan le pavillon de la fontaine minérale qui avait été édifié vers 1725 dans la partie du parc située près de la route menant de Chantilly à Creil (*ill. 1*). Les multiples variantes postérieures de ce thème de la source adoptent un format plus réduit, le cadrage en grand



Ill. 1.

Jean-Marc Nattier.

Marie-Anne de Bourbon, dite Mademoiselle de Clermont, aux eaux minérales de Chantilly.

1729. Huile sur toile.

195 x 161 cm. Chantilly, musée Condé, inv. 375.

buste caractéristique et se débarrassent de tous éléments allégoriques, ne gardant que l'essentiel : l'urne, les roseaux, le déshabillé parfois agrémenté de quelques colliers de perles et le drapé de taffetas de soie bleu aux reflets chatoyants.



Les dames issues des familles les plus illustres avaient choisi de paraître en déesse des Eaux : Mademoiselle d'Ussé en 1734, Louise-Henriette de Bourbon-Conti en 1738 (signé et daté au revers de la toile, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 56.100.2), Élisabeth de La Rochefoucauld, duchesse d'Enville en 1740, Marie-François de Beauvau, marquise de Boufflers vers 1750 (Limoges, musée des Beaux-Arts) et Madame Victoire représentée incarnant l'Eau en 1751 (Sao Paulo, Museo de Arte). Mais il pouvait également s'agir de modèles moins titrées, telles Marie-Henriette Berthelot de Pléneuf issue d'une puissante famille de financiers, peinte en 1739 (ill. 2), et Élisabeth Robinet, madame de Flesselles, épouse d'un ancien banquier devenu secrétaire du roi et qui avait posé en 1747 (Princeton, University Art Museum, inv. 1964-5).

Jamais un portrait ne répète exactement le précédent, même si Nattier n'hésite pas à reprendre certains gestes et détails. Réalisée sans doute au tout début des années 1740, notre peinture partage ainsi avec celle de la duchesse d'Enville le déshabillé qui glisse sur les bras et le collier de perles traversant l'épaule. Le bouillonnant drapé bleu rappelle celui du Portrait de Madame Berthelot de Pléneuf. Par ailleurs, la pose très frontale, le port de tête altier et l'index

pointé de la main gauche emprunté aux portraits d'apparat, même s'il n'indique que l'eau qui s'écoule, confèrent au modèle une certaine gravité, tempérée par la douceur du visage de la jeune femme traité dans un léger flou.

Comme toujours chez Nattier, l'idéalisation est employée avec parcimonie et n'empêche nullement les traits de son modèle de transparaître. On reconnaît ainsi sans peine la jeune femme de notre toile dans un autre portrait, peint par l'artiste une dizaine d'années plus tard selon une formule plus conventionnelle, sans le travestissement allégorique. Conservé au château de Cany près de Fécamp, celui-ci représente Charlotte Paulmier de La Bucaille, marquise de Cany.

Issue d'une famille de noblesse seconde de Normandie, elle naquit en 1718, fille cadette de Pierre Paulmier, seigneur de La Boucaille et de Prestreval. Avant de mourir en 1734 celui-ci maria très avantageusement ses deux filles et uniques enfants, confortablement dotées. L'aînée, Geneviève, épousa Charles-Étienne Maignard, seigneur de La Vaupallière et de Hauville, conseiller au Parlement de Normandie, âgé de soixante-sept ans. Elle se remaria ensuite avec Jean-Baptiste le Camus de Pontcarré, seigneur de Viarne, maître des requêtes ordinaire de l'Hôtel du roi.



Ill. 2.

Jean-Marc Nattier.

Portrait de Madame Marie-Henriette Berthelot de Pléneuf en source.

Huile sur toile. 102 x 82,8 cm.

Tokyo, National Museum of Western Art, inv. P.1979-0002.



Quant à Charlotte, elle s'unit en 1733 avec un jeune homme né la même année qu'elle, Pierre-Jacques-Louis de Becdelièvre, marquis de Quevilly. Il fut le fils unique et l'héritier de Louis de Becdelièvre, très riche conseiller au Parlement de Normandie et qui se qualifiait de marquis de Cany, bien que cette terre, acquise par son oncle en 1713, n'ait jamais été érigée en marquisat. Devenu marquis de Cany à la mort de son père, Pierre-Jacques-Louis rompit avec la tradition familiale de robe pour vivre noblement et se rapprocher de la cour. Le nouveau statut de la famille fut concrétisé par l'union, la veille de la Révolution, des petites-filles du marquis avec les membres de la puissante et ancienne famille de Montmorency-Luxembourg. Hélas, morte en 1754, Charlotte n'était plus là pour voir ses descendantes devenir comtesse de Luxembourg et princesse de Montmorency.

Peint très vraisemblablement peu après l'arrivée du couple marquisal à Paris, notre portrait est une célébration éclatante et néanmoins discrète d'une progression familiale réussie. C'est également une œuvre d'un raffinement rare et d'un équilibre parfait, servi d'un pinceau frémissant et virtuose.

A.Z.



Ill. 3.
Jean-Marc Nattier.
Portrait de la marquise de Cany.
Huile sur toile.
Cany-Barville, Château de Cany.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Pierre de NOLHAC, *Nattier peintre de la cour de Louis XV*, Paris 1925.
- Xavier SALMON, *Jean-Marc Nattier (1685-1786)*, catalogue d'exposition, Versailles, 2000.





Jean-Honoré FRAGONARD

(Grasse, 1732 – Paris, 1806)

5 | JEUNES LAVANDIÈRES PRÉPARANT LA LESSIVE

Circa 1758-1759

Huile sur toile

54 x 68 cm

Provenance

- Collection Del Gallo Roccagiovine, France et Rome.
- Vente Christie's New York, 8 juin 2011, lot 62.

Fragonard arriva à Rome le 22 décembre 1756, accompagné de deux de ses condisciples de l'École royale des élèves protégés, le peintre Charles Monnet et le sculpteur Jean-Baptiste Dhuez. Fragonard est alors un jeune artiste aux « dispositions brillantes », élève chéri de Carle Van Loo, protégé de François Boucher, lauréat du Grand prix de peinture de l'Académie royale, remporté en 1752 avec *Jéroboam sacrifiant aux idoles*, et auteur de la monumentale *Psyché montrant à ses sœurs les présents de l'amour* qui fut exposée dans les appartements du roi à Versailles en 1754 et suscita l'admiration unanime (Londres, National Gallery, inv. NG6445). Et pourtant, comme pour beaucoup de pensionnaires, la confrontation avec les grands maîtres italiens fut pour le peintre à la fois éblouissante et terrifiante, le plongeant dans l'incertitude et le doute. Trois ans furent nécessaires à Fragonard pour surmonter la crise et forger progressivement sa propre manière qui fit sa gloire.

Tétanisé au début de son séjour romain, l'artiste se libéra en copiant les œuvres des maîtres conseillées par Natoire, le directeur de l'Académie de France à Rome, mais également en peignant beaucoup. Peu d'œuvres subsistent cependant de cette production. Parmi les toiles datables avec certitude des années italiennes, plusieurs sont des scènes de la vie romaine, saisies d'un pinceau vif et juste. Déjà, dans la foule des habitants de la Ville Éternelle, l'œil de Fragonard capte surtout la figure féminine et sa gestuelle gracieuse. Il peuple ses tableaux de laveuses rinçant les draps dans les fontaines, de lavandières frottant les vêtements près des lavoirs et de blanchisseuses faisant bouillir le linge



Ill. 1.

Jean-Honoré Fragonard.

Les blanchisseuses.

Vers 1759-1760. Huile sur toile. 61,5 x 73 cm.

Saint Louis Art Museum, inv. 76.1937.

dans des buanderies voutées emplies de vapeur. Ces scènes de lessive ne sont en rien une quelconque critique sociale, mais une narration plaisante doublée d'un exercice de pure peinture. Rapidement cernées, les jeunes femmes aux bras et pieds nus, leurs jupes relevées, vaquent à leurs occupations dans des espaces indéfinis encombrés de colonnes, de marches, de baquets, de linge et de petits enfants que les mères ne peuvent abandonner. La pénombre embuée y alterne avec des coups de lumière qui fait éclater la blancheur d'un drap, d'un corsage ou d'un teint.









Ill. 2.
Jean-Honoré Fragonard.
Les Blanchisseuses (L'Étendage).
Vers 1759-1760. Huile sur toile. 59,5 x 73,5 cm.
Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. 880.1.

Si notre toile partage avec les plus belles réussites de cet ensemble – *Les Blanchisseuses* de Saint Louis, *L'Heureuse mère* en mains privées (62 x 74 cm, voir P. Rosenberg, *Fragonard*, cat. exp. 1987, n° 23) et *Les Blanchisseuses ou l'étendage* de Rouen (ill. 1-2) – la même conception très rembranesque de la lumière, elle s'en distingue résolument par une composition dépouillée et un plus grand fini. De taille comparable aux autres œuvres, notre tableau évite le fourmillement indistinct des personnages qui ne sont ici que trois et s'avèrent proportionnellement bien plus grands : une jeune femme agenouillée près d'un baquet rempli de linge, sa compagne penchée sur le cuvier pour tasser le chargement et un petit enfant assis sur une sorte de petite terrasse, balançant ses jambes dans le vide. L'espace est peu profond et l'essentiel concentré au premier plan, alors que dans les autres compositions la scène est vaste. En outre, bien que la touche soit toujours grasse et agile, les détails sont bien mieux définis : les planches en bois de la palissade qui se découpent sur le ciel bleu, la jarre en grès et le petit bocal en verre bombé posés en haut, les paniers en osier, les buches sous le cuvier, les pierres de l'arche. Ceci concerne également la figure délicatement modelée de la jeune

blanchisseuse au centre, dont le visage gracieux au nez fin, yeux étirés et menton pointu évoque davantage Natoire que Boucher. Elle n'est cependant pas davantage caractérisée que les jeunes femmes des *Blanchisseuses* ou de *l'Étendage*.

