



GALERIE
ALEXIS BORDES

DESSINS
DU XVI^e AU XX^e SIÈCLE

Conditions de Vente

Les dimensions sont données en centimètres, hauteur avant largeur.

Les œuvres sont vendues montées et encadrées.

Prix sur demande.

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

©Tous droits de reproduction réservés Galerie Alexis Bordes.

*« Qui donc a dit que le dessin est l'écriture de la forme ?
La vérité est que l'art doit être l'écriture de la vie »*

Edouard Manet (1835-1883)





DESSINS DU XVI^e AU XX^e SIÈCLE

Catalogue rédigé par Mégane OLLIVIER



ENGLISH
VERSION

www.alexis-bordes.com/22drawings

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

Exposition

du mardi 22 mars au vendredi 29 avril 2022

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
Ouverture les samedis 26 mars et 2 avril de 11h à 18h

| *Préface*

Comme un rituel, le mois de mars déroule notre nouvelle sélection d'œuvres sur papier.

Ces deux dernières années, nous avons dû nous adapter aux circonstances exceptionnelles traversées en développant le digital. Désormais, chaque nouvelle exposition à la galerie est présentée en visite virtuelle avec un focus sur des feuilles qui nous ont particulièrement touchés.

L'activité est restée soutenue depuis un an et je tiens à remercier tous nos collectionneurs fidèles ainsi que les institutions de nous avoir soutenu par des acquisitions judicieuses.

Notre nouveau catalogue remonte le temps avec une magnifique *tentation de Saint Antoine* par Luca Cambiaso. Réalisée à l'encre ferrogallique, ce dessin du XVI^{ème} siècle nous saisit par sa virtuosité et sa rapidité d'exécution. Très moderne dans la mise en page, l'artiste schématise les personnages à grands coups de plume en laissant le papier en réserve.

Fidèle au XVIII^{ème} siècle français, le parcours se poursuit avec un pastel d'un jeune conventionnel portant une belle veste bleu azur avec un col rouge orné d'une élégante lavallière.

La représentation des intérieurs d'atelier d'artiste à la fin du XVIII^{ème} siècle nous interpelle au travers d'un grand dessin à la pierre noire et à la technique presque pointilliste. Face à son chevalet, Robert Lefèvre dresse un portrait de jeune peintre très élégant, saisi avec une grande acuité psychologique.

Poursuivons notre voyage avec Henri-Joseph Harpignies croquant cette belle vue de Rome prise depuis les rives du Tibre lors de son Grand Tour en 1851.

La Belle Epoque est évoquée par cette œuvre aux trois crayons de Paul-César Helleu prenant sur le vif sa fille coiffée d'un chapeau. Etourdissant par sa virtuosité et sa fougue. Helleu se rapproche de Giovanni Boldini dont il fit la connaissance dans l'atelier de son maître Jean-Léon Gérôme.

Le printemps nous transporte dans un champ de blé croqué d'après nature par Léon Lhermitte où la lumière se reflète sur les épis comme des fagots d'or.

Comment passer à côté de cette superbe jeune femme prénommée « Jacqueline » réalisée par Elisabeth Sonrel ? Rare femme artiste, issue du courant symboliste, elle traite cette jeune beauté en costume Néo-Renaissance à l'aquarelle sur fond de feuilles d'or dans la tradition des Préraphaélites.

Notre promenade s'achève sur un rare paysage nabi traité en camaïeu de bleu par Charles Guilloux. Empli d'une grande poésie, l'artiste traite cette vue lacustre au clair de lune comme une aurore boréale avec des nuages tentaculaires qui inondent le ciel.

Je serai ravi de vous recevoir à la galerie dès le 22 mars prochain et vous faire découvrir notre belle moisson.

Alexis Bordes
Paris, mars 2022

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 :

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

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

Monsieur Hubert DUCHEMIN
Galeriste

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

Madame Françoise JOULIE
Historienne de l'art

Madame Caroline CORRIGAN
Restauratrice de dessins

Madame Anna GABRIELLI
Restauratrice de dessins

Madame Catherine POLNECQ
Restauratrice de peintures

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

Atelier Valérie QUELEN
Encadreur d'art

Monsieur Stéphane CASTEL
Collectionneur

Madame Marie BERTHAUD
Historienne de l'art

Mademoiselle AMÉLIE DU CLOSEL
Historienne de l'art

Madame Alexandra ZVEREVA
Historienne de l'art

Monsieur Michel BURY
Photographe

Mademoiselle Mégane OLLIVIER
Historienne de l'art
Rédaction du catalogue

Mademoiselle Julie AKOUN
Assistante de galerie

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

Monsieur Christophe BRISSON
Graphiste

Luca CAMBIASO

(Moneglia, 1527 – San Lorenzo de El Escorial, 1585)

1 | *La Tentation de saint Antoine*

Plume et encre brune, lavis brun, encre ferro-gallique sur papier

40,5 x 29 cm

Porte une inscription au crayon noir en bas à droite *Luca Cambiaso*

Provenance :

- Princetown, collection du professeur et de Mme Jonathan Brown
- France, collection particulière

Bibliographie :

- *Le dessin à Gênes du XVI^e au XVIII^e siècle*, exposition, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1985
- Lauro Magnani, *Luca Cambiaso : da Genova all'Escorial*, Genova : Sagep, Gênes, 1995
- Bertina Suida Manning, *The Genoese Renaissance: grace and geometry: paintings and drawings by Luca Cambiaso from the Suida-Manning Collection*, Houston, Museum of Fine Arts, 1974

Fils du réputé peintre Giovanni Cambiaso, Luca Cambiaso débute sa formation dans l'atelier paternel. Actif à Gênes, sa ville natale, le jeune artiste s'exerce en copiant les œuvres fraîchement exécutées au palais Andrea Doria à Fassolo, par les maîtres de la Renaissance tels que Le Pordenone, Domenico Beccafumi ou encore Perino del Vaga qu'il admire particulièrement. À la mort de ce dernier, Cambiaso quitte Gênes et rejoint Rome, Florence puis la province émilienne où il observe avec attention l'art du Parmesan et du Corrège.

Les années 1570 marquent un tournant dans son œuvre qui trouve progressivement une plus grande clarté. Entre ses différents enseignements, Cambiaso développe sa propre manière qui le place progressivement comme le trait d'union avec les maîtres de la réalité de la première moitié du XVII^e siècle.

Excellent dessinateur, il se lance dans une production graphique très prolifique qui connaît, de son vivant, une grande diffusion, et de nombreuses copies. L'artiste rejoint pleinement les préoccupations de la Contre-Réforme en traitant des épisodes religieux dont notre œuvre constitue un excellent exemple : il s'agit de *La Tentation de saint Antoine*, épisode relaté par le saint chrétien Athanase d'Alexandrie (vers 357 ap. J.-C.), repris au XIII^e siècle par Jacques de Voragine dans *La Légende dorée*. En se retirant du monde des hommes, rejoignant la vie d'anachorète, saint Antoine partagea son temps entre le travail et la prière, avant d'atteindre le désert. Vêtu



Ill. 1

Luca CAMBIASO

La Tentation de saint Antoine

Plume et encre brune, et pinceau et lavis brun sur papier
39,8 x 28.1 cm

Stockholm, Nationalmuseum (inv. NMH 1573/1863)





Ill. 2
 Luca CAMBIASO
La Tentation de saint Antoine
 Plume et encre brune et pinceau
 et lavis brun, sur des traces de craie noire
 sur papier maroufflé sur papier beige
 40.1 x 28.1 cm
 Cleveland (Ohio), Cleveland Museum
 of Art (inv. 1929,540)

d'une haine de crin, il décide de renforcer sa foi pendant 13 années durant lesquelles il subit les tentations du diable, auxquelles il résistera. Saint Antoine est considéré comme le père du monachisme chrétien.

Notre composition est connue par d'autres versions, reconnues comme de la main de l'artiste et de dimensions similaires dont une au Nationalmuseum de Stockholm (*ill. 1*), une deuxième au Cleveland Museum of Art (*ill. 2*), et une autre issue d'une collection particulière parisienne¹. Enfin, le Louvre conserve deux copies, plus faibles de qualité, répertoriées comme d'après l'œuvre de Cambiaso (inv. 9272 et 9273).

Des gravures reprenant la composition furent créées après la mort de l'artiste : F. Mancini mentionne dans

son ouvrage² deux xylographies, l'une conservée à la Print Collection de la Witt Library à Londres (inv. 1736) et l'autre réalisée par Arthur Pond en 1736 à l'Art Gallery d'Auckland (inv. 1945/7). L'iconographie de saint Antoine semble par ailleurs avoir captivé l'artiste qui en esquisse des variantes, dont un *saint Antoine poursuivi par les démons*, vendu chez Christie's à Paris en 2004 (*ill. 3*). Fondamentaux dans la compréhension de l'œuvre de l'artiste, ses dessins font preuve d'une grande force créative et d'un dynamisme éclatant. Sa manière fluide permet de retranscrire des formes adoucies de son œuvre, caractéristique de sa période de maturité, quelques années avant ses dessins « cubistes » tardifs, qui inspireront notamment Georges de La Tour.

¹ Mentionné dans F. Mancini, *Dessins italiens du musée du Louvre, Dessins génois, XVI^e - XVIII^e siècle*, Paris, 2004, p. 140 (ne donnant aucun détail supplémentaire concernant sa technique ou ses dimensions).

² Mentionné dans F. Mancini, *Dessins italiens du musée du Louvre, Dessins génois, XVI^e - XVIII^e siècle*, Paris, 2004, p. 140 (ne donnant aucun détail supplémentaire concernant sa technique ou ses dimensions).



Ill. 3

Luca Cambiaso (1527-1585)

Saint Antoine poursuivi par les démons

avec inscription 'L.C.' (verso)

plume et encre brune, lavis brun sur papier

41 x 28,6 cm

Christie's 15 décembre 2004, lot 29

Le souvenir manifeste de Michel-Ange se traduit dans l'attention particulière dédiée à la représentation des corps, à travers de puissantes musculatures de figures représentées systématiquement en mouvement, ici par les créatures diaboliques nues entourant le saint. Cambiaso dessine vite et fait preuve de mises en pages énergétiques qui expriment la vitalité de sa main. En utilisant la plume, il esquisse les formes, apporte de la profondeur grâce au lavis, tandis que l'encre ferro-gallique, largement utilisée par les artistes de la Renaissance, accentue les contours. Cambiaso consacre de nombreuses œuvres, dont notre dessin, à l'étude de la profondeur. En plaçant de multiples personnages sur plusieurs plans il se contraint à rendre l'espace avec exactitude dont découlent des compositions complexes aux proportions équilibrées et savantes. Il profite de cet exercice pour démontrer sa virtuosité grâce à l'utilisation du raccourci qu'il maîtrise parfaitement, mis en pratique dans sa jeunesse à travers des fresques réalisées, aux côtés de son père, pour le décor du palais d'Antonio Doria.

Détaché du maniérisme dont il n'est pas un fervent défenseur, Cambiaso est un artiste reconnu de son vivant, salué par ses pairs et par la royauté : en 1583 il gagne l'Espagne, placé par Philippe II à la tête du chantier colossal de toiles et de fresques visant à achever le décor de l'Escorial, où il mourra en 1585. Jusqu'à sa disparition, l'artiste recevra de nombreuses commandes de décors à la fresque qu'il honore tout en répondant à celles de tableaux de chevalets.

Son œuvre fut collectionnée à travers les siècles, par les amateurs et les artistes tels que Jean-Baptiste Wicar, grand collectionneur qui conservait dans sa collection un dessin figurant l'*Arrestation du Christ au jardin des oliviers* de la main de Cambiaso, léguée comme le reste de sa collection à Lille (Palais des Beaux-Arts), ville natale de Wicar.

M.O.





Jacob JORDAENS

(Anvers, 1593 – 1678)

2 | Étude pour la figure de Silène

Sanguine et rehauts de pierre noire sur papier

42,9 x 28,4 cm

Provenance :

- Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt (L.2356)
- Wilhelm Koller (d.1871), Vienna (L.2632)
- Adalbert, Freiherr von Lanna (1836-1909), Prague (L.2773)
- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Max Rooses, *Jordaens : sa vie et ses œuvres*, Société d'édition Elsevier, Amsterdam, 1906
- Roger A. d'Hulst, *Jordaens Drawings (4 Volume set)*, Phaidon, 1974

Représentant de l'art septentrional et plus largement de l'art flamand du XVII^e siècle, Jacob, ou Jacques Jordaens, comme il signait lui-même dans ses lettres¹, naît et meurt à Anvers. Placé entre les mythiques figures de Pierre Paul Rubens (1577-1640) et celle de Antoine van Dyck (1599-1641), Jordaens jouit lui aussi d'une grande réputation de son vivant. Il est considéré comme un excellent peintre de genre inventif, dont les sujets les plus fameux demeurent *Le Roi Boit !* et *Les jeunes piallent comme chantent les vieux*, qui ne représentent cependant qu'une infime partie de son œuvre puisque l'artiste s'illustre tout aussi bien dans la peinture mythologique. Le nombre considérable de ses dessins préparatoires permirent à l'artiste de donner naissance à de spectaculaires compositions, dont la plupart sont conservées dans des collections publiques à travers le monde. Parmi la multitude de sujets mythologiques, traduisant une consommation régulière de textes d'auteurs antiques, Jordaens s'attache avant tout à représenter le genre humain, traité avec un grand réalisme. Les figures centrales sont systématiquement héroïques.

L'attention est donnée ici à la figure de Silène, vraisemblablement préparatoire à la partie centrale de l'œuvre conservée du tableau attribué à Van Dyck de la National Gallery de Londres (*ill. 1*). Tout comme dans l'œuvre

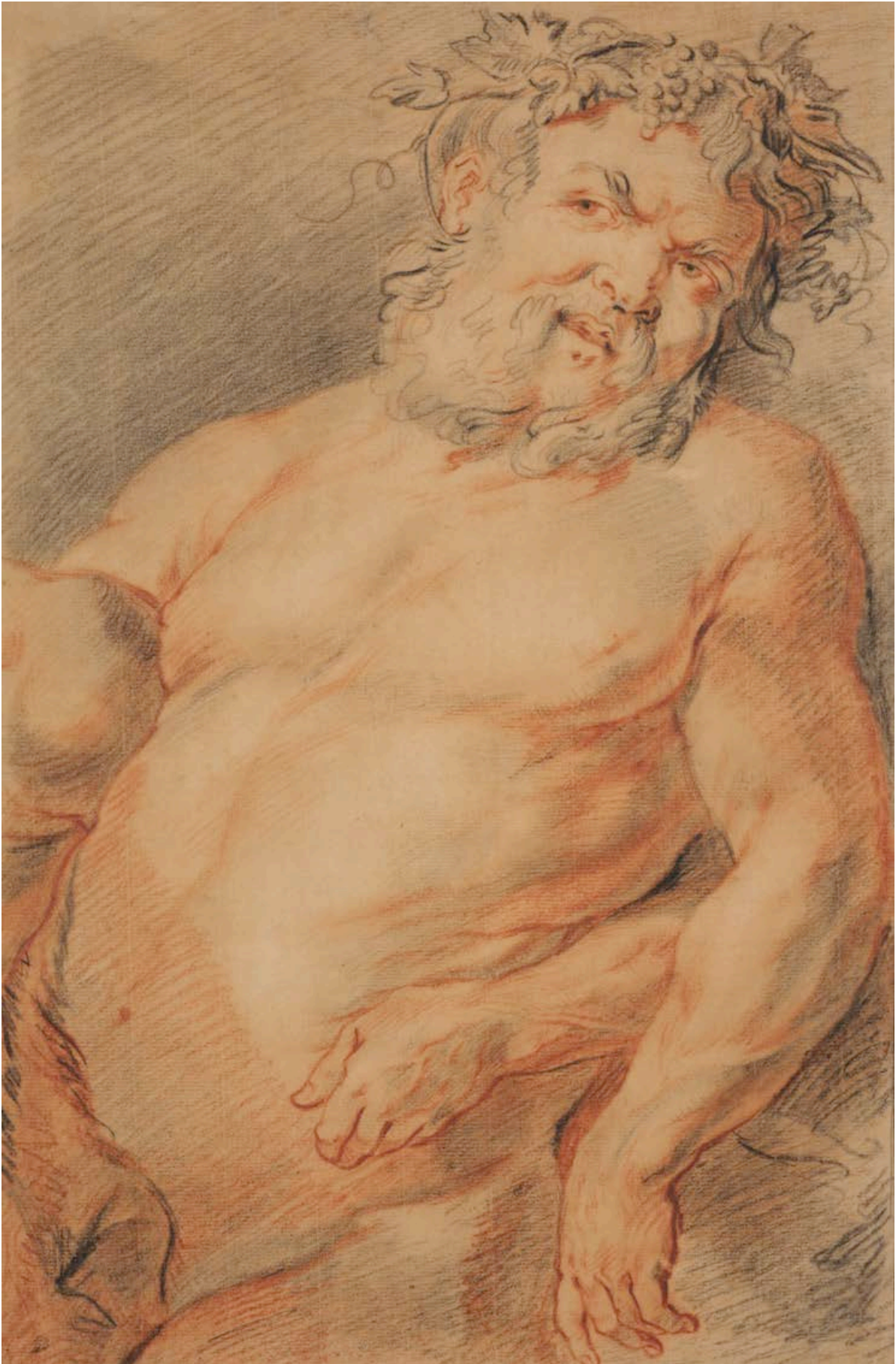
peinte, le personnage est présenté à mi-corps, de trois quarts, bien que l'on observe quelques variantes dans la représentation du visage.

La mythologie, placée au rang de la peinture d'histoire, tient une place prépondérante dans l'œuvre de Jordaens. L'iconographie de Silène, à laquelle l'artiste consacre par ailleurs plusieurs œuvres (*ill. 2*), est populaire et très en vogue au cours du XVII^e siècle : le personnage est considéré comme plus grivois et exubérant encore que celle de Bacchus, dieu du vin. Dans la mythologie, Silène est le père adoptif ainsi que le précepteur de Bacchus. Allégorie de l'ivresse et de la démesure, Jordaens le représente sous



Ill. 1
Attribué à Antoine van Dyck (1599-1641)
Silène ivre soutenu par des satyres
Huile sur toile
133,5 x 197 cm
Londres, National Gallery (inv. NG853)

¹ Lettre autographe de l'artiste conservée à Morlanwelz, musée royal de Mariemont.





Ill. 2
Le triomphe de Silène, vers 1640
 Huile sur toile
 141,5 x 125,5 cm
 Collection particulière



Ill. 3
Homme nu à la barbe grise (étude pour la figure de Silène)
 Craie noire et rouge, avec du blanc sur papier.
 30,4 x 19,7 cm
 En bas à gauche, la marque de la collection
 d'A.Ch.H. His de la Salle (L. 1333)
 et en bas à droite celle de la collection
 Benjamin West (L. 419).
 Paris, Musée du Louvre, Département
 des Arts graphiques. (Inv. R.F. 00.674)

les traits d'un vieillard nu au ventre bedonnant, ayant probablement perdu ses vêtements durant les festivités, le visage grimaçant portant une volumineuse barbe, les cheveux désordonnés coiffés d'une couronne de pampre de vignes. Ivre et hilare, le personnage instable est soutenu par deux personnages dont on aperçoit un bras à droite de la composition, soutenant sa taille, et dont on devine une épaule à gauche, soutenant son buste.

« Courbet est impressionné par le naturalisme et le rendu sensuel des maîtres flamands du XVII^e siècle tels que Jordaens, notamment dans les nus. »²

Les spécialistes de l'artiste ont pu émettre l'hypothèse que les personnages principaux de ses tableaux d'histoire n'étaient autres que des membres de sa famille, de son entourage proche, ou encore l'artiste lui-même, s'époumonant parfois dans une cornemuse (Rubenshuis d'Anvers, inv. VI-05).³

Malgré le format de l'œuvre, la figure de Silène est monumentale. Par cette étude, l'artiste s'efforce de reproduire avec une remarquable acuité le réalisme cru et jovial de ce corps dévoilé, de la laideur, de l'ivresse et de la vieillesse par un traitement précis de la peau ridée. La torsion dévoilant la tension de la pose ainsi que le formidable rendu du visage gonflé ainsi que des renflements de sa chair rougeoyante forment une caractéristique de l'œuvre de l'artiste que l'on retrouve dans quelques autres témoignages de l'artiste.

