

Hommage

À LA GALERIE
CAILLEUX

*à mes enfants
Pauline, Charles & Louis*



GALERIE ÉRIC COATALEM
136, FAUBOURG SAINT HONORÉ 75008 PARIS
T. 01 42 66 17 17 - F. 01 42 66 03 50
coatalem@coatalem.com - www.coatalem.com

Sommaire

6-7
INTRODUCTION

8-9
REMERCIEMENTS

10-11
LA GALERIE CAILLEUX



12-13
JEAN-ROBERT ANGO

14-17
JEAN BARBAULT

18-19
PIERRE-ANTOINE BAUDOUIN

20-27
LOUIS-LÉOPOLD BOILLY

28-29
EDMÉ BOUCHARDON

30-39
FRANÇOIS BOUCHER

40-41
LOUIS DE BOULLOGNE

42-45
JOSEPH CHINARD

46-51
CHARLES-ANTOINE COYPEL

52-53
HENRI-HORACE-ROLAND DELAPORTE

54-57
PIERRE-ANTOINE DEMACHY

58-65
ALEXANDRE-FRANÇOIS DESPORTES

66-67
JOSEPH DUCREUX

68-69
JACQUES DUMONT *dit* DUMONT LE ROMAIN

70-71
THOMAS-GERMAIN DUVIVIER

72-83
JEAN-HONORÉ FRAGONARD

84-85
MARGUERITE GÉRARD & J.-H. FRAGONARD

86-89
CLAUDE GILLOT

90-97
JEAN-BAPTISTE GREUZE

98-101
JEAN-BAPTISTE HILAIR

102-105
JEAN-PIERRE HOUËL

106-107
ADÉLAÏDE LABILLE-GUIARD

108-109
LOUIS-JEAN-FRANÇOIS LAGRENÉE *dit* L'AÎNÉ

110-111
JACQUES DE LAJOUE

112-117
NICOLAS DE LARGILLIERRE

118-119
NICOLAS-BERNARD LÉPICIÉ

120-121
JEAN-BAPTISTE LEPRINCE

122-125
JEAN-MICHEL MOREAU *dit* LE JEUNE

126-127
JEAN-MARC NATTIER

128-135
JEAN-BAPTISTE OUDRY

136-137
JEAN-BAPTISTE PATER

138-141
JEAN-BAPTISTE-MARIE PIERRE

142-143
JEAN-LOUIS PREVOST

144-145
JEAN RAOUX

146-161
HUBERT ROBERT

162-165
ALEXANDRE ROSLIN

166-169
PIERRE-HUBERT SUBLEYRAS

170-185
JEAN-FRANÇOIS DE TROY

186-187
PIERRE-HENRI DE VALENCIENNES

188-189
ANNE VALLAYER-COSTER

190-193
CLAUDE-JOSEPH VERNET

194-195
ANTOINE VESTIER

196-197
LOUISE-ÉLISABETH VIGÉE-LEBRUN

198-203
FRANÇOIS-ANDRÉ VINCENT

204-207
PIERRE-JACQUES VOLAIRE

208-215
ANTOINE WATTEAU

Introduction



Les anciens appartements de la famille Cailleux.

La galerie Cailleux est une légende pour tous ceux qui aiment la peinture française du XVIII^e siècle non seulement pour les merveilles qu'elle avait su découvrir durant les quatre-vingts ans d'existence (de 1923 à 2000), les ventes prestigieuses de chefs-d'œuvre aux plus grands musées ou collectionneurs du monde entier mais aussi, et surtout, par l'érudition de Marianne Roland Michel, figure incontournable et regrettée de ce lieu, qui publia des monographies et des catalogues raisonnés exemplaires, sans parler bien sûr des expositions sur place qui font encore pâlir d'envie tout amateur.

Patrice Bellanger, hélas disparu, leur avait succédé brillamment de 2000 à 2013, en exposant des sculptures, surtout des terres cuites, du XVIII^e siècle, art que l'on pouvait admirer chez *Cailleux* sans jamais pouvoir les acheter car la famille les conservait jalousement.

Ayant eu la chance de pouvoir reprendre ce lieu chargé d'histoire, depuis bientôt une année, j'ai pensé que la redécouverte d'une toile majeure de Fragonard, un Lion perdu depuis la vente du fameux collectionneur Vivant Denon en 1826, était l'occasion de leur rendre hommage.

J'espère que les œuvres réunies dans ce catalogue et cette exposition, qu'elles soient passées dans les *murs Cailleux* ou que les artistes présentés soient ceux que l'on retrouvait systématiquement ici, réjouira les amoureux de cette peinture.

Remerciements

Je tiens à remercier tous ceux qui ont eu la gentillesse de m'aider à réaliser cette exposition en mémoire de la galerie Cailleux qui régna, avec tant de goût, sur l'art français du XVIII^e siècle de 1923 à 2000.

Une pensée particulière pour *Marianne Roland Michel* à qui je rendais régulièrement visite pour lui soumettre d'éventuelles trouvailles ou avouer (une fois de plus) un problème d'attribution.

Un clin d'œil attristé pour *Patrice Bellanger*, grand spécialiste de la terre cuite et successeur de la **galerie Cailleux** pendant 13 années, qui m'a proposé de reprendre le flambeau de ce lieu, presque un an avant qu'il ne nous quitte.

Merci également à *Christian Michel* qui m'a non seulement soutenu dans ce projet, mais a accepté d'écrire une longue introduction et apporté nombre de photos de la **galerie Cailleux** afin de nous laisser songeurs sur ce que l'on pouvait trouver dans ces murs.

Un grand merci aussi à tous les collectionneurs qui ont accepté de se séparer de leurs œuvres quelques semaines afin de nous laisser les admirer.

Mais aussi à *Sarah Catala* et *Alexis Merle du Bourg* qui ont rédigé bon nombre de fiches souvent dans l'urgence.

Enfin tous mes remerciements à ceux qui ont contribué à la réussite de cette exposition et de cette publication :

Agathe Albi-Gervoy, Joseph Baillio, Christophe Bocabu, Pascal Bonnet, Jean-Pierre Cuzin, Thomas Hennocque, Jacques Hourrière, Françoise Joulie, Philippe Kahn, Alastair Laing, Sidonie Laude, Dominique Le Marois, Elvire de Maintenant, Frédérique Mattéi, Thomas Montsarrat, Anne Mrozielski, Edgar Munball, Jan Stefan Ortman, Manuela de Paladines, Philippe Perrin, Séverin Racenet, Giovanni Sarti, Dominique Serre et Rafaël Valls.



Les anciens appartements de la famille Cailleux.



La galerie Cailleux

C'est Paul Cailleux (1884-1964) qui fonda en 1912 la galerie Cailleux, d'abord dans de petits locaux rue Laffitte, avant de lui donner en 1923 l'emplacement qui fut le sien jusqu'à la fin du XX^e siècle au 136 rue du Faubourg Saint-Honoré. Les légendes familiales célèbrent ce pur autodidacte, dont le goût s'était formé au Louvre et qui avait commencé par gagner sa vie en assurant des travaux de secrétariat ou en contribuant à peindre les décors des ballets russes. En devenant marchand de tableaux, il put assouvir sa passion pour l'art du XVIII^e siècle sous toutes ses formes. Il considérait la galerie comme une extension de son appartement, situé à l'étage supérieur et il y avait installé quelques éléments de sa collection : ses terres cuites, certains de ses meubles. Paul Cailleux améliorerait sa collection de peintures et de dessins en revendant à la galerie ceux qu'il voulait remplacer. Quelques-uns des tableaux de sa collection privée sont aujourd'hui sur les cimaises des grands musées du monde. Certes, au début du XX^e siècle, dans les années trente et dans l'immédiat après-guerre, l'art du Siècle des Lumières avait encore un public large, le marché était actif, les prix étaient raisonnables, et tant les achats que les ventes se déroulaient à un rythme guère imaginable aujourd'hui. Le renom de la galerie Cailleux lui permettait l'organisation de grandes expositions, auxquelles les collectionneurs et les musées prêtaient. Certaines ont fait date, comme *Esquisses, maquettes, projets, ébauches de l'école française du XVIII^e siècle* (1934) qui présentait quatre-vingt-onze esquisses et soixante-quatorze terres cuites, ou *Le dessin français* de Watteau à Prud'hon en 1951 où étaient montrées cent soixante-dix-sept feuilles. L'affluence à cette dernière exposition fut telle qu'il fallut organiser un service d'ordre. Paul Cailleux fut secondé par son fils, Jean et, après la guerre, par sa fille, Denise Cailleux-Mégret. La dernière exposition organisée de son vivant, consacrée à François Boucher (1964) a été l'occasion de la publication d'un catalogue scientifique, rédigé par Jean Cailleux et sa fille Marianne Roland Michel.

De 1964 à 1982, Jean Cailleux (1913-2009) dirigea la galerie, aidé par sa sœur, sa fille et sa nièce, Emmanuelle de Koenigswarter. Il avait fait des études à l'Institut d'art et a contribué, dès le temps où il travaillait avec son père, à orienter la galerie vers une approche plus scientifique⁽¹⁾. S'il a maintenu la tradition d'achat et de vente d'artistes chers au « goût Goncourt », avec notamment l'exposition *Watteau et sa génération* (1968), son intérêt le portait aussi vers le retour à l'antique, spécialement vers Hubert Robert, auquel il a consacré bien des recherches. À la suite de la grande exposition de Londres *The Age of Neo-classicism*, il organisa l'année suivante au Faubourg Saint-Honoré une riche exposition *Autour du Néoclassicisme* (1973). Il fut l'auteur de nombreux articles et de livres sous son vrai nom, Jean de Cayeux. Il étendit les activités de la galerie en ouvrant en 1979 une succursale à Genève. Il ne voulut pas en faire une réplique de la galerie parisienne, où l'aménagement établi par son père avait été soigneusement respecté, mais il choisit d'y montrer que l'art du XVIII^e siècle pouvait aussi s'accorder avec un décor moderne.

En 1982, la direction de la galerie fut reprise par sa fille Marianne Roland Michel (1936-2004). Il m'est assez difficile de présenter avec la distance qui convient la place que tenait ma mère⁽²⁾. Elle contribua à donner à la galerie un nouveau lustre, rattaché à ses compétences d'historienne de l'art. Ses publications ont fait date, ainsi que les catalogues des expositions qu'elle organisait. L'atmosphère du 136, rue du Faubourg Saint-Honoré était devenue moins solennelle et à la fois plus amicale et plus savante. Il n'est guère de chercheurs travaillant sur l'art du XVIII^e siècle qui aient manqué de s'y rendre, tant pour profiter de ses compétences que de la documentation qu'elle avait su constituer.



Non sans regrets et nostalgie, en accord avec sa cousine, Emmanuelle de Koenigswarter, elle se rendit compte que devant la raréfaction des œuvres de « qualité Cailleux » et le renchérissement qui en était la conséquence, la spécialisation de la galerie rendait difficile sa pérennité. Faute de repreneur, elles décidèrent de liquider le stock et de fermer la galerie. Ce fut Emmanuelle de Koenigswarter, la dernière directrice de cette entreprise familiale qui assumait cette pénible tâche. Grâce à l'installation dans les locaux du Faubourg Saint-Honoré de galeries dont les pratiques étaient semblables celles de la galerie Cailleux, celle de Patrice Bellanger puis d'Éric Coatalem, l'esprit Cailleux règne encore dans ces murs.

Qu'il me soit permis d'évoquer quelques souvenirs de ce lieu, que nous appelions familièrement « le Faubourg » du temps de mon grand-père et de ma mère. Jusqu'en 1973, j'allais y déjeuner tous les jeudis, au deuxième étage, chez mon arrière-grand-mère, Marguerite de Cayeux. Je trouvais naturel de voir aux murs des tableaux de Boucher, Vernet, Oudry, Robert ou Fragonard, entourés d'un mobilier et d'objets de qualité analogue. Puis, je descendais par un escalier intérieur à la galerie où l'on me montrait avec une certaine fierté les acquisitions récentes. Il n'est guère besoin de dire que la fierté était plus grande lorsqu'il s'agissait de découvertes, de tableaux ou de dessins qui grâce à la science ou la documentation de ma famille, trouvaient une identification qui s'était perdue depuis longtemps. Assurément, avec les années, bien des tableaux auxquels Paul Cailleux avait accolé un nom prestigieux l'ont perdu et parfois, en voyant des certificats qu'il avait rédigés, je ne peux que sourire. Mais l'extension des connaissances liées à la recherche en histoire de l'art et au développement remarquable de la diffusion des images fait que ce qui semble être aujourd'hui une erreur est essentiellement lié à l'état des connaissances à un moment donné. Il me paraît préférable de retenir le nombre de tableaux qui sont apparus grâce aux connaissances de ces trois générations de galeristes.

Encore aujourd'hui, une provenance Cailleux est considérée par nombre de collectionneurs comme une garantie de qualité.

Les expositions étaient aussi un signe de l'esprit du lieu⁽³⁾. Il était à peine possible de se déplacer dans la galerie lors des vernissages, dont le caractère mondain était tempéré par la curiosité dont témoignaient les invités pour les œuvres exposées. Le reste de l'année était plus calme, quelques visiteurs, acheteurs ou chercheurs étaient reçus dans ce cadre raffiné où la curiosité était en éveil. L'abondance du stock, la richesse de la documentation et de la bibliothèque, la qualité de l'accueil poussaient à revenir. Il m'a semblé que Montherlant, qui avait été un client de la galerie, avait pensé à Paul Cailleux pour le personnage de Ravier dans *Celles qu'on prend dans ses bras*. Je n'ai jamais vu représenter cette pièce, ce qui fait que je l'imagine parfaitement dans les locaux du Faubourg Saint-Honoré. Quand je pense à ce lieu, outre les figures familiales, j'ai aussi en mémoire ceux qui ont contribué à son esprit et à son fonctionnement, Jacqueline Provotel que je n'ai pas connue, Annette Lloyd Morgan, Anna Zablocki, et Alex Prieto. J'ai aussi en mémoire les longues heures passées à explorer les rayonnages où étaient conservés tableaux et dessins et à en discuter avec Marianne Roland Michel.

Je me réjouis qu'Éric Coatalem puisse contribuer à conserver son aura au 136, rue du Faubourg Saint-Honoré.

(1) Celui-ci publia en 1963, pour célébrer le cinquantième anniversaire de la fondation de la galerie, un livre reproduisant les plus importants tableaux qui y avaient été vendus et retraçant la carrière de son père, sous le titre *Cailleux 1912-1962*.

(2) On trouvera sa biographie et la liste de ses travaux sur le site www.mariannerolandmichel.fr.

(3) On trouvera une liste de toutes celles qui ont donné lieu à un catalogue sur le site de la Fondation Custodia : <http://www.marquedescollections.fr/detail.cfm?marque/11976/total/1>.

JEAN-ROBERT ANGO

(? - Rome, vers 1773)

La Procession du Corpus Domini

Pierre noire, H. 447 mm; L. 340 mm

Signature à la pierre noire, en bas à gauche

H. Roberti 1764 Romae, [partiellement coupée]

Provenance

Collection Louis Deglatigny (L.1768a en bas à droite);
Londres, Christie's, 3 juillet 1996; galerie Cailleux,
Paris; acquis vers 1980 par l'actuel propriétaire.

Bibliographie

Marianne Roland-Michel, *Un peintre français
nommé Ango*, *Burlington Magazine*, supplément,
L'art du XVIII^e siècle, 1981, décembre, n° 40.

Exposition

Rome 1760-1770, *Fragonard, Hubert Robert et
leurs amis*, Paris, galerie Cailleux, Paris, 1983, n° 8.

Il a fallu attendre les recherches menées par Marie-Anne Roland Michel, poursuivies récemment par Sarah Boyer, pour déterminer la manière de Jean-Robert Ango et constituer un corpus qui ne cesse de s'étoffer depuis. Sa vie demeure mystérieuse car seuls de rares documents témoignent d'une activité à Rome dès 1758, où il meurt paralysé après 1773. Son œuvre a la particularité de n'être composé que de dessins réalisés à la sanguine ou à la pierre noire, consistant en des copies d'après les maîtres. À la demande de l'abbé de Saint-Non (1727-1791), Ango copie notamment les décors baroques d'églises italiennes, tandis que l'ambassadeur de l'ordre de Malte à Rome, le bailli de Breteuil, le charge de garder le souvenir des tableaux de Solimène de sa collection. Ne relevant d'aucune institution, il est néanmoins lié à certains pensionnaires de l'Académie de France à Rome, en particulier Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) et Hubert Robert (1733-1809) dont il copie de nombreux dessins.

Comme à son habitude, Ango date notre feuille en l'accompagnant d'une signature qui assume la confusion avec celle d'Hubert Robert, en se référant au nom d'emprunt Hannibal et son prénom italianisé Roberti que le dessinateur aimait employer. Ici, Ango reprend une composition d'Hubert Robert illustrant une procession du Corpus Domini à Rome, à l'occasion de la fête catholique du Saint-Sacrement célébrée soixante jours après Pâques. Passant sous la colonnade du Bernin, des porteurs soutiennent de larges parasols surmontés du globe sommé de la croix symbolisant les basiliques pontificales, alors que d'autres élèvent des enseignes. L'œuvre témoigne de l'ambition d'Hubert Robert dans le choix d'un format vertical pour lequel la frontalité est accusée. La procession plongée dans l'ombre est séparée par la rampe du palazzo della Propaganda Fide, qui laisse percevoir au loin la colline du Gianicolo. Deux œuvres d'Hubert Robert sont associées à cette composition : une feuille rehaussée d'aquarelle, conservée à Rouen et la toile passée en vente en 1996, toutes deux réalisées avec la raideur de l'apprentissage vers 1758. La feuille d'Ango possède plus de souplesse, qu'accroît le redoublement caractéristique de ses lignes, et se distingue par la présence de guirlandes suspendues entre les colonnes. Dans la mesure où Ango n'ajoute jamais d'élément aux œuvres copiées, nous pensons qu'il a pris modèle sur une sanguine d'Hubert Robert qu'il reste encore à découvrir. Le « peintre des ruines » dessinera vers la fin de son séjour en Italie, en 1765, une procession du Corpus Domini défilant la nuit.



JEAN BARBAULT

(Viarmes 1718 - Rome 1762)

Suisse de la garde du Pape

Huile sur toile, H. 25,8 cm ; L. 19,2 cm

Signé et localisé en bas à gauche :

Barbault Roma ...

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

Christophe Leribault, *Jean-François de Troy (1679-1752)*, Paris, 2002, p. 132.

Exposition

1974, *Jean Barbault (1718-1762)*, Beauvais, musée départemental de l'Oise ;
1975, Angers, musée des Beaux-Arts ;
Valence, musée des Beaux-Arts
(catalogue rédigé par Nathalie Volle et P. Rosenberg), pp. 47-48, cat. n° 17, pl. LXIV.

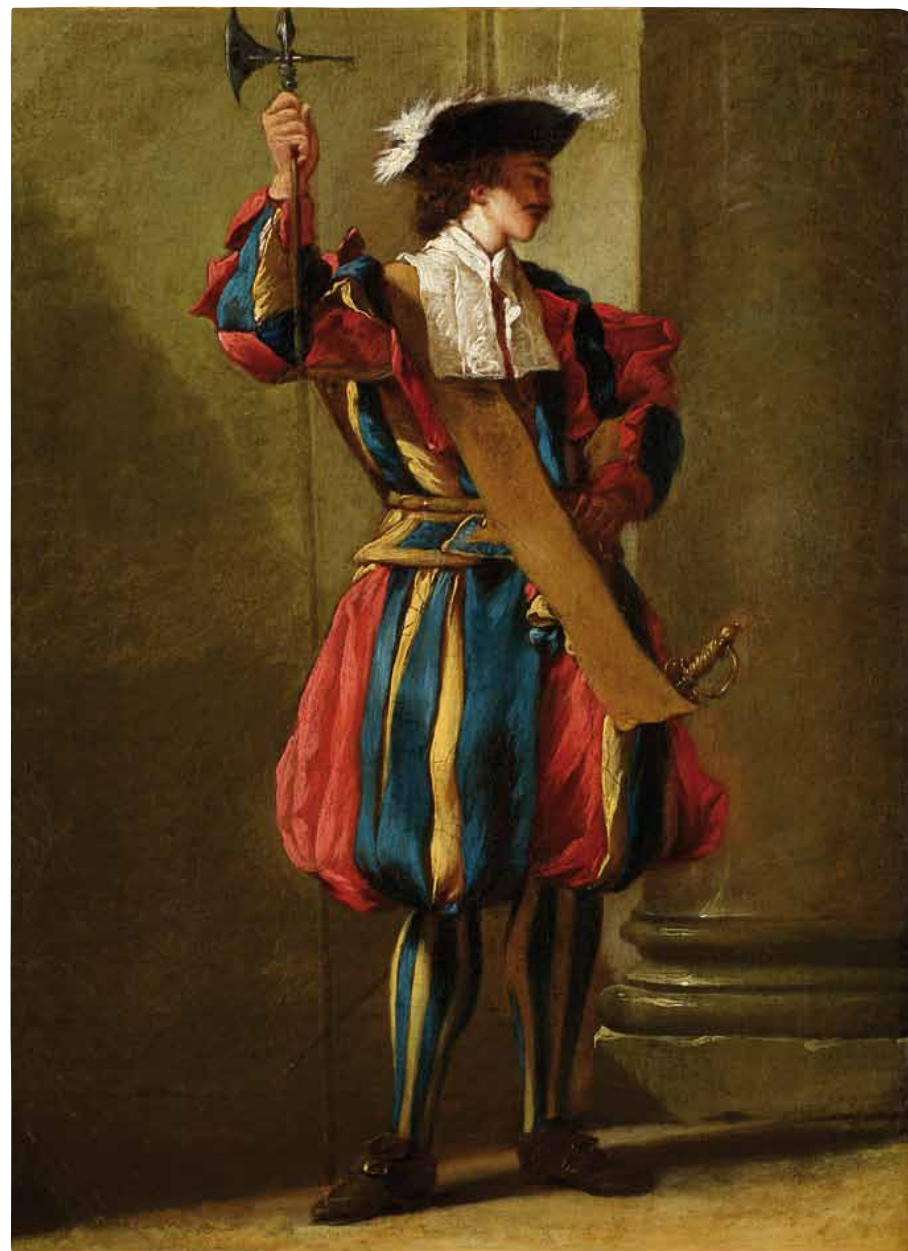
Né en 1718 à Viarmes dans l'actuel département du Val-d'Oise, Jean Barbault amorce son étonnante carrière en devenant l'élève du maître rouennais Jean II Restout (Rouen 1692 - Paris, 1768). En 1745, il concourt en vain pour le Prix de Rome, et malgré son échec, décide tout de même de faire le voyage d'Italie à ses frais. Il est dans la Ville Éternelle dès février 1747, âgé d'une trentaine d'années, une ville qu'il ne quittera désormais plus. Il signe en 1748 ses premières gravures, ses premiers tableaux ainsi que la fameuse série de figures de la *Mascarade*. Bien que non-pensionnaire, il entretient des rapports étroits avec le directeur de l'Académie de France à Rome, le peintre Jean-François de Troy (Paris 1679 - Rome 1752) qui le soutient, l'aide à obtenir des commandes, et finit par lui trouver une place au palais Mancini, siège de l'Académie, à la fin de l'année 1749. En pensionnaire zélé, Barbault se consacre à une copie du *Baptême de Constantin* de Francesco Penni, au Vatican, mais peint également en parallèle des paysages de ruines et entreprend ses premières figures costumées – la plus ancienne répertoriée date de 1750 – qui le rendront célèbre. Sa *Mascarade des quatre parties du monde*, peinte l'année suivante et aujourd'hui conservée à Besançon, peut-être considérée comme son chef-d'œuvre. La même année, en 1751, il exécute une suite de douze ou quatorze costumes italiens, dont notre *Suisse de la garde du Pape*, pour le compte d'Abel Poisson (Paris, 1727-1781), marquis de Vandières, frère cadet de la marquise de Pompadour, bientôt marquis de Marigny et de Ménars (1754), et directeur des Bâtiments, Arts et Manufactures du Roi⁽¹⁾. Barbault compte également parmi les rares collaborateurs officiels de Piranèse.