La scène étroite, l'attention aux détails et la gamme colorée brunâtre et sourde rapprochent notre tableau de deux toiles légèrement plus petites peintes vers 1759 à Rome, *les Apprêts du repas* conservés à Moscou (ill. 3) et *Jeune fille puisant l'eau dans une fontaine (les Dindons)* vendue récemment à Paris (48 x 60 cm). Quant à la jeune lavandière, son visage n'est pas sans rappeler celui de la jeune mère dans une autre réalisation romaine de Fragonard, *le Cache-cache ou Mère surveillant ses enfants* (localisation actuelle inconnue, 49,5 x 62,5 cm, voir Cuzin 1987, n° 63 et Rosenberg 1989, n° 73).

En regardant notre œuvre, comment ne pas songer aux constatations déconcertées du directeur Natoire face aux errements des premières années du pensionnat du jeune artiste : « Fragonard, avec des dispositions, est d'une facilité étonnante à changer de party d'un moment à l'autre, ce qui le fait opérer d'une manière inégale » (Natoire aux



Ill. 3.
Jean-Honoré Fragonard.
Les Apprêts du repas.
Vers 1759-1760.
Huile sur toile, 47 x 61 cm.
Moscou, Musée national des Beaux-Arts Pouchkine, inv. 1129.

Académiciens, 30 août 1758). Mais également à la réponse venue de Paris après l'envoi d'une « figure académique d'homme » en août 1759 : « la peine s'y laisse apercevoir et l'on n'y découvre point de ces heureux laissés, ny de cette facilité de pinceau qu'il portoit peut-être cy-devant à l'excès, mais qu'il ne faut cependant pas perdre entièrement en les rectifiant. Sa couleur ne présente point de ces tons frais, hasardés par l'enthousiasme [...] Tout est fondu, tout est fini ; il est temps que le sieur Fragonard prenne confiance en ses talents et que, travaillant avec un peu plus de hardiesse, il retrouve ce premier feu et cette heureuse facilité qu'il avoit. »

La réaction de ses maîtres semble sévère et injuste, mais elle reflète bien les recherches de Fragonard, stupéfait et désorienté par cette profusion de chefs-d'œuvre et l'infinité de manières et de styles. Notre toile atteste des doutes de l'artiste non seulement dans ses travaux scolaires et imposés, mais également dans ses créations délibérément personnelles, et doit être située en amont des œuvres plus abouties, plus immédiatement « fragonardesques » datables de 1760 environ. Nous proposons donc la datation légèrement antérieure, vers 1758-1759. Avec la

figure centrale illuminée d'un rayon de soleil improbable semblable à un coup de projecteur, et les couleurs franches des habits de la blanchisseuse qui contrastent avec les bruns terreux environnants, notre œuvre témoigne en effet du chemin parcouru depuis l'École des élèves protégés et les premiers succès de l'artiste marqués par Boucher. Fragonard se découvre ici en observateur attentif des *bamboccianti* et des peintres hollandais de réalité comme Thomas Wijck et Nicolaes Berchem, et de ce fait moins anecdotique et plus ténébreux que d'ordinaire. On y retrouve cependant la justesse et la sincérité qui font le charme des scènes de genre de Fragonard et on reconnaît son écriture alerte dans les personnages secondaires comme le petit bébé potelé, acteur de bien des compositions de l'artiste.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Jean-Pierre Cuzin, *Jean Honoré Fragonard, vie et œuvre*, Fribourg, Paris, Office du Livre, 1987, p. 271, no 61.
- Pierre Rosenberg, *Tout l'œuvre peint de Fragonard*, Paris, 1989, p. 76-77, n° 52.

Hubert ROBERT

(Paris, 1733 – 1808)

6 | VUE INSPIRÉE DE TIVOLI

1772

Huile sur toile

Signé et daté de 1772 sur le rocher à gauche

38 x 53 cm

Cadre en chêne sculpté et doré à décor de queues de cochon et de motifs rocaille

Provenance

- Comte Alexandre S. Stroganov (de Stroganoff) (1733-1811), Moscou.
- France, collection particulière

Exposition

- 1773, Paris, Salon, n° 94 : « Vue des environs de Tivoli. Tableau de 18 pouces de large et 13 pouces de haut. Appartient au comte de Stroganoff ».

Ce tableau présente l'un des lieux les plus célèbres de l'Europe du XVIII^e siècle, point d'acmé du Grand Tour. Tivoli n'a cessé de fasciner Hubert Robert, comme en témoignent les nombreuses toiles qu'il a peintes au cours de sa carrière, montrant le pittoresque du site naturel et la richesse du patrimoine monumental. L'artiste avait visité Tivoli à plusieurs reprises, lors de son séjour à Rome entre 1754 et 1765.

En 1769, trois ans après sa réception en tant que peintre d'architecture à l'Académie royale de peinture et de sculpture, Robert expose au Salon *Les Cascatelles de Tivoli* (ill. 1). Notre tableau, signé par Robert en 1772, dérive de cette composition, elle-même conçue dans l'émulation des célèbres vues de Joseph Vernet, alors maître incontesté dans le domaine de la vue fluviale.

Du tableau de Pau, Robert conserve le format horizontal cerné par des arbres sur les côtés et l'échelonnement des plans qui permet de montrer la population des campagnes romaines, puis la cascade et les ruines des monuments antiques de part et d'autre : le temple de Vesta et la ville de Mécène. Ce choix de composition et la variété des éléments naturels dépeints offrent de multiples changements de tonalités chromatiques. Ce procédé est d'autant plus ambitieux que Robert réalise plusieurs variations de vues de Tivoli, qu'il expose au Salon de 1769, 1771, 1773 et 1777. S'il ne change pas le cadrage, il varie les motifs, par exemple, le temple de Vesta peut être montré selon plusieurs côtés, avec ou sans l'église avoisinante, tandis que les figures et animaux sont substituables. Ainsi, sur le tableau de Pau, le chien aboie en direction d'un berger allongé, transformé en

bœuf sur notre toile, puis substitué en ânes sur la peinture du Petit Palais signée en 1776 (inv. PPP257). Ces changements permettaient à chaque propriétaire des œuvres de posséder une variation issue d'un modèle prestigieux et présenté au Salon, ici, *Les Cascatelles de Tivoli* du Salon de 1769, appartenant au fameux comte de Saint-Florentin.

Les dimensions de l'œuvre et la date de 1772 correspondent à la version peinte pour le comte de Stroganoff et exposée au Salon de 1773. Le comte de Stroganoff comptait parmi les clients les plus importants de Robert et n'hésita pas à servir d'intermédiaire pour les commandes de peintures émanant de la famille impériale de 1772 à 1805.

Sarah Catala



Ill. 1.

Hubert Robert.

Les Cascatelles de Tivoli.

1768 (Salon de 1769). Huile sur toile.

Pau, musée des Beaux-Arts, inv. D.52.2.3.







Jacques LARUE dit Mansion
(Nancy, 1739 – 1804)

7 | JEUNE BERGÈRE IMPLORANT SON AMANT DE RESTER JEUNE BERGÈRE EN COLÈRE CONTRE SA MÈRE

1777

Deux huiles sur toiles ovales formant pendant
Signées et datées LARUE 1777 en haut à droite
17,5 x 21 cm chaque

Cadres en bois doré à motifs de perles et de raies de cœur d'époque Louis XVI

Provenance

- France, collection particulière.

Le théâtre de la pastorale fut l'une des créations du galant XVIII^e siècle. Au temps de Callot et de Watteau, ce ne sont encore que des divertissements populaires et grossiers, héritiers de la Commedia dell'Arte, joués sur des scènes provisoires pendant les foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent. Mais au milieu du siècle déjà, François Boucher peut trouver son inspiration¹ dans les spectacles raffinés d'un genre nouveau, et tout spécialement dans les pièces de Charles-Simon Favart (1710-1792) comme *Les Vendanges de Tempé* de 1745. Dans les années 1740, Favart commença en effet à exploiter une veine originale, faisant rire et émouvoir le public par l'ingénuité touchante de ses rustiques protagonistes plutôt que par leur stupidité et naïveté. D'ailleurs, il n'hésitait pas à reprendre les trames des grands opéras. Chez Favart, l'Arcadie peuplée de Climènes et de Palémons se mua en outre en une campagne française où s'aimaient Lisettes et Colins. Danseuse et interprète hors pair, la femme du dramaturge, Marie Justine Favart, fut non seulement la première à abandonner les costumes fantaisistes et la pantomime grotesque au profit des tenues et gestes plus réalistes, mais composa également plusieurs opéras-comiques parmi les plus célèbres, dont *Les Amours de Bastien et Bastienne* de 1753 ou *La Fille mal gardée* de 1758 qui rencontra un succès extraordinaire.