Le traitement du personnage, ainsi que du vêtement, démontrent le travail mené sur la lumière, tombant avec précision entre le ventre et la taille. L'œuvre est suffisamment détaillée pour permettre à Jordaens de laisser la réalisation de la figure finale à l'un de ses assistants, aujourd'hui présenté par la National Gallery comme attribué à son contemporain Van Dyck. En effet, notre dessin correspond à une période très prolifique de l'artiste recevant de nombreuses commandes, pour lesquelles des sujets précis ont pu être définis par le maître et réalisés par son atelier.

Jordaens exécuta ses dessins admirablement bien, et ne perdit point son grand goût de couleur [...] Les dessins de Jordaens sont ordinairement coloriés et sont de vrais tableaux [...] »⁴

² Dominique Marechal, 2013, p. 39.

³ Alexis Merle du Bourg (dir.), *Jordaens 1593-1678*, Petit Palais, musée des beaux-arts de la ville de Paris, 2014.

⁴ Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 1762, p. 333 et 335.



L'exécution brillante de notre œuvre laisse peu de place au doute quant à son attribution. Elle atteste des talents de dessinateur de l'artiste qui apporte le plus grand soin à l'exécution de détails grâce à l'utilisation minutieuse de la sanguine dans les traits du visage jusque dans les veines de la main, et de manière plus vigoureuse dans le reste du corps. Jordaens sert son sujet par la densité des chairs en esquissant des hachures et stries à la pierre noire qui apportent instantanément du mouvement et de la puissance à la musculature pourtant molle et flasque du personnage. On peut à ce titre rapprocher notre œuvre de l'étude du musée du Louvre d'une figure de Silène (*ill. 3*) ainsi que de celle d'un vieil homme conservée à l'Université de Leyde (*ill. 4*), stylistiquement très proches de notre étude.

La formidable conservation des nombreuses études ont permis de mieux comprendre le processus de création de cet artiste prolifique, parfois évincé par les très riches productions de ses contemporains. Entre Rubens et Van Dyck, Jordaens puise également l'inspiration chez

quelques autres fameux artistes de sa génération dont Hendrick van Balen (1575-1632) et Abraham Janssen (1567-1632) avec qui il partagera l'amour de la culture mythologique et plus largement de l'art antique.

Jacob Jordaens ne participe pas au mécénat orchestré par les institutions religieuses à travers les commandes de sujets bibliques. Il trouve une reconnaissance en satisfaisant les demandes de nobles et de bourgeois désireux d'alimenter leurs cabinets de curiosité, témoignage de leur culture et de leur raffinement. Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, la carrière fructueuse de l'artiste le place sur au premier plan de la scène artistique : en 1659, Jordaens compte parmi les 400 citoyens les plus riches d'Anvers.⁵

M.O.

⁵ F. Van Cauwenberghe-Janssens, « De sociale toestand van de Antwerpse schilders in de ryde eeuw » in *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Anvers, 1970, pp. 233-240.



Ill. 4
Jacob Jordaens
Étude d'un vieil homme nu allongé
Sanguine et craie blanche sur papier
20,5 x 29 cm
Leyde, Bibliothèques de l'Université de Leyde (inv. AW 249)



Michel CORNEILLE le Jeune

(Paris, 1642 - 1708)

3 | *Hercule portant le taureau de Crète à l'autel*

Sanguine sur traits de pierre noire sur papier

24.6 x 13.1 cm

Porte une signature à la pierre noire *C.Le Brun* en bas à droite

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- Barbara Brejon de Lavergnée, « Les Corneille entre le père (vers 1603-1664) et le fils (1642-1708) », in *Nouvelles de l'estampe*, 2011, (235), p.6-13

Élève de son père Michel Corneille l'Ancien, Michel Corneille le Jeune (ou L'Ainé) est formé à l'exercice de la peinture dès son plus jeune âge, tout comme son frère cadet Jean Baptiste Corneille (1649-1695) quelques années plus tard. Reconnu très tôt pour ses dons artistiques, il reçoit les enseignements des peintres les plus fameux du royaume dont Charles Le Brun (Paris, 1619-1690) peintre du roi, et de son principal rival, Pierre Mignard (Troyes, 1612 – Paris, 1695).

Lauréat d'un prix créé par l'Académie, Michel le Jeune gagne l'Italie en 1659 où il copie assidument l'œuvre des maîtres anciens. Son enseignement se poursuit à Bologne lorsqu'il rejoint l'Accademia degli Incamminati fondée par les Carrache. Le refus de l'artifice maniériste et le retour aux formes antiques comme références suprêmes de l'art inspirent le jeune artiste qui prône lui aussi désormais l'importance du dessin comme moyen de synthèse entre le réel observé et l'idéal recherché.

À son retour à Paris en 1663, Michel le Jeune n'a que 21 ans. Il est reçu avec les honneurs à l'Académie, où il sera par ailleurs nommé professeur en 1690. Salué par ses contemporains, il est appelé par le roi pour travailler à Meudon, Fontainebleau et Versailles tout en profitant de la protection de Louvois et de ses nombreuses commandes dont quelques modèles de tapisserie pour la manufacture des Gobelins.

L'expérience italienne permet à l'artiste de développer un langage plus personnel. Formidable dessinateur, Michel Corneille le Jeune laisse derrière lui une production graphique d'une haute qualité d'exécution. De son goût pour l'antiquité, Michel Corneille réalise un grand



Ill. 1

Vulcain

Sanguine et traces de rehauts de blanc sur papier

Au revers, une étude d'homme drapé au crayon noir

39,7 x 27 cm

Collection particulière.



nombre d'études tirées de la mythologie grecque, dont notre dessin est un merveilleux exemple. L'iconographie de notre œuvre se réfère vraisemblablement au septième des Douze Travaux d'Hercule. Imposé par Eurysthée, Hercule reçoit l'ordre de dompter un taureau incontrôlable lâché par le dieu Poséidon en colère contre Minos, le roi de Crète. La mythologie raconte qu'après avoir capturé le taureau, Hercule aurait soulevé l'animal par les cornes puis chargé sur son dos afin de l'apporter à l'autel où il devait être sacrifié. Ce sujet semble tout à fait convaincant au regard des thèmes sélectionnés par l'artiste, dans lesquels la mythologie occupe une place prépondérante, placée par l'Académie au rang de la peinture d'histoire.

Le ton historique de notre dessin, exigé par le sujet, est traduit par un répertoire iconographique antique du décor à travers la colonne en arrière-plan et l'autel au premier plan. Bien que l'anatomie du canon antique ne soit pas tout à fait respectée dans la plupart de ses figures (*ill. 1*) et que la contorsion du corps semble souvent difficile à tenir, ces caractéristiques sont le symbole d'une signature proprement française, et du plein épanouissement de l'artiste. Parmi ses nombreuses études, le traitement de la chevelure et des barbes faites d'épaisses boucles semble tiré de l'observation

de l'œuvre paternelle, tout comme le drapé enveloppant la taille du personnage formant des plis lourds, presque sculpturaux, caractéristiques de la période tardive du père. Chez Michel le Jeune, le dessin est rigoureux, riche d'une étude poussée sur le rendu des chairs, tracées à la sanguine (*ill. 1*). La musculature du héros est rendue puissante par un jeu de hachures utilisé dans la plupart des études de corps masculins de l'artiste dont l'œuvre *Guerrier antique assis, profil à gauche* conservée à l'École des Beaux-Arts de Paris (*ill. 2*).

Travailleur infatigable, Michel Corneille le Jeune meurt en 1708 dans son environnement de travail, à la manufacture des Gobelins, ce qui lui valut le surnom de Corneille des Gobelins. Longtemps resté dans l'orbite de son maître, l'artiste aura souffert de la célébrité de Charles Le Brun et la paternité de leurs œuvres fut ainsi souvent confondue. Certaines signatures apocryphes mentionnant *C. Le Brun*, comme apposée en bas à droite de notre dessin, ont pu fausser les expertises et réduire considérablement le corpus de l'œuvre de l'artiste. Nous proposons de rendre ce dessin à cet admirable artiste éclipsé pendant longtemps entre la production paternelle et les influences de ses maîtres.

M.O.



Ill. 2

Guerrier antique assis, profil à gauche

Sanguine sur papier

44,2 x 52 cm

Signé en bas à droite *Corneille L'ainé*

Paris, École nationale des Beaux-Arts (inv. EBA 2832)



Philippe MERCIER

(Berlin, 1689 – Londres, 1760)

4 | *Études de mains et de bras* *Étude préparatoire pour l'Odorat*

Pastel sur papier bleu préparé

28,5 x 20 cm

Cadre en bois sculpté et doré d'époque Louis XIV

Provenance :

- France, collection privée

Bibliographie :

- Robert Rey, *Quelques satellites de Watteau : Antoine Pesne et Philippe Mercier, François Octavien, Bonaventure de Bar, François-Jérôme Chantereau*, Librairie de France, Paris, 1931

Longtemps donnée à Nicolas Vleughels, nous proposons de rendre cette étude à l'œuvre de Philippe Mercier, peintre de la même génération, dont la vie et l'œuvre demeurent peu documentées.

Originaire du Saint-Empire, Philippe Mercier est issu d'une famille de huguenots qui avait quitté la France lors de la Révocation de l'Édit de Nantes en 1685. D'après les informations fournies par Horace Walpole¹, le jeune artiste débute sa formation à l'Académie des arts de Berlin sous la direction du célèbre Antoine Pesne (1683-1757), peintre officiel des Cours allemandes et du roi de Prusse. Il visite l'Italie puis la France où il rencontre à Paris Antoine Watteau, ami de Pesne, reconnu comme l'inventeur de la fête galante et l'un de ses plus éminents représentants, qui marquera profondément la production de Mercier.

« (...) *Plusieurs des Watteau que conserve l'Angleterre et qui sont parfois fort suspects, pourraient être des Mercier.* »²

De retour en Allemagne, le peintre reçoit la commande du portrait de Frédéric de Galles, fils du roi Georges II, qu'il suivra à Londres en 1716 en tant que premier peintre du prince héritier.

¹ Horace Walpole (1717-1797) collectionneur érudit et homme politique auteur de : *Anecdotes of Painting in England*, 1786, 5 vol., t. IV, pp. 98-99

² Paul Mantz, *Antoine Watteau*, Paris, 1892, p. 122



Ill. 1
*Portrait de Mademoiselle
Hamilton Gordon of Newhall*
Signé en bas à gauche Ph. Mercier
Huile sur toile
124 x 99 cm
Sotheby's Londres, 30 juin 2005, lot 68



En Angleterre, Philippe Mercier connaît un succès considérable. Il est choisi pour peindre plusieurs membres de la famille du roi et plus largement de l'élite britannique portant en haute estime ses *conversation pieces*, portraits mondains exempts de tout artifice, représentant sur une même toile une famille ou un groupe d'individus en quête de reconnaissance.

En 1720, il retrouve Watteau dans le quartier surnommé « la petite France », où s'installent les peintres français. Sa production témoigne alors d'une profonde admiration pour l'ingéniosité de celui qu'il considère comme son maître. De ce fait, la paternité de leurs œuvres a pu parfois être confondue, réduisant ainsi considérablement le corpus de l'œuvre de Mercier.

Une fois sa réputation établie, il entreprend un tour d'Europe en visitant l'Irlande, l'Espagne, et le Portugal avant de revenir à Londres finir sa carrière. Entre sa formation allemande, son apprentissage français et sa carrière anglaise, son œuvre est un savant mélange nourri de diverses influences et de rencontres, une production hybride au sein de laquelle l'artiste parvient à exprimer sa propre identité.

Ces doigts effilés et empreints d'une infime légèreté ont presque valeur de signature dans l'œuvre de Mercier. La représentation de la main demeure un exercice périlleux auxquels de nombreux artistes ont évité de se confronter. Comme en témoigne notre étude, Mercier attache une grande importance à cette partie du corps qui lui permet ainsi d'exprimer sa virtuosité. Elles ne sont pas simplement des détails, l'artiste leur confère systématiquement une place essentielle dans chacune de ses œuvres, particulièrement dans les portraits féminins qu'il gratifie systématiquement de formats à mi-corps, plus onéreux que les portraits en buste (*ill. 1*).

Elles sont sensuelles, délicates et précieuses. Selon la position des doigts, les mains traduisent une grâce et un charme propre à chaque modèle. Notre pastel présente deux études d'avant-bras, dont une manche de robe est esquissée. La qualité d'exécution de notre œuvre implique une réflexion pour une composition plus ambitieuse : en effet, elle est préparatoire à l'œuvre peinte titrée *L'Odorat* (*ill. 2*) issue d'une série représentant les 5 sens³.

³ Vente Sotheby's New York, 28 janvier 2010, lot 329



Ill. 2

L'Odorat

Vers 1744-1747

Huile sur toile

132,1 x 153,7 cm

New Haven, Yale Center for British Art (inv. B1974.3.16)



Dans notre œuvre, l'étude du bras droit tient dans sa main quelques fleurs, symbole de charme et d'élégance féminine, que l'on retrouve dans d'autres portraits de sa main (*ill. 3*), traduite ici grâce à l'utilisation du pastel permettant de retranscrire les chairs roses et d'en estomper les contours, apportant grâce et volupté à l'ensemble. La position des doigts reflète la distinction du modèle, levant l'auriculaire et pinçant délicatement les tiges. La seconde main semble posée sur un support de tissu. Dans la version peinte, le peintre adapte son dessin au reste de sa composition, la position des doigts varie ainsi légèrement.

Proche de la couronne anglaise, cet artiste d'origine allemande ayant voyagé autour de l'Europe parvient à établir sa réputation aux côtés des plus brillants peintres de sa génération.

Peintre, dessinateur, Mercier fut aussi graveur. D'après Monsieur Jules Strauss (1861-1943), banquier et collectionneur passionné par l'œuvre de l'artiste, la plupart de ses gravures, longtemps considérées comme réalisées d'après des œuvres de Watteau, seraient en réalité tirées de compositions originales de Mercier lui-même. Le British Museum conserve aujourd'hui la plus grande partie de ses œuvres gravées.

M.O.



Ill. 3
Jeune femme assise
Pierre noire sur papier
22 x 16 cm
Londres, British museum (inv. 1933,0728.2)
© The Trustees of the British Museum



Jean-Baptiste DESHAYS

(Rouen, 1729 – Paris, 1765)

5 | *Étude de Triton les bras levés tenant une corde*

Pierre noire, estompe et sanguine sur papier préparé

27,4 x 34,8 cm

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- André Bancel, *Jean-Baptiste Deshays 1729-1765*, Paris, Arthena, 2008
- Marc Sandoz, « Études et esquisses peintes ou dessinées de Jean-Baptiste Deshays (1721-1765) », *Gazette des Beaux-arts*, Paris, 1951, réédition, oct. 1960.
- Marc Sandoz, *Jean-Baptiste Deshays, 1729-1765*, Paris 1977.

« (...) Ses académies sont savantes & caractérisées avec fermeté. S'il s'y trouve de légers incorrections, quelque chose d'outré dans la manière de saisir les formes, ces légers défauts, si toutefois on peut leur donner ce nom, sont plus que compensés par le beau feu qui les a produits, & qui brille de toutes parts, & par l'effet, le goût & la pâte moëlleuse du crayon qui désigne clairement le grand peintre. »¹

Fier représentant de la peinture française du XVIII^e siècle, reconnu comme peintre d'histoire, Jean-Baptiste Deshays fut aussi un excellent dessinateur.

L'artiste effectue le voyage à Rome en 1754 où il reste quatre années afin de s'imprégner du génie des maîtres anciens. Cette formation lui permet de rejoindre l'Académie en 1758 en tant que peintre de scènes religieuses principalement. Il reçoit les leçons des plus grands noms du XVIII^e siècle français dont Carle van Loo (1705 - 1765), François Boucher (1703 - 1770)² et Charles-Joseph Natoire (1700 - 1777), une formation classique qui définit sa carrière. Deshays s'adonne à tous les genres prisés par l'Académie même si la peinture religieuse occupe une large place dans sa production. Son talent est salué par ses contemporains lors des Salons de 1759, 1761 et 1763, lui permettant ainsi de recevoir de prestigieuses commandes. La rigueur avec



Ill. 1

Étude d'homme nu

Pierre noire et estompe sur papier

Collection privée, galerie Charpentier, *Figures nues d'École Française*, le 28 mai 1953

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

² Deshays épouse Jeanne-Elisabeth Victoire Boucher, fille de François Boucher, le 8 avril 1758.



laquelle il suivit l'enseignement de ses maîtres mena à de nombreuses erreurs d'attribution notamment avec l'œuvre de Boucher : « *Deshays... est un des meilleurs élèves qu'ait faits M. Boucher...* »³

Considéré comme l'un des plus éminents praticiens de dessin du XVIII^e siècle français, Jean-Baptiste Deshayes laisse derrière lui un grand nombre d'académies, réalisées à la suite de son séjour italien durant lequel il admire la statuaire antique. Notre dessin en est un formidable exemple. Ce nu masculin représenté en plein effort pourrait bien être préparatoire à une composition plus ambitieuse. La queue de poisson esquissée, surgissant au second plan, suggère que notre étude représenterait la figure de Neptune, ou d'un dieu fleuve, comme l'artiste en a souvent figuré dans ses compositions.

Une force évidente émane du sujet tenant fermement une corde de ses deux bras, placée au-dessus de sa tête. Ce sujet n'est pas rare chez l'artiste. De nombreuses études sont parvenues jusqu'à nous, pour la plupart conservées en collections privées (*ill. 1*).

Dans une habile composition esquissée d'un trait aussi savant que précis, Deshayes présente une figure à mi-corps. La tête du modèle est cachée dans ses bras relevés, le bas de ses jambes n'apparaît pas : l'intérêt de l'artiste est ici de travailler le rendu de la musculature du torse

jusqu'aux cuisses. Deshayes formule une étude puissante mais gracieuse rappelant la beauté des canons antiques.

Un jeu de hachures tracées à la pierre noire permet de retranscrire la tension émanant de ce corps en torsion dont la musculature vigoureuse, héritée des maîtres anciens est accentuée grâce à l'utilisation de la sanguine, traitée en hachures maîtrisées, faisant ressortir les chairs. Cette esquisse témoigne également de la réflexion que l'artiste mène sur la lumière. Grâce à la technique de l'estompe, les ombres projetées de part et d'autre du modèle apportent du volume et de la profondeur à cette figure dynamique, dont la ligne majeure forme une diagonale que l'on retrouve dans son étude d'*Homme nu, à demi-allongé, vu de dos, semblant tirer un objet à lui* (*ill. 2*).

D'après les écrits de Mariette, « ses desseins et ses esquisses [furent] vendus fort cher à son inventaire »⁴. Loué pour la rapidité avec laquelle il progressa, Jean-Baptiste Deshayes remporta un vif succès auprès de ses contemporains pour le lyrisme et la poésie dont ses œuvres firent preuve. Mort prématurément à l'âge de 35 ans au cours d'une production en plein essor, Deshayes reçut cependant de nombreuses commandes qui le placent comme l'un des grands dessinateurs du XVIII^e siècle français.

M.O.

³ Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, écrit entre 1765 et 1774, éd. A.A.F., Paris, 1851-1860, t. II

⁴ *Ibid.*



Ill. 2

Homme nu, à demi-allongé, vu de dos, semblant tirer un objet à lui

Pierre noire, estompe et rehauts de blanc sur papier

60,7 x 42 cm

Paris, musée du Louvre (inv. 26207, Recto)



Atelier de François BOUCHER

(Paris, 1703 – 1770)

6 | *Portrait de jeune femme au manchon de velours et fourrure* *Allégorie de l'Hiver*

Pastel sur papier maroufflé sur toile
40,3 x 32,3 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

François Boucher débute son apprentissage auprès de son père Nicolas Boucher (1671-1743), maître peintre et dessinateur de l'Académie de Saint-Luc. À 18 ans, il rejoint l'atelier du célèbre François Lemoyne (1688-1737) grâce auquel l'artiste lance véritablement sa carrière. Ayant remporté le Prix de Rome en 1723, Boucher arrive en Italie en 1726 où il étudie les anciens maîtres à l'Académie de France. Il rentre à Paris et rejoint en 1734 l'Académie royale en tant que peintre d'histoire.