(1)

Afin de se former aux arts, le marquis de Vandières avait entrepris, entre décembre 1749 et septembre 1751, un *Grand Tour* en Italie, accompagné du graveur Charles-Nicolas Cochin, de l'architecte Jacques-Germain Soufflot et de l'abbé Leblanc. Les quatre hommes séjournèrent pendant plusieurs mois à Rome, au palais Mancini. Ce voyage initiatique eut d'importantes répercussions sur l'évolution des arts et du goût en France.

(2)

Source : Nathalie Volle et Pierre Rosenberg, *Jean Barbault (1718-1762)*, Beauvais, musée départemental de l'Oise, 1974 ; voir également Rosenberg, « Quelques nouveautés sur Barbault », *Piranèse et les Français*, Colloque, Académie de France à Rome, études réunies par Georges Brunel, 1976, Rome, Villa Médicis, pp. 499-504 et fig. 1-23.



La mort de Jean-François de Troy en 1752 marque un tournant radical dans sa carrière. En effet, Charles Natoire (Nîmes, 1700 – Castel Gandolfo, 1777), le nouveau directeur, ne le défend plus guère et profite même d'une entorse aux règlements de l'Académie de la part de notre peintre – son mariage secrètement célébré en janvier 1753 – pour l'expulser du palais Mancini. Barbault achève malgré tout son *Baptême de Constantin*. De santé fragile, il déménage à de nombreuses reprises. Très peu d'informations sur les dernières années de sa vie sont parvenues jusqu'à nous. Il meurt le 29 mai 1762, âgé de quarante-trois ans, laissant derrière lui une jeune veuve et trois orphelins⁽²⁾.

Dans une lettre datée du 10 novembre 1751, Jean-François De Troy écrit au marquis de Vandières que « le sr Barbault, pensionnaire, a fini six tableaux des douze que vous lui aviez ordonné. Il les a envoyés par le courrier de Lion à M. Soufflot qui s'est chargé de vous les faire parvenir. Ces six tableaux sont : le Suisse de la garde du Pape [notre toile] ; le Cocher du Pape ; le Chasseur ; la Frascatane ; la Fille dotée ; la Vénitienne. Il se dispose à faire, conformément à vos ordres : le Cardinal ; le Prélat de Mantellette et de Mantellone, dans le même tableau ; le Cheval-Léger ; le Gentilhomme en babit de cour ; la Neptunese ; la Florentine ; la Donna della Torre dei Greci ; la Calabrese. S'il y a quelque chose à changer dans ce projet, vous aurés la bonté de me le faire sçavoir »⁽³⁾. De Troy parle d'une commande de douze tableaux mais en cite quatorze dont six sont déjà achevés et huit restent à faire. Si une erreur de lecture des transpositeurs de la correspondance paraît ici peu probable, on peut en revanche imaginer que le directeur de l'Académie ait en fait demandé au marquis de préciser ces choix.

Dans toute cette série de costumes d'Italie, Barbault a opté pour les mêmes partis pris chromatiques ainsi qu'une même technique picturale, privilégiant toujours l'harmonie, le charme et l'élégance de la figure. Sur un fond ténébreux, un éclairage zénithal crée le contraste, ravivant ici le blanc du plumage léger du chapeau, illuminant la dentelle du col, ainsi que les couleurs chatoyantes du costume d'apparat, rayé de rouge, de bleu et de jaune. La touche, succincte dans le traitement du visage, devient au contraire subtile et délicate dans le rendu des accessoires et autres détails précieux.

Douze costumes d'Italie « d'après les peintures faites par Barbault à Rome en 1750 » furent gravés en 1862 par Léon Gaucherel (1816-1886) et publiés chez Cadart, à Paris. Une première édition semble même être parue dès 1859, citée à diverses reprises. Le *Suisse de la garde du Pape* forme la planche 9 du recueil (fig. 1).

Les douze tableaux gravés par Gaucherel lui appartenaient en propre et il serait alors tentant d'imaginer là les tableaux commandités par le marquis de Vandières en personne bien qu'aucun d'entre eux n'ait figuré dans sa vente après décès en 1781. Soufflot, très proche du marquis et qui l'avait accompagné en Italie, les avait-il conservés sur les instances de ce dernier ? Dix tableaux de costumes italiens de Barbault figuraient en effet dans la vente après décès de l'architecte mais tous peints sur bois et non sur toile à l'instar de notre *Suisse*.

Cette variance de support révèle que notre peintre avait pris l'habitude de peindre plusieurs versions de ses modèles, souvent sur toile, parfois sur bois, en en modifiant subtilement les seconds plans et les formats, faisant ainsi de chacune de ces compositions un exemplaire unique.

Deux autres versions de notre *Suisse* ont ainsi été répertoriées à ce jour : la première, signée, datée et de dimensions légèrement supérieures, est aujourd'hui conservée dans les collections du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, acquise au tout début des années 1980 ; la seconde, signée *Barbault Roma* appartient à une collection particulière. Dans cette dernière version, aux dimensions légèrement inférieures (25 x 18 cm), Barbault a très nettement modifié la base de la colonne. Il est à noter en revanche que la base de la colonne de notre composition est en tout point identique à celle gravée par Léon Gaucherel en 1862.

(fig. 1)
Jean Barbault, *Suisse de la garde du Pape*,
gravé par Léon Gaucherel en 1862.



C'est Suisse de la Garde du Pape.
1750.
Jean Barbault, Rome.

⁽³⁾
Voir Vallé et Rosenberg, *op. cit.*, p. 47.

Deux jeunes amoureux

Gouache sur papier

H. 315 mm ; L. 240 mm

Œuvre en rapport

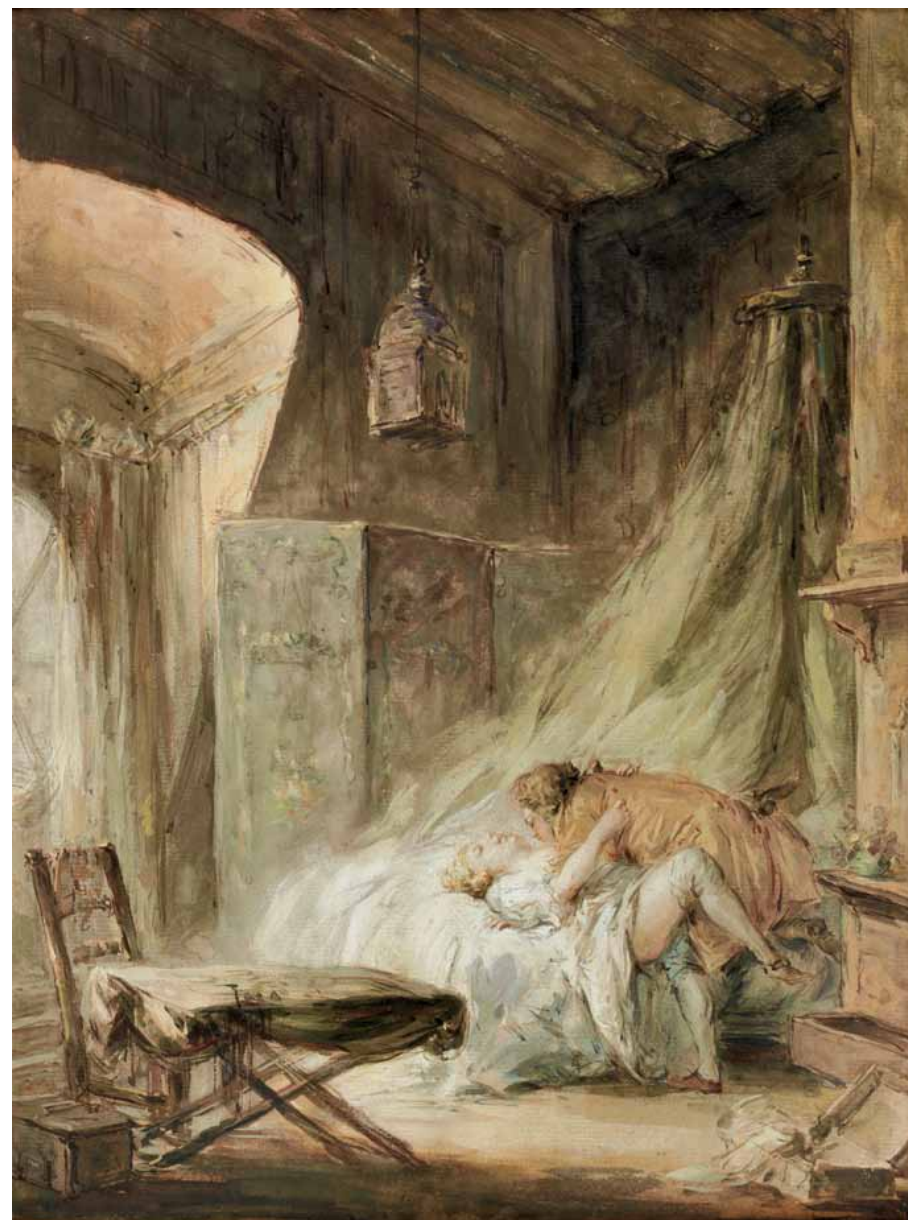
Baudouin, *Scène galante*, 1760, pierre noire, plume, lavis de bistre, sanguine, encre brune, H. 267 mm ; L. 200 mm, (Besançon, Bibliothèque municipale, inv. Vol. 455, n° 58).



(fig. 1)
Pierre-Antoine Baudouin, *Deux jeunes amoureux*, dessin.

Pierre-Antoine Baudouin s'inscrit parfaitement dans ce règne marquant un tournant dans l'histoire des mœurs et de la société. Bien que reçu académicien en 1763 avec une miniature au sujet historique, *La courtisane Phryné accusée d'impiété devant l'Aéropage* (musée du Louvre) et qu'il illustrât des épitres et évangiles pour la chapelle du roi, c'est en peintre de scènes galantes qu'il reste célèbre. Le relâchement des mœurs à l'époque de Louis XV est propice au succès des gouaches de Baudouin, qui marquent une évolution par rapport aux scènes amoureuses de son maître François Boucher : la galanterie des pastorales laisse place au libertinage. Baudouin se différencie également du peintre Greuze, car celui-ci ne transgresse pas le cadre de la morale. *La Gazette des Beaux-Arts* résumera ainsi, un siècle plus tard, la nuance apportée par Baudouin : « *Nous admettons Boucher comme décorateur de dessus de portes, Baudouin comme miroir complaisant des mœurs des petites maisons* ». (Ph. Burty, *Gazette des Beaux-Arts*, p. 369, 1859/1). Certaines de ces scènes furent pourtant condamnées par l'archevêque de Paris, qui fit retirer *Un prêtre catéchisant des jeunes filles* du Salon de 1763, en outrage à la morale. Grimm et Diderot disent de Baudouin qu'il « *s'était fait un petit genre lascif et malbonnête qui plaisait beaucoup à notre jeunesse libertine* » (*Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*, Paris, Furne, 1829, t. VI, p. 482), tandis que Bret de Dijon parle de ses « *gouaches ingénieuses et piquantes* » (Bret, *Éloge historique de M. Boucher...*, Paris, 1771, extrait du « *Nécrologe des hommes célèbres de France* », 1767-1787, dans *Revue universelle des Arts*, XII, 1860-1861, t. VI, pp. 47 à 70).

Cette gouache merveilleusement exécutée nous dévoile une scène très vivante, pleine de fougue et libre de toute convention sociale. Deux jeunes amoureux s'abandonnent aux jeux de l'amour dans une chambre éclairée par un œil-de-bœuf. Par rapport au dessin (fig. 1), Baudouin a préféré, dans notre gouache, remplacer par un long paravent, l'armoire aux vantaux entrouverts et le porte-manteau supportant des étoles. Cette transformation permet une plus grande lisibilité de la scène et renforce également le sentiment d'intimité de cette scène d'alcôve.



LOUIS-LÉOPOLD BOILLY

(La Bassée 1761 - Paris 1845)

Portrait de madame Tallien et de sa fille dans un parc

Huile sur toile en grisaille, H. 62 cm ; L. 51 cm
Signé en bas à gauche : L. Boilly

Provenance
Ancienne collection G. Mühlbacher, sa vente, mai 1899 ;
vente de la collection X, Paris, Hôtel Drouot,
28 novembre 1910 (adjudgé 8030 francs) ; collection
Marcel Midy en 1930 ; collection privée, France.

Bibliographie
Henry Harris, L.-L. Boilly, sa vie, son œuvre,
Paris, 1898, décrit p. 157, sous le titre Madame
Tallien ? ; P. Marmottan, Le Peintre Louis Boilly,
Paris, 1913, reproduit planche LVII, face à la page
204, comme Portrait présumé de madame Tallien
et de sa fille, décrit p. 205, note 1 et cité p. 233 ;
André Mabillet de Poncheville, Boilly, Plon, 1931,
p. 103 ; Exposition Boilly (1761-1845), Palais
des Beaux-Arts de Lille, 2012, mentionné p. 167.

Exposition
L.-L. Boilly, Hôtel Sagan, Paris, juin 1930, organisé
par les amis du musée Carnavalet, n° 82, appartenant
à Mr Marcel Midy ; La Révolution française
dans l'histoire – dans la littérature dans l'art,
musée Carnavalet, Paris, 1939.

Œuvre en rapport
Jean-Louis Laneuville, Portrait de la citoyenne
Tallien, dans un cachot à la Force, dans
la descendance du modèle au château de Chimay
jusqu'à aujourd'hui ; Portrait de Mme Tallien, huile
sur bois, H. 52 cm ; L. 42 cm, collection particulière.

Louis-Joseph Boilly, né à La Bassée, dans le nord de la France, le 5 juillet 1761 meurt à Paris le 6 janvier 1845. Fils d'un modeste sculpteur sur bois, notre artiste est largement autodidacte. Ce trait peut surprendre de la part d'un peintre dont les tableaux montrent souvent une construction sophistiquée et une exécution raffinée. Il commence tôt à peindre et reçoit ses premières commandes à l'âge de onze ans. Il s'émancipe à treize ans et demi de la tutelle paternelle pour bénéficier de la protection d'un de ses parents à Douai. En 1779, remarqué par l'évêque de la ville, il part pour Arras où il acquiert une réputation de portraitiste qui lui aurait valu jusqu'à trois cents commandes. Il semble que ce soit à Arras qu'il ait appris à peindre trompe-l'œil et grisailles sous la direction du peintre Dominique Doncre (1743-1820). En 1785, il va s'établir à Paris qu'il ne quittera plus jusqu'à sa mort. Il participe pour la première fois au Salon en 1793 et y expose régulièrement jusqu'en 1824. Pendant la Terreur, dénoncé au Comité de Salut Public pour avoir peint des sujets allant à l'encontre de la morale, il échappe de peu à la guillotine, en montrant son Triomphe de Marat, aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Lille, (inv.1290 bis). Toute sa carrière aura été consacrée à deux types de représentations : des scènes de genre et des portraits. Boilly reste toute sa vie un peintre de petits formats, travaillant pour un milieu essentiellement bourgeois. Auteur de scènes plus ou moins licencieuses à ses débuts avant la Révolution, il évolue vers des représentations de la vie quotidienne de son temps. Il peint ses contemporains mieux qu'aucun autre, mélangeant les genres avec un extraordinaire brio. Le recours au trompe-l'œil et à la grisaille lui permet de démontrer sa virtuosité mais il excelle aussi dans la caricature. Il est à bien des égards un héritier des Hollandais, d'un Gérard Dou ou d'un Van Mieris par exemple par la qualité et le fini de son exécution mais aussi un digne contemporain de David et du néoclassicisme avec une recherche de la pureté de la ligne. Il sait cependant conserver une certaine distance avec son sujet qu'il observe même parfois avec humour.

Notre tableau est caractéristique de l'art de Boilly : c'est un portrait, il est « à l'imitation de l'estampe », il est aussi trompe-l'œil avec son passe-partout peint et subtilement dégradé. Il s'agit de Madame Tallien et une de ses filles. Née Teresa Cabarrus, d'une famille de banquiers de Bayonne établis à Madrid, elle eut une des vies les plus aventureuses de son temps. Née en 1773, elle est mariée une première fois à quinze ans à un monsieur Devin de Fontenay qui la laissera rapidement libre de vivre sa vie. Elle saura en profiter en ayant de multiples amours jusqu'à son dernier mariage en 1805 le 9 août, avec François-Joseph de Riquet, comte de Caraman puis prince de Chimay. Sa gloire fut immense sous la Terreur. Femme d'esprit et



partisane des idées nouvelles, proche des Girondins, elle est emprisonnée à Bordeaux. Elle doit sa liberté à Tallien, envoyé pour gouverner cette ville. Elle le séduit et en profite pour faire bénéficier ses proches et leurs amis de sa nouvelle position. Elle est alors Notre-Dame de Bon Secours. Teresa deviendra Notre-Dame de Thermidor pour avoir poussé Tallien au renversement de Robespierre, alors qu'emprisonnée à nouveau à Paris à la prison des Carmes pour son action à Bordeaux, elle est menacée de la guillotine. Immensément célèbre, elle devient la maîtresse de Barras, puis d'Ouvrard, grand fournisseur aux armées des guerres de la Révolution et de l'Empire et l'homme le plus riche de son temps. C'est ce dernier qui serait le père de Clémence, la petite fille présente sur notre tableau. Mais on peut aussi se souvenir de la phrase de Napoléon au sujet de cette jeune femme d'esprit, partisane des idées nouvelles et réputée pour sa beauté : *« Vous avez eu deux ou trois maris et des enfants de tout le monde »*.

Peindre à l'imitation de l'estampe est une technique fréquemment utilisée par Boilly. Elle lui permet de se montrer encore plus virtuose qu'à l'ordinaire en jouant sur toute la gamme des gris mais aussi en donnant un velouté au modelé des visages ou un rendu des tissus qui sont de grandes prouesses techniques. Au-delà de la technique, au-delà aussi de l'image conventionnelle de *femme aux mœurs légères* de son modèle, il a su trouver en Madame Tallien une expression mélancolique qui reflète peut-être sa mise à l'écart par Napoléon, maître de la France lorsqu'il peint son portrait. À son regard songeur s'oppose la vivacité de sa fille, la petite Clémence Isaure née le 1^{er} février 1805 qui, enjouée, nous regarde et invite sa mère à quitter sa rêverie. Dans notre tableau, Louis Léopold Boilly s'ingénie et s'amuse à peindre, tel un clin d'œil, une gravure dont la fausse marie-louise bleutée accentue la profondeur et la densité de notre grisaille.

Comme l'indique Sylvain Laveissière, les « brunailles » de Boilly sont *« une réflexion de peintre (les peintres pensent le pinceau à la main) sur les moyens et les finalités de la peinture, art d'illusion dont Boilly, par ailleurs fêru d'optique, a poussé fort loin l'étude des virtualités »*.



LOUIS-LÉOPOLD BOILLY

(La Bassée 1761 - Paris 1845)

Trompe-l'œil aux pièces de monnaie sur le plateau d'un guéridon

Huile sur marbre blanc cerclée d'ébène, H. 47 cm de diamètre (H. 58 cm avec sa bordure)

Signé sur le feuillet à gauche : Boilly peintre rue / Faubourg Saint-Denis N° 14 / la deuxième porte en montant à / gauche / à Paris

Inscription sur le feuillet à droite : NEUCHATEL / Monsieur Pourtalès le cadet / chez Mrs Coulon / rue de clery / Paris

Provenance

Probablement ancienne collection du comte Pourtalès-Gorgier; Octave Linet; sa vente, Palais Galliera, Paris, 23 Mars 1963, lot 4; Cologne, collection Gustav Rau; légué en 2001 à la Fondation UNICEF, inv. GR I.245; Vente, Londres, Bonhams, 5 décembre 2013, lot 78.

Bibliographie

P. Marmottan, *Le Peintre Louis Boilly (1761-1845)*, 1913, p. 253; A. Scottez-De Wambrechies, «L'œuvre dessinée de Boilly», *L'Estampille*, 1988, p. 120; I. Mayer, *Catalogue des Peintures de la Fondation Rau*, 1989, sans n°; L. S. Siegfried, «Boilly and the Frame-up of Trompe-l'œil», *Oxford Art Journal*, 1992, XV, n° 2, p. 31, fig. 7; L. S. Siegfried, *The Art of Louis Léopold Boilly. Modern Life in Napoleonic France*, New Haven en association avec le Kimbell Art, Fort Worth et National Gallery, Washington, 1995, p. 187, fig. 161; Ph. Bordes, Fort Worth and Washington. *Louis Léopold Boilly, The Burlington Magazine*, 1996, p. 153; cat. exp. Lille, 2012, p. 238.

Exposition

Lille, Palais des Beaux-Arts, *Rétrospective Louis-Léopold Boilly*, 2011-2012, n° 168.

Avec le redoutable esprit facétieux qui lui est connu, Louis-Léopold Boilly intitula *Trompe-l'œil* la peinture aujourd'hui perdue qu'il exposa au Salon de 1800. Tandis que la représentation d'objets peints cherchant à reproduire l'expérience visuelle est une pratique ancienne, le mot était alors nouveau. Il apparaît pour la première fois à propos de cette toile dans le journal *Le Citoyen français*, paru en 1800 «*Un trompe-l'œil; et moi j'dis que mon œil n'est pas trompé; on y voit tout de suite ce que c'est*⁽¹⁾», avant d'être intégré dans le *Dictionnaire des Beaux-Arts* d'Aubin-Louis Millin, publié en 1806 : «*Trompe-l'œil: c'est ainsi que l'on désigne l'illusion que produit un objet peint, au point de séduire et tromper les gens, et que les italiens appellent inganni*». Artiste à la créativité et la production fécondes, Boilly aime à jouer des codes du portrait, de la caricature, de la scène de genre comme de la peinture d'histoire qu'il se plaît à réinventer, touchant à tous les matériaux avec une aisance éblouissante. Le trompe-l'œil ne fait pas exception dans son corpus et révèle, plus que tout autre genre, la virtuosité de cet artiste qui compte parmi les plus importants du XIX^e siècle.

Sur une plaque de marbre, Boilly a peint des pièces de monnaie, une plume, un portrait en miniature autour desquels sont disposés quelques papiers. Le trait extrêmement concis accompagne le rendu précis et détaillé des objets, auquel s'ajoute la maîtrise de la perspective afin de rendre compte du relief des formes qui rappelle les trompe-l'œil du peintre Dominique Doncre (1743-1820). Dans l'atelier de ce maître installé à Arras, Boilly y réalise son apprentissage à partir de 1778, avant de s'installer à Paris en 1785. Les lignes que Boilly dessine alors s'affinent, gagnées d'abord par l'influence de l'art dépouillé de Jacques-Louis David (1748-1825), puis celle du goût pour la représentation miniaturisée d'Ingres (1748-1867).



(1) *Le Citoyen fr.*, n° 329, 18 vendémiaire an IX, p. 3b; cf. cat. exp. Lille, 2011-2012, p. 59-64.

(fig. 1)

Louis-Léopold Boilly, *Trompe-l'œil dit aux dessins et aux savoyards*, huile sur toile, H. 54 ; L. 64 cm, Paris, musée du Louvre, RF 2002-16.



Quant à la virtuosité des procédés de perspective, destinée à entraîner le spectateur dans une illusion de réalité que déploie ici Boilly, elle égale celle des maîtres hollandais du Siècle d'Or qu'il collectionnait, comme en témoigne le catalogue de sa vente en 1829. Tandis que la nature morte hollandaise du XVII^e siècle traitée en trompe-l'œil dénonçait l'illusion des sens, Boilly et ses contemporains confinent jusqu'à l'excès la peinture à la mimesis. Il ne s'agit plus de donner l'illusion d'un espace perspectif, donc de sa profondeur, mais au contraire, d'imiter la plus faible épaisseur. À cet égard, le *Trompe-l'œil dit aux dessins et aux savoyards* est une véritable démonstration de virtuosité dans la description peinte d'objets d'art peu épais sur des surfaces plates (fig. 1).