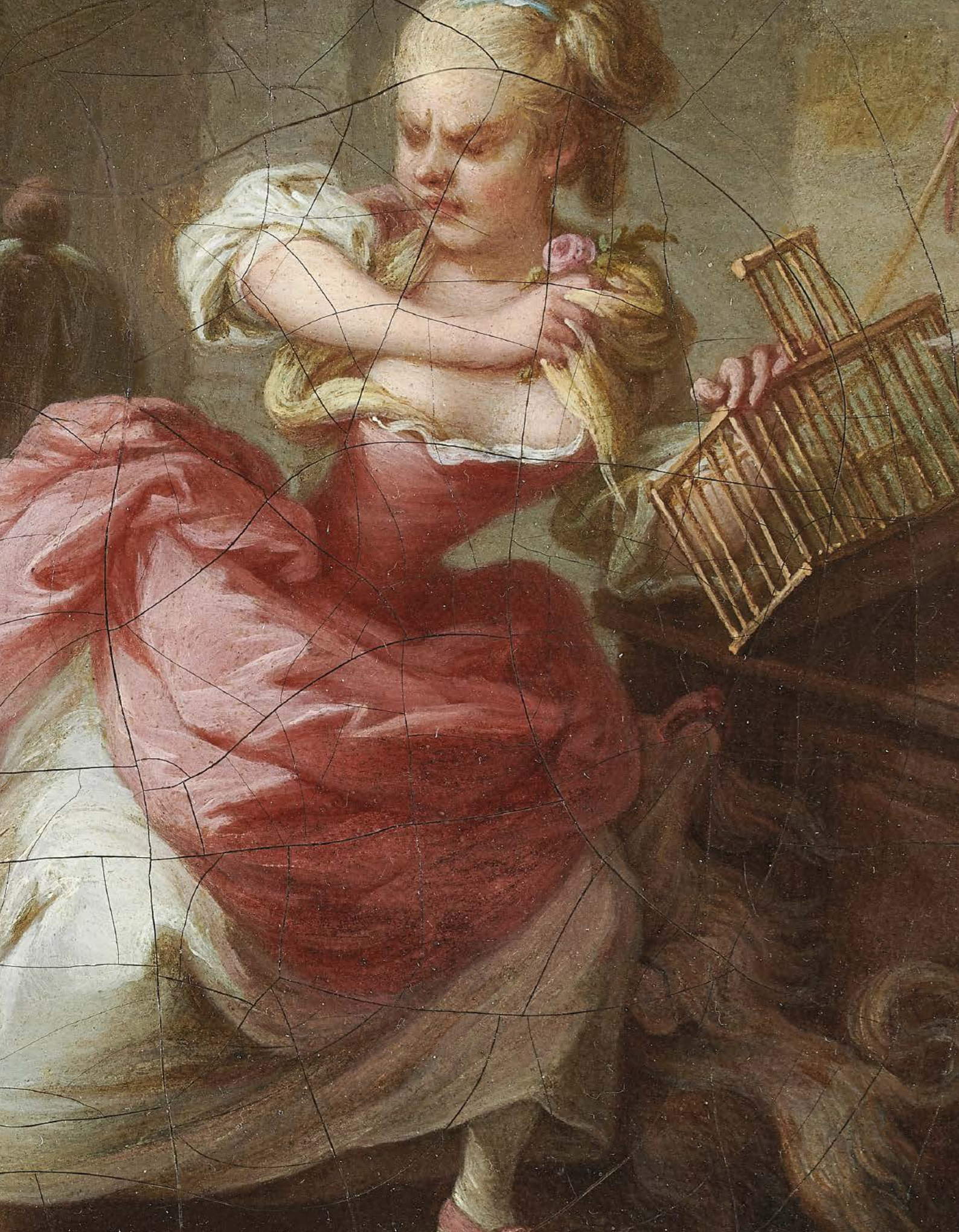
Dans ce répertoire aux intrigues sophistiquées, rebondissements, ruses, indiscretions et tourments amoureux, Boucher et ses émules pouvaient puiser des situations inédites et des dispositions scéniques que les spectateurs, habitués du



Ill. 1.
Pierre-Antoine Baudouin
Rose et Colas.
1764. Gouache sur carton. 30 x 24,4 cm.
Moscou, musée Pouchkine des Beaux-Arts, inv. P-6265.







théâtre, se plaisaient à reconnaître. Tantôt moralisatrices, tantôt libertines, ces pastorales s'épanouissaient le mieux en petits cycles narratifs : dessus de portes, séries gravées ou dessinées. On peut ainsi citer les gouaches des *Amours champêtres* présentées par Pierre-Antoine Baudouin au Salon de 1765-1767 et aux titres évocateurs : *La Chaumière ou la mère qui surprend sa fille sur une botte de paille*, *La Visite de l'amant* ou *Une jeune fille querellée par sa mère*. Certaines œuvres de Baudouin annonçaient clairement leur source théâtrale, tels *Rose et Colas* d'après la pièce de Sedaine et Monsigny jouée à l'Hôtel de Bourgogne en 1764 (*ill. 1*).

Nos charmants petits pendants appartiennent au même genre de pastorales théâtralisées. La première montre une jeune femme, cheveux et vêtements en désordre, essayant de retenir son amant, lui aussi accablé de tristesse. Les détails renseignent sur la tendre relation des deux bergers : deux petits chiens, roses dans un vase, guitare avec une corde rompue, rubans bleus et roses qui ornent les chapeaux de paille et la houlette. La seconde huile ovale met en scène la même bergère vêtue de soie cramoisie. Les sourcils froncés, elle lance un regard plein de reproches et de colère à sa vieille mère en sabots qui fait bouillir le linge. Comme dans son pendant, plusieurs éléments parlants viennent expliquer les raisons de la querelle : une cage ouverte d'où s'échappe un petit oiseau, un chien qui aboie ou une rose jetée par terre.

Chaque huile est conçue comme un théâtre miniature, avec les décors faussement rustiques qui contrastent avec les mises élégantes des protagonistes-acteurs. Elles demeurent cependant profondément unies par le sujet, l'équilibre des masses, l'agencement chromatique – à dominante bleu clair et ocre à gauche, incarnat et blanc laiteux à droite –, ainsi que par de nombreuses allusions plus ou moins savantes, comme le mythe de Vertumne et Pomone.

La délicatesse du coloris, la finesse de la touche, le fini porcelainé s'expliquent par le fait que l'auteur de nos œuvres, le Lorrain Jacques Larue, était avant tout miniaturiste. Grâce au recensement révolutionnaire de Nancy de l'an IV (1785), nous savons qu'il était né en 1739 car il se déclara alors être âgé de quarante-six ans. Fils de Jean-Louis Larue, marchand boucher, il tenait son surnom Mansion, toutefois peu utilisé, de son beau-père, le peintre André Mansion.

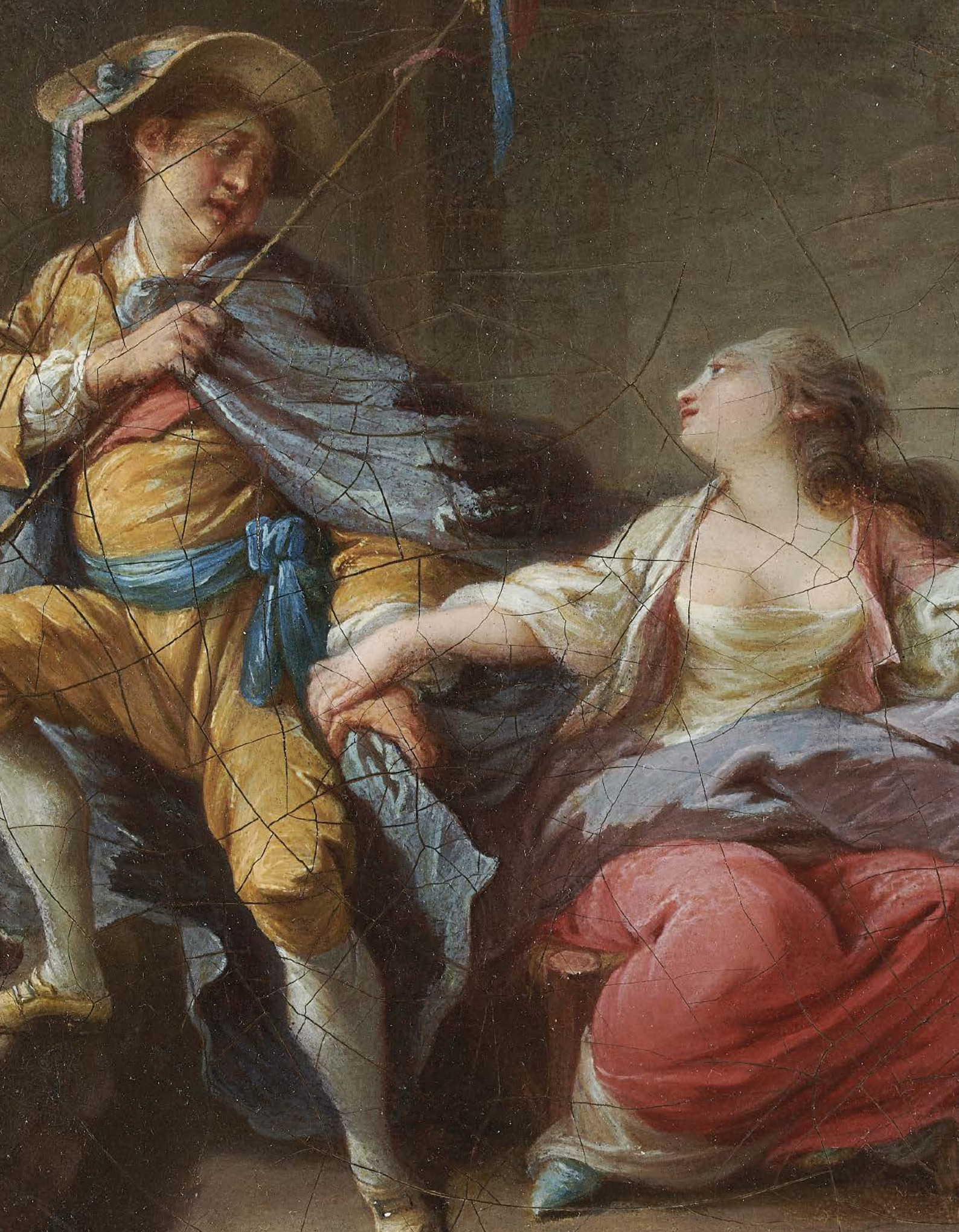
Larue fut formé auprès de Jean Girardet (1709-1778), peintre du roi Stanislas puis de la reine Marie Leszczyńska, enseignant patient et passionné, dont l'atelier de Lunéville faisait office d'Académie. Avec le miniaturiste François Dumont, le paysagiste Jean-Baptiste Claudot, le peintre d'histoire Joseph Laurent et le nature-mortiste Dominique Pergaut, Larue comptait parmi ses meilleurs disciples. Il travaillait à l'huile et en miniature, et paraît s'être constitué, à Nancy, une clientèle fidèle. Le peintre fut l'un des rares artistes lorrains à signer la pétition du 2 septembre 1792 pour la sauvegarde de la statue de Louis XV sur la place Royale de Nancy.

De trois enfants qu'il eut avec Élisabeth Claude, deux furent formés dans l'atelier et devinrent des miniaturistes estimés : Marie-Catherine (née en 1768), et Léon-André (1785-après 1848). Ce dernier, qui signait le plus souvent Mansion, poursuivit son éducation à Paris chez Jean-Baptiste Isabey, lui aussi ancien élève de Larue, et eut une carrière brillante.

Nos pendants permettent de découvrir une facette méconnue de Jacques Larue dont le corpus identifié ne se compose que de quelques rares portraits et natures mortes signés. Ici, on le retrouve sensible à l'art de Versailles et de Paris et au fait des créations de Boucher, de Greuze et de Baudouin largement diffusées par la gravure. À la fois peintures et miniatures, nos toiles laissent aussi entrevoir le goût raffiné des amateurs nancéens.