Très apprécié de son vivant, l'artiste reçut tous les honneurs qu'un peintre de sa génération pouvait espérer. Sa carrière brillante sera récompensée par de nombreux titres dont celui de professeur, directeur de l'Académie royale et premier peintre du roi. Jusque dans les années 1760, l'artiste répond à quelques centaines de commandes de ses prestigieux mécènes dont la marquise de Pompadour et le duc de Chevreuse, ainsi qu'aux manufactures royales de Beauvais et des Gobelins, et enseigne avec enthousiasme sa manière à son atelier.

Dans les années 1765, il produit des portraits de femmes dont les visages sont empreints d'une élégance nouvelle, probablement suite à l'initiative de Caylus, directeur de l'Académie, qui instaure à partir de 1759 un concours de têtes d'expression¹. Ce renouvellement est notamment reconnaissable par la largeur des fronts des modèles et à leurs grands yeux étirés sous leurs sourcils parfaitement arqués. Privilégiant de séduire l'œil avant l'esprit, il inaugure un canon de beauté présentant des portraits de femmes d'une sensualité sans précédent, que ses élèves se plaisent à suivre assidument.

La représentation de cette jeune femme de trois quarts, la tête délicatement tournée vers la gauche, semble avoir été prise sur le vif, comme interpellée par l'intervention de l'artiste. Vêtue d'une robe de soie rouge dont on aperçoit un travail de mousseline blanche au niveau de la poitrine ainsi qu'à l'extrémité des manches, le modèle est coiffé et maquillé à la mode de la seconde moitié du XVIII^e siècle : quelques fleurs sont retenues dans ses cheveux sous un fichu de soie noire et deux mouches font ressortir son teint blanchi par une utilisation généreuse de poudre.

Boucher transmet à son atelier l'intérêt pour le rendu des détails, notamment dans les éléments accessoires, qui tendent à faire disparaître l'identité du modèle au profit d'une idée ou d'un symbole, dont notre œuvre en serait vraisemblablement un exemple. La tête de la jeune femme est coiffée d'un fichu protégeant la tête du



Ill. 1
François Boucher (1703-1770)
L'hiver, 1755
Huile sur toile
56,8 x 73 cm
New York, The Frick collection (inv. 1916.1.15)

¹ Françoise Joulie in *Esquisses Pastels et dessins de François Boucher dans les collections privées*, exposition du 12 octobre 2004 au 9 janvier 2005, Versailles, Musée Lambinet, Paris : Somogy éd. d'art, 2004



froid, accessoire devenu progressivement à la mode, que l'on trouve régulièrement dans les portraits féminins au cours XVIII^e siècle. À cela s'ajoute la présence d'un manchon de velours bleu bordé de fourrure dans lequel sont cachées les mains du modèle, élément de mode très en vogue au cours du siècle : Drouais présente en 1763 un portrait de la marquise de Pompadour en intérieur, portant un manchon de fourrure blanche (Orléans, musée des beaux-arts, inv. n°385).

Notre œuvre s'apparente à une allégorie de l'Hiver, probablement réalisée à la suite d'une série de portraits de femmes de la main du maître, reprise par son atelier, représentant les quatre saisons. Les sujets allégoriques ne sont pas rares dans l'œuvre de Boucher et furent largement copiés et gravés tels que *Le Matin*² ou encore *l'Hiver* (ill. 1) œuvre dans laquelle la figure féminine est tout à fait proche de la nôtre dans l'attitude et dans les accessoires. Les allégories traduites par des portraits de femme sont très en vogue tout au long du siècle (ill. 2). Le pastel de Charles-Antoine Coypel (1694-1752) titré *L'Hiver* (ill. 3) se prête ici à la comparaison : iconographiquement très

proche de notre œuvre, il présente une jeune femme de trois quarts en buste, le regard tourné vers le spectateur, portant un fichu noir, les mains glissées dans un manchon de fourrure.

François Boucher transmet avec rigueur à ses élèves ses dons dans la pratique du pastel permettant de rendre les effets de matières. Ici, l'estompe apporte du volume aux étoffes de soie de la robe, de la mousseline et du velours du manchon. En tant qu'excellent dessinateur, il enseigne également son ingéniosité et sa virtuosité dans le traitement de la lumière dans laquelle baignent ses sujets. Ici la lumière rend d'une part la grâce et la douceur du modelé du visage et illustre d'autre part la luxueuse qualité de soierie de la robe, sur laquelle la lumière se reflète par un savant jeu de hachures blanches verticales.

Incontestable représentant du portrait français du XVIII^e siècle, François Boucher fut aussi un excellent pastelliste. Il sut gagner l'admiration de ses confrères et de ses prestigieux commanditaires collectionneurs avides de ses figures féminines qu'il place au premier plan de ses œuvres, que son atelier se plaît à reproduire avec une rigueur de composition et une qualité d'exécution suffisante pour se confronter au jugement du maître.

M.O.

² Nous pouvons citer ici *Le Matin La Dame à sa toilette* comme œuvre faisant partie d'un ensemble de 4 allégories représentant les *Heures du jour* montrant une femme élégante représentée à mi-corps, à diverses heures de la journée.



Ill. 2
Charles-Antoine Coypel (Paris, 1694-1752)
*Une femme avec une robe bleue et des fleurs
dans les bras : le Printemps*
Signé 'C Coypel'
pastel, sur papier anciennement bleu
15,4 x 12 cm
Vente Christie's 10 avril 2008



Ill. 3
Charles-Antoine Coypel (Paris, 1694-1752)
*Une femme en manteau noir
avec un manchon : l'Hiver*
Signé 'C Coypel'
pastel, sur papier anciennement bleu
15,4 x 12 cm
Vente Christie's 10 avril 2008



Joseph-Marie VIEN le Jeune

(Paris, 1761 – 1848)

7 | *Portrait d'un membre de l'Assemblée constituante*

Mine de plomb, pierre noire et lavis d'encre noire sur papier

19 x 8,8 cm

Signé et daté *Vien f. 1790*

Provenance :

- France, collection privée

Bibliographie :

- *L'Étoffe des héros : costumes et textiles français de la Révolution à l'Empire* : [exposition], Musée des arts de la mode, Paris : Union des arts décoratifs, 1989

Élève de son père Joseph-Marie Vien, peintre et directeur de l'Académie de Rome, et de François Vincent fameux peintre d'histoire, le jeune Vien débute un apprentissage rigoureux qui lui ouvre les portes d'une carrière fructueuse. Reconnu par l'Académie, il expose aux Salons de 1794 à 1835.

Impliqué dans la société et dans l'évolution des idées, il participe à l'illustration des visages phares de la Révolution dont notre portrait est un exemple. D'un regard calme et serein, le profil de notre modèle peut être rapproché de celui de Maximilien de Robespierre (*ill. 1* et *2*), personnage public qui avait défendu l'abolition de la peine de mort et se tourne progressivement vers une politique plus stricte, menant au Régime de la Terreur.

L'artiste date son œuvre de 1790, à l'aube de la Révolution. Contrairement au reste du peuple, dont les idées politiques étaient associées à leurs accoutrements prônant la simplicité et l'économie, notre modèle apparaît d'une toilette soignée, coiffé d'une perruque poudrée. Il est vêtu à la mode révolutionnaire, conservant cependant une certaine élégance : probablement vêtu de noir, car c'est en noir que siègent les représentants du Tiers-État aux États généraux (*ill. 2*), le modèle porte une veste à revers boutonné, catégorisée sous la Révolution comme « vêtement de dessus », sous laquelle apparaît un gilet boutonné découvrant un collet blanc. Une culotte longue et des bas habillent ses jambes, ses pieds sont chaussés de souliers noirs à boucle.

Représenté en pied, le personnage se tient fièrement, une main sur la hanche, l'autre tenant, contrairement au bonnet phrygien associé au peuple, un chapeau réservé



Ill. 1

École de François Dumont (1751-1831)

Portrait miniature de Robespierre

Collection de S.M. la Reine des Pays-Bas

Frits Lugt, *Le portrait-miniature illustré par la collection de S.M. la Reine des Pays-Bas*, 1917, p. 76, fig. 40

aux personnalités régissant l'Ordre : assez volumineux et coiffé d'une cocarde tricolore et de plumes. En 1792, le marquis de La Fayette porte par ailleurs, le même chapeau, tenu de la même façon dans le portrait réalisé par Joseph-Désiré Court (*ill. 3*).



Après des débuts en tant que portraitiste, Joseph-Marie Vien le Jeune trouve sa voie dans l'exercice de la miniature qui lui permet d'exprimer sa virtuosité technique en capturant la psychologie de ses personnages. Il accorde toute son attention à la représentation des détails et rend ses miniatures avec la même rigueur que ses portraits, allant de la retranscription du tempérament de son modèle au détail des accessoires. Dans notre œuvre, l'artiste s'attache à la représentation fidèle des symboles de la personnalité et du rôle du modèle dont le chapeau à plume, la cocarde, ou encore les châtelaines que porte le modèle à la taille (détail similaire *ill. 2*), en vogue à la fin du XVIII^e siècle. Grâce à la mine de plomb, Vien Le Jeune rehausse les contours de sa figure qui, dans un format réduit, bénéficie d'une préciosité supplémentaire. L'ensemble, réalisé avec finesse et précision permet à l'artiste de traiter ce portrait comme une icône, pouvant être aisément reproduite.

La vie et la carrière de Joseph-Marie Vien le Jeune demeurent peu documentées. Détaché par l'aura paternelle dont il bénéficie à ses débuts, Vien le Jeune parvient à bâtir sa réputation en tant que peintre de petits portraits. Signant du même nom, la paternité de ses œuvres a pu être confondue avec celles de son père, réduisant considérablement son corpus.

Après avoir mis son talent au service de la Révolution, l'artiste suit l'évolution de la politique française en immortalisant le profil de *Napoléon Bonaparte, 1^{er} consul*, aujourd'hui conservé au musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau à Rueil-Malmaison (inv. M.M.82.4.1, 54 x 46 cm).

M.O.



Ill. 2
 Pierre Roch Vigneron (1789-1872)
 d'après Henri-Pierre Danloux (1753-1809)
Portrait de Maximilien Robespierre en habit de député du Tiers Etat
 1790
 Huile sur toile
 Versailles, musée du Château de Versailles (inv. MV 6653)



Ill. 3
 Joseph-Désiré Court
Portrait de Gilbert du Motier Marquis de Lafayette en 1792
 1834
 Huile sur toile
 Versailles, musée du Château de Versailles (inv. MV 2346)



Joseph DUCREUX

(Nancy, 1735 – Paris, 1802)

8 | *Portrait d'un conventionnel*

Circa 1790

Pastel sur papier marouflé sur toile

55,6 x 46,6 cm

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, Unicorn press, 2006, p. 163-173
- Georgette Lyon, *Joseph Ducreux, Premier peintre de Marie-Antoinette (1735-1802) : sa vie son œuvre*, La Nef de Paris Edition, 1958

Issu d'une famille d'artistes originaire de Nancy, le jeune Joseph Ducreux reçoit sa formation auprès de son père Charles Ducreux, qui avait établi sa réputation en tant que peintre du roi de Pologne. Lors de son apprentissage, il développe un goût pour le dessin et s'épanouit plus encore en découvrant le pastel, très en vogue en Angleterre et démocratisé depuis le début du XVIII^e siècle, présentant l'avantage pour les portraitistes de produire rapidement et à moindre coût. En rejoignant Paris en 1760, Ducreux côtoie les plus grands peintres et pastellistes en vogue dont Jean-Baptiste Greuze qui deviendra l'un de ses plus proches amis, et conseiller :

« *Finissé vos ouvrages tant que vous pourrés, revenés y trente fois si il le faut, vos fonds bien empastés, tachés de faire au premier coup, et ne craignés jamais de revenir après, pourvu que ce soit en glacis; nempastés jamais vos dentelles ni vos gazes; soyés piquant si vous ne pouvés pas être vrai, ne faites jamais vos tete plus grosse que nature ni au dessous autant qu'il vous sera possible. (...) Faites des études avant que de peindre en dessinant surtout* ».¹

La paternité de leurs œuvres a pu par ailleurs être souvent confondue². L'artiste met en pratique ces conseils tout en étudiant sous l'égide du meilleur pastelliste de son temps : le célèbre Maurice-Quentin de La Tour (1704-1788), ce qui lui assura une grande renommée.

¹ Goncourt, 1880, I, p. 298

² Le *Portrait de Benjamin Franklin*, vendu lors de la vente Christie's du 15-16 septembre 2020 fut pendant longtemps attribué à Jean-Baptiste Greuze.



Ill. 1

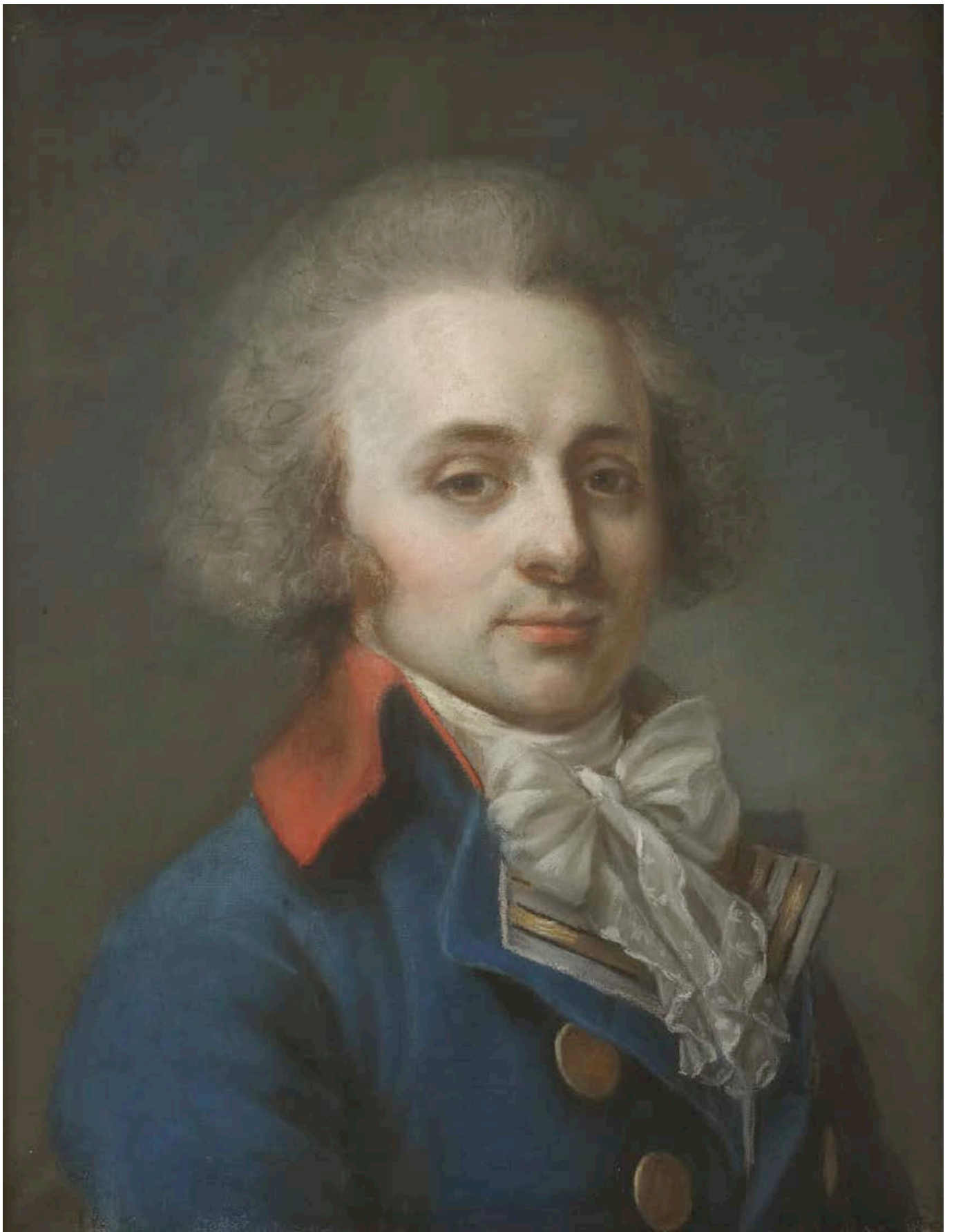
Portrait du citoyen Brichard

Pastel sur plusieurs feuillets de papier brun collés en plein sur une feuille de papier crème bordée sur châssis 73 x 57 cm

Annoté au dos du montage

au crayon « Ducreux Cen Brichard »

Collection particulière.





Ill. 2
Charles-Jean HUËT (1760-1791).
Portrait d'un révolutionnaire
Pastel sur papier signé et daté en bas à droite
58 x 47 cm
Collection particulière.

Après un court séjour en Angleterre, Ducreux revient à Paris et expose pour la première fois au Salon de l'Académie désormais ouvert à tous par un décret de l'Assemblée nationale quelques temps auparavant. Après quelques succès aux événements officiels, Ducreux se voit confier de nombreuses commandes de portraits de nobles familles dont les Noailles, La Rochefoucauld, et La Live de Jully pour lesquelles il exécute ses premiers pastels, sous l'œil bienveillant de La Tour. Une plus importante et délicate responsabilité lui incombe lorsque le duc de Choiseul l'envoie en 1769 en Autriche afin de dresser les portraits de Mesdames les Archiduchesses Amélie et Marie-Antoinette future Dauphine de France, dont le mariage avec le Dauphin, futur Louis XV, devait être célébré au printemps suivant.

*« Le Roi a marqué une très vive satisfaction au sujet des portraits des A.R. les Sérénissimes Archiduchesses Marie-Antoinelle et Marie-Thérèse'... Au lever d'avant-hier, tous les assistants, ministres étrangers et courtisans, ont vu le portrait en question. »*³

De 1770 à 1789, l'artiste connaît une carrière très fructueuse : nommé premier peintre de la reine, membre de l'Académie de Vienne, et peintre du roi il rejoint l'Académie impériale de Vienne avant de revenir à Paris, à l'Académie de Saint-Luc.

La Révolution française marque un tournant dans l'œuvre de l'artiste qui joue un rôle politique important en tant que volontaire engagé. En 1793, Ducreux expose au Salon les effigies de plusieurs révolutionnaires dont Couthon, Robespierre, Saint-Just, Mirabeau, Barnave ou encore Jean Charles Thibault de Laveaux, icônes de la Révolution auxquelles il rend hommage. Parmi ces visages révolutionnaires apparaît notre portrait. Bien que demeurant non identifié, l'artiste gratifie l'homme d'un portrait d'une excellente qualité, célébration d'un acteur de la Révolution, impliqué dans l'évolution des idées nouvelles.

³ Lettre du comte de Mercy au prince Kaunitz, Paris, le 18 mai 1769.

D'un regard aussi serein que savant, le visage de notre modèle est coiffé à la mode de la fin du XVIII^e siècle : une perruque grisâtre, blanchie par l'utilisation de la poudre dont on aperçoit les retombées sur les épaules. Une tenue caractéristique de l'époque révolutionnaire habille le modèle d'une épaisse lavallière blanche englobant son cou, agrémenté d'un élégant jabot de dentelle retombant sur sa poitrine. Par-dessus, une redingote de velours bleue à doublure rouge au col rappelle les couleurs du drapeau tricolore, adopté quelques temps auparavant, le 24 octobre 1790, et dont sont vêtus la plupart de ses modèles révolutionnaires (*ill. 1 ou 2*).

Ses portraits sont appréciés pour la vivacité d'esprit transmise de ses modèles. Excellent dessinateur, sa remarquable maîtrise du pastel lui permet de rendre, par des effets d'estompe, les vibrations de la chair et des matières, masquant, lorsqu'exigé, les disgrâces éventuelles de son modèle. Cependant, dans un souci de vérité, Ducreux s'intéresse principalement à la physionomie de ses modèles et néglige de traduire les accessoires superflus. Ici, la minutie des détails du visage et de la perruque dont les cheveux sont dessinés un à un rendent le modèle vivant.

Au-delà de l'ingéniosité dont il fait preuve dans le visage, l'artiste rend avec beaucoup de réalisme l'habit, dont l'épaisse redingote de velours que l'on retrouve dans la plupart de ses modèles. Le bleu éclatant de la veste de notre modèle est similaire à celui porté par le baron de Montjean (*ill. 3*).