Boilly conçoit le trompe-l'œil comme un jeu pour le spectateur et comme un défi lancé à lui-même. Notre *Trompe-l'œil aux pièces de monnaie sur le plateau d'un guéridon* est une curiosité en tant qu'objet, en même temps qu'il manifeste les hautes ambitions de l'artiste. Cette œuvre se démarque de la production des trompe-l'œil de Boilly dans la mesure où elle était destinée à faire complètement illusion en prenant la place d'un objet réel. Sur les quatre guéridons en trompe-l'œil qu'a réalisés l'artiste au cours de sa carrière, celui du Wimpole Hall à Royston (fig. 2) ainsi que le nôtre ne sont pas composés d'une toile ou d'un vélin marouflé sur un support, puisque la peinture est directement appliquée sur la surface. Le plateau de marbre s'assemblait avec un trépied, comme un vide-poche sur lequel Boilly a peint avec espièglerie des objets à l'échelle. En parfait promoteur de sa propre entreprise, tout en détournant l'usage du prestigieux *cartellino* de la Renaissance, Boilly fait figurer son nom et son adresse qu'il destine non pas au commanditaire de l'œuvre, mais aux clients potentiels qui la verront. Cette mise en scène présuppose un comportement particulier du spectateur que Boilly cherche à surprendre par sa virtuosité et son inventivité.

(2)
Description des tableaux faisant partie de la collection de M. le comte de Pourtalès-Gorgier, Paris, 1841, n°s 189-191.



(fig. 2)

Louis-Léopold Boilly, *Dessus de table en trompe-l'œil*, huile sur panneau de bois marqueté, H. 75 ; L. 112 cm, Royston, Wimpole Hall, inv. 206627.1

Aussi parsème-t-il de son pinceau lisse et ferme la surface de son œuvre de papiers usés, pliés, superposés à un verre de loupe... Ces objets affirment la personnalité du possesseur puisque sous le portrait en miniature, l'artiste a glissé un billet comportant le nom et l'adresse d'un des trois fils cadets de Jacques-Louis de Pourtalès. Puissant entrepreneur et banquier suisse, comme le rappelle l'origine des pièces de monnaie dépeintes sur le guéridon, Pourtalès s'était associé au Français Paul Coulon. C'est chez un membre de ce dernier que loge l'un de ses fils cadets : James Alexandre (1776-1855) ou Jules-Henri-Charles Frederick (1779-1861), puisque Pierre-Edouard (1780-1781) est mort prématurément.

L'hypothèse d'une commande de James-Alexandre est séduisante puisqu'il quitte Neuchâtel pour s'installer définitivement à Paris en 1809, année où Boilly redouble sa production de trompe-l'œil. Celui que l'on appellera Pourtalès-Gorgier à la suite de sa brillante carrière bancaire et diplomatique avait rassemblé l'une des plus belles collections de peintures de toutes les écoles, comme en témoigne les *Souvenirs de la galerie Pourtalès : Tableaux, antiques et objets d'art, photographiés par Goupil & Cie*, que ses héritiers publient en 1863, avant de disperser la collection en vente le 27 mars 1865. L'attachement de Pourtalès-Gorgier à Boilly est avéré par la présence de deux scènes de genre qui apparaissent déjà dans l'inventaire de la collection que Pourtalès avait dressé en 1841⁽²⁾. En raison de son caractère intime, il se pourrait que notre trompe-l'œil soit resté en possession des membres de la famille Pourtalès, avant que le peintre Octave Linet (1870-1962) ne l'acquière. En effet, les œuvres célébrant la dynastie familiale et dont les publications précédemment citées ne font pas mention passent progressivement en vente, comme en témoigne la réapparition en 1998 du *Portrait de James-Alexandre Pourtalès-Gorgier* par Paul Delaroche acquis par le Louvre.

EDMÉ BOUCHARDON

(Chaumont-en-Bassigny 1698 - Paris 1762)

Portrait d'un jeune garçon

—
Sanguine sur fond de contre-épreuve
H. 418 mm ; L. 280 mm

Edme Bouchardon est né dans une famille d'artistes rompus à l'exercice du dessin : son père Jean-Baptiste, architecte, lui dispense l'apprentissage de cet art. Son frère, quant à lui, est également sculpteur. En 1722, Edme se rend à Paris, où il entre dans l'atelier de Guillaume Coustou. Un an plus tard, il obtient le Prix de Rome, en même temps que Lambert-Sigisbert Adam. Il reste dix ans à Rome où, bien qu'il admire les œuvres du baroque (en particulier celles du Bernin), il se prend de passion pour l'étude de la sculpture antique, de sa pureté renvoyant à un âge d'or. Il s'y construit une réputation en réalisant notamment les portraits du pape Clément XII et du cardinal de Polignac. À son retour à Paris en 1732, il est nommé sculpteur du roi. Membre de l'Académie en 1744, il en devient professeur un an plus tard. Il travaille pour les résidences royales, telles Versailles et Grosbois, mais ses chefs-d'œuvre se trouvent également à Paris, dans l'église Saint-Sulpice ou rue de Grenelle, où il réalisa la fameuse fontaine. Edme Bouchardon est également considéré, de son temps déjà, comme un très grand dessinateur. Le comte de Caylus évoque dans l'éloge et la biographie de son ami sculpteur, qu'il rédige à la mort de celui-ci, « *l'un des plus grands et des plus beaux dessinateurs que la sculpture ait produit* » (Comte de Caylus, *Vie d'Edme Bouchardon, sculpteur du roi*, Paris, 1762). Bouchardon est connu pour sa série des *Études prises dans le bas peuple* ou *Les cris de Paris* (1737-1746) et pour l'illustration du *Traité des pierres gravées* de Mariette (1750). Il réalisa également de nombreuses académies à la craie rouge, ainsi que des projets de médailles symbolisant le règne de Louis XV.

Bouchardon se place en précurseur de son temps : alors que ses contemporains amènent le baroque à son paroxysme, Edme Bouchardon se lance dans les prémices du néoclassicisme, en présentant des œuvres d'une pureté tout antique mais qui en même temps, s'en éloignent du fait de leur imperfection. Bouchardon préférerait en effet le naturalisme à l'idéalisme. *L'Amour se faisant un arc dans la massue d'Hercule* (1750, musée du Louvre) choque même le public de l'époque par la trivialité de ce corps d'adolescent nu.

Le *Portrait d'un jeune garçon* montre tout le talent de Bouchardon. La difficulté ici est d'organiser l'espace afin de donner une impression de proximité du modèle et un effet de profondeur du plan. Le résultat est là : le garçonnet, le regard perdu dans ses pensées, l'air presque nostalgique, installe une proximité stupéfiante avec le spectateur, dont on prend conscience grâce à la présence du parapet, un élément très rare dans l'œuvre de Bouchardon, qui place ainsi cette œuvre dans l'ancienne tradition du portrait du XV^e siècle. Ce parapet ainsi que le large chapeau auréolant la tête du personnage et qui lui fait écho, concentrent notre regard sur le visage de l'enfant.

Ce portrait très touchant précède la vogue des représentations d'enfants dans les arts, initiée par la publication de *l'Émile ou de l'éducation* de Jean-Jacques Rousseau en 1762, année de la mort d'Edme Bouchardon.



FRANÇOIS BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

Étude de dieux-fleuves traditionnellement identifiés comme le Rhône et le Rhin

—
Paire d'huiles sur toile
H. 91,5 cm ; L. 73,7 cm

Provenance

Vente anonyme, Paris, Hôtel de Bullion, 1^{er} juin 1787, n° 81 [à Meunier]; Louis Gabriel Suchet, 1^{er} duc d'Albufera; S. de Lacqui, Paris; Luigi Rochetti, Rome; Vente, Londres, Christie's, 26 juin 1959, n° 52 [pour 4.500 guinées à Marenziel]; collection de Mr. Harsch, Genève, 1968.

Bibliographie

G. Reitlinger, *The Economics of Taste : The Rise and Fall of Picture Prices, 1760-1960*, Londres 1961, p. 258; A. Ananoff, *François Boucher*, 1976, Lausanne-Paris, vol. II, p. 324; cat. exp. Paris, musée du Louvre, 2004, *François Boucher. Hier et Aujourd'hui*, p. 89.

Expositions

Londres, galerie Heim, janvier-mars 1968, *French Paintings and Sculptures of the 18th Century*, n° 15 et n° 16 repr.



Né à Paris en 1703, François Boucher fait sans doute son apprentissage auprès de son père, maître peintre de l'Académie de Saint-Luc avant d'être placé dans l'atelier de François Lemoyne. Prix de Rome en 1723, il se voit contraint de rester à Paris, car la prolongation exceptionnelle de la durée de résidence accordée aux pensionnaires de l'Académie de France à Rome ne lui laisse pas de place vacante. Boucher, qui se signale déjà par une aisance exceptionnelle, travaille dans le domaine de l'estampe : il produit des dessins préparatoires pour le graveur Jean-François Cars afin d'illustrer des thèses, puis interprète à l'eau-forte plus d'une centaine de dessins d'Antoine Watteau inclus dans le *Recueil Jullienne*. Après un séjour en Italie, de 1728 à 1730, le jeune artiste est agréé puis reçu comme peintre d'histoire à l'Académie Royale de peinture et de sculpture en 1734. Sa manière fluide et élégante, le choix de coloris clairs ainsi que sa prédilection pour les sujets mythologiques et pastoraux s'affirment au cours de la décennie 1730, avant de s'imposer dans la réalisation de nombreux décors. Dès 1735, l'artiste répond à sa première commande royale en livrant quatre grisailles sur le thème des vertus, pour la chambre de la Reine. Alors qu'il fournit l'Europe entière en tableaux de chevalet et dessus-de-porte, il poursuit sa collaboration avec les graveurs en éditant chez Huquier les *Livres de Groupes d'Enfants* (fig. 1), puis en assurant la large diffusion de ses œuvres par la gravure d'interprétation. Ses cartons de tapisseries destinés aux manufactures de Beauvais, puis des Gobelins, permettent de relever la situation financière de la première, puis d'assurer le succès de la seconde. Cette activité se double de la transcription de ses modèles en sculpture, par Étienne Falconet notamment, pour les manufactures de Vincennes et Sèvres.

(fig. 1)

Pierre Aveline d'après François Boucher, *Quatrième Livre de Groupes d'enfants*, n° 5, *Deux amours dont un tient une couronne*, eau-forte, musée du Louvre.







Détail



(fig. 2)
François Boucher, *Deux putti*,
sanguine et craie blanche, collection particulière.

Nos pendants illustrent parfaitement l'emploi de la grisaille esquissée chez Boucher, afin de répondre aux commandes aussi nombreuses que variées qu'il recevait. Après avoir arrêté une composition sur un dessin, l'artiste la transpose en peinture. Sous la forme d'esquisse, elle est souvent traitée en grisaille ou en camaïeu. Cette méthode assure au peintre fortement sollicité une rapidité de conception et d'exécution, tout en servant de *modello* soumis à l'approbation du commanditaire. Les éventuels réajustements sont réalisés sur des feuilles, sur lesquelles l'artiste isole les détails à affiner. Si les raisons de la création de ces pendants restent inconnues, il est possible de déduire leurs fonctions à partir de l'analyse de leurs compositions. La conception en symétrie des éléments parfaitement combinés, conjuguée à la verticalité de la mise en page, affirme la vocation décorative des œuvres. L'association de camaïeux d'or et d'argent indique une transposition en tapisserie, selon F. Joulie (communication orale). L'hypothèse est d'autant plus séduisante que l'artiste fournissait des grisailles esquissées aux lissiers des manufactures, en prenant soin de leur indiquer les tons à transcrire. Plusieurs éléments plaident en faveur d'une exécution au cours de la décennie 1760, notamment la composition ordonnée sur une verticale rythmée par quelques sinuosités – roseaux, tronc d'arbre, feuillage – qui n'ont plus les élans tournoyants de l'art rocaille. L'ordonnance simple et claire, de même que le traitement sculptural des fleuves et des *putti* à l'aide de quelques coups de pinceau chargé de matière, infléchissent l'art de Boucher vers une nouvelle manière, plus sobre et mesurée qui fait alors le succès d'un Joseph-Marie Vien ou d'un Jean-François Lagrenée. Les contours d'une ligne ferme, grise ou brune, font ressortir les figures, en accentuant leur caractère monumental. François Boucher, qui accordait une importance particulière à l'emplacement de ses œuvres, tenait compte de leur angle de vue comme de l'incidence de la lumière naturelle. La frontalité affirmée de nos pendants traités comme des trompe-l'œil semble correspondre à un projet de décors muraux encastrés.

(1) François Boucher, *Deux putti*, sanguine, estompe et rehauts de blanc, H. 345 mm; L. 245 mm, Vente, Paris, Hôtel Drouot, 12 novembre 2012, n°41.

(2) A. Ananoff, *François Boucher*, Paris et Lausanne, 1976, vol. II, n°855, fig. 144.



Détail



(fig. 3)
Louis Surugue d'après François Boucher,
«Frontispice du tombeau de Guillaume III»,
*Tombeaux des princes, grands capitaines
et autres hommes illustres, qui ont fleuri dans
la Grande-Bretagne vers la fin du XVII^e
et le commencement du XVIII^e*, eau-forte et burin.

Quand il publie chez Huquier le *Recueil des fontaines* entre 1736 et 1738, Boucher exploite déjà le thème du dieu-fleuve, dont la barbe se mêle aux jaillissements de l'eau. Le titre traditionnel du Rhin et du Rhône de notre paire de toiles pourrait renvoyer au dessin avorté du duc de Choiseul – alors puissant ministre des Affaires étrangères – de relier les deux fleuves par un canal, comme le propose Claude-Quentin de La Chiche dans son rapport remis en 1765. Boucher, nommé Premier peintre du roi cette année-là, était alors la personne la mieux qualifiée pour répondre à une commande décorative, pour laquelle il ne manquait plus qu'à placer sur les boucliers les armes des territoires engagés dans cet ambitieux projet de canal qui n'aboutira qu'en 1784. Si la figure du dieu-fleuve parsème l'œuvre de Boucher, celle des enfants dodus l'emplit absolument. Aussi, parmi les nombreux rapprochements opérés entre les *putti* de nos deux toiles et les œuvres de Boucher, il faut citer le *putto* situé au sommet de la première fontaine, qui apparaît à l'identique sur une feuille préparatoire⁽¹⁾ (fig. 2) à la cinquième planche du *Quatrième Livre de Groupes d'enfants* (fig. 1), ainsi que sur une sanguine, *Quatre amours sur un nuage* que Boucher signe et date de 1760⁽²⁾. Mais bien auparavant, l'artiste avait adjoint à ce *putto* un second, en tous points semblable au nôtre, puisqu'il tient un bouclier et un casque, sur le *frontispice du tombeau de Guillaume III* réalisé vers 1730 pour le recueil *des Tombeaux des princes, grands capitaines et autres hommes illustres, qui ont fleuri dans la Grande-Bretagne vers la fin du XVII^e et le commencement du XVIII^e* (fig. 3).

Nous remercions Madame Françoise Joulie et Monsieur Alastair Laing d'avoir confirmé l'authenticité de ces œuvres et pour leur aide dans la rédaction de cette fiche.



FRANÇOIS BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

Étude de femme drapée appuyée sur un piédestal

Crayon noir, estompe et rehauts de craie blanche
H. 520 mm ; L. 360 mm

Provenance

Probablement collection Bourlamaque ;
probablement sa vente, Paris, le 27 mars
1770, n° 22 ; vente anonyme, Paris, Hôtel Drouot,
Me Delestre, les 7-8 mai 1888, n° 23 ;
collection D. S. ; sa vente, Paris, Hôtel Drouot,
Mes Desvougues & Baudoin, le 17 décembre 1924,
n° 125 ; collection particulière.

Bibliographie

Probablement L. Soullié et Ch. Masson,
*Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné
de François Boucher*, A. Michel, François Boucher,
Paris, 1888, p. 126, n° 2280, *Le Figaro artistique*,
n° 62, 19 février 1925, reproduit ;
A. Laing, P. Rosenberg, *The drawings of François
Boucher*, Londres, 2003, mentionné notice n° 51,
p. 238, note 1 et p. 248, note 2.

Œuvre en rapport

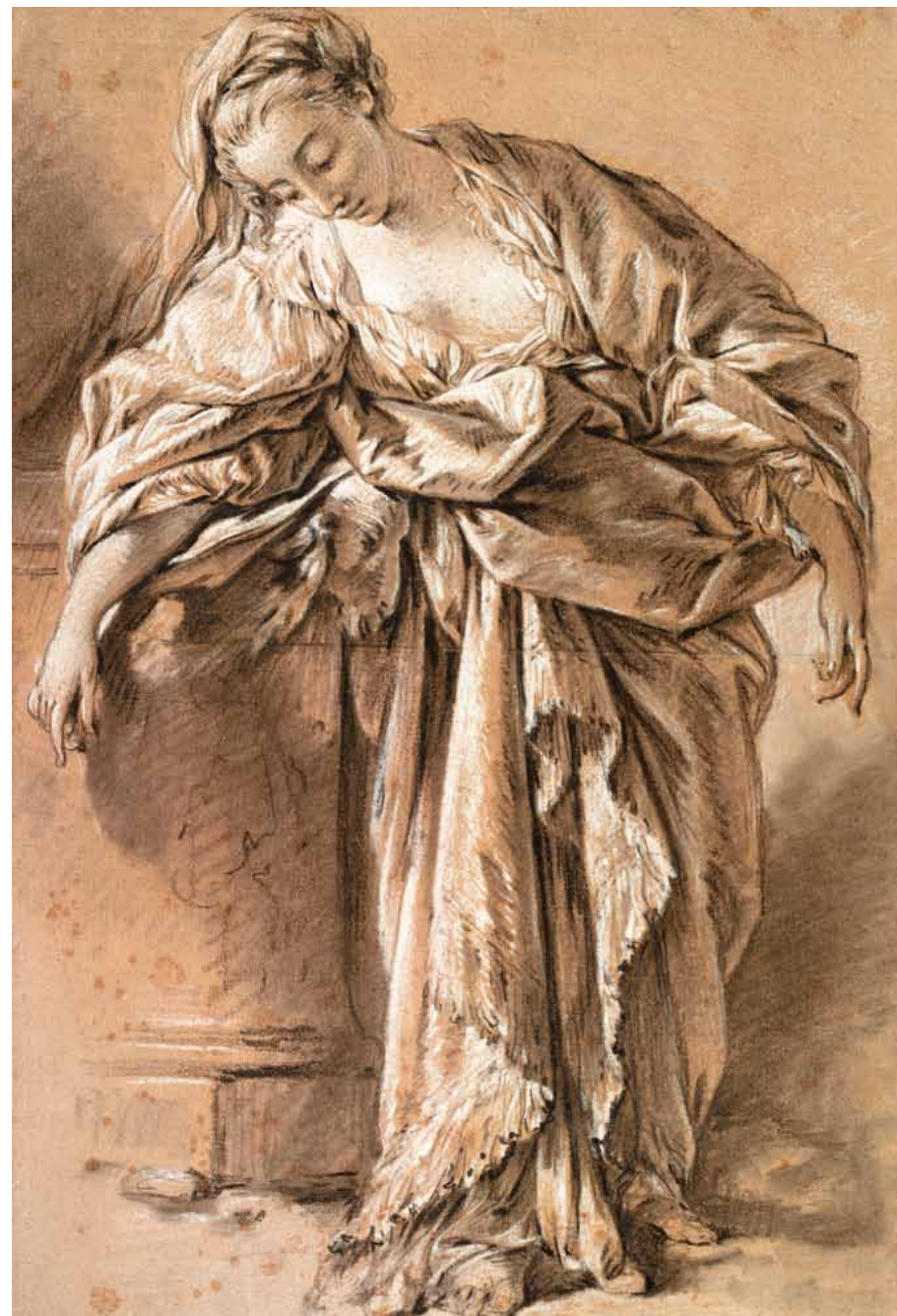
Une autre version, sans le piédestal, se trouve
dans une collection particulière.

La provenance de ce dessin est difficile à établir avec certitude à cause de cette autre version et des descriptions anciennes trop sommaires pouvant prêter à confusion. Cependant, la provenance familiale et la photographie du catalogue de vente de 1924 confirment le lien avec notre dessin. Il est mentionné dans cette vente que le dessin proviendrait de la collection du sculpteur Falconet. La principale différence entre les deux versions tient, dans notre dessin, à l'existence du piédestal avec cette tête de bélier ornant l'arête de l'entablement, à laquelle est suspendue une guirlande florale.

La réapparition de ce magnifique dessin, impressionnant par sa vigueur d'exécution, vient enrichir notre connaissance du travail de Boucher. Il s'agit visiblement d'une figure exécutée *fa presto* dont l'artiste se servira pour d'autres commandes. La vigueur du traitement du drapé, le visage adouci par les sourcils largement espacés au-dessus des yeux rappellent la manière caractéristique de Boucher dans les années 1750-60.

Le piédestal à l'antique, le drapé à franges et le voile symbolisent une vestale ou une héroïne de la mythologie. Dans son catalogue d'exposition (2003), Alastair Laing rappelle que Boucher aimait à brouiller les pistes, les déesses issues de son crayon ayant aussi bien l'air de bergères, de reines ou de Vierge Marie...

Nous remercions Monsieur Alastair Laing de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce dessin et pour son aide dans la rédaction de cette notice.



FRANÇOIS BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

Femme de dos à la robe de satin

Pierre noire, sanguine et rehauts de pastel
H. 520 mm ; L. 410 mm

Provenance

Probablement collection du Cabinet de M^{me} Jullienne, sa vente, le 5 novembre 1778, n° 87 ; collection Blondel d'Azincourt, sa vente, le 10 février 1783, n° 144 ; collection van Parijs, sa marque (L.2531) ; 1964, galerie Cailleux ; collection particulière.

Bibliographie

Paris, 1932, galerie Charpentier, n° 48 ; Londres, 1932, *French Art*, n° 48 ; Paris, 1946, *Les Goncourt et leurs temps*, musée des Arts décoratifs, n° 346 ; Paris 1951, *Deux siècles d'élégance*, galerie Charpentier, n° 316 ; Paris, 1964, *François Boucher 1^{er} peintre du Roi*, galerie Cailleux, n° 46.

Œuvre en rapport

Commemorative catalogue of the exhibition of French Art, Londres, 1932, n° 642 ; pl. 168.

Cette superbe feuille constitue une étude pour un des personnages de la *Fontaine d'Amour*, peinture aujourd'hui conservée au Jean Paul Getty Museum et ayant servi de carton de tapisserie pour la première tenture de *La Noble Pastorale*, tissée à Beauvais en 1748.

L'élégance de la silhouette, le raffinement du traitement de l'étoffe, expliquent sans doute le succès de ce modèle dont on connaît plusieurs versions ou répliques, parmi lesquelles la feuille de très belle qualité conservée au Städelische Kunstinstitut de Francfort. De dimensions et de technique comparables, elle est signée et porte la date de 1752. Il est assez vraisemblable que notre dessin ait été exécuté au moment de l'élaboration du carton de tapisserie, soit vers 1748, et que son succès ait conduit François Boucher à en réaliser d'autres versions, plus abouties, quelques années plus tard.