A.Z.

¹ Voir Alastair Laing, « Boucher et la pastorale peinte », *Revue de l'Art*, 1986, n° 73, p. 55-64.



François-Xavier FABRE, attribué à
(Montpellier, 1766 – 1837)

8 | TÊTE DE VIEILLARD

Circa 1790

Huile sur sa toile d'origine
46 x 38 cm

Provenance

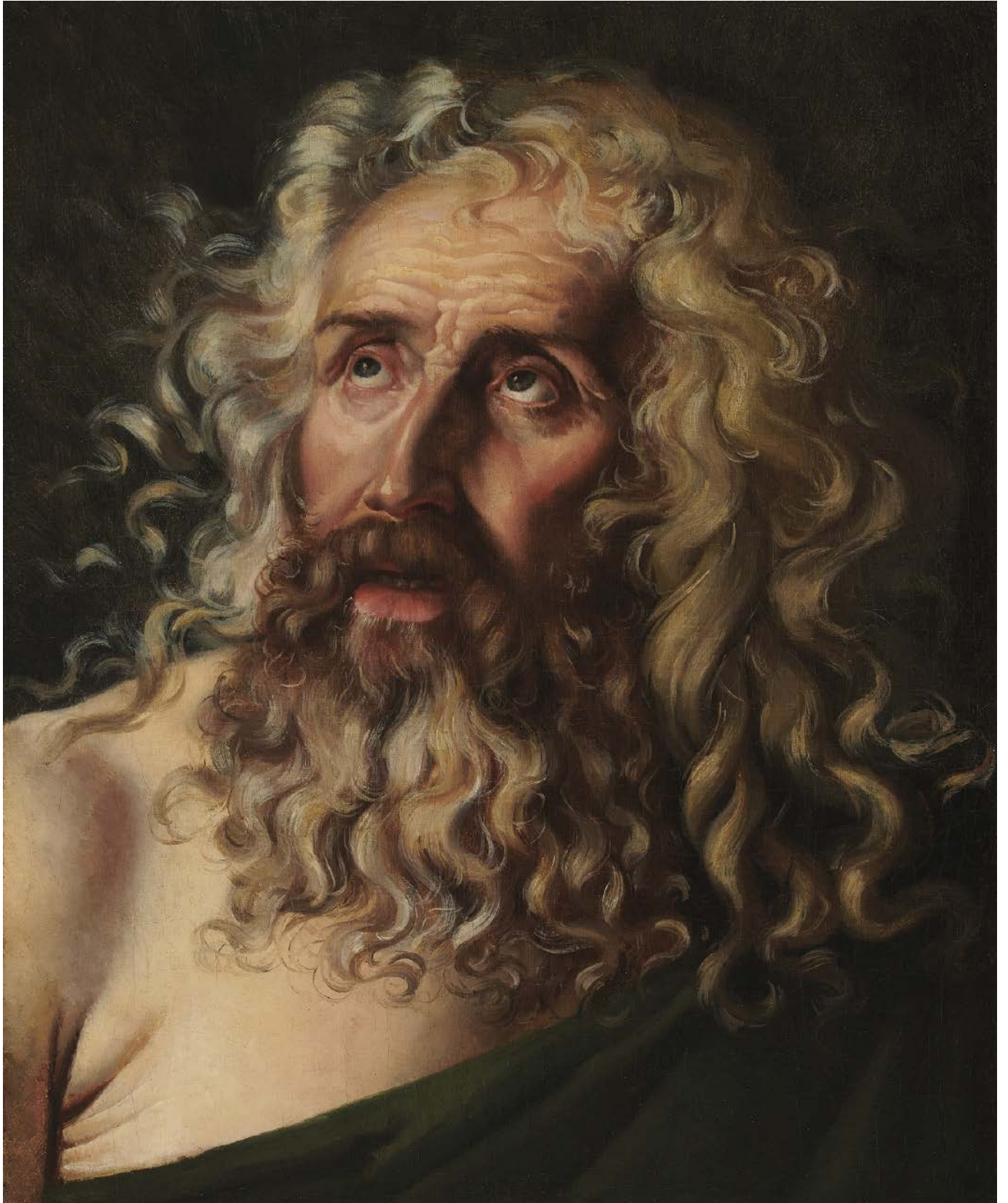
- France, collection particulière

À la fois figure de caractère héritée des *tronies* flamandes du Siècle d'Or, travail d'après nature indispensable à l'élaboration des tableaux d'histoire mettant en scène les dieux de l'Olympe ou les personnages des Écritures, mais également exercice particulièrement formateur pour les jeunes artistes, la *Tête de vieillard* est une constante dans la peinture française depuis la fondation de l'Académie et la victoire des rubénistes sur les poussinistes. Antoine Coypel, Hyacinthe Rigaud, Jean-Honoré Fragonard, Joseph Marie Vien, Nicolas Vleughels, François-André Vincent, Jean Restout : dans l'œuvre de tous les grands artistes du XVIII^e siècle, on retrouve ces représentations d'hommes âgés en petit buste. Leurs titres varient selon que le spectateur y perçoit un vieux paysan, un apôtre, un Oriental, un mendiant ou un philosophe, mais la mise en place d'une grande sobriété et les cadrages serrés demeurent, tout comme la gamme chromatique éteinte et l'attention particulière portée aux visages burinés de rides et aux expressions.

Notre toile s'inscrit dans la même tradition et présente un vieil homme exalté, les yeux levés au ciel et la bouche entrouverte comme s'il récitait une prière ou comme s'il assistait, étonné, à une vision. Ces longs cheveux gris s'éparpillent en boucles souples. Il est vêtu d'une tunique de drap vert qui laisse l'épaule droite dénudée. Cependant, l'étoffe est traitée rapidement par l'artiste qui s'attache surtout à décrire le visage marqué par les années, la barbe blanchie autrefois brune, la brillance du regard humide et jusqu'au reflet du rouge des lèvres sur les dents. Le clair-obscur intense souligne l'arête du nez, accentue le creux des yeux et découpe les rides conférant au modèle une présence



Ill. 1.
François-Xavier Fabre.
Tête de vieillard.
1784. Huile sur toile. 58 x 45,5 cm.
Montpellier, musée Fabre, inv. 825-1-68.



physique d'une incroyable puissance qui contraste avec son grand âge. Le tout est rendu d'une main ferme et habile, avec un faire virtuose et varié, à l'image des reflets de lumière, rendus en pleine pâte dans le front, brossés dans la chevelure et étalés dans l'épaule.

Le type du visage très davidien, la technique, la préparation rougeâtre et la toile romaine indiquent une réalisation par un artiste français séjournant en Italie vers la fin du XVIII^e siècle et influencé par Jacques-Louis David. La grande proximité entre notre toile et les *Têtes de vieillards* peints par le jeune François-Xavier Fabre, d'une écriture très semblable – tels le contour ininterrompu de l'œil, le dessin des cils ou l'emploi du pinceau plat pour les cheveux –, nous amène à proposer l'artiste montpelliérain comme auteur de notre toile.

Fils du peintre Joseph Fabre, François-Xavier Fabre commença son apprentissage dans l'atelier paternel, puis dans les écoles de dessin entretenues par la Société des Beaux-Arts constituée en 1779 et qui réunissait des amateurs d'art. La Société l'envoya parfaire sa formation à Paris, dans l'atelier de David dont le style marqua durablement la manière du jeune artiste. En 1787, après deux tentatives infructueuses, il obtint le Grand Prix de peinture pour *Nabuchodonosor faisant tuer les enfants de Sédécias* (Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts), ce qui lui valut une pension à Rome. Il y passa cinq ans, entre 1787 et 1792, s'acquittant scrupuleusement des travaux imposés par son statut : dessins d'après les chefs-d'œuvre des maîtres, copie d'un tableau de Guido Reni, études de paysage sur le motif, académies peintes.

Élève brillant de l'Académie, apprécié par le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments, protégé par Vien, son compatriote et peintre du roi, Fabre vit son avenir professionnel s'assombrir lorsqu'éclata la Révolution. En 1791, le Salon s'ouvrit aux non-agrérés. Il y présenta *Suzanne et les vieillards* (Musée Fabre), peint à Rome pour un groupe d'amateurs parisiens, ainsi qu'*Abel expirant* réalisé l'année précédente (Musée Fabre). Ce dernier rallia tous les suffrages, et un critique n'hésita pas à le désigner comme « le tableau le plus parfait du Salon ». La suppression de l'Académie en 1792, la chute de la monarchie, l'hostilité de la population romaine poussèrent l'artiste à quitter la Ville Éternelle pour Florence où il demeura jusqu'en 1824. Il y fut protégé d'abord par le Grand Duc Ferdinand III, puis par ses successeurs imposés par Napoléon, mais surtout par la comtesse d'Albany, veuve du dernier roi Stuart d'Angleterre et qui devint une amie.

Notre vieillard, qui n'est pas sans rappeler le Bélisaire peint par David en 1785 et copié la même année par Fabre (Paris, musée du Louvre, inv. 3494), est à rapprocher de la *Tête de*

vieillard conservée au Musée Fabre et annotée au revers « d'après nature en septembre 1784 » (ill. 1). L'analogie est encore plus évidente avec la *Tête d'homme barbu, de profil* datant du séjour romain de l'artiste et peut-être liée au travail préparatoire pour la *Prédication de Saint Jean Baptiste* destinée à l'église des Pénitents bleus de Montpellier (ill. 2). On retrouve par ailleurs les réminiscences de ces têtes de caractère très expressives dans les tableaux d'histoire de Fabre, à l'instar de la *Suzanne* de 1791 ou de la *Vision de Saül* de 1803 (musée Fabre).

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Philippe Bordes, « François-Xavier Fabre, peintre d'Histoire », *Burlington Magazine*, vol. 117, 1975, p. 90-98.
- Laure Pellicier, Michel Hilaire, Sidonie Lemeux-Fraitot, Carlo Sisi, *François-Xavier Fabre (1766-1837), de Florence à Montpellier*, cat. exp. Montpellier, Musée Fabre, Paris, Somogy, 2008.



Ill. 2.

François-Xavier Fabre.

Tête d'homme barbu, de profil.

1790-1791. Huile sur toile. 67 x 50 cm.
Montpellier, musée Fabre, inv. 825-1-67.