Le talent de cet artiste favorisé et protégé par ses relations avec l'Ancien Régime fut très apprécié jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Sa fuite en Angleterre en 1791 ne durera pas, Joseph Ducreux se veut un citoyen modèle. En regagnant la France il prouve son patriotisme en réalisant les portraits de révolutionnaires dont notre œuvre est un formidable témoignage. L'artiste rejoindra par ailleurs la Société des amis de la Constitution puis la garde nationale de Paris avant d'être nommé, en 1793, membre du comité de l'instruction publique.

M.O.



Ill. 3

Portrait d'Auguste-Louis François Henri de Mailly, baron de Montjean

Pastel ovale sur papier marouffé sur toile

63 x 52 cm

Collection particulière.

Robert LEFEVRE, attribué à (Bayeux, 1755 – Paris, 1830)

9 | *Portrait d'artiste dans son atelier*

Vers 1800

Pierre noire, estompe et rehauts de blanc sur papier
73 x 54 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

- G. Lavalley, *Le Peintre Robert Lefèvre, sa vie et son œuvre*, Caen, 1914
- Louis-Antoine Prat et L. Lhinares, *La collection Chennevières, Quatre siècles de dessins français*, Paris, 2007

Dans un intérieur d'atelier d'artiste, un peintre pose fièrement devant son chevalet. La pièce est très épurée, caractéristique de la représentation des ateliers à la fin du XVIII^e siècle (*ill. 1*). Le peintre, représenté en pied, est placé entre ses deux attributs : une boîte de peinture à gauche et un chevalet à droite derrière lequel sont disposés des objets qui se rapportent à son activité, dont plusieurs cartons à dessins contre le mur retenus par un vase Médicis à décor sculpté. Dans le coin de la pièce, en haut à droite de la composition apparaît une étagère sur laquelle sont juxtaposés les modèles classiques d'étude : un fragment en marbre représentant le pied de Mercure, un écorché, figure essentielle permettant l'exacte reproduction anatomique, une sculpture du profil d'Antinoüs, canon antique de beauté par excellence, ou encore deux petites sculptures d'amours, traduisant la culture de l'artiste.

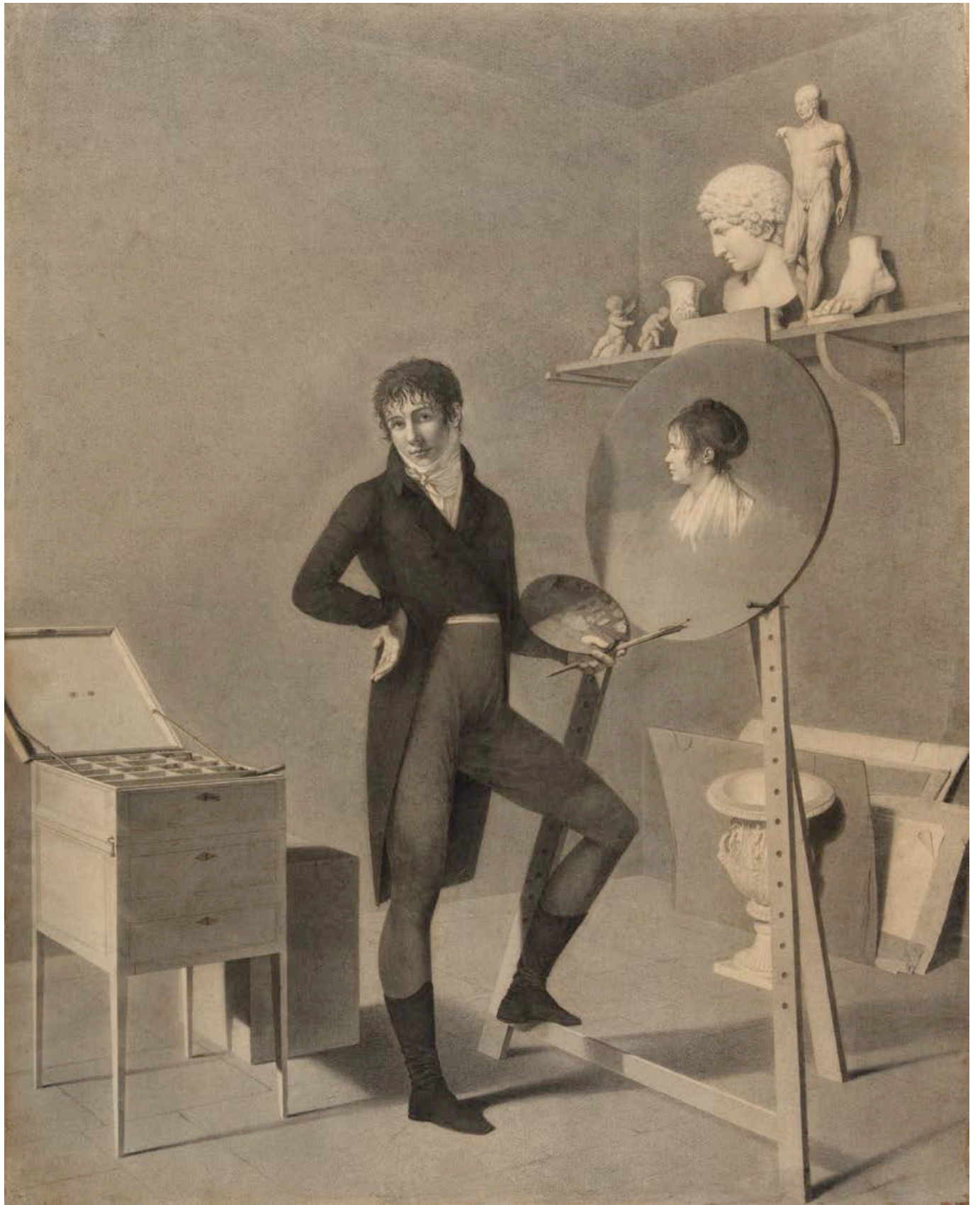
Plusieurs éléments, tel que le format ovale de la toile des portraits qui ne perdure que jusque dans les dernières années du XVIII^e siècle, nous permettent de dater notre dessin à la fin du Directoire. À cela s'ajoutent des détails de représentation du modèle dont la coiffure intelligemment ébouriffée de l'artiste dite « à la noyade », adoptée au tournant du siècle, accentuée par sa tenue : sous une veste dite « de dessus » agrémentée d'un gilet croisé, apparaît un large collet blanc englobant son cou ; un pantalon taille haute habille ses jambes, et de fines bottes en chevreau complètent l'ensemble.

La qualité d'exécution de notre œuvre, aussi savante que précise, suppose la main d'un grand peintre. Elle



Ill. 1
École française, vers 1780-1800
Portrait d'un artiste dans son atelier
Huile sur toile
49,5 x 35,8 cm
Dallas Museum of Art
Photo : Dallas Museum of Art

peut à ce titre être rapprochée de l'œuvre peinte de Robert Lefèvre représentant Carle Vernet peignant (*ill. 2*), vraisemblablement réalisée quelques années seulement après notre dessin. La toile représentée est par ailleurs retenue par le même type de chevalet assez rare, en A, que celui présent dans notre œuvre.





Ill. 2
Robert Lefèvre
Portrait de Carle Vernet (1758 - 1836)
Huile sur toile
129 x 97 cm
Paris, musée du Louvre (inv. RF 671)



Il. 3
Robert Lefèvre
Portrait du peintre Pierre Guérin (1774-1833)
Huile sur toile
109 x 80 cm
Orléans, musée des beaux-arts (inv. 582)

Jouissant d'une renommée internationale, Lefèvre est un portraitiste du monde élégant de Louis XVI, du Premier Empire et de la Restauration. Admiré de ses contemporains, il expose fièrement au Salon entre 1791 et 1827. Les dessins issus de sa main sont extrêmement rares, les quelques témoignages connus furent détruits durant la Seconde Guerre mondiale.

Une hypothèse tend à rapprocher les traits du modèle de notre dessin avec ceux du contemporain et ami de l'artiste rencontré dans l'atelier de Regnault, Pierre-Narcisse Guérin, dont on connaît un portrait par Lefèvre conservé au musée des beaux-arts d'Orléans (*ill. 3*). Guérin serait alors en train de peindre le profil de l'une de ces femmes vêtues et coiffées à l'antique caractéristiques de ses œuvres dont les doux visages délicats sont traités en rondeur.

La virtuosité de l'artiste s'exprime à travers le soin accordé à chaque détail de la composition, allant du traitement des cheveux dessinés un à un, jusqu'aux serrures en losange de la boîte de peinture caractéristiques du style Directoire. Le format de l'œuvre, la qualité et la finesse du traitement suggèrent que l'œuvre fut réalisée par un peintre excellent dans le maniement de la pierre noire. Attentif observateur, Robert Lefèvre transcrit avec une grande acuité la psychologie de ses sujets. Dans une volonté de rendre la vérité des mouvements, l'artiste travaille le traitement délicat de la lumière éclairant les lignes pures et exactes des formes, traduisant le calme et la sérénité du lieu, qui prime dans la plupart de ses œuvres. La pièce est éclairée par une lumière naturelle qui semble provenir d'une ouverture sur la gauche de la composition, illuminant le visage du modèle accentué par son collet rehaussé de gouache blanche, tout en faisant valoir la saillie des reliefs grâce aux ombres portées de la boîte de peinture, du peintre, que l'on retrouve dans son portrait de Vernet (*ill. 2*), ainsi que du chevalet.

Exceptionnelle par son format et par sa qualité d'exécution, notre œuvre témoigne de l'importance de la représentation de soi entre les artistes au tournant du siècle. Nous proposons d'attribuer cette œuvre à la main de Robert Lefèvre, fameux portraitiste repéré, au début du siècle, par le diplomate et écrivain Vivant Denon, qui prend la direction générale des musées de 1802 à 1815 et introduit l'artiste auprès de la cour impériale.

M.O.



Gustave MOREAU

(Paris, 1826 – 1898)

- 10 | *Deux études pour le soldat casqué situé derrière Darius, étude de jambe et d'épaule à gauche*
Étude préparatoire pour Darius fuyant après la bataille d'Arbelles, Paris, Musée Gustave Moreau (inv. 223)

Mine de plomb sur papier

21,9 x 29,4 cm

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau : Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, Courbevoie : ACR éd, 1998

Exposition :

- Sous la direction d'Emmanuelle Brugerolles, *Quand Moreau signait Chassériau*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 18 octobre - 16 décembre 2005, repr. p. 43, cat. 9

« (...) depuis l'âge de 8 ans il ne cessait de dessiner tout ce qu'il voyait. »¹

Passionné par le dessin qu'il pratique très tôt, le jeune Gustave Moreau est cependant amené à terminer ses études avant de se consacrer pleinement à sa vocation. Il est le fils de Louis Moreau, un architecte qui avait étudié aux côtés de Charles Percier (1764-1838) et de Pierre Fontaine (1762-1853), qui le soumet, après obtention de son baccalauréat, à l'enseignement du peintre Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy (1789-1874) qui confirme le talent du jeune homme pour le dessin. Il est par la suite envoyé dans l'atelier de François-Édouard Picot (1786-1868). Son indéniable talent lui permet d'obtenir un premier prix à l'âge de 13 ans puis de rejoindre l'École royale des Beaux-Arts 7 ans plus tard.

Copiste assidu du Louvre, Gustave Moreau témoigne d'un goût particulier pour les sujets antiques et mythologiques qu'il place au premier plan de son œuvre : l'École le qualifie de peintre d'histoire.

« Que d'éléments forment son talent ! Il part de Delacroix qu'il a entrevu à travers son cher Th. Chassériau, cet autre peintre aux hautes visées, qu'il aima comme un frère (...) »²

Fasciné par l'œuvre de quelques-uns de ses plus fameux contemporains, il s'imprègne de l'œuvre d'Eugène Delacroix (1798-1863) dont il admire aux Salons le romantisme exacerbé de ses scènes dramatiques et violentes, avant de se tourner vers le travail de Théodore Chassériau :

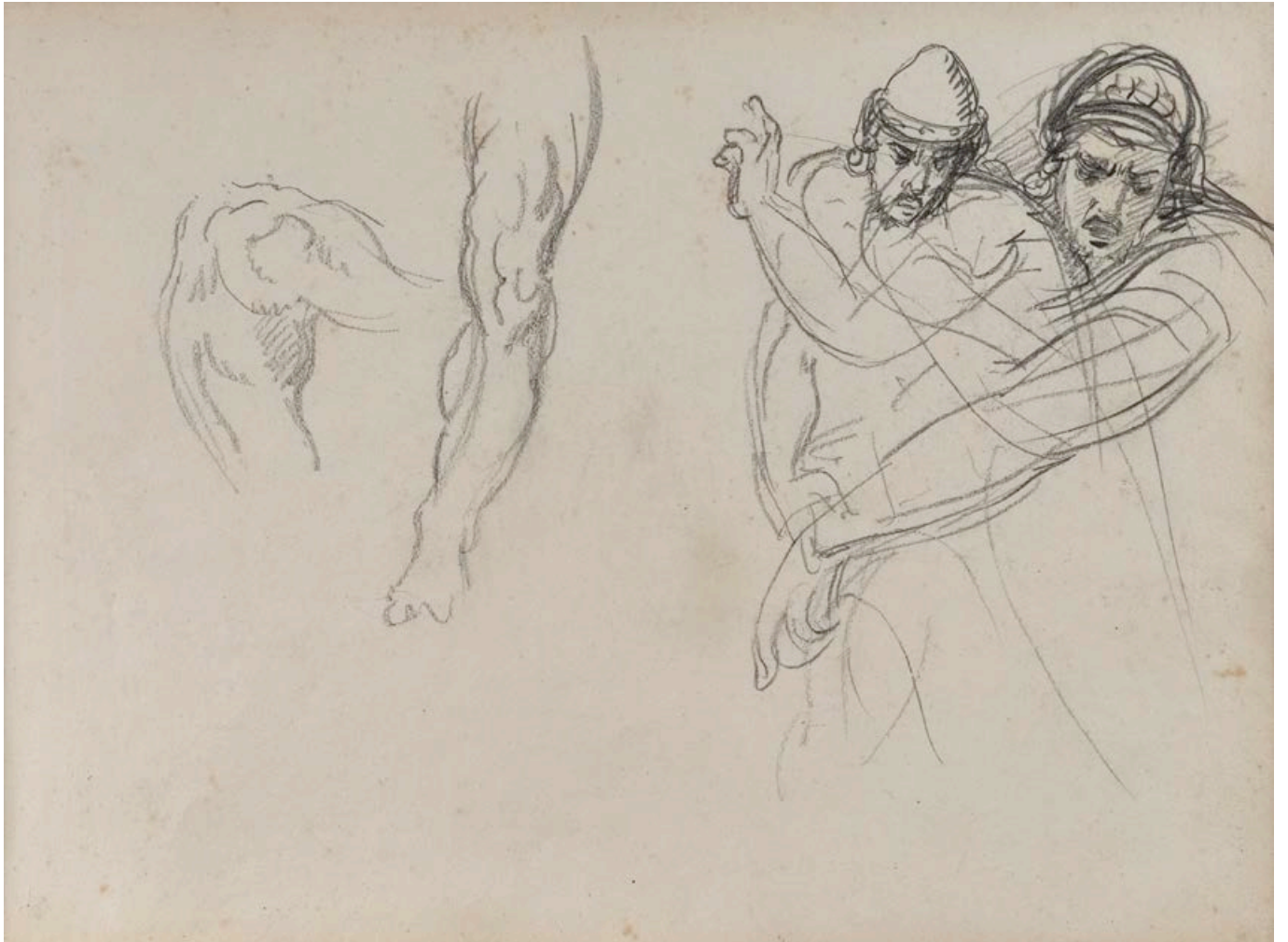
« On sait trop parmi ceux qui s'intéressent quelque peu aux choses de l'art ma fidélité au souvenir de Chassériau, à la mémoire de ce noble et admirable artiste que j'ai tant aimé. »³

Au Salon de 1852, Moreau présente, en même temps qu'une *Pièta* et un *Portrait d'homme, tête d'étude*, une œuvre d'histoire relatant la dernière grande bataille de Darius III, roi des Perses battu par Alexandre le Grand titrée *Darius après la bataille d'Arbelles poursuivi par les Grecs s'arrête épuisé de fatigue, il boit dans une eau fangeuse*.

² P. Cooke, 2002, II, pp. 239-240

³ Lettre du 15 janvier 1898 à Ary Renan, citée in L. Bénédite, *Chassériau*, Paris, 1932, tome 2, p. 345.

¹ MGM. Archives, manuscrit Pauline Moreau, mère de l'artiste





Ill. 1
Darius fuyant après la bataille d'Arbelles.
 1852
 Salon de 1853, n°847
 Huile sur toile, 245 x 165 cm.
 Paris, Musée Gustave Moreau (inv. 223)

Les trois œuvres furent refusées par le jury. Le modèle de *Darius*, proche de celui de Chassériau, est tout de même salué par quelques contemporains tels que Théophile Gautier dont la critique éloquentement vante les mérites de l'œuvre : « (...) ce morceau d'une audace superbe, d'une couleur violente et d'une grande fougue de brosse ; il aurait produit un bon effet au milieu de ce Salon un peu calme et un peu trop prudent ; en art, il est bon quelquefois de casser des vitres. »⁴ Le Salon accepte finalement l'œuvre l'année suivante, sous le titre *Darius fuyant après la bataille d'Arbelles* (ill. 1). Par la suite, le tableau demeure dans l'atelier de l'artiste qui le retouche à plusieurs reprises grâce aux nombreuses esquisses qu'il avait réalisées pour l'œuvre peinte et dont notre œuvre est un exemple. Elle présente, à droite, deux études pour un soldat casqué à mi-corps, pris dans un mouvement défini par le bras

gauche représenté plié puis déplié. L'étude permit à l'artiste de travailler le rendu du visage d'une figure majeure de la composition, placée au deuxième plan au centre à droite, derrière de celle de Darius couché au sol. « Je veux faire un art épique qui ne soit pas d'école. »⁵

Les quelques dix mille dessins que l'artiste laisse à sa mort témoignent de l'importance que l'artiste accordait à ses feuilles d'études, dans une frénétique nécessité de multiplier les possibilités de composition. L'osmose stylistique avec l'œuvre de Chassériau fut soulignée lors de l'exposition de 28 dessins inédits au musée Gustave Moreau en 2005, au cours de laquelle

⁴ Cité in *Théophile Gautier, la critique en liberté*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 1997, p. 28.

⁵ J. Paladilhe, *Gustave Moreau*, Paris, 1971, p. 10. Jean Paladilhe était Secrétaire du Musée à partir de 1914, puis conservateur jusqu'en 1985.



car





Ill. 2

Étude pour le soldat casqué soulevant le voile de la Sulamite

Mine de plomb

24,8 x 13,8 cm

Paris, École nationale des Beaux-Arts (inv. E.B.A. n° 6613)

fut présentée notre œuvre⁶. L'ensemble témoigne de la vitalité de la main de l'artiste et de sa capacité à traduire la nervosité de son sujet par un trait aussi rapide qu'audacieux : sa liberté de facture qualifiée de « chassérienne » conduisit plus d'une fois les spécialistes à attribuer ses œuvres graphiques à Chassériau. Notre œuvre a vraisemblablement été réalisée entre 1850 et 1852, époque de transition durant laquelle Moreau se détache de l'utilisation de l'aquarelle au profit de la mine de plomb de manière à rendre avec une grande précision les détails de ses études, tout en repassant plusieurs fois sur le même trait afin d'en accentuer la vivacité (*ill. 2*). L'étude des deux soldats casqués à droite fait face à celles d'une jambe et d'une épaule à gauche, révélant un insatiable besoin de dessiner, en quête d'une composition

qui lui donnerait entière satisfaction. Notre dessin évoque la fougue avec laquelle l'artiste travaille, passant de l'étude d'un détail à une ébauche de composition sans transition, reniant la rigueur et sévérité imposée durant sa formation académique.

Notre œuvre témoigne de l'admiration portée par l'artiste à Théodore Chassériau dont le romantisme exalté lui avait permis de quitter le chemin de l'académisme enseigné à l'École nationale des Beaux-Arts. Préparatoire à l'œuvre peinte conservée au musée Gustave Moreau (*ill. 1*), la redécouverte de cette feuille d'étude donna lieu à de nouvelles recherches sur l'œuvre finale qui demeurait, jusqu'à lors, peu documentée.