Notre dessin semble être, en dépit de légères différences de dimensions, celui ayant figuré à la vente du cabinet de M^{me} Jullienne, le 5 novembre 1778, sous le n° 87 (« *Une jeune femme vue par le dos, vêtue d'un juste au corps et d'une jupe de satin. Papier gris, crayon noir et blanc, 21 p x 15 p* ») puis à la vente Blondel d'Azincourt, le 10 février 1783, sous le n° 144 (« *deux études de figures de jeunes femmes ajustées chacune d'une robe de soie. Ces deux morceaux largement touchés sont faits d'après nature aux trois crayons et estompés sur papier gris* »). Dans aucun des deux catalogues, nous ne trouvons la mention d'une date portée sur le dessin, ce qui tendrait à accréditer l'hypothèse selon laquelle il s'agit bien de notre feuille.

Ce magnifique dessin représente une femme gracieuse tournant le dos au spectateur, se dérobant ainsi à son regard. Le visage caché laisse place à la curiosité et à l'imagination, comme sous un masque. Cette composition renvoie aux conventions du langage corporel et des expressions gestuelles encore habituelles au XVIII^e siècle, utilisées aussi bien dans la haute société (comme le port codifié de l'éventail) que dans le théâtre. En effet, bien que nous soyons à une époque où les scènes peintes inspirées de la *commedia dell'arte* évoluent vers des scènes de pastorales, celles-ci conservent la théâtralité de la gestuelle des corps.



LOUIS DE BOULLOGNE

(Paris 1654 - 1733)

Jeune homme dormant

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier bleu
H. 300 mm ; L. 530 mm
Porte un monogramme en bas au centre

Provenance
Collection privée, France

Frère cadet du peintre d'histoire Bon de Boullogne, Louis II de Boullogne débute sa carrière dans l'atelier de son père, Louis Boullogne. Son parcours s'inscrit dans le cursus classique des artistes de son temps. En 1675, deux ans après avoir remporté le Prix de Rome, il part pour l'Académie de France, d'où il revient en 1679. Immédiatement employé au château de Versailles, puis reçu à l'Académie en 1681 avec *Auguste fermant le temple de Janus* aujourd'hui exposé au musée de Picardie à Amiens, Louis de Boullogne voit dès lors affluer les commandes prestigieuses telles que les Mays de 1686 et 1695, et de nombreux décors pour les châteaux de Marly, Meudon ainsi que pour les Invalides. En 1699, il expose quatorze toiles religieuses et mythologiques au Salon. À l'apogée de sa carrière, il devient directeur de l'Académie en 1722, est anobli, puis nommé Premier peintre du Roi, en mai 1725. Jouissant d'une immense fortune, Louis de Boullogne est le premier peintre à bénéficier d'une telle reconnaissance sociale.

Consulter les près de deux cents dessins de l'artiste que possède le Cabinet des Dessins du musée du Louvre permet de réaliser combien Boullogne est un admirable dessinateur. Préparatoires, ou non, à de grandes toiles, ces dessins (compositions entières ou études de détails), à la pierre noire et réhaussés de blanc, très souvent sur papier bleu, permettent de mieux saisir le processus créateur de l'artiste. Il commence par étudier l'attitude du personnage en le représentant nu, stylisant plus ou moins les draperies.

Dans notre feuille, un homme dort allongé de tout son long, serein. La frontalité, la simplicité de la mise en page, et le fait qu'il occupe la totalité de l'espace de la page ajoutent une notion d'intemporalité. Dans notre feuille, un homme dort allongé de tout son long, serein. La craie blanche, posée avec parcimonie, accentue la théâtralité de la pose.

Compte tenu de son aspect fini, notre dessin est très probablement une étude préparatoire pour un tableau encore disparu.



JOSEPH CHINARD

(Lyon 1756 - 1813)

La Jeunesse ou l'Innocence sur l'Océan de la vie dirigée par l'Amour

Terre cuite, H. 57,7 cm ; L. 92,7 cm ; P. 41,9 cm
Salon de 1798, n° 511

Collection

Collection Magnien, Lyon jusqu'en 1951 ;
collection M. de Laporte, Lyon ; galerie Wildenstein,
New York ; collection privée, États-Unis.

Bibliographie

M. Rocher-Jauneau, *L'Œuvre de Joseph Chinard
au musée des Beaux-Arts de Lyon*, Lyon, 1978,
pp. 33-34 ; J. Laget, *Collection des livres des
anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800,
Tome VIII, Salons de 1798 - 1799 - 1800*,
Librairie des Arts et Métiers - Éd., Nogent-Le-Roi,
1991, p. 72, n° 511.

Œuvre en rapport

Deux études pour *La Jeunesse ou l'Innocence
sur l'Océan de la vie dirigée par l'Amour*, terre
cuite, 17,8 x 26,7 cm chacune, New York,
The New American Art Galleries, November 17-18,
1922, lot 51 (fig. 1).



(fig. 1)
Deux études de *La Jeunesse ou l'Innocence
sur l'Océan de la vie dirigée par l'Amour*,
terres cuites, H. 17,8 cm ; L. 26,7 cm.

Joseph Chinard est l'un des principaux sculpteurs néoclassiques avec Jean-Antoine Houdon (1741-1828), Pierre Julien (1731-1804) et Jean-Guillaume Moitte (1746-1810). En 1770, il entre à l'École Royale de Dessin dirigée par Donat Nonotte et travaille sous la direction du sculpteur Barthélémy Blaise. À l'âge de seize ans, il reçoit la commande de la décoration de l'*Hôtel de Ville* de Lyon. En 1791-1792, Chinard se rend pour la deuxième fois à Rome. Incarcéré dans le château de Sant'Angelo, à cause de deux sculptures jugées subversives, Jacques-Louis David et quelques députés interviennent pour le faire libérer. Chinard revient en France où il est triomphalement accueilli dans sa ville natale. Avec l'arrivée de Bonaparte, l'iconographie révolutionnaire et républicaine disparaît de ses œuvres et est progressivement remplacée par des sujets glorifiant les généraux héroïques, les batailles ou les banquets du Premier Consul, et la Paix. En dépit de sa réputation grandissante, il ne se fixe jamais à Paris et finit sa carrière à Lyon.

Cette allégorie de la jeunesse et de l'innocence est exécutée par Chinard pendant le Consulat, quand l'artiste, au sommet de sa gloire, est reconnu comme le grand maître de la sculpture en France. L'œuvre, exposée sous le n° 511 lors du Salon de 1798, y est décrite : « *Un enfant, portrait de grandeur naturelle. cet enfant échappe au naufrage en se faisant une nacelle des armes de l'Amour, et une voile de son bandeau* ».

Si la taille est exceptionnelle pour une terre cuite, le sujet n'en est pas moins extravagant. Reprenant les grands thèmes héroïques de cette époque troublée, Chinard n'hésite pas à imaginer un bateau en forme de coquille, symbole de la renaissance mais aussi de la prospérité et de la chance. Le dauphin lui aussi est le symbole de la régénérescence, de la sagesse et de la prudence. La mer est lieu de naissance, de transformation et de renaissance. Enfin, l'Amour, qui tient le gouvernail sculpté d'une tête de lion, guide cet enfant, symbole de tous les espoirs. Les deux études pour notre groupe sculpté passées en vente en 1922 à New York (fig. 1) nous aident à mieux comprendre le processus de création de Chinard, et nous montrent deux pensées différentes. Notre version définitive est presque un mélange de ces deux études : la place de l'Amour est la même sur l'une, tandis que l'on retrouve la position de la Jeunesse sur l'autre.

Madeleine Rocher-Jauneau inclura cette sculpture dans le catalogue raisonné des œuvres de l'artiste.



La Jeunesse ou l'Innocence sur l'Océan de la vie dirigée par l'Amour



CHARLES-ANTOINE COYPEL

(Paris 1694 - 1752)

L'évanouissement d'Armide

Huile sur toile

H. 101,6 cm ; L. 129,5 cm

Provenance

Collection privée espagnole ; galerie Éric Costalem, Paris ; acquis par le Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, USA.

Bibliographie

Thierry Lefrançois, *Charles Coypel (1694 - 1752)*, Ed. Arthena, Paris, 1994.

Œuvre en rapport

— Carton de tapisserie :

L'évanouissement d'Armide, Paris, musée du Louvre (inv. 3539), huile sur toile, H. 307 cm ; L. 410 cm, signé, daté en bas à gauche : *C. Coypel 1735*. (fig. 3) ;

— Dessin préparatoire :

L'évanouissement d'Armide, pierre noire sur papier avec rehauts de sanguine, H. 210 mm ; L. 285 mm, collection particulière (fig. 2) ;

— Tableaux en rapport :

L'évanouissement d'Armide, huile sur toile,

H. 124 cm ; L. 195 cm, localisation inconnue ;

Renaud abandonne Armide, huile sur toile,

H. 105 cm ; L. 81 cm, 1725, gravée par François Joullain, collection du baron Élie de Rothschild (fig. 4).



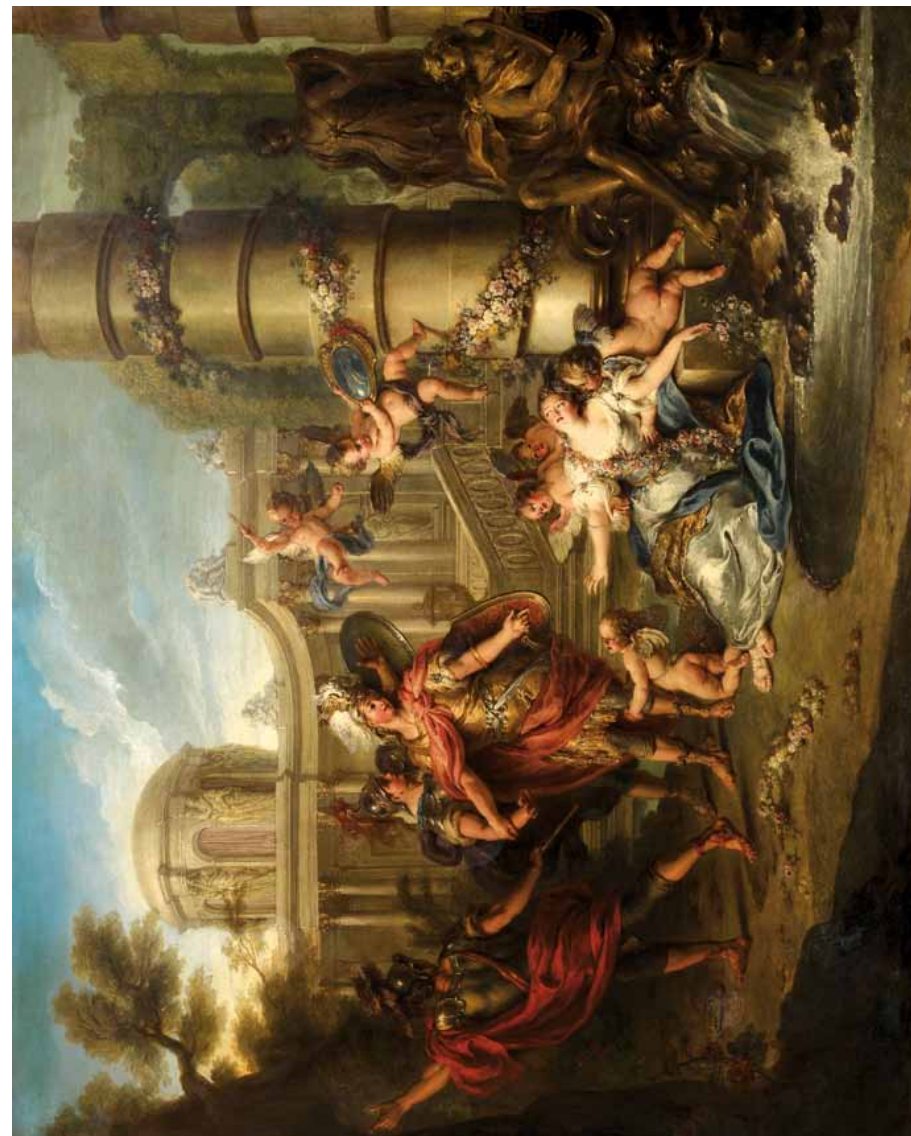
(fig. 1)

Charles-Antoine Coypel (1694-1752), *Autoportrait* de 1746, huile sur toile, H. 117 cm ; L. 89 cm, musée National de Versailles et des Trianons, (MV.5813).

Chant XVI (LIX) de

La Jérusalem délivrée, Le Tasse : « suffoquée par la douleur, elle ne peut achever ses dernières paroles. Elle tombe à moitié morte ; une sueur glacée l'inonde ; ses yeux se ferment ».

Héritier d'un grand nom, Charles Antoine Coypel (fig. 1) prénommé communément Charles, est l'aîné d'une brillante génération qui élèvera la peinture française au premier rang en Europe au XVIII^e siècle. Fils de l'illustre Antoine (1694-1752) anobli par le roi, Charles mène une brillante carrière officielle de peintre, graveur et écrivain. Artiste cultivé, passionné de théâtre, il maîtrise toutes les techniques et pratique tous les genres picturaux, avec cependant une attirance particulière pour le *grand genre* dont il sera un ardent défenseur. Il sera directeur de l'Académie, Premier Peintre du Roi et du duc d'Orléans, Garde des tableaux et dessins de la Couronne. Protégé de Marie Leczinska (1703-1768), Coypel sera l'un des artistes les plus appréciés de la Cour et des cercles mondains de son temps. Il expose ses œuvres au Salon de 1725 à 1746.



L'évanouissement d'Armide

Le sujet retenu ici par Coypel s'inspire directement de l'acte V de l'opéra d'*Armide*, qui, dès 1686, sera un grand triomphe. Les vers sont de Philippe Quinault (1635-1688), la musique du grand Jean-Baptiste Lully. Le sujet est emprunté à *La Jérusalem délivrée* (*Gerusalemme liberata*) du Tasse (1544-1595), publiée en 1580-1581. De nombreux artistes illustreront cette tragédie romantique, Coypel lui-même en illustrera plusieurs scènes.

Ce poème épique narre l'amour malheureux de la jeune et belle magicienne Armide princesse de Damas pour le chevalier Renaud. Notre valeureux Croisé sous les charmes d'un poison, tombe éperdument amoureux d'Armide. Le couple vit heureux dans le jardin de la magicienne, loin de Jérusalem et de Damas. Mais la jeune femme sait bien qu'elle ne pourra pas rester éternellement avec son ennemi, même ensorcelé, et supplie la Haine de détruire son amour pour le Croisé, avant de changer d'avis. Vexée, la Haine lui déclare que ses sentiments pour son amant la mèneront à beaucoup de souffrance. Au même moment, Godefroy de Bouillon, chef des Chrétiens, demande à deux de ses hommes, Ubalde et le Chevalier Danois, de partir à la recherche de Renaud. Armés d'une épée de diamants et d'un bouclier dissipant les mauvais sorts, ils parviennent au château de l'enchanteresse et délivrent leur ami. La magicienne supplie le chevalier de l'emmener comme prisonnière, mais il refuse, et part en la laissant évanouie. Revenue à elle, Armide maudit Renaud et s'envole sur son char, alors que les démons détruisent son palais.

Très théâtrale, notre toile est très probablement le tableau définitif pour le carton de tapisserie (musée du Louvre, Paris) illustrant l'évanouissement d'Armide. Coypel adorait peindre le théâtre, forçant les attitudes, exagérant les expressions tout en apportant beaucoup de soin aux traits de ses personnages. Ici l'apparence délicate de la belle princesse, en robe légère, les bras nus, alanguie, montre toute la poésie dont il sait faire preuve. Coypel réalisera un dessin préparatoire (fig. 2), aujourd'hui dans une collection particulière parisienne, ainsi qu'une deuxième version non localisée.



(fig. 2)
L'évanouissement d'Armide,
pierre noire rehaussée de quelques touches de sanguine,
H. 210 mm ; L. 285 mm, collec. particulière Paris



(fig. 3)
Carton de tapisserie, Paris, musée du Louvre (inv. 3539),
huile sur toile, H. 307 cm ; L. 410 cm,
signé, daté en bas à gauche : *C. Coypel 1735*



(fig. 4)
Renaud abandonne Armide, huile sur toile,
H. 105 cm ; L. 81 cm, 1725, gravée par François Joullain,
collection du baron Elie de Rothschild

CHARLES-ANTOINE COYPEL

(Paris 1694 - 1752)

La Sainte Famille adorée par les anges

Craie noire et blanche, mis au carreau à la craie
noire sur papier gris-bleu marouflé sur toile
H. 642 mm ; L 530 mm

Provenance

Marquis de la Touanne; comte de la Touanne
(donné par celui-ci à son petit-fils en 1910);
Baron d'Aboville, collection particulière;
galerie La Scala, Paris; galerie Éric Costale, Paris;
collection particulière.

Œuvre en rapport

L'Adoration des Bergers, Charles-Antoine Coypel,
1745, musée des Beaux-Arts de Dijon (ca 265).

Notre belle feuille est un merveilleux exemple du talent de Coypel.
Dessin préparatoire pour *L'adoration des bergers*, conservé au musée de
Dijon, peint en 1745, probablement pour une église ou une communauté
religieuse parisienne, il présente de nombreuses variantes par rapport au
tableau définitif.



Détail



HENRI-HORACE-ROLAND DELAPORTE

(Paris 1724 - 1793)

Nature morte aux instruments de musique

—
Huile sur toile

H. 83,5 cm ; L. 122 cm

Provenance

Galerie Didier Aaron ; collection privée ;
galerie Éric Coatalem, Paris ; collection privée.

Bibliographie

M. et F. Faré, *La vie silencieuse en France, la Nature Morte au XVIII^e siècle*,
Office du Livre, Fribourg,
Société Française du Livre, Paris, 1976, p. 187.

Collaborateur de Jean-Baptiste Oudry, Roland Delaporte est agréé par l'Académie Royale de peinture et de sculpture en 1761. Il expose régulièrement au Salon, de 1761 à 1771 puis, après une longue interruption, de 1787 à 1789. Son activité est essentiellement consacrée à la nature morte, bien qu'il réalise quelques portraits. Il exécute celui du marquis de Beringhen, célèbre commanditaire d'Oudry, en 1759. Il travaille aussi comme décorateur pour le marquis de Marigny, Surintendant des Bâtiments et frère de Madame de Pompadour, qui lui demanda, probablement pour le château de Bellevue, deux trompe-l'œil imitant des bas-reliefs. Lalive de Jully, un des grands amateurs de ce temps, collectionne également des œuvres de l'artiste. Plusieurs compositions de Roland Delaporte représentant des instruments de musique sont connues par des mentions dans les livrets des Salons de peinture ou conservées dans des collections publiques ou particulières. Son morceau de réception, aujourd'hui au musée du Louvre, *Vase de lapis, sphère et musette*, ou *Une vielle et des fruits*, du musée des Beaux-Arts de Bordeaux, sont très comparables, par leur sujet et leur traitement, à notre composition. En son temps, la critique loua, de façon élogieuse ses œuvres. On pouvait ainsi lire, en 1769, dans *L'avant-coureur* : « Monsieur Roland de La Porte s'applique (...) à tromper les yeux les plus exercés et les plus en garde par des imitations d'après nature. Le désordre d'un cabinet et plusieurs autres tableaux (...) sont rendus d'une touche si vraie et même si naïve que l'on est tenté de s'assurer par le tact de ce que l'on croit voir ».

Notre tableau représente, disposés sur un entablement de marbre, des instruments de musique : une vielle, que l'on peut rapprocher des modèles produits vers 1745 par le facteur Pierre Louvais, une musette de cour et une flûte à bec. La partition qui vient éclairer d'un grand aplat clair le centre de la composition, est celle d'une œuvre de Leclair l'Aîné, la *Huitième Sonate pour musette*, composée en 1723. Le drapé et la colonne viennent équilibrer et compléter l'ensemble. La touche très particulière de notre nature morte est caractéristique de Roland Delaporte ; l'artiste utilisait, en effet, la technique dite du *demi-frais*. Il reprenait la matière alors que celle-ci n'était pas encore sèche et que sa ductilité permettait des effets de fondu d'une grande subtilité. Chardin utilisait des procédés comparables, ce qui explique les flatteuses confusions. La comparaison stylistique avec l'œuvre conservée au musée du Louvre, ou celle du musée de Bordeaux, permet de dater notre nature morte des années 1763-65.



PIERRE-ANTOINE DEMACHY

(Paris 1723-1807)

Intérieur d'une cathédrale avec des architectes au travail

Huiles sur toile, H. 166,4 cm; L. 122,6 cm

Signé : *Machy* en bas à droite

Provenance

Descendance directe de l'artiste; acquis à la fin du XX^e siècle par un collectionneur privé; vente Christie's, New York, 12 janvier 1996, lot n° 123; collection privée.

Bibliographie

F. Roussel-Leriché, M. Petkowska Le Roux, *Le témoin méconnu: Pierre-Antoine Demachy*, catalogue de l'exposition présentée au musée Lambinet, Versailles, 15 février - 18 mai 2014; la vue de droite, illustrée p.48.

L'exceptionnelle paire de vues d'architecture que nous présentons est due à Pierre-Antoine Demachy, le grand représentant de la peinture française d'architectures et de vues, de la fin du XVIII^e siècle. Son format imposant en fait le plus grand connu de l'artiste. Sa conservation dans la descendance du peintre, jusqu'à la fin du XX^e siècle, témoigne de la place importante de cette paire dans son corpus. La tradition familiale rapporte que Demachy s'est portraituré vêtu de noir, regardant le plan architectural, dans la vue de gauche; détail primordial que l'on ne retrouve dans aucune autre œuvre (fig. 1).

Enfin, il s'agirait de l'unique œuvre réalisée par le peintre à Rome⁽¹⁾, dont le séjour en Italie est toujours le sujet de débats entre les historiens de l'art. Dans cette œuvre transparaît la parfaite maîtrise de Demachy pour le périlleux exercice de l'architecture intérieure, qu'il complique ici considérablement en y insérant toute les subtilités possibles: point de vue aérien, rotondes en colonnades, voûtes et ogives à caissons, entablements multiples à gradins, médaillons sculptés, guirlandes, fleurons, pavements géométriques et subtils jeux de lumières.



(fig. 1)

Détail de la vue ci-contre



(fig. 2)

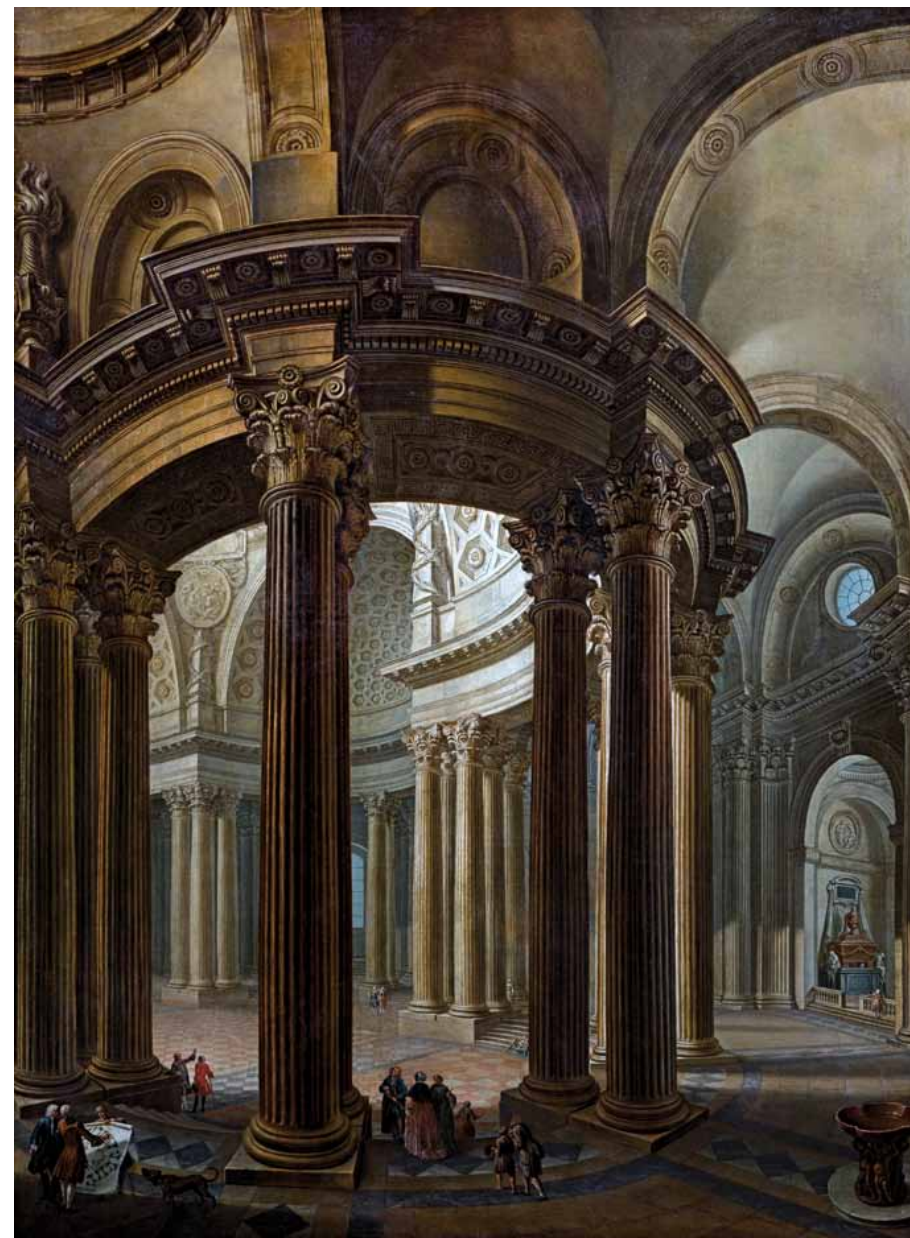
Vue du dégagement de la colonnade du Louvre.
Paris, musée du Louvre, inv. 6414.