Jean-Pierre FRANQUE (FRANCOU)

(Buis-les-Baronnies, 1774 – Quintigny, 1860)

9 | PORTRAIT DE CHARLES-FRANÇOIS LEBRUN, DUC DE PLAISANCE, 3^E CONSUL (1739-1824)

Circa 1825

Huile sur sa toile d'origine

Signé en rouge en bas à droite *JP^{re} Franque ft*

Au revers de la toile, marque de fournisseur *A. Vallée & P. Bourniche successeurs de Belot, Rue de l'Arbre Sec No 3 à Paris, actifs depuis 1825*

101 x 82 cm

Provenance

- Collection du modèle.
- Par descendance, sa fille, Sophie Eugénie (1787-1851), épouse d'Adrien Godard d'Aucour, comte de Plancy (1778-1855), Paris.
- Par descendance, collection de la famille de Plancy.

Œuvres en rapport

- Copié par François Gabriel Lepaulle (1804-1886) en 1836 (Salon de 1836, no 1217), avec les abeilles d'or sur le manteau, le collier de la Légion d'Honneur et sans fleurs de lys (Saint-Lô, musée des Beaux-Arts, inv. 1840.01.001, don d'Anne-Charles Lebrun, duc de Plaisance, en 1840, 100,5 x 81,3 cm, *ill. 2*).
- Gravé par Dupont en 1828.
- Lithographié par Belliard Zéphirin Félix Jean Marius (1798-1861).

Au début de l'année 1806, Napoléon décida d'orner les salles des Tuileries des portraits des grands officiers de l'Empire et des ministres. Le 28 mai, Dominique Vivant Denon, administrateur des arts, édita une circulaire demandant aux dignitaires concernés « d'accorder aux artistes recommandables toutes les séances dont ils pourront avoir besoin et de leur procurer le costume désignatif de votre haute fonction¹ ». Parmi les portraitistes désignés, se trouvaient : Jean-Joseph Ansiaux, René Théodore Berthon, François-Joseph Kinson, Pierre-Paul Prud'hon, Joseph-Marie Vien le Jeune et surtout Robert Lefèvre (1755-1830), l'un des artistes préférés de Napoléon. Retardé par de nombreuses commandes de la famille impériale, puis gravement malade, Lefèvre ne livra les portraits demandés qu'en 1808. La même année, il présenta au Salon de très nombreuses toiles dont le « Portrait en pied de S. A. S. Monseigneur l'Archi-tréSORIER de l'Empire » (n° 512).

Prince architrésorier de l'Empire depuis 1804, Charles-François Lebrun était le quatrième fils d'un petit propriétaire exploitant. Doté d'un vif esprit, il fit des études de droit et voyagea beaucoup avant de devenir conseiller, d'abord du



Ill. 1.
Robert Lefèvre.
Portrait de Charles-François Lebrun, duc de Plaisance.
1808. Huile sur toile. 80 x 65 cm.
Collection particulière.





Ill. 2.

François Gabriel Lepaulle.

Portrait de Charles-François Lebrun, duc de Plaisance.

1836. Huile sur toile. 100,5 x 81,3 cm.

Saint-Lô, musée des Beaux-Arts, inv. 1840.01.001.

chancelier Maupeou, puis de Necker. Élu député du Tiers-État en 1789, il prêta le serment du Jeu de Paume, et devint membre du comité des contributions de l'Assemblée Constituante. Indépendant, travailleur, modéré, austère et royaliste, Lebrun fut arrêté deux fois durant la Terreur et ne dut sa seconde libération qu'à la chute de Robespierre. Il représentait la droite au Conseil des Anciens avant de se rallier à Bonaparte lors du coup d'État du 18 Brumaire. Troisième consul dans la Constitution de l'an VIII avec Bonaparte et Cambacérès, il s'occupa plus particulièrement des finances et participa à la création de la Cour des Comptes. Avec l'avènement de l'Empire, qu'il désapprouvait, il reçut le titre d'architrésorier, puis fut fait Grand Aigle de la Légion d'Honneur en 1805, gouverneur de Gênes, Montenotte et des Apennins, et, enfin, duc de Plaisance en mars 1808, même si son rôle effectif devenait de plus en plus honorifique.

Payé à l'artiste la somme faramineuse de 15 000 francs, le portrait en pied peint par Lefèvre (ou sa répétition autographe) fut donné par la famille en 1847 au Musée Quesnel-Morinière de Coutances (inv. 886.P.19, 217 x 173 cm). Signé *Robert Lefèvre fecit 1807*, il montre le duc sur une terrasse ouverte sur un paysage de Lombardie. Selon la recommandation de Denon, le haut dignitaire est revêtu

de ses habits cérémoniels de Grand Aigle : veste brodée de feuilles de laurier, manteau doublé de satin blanc et brodé d'abeilles d'or, ceinture de drap d'or, écharpe rouge de la Légion d'Honneur et blanc et bleu de l'Ordre de Charles III d'Espagne, plaques de ces deux ordres sur la tenue et le manteau, grand collier de la Légion, bicorne richement empanaché. Lefèvre était réputé pour la précision remarquable des détails vestimentaires, et la richesse décorative de ce grand portrait modère ses approximations anatomiques, comme la tête trop petite par rapport au corps.

Toujours en 1808, l'artiste réalisa un portrait du duc de Plaisance en buste et en habit séculier (*ill. 1*). C'est donc également à Lefèvre qu'on attribue traditionnellement la représentation de Lebrun en grande tenue d'apparat, vu à la taille, assis dans un fauteuil sur fond d'un drapé rouge. Il en existe plusieurs versions dont aucune n'est ni signée ni datée, mais les broderies et les insignes impériaux en placent la réalisation avant 1814².

La redécouverte de notre toile, signée par Jean-Pierre Franque, permet de reposer la question sur la genèse de ces portraits. En effet, si le visage du duc est le même dans le grand portrait en pied et celui en buste de 1808, il est



légèrement différent dans les effigies cadrées à la taille et dans notre peinture : vu un peu moins de face et néanmoins plus large, la bouche moins pincée, le menton plus pointu et le regard perçant. Lebrun semble en outre légèrement plus âgé, mais également plus bienveillant et serein.

Originaire du Dauphiné et élève, comme son frère jumeau Joseph, de Jacques-Louis David, Jean-Pierre Franque faisait partie, au tournant du siècle, du groupe des « primitifs » ou « barbus » mené par Pierre-Maurice Quay. En s'inspirant des modèles archaïques, en particulier la peinture des vases étrusques et grecques, ces artistes entendaient renouveler aussi bien l'art que leur style de vie, aspirant à un idéal pacifique et respectueux de la nature. En 1806, Franque fit des débuts prometteurs au Salon avec un projet de décoration pour le palais de l'Élysée, *le Songe d'amour causé par la puissance de l'Harmonie* (disparu). Au Salon de 1810, il exposa l'*Allégorie sur l'état de la France avant le retour d'Égypte*, qui puisait son inspiration dans la légende d'Ossian (Paris, musée du Louvre). L'artiste œuvrait alors étroitement avec son frère : ils réalisèrent ensemble la *Bataille de Zurich* pour le maréchal Masséna. Leurs carrières divergèrent à partir de 1814. Joseph s'établit comme portraitiste en Italie, tandis que Jean-Pierre demeura en France et continua à se consacrer essentiellement à la grande peinture d'histoire. Après 1830, il rejoignit le chantier des Galeries Historiques de Versailles et peignit de grandes toiles pour la galerie des Batailles, ainsi que de nombreux portraits rétrospectifs des personnages illustres du XVII^e et du XVIII^e siècle.

Conservée dans la famille du modèle, notre toile n'appartient pas à cette entreprise titanesque née sous l'impulsion de Louis-Philippe. L'œuvre n'est pas datée, mais la toile porte la toute première marque utilisée par les fournisseurs parisiens Auguste Vallé et Pierre Charlemagne Bourniche, qui avaient repris la célèbre maison Belot en 1825. Il s'agit donc d'une œuvre posthume, reprenant sans doute un portrait réalisé vers 1815 pour marquer la continuité du service du duc de Plaisance après l'abdication de l'Empereur et célébrer son ascension à la Pairie de France. Lebrun fut en effet rappelé aux affaires par Louis XVIII dès novembre 1813, chargé notamment des questions budgétaires. Resté à l'écart durant les Cent-Jours bien que Napoléon lui ait rendu son titre d'architrésorier et le nomma Grand Maître de l'Université, Lebrun fut rayé de la liste des Pairs dès le rétablissement de la monarchie et se retira dans ses terres. Son attitude réservée amena toutefois Louis XVIII à lui accorder la Grande Croix de l'Ordre royal de la Légion d'honneur et à le réintégrer, en 1819, dans la Chambre haute.

C'est la plaque de l'Ordre royal frappée du profil de Henri IV qui, dans notre portrait, orne le manteau de velours bleu bordé d'hermine de Pair de France. Les abeilles ont disparu, le doré de la ceinture a fait place au blanc du roi, et les lauriers brodés se sont transformés en fleurs de lys héraldiques et guirlandes de lys. Enfin, le grand collier de la Légion n'est plus. Pour le reste, c'est exactement la même image qu'avant 1814. De nombreux repentirs confirment la nouveauté de cette création, à l'origine d'une iconographie mêlant les éléments Empire et ceux de la Restauration établie par François Gabriel Lepaulle sous Louis-Philippe à la demande d'Anne-Charles Lebrun, fils du duc.

Franque se montre ici un portraitiste habile, parvenant à rendre son modèle véritablement présent. Sa touche est vibrante et rapide, tout en restant attentive aux détails vestimentaires tels que la dentelle fine de la cravate ou les reflets sur les plaques d'argent. L'artiste retranscrit merveilleusement les différentes factures, de la douceur de l'hermine au chatoyement des velours. Mais c'est surtout le travail des carnations, tout en gradations subtiles, qui distingue Franque de Lefèvre, plus sec et descriptif. L'artiste semble animé par une réelle admiration pour le duc de Plaisance, homme d'État intègre et insensible aux honneurs, mais obligé de poser pour l'histoire paré avec toute l'ostentation dont le Premier Empire et la Restauration étaient capables.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Louis Laisney, *Charles-François Le Brun. 1739-1824*, Société d'archéologie et d'histoire de la Manche, 1973, p. 110.
- Robert Sinsoilliez, *Prince Charles-François Lebrun*, Marigny, 2007.
- P. de Chantemerle de Villette, *Charles-François Lebrun (1739-1824). Troisième consul, prince architrésorier de l'Empire, duc de Plaisance*, Neuilly, chez l'auteur, 2014, repr. pl. XXII.