M.O.

⁶ *Quand Moreau signait Chassériau*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 18 octobre - 16 décembre 2005, repr. p. 43, cat. 9



Henri-Joseph HARPIGNIES

(Valenciennes, 1819 – Saint-Privé, 1916)

11 | *Vue de Saint-Pierre de Rome depuis les rives du Tibre*

Aquarelle et lavis d'encre

Signé en bas à droite *Harpignies*

23 x 32 cm

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- Jean-Pierre Cappoen, *Henri Harpignies, 1819-1916 : peindre la nature : exposition, Cosne-Cours-sur-Loire, Musée de la Loire, 4 juin-26 novembre 2016, Cosne-Cours-sur-Loire : Musée de la Loire, 2016*

Henri-Joseph Harpignies débute une carrière de voyageur de commerce avant de se consacrer à sa passion artistique à l'âge de 27 ans, en prenant des leçons auprès du peintre de paysage Jean Acharde (1807-1884).

Passionné par l'Italie qu'il visite deux fois, il s'imprègne pleinement de la douceur de la campagne romaine qui occupe la majeure partie des œuvres issues de ces séjours (*ill. 1*). En revenant à Paris, son talent est salué lors de sa première exposition au Salon de 1853 grâce à une œuvre de plein air intitulée *Vue de Capri*. Il remporte par la suite de nombreux prix et médailles qui lui permettent de se tailler une place de choix parmi les peintres de paysages de sa génération. Harpignies voue une réelle admiration aux peintres de l'école de 1830 dont Corot principalement, qu'il considère comme son maître et dont il s'inspire largement à ses débuts avant de développer progressivement sa propre manière, expression de sa personnalité à travers des œuvres délicates qui ravissent l'œil des spectateurs en quête de dépaysement.

Dans cette paisible vision de la nature apparaît au loin la basilique Saint-Pierre de Rome, entourée de la campagne romaine. L'attention est donnée à la nature, qui occupe la plus grande partie de la composition, permettant à l'œil de se promener sur l'ensemble de l'œuvre avant d'apercevoir un personnage assis au deuxième plan, croquant vraisemblablement la vue qui lui est offerte. L'immensité de la nature environnante permet d'illustrer son ascendant sur l'Homme, probablement la conviction personnelle de l'artiste qui pourrait par ailleurs s'être lui-même représenté dans notre composition.

Au cours du XIX^e siècle, la pratique du croquis et de l'esquisse en plein air est très courante en Europe. Les artistes français se tournent vers l'Italie, considérée comme le cœur de la tradition artistique, afin de s'imprégner de ses paysages et de ses grandioses monuments et vestiges antiques qu'ils intègrent à leurs œuvres. Peindre en plein air permet à l'artiste de se confronter à l'exercice du réel : des conditions climatiques et une lumière naturelle en perpétuel mouvement exigent une excellente maîtrise du dessin et de la couleur. De cette production d'esquisses et de croquis naissent de plus ambitieuses compositions issues d'un savant mélange entre la technique française et l'inspiration italienne. Ces précieux travaux sont réalisés directement sur le vif, symboles de la nature à l'état pur, parfois alliée à de célèbres sites tel que Saint-Pierre de Rome, comme en témoigne notre étude.

À mi-chemin entre la peinture et le dessin, notre aquarelle est un témoignage des fructueux séjours italiens de l'artiste. Incontestable exemple de l'exercice de plein air, l'artiste croque cette vue panoramique spectaculaire, restituée avec une spontanéité évidente qui traduit la grande sensibilité de l'artiste.

Forêts, villes, mers, fleuves et rivières, Harpignies ne se cantonne pas à un endroit ou type précis de paysage comme le faisaient la plupart de ses contemporains. Notre œuvre témoigne de ce goût pour la nature, restituée ici en transparence grâce à l'utilisation de l'aquarelle. En choisissant de représenter le Tibre courant autour de la ville, il juxtapose dans une même œuvre deux



éléments qu'il chérit tant : l'eau et la terre. Bien qu'il restitue des vues grandioses, les compositions de l'artiste sont souvent empreintes d'un effet intime et poétique.

Excellent dessinateur, Harpignies rencontre un vif succès en tant qu'aquarelliste lorsqu'il expose à Londres à la New Watercolours Society. Surnommé de son vivant le « Michel-Ange des arbres »¹, l'artiste fascine son public par la douceur qui émane de son travail et qu'il parvient à insuffler à chacune de ses œuvres, qu'elle soit esquissée, aquarellée ou peinte.

Probablement conservée dans la collection personnelle de l'artiste, cette étude, comme la plupart, n'était pas destinée à être exposée ni vendue. Ressources essentielles à la création, les esquisses, permettent de retravailler les œuvres en atelier et de retrouver instantanément la fraîcheur et la spontanéité d'un instant précis.

M.O.

¹ Surnom de l'artiste donné par Anatole France (1844-1924), écrivain et critique littéraire sous la III^e République.



Ill. 1

Paysage au pont au dessus du Tibre

Aquarelle sur papier

39,5 x 71,5 cm

Signé «HJ Harpignies» en bas à gauche

Belgique, collection particulière



Charles-Louis Lucien MÜLLER

(Paris, 1815 – 1892)

12 | *Odalisque allongée*

Pastel ovale sur papier maroufflé sur vélin

61 x 69 cm

Signé en bas au centre *C.L. MÜLLER.*

Provenance :

- France, collection particulière

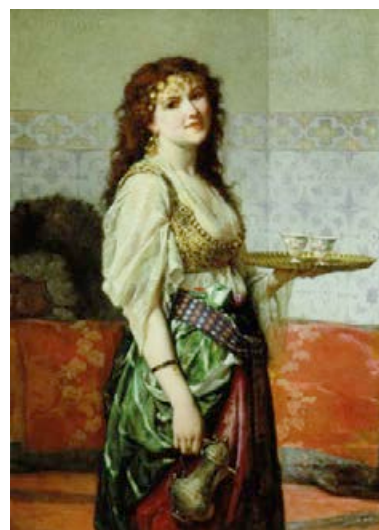
Connu comme peintre d'histoire à travers les nombreux Salons auxquels il participe, Charles-Louis Lucien Müller est aussi un excellent dessinateur. Le jeune artiste fait son entrée aux beaux-arts à l'âge de 16 ans, sous l'enseignement de Antoine-Jean Gros dit le Baron Gros (1771-1835) puis de Léon Cogniet (1794-1880), maîtres de la peinture néoclassique et préromantique, qui ne tardent pas à déceler ses dons remarquables pour le dessin.

Ses succès aux Salons sont salués par diverses récompenses et médailles. L'œuvre de Müller rafle tous les suffrages : son rang de peintre d'histoire lui permet d'atteindre tous les publics. Dans la sphère privée, l'artiste s'adonne à un genre plus intimiste, dont quelques délicats portraits de femmes, recherchés pour leur exotisme et leur sensualité. Reconnu par ses pairs et par l'opinion, Müller exercera plusieurs fonctions à hautes responsabilités : entre 1850 et 1853 il accède à la tête de la manufacture de tapisserie des Gobelins, puis succède à Hippolyte Flandrin (1809-1864) à la direction de l'Académie des Beaux-Arts en 1864, et siège au comité d'admission de l'exposition universelle de 1878.

Sensuellement allongée, les bras relevés sur un coussin de soie bleue à rayures jaune, cette jeune femme au collier de perles s'apparente à une odalisque, terme issu de la culture turque désignant les femmes au service du harem du sultan. L'orientalisme de notre œuvre est traduite par la position lascive de la jeune femme à demi-nue, posture traditionnelle de la représentation des femmes orientales. L'œuvre de Müller participe en effet au courant artistique et littéraire de l'orientalisme, apprécié et développé en France tout au long du XIX^e siècle. L'artiste aime portraiturer les jeunes femmes qu'il côtoie à Paris et les représenter dans un environnement rêvé (il n'existe pas de trace connue d'un passage de l'artiste au Maghreb),

dont on connaît plusieurs exemples traduits en peintures (*ill.* 1 et 2). Les œuvres de Müller racontent un orient imaginaire, issues de commandes d'une clientèle en quête de dépaysement. Tout comme ses contemporains, Müller est influencé par la Turquie et probablement plus tard par l'Égypte, suite à l'inauguration du canal de Suez en 1869.

Le format ovale de notre œuvre participe à son côté intimiste : il place instantanément le spectateur en position de voyeur, comme découvrant par une fenêtre cette jeune femme fixant son regard sur le sien.



Ill. 1

Une servante dans un harem

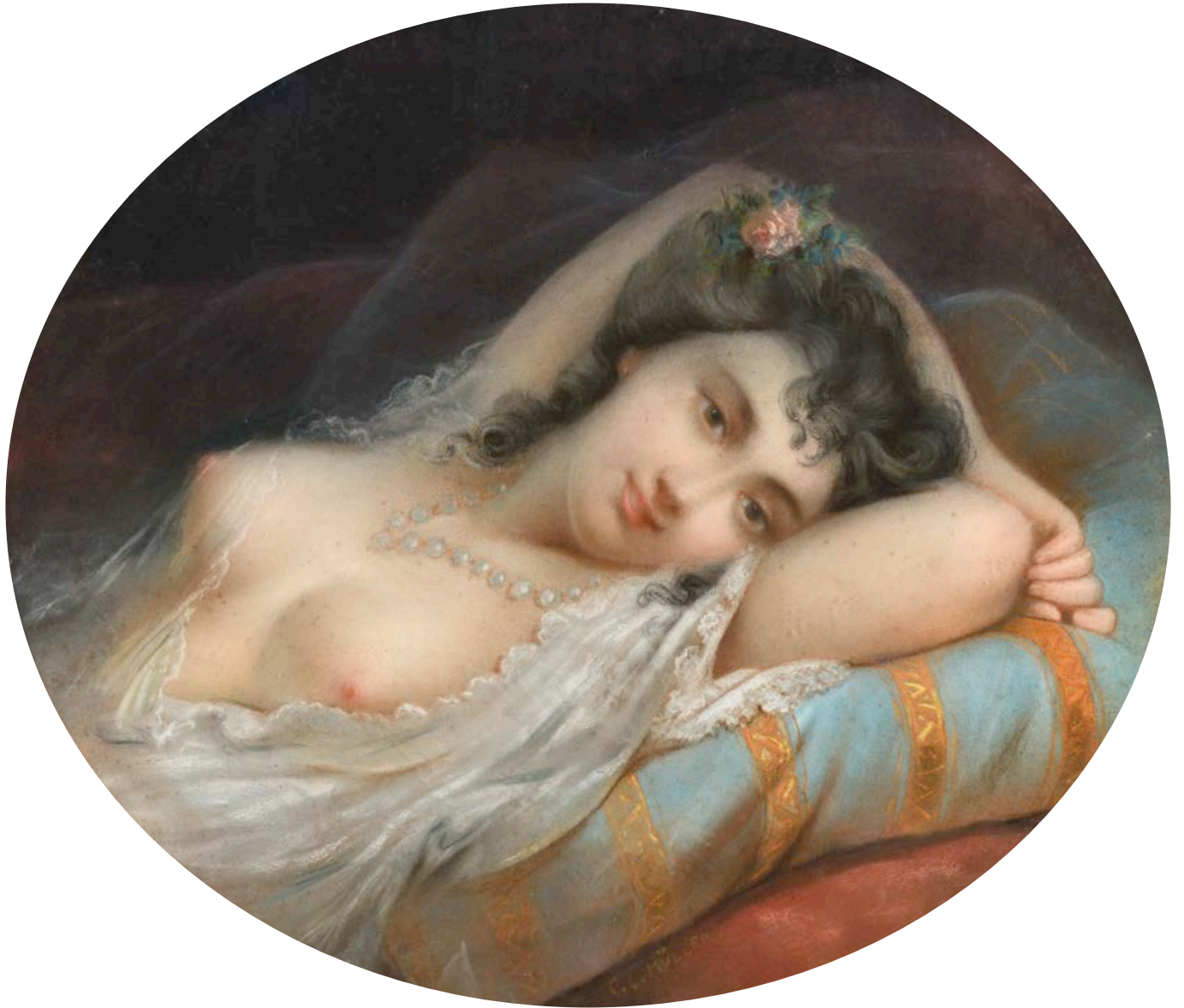
Huile sur toile

Signé « C.L. Müller »

en haut à gauche

120,5 x 87,5 cm

Collection particulière



L'utilisation du pastel permet de traduire une atmosphère vaporeuse, de créer un effet évanescent des drapés et de rendre avec précision les carnations et chairs de la jeune femme. Les traits occidentaux de son visage porcelainé rencontrent un environnement oriental : Müller utilise un répertoire iconographique décoratif et vestimentaire de la représentation des odalisques propice à l'imagination du spectateur. Le travail du pastel accentue la sensualité de l'œuvre en apportant du volume aux différentes étoffes : la proximité du coussin et de la chemise transparente crée un effet de fondu des couleurs, rehaussé par le velours rouge de ce qui semble être un divan, dont la couleur rappelle les lèvres du modèle et la fleur qui retient ses cheveux.

Charles-Louis Lucien Müller aura eu deux productions distinctes, dont sa seule signature nous a permis d'appréhender sa production dans sa totalité. Il y a d'une part le peintre d'histoire, présent aux événements officiels et de l'autre l'artiste apprécié du grand public satisfaisant les exigences d'une commande plus intimiste, vraisemblablement issue de sa sphère privée, dont notre pastel est un délicat témoignage.

M.O.



III. 2
L'Odalisque
Huile sur toile
Signé « Müller » en haut à gauche
121,5 x 87 cm
Collection particulière.



Paul César HELLEU

(Vannes, 1859 – Paris, 1927)

13 | *Portrait présumé d'Ellen, fille de l'artiste*

Illustration pour « Fermez les rideaux », Lucie Félix-Faure-Goyau, *Chansons Simplettes pour les petits enfants*, 1906

Fusain, sanguine et craie blanche sur papier japon

Signé *Helleu* en bas à droite

74 x 54 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie :

- Lucie Félix-Faure-Goyau, *Chansons Simplettes pour les petits enfants*. Illustrations de Helleu, Paris Edition d'Art de la Phosphatine Falières, 1906
- Sous la direction de Frédérique de Watrigant, *Paul-César Helleu*, Somogy, Paris, 2014, reproduit p. 77 : *Fermez les rideaux*. *Chansons simplettes pour les petits enfants*, 1906
- Robert de Montesquiou, *Paul Helleu peintre et graveur*, éditions Floury, Paris, 1913

Malgré les réticences de sa mère, le jeune Paul-César Helleu se tourne vers une carrière artistique. En arrivant à Paris en 1873, le jeune artiste prend des cours de dessins de manière extrascolaire et se rend fréquemment au Louvre le dimanche où il rencontre Jean-Léon Gérôme (1824-1904) et rejoint son atelier aux Beaux-Arts en 1876.

C'est dans l'atelier du maître que Paul-César Helleu expose une singularité prometteuse. Il y rencontre John Singer Sargent (1856-1925) ainsi que Giovanni Boldini (1842-1931), dont il restera par ailleurs très proche. Après quelques années de formation auprès des plus brillants artistes en vogue, Helleu côtoie le succès grâce à ses expositions dans les salons parisiens et rejoint les cercles artistiques et mondains. Dès 1882, il expose à la Société des Artistes Français, au Salon des Pastellistes, au Salon des Peintres et Graveurs Français ainsi qu'au Salon des XX à Bruxelles. Célébré de son vivant par ses contemporains et ses amis, loué par la critique, ses œuvres trouvent rapidement une clientèle de choix parmi la société mondaine parisienne dans laquelle il évolue.

Dessinateur, pastelliste, peintre, graveur, Helleu travaille aussi en tant qu'illustrateur, un don qu'il met au service de l'ouvrage de Lucie Félix-Faure-Goyau paru en 1906 *Chansons simplettes pour les petits enfants*. Notre portrait est utilisé pour la chanson *Fermez les rideaux*, commentée par le comte Robert de Montesquiou, homme de lettres et grand admirateur de l'artiste :



Ill. 1

Portrait de Fillette au chapeau

Pointe sèche sur papier

73 x 49 cm

Collection particulière



« *Ce fermez les rideaux est le petit chef-d'œuvre. L'enfant, à sa fenêtre, le soir, tourne invinciblement ses yeux vers l'obscurité qui l'attire et le terrifie car... En haut les rideaux dessinent un cœur. Ce vilain cœur noir, dans les rideaux roses, il semble effrayant... Entre les rideaux, vois, la nuit regarde Comme un prisonnier du fond d'un cachot.* »¹

Son travail en tant qu'illustrateur rencontre un tel succès que quelques années plus tard, Helleu participe à l'importante monographie que lui consacre Montesquiou (1855-1921), *Paul Helleu peintre et graveur* (1913), pour laquelle il fournit 182 dessins et gravures. Éternel insatisfait, Helleu fut un temps mécontent de l'ouvrage, pensant que Montesquiou n'avait pas consacré assez de place à ses peintures. Sa peine fut calmée lorsqu'il reçut de nombreux éloges de ses dessins et gravures, et de l'ouvrage dans son entièreté. En effet, parmi tant d'autres, Marcel Proust écrit à Montesquiou : « (...) *j'ai voulu vous dire comme j'avais admiré ces pages vraiment supérieures.* »

Vue de profil à mi-corps, cette grande fillette mince aux joues rosées et coiffée à la mode du début du XX^e siècle ressemble en tous points aux jeunes filles que l'artiste aime peindre (ill. 1), bien souvent calquées sur le profil de sa propre fille Ellen qu'il représente de nombreuses reprises. Les traits de notre modèle sont par ailleurs très proches de ceux du portrait d'Ellen jouant du piano aux côtés de sa grand-mère, conservé au musée Bonnat-Helleu de Bayonne (ill. 2).

Chez Helleu, ce n'étaient pas de ces éclairages trop chatoyants et vulgaires (...) mais une recherche de couleurs délicates, comme d'une Berthe Morisot whistlérienne, nuances de subtilité que le pastel n'avait pas encore su rendre. »

(Jacques-Émile Blanche)

Considéré comme impressionniste par ses pairs, le portraitiste s'intéresse à l'effet d'instantanéité en capturant les expressions de ses modèles sur le vif. « *Il était le plus habile, le mieux doué, Manet, Monet, Renoir, le croyaient comme nous.* »² Pour capturer l'instant, Helleu dessine d'un trait rapide et hâtif, maîtrisant parfaitement la technique dite des trois crayons : le fusain, la sanguine et la craie blanche lui permettent de



Ill. 2
À quatre mains
(Ellen Helleu aux côtés de sa grand-mère)
Pointe sèche sur papier vélin
39,8 cm x 29,8 cm
Bayonne, musée des Beaux-Arts
Bonnat-Helleu (inv. CMNI 2996)

rendre aisément les surfaces, matières et profondeurs, ici des roses presque roux dans la chevelure du modèle. Dans notre œuvre, la délicatesse du modèle est traduite par des traits amples et généreux enveloppant le modèle par de souples lignes gracieuses. Ses dessins font preuve de joie et de liberté dans la ligne à laquelle il accorde la plus grande importance, en opposition avec le fond évanescant, souvent simplement suggéré.

Préférant toujours l'esquisse au fini, le mouvement au figé, Helleu dessinera tout au long de sa vie sans retouche, avec le même enthousiasme qu'à ses débuts. Boldini, Sargent, Monet, Tissot, Blanche, Gervex, ce « (...) *grand garçon mince, tout noir, avec le chapeau melon sur un tête d'assyrien, en complet uniforme de serge noire* »³ aura côtoyé les plus brillants artistes de son temps entre Paris, Londres et New York où il se rend en 1902. Artiste libre et personnalité indépendante, il refusera cependant de travailler avec des marchands, fussent-ils aussi prestigieux que Durand-Ruel.

M.O.