(fig. 3)

Cérémonie de la pose de la première pierre de la nouvelle église Saint-Geneviève, le 6 septembre 1764.
Paris, musée Carnavalet, inv. P.1931.

(1) Comme le suggère la mention « Roma », accolée à la signature de la vue de droite.



PIERRE-ANTOINE DEMACHY

(Paris 1723-1807)

Intérieur d'une cathédrale avec un fond baptismal et des personnages

Huiles sur toile, H. 166,4 cm ; L. 122,6 cm

Signé : *M.chy Roma* sur la base de la colonne de gauche

Pierre-Antoine Demachy rend ici un vibrant hommage à l'enseignement reçu de son maître : Giovanni Nicolo Servandoni (1695-1766), peintre et architecte italien, connu pour ses spectaculaires décors de théâtres et de fêtes éphémères⁽²⁾. Demachy, élu « Dessinateur du Roi » en 1764, est aussi connu pour être le grand peintre des vues de Paris, à la suite de Nicolas-Jean-Baptiste Raguenet (1715-1793). Fasciné par les multiples bouleversements dans l'urbanisme de la capitale de Louis XV, il s'en fait le témoin incontournable. Il immortalise donc, entre autres, le dégagement de la colonnade du Louvre, qui débute en 1758 (fig. 2), l'incendie de la foire Saint-Germain en 1762 ; la pose de la première pierre de l'église Saint-Genève (futur Panthéon), en 1764, (fig. 3), etc. Demachy est très attentif aux événements politiques ou mondains (fig. 4) de son époque troublée. Son œuvre est de première importance pour illustrer les grands événements de la Révolution Française : La Fête de l'Unité, en 1793 (fig. 5) ; une exécution capitale, Place de la Révolution, en 1793 ; la Fête de l'Être Suprême, en 1794, etc. En raison de son intérêt documentaire fondamental, la majeure partie de l'œuvre de Pierre-Antoine Demachy est aujourd'hui conservée en collections publiques, en France : musée du Louvre, musée Carnavalet, musée des Beaux-Arts de Rouen, de Dôle, de Carcassonne, Château de Versailles, musée Lambinet de Versailles, etc.

(fig. 4)

La vente aux enchères à l'Hotel Bullion,
Paris, musée Carnavalet, inv. P.1932.



(fig. 5)

*La Fête de l'Unité, ou Brûlement des titres féodaux
et des attributs de la tyrannie, 10 août 1793.*
Paris, musée Carnavalet, inv. P.82.

(2) On lui doit – entre autres – les décors pour les fêtes en l'honneur de la naissance du Dauphin (1730), l'élévation de la façade de l'église Saint-Sulpice, à Paris (1732), mais aussi la salle de spectacle dite «salle des Machines» du palais des Tuileries (1738).



ALEXANDRE-FRANÇOIS DESPORTES

(Champigneulle 1661 - Paris 1743)

Nature morte aux raisins, fleurs et pêches dans un compotier

Huile sur toile, H. 89 cm ; L. 120 cm

Signé et daté en bas à droite : Desportes/1726

Provenance

Vente New York, Sotheby's, le 22 janvier 2003, n°95 ; galerie Éric Coatalem, Paris ; collection privée.

Bibliographie

M. et F. Faré, *La vie silencieuse en France, la Nature Morte au XVIII^e siècle*, Office du Livre, Fribourg, Société Française du Livre, Paris, 1976, p.63 ; G. de Lastic - P. Jacky, *Desportes Catalogue Raisonné*, Ed. Monelle Hayot, 2010, P.708 bis, P.193.

Né à Champigneulle en Meurthe-et-Moselle en 1661, Alexandre-François Desportes arrive à Paris en 1673 et entre en apprentissage chez le peintre animalier Nicasius Bernaerts (1608-1678) qui lui transmet son héritage issu de l'école flamande et de l'œuvre de Frans Snyders en particulier⁽¹⁾.

Il exécute par la suite divers décors de théâtre et autres décorations intérieures. En 1692-1693, il œuvre à la manufacture des Gobelins où lui est confiée la charge de peindre les animaux des cartons de la célèbre *Tenture des Indes*, occasion pour lui de se familiariser avec l'art d'un autre peintre animalier flamand, Pieter Boel (1622-1674), collaborateur de Charles Le Brun⁽²⁾. Il opte pour un temps pour l'art du portrait à la cour de Pologne en 1695-1696 mais abandonne rapidement ce savoir-faire, revient en France, et renoue avec la décoration intérieure. Il exécute des décors aux côtés de Claude III Audran, à Paris, à Clichy, à Anet ou encore à Versailles. Reçu en 1699 à l'Académie Royale de peinture et de sculpture en qualité de « *peintre d'animaux* » avec son fameux *Autoportrait en chasseur*, aujourd'hui conservé au musée du Louvre, il obtient l'année suivante sa première commande officielle de Louis XIV avec cinq toiles destinées au décor de l'antichambre de l'appartement d'hiver de la Ménagerie du château de Versailles. Cette commande lui assure désormais sa renommée et est suivie d'un véritable engouement pour ces sujets cynégétiques. Le succès de Desportes est considérable. Le Grand Dauphin, grand veneur comme son père, lui commande diverses scènes de chasse pour son château de Meudon entre 1702 et 1709. Durant le premier quart du XVIII^e siècle, ses commanditaires tant français qu'étrangers se multiplient et ce n'est qu'à partir de 1724-1725 que son monopole est rompu par l'arrivée de Jean-Baptiste Oudry (Paris, 1686-1755) avec lequel il est choisi par le duc de Bourbon pour la décoration du château de Chantilly.

Si Desportes est connu pour ses tableaux de chasse, ses natures mortes ont toujours eu beaucoup de charme grâce à l'ajout d'orfèvrerie, de vases en porphyre ou en porcelaine. La très belle coupe en porcelaine bleue et blanche de notre toile accentue le raffinement de cette composition. Le romantisme de ce peron, où le maître des lieux a abandonné momentanément les fruits de sa cueillette, est amplifié par les cassures et les usures des marches et des balustres de pierre.



(1) Élève de Frans Snyders à Anvers, Nicasius Bernaerts s'établit à Paris vers 1643. Il travailla pour le Roi à la ménagerie de Versailles et aux Gobelins, sous la direction de Le Brun.

(2) Originaire d'Anvers comme Bernaerts, Pieter Boel fut élève de Jan Fyt. Il s'installa à Paris en 1668 et devint l'un des meilleurs peintres animaliers du « groupe des Flamands » de la capitale. Il devint à ce titre collaborateur de Le Brun à la manufacture des Gobelins.

Nature morte au lièvre, perdrix, fruits et légumes

—
Huile sur toile
H. 89,6 cm ; L. 118,5 cm
Signé et daté : 1735

Provenance
Probablement le tableau vendu à Paris, le 19 décembre 1892, n° 2 : « *Près d'un buisson de roses, au pied d'un arbre où se trouve appendu un lièvre, des oiseaux morts sont à terre. À droite, des asperges, des artichauts, et des champignons au-delà desquels on aperçoit le paysage* » ; Consul, 9th Duchesse de Marlborough (1877-1964), Angleterre.

Bibliographie
Pierre Jacky, Georges de Lastic, *Desportes*, Ed. Monelle Hayot, France, éd. 2010, mentionné p. 300, PM 33.

« Les plus grands connaisseurs disaient de lui qu'il était aussi bon poète avec son pinceau que le célèbre Jean de La Fontaine était bon peintre avec sa plume ».
Mercur de France, juin 1743.

Notre toile est un excellent témoignage de la réapparition des trophées de chasse dans les natures mortes de Desportes dès 1732. Ici un lièvre pendu par une patte s'oppose à des fruits et des légumes sous un buisson de roses d'une variété que Desportes affectionnait particulièrement : la rose Pierre de Ronsard. Les légumes et les fruits, dont l'ordonnancement en diagonale est très étudié, sont tout autant mis en valeur que la dépouille de l'animal. Desportes enrichit sa composition d'un paysage soigné en arrière-plan. La précision et l'onctuosité de la touche révèlent toute la science du maître et on retrouve son art de peindre les paysages et les lointains par un savant jeu de couleurs dégradées.



ALEXANDRE-FRANÇOIS DESPORTES

(Champigneulle 1661 - Paris 1743)

Un épagneul se tournant vers la gauche

Huile sur papier
H. 319 mm ; L. 260 mm

Provenance
Collection privée, galerie Éric Coatalem, Paris ;
collection particulière.

Bibliographie
G. de Lastic - P. Jacky, *Desportes Catalogue Raisonné*,
Ed. Monelle Hayot, 2010, P.30, P.56.

Pour réaliser ses compositions, incluant également de nombreuses natures mortes et trompe-l'œil virtuoses, Desportes se sert d'études dont notre épagneul constitue sans conteste un précieux témoignage, frappant par sa justesse de ton et la perception de la grande sûreté de la main de l'artiste, capable de saisir sur le vif une attitude précise, renforcée ici par le fond neutre et uni du papier en réserve.

Cet épagneul à l'arrêt, se tournant vers la gauche, démontre également tout le talent de coloriste du peintre, son sens particulièrement aigu de l'observation qui enthousiasma tant ses contemporains, son sens des volumes et des effets de lumière, indiquant parfois l'ombre portée de l'animal, comme on peut l'apercevoir ici au niveau de la patte avant droite de l'épagneul. Desportes a exécuté ce portrait à la pointe du pinceau, utilisant l'huile en touches légères et souples comme de l'aquarelle, une technique qui confère réellement à ces études un aspect moderne et très original.

Nombre de ces œuvres, aujourd'hui conservées pour l'essentiel au sein de la manufacture nationale de Sèvres⁽¹⁾ et dans la collection Tessin, au National museum à Stockholm⁽²⁾, portent des indications sur les coloris ou les particularités de l'animal, précisant parfois même le lieu d'exécution. S'il arrivait à Desportes de suivre le Roi à la chasse, lui permettant ainsi de réaliser de rapides croquis de chiens et de gibier, l'artiste exploite également les chenils et les foires. Il emploie jusqu'à la fin de sa vie cet important répertoire qu'il s'était constitué au fils des ans, utilisant souvent une même étude dans plusieurs compositions peintes à des périodes différentes.

Il apparaît ainsi que notre épagneul servit au moins à deux reprises à l'artiste, au sein de deux compositions appartenant à des collections particulières, signées et respectivement datées 1713 et 1725, permettant par là même de dater notre étude au moins de l'année 1713, période au cours de laquelle Desportes se trouvait en Angleterre (1712-1713)⁽³⁾.



(1)
Voir Lise Duclaux, « L'atelier de François Desportes à la Manufacture de Sèvres », *La Revue du Louvre et des musées de France*, n°5/6, 1982, pp. 401-403.
(2)
Voir P. Bjurström, *French Drawings, 18th Century*, Stockholm, 1982.
(3)
Desportes avait en effet obtenu du Roi un congé pour accompagner en Angleterre le duc d'Aumont, nommé ambassadeur extraordinaire.
Très appréciée, son œuvre a laissé des traces dans la peinture anglaise du XVIII^e siècle.

Un épagneul se tournant vers la gauche

La première toile, intitulée *Cbien gardant du gibier*, fit partie de la collection du célèbre marchand d'art londonien Asher Wertheimer (1844-1918), vendue à Londres par Christie's, le 18 juin 1920, lot n° 12 ; acquise par C. J. Conway – fils du précédent qui changea son nom en 1916 – elle fut à nouveau vendue à Londres, collection de Madame Joan Conway, par Christie's, le 28 avril 1972, lot n° 59, puis plus récemment, le 31 mars 2006, toujours en Angleterre, par John Nicholson Fine Art Auctioneers, à Haslemere (Surrey) (fig. 1)⁽⁴⁾.

La seconde, *Cbien, gibier mort et fruits*, une composition de forme ovale de 90 x 71 cm, est passée une première fois en vente à Paris, à l'hôtel Drouot, le 10 juin 1954, lot n° 1, puis à nouveau le 9 décembre 1961, au palais Galliera, M^{es} Étienne Ader et Philippe Couturier, lot n° 16 (fig. 2)⁽⁵⁾.

Après la mort de Desportes, son logement au Louvre et son atelier, ainsi que les œuvres qu'il contient, et en particulier les nombreuses études qu'il a utilisées tout au long de sa carrière, incluant notre dessin, échurent à son fils, Claude-François (1695-1774), peintre du Roi comme son père⁽⁶⁾, et qui travaillait avec son cousin Nicolas Desportes (1718-1787)⁽⁷⁾.

À la mort de Claude-François en 1774, Nicolas abandonne le logement du Louvre mais conserve en revanche les œuvres qui composaient le fonds de l'atelier. Il en propose au Roi en 1784 qui accepte par l'intermédiaire du comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments et des manufactures royales. Celui-ci attribue à la manufacture de Sèvres les peintures, esquisses et dessins destinés à servir de modèles aux élèves et aux décorateurs. Le fonds restera également accessible aux amateurs mais ne sera pas montré au public avant 1920⁽⁸⁾. La manufacture de Sèvres a depuis multiplié les dépôts et prêts de cette remarquable collection de dessins dans les musées et différentes expositions temporaires⁽⁹⁾. Ayant échappé à la donation royale de 1784, ainsi qu'au fonds Tessin conservé à Stockholm, notre épagneul est l'une des très rares études de Desportes à être demeurée jusqu'à ce jour en mains privées.



(fig. 1)
Alexandre-François Desportes,
Cbien gardant du gibier,
signé et daté 1713. 114,3 x 88,9 cm.
Ancienne collection Asher Wertheimer,
vente à Londres, Christie's, 18 juin 1920, lot n° 12,
puis collection C. J. Conway, vente à Londres,
Christie's, 28 avril 1972, lot n° 59.



(fig. 2)
Alexandre-François Desportes,
Cbien, gibier mort et fruits, signé et daté 1725.
90 x 71 cm. Vente à Paris, hôtel Drouot, 10 juin 1954,
lot n° 1 ; puis palais Galliera, M^{es} Étienne Ader
et Philippe Couturier, 9 décembre 1961, lot n° 16.

(4) Il était spécifié dans le catalogue de la maison John Nicholson Fine Art Auctioneers qu'en 1968, une peinture similaire avait été exposée à l'Académie Royale de Londres, formant le lot n° 192, prêtée par les « Trustees of the Chartworth Settlement Derbyshire », avec l'indication que celle-ci constituait l'une des rares peintures exécutées par Desportes lors de son séjour en Angleterre en 1712-1713.
(5) Reproduite planche IX du catalogue.
(6) Claude-François Desportes fut reçu à l'Académie royale en 1723. Comme son père, il était peintre animalier et de natures mortes. Également poète et historien d'art, il fut le premier biographe de son père (voir note 1).
(7) Nicolas Desportes fut reçu à l'Académie royale en 1757.
(8) Cette révélation suscita alors plusieurs articles qui parurent respectivement dans *La Gazette des Beaux-Arts*, *L'Art et les Artistes* et *La Revue de l'art ancien et moderne*.
(9) Voir Duclaux, *op. cit.*, pp. 401-403.

JOSEPH DUCREUX

(Nancy 1735 - Paris 1802)

Autoportrait à la toque de fourrure

Pastel ovale

H. 63,5 cm ; L. 53,5 cm

Provenance

Collection particulière, France ;
galerie Éric Coatalem, Paris ; collection particulière.

Bibliographie

G. Lyon, *Joseph Ducreux, premier peintre de Marie-Antoinette, sa vie, son œuvre*, Ed. La Nef de Paris, 1958.



Détail

Élève de Maurice Quentin de Latour, Joseph Ducreux est choisi en 1769 par le marquis de Choiseul pour aller peindre à Vienne le portrait de l'archiduchesse Marie-Antoinette. Cet honneur lui vaut, plus tard, le titre de premier peintre de la reine. Membre de l'Académie impériale de Vienne et de celle de Saint-Luc à Paris, l'artiste participe cependant aux Salons du Louvre, de 1791 à 1801, où il présente de nombreux portraits. Pendant la Révolution, Ducreux exécute ceux de Mirabeau, Barnave, Robespierre, Couthon, Saint-Just mais aussi de Bailly à la veille de son exécution ou celui de Louis XVI sur le point de monter à l'échafaud. Joseph Ducreux adopte un style réaliste pour représenter ses modèles, personnalités reconnues ou simples bourgeois, et s'ingénie toujours à rendre scrupuleusement leur physionomie à l'aide du fusain et de la craie blanche ou au pastel.

Dans cet autoportrait narquois, l'artiste nous dévisage et nous interpelle. La technique virevoltante du pastel, entre le jeu des boucles de cheveux et son bonnet en fourrure, rappelle l'art de son maître Quentin de La Tour. Le fond vert olive et son habit sourd laissent éclater les couleurs chaudes de son visage et de sa toque.

Son attitude provocatrice, avec cette bouche ouverte, rappelle les sculptures d'expression de Franz Xaver Messerschmidt, son exact contemporain.



JACQUES DUMONT dit DUMONT LE ROMAIN

(Paris 1701 - 1781)

Allégorie de l'Abondance

Huile sur toile, H. 81 cm ; L. 100 cm

Signé et daté en bas à gauche : J. Dumont 1731

Provenance

Collection privée, France.

Jacques Dumont fut probablement initié à la peinture dans l'atelier de son frère, François Dumont. Il part très jeune pour l'Italie et habite avec le peintre Servandoni (1695-1766) à Rome, avec lequel il noue une amitié durable. Dumont ne reviendra à Paris qu'en 1725, pratiquant la gravure et la peinture avant d'être admis à l'Académie Royale de peinture et de sculpture en 1728 avec *Hercule et Omphale* (musée des Beaux-Arts de Tours). Dès lors, il rencontre un succès grandissant et collabore à de nombreux projets, notamment avec Nicolas Coypel (1690-1734) pour l'*Histoire de Saint François de Paule* aux Chartreux. De 1731 à 1755, Dumont réalise des cartons de tapisserie pour la Manufacture d'Aubusson. En 1736, il est nommé professeur à l'Académie puis, en 1748, dirige la nouvelle École des Élèves protégés. Dumont retournera cependant à l'Académie dont il deviendra recteur, chancelier, puis directeur.

L'Abondance est représentée sous la figure d'une femme, dont le vêtement est brodé d'or, la tête ceinte d'une guirlande de fleurs et de feuilles, tenant une corne d'abondance. Les fleurs et les feuilles symbolisent la fertilité, l'or indique la couleur des épis à l'approche de la moisson, et la corne évoque la fable de la chèvre Amalthée. (Cesare Ripa, *Iconologia*).

Jacques Dumont apporte quelques touches d'originalité à la représentation classique de l'Abondance, puisque c'est de la main gauche qu'elle tient la corne, et que son bras droit repose sur le Monde : a-t-il pensé à *l'Allégorie de la Fortune*, le globe terrestre étant un de ses attributs principaux ? À moins que ce ne soit la même toile, il existe une autre version de notre tableau, (documentation Herman Voss, localisation inconnue, également signée et datée 1731) dont la seule variante est le fait que sa poitrine soit dénudée.

Notre artiste alterne, dans cette œuvre, l'utilisation d'une matière tantôt en glacis (le ciel et le manteau), tantôt en pâte (la robe, le corps, ainsi que la corne remplie de fruits). C'est avec des touches rapides et brossées qu'il apporte un souffle et une vivacité à l'ensemble. L'utilisation de couleurs délicates comme le rose, le jaune ou le vert évoque une mythologie sensuelle et galante, à l'image du style rococo apparu sous la Régence.



THOMAS-GERMAIN DUVIVIER

(Paris 1735 - 1814)

Nature morte à la statuette de bronze, sphère et livres devant un rideau

—
Huile sur toile

H. 120 cm; L. 88 cm

Bibliographie

M. et F. Faré, *La vie Silencieuse en France au XVIII^e siècle*, Fribourg, 1976, pp.175-181.

Issu d'une famille de peintres et de sculpteurs, Thomas-Germain Duvivier vit au Louvre avec sa famille. Son père, graveur des médailles du Roy et de l'Académie royale de peinture et de sculpture le place chez Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) pour son apprentissage. Il commence sa carrière en exposant ses tableaux au Salon de la Porte Dauphine, le jour de la Fête-Dieu en 1760. Il est présent en 1792 au Salon, avec *Les attributs de la peinture et de la sculpture*. Duvivier est à la fois graveur et peintre, ainsi que le qualifie son acte de mariage en 1766, mais on ne le connaît aujourd'hui principalement que comme peintre de natures mortes.

Notre tableau évoque clairement cette époque où les critiques, venus découvrir de nouveaux talents lors des Salons, écrivaient : « *On a vu deux tableaux peints par Monsieur Duvivier. On aperçoit aisément qu'il étudie avec attention les ouvrages de M. Chardin; avec les conseils d'un homme habile et de l'application à les mettre en usage, on peut en espérer des succès très rapide* ». (*L'Avant-Coureur*, 1761).

On retrouve assez souvent dans les natures mortes de Duvivier une sculpture représentant la déesse Athéna, sa beauté servant le sujet de la vanité et de l'éphémère. Des livres aux pages froissées rappellent combien sont inutiles les spéculations philosophiques, sans une foi profonde. Une mappemonde ainsi que des cartes roulées, parfois symbole de pouvoir universel du monarque, se trouvent presque enveloppées par une riche draperie moirée qui traverse toute la toile pour mieux nous signifier le temps qui passe et détruit tout. Les objets de la vie familière choisis ici par Duvivier évoquent la présence de l'homme non seulement dans ses besoins matériels mais aussi dans ses réflexions et les inquiétudes de sa pensée. Ils disent combien son existence est transitoire, en dépit de cette volonté tenace de tout connaître *pour tout posséder*.

Cette toile est un merveilleux exemple de l'art de Duvivier, mélangeant sous un aspect décoratif, les objets de curiosité et de savoir.



Un lion

Huile sur toile
H. 83 cm ; L. 100,5 cm

Provenance
Collection Joseph-François Varanchan de Saint-Geniès, sa vente, Paris, 29-30 décembre 1777, n° 14 «une étude frappante et fièrement touchée; elle représente un lion. Hauteur 44 pouces, largeur 31 pouces. T.» expert P.-A. Paillet; vendu 250 livres à Mercier; peut-être collection Pierre-Adolphe Hall (1739-1793), inventaire dressé le 10 mai 1778 «Fragonard (...) Un lion dans la niche de la cheminée [estimé] 48 L. »; peut-être collection baron de Staël; Paris, vente Dominique-Vivant Denon, 1^{er} mai 1826, n° 154 «Une esquisse d'un ton chaud et doré et touchée très facilement, représentant un lion en repos. H. 37 pouces et demi - L. 29 pouces et demi. T.»; acquis lors de cette vente puis transmise par héritage jusqu'à aujourd'hui.