Bibliographie générale

- Gaston Lavalley, *Le peintre Robert Lefèvre : sa vie, son œuvre*, Caen 1902.
- George Levitine, *The Dawn of Bohemianism. The Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, Londres, University Park, Pennsylvania State University Press, 1978.

¹ Paris, Archives des musées nationaux, registre AA5.

² Par exemple, Versailles, inv. MV 7918 (huile sur toile, 117 x 90 cm) ; mairie de Saint-Sauveur-Lendelin (cravate différente, lien du manteau visible, don du Général Anne-Charles Le Brun). À noter que l'ordre de Charles III fut aboli par Joseph Bonaparte en 1808 et ne fut rétabli qu'en 1814 par Ferdinand VII.



François-Joseph KINSON (KINSOEN)
(Bruges, 1771 – 1839)

10 | **PORTRAIT DE CÉLINE CHAGOT DE FAYS,
MARQUISE AMELOT DE CHAILLOU (1797-1881),
AVEC SES ENFANTS, ANTOINE, ANNA ET MARIE**

1827

Huile sur sa toile d'origine

Signé en bas à gauche, sur le sol *KINSON*

Sur le châssis, numéro de réception du tableau au Salon de 1827 : 587 (*Registre des ouvrages du Salon de 1827* : « *Portrait en pied de Mme la Marquise *** avec ses enfants, 2,79 x 2,20, admis* »)

225 x 153 cm

Cadre en bois doré à motifs de palmettes et de feuilles d'acanthé d'époque Restauration

Provenance

- Famille Amelot de Chaillou, puis par descendance.

Exposition

- 1827, Paris, Salon, n° 607 : « *Portrait de Mme la marquise *** avec ses enfans* ».

Il est remarquable par son goût gracieux n'excluant pas une certaine naïveté, un coloris moelleux et brillant. Ses ressemblances sont parfaites, prises sur le vif, et son exécution fort nette. Les accessoires en sont extrêmement soignés et donnent à l'ensemble un charme qui séduit.

Paul Marmottan¹

François-Joseph Kinsoen, qui plus tard francisa son nom en Kinson, était le fils d'un ferronnier de Bruges. Il réalisa ses études à l'Académie de sa ville natale sous l'égide de Bernard Fricx et l'ornemaniste Louis Frederik De Grave, puis se perfectionna à Bruxelles. Sa réputation de portraitiste était déjà bien établie en Belgique lorsqu'il décida, en 1799, de participer au Salon de Paris avec un tableau monumental – 292 sur 200 cm – représentant « le Portrait en pied d'une femme appuyée sur une harpe ; elle est vêtue d'une robe de soie noire drapée d'un schals (*sic*) rouge ». Ce grand portrait d'apparat marqua les esprits et assura à Kinson de nombreuses commandes émanant de la haute société parisienne du Consulat, avide de légitimité et d'ostentation, ainsi que de la famille impériale et de l'État. Un temps influencé par la manière austère de Jacques-Louis David, le jeune artiste se tourna ensuite vers l'art élégant de François Gérard, portraitiste des grands depuis Bonaparte jusqu'à Frédéric-Guillaume III de Prusse. Grâce à Gérard,



Ill. 1.
François-Joseph Kinson.
Portrait d'Antoine Victor Amelot, marquis de Chaillou.
Vers 1809.
Huile sur toile. 65 x 54 cm. Collection particulière.



le style du peintre belge gagne en souplesse, ses coloris deviennent plus riches, ses mises en scènes plus élaborées et l'idéalisation des modèles, inévitable et attendue par les commanditaires, plus contenue et discrète. L'œuvre de Kinson se distingue cependant par l'expressivité des visages et le rendu brillant des matières et du clair-obscur.

En 1808, Kinson reçut une médaille de Napoléon et fut nommé peintre de cour de Jérôme Bonaparte, frère de l'empereur fait roi de Westphalie. L'artiste suivit son protecteur à la cour de Cassel où il resta trois ans jusqu'à la chute de Jérôme en 1813. De retour à Paris, il ne souffrit guère du changement de régime, la noblesse de Louis XVIII et le roi lui-même partageant l'attrait des dignitaires de l'Empire pour les grands portraits d'apparat. En 1816, Kinson devint peintre de Louis-Antoine de Bourbon, duc d'Angoulême, fils du futur Charles X. Les années 1820 marquent l'apogée de sa carrière : surchargé de commandes, recherché surtout pour ses portraits féminins, il exposait aux Salons de Paris, ainsi qu'à Gand et à Bruxelles, où ses œuvres étaient reçues avec enthousiasme. En 1823, il fut fait chevalier de l'Ordre du Lion belge pour ses portraits en pied du prince et de la princesse d'Orange (La Haye, Oranje-Nassau Museum). Homme d'esprit et de conversation agréable, l'artiste menait à Paris une vie mondaine brillante et tenait chez lui un salon musical.

La Révolution de Juillet de 1830 incita Kinson à revenir à Bruges. Mais l'aristocratie française ne cessa guère de le solliciter et l'artiste retourna en France où il continua à participer aux Salons jusqu'en 1838. Il mourut pourtant dans sa ville natale, étant venu rendre visite à ses sœurs. Le fond de son atelier, soit onze œuvres, fut acquis par les collectionneurs anglais John et Joséphine Bowes, fondateurs du Bowes Museum à Barnard Castle.

Notre grand tableau fut présenté par l'artiste au Salon de 1827 avec deux autres représentations en pied – celle du maréchal prince de Hohenlohe appartenant au Ministère de la Maison du roi (n° 606) et celle d'une dame avec son petit-fils (n° 608) –, ainsi que plusieurs effigies en buste exposées sous le même numéro (n° 609). Cette année, l'ensemble des peintures envoyées par Kinson avait été accepté par le jury : le numéro 587 inscrit sur le châssis de notre toile correspond au registre des œuvres reçues. Bien que le registre et le livret préservent l'anonymat du modèle, l'identité de la dame ne faisait guère de mystère pour un visiteur avisé. « M. Kinson réussit à peindre les femmes, il sait les ajuster avec goût. Madame la marquise Amelot avec ses enfants (n. 607) est bien : c'est un tableau fort agréable », écrivait ainsi l'historien d'art Augustin Jal dans sa critique *Esquisse, croquis, pochades ou Tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*.

Antoine Victor Anne Dijon Amelot, marquis de Chaillou (1784-1846), était issu d'une illustre famille de la noblesse de robe, serviteurs d'État sous l'Ancien Régime et après la Révolution. Son père, Antoine Jean Amelot, fut intendant de Bourgogne, administrateur des domaines nationaux et commissaire du Directoire en Italie. Contrairement à ses ancêtres, Antoine Victor préféra une carrière militaire, puis locale dans le Loiret : il résidait ordinairement dans son château de Lamivoye et devint maire de Nogent-sur-Vernisson. On connaît son portrait en buste par Kinson réalisé peu après sa démission de l'armée en 1808 (*ill. 1*). C'est en 1818 que le marquis épousa Céline, fille de Marie-Bernard Chagot de Fays, membre du Conseil du contentieux au ministère des Finances, et de la célèbre actrice de la Comédie-Française Émilie Contat. Le couple eut quatre enfants : Antoine (1819-1872), Anna (1823-1890), Marie (1828-1887) et Léon (1831-1904). Les garçons avaient fait des carrières brillantes et les filles de beaux mariages : Anna épousa le marquis Séguier de Saint-Brisson et Marie le marquis de Selves d'Audeville. La marquise d'Amelot s'éteignit en 1881, l'année du mariage de sa petite-fille, Catherine Amelot avec Napoléon, 3^e duc de Tascher de la Pagerie.

Conservé jusqu'à récemment dans la famille du modèle, notre portrait d'apparat est un exemple remarquable de l'art de Kinson portraitiste et l'une de ses œuvres les plus abouties, aussi bien par sa technique virtuose que son coloris éclatant et sa composition, nullement déséquilibrée par l'ajout postérieur par l'artiste, tout en bas, de la petite Marie, née après la réalisation du tableau.

L'artiste reprend en effet la formule, en contrepartie, de l'œuvre qui fit sa gloire sept ans plus tôt, l'émouvant portrait de Marie-Caroline, duchesse de Berry, portant le deuil de son époux assassiné et tenant sa fille sur ses genoux (*ill. 2*). Dans notre toile, la marquise de Chaillou, visage légèrement de trois quarts, est ainsi assise sur un somptueux canapé caractéristique des goûts de l'époque, sa fille aînée à ses côtés. La place du buste en marbre du duc de Berry est ici occupée par le fils du modèle, debout, les mains appuyées sur l'accoudoir. On retrouve également, à l'arrière-plan, une volumineuse draperie, mais les similitudes entre les deux portraits s'arrêtent là. Car si dans l'image de la jeune veuve prévalent les tonalités sombres et sourdes, la nôtre apparaît comme merveilleusement solaire. Autour du noir profond du velours de la robe d'inspiration XVII^e siècle et du béret assorti, s'articulent le rouge vermillon du châle, le bleu vert de l'habit du garçon, le doré du damas de soie et des bois sculptés, le bronze du vase Borghèse et l'ocre de la colonne ou de la fourrure. Le tout est constellé de reflets chatoyants



et rehaussé de blancs lumineux et de quelques gris argentés, dans une consonance à la fois somptueuse et élégante.

Kinson se montre ici particulièrement au fait des tendances nouvelles. Ainsi, la pose du garçon est une citation du *Portrait de la comtesse de Cayla entourée de ses deux enfants* peint par Gérard en 1824 (Maisons-Laffitte, château de Maisons). Mais surtout, la douce mélancolie qui émane de notre œuvre, les regards rêveurs, le clair-obscur accentué, les draperies mouvementées ou le ciel parcouru de nuages révèlent la sensibilité romantique de l'artiste qu'il semble avoir été l'un des premiers à introduire dans le portrait de cour.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Berenice VANRENTERGHEM, Kinsoen Kinson (Brugge 1770-Brugge 1839), mémoire universitaire inédit, 2007.
- Daniël DE CLERCK, « Brugse kunstenaars in Parijs : Kinsoen versus Suvée », Bieckorf, vol. 119, 2019, p. 76-85.