¹ Robert de Montesquiou, *Paul Helleu peintre et graveur*, éditions Floury, Paris, 1913

² Robert de Montesquiou, *op. cit.*, p.123

³ Jacques-Émile Blanche, *Propos de peintre*, 1928, p.121



Léon LHERMITTE

(Mont-Saint-Père, 1844 – Paris, 1925)

14 | *Les Blés*

Vers 1887

Pastel sur papier maroufflé sur carton

Signé en bas à droite « *L. Lhermitte* »

Inscription au recto « n° 122 (4893) »

26,7 x 34,3 cm

Bibliographie :

- Monique Le Pelley Fonteny, *Léon Augustin Lhermitte 1844-1925 : catalogue raisonné*, Cercle d'art, Paris, 1991, sous le numéro 15, p. 165 : « *Les Blés* »

Provenance :

- Atelier de l'artiste
- Collection particulière jusqu'en 1982
- France, collection particulière

[...] *Il y a une étonnante maîtrise dans tout ce qu'il [Lhermitte] fait, excellent surtout dans le modelage, il satisfait parfaitement à tout ce que l'honnêteté exige.*¹

Vincent Van Gogh

En 1882, l'État français fait l'acquisition de l'œuvre monumentale *La Paye des moissonneurs* pour le musée du Luxembourg. Loué par la critique, l'artiste, Léon Lhermitte, devient alors une figure incontournable de la peinture contemporaine. Son ami Auguste Rodin lui envoie à cette occasion ses félicitations par une lettre à laquelle l'artiste répond que le sculpteur est du « *très petit nombre dont l'appréciation lui est précieuse* »². Identifié par la suite comme l'un des représentants majeurs de la peinture paysanne sous la III^e République, Lhermitte s'attache notamment à illustrer les environs de son village natal, Mont-Saint-Père. Inspiré par Corot, l'école de Barbizon et Jules Breton entre autres, l'artiste se déplace régulièrement et dessine abondamment en plein air afin de croquer sur le vif, à l'aide de pastels et de fusains, les paysages de la campagne picarde.

La Révolution de 1848 rejette les sujets mythologiques privilégiés par l'Académie. Dans les années 1850, la population paysanne représente 75% de la population française et se taille naturellement une place majeure au sein des arts dont les principaux sont la peinture et la littérature.

L'été 1887 semble avoir été pour l'artiste un moment propice d'étude pour les champs de blés. En effet, avec l'œuvre *Fin de journée* (ill. 1) conservée au musée des beaux-arts de Reims, Lhermitte s'intéresse ici une



Ill. 1

« *Fin de journée* », août 1887

Pastel sec sur fin papier vergé beige

22 x 29 cm

Signé en bas à droite

Reims, musée des Beaux-Arts (inv. 907-19-325)

¹ *The Complete Letters of Vincent Van Gogh*, II, (2nd ed.), Greenwich, Conn., The New York Graphic Society, 1959, p. 412

² Lettre de Léon Lhermitte à Rodin du 17 juin 1882, Paris, musée Rodin.



seconde fois uniquement à l'étude précise des champs qu'il transpose sur le papier avec beaucoup d'attention. Simple par son sujet mais audacieuse par son symbole, notre œuvre illustre la beauté simple de la nature et incarne par la même occasion le dur labeur de millions de français. Le champ devient alors une allégorie du Travail et de l'Ordre en opposition à la vie ouvrière considérée comme corrompue par le socialisme. Le Second Empire promeut alors la peinture paysanne comme un genre illustrant l'ordre moral, image de sécurité et de stabilité à l'écart des révoltes qui surgissent en ville.

À cette époque, Lhermitte se rapproche de Jules Bastien-Lepage (1848-1884), peintre de plein air, célébré par Zola dans ses *Ceuvres Complètes* (tome 12, pp. 1022-1023. Paris, Cercle du livre précieux, 1969), et bénéficie de son aura. Il développe avec lui son goût « pleinairiste », suivant et étudiant les paysans vaquer à leurs occupations quotidiennes. Le public apprécie dans son œuvre une sincérité qui ne cherche ni à embellir les figures, ni à remodeler les paysages.

Léon Lhermitte est un peintre de la réalité. Aussi bien dans ses figures que dans la nature qui l'entoure, l'artiste souhaite avant tout saisir l'instant présent. Pour cela, il privilégie le pastel et le fusain, très en vogue en Angleterre, qui ne nécessitent pas de préparation et permettent de produire instantanément. Son observation directe de la nature dévoile dans notre œuvre une sensation d'une

réalité immédiate traduite par la rapidité du trait. Dans cette œuvre de dimensions étroites ayant probablement servi d'étude pour des compositions de plus grands formats, les masses légères mais imposantes s'équilibrent et se répondent de façon à ne plus créer qu'une seule unité homogène dont les quelques traits plus épais de pastel délimitent l'horizon. Sous la chaleur écrasante du soleil à son zénith, les blés éclatant se reflètent comme des fagots d'or. Grâce à l'utilisation du pastel, l'artiste joue avec le grain du papier et crée un effet de fondu apportant ainsi du volume à ce champ désordonné, écrasé par endroits par le passage d'animaux sauvages. Chez Lhermitte, rien n'est laissé au hasard : dans ses œuvres, le ciel est généralement absent ou très réduit et n'alourdit jamais la composition.

L'artiste conserva cette œuvre dans son atelier jusqu'à sa mort en 1925. Témoignage de ses heures d'études en plein air, cette œuvre de petites dimensions sert vraisemblablement d'étude à d'autres compositions de plus larges formats mais dont la simplicité commune célèbre la grandeur du travail manuel.

Exposé par Durand-Ruel à Londres en 1875, célébré par l'opinion publique et par l'État qui acquiert quelques-unes de ses plus belles œuvres tout en lui commandant des décors pour l'Hôtel de Ville et la Sorbonne, Léon Lhermitte est un artiste très apprécié de son temps et se révèle une figure emblématique de la peinture paysanne du XIX^e siècle.

M.O.



Elisabeth SONREL

(Tours, 1874 – Sceaux, 1953)

15 | *Portrait de Jacqueline*

Aquarelle, gouache et feuilles d'or sur papier

41,8 x 30,8 cm

Porte une étiquette 285 sur le verre du cadre en bas à gauche

Dans son cadre à fronton néo-renaissance d'origine daté 1909 (57,9 x 46 cm)

Provenance :

- Belgique, collection particulière.

Bibliographie :

- Charlotte Foucher, « Elisabeth Sonrel (1874-1953) : une artiste symboliste oubliée » in *Bulletin des amis de Sceaux*, Sceaux, n°25, 2009

Formée très jeune à l'exercice de la peinture par son père, Nicolas Stéphane Sonrel, la jeune Élisabeth évolue dans un milieu familial favorable à une carrière artistique. Cependant, l'accès à l'académie des Beaux-Arts de Paris étant refusé aux femmes jusqu'en 1897, elle intègre l'Académie Julian à l'âge de 17 ans sous l'enseignement de Jules Lefebvre, afin de terminer sa formation.

Prise entre deux siècles, Sonrel suit les tendances artistiques décoratives qui placent, au début du XX^e siècle, la figure féminine et la nature au centre de l'attention. Entre symbolisme et art nouveau, ses œuvres font également preuve d'un certain mysticisme qu'elle traduit à travers la beauté sage et sérieuse de ses modèles. Ses sujets, principalement féminins, arborent deux qualités esthétiques chère à l'artiste : la tendresse et l'élégance.

La délicatesse de son œuvre fut en partie provoquée par un voyage à Florence effectué au début du siècle qui marquera profondément son style. Ainsi, ces figures féminines aux doux visages idéalisés sont communément empreintes d'une grâce botticellienne, et représentées dans des décors arborés résultant, entre autres, de ses nombreuses visites de la forêt bretonne de Brocéliande, des paysages de Concarneau, et de Plougastel.

En France, la seconde moitié du XIX^e voit la résurgence du Moyen-Âge en réaction aux bouleversements économiques et leurs impacts sociaux provoqués par la Révolution industrielle. L'idéalisation de ce passé inspire de nombreux artistes et place naturellement le sacré au cœur de leur travail. Cette veine mystique touche intensément l'œuvre de Sonrel et la rapproche étroitement de ses contemporains Pierre Puvis de Chavannes (Lyon, 1824 – Paris, 1898) et Edgar Maxence (Nantes, 1871 - La Bernerie-en-Retz, 1954) pour la prédominance du sacré et leur vision panthéiste de la nature.

En utilisant la feuille d'or autour de notre figure, Sonrel apporte une dimension mystique supplémentaire suggérant une nouvelle fois le divin, un écho certain aux icônes religieuses du XIV^e siècle invitant à la dévotion. Dans notre tableau, l'or est aussi rappelé par la couleur ocre utilisée pour le cartouche présent sous la figure annonçant : *JACQUELINE*. En effet, contrairement à ses contemporains, Sonrel gratifie ces femmes idéalisées de prénoms permettant de les identifier comme saintes ou figures pieuses en concentrant l'attention sur les détails de leur visage.



Grâce à une palette pastel créant un effet évanescent, Sonrel exprime la délicatesse et la mélancolie de ses modèles, à laquelle s'ajoute la dimension spirituelle, évoquée par l'utilisation de la feuille d'or. La technique de l'aquarelle, largement employée par l'artiste, lui permet également de créer des effets de matières, inspirés de son séjour italien, comme un léger *sfumato* autour de ses figures.

Représentée au Salon des artistes français, ainsi qu'à celui de la Société des aquarellistes français entre 1893 et 1939, Élisabeth Sonrel rafle tous les suffrages. Artiste symboliste par excellence, son œuvre fut cependant injustement oubliée durant presque un siècle avant d'être réhabilitée par la critique dans les années 1990. Spécialiste de la représentation de portraits féminins, elle occupe aujourd'hui une place prépondérante dans l'art pictural de la première moitié du XX^e siècle.

M.O.





Aristide MAILLOL

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

16 | *Nu allongé aux fruits*

Circa 1930

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

Monogrammé au crayon en bas à gauche

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

27,6 x 37,1 cm

Provenance

- France, collection particulière

Bibliographie générale (œuvre inédite)

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

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

Maurice Denis, 1925¹.

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

Se sentant isolé dans la capitale, le jeune artiste



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

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

¹ Cit. Waldemar, 1964.



n'apprécia guère cette formation académique. Par l'intermédiaire de Daniel de Monfreid, il rejoignit en 1889 l'exposition du « groupe impressionniste et synthétiste » qui se déroulait hors de l'Exposition Universelle, au café Volpini, sous la figure tutélaire de Gauguin. Les principes esthétiques du maître de Pont-Aven lui ouvrirent de nouvelles perspectives. « L'École des Beaux-Arts, au lieu de m'éclairer, m'avait voilé les yeux. Devant les tableaux de Gauguin je sentais que je pourrais travailler dans cet esprit ». C'est Gauguin qui encouragea Maillol à rejoindre le groupe des Nabis, où il fut introduit par Rippl-Ronai. Le jeune peintre puisait son inspiration avec éclectisme : il s'imprégna d'art grec, égyptien ou indien, s'enthousiasma en précurseur pour l'art africain, tout en manifestant son goût pour le baroque ou les maîtres vénitiens. Au contact des Nabis, il explora le décor mural, et s'anima pour la tapisserie. Alors que cet art était tombé en désuétude, il monta un atelier de tapisserie à Banyuls, sélectionnant lui-même ses laines et cueillant ses pigments pour la teinture. C'est la présentation de *Méditerranée*, au Salon d'automne de 1905, qui consacra Maillol comme sculpteur. Fort de son succès de plasticien, l'artiste poursuivit désormais dans cette voie, sans jamais abandonner la peinture.

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

Maillol représente ici une femme nue allongée. L'artiste aime sentir la flexibilité des corps et placer ses modèles dans des postures elliptiques complexes. Dans notre dessin, la jeune femme plie une jambe, l'autre glissée par-dessous. Le torse est courbé, un bras replié sur l'épaule, la tête inclinée en contre point. Tout en courbes et contre-courbes, le dessin est synthétique. L'artiste détaille le volume de la poitrine, les muscles du ventre, souligne les contours de traits appuyés. Comme à son habitude, les jambes occupent une place prépondérante, quant il ébauche seulement les traits du visage et s'attarde à peine sur la main.

Le modèle est situé dans un paysage, évoqué au premier plan par des fruits posés au sol, et au-delà par une herbe

hachurée. Le dessin est cerné d'un cadre elliptique qui lui donne des allures de bas-relief. Il fait notamment écho au bas-relief rectangulaire de la *Victoire* (ill. 1) exposé au Musée des Beaux-Arts de Montréal, qui représente une jeune femme dans une même pose introspective. Cette posture sera reprise plus tard dans celle de *La Montagne* (ill. 2), dont on connaît un dessin préparatoire (*La Montagne*, 1937, fusain sur papier à la forme, 74,5 x 101,7 cm, Musée Maillol). Notre œuvre peut être également mise en rapport avec un ensemble de sanguines reproduites dans l'ouvrage que Pierre Camo, proche ami de Maillol, publie en 1950, en collaboration avec le fils de l'artiste, Lucien Maillol. On retrouve en couverture, un dessin assez proche représentant une femme dans une posture similaire².

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

M.B.



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

² Camo, *Maillol, mon ami*, Lausanne, 1950, p. 55 (sans légende).



Henri-Joseph HARPIGNIES

(Valenciennes, 1819 – Saint-Privé, 1916)

17 | *Vue de Paris depuis la rue Gracieuse regardant vers la rue Monge et l'hôpital de la Salpêtrière*

Aquarelle sur traits de crayon noir sur papier

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

35 x 25,2 cm

Provenance :

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

Bibliographie :

- Jean-Pierre Cappoen, *Henri Harpignies, 1819-1916 : peindre la nature : exposition*, Cosne-Cours-sur-Loire, Musée de la Loire, 4 juin-26 novembre 2016, Cosne-Cours-sur-Loire : Musée de la Loire, 2016
- Lucien Molin, *Harpignies, 25 paintings, 40 watercolors*, exh. cat. Roubaix Grand Hotel, April 28th to May 7th, 1928.
- *Dessins de maîtres français: de Lebrun à Rodin*, exh. cat ; Patrick Perrin Gallery, Paris, 1991.

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

Essentiellement paysagiste, l'artiste ne s'inséra dans aucun des courants successifs qui agitaient alors l'évolution de la peinture et, bien que très influencé par Corot, il affirma rapidement sa propre personnalité. La fraîcheur et la luminosité de ses paysages en firent un aquarelliste réputé, récompensé par de multiples médailles et invité par Whistler à exposer au Royal Institute de Londres.

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

l'aquarelle permet de traiter le paysage urbain de façon atmosphérique, par le biais d'un lavis gris et de couleurs très diluées. La vue, située en contre-bas, est dominée par une lumière lavée, et un ciel changeant après le grain, animé de gris et de bleu. Elle se différencie ainsi de vues citadines antérieures beaucoup plus contrastées et structures, comme *Le boulevard Saint-Germain* de 1887 (Paris, Musée du Petit Palais) ou la *Vue prise d'une fenêtre du n°6 de la rue Furstenberg* de 1882 (Collection privée). Par ailleurs, la nature, toujours présente dans les vues de Harpignies, est ici illustrée avec finesse, d'une part par le jeu sur les différentes nuances chromatiques de vert, et d'autre part par la dépeinture des arbres et des branches, traitées au lavis d'encre de Chine et animées d'une vie propre. La présence de quelques personnages croqués sur le vif renforce la vitalité de l'ensemble.



Pierre-Auguste Renoir

(Limoges 1841 - 1919 Cagnes-sur-Mer)

18 | *Le Salon de Marguerite Charpentier*

Illustration pour « Les Salons Bourgeois » d'Alphonse Daudet, publié dans *Les Chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle*, 1878

Pierre noire, plume, encre brune sur papier vergé

20,7 x 29,7 cm

Signé en bas à droite : RENOIR

Provenance :

- Collection Jean-Louis Debauxe (1926-2016).
- Paris, commerce d'art.
- Paris, collection particulière.

Bien que Renoir ait vigoureusement proclamé l'autonomie de la peinture et de la littérature, qui devaient, selon lui, s'en tenir à leurs moyens expressifs propres, il a paradoxalement laissé des jugements personnels qui attestent de son intérêt pour la création littéraire de son temps¹. Le peintre entretenait en effet des liens étroits avec de nombreux auteurs comme Astruc, Zola, Banville, Duranty, Daudet, Mallarmé, Gide, Valéry, ou encore son frère Edmond et son ami Paul Lhoste, pour n'en citer que quelques-uns. L'œuvre de Renoir et les romans naturalistes de Zola, Maupassant, Daudet, Duranty, les frères Goncourt et Huymans, se rejoignent autour des thématiques de la vie moderne : ces artistes se sont attachés à représenter des parties de campagne, des bals, des scènes de rues et de cafés ou encore des promenades en plein air.

Entre 1878 et 1883, Renoir se tourna à nouveau vers le Salon officiel, après avoir mis fin à sa participation aux expositions impressionnistes, peu intéressantes financièrement. Occupé par la réalisation de nombreux portraits, il s'adonna également à l'art de l'illustration. Il collabora notamment à l'édition illustrée de *L'Assommoir* de Zola, publié en 1878 chez Marpon et Flammarion. Cet ouvrage, auquel vingt-deux artistes comme Clairin, Gervex ou Régamey contribuèrent, était le premier à combiner modes de reproduction traditionnels et



ill. 1

Le père Bru piétinait dans la neige pour se réchauffer
illustration d'après un dessin à la plume d'Auguste Renoir
reproduit dans *L'Assommoir* d'Émile Zola édité chez
Marpon et Flammarion, 1878, p. 193
Bibliothèque nationale de France, département des Estampes

¹ Voir à ce sujet : Sylvie Patry, « Renoir, peinture et littérature », Pierre Auguste Renoir, *Revoir Renoir* (cat. exp., Martigny, Fondation Pierre-Gianadda, 20 juin-23 novembre 2014), Martigny, Fondation Pierre-Gianadda, pp. 17-26.





ill. 2
 illustration d'après un dessin à la plume d'Auguste Renoir reproduit dans « Les Salons Bourgeois » d'Alphonse Daudet extrait des Chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle, Paris, 1878, p. 31
 Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.



ill. 3
 illustration d'après notre dessin à la plume d'Auguste Renoir reproduit dans « Les Salons Bourgeois » d'Alphonse Daudet extrait des Chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle, Paris, 1878, p. 29
 Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.

nouvelles techniques comme le guillotage, procédé permettant une transposition mécanique du trait du dessinateur sur un papier spécifique, dit « papier Gillot ». Renoir réalisa pour cette publication quatre illustrations représentant La Loge des boches, Lantier et Gervaise passèrent une très agréable soirée au café-concert.

Nana et ses amies se promenant sur le boulevard extérieur et Le père Bru piétinait dans la neige (ill. 1). Si ces images ont fait l'objet d'une diffusion inédite pour l'artiste au moment de leur publication, avec des thèmes rappelant les sujets de ses tableaux, elles ont par la suite été longtemps oubliées des bibliophiles et des spécialistes de l'œuvre dessinée et gravée de Renoir². En 1998, John Collins³ a contribué à la redécouverte de Renoir illustrateur, en exhumant un texte satirique d'Alphonse Daudet, « les Salons Bourgeois », édité par Émile Bergerat en 1878 dans Les Chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle, compilation d'essais dédiés à la peinture et aux arts décoratifs. Cet ouvrage, illustré par un grand nombre d'artistes (Gérôme, Bastien-Lepage, Gustave Moreau, Meissonier, Rochegrosse, Stevens, Bonnat, etc.), a été largement diffusé, à l'instar de L'Assommoir de Zola publié la même année. L'intention de l'éditeur était de promouvoir un nouveau style décoratif inspiré par la vie et les mœurs modernes.

L'article de Daudet est décoré de deux illustrations de Renoir : une lettre ornementale D (ill. 2) et une scène représentant un Salon mondain, en fin de texte (ill. 3). Notre dessin à l'encre est l'œuvre originale utilisée pour cette illustration, reproduite dans l'ouvrage grâce à un procédé photomécanique. L'essai de Daudet fait allusion au Salon tenu par madame Charpentier, née Marguerite-Louise Lemonnier (1848-1904), épouse de Georges Charpentier (1846-1905), éditeur des naturalistes. Inspiratrice du personnage de Juliette Deberle dans Une page d'amour de Zola, cette femme joua un rôle de premier ordre dans la vie culturelle de l'époque, en recevant chez elle, au 15 rue de Grenelle, écrivains, sculpteurs, poètes, hommes politiques et surtout peintres. Émile Bergerat et Alphonse Daudet fréquentaient le Salon des Charpentier, qui se tenait les vendredis après-midi de janvier à mars. C'est ici qu'ils

² Voir à ce sujet : Rémi Blachon, « Les trois Renoir inconnus de la Bibliothèque Nationale », Revue de la Bibliothèque nationale de France, 1991.