Bibliographie
R. Portalis, *Jean-Honoré Fragonard, sa vie et son œuvre*, Paris, 1889, pp. 277, 282; P. de Nolhac, *J.-H. Fragonard, 1732-1806*, Paris, 1906, p. 152; G. Wildenstein, *Fragonard*, Londres, 1960, n° 116-117; D. Wildenstein, G. Mandel Khân, *L'opera completa di Fragonard*, Milan, 1972, n° 125-126; cat. exp. *Fragonard*, Paris, New York, 1987-1988, sous le n° 78; J.-P. Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard. vie et œuvre. Catalogue complet des peintures*, Fribourg, 1987, n° D 60; P. Rosenberg, *Tout l'œuvre peint de Fragonard*, Paris, 1989, pp. 125-126; R. Plinval de Guillebon, *Pierre Adolphe Hall 1739-1793 : miniaturiste suédois, peintre du roi et des enfants de France*, Paris, 2000, p. 161; P. Alasseur, «Varanchan, collectionneur d'art au XVIII^e siècle: tentative d'identification. Sa vente du 29 au 31 décembre 1777», *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 2012, n° 10, 2012, p. 106, n° 13; cat. exp. *Fragonard. Poesie & Leidenschaft*, Karlsruhe, 2013-2014, p. 124, note 2; S. Catala, *La Matière à l'œuvre. Redécouverte du Lion de Fragonard*, Gand, 2015.

Aperçu pour la dernière fois lors de la vente après-décès de Dominique-Vivant Denon, en 1826, avant de rejoindre une collection privée, le *Lion* de Fragonard fut jusqu'à aujourd'hui tenu à l'abri des regards. En dépit de l'absence d'illustration, ses mentions, en tant qu'œuvre perdue dans la bibliographie ancienne et récente, lui ont permis de ne pas sombrer dans l'oubli. Par son caractère inédit et innovant, le *Lion* confirme une fois de plus la variété et la richesse de l'inspiration comme de la technique de Fragonard.

Considéré comme l'un des artistes les plus importants du XVIII^e siècle français, Jean-Honoré Fragonard s'est distingué aussi bien dans la peinture d'histoire avec des sujets religieux, mythologiques ou historiques, qu'avec la représentation de scènes de la vie quotidienne ou galantes. La diversité de son inspiration associée à une technique parfaitement maîtrisée lui permet de diversifier sa manière que vient enrichir sa solide culture visuelle et littéraire. Formé dans l'atelier des peintres Chardin (1699-1779) et Boucher (1703-1770), Fragonard remporte en 1752 le grand Prix de Rome, ce qui lui permet d'achever sa formation en Italie. Il intègre l'École Royale des Élèves protégés jusqu'en 1758, date à laquelle il devient pensionnaire au palais Mancini à Rome. Il gonfle alors ses portefeuilles de copies d'après l'antique et les maîtres, comme il le fera, en 1773 et 1774, lors de son voyage en Italie, Autriche et Allemagne avec le fermier général Jacques Onésyme Bergeret de Grancourt. En 1765, il est agrégé à l'Académie Royale de peinture et de sculpture avec *Corésus* et *Callirboé* (Paris, musée du Louvre). Sa manière s'infléchit sur des œuvres rarement datées : jouant largement des empâtements sur ses célèbres *Figures de fantaisie*, dont la réalisation se situe entre 1768 et 1769, il affine sa touche tout en adoucissant les coloris à l'aide d'une lumière plus argentée et diffuse après 1775, tel *Le Verrou* (Paris, musée du Louvre). La Révolution bouleverse la carrière du peintre qui choisit de se retirer quelques temps dans sa Provence natale avant de s'installer à nouveau à Paris, durant la Convention, avec le titre de conservateur du Museum central des arts. Fragonard illustre alors abondamment le *Roland furieux* de l'Arioste (1474-1533).

En l'absence d'autres sources documentant le *Lion* que les catalogues de ses rares passages en vente, l'inflexion de la touche demeure un précieux indicateur de datation. À l'absence d'anecdote correspond la simplicité de la mise en page et du cadrage serré : le félin, tapi contre un mur à la forme indéfinie, occupe la majorité de la surface de la toile, laissant apparaître autour de lui une mince portion du sol et de l'arrière-plan neutre, et se détache grâce au puissant contraste d'ombre et de lumière posé en oblique. Vif, sans être allusif, Fragonard construit les volumes du corps du félin à partir d'une multitude de touches épaisses ou fines, longues ou courtes,



Un lion

(fig. 1)
Jean-Honoré Fragonard, *Lion*, vers 1770, plume et encre brune, lavis brun sur traces de pierre noire, H. 344 ; L. 445 mm, Vienne, Albertina, inv. 12733.



mais toujours rapides et superposées, parfois entrelacées, ne laissant pas le temps à la matière de sécher. En exploitant et assumant la richesse des effets picturaux d'une matière empâtée travaillée *alla prima*, l'artiste déjoue ici, comme avec les *Figures de fantaisie*, les catégories conventionnelles des fonctions des œuvres établies à partir de la qualité de leur fini. La réalisation du *Lion* coïncide très certainement avec celle de la fameuse série de portraits, soit vers 1768-1769. En effet, parmi elles, dans le *Portrait d'Anne-François d'Harcourt, duc de Beuvron* (Paris, musée du Louvre), la figure est mise en valeur par le fond traité en frottis bruns foncés, tandis que sur le *Portrait de Gabriel-Auguste Godefroy* (collection particulière), de rares touches d'ocre rouge et de bleu de Prusse ravivent le coloris de la chemise. Ces mêmes couleurs sont respectivement jetées en un coup de pinceau sur l'œil droit du lion et sur sa truffe et mélangées dans le fond.

Les animaux que le XVIII^e siècle qualifiait d'« exotiques » sont peu présents au sein du corpus du peintre, à l'exception du lion que l'on retrouve dans les copies d'après les maîtres ou l'Antique ainsi que sur le lavis de l'Albertina de Vienne (fig. 1) et les illustrations du *Roland furieux*. Même si Fragonard pouvait étudier un lion sur le vif à la Ménagerie royale de Versailles, il a préféré se réapproprier quelques modèles gravés par Bernard Picart (1673-1733) (*Recueil des lions dessinés d'après nature par divers maîtres*) publié à Amsterdam en 1728). Dans notre toile, Fragonard interprète une gravure d'après Rembrandt tirée du *Recueil des Lions* (fig. 2), en réajustant l'attitude allongée pour ne maintenir que le positionnement des pattes si caractéristique du félin.

Malgré l'absence d'anecdote, notre toile comporte, selon nous, plusieurs éléments renvoyant à la notion d'enfermement : le cadrage serré qui renforce la sensation d'un univers clos, le repli contre le mur de l'animal à la gueule plongée dans l'ombre, puis la lumière projetée avec la violence de son éclat en oblique sur le sol qui provient de la place même du spectateur, et que l'on imaginerait volontiers derrière les grilles d'une large fenêtre



(fig. 2)
Bernard Picart d'après Rembrandt, *Recueil des lions, dessinés d'après nature par divers maîtres*, vers 1728, eau-forte, H. 120 ; L. 170 mm, Londres, British Museum, inv. 1914.0214.108.

ouvrant sur la cage. Ce *Lion*, contraint à l'immobilité, traduit certainement la conception anthropocentrique que le Comte de Buffon (1707-1788) développe dans son *Histoire naturelle, générale et particulière* et selon laquelle le monde animal prend l'homme pour référence et mesure.

Il a régné une confusion tenace sur l'identité du premier propriétaire du *Lion*, le mystérieux « Varanchan » dont le nom figurait sur quelques notes manuscrites reportées sur les catalogues de la vente du 29 au 31 décembre 1777. Confondu avec d'autres membres de sa parenté pendant plus de deux siècles, son existence même fût encore remise en cause en 2013 bien que Philippe Alasseur ait publié, en 2012, l'unique étude, riche en références d'archives, sur Joseph-François Varanchan de Saint-Geniès « maître d'hôtel ordinaire de la comtesse de Provence, ancien lieutenant-colonel au service du roi d'Espagne », qui quitte la France vers 1777-1778. À l'appui de sources, l'historien prouve que le départ de Joseph-François de la Cour de France en mars 1777 correspond à son arrivée en Espagne où sa présence est signalée en 1780, après qu'il eut cédé sa charge – en s'assurant d'en garder la survivance – de maître d'hôtel de Madame à son fils Paul (vers 1748-1820). Cette décision pourrait justifier les raisons de la dispersion en 1777 de sa collection d'objets divers : mobiliers, chinoïseries, sculptures, dessins et tableaux. Parmi les œuvres de Fragonard proposées à la vente, les *Baigneuses* conservées aujourd'hui au musée du Louvre atteignirent 547 livres, suivies de 250 livres pour le *Lion*, tandis que le *Cavalier assis près d'une fontaine vêtu à l'espagnole* était vendu seulement 61 livres (fig. 3).

Nous proposons d'abandonner l'identification de ce portrait comptant parmi les *Figures de fantaisie*, comme le dessinateur des Menus-Plaisirs Michel-Ange Challe (1718-1778), au profit de celle du fermier général Geoffroy Chalut de Vérin (1705-1787) pour plusieurs raisons : la faible ressemblance du modèle avec Challe, la prédominance des fermiers généraux portraiturés sur les *Figures de fantaisie*, apparue au regard des nouvelles propositions d'identification de Carole Blumenfeld en 2013, et les rapports qu'entretenaient Varanchan de Saint-Geniès et Chalut de Vérin.



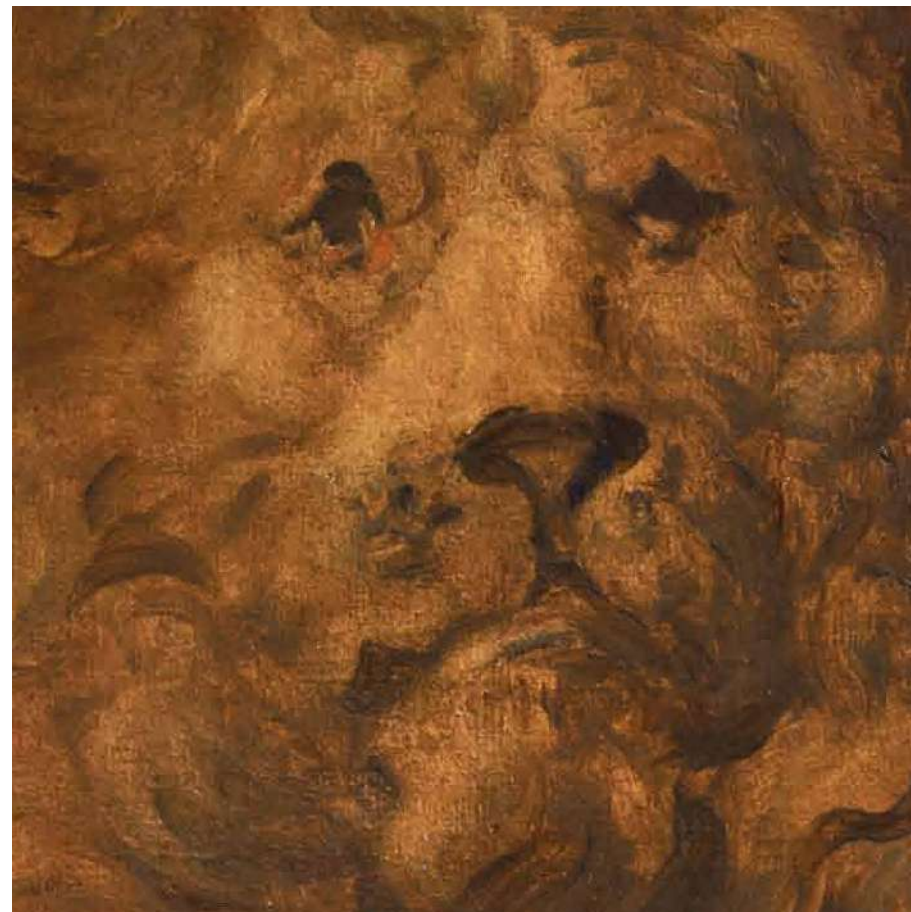
(fig. 3)
Jean-Honoré Fragonard, *Cavalier assis près d'une fontaine vêtu à l'espagnole*, vers 1769, huile sur toile, H. 94 ; L. 74 cm, Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Un lion

Ce dernier était l'époux d'Élisabeth Varanchan, sœur de Joseph-François qui hébergeait son neveu Paul, et possédait une remarquable collection de peintures en son hôtel particulier de l'actuelle place Vendôme que signalaient les guides de Paris. On peut supposer que l'appréciation du portrait de son beau-frère vêtu à l'espagnole selon la mode vers le milieu du XVIII^e siècle, avec sa facture enlevée, ait disposé Joseph-François Varanchan de Saint-Geniès à l'acquérir en même temps que le *Lion* auprès de Fragonard en 1769. La date correspond à la réalisation des deux œuvres, ainsi qu'au passage en France du lieutenant-colonel qui n'était pas encore au service de la Cour de France. En effet, Varanchan de Saint-Geniès s'était rendu à Noisiel pour assister à un baptême, en tant que parrain le 29 juillet. De plus, c'est précisément le bénéfice qu'il tira de la vente du *Lion*, des dix autres peintures et des dix-huit dessins de Fragonard relevés sur le catalogue de 1777, dont Louis-Sébastien Mercier semble se faire l'écho dans ses notes retranscrites par Marie-Anne Dupuy-Vachey qui les datent de la décennie 1780 « *Lorsque Fragonard commençoit sa réputation, le père d'un fermier général venoit assiduelement chez lui ramasser quelques croquis, et s'amusoit en riant avec lui, et lui donnant en troc de petits gâteaux, ou autres friandises, qu'il savoit que le jeune artiste aimoit et dont il avoit la précaution de remplir ses poches. Pour quelques sous il emportoit des traits spirituels, pour les revendre des sacs d'argent. Cet homme faisoit a peu près comme les espagnols envers les indiens qui ne connoissoient pas la valeur de l'échange* ». Il ne peut s'agir que de Joseph-François, ancien officier à la cour d'Espagne, dont le fils Paul obtient la charge de fermier général en 1775, et que Mercier connaissait peut-être personnellement puisque celui-ci avait prêté de l'argent à son frère Charles-André Mercier, associé de l'expert Paillet en charge de la vente de 1777.

Le *Lion* que Fragonard a peint vers 1769 atteste de son émancipation grâce à une manière alors renouvelée autant qu'à son imagination nourrie de lectures et que savaient apprécier ses contemporains. Son caractère inédit, la rareté du sujet animalier dans l'œuvre du peintre, le choix de sa composition liée à l'*Histoire naturelle* de Buffon, comme ses multiples rattachements aux *Figures de fantaisie*, jusqu'à sa provenance autrefois mystérieuse mais désormais prestigieuse de la collection de Joseph-François Varanchan de Saint-Geniès, achèvent de placer le *Lion* parmi les réalisations les plus surprenantes et spectaculaires de Fragonard, celles-là même qui révèlent avec force l'indépendance de son esprit.

Notice rédigée par Sarah Catala



Détail

La maisonnette

Sanguine, H. 400 mm ; L. 550 mm
Annotation, à la plume, en bas à gauche :
Fragonard Rome 1759

Provenance
Collection Ernest Poussin, Louviers ; vente anonyme, Paris, 24 juin 1922, n° 139 bis. ; collection Seymour de Ricci, vente Beaussant, Paris, 10 juin 2009 ; galerie Éric Coatalem, Paris ; collection privée.

Bibliographie
L. M. Lang, *Annuaire des Ventes*, t. IV, oct, 1921, juillet 1922, repr. p. 65 ;
A. Ananoff, *L'œuvre dessinée de Fragonard*, Paris, 1961, Tome 1, p. 161, n° 377, fig. 131

Expositions
1931, *Fragonard*, Paris, Hôtel de Sagan, n° 102 ;
1957, *Fragonard*, Grasse, musée Fragonard, n° 31 ;
1957, *Fragonard-David-Navet*, Charleroi, n° 28.

« On est très satisfait de ses desseins ; ils sont purs, savans et corrects ;
mais ne sont-ils pas dessinés avec trop peu d'arrondissement et d'effet ?
Ils sont infiniment louables s'ils étoient de quelqu'un
qui se destinât à la sculpture ; mais un peintre doit-il oublier
la couleur et l'effet, même quand il dessine ? »

Lettre N° 5397, 11 Octobre 1759 du Marquis de Marigny, Surintendant des Bâtiments
pour Charles Natoire, Directeur de l'Académie de France à Rome.

Notre dessin, connu sous le nom *la maisonnette*, est le plus grand format qu'ait réalisé Fragonard avant son séjour de 1760 à la Villa d'Este à Tivoli, accompagné de l'abbé de Saint Non. C'est une composition brillante aux traits à la fois rapides, puissants et raffinés. Construite de « bric-à-brac » elle semble reposer toute entière sur une unique colonne à gauche. À l'entrée de la clairière, une statue romaine est posée sur un socle, comme tous ces vestiges romains qui foisonnaient dans la campagne italienne. Fragonard décrit avec application chaque planche de bois constituant la façade, allant parfois jusqu' à représenter les clous les reliant. Une luxuriante vigne vierge semble également étayer la chancelante structure de la masure. Au loin sur la droite, habilement encadrée d'arbres entrelacés, on aperçoit quelques femmes appliquées à la lessive. Un enchevêtrement de paniers, de bocaux, une échelle et des cordages jonchent le premier plan.

La lettre du marquis de Marigny (ci-dessus), pourrait-elle faire allusion à ce dessin ? En 1759, Fragonard est un pensionnaire en troisième année à l'Académie française à Rome. Son directeur, le peintre Charles-Joseph Natoire, reconnaît non seulement son immense talent, mais aussi son besoin de discipline. Il fait appel à Marigny, et suggère que tous les pensionnaires bénéficient d'une année supplémentaire à l'Académie, ce qu'acceptera Marigny. Entre août et octobre 1759, Natoire lui expédie deux « envois de Rome », contenant des dessins et des académies, afin de lui montrer les progrès de Fragonard dont notre feuille, datée de la même année, faisait peut-être partie.

Nous remercions Eunice Williams pour ses précieux renseignements.



JEAN-HONORÉ FRAGONARD

(Grasse 1732 - Paris 1806)

Vue inspirée par les jardins de la villa d'Este

—
Lavis brun et gris sur pierre noire

et encre brune

H. 349; L. 465 mm

Provenance

Edouard Ayard, Lyon; Georges Dormeuil
(Lugt 1956 en bas à gauche); sa vente Sotheby's
Londres, 3 juillet 2013, n°197.

Bibliographie

R. Portalis, *Fragonard, sa vie, son œuvre*, Paris, 1889, p. 307; S. de Ricci, *Les dessins français*, Paris, 1937, pl. XXIV; J.-L. Vaudoyer, « *Les peintres de Rome* », *Le Jardin des Arts*, mai 1957, p. 393, rep.; A. Ananoff, *L'œuvre dessinée de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)*, vol II, Paris, 1963, n°858, vol IV, Paris 1970, p. 380, fig. 723; cat. exp. Paris, Grand Palais; New York, Metropolitan Museum of Art, 1986-1987, Fragonard, sous le n°34 (œuvres en rapport).

Expositions

1921, *Exposition de dessins de Fragonard*, Paris, musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan, n°179; 1937, *Chefs-d'œuvre de l'Art français*, Paris, Palais National des Arts, n°533, rep. vol. II, pl. 144.

(fig. 1)

Jean-Honoré Fragonard, *Groupe de cyprès de la Villa d'Este avec la fontaine de l'Orgue*, sanguine, H. 356; L. 480, Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. D. 2841.

Lorsque le 27 août 1760, le directeur de l'Académie de France à Rome, Charles-Joseph Natoire (1700-1777) informe le surintendant des Bâtiments du roi du séjour de plus d'un mois à la Villa d'Este de l'abbé de Saint-Non accompagné de Jean-Honoré Fragonard, il précise : « *Notre jeune artiste fait de très belles études qui ne peuvent que lui être utiles et lui faire beaucoup d'honneur. Il a un goût très piquant pour ce genre de paysage où il introduit des sujets champêtres qui lui réussissent* ». Entre ce séjour en 1760 et un second exécuté en 1774 avec le financier Bergeret, le site enchanteur continue de nourrir l'imagination de Fragonard. Inscrite au sein d'une production variée, comprenant des peintures et dessins à sujets religieux ou libertins, des scènes de genre, des portraits et des paysages, notre feuille rappelle combien Fragonard a été un interprète merveilleux de la nature au cours du XVIII^e siècle.

Par son relief accidenté, la cascade située à l'écart du bourg dominé par le temple de Vesta, Tivoli n'a cessé de charmer ses visiteurs qui se devaient de visiter la Villa d'Este et ses jardins. C'est au contact de cet environnement millénaire que Fragonard surmonte la période de découragement de sa pratique artistique à Rome pour renouer avec son aisance graphique, comme en témoigne les dix sanguines illustrant des sites de Tivoli que conserve le musée des Beaux-Arts de Besançon. Notre feuille n'est pas la copie fidèle du lieu, puisqu'elle en propose une réinterprétation, une invention nourrie de souvenirs mélangés de la Villa d'Este. À l'architecture spectaculaire de cette demeure princière, Fragonard préfère convoquer le souvenir de la profusion de la végétation des jardins qui n'étaient plus entretenus depuis plusieurs années. La fascination qu'exercent en 1760 les cyprès sur l'imagination du jeune pensionnaire est manifeste sur le *Groupe de cyprès de la Villa d'Este* de Besançon (fig. 1) et celui d'un parc italien de Washington (fig. 2), comme sur notre feuille.



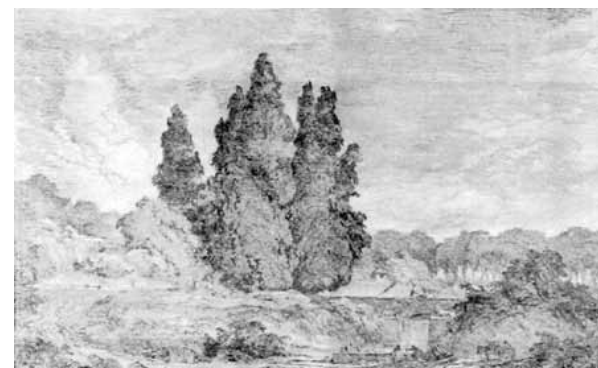
Vue inspirée par les jardins de la villa d'Este

Ici, il dresse un véritable portrait des trois cyprès, dont il accentue la taille de manière à les dégager de la masse des pins et autres bosquets, tout en découpant leurs silhouettes sur le ciel. Comme le soulignait Natoire, le dessinateur anime sa composition de détails pittoresques tels les personnages s'abritant à l'ombre des cyprès ou la dizaine de lavandières affairées autour du bassin alimenté par une cascade flanquée de statues de lions couchés. La feuille est entièrement réalisée au pinceau dont le tracé très fin alterne avec des accents plus épais, permettant de multiplier les modulations chromatiques. Les plages de lavis vont jusqu'à se superposer en augmentant chaque fois de gamme sur les cyprès, tandis que la main est beaucoup plus relâchée dans le tracé du reste de la composition. Les réserves sur la partie droite contribuent à équilibrer les volumes, tout en accentuant les contrastes d'ombre.