¹ *L'École française de peinture : 1789-1830*, Paris, H. Laurens, 1886, p. 410-412.



Ill. 2.
François-Joseph Kinson.
*Portrait de Marie Caroline de Naples, duchesse de Berry,
avec sa fille Louis Marie Thérèse.*
1820.
Huile sur toile. 220 x 169 cm.
Versailles, inv. MV 7091.



Louis RICQUIER
(Anvers, 1792 – Paris, 1884)

11 | UNE FAMILLE ITALIENNE DEVANT UN PAYSAGE

Circa 1835

Huile sur panneau d'acajou
Monogrammé LR en bas à droite
Au revers, une étiquette de collection avec le numéro 13552
61,5 x 51 cm

Provenance

- France, collection particulière.

*M. Ricquier a de la couleur, du dessin
et une excellente touche.*
André Van Hasselt, 1841.

Louis Ricquier est l'un des plus importants peintres d'histoire belges de la première moitié du XIX^e siècle. Originaire d'Anvers, il étudia à l'Académie Royale de sa ville natale sous la direction de Mathieu-Ignace Van Brée (1773-1839) et y remporta deux premiers prix. Dans les pas de ses aînés – son maître Van Brée, lauréat du deuxième prix de Rome en 1797, les brugeois Joseph-Benoît Suvée, directeur de l'Académie française à Rome, et François-Joseph Kinson ou bien le sculpteur liégeois Henri-Joseph Rutwhiel – et profitant de l'annexion française, le jeune artiste vint à Paris en 1812. Ricquier y retrouva Philippe Van Brée (1786-1871), le jeune frère de son professeur. L'année suivante, il présenta au Salon d'Anvers un grand tableau peint à Paris, *Androclès tirant l'épine de la patte du lion*. On le retrouve de nouveau parmi les participants en 1816, après la chute de l'Empire et la création du royaume uni des Pays-Bas. L'artiste avait opté pour un sujet original, *Fernand Cortès triomphant de Montezuma*.

Le soutien offert aux artistes belges par Guillaume II, soucieux de développer les arts, permit au peintre, accompagné de son ami, Philippe Van Brée, d'effectuer un voyage de trois ans en Italie. Partis en 1816, les jeunes



Ill. 1.
Louis Ricquier.
La Famille heureuse.
1845. Signé et daté. Huile sur panneau. 44,5 x 68,8 cm.
Collection particulière.

gens enthousiastes visitèrent Florence, Rome et Naples, remplissant des carnets de croquis et s'imprégnant de la chaude lumière transalpine.

De retour d'Italie, Ricquier participa régulièrement aux Salons de Gand, d'Amsterdam et de Bruxelles avec des œuvres « troubadour » mettant en scène des personnages de la Renaissance flamande et du Siècle d'Or : Rubens, Van Dyck, l'amiral Bloys van Treslong, Jacqueline de Bavière ou le prince d'Orange. Il ne délaissa pas pour autant Paris et y exposa un *Sujet de l'histoire de Christophe Colomb* au Salon de 1822. C'est également dans la capitale française qu'il se maria



en 1824 avec Marie-Catherine-Thérèse Van Brée, la sœur de Mathieu-Ignace et Philippe. Le couple finit par s'installer définitivement rue Saint-Lazare peu avant 1840.

Né de la révolution de 1830, le jeune État belge voulut affirmer son identité en exploitant la tradition historique, encourageant les peintres à puiser leurs sujets dans le glorieux passé des Flandres. Au Salon de Bruxelles de 1830, la *Capitulation du bourgmestre Van der Werff* de Gustave Wappers, élève lui aussi de Mathieu-Ignace Van Brée, fit sensation. À contre-courant de ses compatriotes, Ricquier abandonna au contraire les thèmes historiques et alla renouveler son inspiration sous le soleil de Naples. Son envoi au Salon parisien de 1833 ne compte pas moins de sept tableaux, uniquement des paysages de Campanie et des scènes de genre sous-titrées « costumes d'Italie » (n^{os} 2012-2018). L'une d'entre elles, *Une Famille de brigands* qui comporte beaucoup d'affinités avec notre œuvre, lui valut une médaille de seconde classe. Il fut acquis par le musée des Beaux-Arts de Bruxelles (inv. 157, huile sur bois, 50 x 42 cm). La thématique italienne ne quitta plus Ricquier : il présenta encore des *Pêcheurs napolitains, vue du golfe de Salerne, prise de Vietri* au Salon de 1849 (n^o 1741) et une *Vue prise à Naples* au Salon de Lyon de 1852 (n^o 342).

Comme Louis-Léopold Robert, Victor Schnetz ou Guillaume Bodinier, Ricquier trouva dans le quotidien et les figures de brigands et paysans italiens le pittoresque, le romantisme et cette « sauvagerie mystique pleine d'originalité » dont parle Berlioz lorsqu'il décrit les *pifferari* des Abruzzes qui l'avaient fasciné pendant son voyage à Rome en 1831 (*ill.* 1-2).

Les tableaux italianisants de Ricquier, dont notre *Famille italienne*, sont généralement de dimensions réduites et peints sur bois dont la surface lisse convenait idéalement à sa touche minutieuse et à son faire précieux et émaillé hérité des maîtres du XVII^e siècle. À l'instar de ses tableaux « troubadour », les compositions sont statiques et les personnages pourtant modestes affichent les mouvements élégants, les gestuelles retenues et les expressions intériorisées des dames et des chevaliers du passé. Le peintre se plaît dans la contemplation tranquille de ses protagonistes et la description admirative de leurs tenues sophistiquées et bigarrées.

Notre panneau met en scène une famille profitant d'une douce soirée d'été sur une terrasse qui surplombe une vallée étroite, avec de fiers bourgs fortifiés dominant le paysage

du haut de leurs collines. Les montants en pierre et la treille garnie de raisin forment tel un cadre à l'intérieur du tableau, célébrant le bonheur familial tout simple du couple de paysans avec leurs deux petits garçons et un chien. Le soleil couchant les enveloppe de reflets dorés, traverse les étoffes fines, se répand en éclats dans les rayures satinées du tablier ou les boucles d'argent et emplit la scène d'une poésie nostalgique et poignante.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Patrick et Viviane Berko, *Dictionnaire des peintres belges nés entre 1750 & 1875*, Bruxelles, Laconti, 1981.



III. 2.

Louis Ricquier.

Jeune femme romaine regardant des colombes.

Huile sur bois. 37 x 33,2 cm.

Quimper, Musée des Beaux-Arts, inv. 873-1-907.



Aimé-Jules DALOU

(Paris, 1838-1902)

12

TÊTE DE DIEU FLEUVE, ÉTUDE POUR LE PASSAGE DU RHIN

Circa 1906

Bronze à patine verte et noire nuancée à l'antique

Fonte à cire perdue

Signé sur la base *DALOU*

Cachet du fondeur Hébrard

Numéroté (3)

H. 42, L. 25, P. 20 cm

Provenance

- France, collection particulière.

Œuvres en rapport

- La terre cuite originale n'est pas localisée.
- Plâtre patiné entré au Petit Palais avant 1906 de provenance inconnue (H. 47 cm, inv. PPS00358).
- Un autre plâtre patiné donné en 1906 au Louvre par la fille du mouleur Bertault (musée d'Orsay, RF 1891).
- Édition en bronze à grandeur, contrat Hébrard-héritiers Dalou, 10 mai 1906, n° 30 (comme « Tête de fleuve », 4^e catégorie).
- Édition en biscuit par la manufacture de Sèvres.

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

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



Ill. 1.
Jules Dalou.
Passage du Rhin.
Marbre.
Mortefontaine, château de Vallière, bassin.

accueilli. À son retour définitif à Paris, en 1880, le succès de Dalou alla croissant, assorti de médailles au Salon et de très nombreuses commandes privées et publiques.

C'est en 1890 que Marguerite de Rothschild, duchesse de Gramont, qui avait connu Dalou à Londres, lui commanda



un groupe en marbre pour orner le bassin d'une serre dans son hôtel particulier de la rue de Chaillot. La sculpture fut présentée à l'exposition de la Société nationale des Beaux-Arts en 1892 (n° 1483) sous le titre *Les Épousailles*, mais désignée par Dalou lui-même comme *Le Passage du Rhin*. L'artiste associa en effet deux faits rattachés à l'histoire du couple de Gramont et de leurs ascendants. D'une part, le passage du Rhin à la nage par Armand de Gramont, comte de Guiche, lors de la guerre de Hollande en 1672, et d'autre part, la symbolique traversée inverse de Marguerite de Rothschild venant de Francfort rejoindre son futur époux.

Le marbre représentait un homme nu vigoureux enlevant dans ses bras une femme, également nue, afin de lui faire franchir le fleuve, figuré lui par un homme à la longue barbe, la chevelure ornée de roseaux. Rejeté au pied du couple, le dieu fleuve attirait pourtant tous les regards, qualifié par Maurice Dreyfous de « morceau de premier ordre ». Lors de la destruction de l'hôtel de Gramont, la sculpture de Dalou rejoignit le parc du château de Vallière, construit en 1892 pour le duc Agénor de Gramont à Mortefontaine (*ill. 1*).



Ill. 2.
Jules Dalou
Le Passage du Rhin.
1890
Plâtre. 27,5 x 10 x 11 cm
Paris, Petit Palais, PPS1737



À la mort de l'artiste, l'esquisse préliminaire originale en terre cuite pour le couple du *Passage du Rhin*, appartenant alors à Charles Auzoux, ami et exécuteur testamentaire de Dalou, fut éditée en bronze par la maison Hébrard. Par l'intermédiaire du mouleur Bertault, une version en plâtre entra en 1907 au musée du Petit Palais qui conserve le fond d'atelier du maître (*ill. 2*).