³ 3. John B. Collins, « Renoir and Daudet. Recently identified illustrations for 'Les Salons Bourgeois' », Apollo, novembre 1998, n°441, pp. 43-47



ill. 4
 Auguste Renoir
 Madame Charpentier et ses enfants, 1877
 huile sur toile, 154 x 190 cm,
 New York, The Metropolitan Museum of Art.

firent la connaissance de Renoir. Daudet et Renoir, qui partageaient la même vision esthétique, se lièrent d'amitié entre 1875 et 1880.

En septembre 1876, Renoir séjourna un mois dans le domaine de Daudet à Champrosay, où il peignit des paysages et un Portrait de Madame Daudet, née Julia Allard. Daudet et son épouse étaient eux-mêmes les hôtes d'un célèbre Salon fréquenté par toute l'élite parisienne, où se retrouvaient régulièrement « les Cinq », dit aussi « le Groupe des auteurs sifflés », formé par Alphonse Daudet, Gustave Flaubert, Émile Zola, Ivan Turgenev et Edmond de Goncourt. Les soirées données par les Charpentier ne possédaient pas, selon Daudet, les caractéristiques d'un véritable Salon littéraire. En effet, les sujets de conversation tournaient aussi bien autour de la politique que de la littérature et des arts. Il déplore également, dans son texte, la présence de « médecins qui s'établissent et veulent se faire

connaître dans le quartier », de « parents sans fortune qui cherchent à marier leurs filles », de « professeurs de déclamation », ou encore de « vieilles dames et de jeunes filles à toilettes ambitieuses et fanées ». Il offre une description acerbe et piquante de ces réunions mondaines : « Ce sont des salons trop petits, tout en longueur, où les invités assis et causant ont l'attitude gênée des gens en omnibus ; des appartements bouleversés, avec des couloirs, des portières, des paravents à surprises et la maîtresse de maison, effarée, qui vous crie "Pas par-là..." ».

Les illustrations de Renoir pour « Les Salons Bourgeois » s'accordent avec l'esprit railleur du texte. La lettrine (ill. 2) qui commence la première phrase de l'essai : « De toutes les folies du temps, il n'y en a pas de plus gaie, de plus étrange, de plus fertile en surprises cocasses que cette rage de soirées... » est formée par un grand pianiste avachi et fatigué au costume trop petit

pour lui, voûté devant son clavier. L'homme, aux cheveux longs et ébouriffés, est une caricature de Daudet, réputé pour ses talents de musicien. Cette scène révèle l'humeur de l'auteur, lassé de devoir assister à des soirées qui ne lui semblent pas dignes d'intérêt.

Toujours dans le même registre sarcastique, notre dessin, destiné à illustrer la dernière page du texte (ill. 3), évoque le rituel prétentieux du Salon mondain : deux hommes portant des cols exagérément hauts, s'inclinent respectueusement devant leur hôtesse plantureuse, qui n'est autre que Marguerite Charpentier recevant les hommages de ses courtisans. Renoir réalisa également, vers 1876-1878, plusieurs effigies peintes de la jeune femme. Elle arbore, dans ses portraits officiels, le même type de robe et de coiffure que dans notre dessin (ill. 4).

Quelques années plus tôt, Edmond de Goncourt avait donné dans son *Journal* une description toute aussi cocasse de madame Charpentier, entourée d'écrivains flagorneurs : « Une petite femme à la jolie tête, à la mise d'une cocotterie effroyable, mais si minuscule, si courte et si enceinte par là-dessus, que dans sa robe de féerie, elle semblait jouer sur un théâtre de la Reine des Culs Bas. Tout autour d'elle, une cour de petits auteurs faisant des courbettes⁴. »

Entre 1878 et 1883, Renoir est le seul artiste impressionniste à pratiquer une activité d'illustrateur. On retrouve le style graphique inconventionnel de notre dessin dans quelques illustrations de Renoir datant de la même année (1878) : les originaux ayant servi à leur exécution ont quasiment tous disparu. Outre notre œuvre, inédite, un dessin de Lise, publié comme frontispice du pamphlet de Duret, *Les Peintres impressionnistes*, et quelques dessins préparatoires pour *L'Assommoir* de Zola édité chez Marpon et Flammarion, sont parvenus jusqu'à nous. Dans le dessin conservé à l'Art Institute de Chicago, représentant Les filles d'ouvriers se promenant sur le boulevard extérieur (ill. 5), Renoir emploie la même technique que dans notre œuvre : il esquisse très légèrement sa composition à la pierre noire avant d'exécuter son dessin à la plume.

En effet, on perçoit, sous l'épaisseur des lignes appuyées à l'encre, quelques traces de crayon sous-jacentes.

Son style graphique se caractérise par un enchevêtrement de hachures courtes et irrégulières formant des masses de densités variables, évoquant un réseau de fils de fer entrelacés. Il crée une surface foisonnante dans laquelle les détails et les contours se dissolvent (ill. 6 et 7). Les zones lumineuses sont laissées en réserve. En privilégiant un dégradé de tons et de traits relâchés, Renoir reste ainsi fidèle aux innovations impressionnistes.

À la suite du succès remporté par *Les Chefs d'œuvre*, Renoir fut fréquemment sollicité pour illustrer *La Vie Moderne*, journal fondé par Charpentier, dirigé par Bergerat entre 1879 et 1880, puis par Edmond Renoir entre 1884 et 1886. Réalisées par un artiste en pleine possession de ses moyens, qui est déjà l'auteur de toiles majeures comme *La Loge*, *Le Bal du moulin de la Galette* ou encore *La Balançoire*, les illustrations de Renoir doivent être considérées comme des œuvres d'art à part entière. Notre dessin nous dévoile également une facette moins connue de Renoir, capable d'aborder un registre satirique inédit dans son œuvre.

Notre dessin a appartenu à Jean-Louis Debaube (1926-2016), collectionneur aguerri de documents littéraires, historiques, de gravures illustrant la Bretagne, d'autographes et de lettres inédites de Sade ou encore de Jules Laforgue. Docteur en droit, il fut initié à la littérature par une mère lectrice (Baudelaire, Verlaine, les poètes symbolistes) et par son oncle Charles Martine, bibliothécaire de l'École des beaux-arts, collectionneur, habitué des Deux Magots, et ami d'André Malraux, Robert Desnos ou encore Dunoyer de Ségonzac. Surnommé « le juge » à cause de ses activités professionnelles et de son esprit méticuleux, Jean-Louis Debaube participa à l'établissement de l'œuvre complète de Jules Laforgue, fruit de trente ans de travail.

Amélie du Closel

⁴ 4. Edmond de Goncourt, *Journal*, 15 mai 1872



ill. 5

Auguste Renoir

Les filles d'ouvriers se promenant sur le boulevard extérieur.

Elles s'en allaient, se tenant par les bras, occupant la largeur des chaussées,
dessin pour l'illustration de *L'Assommoir* d'Émile Zola
publié chez Marpon et Flammarion, Paris, 1878, p. 368, 1877-1878,
pierre noire, plume et encre brune sur papier ivoire vergé, 275 x 399 mm,
Chicago, The Art Institute, Regenstein Collection.



ill. 6

détail de notre dessin.



ill. 7

détail de l'ill. 5.





RENOIR.

Luigi LOIR

(Gorritz, 1845 – Paris, 1916)

19 | *Paris, rue de la Santé et le dôme de l'église du Val de Grâce*

Huile sur toile

43,2 x 22,9 cm

Signé et daté «Loir Luigi» en bas à droite.

Provenance :

- Acquis anciennement par la galerie Richard Green à Londres

Originaire de ce qu'était jusqu'en 1867 l'Empire d'Autriche, Luigi Loir naît d'une famille au service des belles-filles de Charles X (Marie Caroline de Bourbon et la duchesse d'Angoulême), exilées dans la ville de Gorritz, surnommée appelée la « Nice autrichienne », connue comme refuge des royalistes. Les parents du jeune Luigi, qui avaient suivi les Bourbons dans le Duché de Parme, gagnent la France en 1860. Luigi n'a que 15 ans lorsqu'il décide de rester à Parme, étudier à l'Académie des Beaux-Arts où ses professeurs ne tardent pas à déceler ses dons de dessinateur qui le classent naturellement parmi les meilleurs élèves de sa promotion. Trois années plus tard, il rejoint son père à Paris et se fait connaître par la réalisation de plafonds peints aux côtés de l'illustrateur Jean Pastelot (1820-1870) puis se taille une place de choix dans la société parisienne en travaillant comme illustrateur pour les plus grands auteurs de son temps dont Jules Verne dans son œuvre *Voyages Extraordinaires*, parue en 1882.

Lorsque Loir expose au Salon de Paris dès 1865, il n'a que 20 ans. Mais 5 ans plus tard, durant la Campagne de 1870, il s'engage dans le 18^e bataillon mobile de la Seine, une expérience qui le marque profondément. En regagnant la vie civile, Loir tente d'oublier cette douloureuse période et aspire au bonheur simple des rues animées de Paris. Outre les nombreuses commandes officielles qu'il honore, Loir aime aussi peindre des sujets de la vie quotidienne, les boulevards et ruelles animés, les terrasses de cafés en pleine effervescence le captivent. Les rues de Paris forment de merveilleux exemples de la part la plus importante de sa production, qui lui permettent de mêler les plus beaux témoignages architecturaux historiques parisiens à la tranquillité de la vie passante.

« Si Jean Béraud peint les Parisiens de Paris, Luigi Loir, lui, peint le Paris des Parisiens. » Théodore de Banville



Ill. 1

Rue de la Santé and Le Val de Grace

Huile sur toile

42.2 x 21.6 cm

Signé *Loir Luigi* en bas à droite

Philadelphie, La Salle University

Art Museum (inv. 90-P-367)





Ill. 2
Rue animée enneigée
Huile sur toile
40 x 21,5 cm
Collection particulière.

Notre œuvre est un exemple de ses années les plus productives. Luigi Loir met en scène la vie dans les quartiers des grands monuments de l'histoire de Paris. Au fond de notre composition apparaît le Val de Grâce, sujet populaire chéri des peintres, une église du XVII^e siècle située dans le 5^e arrondissement de Paris, connue avant la Révolution comme l'église de l'abbaye royale du Val-de-Grâce et devenue depuis hôpital militaire.

Nous connaissons plusieurs versions de notre œuvre, traitée sur différents supports, illustrant l'importance du sujet pour l'artiste. Une version peinte de dimensions similaires est conservée au musée de l'université La Salle à Philadelphie (*ill. 1*). Les légères différences résident dans le maniement du pinceau, plus précis par rapport

à une touche plus enlevée dans la version américaine. D'autres détails nous arrivent ensuite dont la touche de couleur donnée pour le chapeau de la fillette au premier plan et les quelques éclaircies bleues apparaissant dans le ciel de notre version.

Le peintre semble avoir posé son chevalet au même endroit, à deux moments distincts de la journée : notre toile pourrait être la version d'une après-midi en opposition à un début de journée pour la version de Philadelphie. Une version aujourd'hui détenue en collection privée présente cette même rue, enneigée (*ill. 2*). Nous connaissons par ailleurs un dessin de l'artiste (*ill. 3*), probablement préparatoire à notre tableau, conservé en collection



Ill. 3
*Rue de la Santé et le dôme
 de l'église du Val de Grâce*
 Pierre noire et rehauts de blanc
 44 x 24 cm
 Signé *Loir Luigi* en bas à gauche
 Collection particulière



Ill. 4
Dôme du Val-de-Grâce
 gravé par Gaston RODRIGUEZ
 d'après l'œuvre de Luigi Loir
 Eau-forte
 46,5 x 24,5 cm
 Paris, musée Carnavalet

particulière dont subsistent quelques différences de composition notamment dans l'organisation des personnages qu'il a peut-être vu au moment du dessin, dont l'emplacement change dans notre version peinte. Loué par les critiques, Luigi Loir vit très confortablement de son art. Cette vue de la rue de la Santé fut si appréciée qu'elle fut également transposée en gravure (*ill. 4*).

En quelques touches, Loir esquisse les silhouettes de passants de la rue. Notre tableau est une version prise sur le vif, en plusieurs étapes distinctes : les contours ont été soigneusement tracés puis l'artiste y a ajouté la couleur selon les changements climatiques, permettant ainsi de rendre vie à cette rue d'où émane l'atmosphère

tranquille et lumineuse d'après-guerre. Notre œuvre reflète le véritable intérêt, hérité des techniques impressionnistes, de capturer l'instant pour le fixer sur la toile.

Témoin des bouleversements économiques et sociaux de la Belle Époque à l'ère de l'industrialisation, le nouveau visage de Paris d'après-guerre engage un renouveau d'inspiration pour les artistes dont Luigi Loir, aux côtés de Toulouse Lautrec, Valadon, ou encore Maurice Denis. Nommé chevalier de la légion d'honneur en 1898, Luigi Loir sera représenté par quelques grands marchands dont la famille Bernheim-Jeune qui suivra assidument son travail jusqu'à sa mort en 1916.

M.O.





Charles GUILLOUX

(Paris, 1866 – Lormes, 1946)

20 | *Paysage lacustre nabi en camaïeu de bleu*

Huile sur papier marouffé sur carton.

Signé et daté C. Guilloux 94 en bas à gauche.

Bibliographie :

- J.D. Jumeau-Lafond, *Les peintres de l'âme, le symbolisme idéaliste en France*, cat. exp. Bruxelles, Musée d'Ixelles, oct – déc. 1999, SDZ Pandora, 1999. Voir Charles Guilloux, p 73 à 75.
- Fred Leeman, cat. exp., *Paysages de l'Âme, paysages symbolistes français 1880 – 1910*, La Haye, Gemeentemuseum, 19 oct. 2010 - 30 jan. 2011, p .43 à 55.

Artiste autodidacte, Charles Guilloux intégra la Société des Indépendants à partir de 1891. Rapidement repéré par Roger Marx, il participa à toutes les expositions symbolistes et impressionnistes de la Galerie Le Barc de Boutteville. Par ailleurs, il exposa au Salon Idéaliste pour l'Art (Anvers 1893) à la Galerie Durant-Ruel à Paris (1901), et en 1896, André Mellerio l'inclut dans son Mouvement Idéaliste en peinture.

La critique s'enthousiasma pour ses œuvres aux formes sinueuses et synthétiques, rythmées par des couleurs éclatantes et suggestives. Très vite, les titres de ses peintures devinrent de plus en plus elliptiques, confirmant leur dimension symboliste : *Andante*, *Adagio*, *Calme Lacté*, *Scherzo Lunaire*, etc...

A l'image du tableau *Crépuscule* (ill. 1) conservé au Musée d'Orsay, notre petite huile sur papier est un bel exemple de la période nabi de l'artiste : entre ciel et eau apparaît une bande de terre à peine émergée sur laquelle se découpent, à contrejour, les silhouettes sombres de quelques arbres. La description que le critique Jules Christophe fit des paysages oniriques de Charles Guilloux semble parfaitement adaptée à notre œuvre : « *des paysages rêvés, rien que de l'eau, des ciels, des arbres, sans aucune 'fabrique', sans aucun être* ». Toute la force symbolique semble ici résider dans ce monochrome en camaïeu de bleu suggérant une nuit éclairée par la pleine lune. Les ombres des nuages deviennent de fantastiques tentacules parsemant le ciel de mystérieuses zébrures, telle une aurore boréale.

Charles Saunier terminera un article dans la Revue encyclopédique (1896) en affirmant « on n'oublie pas une vision de Charles Guilloux ».



Ill. 1

Crépuscule

1892

Huile sur toile

32 x 46 cm

© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski







Félicien ROPS, attribué à

(Namur, 1833 – Corbeil-Essonnes, 1898)

21 | *Danse macabre*

Vers 1900

Pierre noire, estompe, plume et rehauts de crayon de couleur rose et jaune sur papier
58 x 39 cm

Provenance :

- France, collection particulière

Bibliographie :

- Goethe Institut, *L'Homme et la mort : danses macabres de Dürer à Dali* : collection de l'Université de Düsseldorf, Paris : Goethe-Institut, 1985
- Philippe Kaenel, Franck Knoery, Frank Muller, Florian Siffer, *Dernière danse, l'imaginaire macabre dans les arts graphiques*, Strasbourg : Musées de Strasbourg, 2016

L'expression de la « danse macabre » remonte vraisemblablement à Jean Le Fèvre¹ (1322 - vers 1387), procureur au parlement ayant frôlé la mort lors de l'épidémie de Peste de 1374, qui rédige deux ans plus tard le *Respit de la mort* dans lequel apparaît le vers « *Je fistz de macabre la dance* ».

Dans les civilisations au sein desquelles les hommes croient en l'au-delà, les danses macabres forment un sujet de prédilection dans les arts graphiques depuis le XV^e siècle principalement dans les régions germaniques, répandu au cours des siècles suivants, jusqu'au XX^e siècle. Ces dernières danses servaient de *memento mori*, un rappel pour le spectateur de l'inéluctabilité de la mort, frappant indistinctement.

Depuis le siècle des Lumières, l'évolution du mode de pensée a donné naissance à une nouvelle iconographie de la Mort, apparaissant comme moins terrifiante. Au cours du XX^e siècle, les artistes abandonnent la fresque jusque-là très appréciée, pour se consacrer au dessin et à la peinture, afin d'orne les chapelles des cimetières. Le thème de la danse macabre tend alors vers une représentation ironique du genre. Le motif du squelette animé ne se veut plus strictement religieux mais rejoint les thèmes du fantasque et du rêve, utilisé par les surréalistes. Les artistes donnent libre cours à leur imagination et la danse macabre inspire de nombreux d'artistes tels que Max Klinger, James Ensor et Salvador Dalí.

¹ *Die Totentänze des Mittelalters.*



Ill. 1

Félicien ROPS (1833-1898)

Le Vice Suprême

Frontispice pour le roman *Le Vice Suprême* de Joséphine Peladan, volume du cycle *La Décadence latine* (1883)

Gravure à l'eau-forte

Los Angeles, Los Angeles County

Museum of Art (inv. M.79.233.42)



Probablement conçue pour un frontispice ou ex-libris (connaissant un renouveau à partir des années 1890), notre œuvre appartient à cette vague de créations détournant les images morbides par un nouvel imaginaire qui tend vers la caricature. Utilisé par la presse, notamment traduites par le dessin, les œuvres issues de ce genre furent pour la plupart gravées.