C'est en véritable poète de la nature que Fragonard réalise son dessin, reprise idéalisée de jardins observés. Sa sensibilité à l'égard de l'exubérance de la végétation que traduit le lavis brun, tout en transparence, persiste jusqu'en 1774, lors de son séjour à Tivoli. Pour cette raison, la chronologie des paysages de Fragonard a soulevé pendant longtemps de nombreuses difficultés que les travaux de Jean-Pierre Cuzin et Marie-Anne Dupuy Vachey notamment ont permis de démêler. Cette feuille reprend la composition d'une sanguine de plus petit format, dont on ne connaît l'existence qu'à travers sa contre-épreuve passée en vente en 1912 (fig. 3).

Le lavis ne se rattache ni aux dessins réalisés à Tivoli en 1760, ni à ceux réalisés lors du second séjour de l'artiste en 1774, mais à un groupe de dessins qui ont en commun des moyens techniques, des formats et surtout une approche du paysage analogues. À son retour en France, autour de 1765, Fragonard continue de dessiner des paysages qu'il n'étudie pas in situ, mais qu'il copie, ou imagine parfois, comme la célèbre *Allée des cyprès* de l'Albertina (fig. 4). Ainsi, le lavis brun de notre feuille ne traduit plus l'ombre rafraîchissante des arbres auquel s'oppose la lumière aveuglante qu'expriment les réserves de papier. Ce n'est plus la chaleur de l'été à Tivoli qui est décrite de la pointe du pinceau, mais l'écoulement du temps en un espace indéfini. La réflexion sur le temps qui se dessine ici n'est pas teintée de nostalgie et semble plutôt être l'expression d'un bonheur serein qu'évoque le souvenir de l'émerveillement face à la nature ressenti en Italie.

(fig. 2)
Jean-Honoré Fragonard, *Groupe de cyprès dans un parc italien*, sanguine, H. 235 ; L. 377 mm, Washington, National Gallery of Art, inv. D. 1991.4.1.



(fig. 3)
Jean-Honoré Fragonard, *Vue inspirée par les jardins de la villa d'Este*, contre-épreuve, H. 23 cm ; L. 37 cm.



(fig. 4)
Jean-Honoré Fragonard, *L'allée de cyprès de la Villa d'Este*, plume et encre brune, lavis brun, H. 465 ; L. 343 mm, Vienne, musée de l'Albertina, inv. 12735.

MARGUERITE GÉRARD & JEAN-HONORÉ FRAGONARD

(Grasse 1761- Paris 1837) (Grasse 1732 - Paris 1806)

La leçon de danse

Huile sur toile, H. 55 cm ; L. 46 cm
Signé : *Mar te gerard*, en bas à gauche
et inscrit : 62, en bas à droite.

Provenance
Collection François-Félicité Cochu ;
sa vente, Paris, 21-23 février 1799, lot n° 18
(acheté 415 Frcs par Pierre-Joseph Lafontaine) ;
galerie Cailleux, Paris ; galerie Alexandre Popov,
Paris, d'où acquis le 19 novembre 1925
par M^{me} Albert King, puis sa descendance.

Bibliographie
S. Wells-Robertson, *Marguerite Gérard, catalogue raisonné*, Ph.D- New York University, UMI, 1978, p.737, n° 8 ; J.-P. Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard (1732-1802) : origines e influencias de Rembrandt al siglo XXI*, catalogue d'exposition, Barcelone, 2006-2007, p.201 comme «Marguerite Gérard et Fragonard» ; C. Blumenfeld, *Marguerite Gérard, Artiste en 1789 dans l'atelier de Fragonard*, catalogue d'exposition, Paris, musée Cognacq-Jay, 2009, p.19, ill. 15, p. 39 comme *Marguerite Gérard et Fragonard* ; C. Blumenfeld, *Marguerite Gérard et la peinture de genre de la fin des années 1770 aux années 1820*, thèse de doctorat, 2011, p.55, n° 45 comme «Marguerite Gérard et Fragonard».

Expositions
Octobre 2011 - janvier 2012, *Petits Théâtres de l'Intime*, Toulouse, musée des Augustins, n° 20 comme Marguerite Gérard et Fragonard.

Après la mort de sa mère en 1775, Marguerite Gérard quitte sa ville natale de Grasse pour rejoindre à Paris sa sœur et son beau-frère Jean-Honoré Fragonard. Élève et protégée du peintre, elle montre rapidement des prédispositions pour cet art et signe dès 1778 sa première création importante (*Le Chat emmaillotté*). Dès la fin des années 1780, elle acquiert une réputation considérable et compte parmi les femmes-peintres les plus respectées au même titre qu'Élisabeth Vigée-Lebrun, Labille-Guiard et Vallayer-Coster. Si notre artiste est attirée par les thèmes privilégiés de son maître comme le badinage amoureux, la tendresse maternelle ou les scènes familiales, elle s'affirme cependant par un style personnel inspiré des maîtres hollandais du XVII^e siècle. Peints avec un réalisme méticuleux, ses tableaux sont des images intimistes et sereines de la société de son temps. Le Salon de Paris ouvre ses portes aux femmes après la Révolution, c'est alors qu'elle accroît sa renommée en présentant régulièrement des tableaux et reçoit une médaille d'or en 1804.

Cette œuvre se rattache à un ensemble de scènes réalisées par Marguerite Gérard et son beau-frère et professeur Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) et peut être considérée comme un tableau à deux mains. Dans les années 1780, la danse et la musique sont les marques du goût pour un mode de vie plus intime notamment avec l'apparition des Salons où se réunissent de petites sociétés dans des lieux plus confinés que les pièces d'apparat. C'est ce retour au premier plan du privé dont ce tableau témoigne car l'artiste nous plonge dans l'intimité de la maison et de ses personnages. Marguerite Gérard excelle dans la peinture de cet univers clos en soignant spécialement le rendu du drapé des étoffes ainsi que le décor et le mobilier. Le goût de Marguerite Gérard pour la peinture hollandaise est évident dans cette scène : le lustre en laiton, le tableau de marine au mur, les étoffes et le costume à rubans du jeune professeur sont autant de références aux grands maîtres hollandais du Siècle d'Or.



Arlequin empereur dans la lune : Scène du fermier de Domfront

Plume, encre noire et lavis de sanguine
H. 155 mm ; L. 215 mm

Provenance
Peut-être ancienne collection Quentin de Lorangère ; peut-être sa vente, Paris, 2 mars 1744, n° 92, 93 ou 94 ; ancienne collection de S.A. la princesse Murat (son étiquette au verso) ; sa vente, Paris, Hôtel Drouot, Mes Bezançon et Baudoin, 4 février 1942, n° 8-9 ; collection particulière, Paris ; vente anonyme, Paris, Artcurial, le 13 novembre 2013, n° 12 et 13.

Bibliographie
Émile Dacier, *Gillot*, dans L. Dimier (dir.), *Les peintres français du XVIII^e siècle*, vol. 1, Paris-Bruxelles, 1928, p. 204, n° 47 et 50 Joachim Poley, *Claude Gillot. Leben und Werk ; 1673-1722 ; ein Beitrag zur französischen Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts*, Würzburg-Aumühle, 1938, n° 128-129 ; Jennifer Tonkovich, *Claude Gillot and the Theater with a catalogue of drawings*, thèse de doctorat, Rutgers, The State University of New Jersey, 2002, pp. 240 et 241, n° 13 et 15.

Expositions
Le Théâtre à Paris (XVII^e-XVIII^e siècles), Paris, musée Carnavalet, mars-mai 1929, n° 140 et 141.

Originaire de Langres, Claude Gillot arrive à Paris en 1691, où il entre dans l'atelier de Jean-Baptiste Corneille avant de former et de collaborer, entre 1704 et 1708, celui que l'on présente souvent comme son élève, Jean-Antoine Watteau, avec qui il partage le même caractère et le même goût pour la comédie. Agréé en 1710, Claude Gillot est reçu en 1715 à l'Académie Royale de peinture et de sculpture avec un tableau au sujet religieux, *Jésus devant sa croix*. Il s'illustre par son talent de décorateur, réalisant des cartons de tapisseries et des panneaux décoratifs en bois ornés d'arabesques. En 1712, il reçoit la charge des décors et costumes de l'Opéra de Paris. Le théâtre est en effet l'univers dans lequel Gillot puise son inspiration pour nombre de ses œuvres. L'atelier de son maître était situé dans l'actuelle rue Monsieur-le-Prince, non loin de la Comédie-Française et de la foire Saint-Germain, où se mêlaient marchands, saltimbanques et comédiens de scénettes théâtrales. C'est en observant les loges de cette foire, ainsi que la troupe des Comédiens-Italiens se produisant à l'hôtel de Bourgogne (troupe congédiée par le roi en 1697 puis rappelée en 1716) que Gillot nourrissait le sujet de ses tableaux et gravures. Contrairement à son ami Watteau, la plupart des scènes de *commedia dell'arte* de Claude Gillot se rattachent à une pièce connue. Ainsi, *Arlequin empereur dans la lune* est un thème tiré d'une pièce d'Anne Mauduit (dit Noland de Fatouville (mort en 1715) jouée par les Comédiens-Italiens en 1684 et reprise à la foire Saint-Germain en 1707 et en 1712. Gillot se place ainsi dans la continuité de l'œuvre de Jacques Callot, qui apporta les sujets de *commedia dell'arte* en France et en Lorraine au début du siècle précédent.

Loin de provoquer leur désaffection, le départ des Comédiens-Italiens, ordonné par Louis XIV en 1697 et immortalisé par une célèbre composition de Watteau, ne fit que renforcer l'attachement que leur portait le public parisien. Arlequin, Colombine, Scaramouche et leurs acolytes continuèrent de peupler la scène des théâtres de la capitale. Les auteurs français s'étaient approprié les personnages de la *commedia dell'arte* pour écrire des *comédies françaises accommodées au théâtre italien*⁽¹⁾, usant d'une grande liberté de plume dans la langue de Molière. C'est le cas de Noland de Fatouville, qui publia *Arlequin empereur dans la lune* en 1684. La pièce fut présentée en 1707 à la foire Saint-Laurent et en 1712 à la foire Saint-Germain, deux lieux très fréquentés par les artistes peintres et dessinateurs du Grand Siècle finissant qui substituèrent à la peinture d'histoire les scènes de la vie quotidienne inspirée de la peinture hollandaise et celles provenant du théâtre. Le monde du spectacle procura à Claude Gillot l'une de ses plus importantes sources d'inspiration et il y puisa une grande partie de son répertoire, qu'il s'agisse de la représentation de personnages isolés en costume ou de scènes complètes issues des pièces alors en vogue. La transmission de ce goût à son illustre élève Antoine Watteau ne fit que renforcer



(1)
Gharardi, cité par François Moreau, *Claude Gillot et l'univers du théâtre*, in cat. exp. *Claude Gillot. Comédies, sabbats et autres sujets bizarres*, Langres, 1999, p. 87.

Arlequin empereur dans la lune : Scène du combat

Plume, encre noire et lavis de sanguine

H. 155 mm ; L. 215 mm

la notoriété de cette partie de la production de Gillot. Nos deux lavis de sanguine témoignent de la parfaite maîtrise du dessinateur ; il illustre avec vivacité le point culminant des scènes représentées, exprimant toute la tension de l'intrigue à laquelle il avait sans doute assisté.

Les deux scènes sont issues d'*Arlequin empereur dans la lune*. La pièce relate les différentes trouvailles d'Arlequin pour tromper le Docteur Balouard et épouser sa servante, Colombine. Dans la *Scène du fermier de Domfront*, Arlequin, juché sur une charrette, se fait passer auprès du Docteur pour le fils du fermier de Domfront à qui est promise Colombine. Il est cependant démasqué lorsqu'une lettre du fermier arrive, annonçant que son fils malade ne peut se rendre au rendez-vous. La *Scène du combat* intervient quant à elle à la fin de la pièce : Arlequin, se faisant passer pour l'empereur de la Lune, se voit offrir la main d'Isabelle, fille du Docteur Balouard. Alors qu'il raconte au Docteur et à Isabelle la vie sur la lune, les trois Chevaliers du Soleil interviennent, dénonçant la supercherie d'Arlequin et le menaçant. Pour se battre à égalité, Arlequin demande l'aide de Scaramouche et du Docteur, mais les trois acolytes seront vaincus et Arlequin devra renoncer à ses amours.

Un certain nombre de dessins de Gillot de technique et de format similaires illustrant des scènes de théâtre sont connus. La collection de la princesse Murat, d'où proviennent nos dessins, en conservait neuf, dont l'un appartient aujourd'hui au cabinet des Arts graphiques du Louvre⁽²⁾. Une autre version de la *Scène du combat*, provenant des collections Marmontel puis Michel Lévy, était réapparue à l'Hôtel Drouot en 1969⁽³⁾. Certains de ces dessins furent gravés, notamment par Jacques-Gabriel Huquier, mais leur destination initiale n'est pas toujours connue. La réapparition de la *Scène du fermier de Domfront* de la collection Murat permet en outre de constater qu'il ne s'agit pas du dessin préparatoire à la composition gravée par Huquier comme on le croyait jusqu'ici. La redécouverte de ces deux dessins apporte ainsi de nouvelles informations à la connaissance de l'œuvre de Gillot. « Dessinateur élégant et serpentant, croqueur à la plume pleine de fantaisie⁽⁴⁾ », l'artiste y donne la pleine mesure de son art, campant ses personnages à l'aide de rapides traits de plume et d'encre et rehaussant ses compositions par un lavis de sanguine habilement nuancé, dont l'exceptionnel état de conservation de nos dessins permet d'admirer toute la fraîcheur. La vivacité du trait de Gillot fait écho à celle des bretteurs de la *Scène du combat*, faisant de cette feuille l'une des plus admirables de la série.

Extrêmement bien composées, ces deux sanguines se distinguent par la liberté et la vivacité du trait accentué par une utilisation savante de lavis de sanguine, plus ou moins diluée.

Nous remercions Madame Jennifer Tonkovich pour son aide à la rédaction de cette notice.



(2)
La Foire Saint-Germain ; scène des carrosses,
inv. RF 29326.

(3)
Vente anonyme ; Paris, Hôtel Drouot,
26 novembre 1969, n°12.

(4)
Edmond de Goncourt, La Maison d'un artiste, Paris,
1881, t. I, p. 83-84.

JEAN-BAPTISTE GREUZE

(Tournus 1725 - Paris 1805)

Portrait d'un jeune enfant

Sanguine, H. 369 mm ; L. 311 mm

Signé au dos sur le montage original :

J.B. Greuze

Provenance

Jules Porgès, Paris (tradition orale) ;
comtesse Robert de Fitz-James, Paris (tradition orale) ;
vers 1950, collection Eric & Irene Stiebel, New York ;
collection Ilse Nelson, New York.

Après avoir étudié à Lyon dans l'atelier du portraitiste Charles Grandon, Greuze arrive à Paris au début des années 1750 pour y suivre les cours de l'Académie où il est l'élève de Charles Natoire (1700-1777). Parrainé par le sculpteur Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785), il est agréé en 1755 et expose la même année au Salon où, acclamé par le public et la critique, il reçoit les éloges de Diderot. Après un séjour en Italie entre 1755 et 1757, il poursuit sa carrière à Paris et expose avec succès aux Salons de 1759 à 1765. Ses relations conflictuelles avec l'Académie le poussent à se retirer des Salons jusqu'en 1800, ce qui ne l'empêche pas d'exposer chaque année ses dernières œuvres dans son atelier du Louvre, au même moment que le Salon officiel. Il y expose à nouveau dans les dernières années de sa vie et se fait remarquer du public par l'étonnante vigueur de son art. Jusqu'à sa mort en 1806, il exécute nombre de tableaux importants, des scènes de la vie quotidienne aussi bien que de brillants portraits. C'est surtout à partir des années 1780 qu'il peint ou dessine ses merveilleuses *Têtes de jeunes enfants* qui établissent durablement sa réputation.

Cette spectaculaire feuille, représentant un jeune garçon âgé d'environ deux ou trois ans, a certainement été réalisée au début des années 1770, quand les propres filles de l'artiste étaient encore enfants (Anne-Geneviève Caroline née en 1762 et Louise-Gabrielle née en 1764).

Cette sanguine, d'un rouge profond, est un merveilleux exemple de la technique de Greuze : sculptant les rondeurs du visage et les boucles des cheveux, il capte la psychologie de son modèle avec les yeux perçants, interrogateurs, pensifs, mais aussi curieux et craintifs. On retrouve dans notre dessin l'affection que Greuze portait à l'enfance émerveillée devant toute chose.

Nous remercions Monsieur Edgar Munhall pour les précieux renseignements qu'il nous a apportés (communication écrite du 13 décembre 2007).



JEAN-BAPTISTE GREUZE

(Tournus 1725 - Paris 1805)

Portrait présumé de Madame Porcin couronnant son chien

Lavis d'encre sur papier

H. 280 mm ; L. 240 mm

Provenance

Galerie Éric Coatalem, Paris ; collection particulière.

Bibliographie comparative

J. Martin, C. Masson, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de Jean-Baptiste Greuze, C. Maclair, Jean-Baptiste Greuze*, Paris, 1906, n°818 et 1233 ;

E. Munhall, *Jean-Baptiste Greuze / 1725-1805*, exh. cat., Hartford, CT, 1976, 152-153 ; musée des Beaux-Arts d'Angers, *Chefs-d'œuvre du musée des Beaux-Arts d'Angers*, Paris, 2004, pp.158-159.

Dans ce remarquable dessin, probablement exécuté vers 1770 et en relation directe avec la toile conservée au musée d'Angers, Greuze a agrandi l'espace autour de cette femme, accentuant la fragilité du modèle. La lumière dans ses yeux, l'extrême raffinement du traitement du lavis tendraient à prouver que ce dessin était préparatoire à une gravure afin de promouvoir le tableau.

Si Greuze considérait qu'un graveur devait copier scrupuleusement et non interpréter ses œuvres, un certain nombre de ses dessins furent gravés comme le portrait de Simon-Nicolas-Henri Linguet (1780) ou celui de Lenoir (1778). Dans *La Mère bien-aimée* (Art Gallery of New South Wales, Sydney), datée de 1770, notre artiste utilise une technique similaire, aussi minutieuse, au lavis.

Comme le rappelle Monsieur E. Munhall, les catalogues de vente décrivaient souvent les dessins de Greuze comme « précieux », « très terminés », « les plus rendus du maître ».

Nous remercions Monsieur Edgar Munhall pour les précieux renseignements qu'il nous a donnés (communication écrite du 31 janvier 2007).



JEAN-BAPTISTE GREUZE

(Tournus 1725 - Paris 1805)

Portrait d'une fillette regardant par-dessus son épaule

Huile sur toile. H. 47,7 cm ; L. 38,1 cm
Vers 1770-1780

Provenance
Louis-Michel Lepeletier de Saint-Fargeau (1760-1793) ; par descendance jusqu'à la vente de Sotheby's Londres, 9 décembre 1936, Property of a Noblewoman, où il fut acquis par A. Weil pour 85 £ ; Wildenstein & Co. Ltd, Londres ; acquis auprès de Wildenstein par M^{me} Herbert H. Leas, Londres, 1936 ; collection particulière, États-Unis.

Bibliographie
J. Martin, C. Masson, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de Jean-Baptiste Greuze*, in C. Mauclair, *Jean Baptiste Greuze*, Paris, 1906, cat. N° 960 (Enfant pleurant la mort de sa mère) ; J. Martin, *Catalogue du musée de Tournus*, Tournus, 1910, p. 30, cat. N° 21 (Enfant en chemise).

Le style rococo qui domine la peinture française durant le XVIII^e siècle prône un naturel, une élégance et une volupté tout aristocratiques. Il emploie des couleurs pastels, des textures raffinées, une liberté du pinceau, des compositions asymétriques et un jeu entre lignes courbes et masses. Produite pour des mécènes très sophistiqués, la peinture rococo s'illustre à travers des divertissements de cour, des portraits décoratifs, des thèmes mythologiques et allégoriques fréquemment traités de manière légère ou érotique, et des scènes pastorales idylliques. Les drames rustiques moralisateurs de Greuze constituent une réaction à la frivolité rococo dans l'art. En déclenchant ainsi une émotion, ils sont aussi une révolte contre l'emphase que les philosophes des Lumières placent au-dessus de la raison et de la science.

L'importance que prennent les classes moyennes et leur moralité concourt au succès de l'art de Greuze. Il montre les vertus de la vie simple, un *retour à la nature* et l'honnêteté d'une émotion non affectée. Le discours mélodramatique qui transparait dans ses œuvres faisait souvent pleurer les visiteurs du Salon. Les intellectuels de l'époque étaient généralement opposés au Rococo en tant que style décadent. De manière quelque peu ironique, le défenseur le plus influent de Greuze est Denis Diderot, qui dit de lui qu'il est le *peintre de la vertu, le sauveur de la moralité corrompue*. La tendance à la simplicité et à *l'homme naturel* se diffuse, et les gravures des œuvres de Greuze sont très appréciées dans tous les milieux sociaux. Ses œuvres sont admirées des connaisseurs, des critiques et du public populaire, et ses peintures se retrouvent dans les collections de grands connaisseurs, tels Ange-Laurent de La Live de Jully, Claude-Henri Watelet, ou encore Étienne-François, duc de Choiseul. Nous remercions très chaleureusement M. Edgar Munhall, conservateur émérite à la Frick Collection, pour nous avoir confirmé l'attribution à Jean-Baptiste Greuze, grâce à un examen visuel, et d'avoir daté le tableau des années 1770.



JEAN-BAPTISTE GREUZE

(Tournus 1725 - Paris 1805)

Sainte Marie l'Égyptienne

Sanguine, pierre noire et estompe
H. 432 mm ; L. 350 mm

Provenance

Probablement le dessin la vente van Sitter,
Paris, 3-5 mai 1838 (cf. *Jean-Baptiste Greuze*,
Edgar Munhall, musée de Dijon, 1977, p. 236) ;
probablement vente Burat, Paris, 28-29 avril 1885 ;
collection particulière.

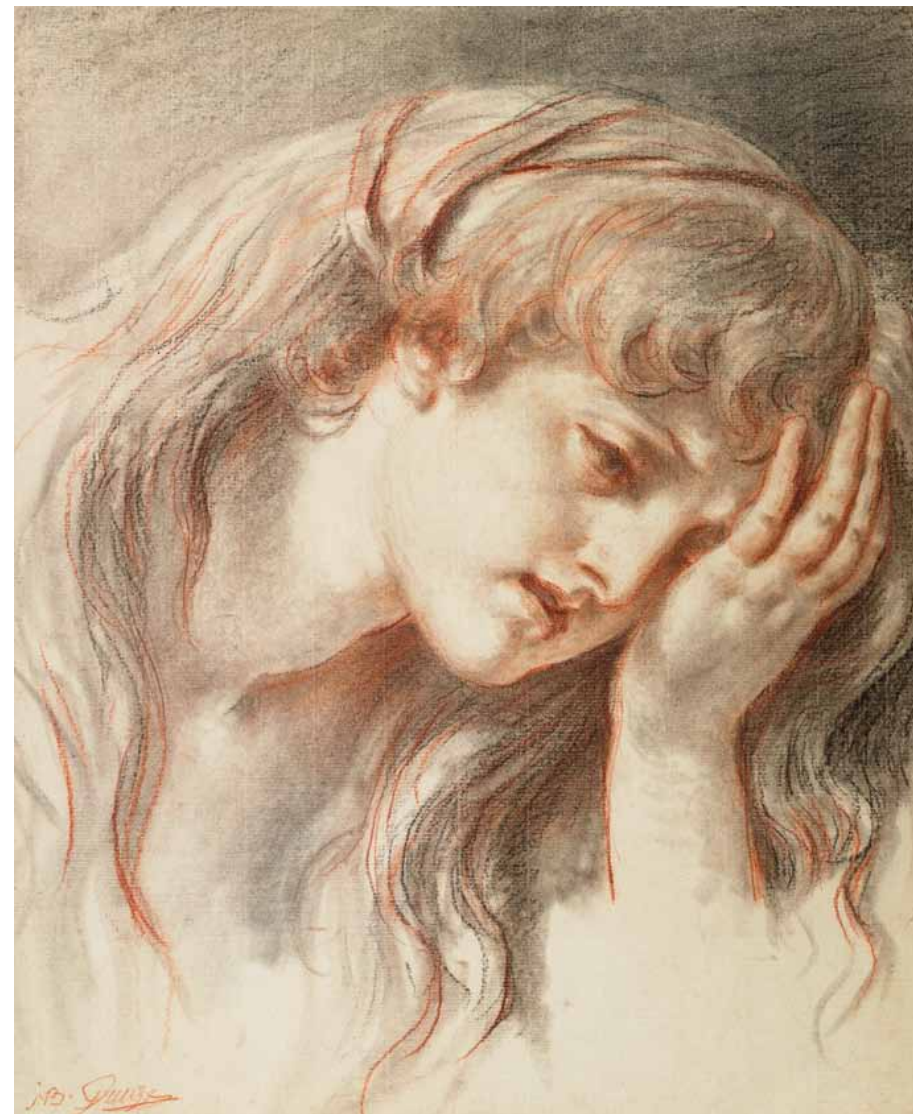
Selon la légende médiévale, Marie, patronne des filles repenties, courtisane d'Alexandrie, se convertit au christianisme, à la porte du Saint-Sépulcre à Jérusalem, à la fin du IV^e siècle, puis elle se retire dans le désert où elle vit en ermite dans la prière. Cette histoire se serait transmise oralement parmi les moines de Palestine aux environs du VI^e siècle.