Elle y rejoignit le plâtre préparatoire à la tête du dieu fleuve, grandeur réelle, mais traité à la manière d'un buste avec un socle carré. L'année précédente celui-ci fit l'objet d'une édition en bronze chez Hébrard suivant le contrat passé avec les héritiers de l'artiste. On ignore le nombre d'exemplaires coulés, mais seuls deux bronzes, dont le nôtre, sont à ce jour localisés. Il semblerait que la complexité de la fonte de cette Tête dont témoignent les fissures et les irrégularités de matière, empêcha l'édition envisagée, ce qui rend notre œuvre d'autant plus exceptionnelle.

La sculpture est parfaitement indépendante et très aboutie. C'est une tête puissante et fascinante, d'une tension concentrée et d'une expressivité dantesque, dans la lignée des grands statuaires baroques et antiques. La patine verte choisie par Hébrard pour notre exemplaire – la seconde version connue possède une patine brune – souligne les accidents de fonte et lui confère un caractère de découverte archéologique sans rien perdre de son incroyable modernité.

M.B. & A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Amélie SIMIER et Marine KISIEL, Jules Dalou, le sculpteur de la République. Catalogue des sculptures de Jules Dalou conservées au Petit Palais, Paris, Musées, 2013, p. 433, cat. 357 (plâtre patiné).

Bibliographie générale

- Maurice DREYFOUS, Dalou, sa vie et son œuvre, Paris, Laurens, 1903, p. 198.
- Stanislas LAMI, Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XIX^e siècle, Paris, 1914, t. II.
- Pierre KJELLBERG, Les Bronzes du XIX^e siècle. Dictionnaire des sculpteurs, Paris, 1989.
- Caroline CORBEAU-PARSONS et al., Impressionists in London: French Artists in Exile, 1870-1904, cat. exp., Londres, Tate Britain, 2017, p. 145-170.





Louis ANQUETIN
(Étrépany, 1861 – Paris, 1932)

13 | LE TRIOMPHE D'APOLLON,
ESQUISSE PRÉPARATOIRE
POUR LA FRESQUE DU VAL-CHANGIS

1901

Huile sur papier maroufflé sur toile
80 x 85 cm

Provenance

• France, collection particulière.

*Mais quelle magnificence, quelle verve,
quelle tumultueuse splendeur !*
René Brécy, La Revue française, 1924, p. 318.

Au crépuscule du XIX^e siècle, de très nombreux poètes et artistes symbolistes s'installèrent autour de Fontainebleau, dans cet « oasis de silence que forme, à l'écart de la fébrile capitale, la rêveuse forêt¹ ». L'auteur de ces mots, Aristide Marie, y avait pour voisins Élémir Bourges, Paul Margueritte, Odilon Redon, Camille de Sainte-Croix, Armand Point, Stéphane Mallarmé ou Édouard Dujardin. Poète et fondateur des premières revues symbolistes – la *Revue wagnérienne*, la *Revue indépendante* et les *Cahiers idéalistes* –, ce dernier rêvait d'une demeure spacieuse, une sorte d'académie où il pouvait recevoir ses amis pour de longues discussions esthétiques et philosophiques. Son choix s'arrêta sur une maison assez modeste au Val-Changis, entourée d'un parc majestueux. L'ancien pavillon fut abattu et remplacé par un bâtiment néo-XVIII^e siècle imaginé par Dujardin lui-même avec une grande salle sous coupole, haute de six mètres, destinée aux réunions de son cercle symboliste.

Pour le dessin des façades et le décor intérieur, le propriétaire pouvait compter sur l'aide de son ami intime depuis le Lycée Corneille de Rouen, Louis Anquetin. Élève de Léon Bonnat à l'École des Beaux-Arts depuis 1882, Anquetin fut admis l'année suivante dans l'atelier libre de Fernand Cormon où il se lia avec Vincent Van Gogh, Émile Bernard et surtout Henri de Toulouse-Lautrec. Les recherches picturales communes des deux jeunes peintres qui fréquentaient assidument le Moulin-Rouge ainsi que l'appartement



Ill. 1.
Louis Anquetin.
Décor pour le Val Changis.
1901.
Aquarelle et encre.
Collection particulière.

parisien de Dujardin, aboutirent à la technique du cloisonnisme. Original, fougueux, passionné de sport équestre, Anquetin apparaissait alors comme l'un des artistes postimpressionnistes les plus novateurs et admirés. Le voyage dans les Flandres entrepris avec Toulouse-Lautrec en 1893-1894 marqua un tournant décisif dans sa carrière. Ébloui par la puissance créatrice de Rubens et de l'art baroque, il renia ses cheminements antérieurs pour revenir, à contre-courant de ses amis, à la grande peinture décorative et aux sujets mythologiques. Dorénavant, il n'eut de cesse de se référer et de se mesurer aux maîtres du passé.







Ce « retour au métier » rapprocha Anquetin des poètes parnassiens et des symbolistes sans que ses ambitions techniques et esthétiques ne se doublent d'une recherche de signification complexe, mais lui fit également ouvrir les portes de l'Opéra, des grands théâtres et des manufactures des Gobelins et de Beauvais. Jusqu'à sa mort en 1932, le peintre resta fidèle à ses convictions, se plaçant résolument à l'écart des courants modernes.

L'œuvre d'Anquetin est ponctuée par de grandes toiles historiques dont *l'Aurore* en 1897, *Le Combat* en 1899 ou *Renaud et Armide* en 1904, ainsi que par de nombreux décors importants, la plupart disparus, y compris celui du Val-Changis. Pour son ami Dujardin, Anquetin réalisa plusieurs fresques (*ill. 1*) dont le *Triomphe d'Apollon* pour le mur du fond de la grande salle des fêtes, où l'on retrouvait « toutes les qualités d'imagination, de fougue, de vigueur, et la puissance somptueuse de coloris qui caractérisent le beau talent d'Anquetin »².

Connue uniquement grâce à une photographie parue en 1912 dans la rubrique *Les Intérieurs artistiques* du quotidien *Comœdia* de Gaston de Pawlowski (*ill. 2*), la monumentale toile représentait le dieu « haussant sa lyre près d'un grand Pégase blanc, cabré, les ailes étendues ». Selon le vœu de Dujardin lui-même qui s'opposa à sa finition par l'artiste, elle était inachevée. Le propriétaire souhaita ainsi préserver les tonalités proches de la grisaille et la facture nébuleuse de la peinture qui, à la lumière vacillante des bougies, seul éclairage des longs dîners au Val-Changis, prenait un aspect d'autant plus fantastique et embrumé.

Notre huile sur papier est une esquisse préliminaire du panneau mural. Rendue d'un pinceau agile entre Rubens et Fragonard, elle correspond à un état parfaitement abouti de la composition et inclut même des éléments d'architecture en trompe-l'œil. Élaboré sans doute avec Dujardin, le programme est ouvertement métaphorique, ce qui constitue un cas quasi unique dans l'œuvre d'Anquetin. Apollon joue de la lyre, son pied gauche posé sur un lion endormi qui ne fait pas partie des attributs traditionnels du dieu. À ses côtés se tient l'indomptable Pégase, à la fois lourd et aérien, mais les muses sont absentes, remplacées par les nymphes et autres divinités de la nature. Tandis que le *Parnasse* de Raphaël, sa référence implicite, fait la part belle aux poètes, Anquetin ne représente que deux personnages non mythologiques. Il s'agit de deux hommes qui se tiennent à droite d'Apollon, en retrait, et que le journaliste de *Comœdia* identifie avec Wagner et Victor Hugo.

Anquetin transforme ainsi le mont Parnasse en une sorte de forêt enchantée par une nuit de pleine lune, faisant apparaître le dieu solaire de l'Antiquité et son cheval ailé entre les chênes centenaires des bois de Fontainebleau et d'Avon. Baroque et dionysienne, l'œuvre n'en est pas moins celle de son époque, avec son rythme saccadé oscillant entre vides et groupes compacts, sa lumière froide et théâtrale qui ignore l'importance des personnages ou les teintes métalliques de l'arrière-plan. Bien plus qu'Apollon, rejeté dans l'ombre, c'est Pégase, crinière au vent, qui occupe le peintre, symbolisant la poésie et la force de l'inspiration.

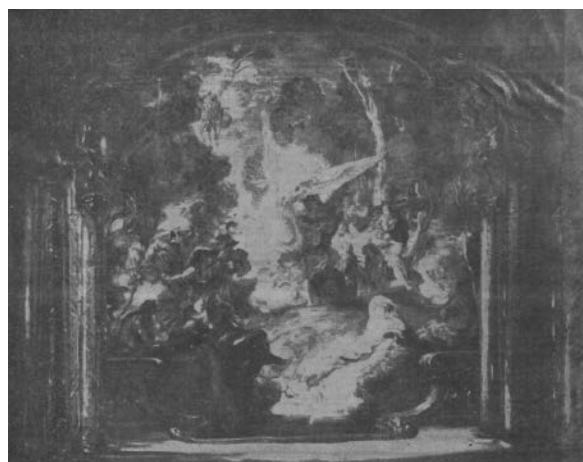
A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Frédéric DESTREMAU, « Louis Anquetin (1861-1932). Le génie foudroyé », Catalogue de la vente de l'atelier de Louis Anquetin, Étude Thierry de Maigret, 28 novembre 2008, p. 15-17.
- Frédéric DESTREMAU, Anquetin, la passion d'être peintre, cat. exp. Paris, Galerie Brame et Lorenceau, 1991.

¹ Aristide Marie, *La Forêt Symboliste. Esprits et visages*, Paris, p. 106.

² Emery, « Une Fête de l'Art et de la Poésie », *Comœdia*, n° 1717, 13 juin 1912, p. 1.



Ill. 2.
Louis Anquetin.
Le Triomphe d'Apollon.
1901.
Le Val-Changis. Décor détruit.



| INDEX ALPHABÉTIQUE

Louis ANQUETIN	13
Aimé-Jules DALOU	12
Louis ELLE dit FERDINAND l'Aîné	1
François-Xavier FABRE, attribué à	8
Jean-Honoré FRAGONARD	5
Jean-Pierre FRANQUE (FRANCOU)	9
François HABERT	2
François-Joseph KINSON (KINSOEN)	10
Jacques LARUE dit Mansion	7
Louis LICHERIE dit de Beurie	3
Jean-Marc NATTIER	4
Louis RICQUIER	11
Hubert ROBERT	6





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 XXX-XX-XXXXXX-XX-X