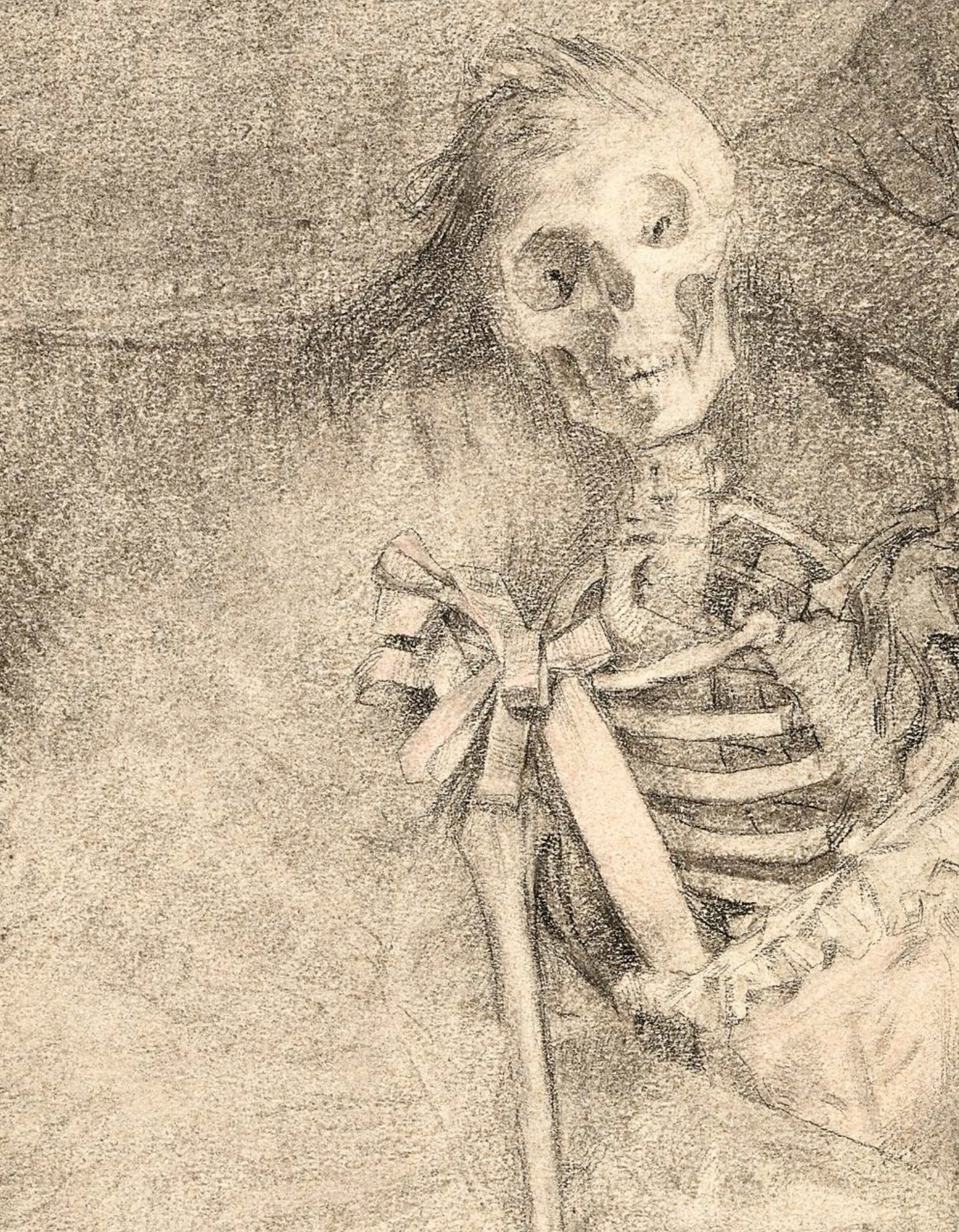
En Belgique, l'artiste Félicien Rops s'intéresse à cette iconographie, comme illustration de l'égalité de tous devant la mort. Fils de riches négociants en tissus, Rops naît en 1833, dans une Europe traversée par une importante crise économique. Après des études chez les Jésuites de Namur, sa ville natale, il rejoint l'université de Bruxelles. À partir de 1858, il s'attache lui aussi à la gravure, un moyen d'expression rapide et économique, qu'il privilégiera jusqu'à sa mort.

Les œuvres de Rops sont largement inspirées de la littérature. Il exécute de nombreuses illustrations et frontispices pour les plus célèbres auteurs de son temps, dont Barbey d'Aurévilly pour lequel il réalise les illustrations des *Diaboliques* (1874), tout en étant proche de Joseph Peladan, Mallarmé, Baudelaire, et Huysmans entre autres.

Dans son œuvre, la Mort est systématiquement représentée sous les traits d'une femme allégorisée, apparaissant dans des situations quotidiennes. Différemment costumée, elle est souvent représentée aux côtés d'hommes qu'elle surprend, comme dans sa fameuse gravure *Le Vice Suprême* (ill. 1) ou qu'elle séduit et semble donc piéger, fixant le spectateur de son sourire moqueur, comme en témoigne notre œuvre.



Ill. 2
Marcel Roux (1878-1922)
Métamorphose (*Ceux qui la reconnaissent trop tard*), 1905
Issue de la série *Danse macabre* (suite de 15 estampes)
Eau-forte
45 x 58 cm
Bibliothèque municipale de Lyon (F20ROU008950)





Ill. 3
Le Rideau cramoisi
 Illustration pour les *Diaboliques* (1874)
 Crayon et gouache
 24,9 x 17,9 cm
 Collection privée.



Ill. 4
À un dîner d'athées
 Illustration pour les *Diaboliques* (1874)
 1879
 Crayon et gouache
 24,3 x 16,7cm
 Collection privée.

Paraissant, à premier abord insouciant, le couple illustre vraisemblablement l'idée que la Mort frappe sans prévenir. Elle est ici figurée sous les traits d'une danseuse assise dans sa loge après un spectacle, qu'un homme vient courtiser. Tout comme dans l'œuvre *Métamorphose* de son contemporain français Marcel Roux (ill. 2), les deux personnages sont accoutrés à la dernière mode : elle est vêtue d'un costume décousu, tombant de sa cage thoracique, et porte des chaussons dénoués de ses mollets. L'homme se tient debout derrière elle, il porte l'habit et un haut de forme.

La scène se déroule vraisemblablement dans la loge de la danseuse, bien qu'aucun élément précis ne permette d'étayer cette supposition. Par un jeu de hachures, l'artiste a pris soin de ne pas représenter le fond distinctement. Félicien Rops utilise cette même technique, rendant un aspect de frottis, pour masquer le fond dans un grand nombre de ses œuvres (ill. 3 & 4), accentuées dans ses gravures. En utilisant cette technique, le spectateur est invité à ne se concentrer que sur la figure principale, comme perdue dans un néant fantastique. Les traits noirs de hachures du fond mordent les figures dont la spontanéité est révélée par la multitude de lignes esquissées, impliquant que l'œuvre fut largement étudiée et retravaillée. L'ensemble, rehaussé de crayon de couleur rose crée un effet de velouté apportant une unité de composition mais aussi une douceur à cette vision morbide.

Traditionnellement représentée par un squelette, la figure de la Mort intervient dans l'univers entre fantasma et réalité des artistes de la fin du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle. Le squelette animé servira, par ailleurs, à l'iconographie de la Première Guerre mondiale.

Félicien Rops est l'un des fiers représentants de cette production, laissant derrière lui de nombreux exemples de son génie créatif à travers des illustrations de menus, lettrines, invitations, et marques, et ouvrages qui rappellent, avec légèreté, l'omniprésence de la mort.

M.O.



Alphonse OSBERT

(Paris, 1857 – 1939)

22 | *Méditation*

1907

Huile sur toile

24,6 x 41,2 cm

Signé, daté, titré et numéroté au verso de la toile : n°294 / A. Osbert / Méditation / 1907

Provenance :

- Belgique, collection privée.

Bibliographie (œuvre inédite) :

- Véronique Dumas, *Le peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, Thèse de doctorat d'Histoire de l'art. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, [s.n.], Clermont-Ferrand, 1999
- *Le symbolisme en Europe*, mai-juillet 1976, Gd Palais

« Travailler et produire, créer est bienfaisant.
C'est un peu voir son âme comme dans un miroir
Et voir passer son rêve auquel on aime croire ;.. »¹

Formé par Henri Lehmann aux Beaux-Arts, Alphonse Osbert ne suit pourtant pas les conseils de son maître lorsqu'il s'agit de suivre la voie tracée par Léon Bonnat. En gagnant l'Espagne, le jeune peintre trouve l'inspiration chez les maîtres anciens tels que Velasquez et Ribera qu'il copie assidument, notamment dans le rendu de la puissance des anatomies. Au-delà de ces observations, ce voyage se révélera bien plus enrichissant encore : il lui dévoilera la lumière. C'est en travaillant le rapport de la lumière à la spiritualité qu'Osbert trouve réellement sa voie et se place indéniablement comme l'un des pionniers de la peinture symboliste.

L'année 1892 marque le début de son triomphe. Reconnu et soutenu par les critiques, l'artiste développe progressivement sa propre conception poétique du paysage, comme moyen d'exprimer la douceur de la nature et le repos des âmes. Sensible au silence, il immerge son travail d'un effet mystérieux, dont les ciels, calmes et apaisants évoquent, à travers l'image d'un moment suspendu, une certaine nostalgie. D'un trait aussi savant que précis, l'artiste épure progressivement ses lignes, décolore les figures et en trace délicatement les contours. Réalisée en 1907, notre œuvre s'inscrit dans les premiers

essais proprement symbolistes du peintre et son intérêt grandissant pour les effets de lumière comme moyen de retranscrire un sentiment ou une émotion. En se rendant chaque année en Normandie, dont ses parents étaient originaires, Osbert s'intéresse aux paysages délaissés et épurés et en admire la silencieuse beauté à chaque moment de la journée. Ainsi, les titres de ses œuvres sont souvent précis : parmi les nombreux envois qu'il fait au Salon des Artistes Français on relève en 1919 *Le calme du soir* et en 1922 *Solitude, le coucher du soleil*. Comme couvertes d'un fin voile de soie, les couleurs pastel de ses œuvres atténuent la puissance des coloris et conviennent instantanément à une sensation de douceur et de bien-être renforcé par la clarté estompée et confuse de la ligne d'horizon.

Son œuvre exprime également un sentiment panthéiste de la nature. L'eau, douce et filante occupe une place préminente dans son œuvre : calme, elle rappelle le temps qui passe mais aussi la douceur du moment partagé. Sa vision contemplative des éléments lui permet de transformer ses œuvres en sanctuaires sacrés, dans lesquels les arbres s'érigent et les personnages se fixent comme des statues. Presque systématiquement figures féminines, les personnages ne sont pas précisément identifiables, elles sont les prêtresses de l'artiste. Actrices de la solitude et de la poésie au service de la réflexion, elles sont aussi des allégories des sens : tantôt seules (*ill.* 1), tantôt multiples, elles peuvent ainsi illustrer le toucher par leurs délicats mouvements, ou encore, comme dans notre œuvre, l'ouïe, grâce à leur lyre enchanteresse, évoquant la douceur des chants qui bercent le spectateur et l'invite à participer au

¹ Alphonse Osbert, 1938.



songe de l'artiste. Comme émanant d'une rêverie, l'artiste vêt ses muses de robes blanches (*ill. 2*), couleur de la pureté, incarnant la Méditation et magnifiant les effets du soleil et de l'eau sur les éléments.

Largement reconnu de son vivant, Osbert aura côtoyé les plus éminents peintres de la fin du siècle dont Pierre Puvis de Chavannes, Maurice Denis ou encore Émile Bernard. Fidèle aux nombreuses réunions d'artistes visant à donner à la l'art une nouvelle dimension spirituelle et décorative dont *La Plume*, *L'Épreuve* ou encore la *Rose+Croix*,

Osbert participe aux évènements les plus importants et se crée ainsi une place de choix sur la scène artistique. Son talent lui vaut d'être célébré à travers la France et au-delà des frontières : Boston, Saint-Petersbourg, Tokyo, Madrid, Liverpool, Bruxelles, Milan ainsi que Riga en Lettonie où il se distinguera par une médaille d'or.

M.O.

Nous remercions Madame Véronique Dumas d'avoir confirmé l'authenticité de notre œuvre qui sera intégrée dans le catalogue raisonné en préparation sur l'artiste.



Ill. 1

Sur les cimes (Femme à la lyre)

1927, Huile sur bois, H. 36,5 ; L. 56,0 cm

Paris, musée d'Orsay ©photo musée d'Orsay / rmn



Ill. 2

La Méditation du soir

1912, Huile sur toile, H. 48,0 ; L. 75,5 cm

Paris, musée d'Orsay ©photo musée d'Orsay / rmn







A. Osborn

Marcel DELMOTTE

(Charleroi, 1901 - Mont-sur-Marchienne, 1984)

23 | *Au Seuil de l'ère nouvelle*

1966

Huile et encre de chine sur panneau préparé
Signé et daté en bas à gauche *M. Delmotte 1966*
Contresigné et titré au verso
70 x 90 cm

Provenance

- France, collection particulière.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Waldemar George, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris, éd. Max Fourny, 1969.

L'art est un rêve éveillé. C'est aussi un réalisme magique.
Marcel Delmotte, 1969.

Fils d'un maître verrier, peintre en bâtiment dans sa jeunesse – spécialiste notamment du marbre veiné –, Marcel Delmotte ne fréquenta aucune école d'art théorique, demeurant toute sa vie profondément attaché à la perfection technique du métier. Artiste inclassable, il bâtit un monde imaginaire et visionnaire, éminemment signifiant et poétique, qui se dévoile dans des paysages lunaires, dévastés, remplis de ruines et d'arbres desséchés et peuplés des figures allégoriques à l'anatomie sculpturale et hors d'échelle. Les peintures de Delmotte interrogent l'harmonie, le mécanisme des choses, la destinée humaine, le progrès, la civilisation, la raison, tout en soumettant l'ensemble à une volonté esthétique personnelle et originale, nourrie des héritages des maîtres anciens plutôt que des émulations des contemporains surréalistes ou métaphysiques. Dans les paysages hallucinés de l'artiste se devinent les grues, les usines et les constructions industrielles de son pays minier natal, mais aussi des cavernes volcaniques et des abîmes dantesques, des palais baroques effondrés, des colonnes antiques, des gouffres qui émettent des vapeurs délétères, des labyrinthes inextricables, des sols carrelés des maîtres du Siècle d'Or, des formes végétales ou humaines qui s'enchevêtrent, s'imbriquent, se métamorphosent.



Ill. 1.
Marcel Delmotte.
Composition abstraite.
1953. Huile sur panneau. 41,1 x 30,1 cm.
Collection particulière.



Les titres originaux que Delmotte donne à ses œuvres n'offrent aucune clé à leur compréhension, mais participent à créer une scénographie ou, plus exactement, un microcosme régi par ses propres lois qui s'offre au spectateur tout entier, à charge pour chacun d'en trouver sa propre lecture. Il arrivait d'ailleurs à l'artiste de reprendre certains titres pour des compositions radicalement différentes. Le tableau que nous présentons porte ainsi le même intitulé que celui peint trois ans plus tard et présenté la même année à l'exposition monographique *L'Humanité en marche* à la Galerie Brachot (collection particulière). Sur fond rouge sang, il figure un homme nu assis au bord d'un précipice, la main sur son visage, tel un Prométhée des temps modernes : « *L'homme se demande où il va, car la science est une arme à double tranchant* » (Delmotte).

Beaucoup plus complexe et polysémique, notre panneau détonne surtout dans l'œuvre de Delmotte, merveilleux coloriste, par sa monochromie assumée qui contraste même avec ses tableaux où une seule tonalité prédomine, à l'instar de la *Composition abstraite* de 1953 (*ill. 1*). Ici, c'est un immense dessin à l'encre de chine telle la réminiscence des marines « à la manière de gravure » de Willem Van de Velde, ou bien une photographie noir et blanc d'un journal transfigurée. L'espace est convexe et élastique, chargé de figures et de formes ductiles, aux contours indéfinis et qui s'enroulent autour d'une créature chimérique au visage angélique d'une jeune fille – l'unique visage du tableau – et dos tatoué de corps emmêlés. De ce tourbillon rythmé émerge un combat – sinon un ballet – entre la

lumière et les ténèbres ou le néant, entre la beauté et la laideur des monstres dignes de Hieronymus Bosch, entre les courbes et les droites, la matité et la brillance des matières. Les crêtes des montagnes deviennent des vagues, les châteaux se fondent dans un brouillard, les lignes se croisent formant tantôt des poteaux électriques, tantôt des mâts des voiliers.

Le souvenir de *Guernica* de Picasso fait ici écho à la lente disparition de l'industrie minière à Charleroi, à l'avancée des machines, au déséquilibre entre la puissance matérielle décuplée et la qualité spirituelle, aux turpitudes de la guerre froide, mais le tout reste soumis à un ordre implacable des formes et investi d'un espoir et d'humanisme (voire humanité) qui constituent l'essence de l'art de Delmotte. Le peintre se pose en démiurge, faisant surgir les motifs de la matière qu'il maîtrise et soumet grâce à l'emploi virtuose des glacis qui confèrent à l'huile le poli, l'éclat et la transparence de l'émail ou de la laque.

« *La technique est liée à la sensation. L'outil est forgé par elle et, dès que l'artiste le touche et se manifeste tout entier dans la moindre parcelle de son ouvrage, la technique devance le raisonnement et lui ouvre des horizons dont il n'avait jamais soupçonné l'existence* »,

écrivait Delmotte. C'est pour donner toute la puissance à cette touche lisse, brillante et miroitante que l'artiste préférerait les supports durs, comme, ici, le bois préparé, et les dimensions monumentales.

A.Z.



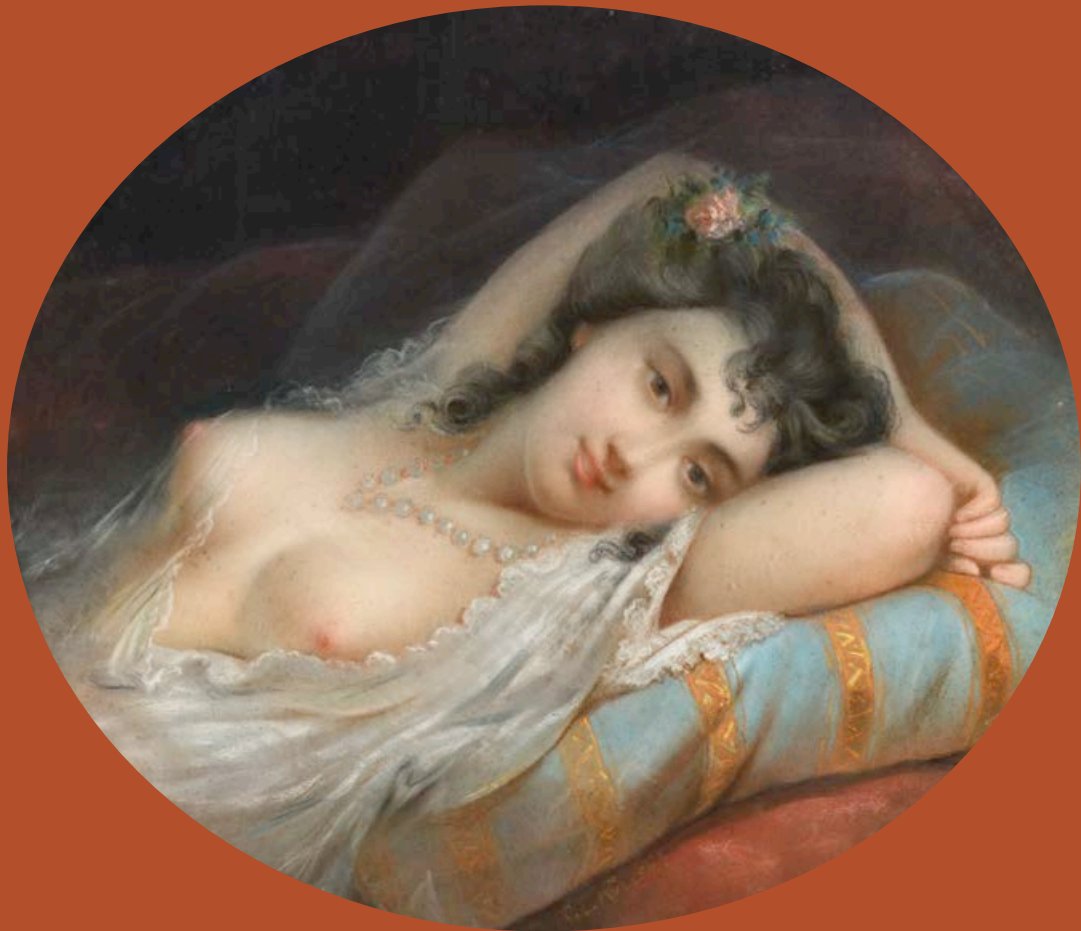




| *index alphabétique*

Atelier de François BOUCHER	6
Luca CAMBIASO	1
Michel CORNEILLE le Jeune	3
Marcel DELMOTTE.....	23
Jean-Baptiste DESHAYS	5
Joseph DUCREUX	8
Charles GUILLOUX	20
Henri-Joseph HARPIGNIES	11, 17
Paul César HELLEU	13
Jacob JORDAENS	2
Robert LEFÈVRE, attribué à	9
Léon LHERMITTE	14
Luigi LOIR	19
Aristide MAILLOL.....	16
Philippe MERCIER.....	4
Gustave MOREAU	10
Charles-Louis Lucien MÜLLER	12
Alphonse OSBERT	22
Auguste RENOIR	18
Félicien ROPS, attribué à	21
Elisabeth SONREL	15
J-M VIEN le Jeune	7





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