Notre feuille est une étude préparatoire pour un tableau exposé au Salon de 1801, *Le repentir de Sainte Marie l'Égyptienne dans le désert*. Ce tableau, aujourd'hui au Chrysler Museum de Norfolk en Virginie (inv. 71.652) (fig. 1), se trouvait dans la collection de Lucien Bonaparte.

Cette tête d'expression au teint pâle, presque transparent, réalisée à la sanguine savamment cernée de crayon noir et sculptée de jeux savants d'estompe, est un exemple très convainquant du talent de Jean-Baptiste Greuze. L'expression de l'implorante est d'une émotion rare.

(fig. 1)

J.-B. Greuze (1725-1806). *Sainte Marie l'Égyptienne*,
huile sur toile, H. 223,5 cm ; L. 188 cm.



JEAN-BAPTISTE HILAIR

(Audun-le-Tiche 1753 - Paris 1822)

Le Panthéon avec le char de l'Être Suprême rapportant les cendres de Rousseau

Plume, aquarelle et gouache rehaussées de blanc

H. 530 mm ; L. 725 mm

Signé et daté : *B. Hilair. 1794*, en bas à gauche

Provenance

Collection D. Weill, Hôtel Drouot, Paris, le 9 juin 1971, n°86; vente anonyme, Hôtel Drouot, Paris, le 17 novembre 1986, n°52; Gallery Kate de Rothschild, Londres; collection privée, Paris; galerie Éric Coatalem, Paris; acquis par le musée de la Révolution, Vizille.

Œuvre en rapport

Jean-Baptiste Hilair, *Vue du Panthéon*, 1794, Recueil Destailleurs, Vue de Paris, Bibliothèque Nationale, Paris.

Jean-Baptiste Hilair fait son apprentissage auprès du peintre Jean-Baptiste Leprince (1734-1781) qui lui transmet son goût des voyages et l'attrait des us et coutumes étrangers, particulièrement de la Grèce et de la Turquie.

Notre feuille représente le Panthéon, ancienne église Sainte Geneviève, qui ne sera jamais consacrée mais transformée, sous l'impulsion du marquis de Pastoret, en nécropole dédiée aux personnalités exceptionnelles qui avaient contribué à la grandeur de la France : « *Que le temple de la Religion demeure le temple de la Patrie, que la tombe d'un grand homme devienne l'autel de la Liberté* ». C'est ainsi que les cendres de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) philosophe précurseur des idées révolutionnaires et cinquième homme illustre à avoir cet honneur, sont transférées d'Ermenonville au Panthéon. Le char de l'Être Suprême dressé en l'honneur de Rousseau resta plusieurs jours après le transfert des cendres sur le parvis du Panthéon. C'est Robespierre qui introduit le culte de l'Être Suprême : il veut changer la société en s'inspirant des idées de Jean-Jacques Rousseau et de son œuvre *Du Contrat Social*.

La vue de notre aquarelle est évidemment un peu fantaisiste car les immeubles encerclaient déjà à cette époque l'ancienne église Sainte-Geneviève. Comme toujours, Hilair représente, au milieu des monuments célèbres, la vie des gens de tous les jours, ignorant même la présence du char de l'Être Suprême.

Détail



JEAN-BAPTISTE HILAIR

(Audun-le-Tiche 1753 - Paris 1822)

Scène dans un parc (Sceaux ?)

—
Gouache sur papier

H. 540 mm ; L. 710 mm

Signée et datée : *Hilair 1795*

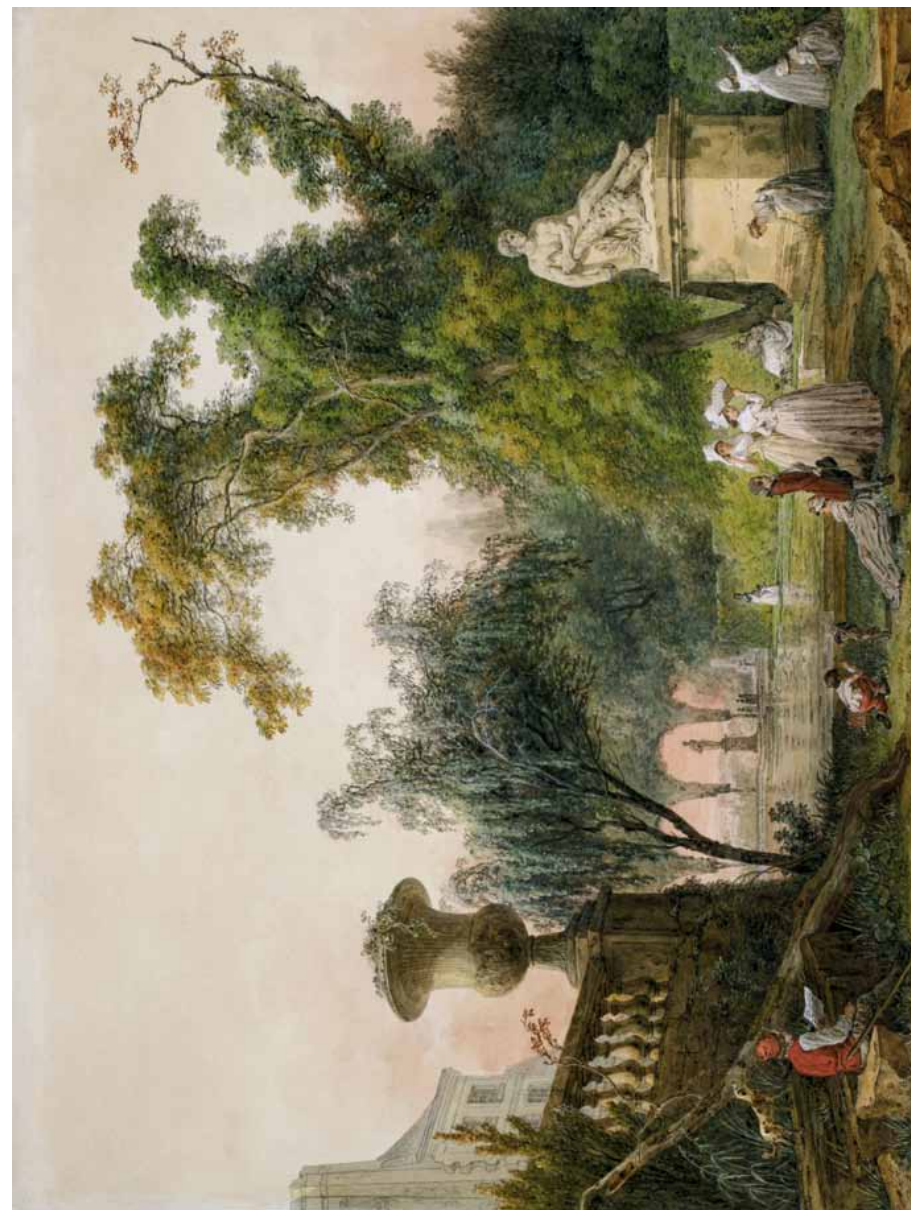
Provenance

Collection particulière, Paris ; galerie Éric Coatalem, Paris ; acquis par le musée de Sceaux.

Conçue par Pierre Puget (1620-1694) vers 1661-1662, la sculpture représentant *Hercule au repos* ou *Hercule gaulois* (musée du Louvre) fut installée, sur ordre de Colbert, entre 1670 et 1683 dans le parc du château de Sceaux où elle resta jusqu'en 1798.

Hilair décrit ici, comme à son habitude, une scène de la vie de tous les jours avec ces jeunes femmes se promenant nonchalamment dans le parc. L'atmosphère, pleine de douceur, est accentuée par des couleurs mielleuses et par la présence de femmes lisant au bord d'un bassin, d'autres cueillant des fleurs ou d'un jeune garçon accompagné de son chien en pleine lecture.

Détail



JEAN-PIERRE HOUËL

(Rouen 1735 - Paris 1813)

Scène pastorale au pied d'une carrière

—
Huile sur toile

H. 97 cm ; L. 136 cm

Provenance

Collection particulière, France.

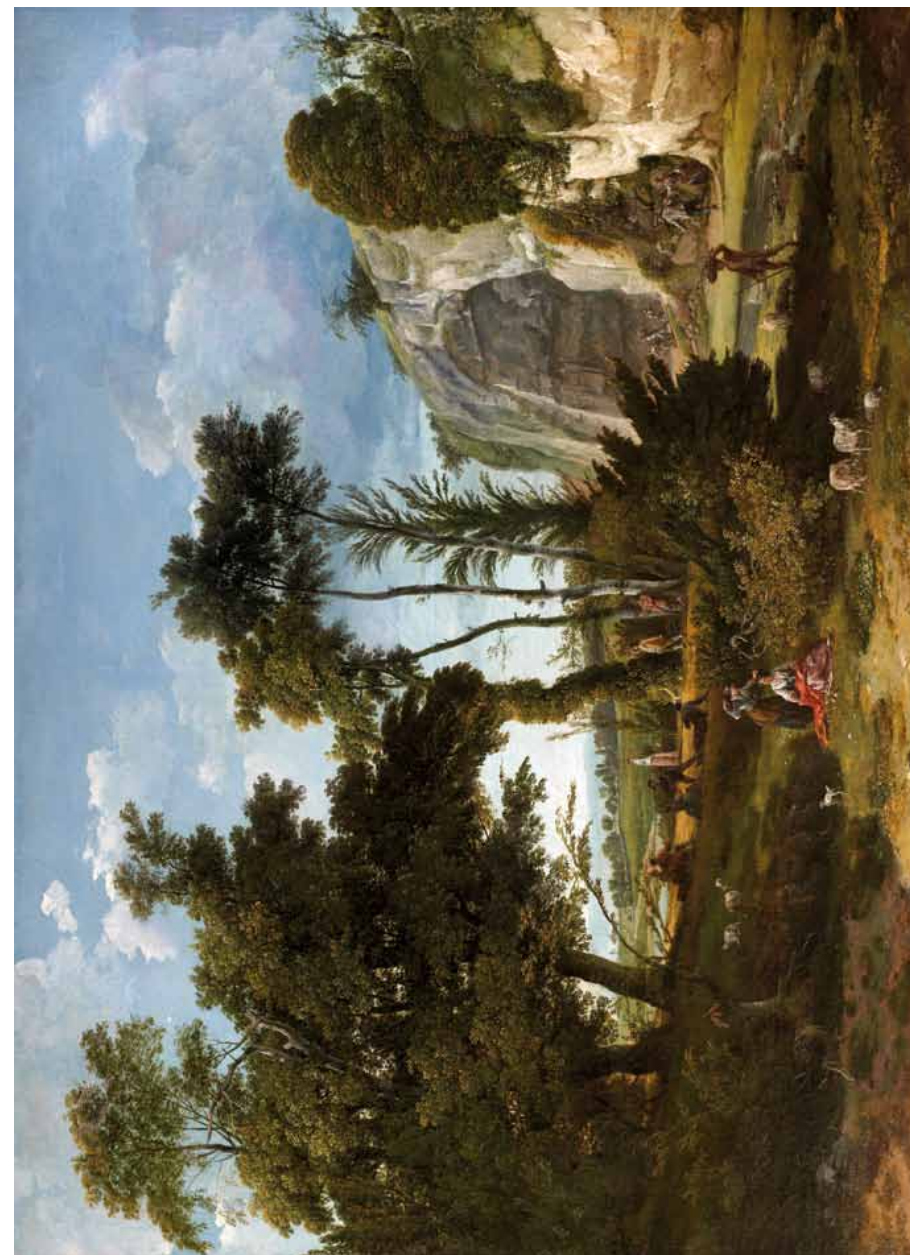


(fig. 1)

François-André Vincent, *Portrait de Jean Houël*,
huile sur toile, H. 58 ; L. 48 cm,
Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. 1808.1.1

Étroitement lié aux idées des Lumières, Jean-Laurent Houël (fig. 1) est connu pour son activité de dessinateur et surtout de graveur. Alors qu'il fournit quelques illustrations pour *Le Voyage Pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile* de l'abbé de Saint-Non, il publie en quatre volumes le *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, entre 1782 et 1787. Cet ouvrage qui compte parmi les plus importantes éditions d'art et de sciences du XVIII^e siècle a parfois occulté sa production de peintures.

C'est à Rouen, sa ville d'origine, qu'il se forme dans l'atelier de l'architecte Thibault le Vieux, après avoir reçu un premier apprentissage au sein de l'école gratuite de dessin fondée par le peintre Jean-Baptiste Descamps (1706-1791), qui le recommande au graveur installé à Paris, Jean-Philippe Le Bas (1707-1783). Son habileté dans l'exécution de différentes techniques de gravure, tels le burin, l'eau-forte, l'aquatinte en manière de lavis, lui permet d'interpréter les dessins de Carmontelle (1717-1806), de François Casanova (1727-1802) chez qui il pratique la peinture à partir de 1764 et de François Boucher (1703-1770), notamment ceux composant la collection du financier Barthélémy-Augustin Blondel d'Azincourt. Houël qui lui enseignait la gravure a certainement pu étudier son importante collection de peintures hollandaises, en particulier les paysages du Siècle d'or dont notre tableau atteste l'influence. Introduit dans la société parisienne la plus cultivée, l'artiste s'assure du soutien de Madame Geoffrin, du duc de Choiseul et du chevalier d'Avrincourt avec qui il accomplit un premier séjour en Sicile en 1772. Le comte d'Angiviller, surintendant des Bâtiments du roi, le mandate en Sicile en 1776, afin de rassembler des éléments iconographiques et scientifiques sur cette île italienne alors peu étudiée. Fruit de méticuleuses observations, le *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari* témoigne des intérêts de Houël allant de l'archéologie ou de la vulcanologie à la minéralogie, sans omettre l'étude des mœurs des habitants.



Scène pastorale au pied d'une carrière

Les nombreux dessins exécutés durant ce séjour démontrent une curiosité qu'accompagne une grande qualité descriptive dans la représentation des formations rocheuses les plus étonnantes, que l'on retrouve pour la grotte dépeinte sur notre œuvre. Afin de financer le retard pris dans la concrétisation de cet important projet, l'artiste fut contraint de se défaire progressivement de ses dessins vendus au roi, puis à l'impératrice de Russie Catherine II, ce qui explique aujourd'hui la présence en nombre de gouaches illustrant des sites de l'Italie du sud au musée du Louvre⁽¹⁾ et à l'Ermitage de Saint-Petersbourg. Malgré cette difficulté, la publication reçut un excellent accueil de la part du milieu artistique et scientifique, ce qui le plaça à l'abri du besoin quand commença la Révolution qu'il accueillit favorablement, comme ensuite la mise en place du Consulat et de l'Empire. Au cours de ces périodes mouvementées, les recherches de Houël s'élargissent à la politique, l'architecture et la zoologie, dont les recherches menées s'accompagnent toujours de publications conduites en solitaire ou en collaboration et illustrées par ses soins. La carrière de cet artiste savant se réalise en dehors de l'Académie Royale de peinture et de sculpture au sein de laquelle il été agréé depuis 1774, sans jamais fournir de morceau de réception. L'Académie de Rouen, dont il était membre depuis 1784, lui permit d'entretenir des relations étroites avec sa ville de naissance en parcourant sa campagne environnante. Son activité de paysagiste connaît alors une nouvelle impulsion, comme en témoigne notre tableau.

Houël s'attache à restituer l'atmosphère sereine de ce paysage, qui malgré le choix d'un format horizontal, se déploie en profondeur. La source de lumière diffuse provient de l'horizon et demeure dissimulée derrière les hauts arbres verdoyants qui cernent le côté gauche de la composition. La partie droite est dominée par l'entrée d'une grotte, à proximité de laquelle des villageois dansent. Au sein de cette vision idyllique de la nature, un groupe de bourgeois se prélassent, pendant que les bergers surveillent leurs troupeaux. À l'aide d'une palette qu'il affectionne particulièrement, composée d'ocres, de verts, de bleus et de gris, Houël décrit les effets du contre-jour sur les matières végétales et rocheuses, modulant chaque fois les nuances. La touche souple dans les lointains se raffermir sur les détails du premier plan, notamment sur les frondaisons des bosquets et des arbres. Le choix d'introduire une puissante oblique au sein de la composition est un effet qui se retrouve dans les premiers paysages de Houël, comme la commande de six dessus-de-porte par le duc de Choiseul en 1768 pour son château de Chanteloup, dont quatre sont aujourd'hui conservés au musée des Beaux-Arts de Tours⁽²⁾. C'est également une formule que Houël reprend autour de 1788 pour la gouache conservée au musée des Beaux-Arts de Rouen, décrivant un site normand dit « la Chaise de Gargantua » (fig. 2).

(1) Une exposition organisée par Madeleine Pinault-Sorensen, réunissant 46 dessins majeurs, s'était tenue à Paris, musée du Louvre, *Houël : voyage en Sicile (1776-1779)*, 26 mars - 25 juin 1990.

(2) inv. 1794-1-16, 1794-1-24-1 et 1794-1-24-2.

(3) M. Pinault-Sorensen, D. Bakhüys, *Jean Houël (Rouen, 1735 - Paris, 1813). Collections de la ville de Rouen*, Rouen, 2001, p. 44.

(4) *Les grottes de sel de Dieppedalle*, huile sur toile, Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. 1808.1.2; *Ibidem*, n° 40. Vues intérieures des grottes de Caumont, pierre noire, encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche, Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. AG. 1909.34.83 et AG. 1909.34.84.

(fig. 2)

Jean-Pierre-Laurent Houël, *Vue de la roche appelée la Chaise de Gargantua*, gouache sur esquisse à la pierre noire, H. 666; L. 424 mm, Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. 1806.1.2.



En l'absence d'annotation de la main de l'artiste sur ses œuvres, il est difficile d'affirmer avec certitude si le lieu représenté relève d'une production qu'évoque Charles Le Carpentier, dans son hommage prononcé à l'Académie de Rouen deux semaines après la mort du peintre : « Houël était dans l'habitude de venir presque tous les ans dans sa ville natale, et il n'en revenait jamais qu'avec une récolte de jolies études de paysage⁽³⁾ ». Les reliefs accidentés de la campagne rouennaise ne sont plus localisés aujourd'hui, quand ils n'ont pas subi de transformations dues à leur exploitation telles les grottes de Dieppedalle et Caumont, dont les intérieurs furent représentés par Houël en 1789, puis 1800⁽⁴⁾. Le choix de la composition, la facture et le sujet invitent à dater notre peinture de la dernière décennie du XVIII^e siècle, où l'on sent déjà poindre dans la traduction de la diffusion de la lumière, les préoccupations d'un Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) sur la variabilité permanente de la nature.

ADÉLAÏDE LABILLE-GUIARD

(Paris 1749 - 1803)

Portrait de la comtesse de Selve faisant de la musique

Huile sur toile, H. 90, 2 cm ; L. 73 cm
Signé et date, à gauche au centre :
Labille Guiard 1787

Provenance
Collection de Madame de Polès, sa vente, Paris, 22-24 juin 1927, n° 18, pl. XIX ; collection F. J. E. Hortsmann, sa vente, Amsterdam, 1929 (Müller), n° 27 ; collection Polo, Paris, Drouot Montaigne (Ader), 30 mai 1988.

Bibliographie
Baron Roger Portalis, « Adélaïde Labille-Guiard », *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, p. 111 ; A.-M. Passez, *Adélaïde Labille-Guiard 1749-1803 : catalogue raisonné de son œuvre*, Paris, 1973, n° 90 ; N. Jeffares, *Adélaïde Labille-Guiard, Dictionary of pastellists before 1800*, Londres, 2006 ; Laura Auricchio, *Adélaïde Labille-Guiard : artist in the age of Revolution*, Los Angeles, 2009, pp. 93-96, fig. 66.

Expositions
Salon, 1987, n° 117, *Madame de XXX faisant de la musique ; Femmes Peintres du XVIII^e siècle*, Paris, Hôtel des Négociants, 1926, n° 52 et 110 ; *Old and Modern Masters in the New York art market*, New York, Anderson Galleries, 1931, n° 115 ; *Exhibition of 18th century French Paintings*, New York, Union League Club, 1931, n° 24 ; *French Furnishings of the 18th Century*, Toledo Museum of Art, 1934, n° 9 ; *Fashion in Headdress*, New York, Wildenstein, 1943, n° 62 ; *France in the eighteenth century*, Londres, Royal Academy of Arts, 1968, p. 86, n° 357, fig. 317.

Adélaïde Labille-Guiard compte parmi les rares femmes artistes du XVIII^e siècle reconnues par ses pairs et les institutions officielles. Tandis que sa carrière est encore considérée au regard de la production de son époux François-André Vincent (1746-1816), sa postérité a été éclipsée par le succès posthume de sa contemporaine Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842). Le *Portrait de la comtesse de Selve jouant de la musique* illustre parfaitement l'élaboration de la manière de Labille-Guiard dans le genre alors très prisé du portrait.

En tant que femme, Labille-Guiard ne peut prétendre à un apprentissage au sein de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, aussi prend-elle ses premières leçons chez le miniaturiste Vincent, puis dans l'atelier du célèbre pastelliste Maurice Quentin de La Tour (1704-1788), avant de poursuivre son apprentissage dès 1775 auprès du peintre Vincent, qu'elle épousera en secondes noces. Membre de la guilde de Saint-Luc, elle expose des portraits au pastel au Salon de la Correspondance dès 1782 puis elle est agréée et reçue à l'Académie Royale de peinture et de sculpture grâce à Alexandre Roslin (1718-1793). Sa première participation au Salon, en 1783, est un succès. Les éditions suivantes lui sont plus favorables puisqu'elle expose d'ambitieux portraits salués par la critique, celui de la comtesse de Selve, et est nommée dans les livrets « *premier peintre de Mesdames* » Adélaïde, Victoire et Louise-Élisabeth, filles de Louis XV.

Le *Portrait de la comtesse de Selve* représente Charlotte-Élisabeth à mi-corps, de trois-quarts, sur un arrière-plan monochrome sombre. Son regard se détourne de la partition qu'elle tient gracieusement de sa main droite. La lumière, provenant de la gauche du tableau, accentue les volumes dont certains contours se fondent dans l'ombre. Le tracé ferme du pinceau de Labille-Guiard modèle le visage aux pommettes légèrement fardées, décrit avec la méticulosité d'un miniaturiste la perruque grise et détaille les étoffes moirées de la mise bleue s'accordant délicatement aux accents crème des broderies et de la plume d'autruche. L'artiste avait portraituré la comtesse deux ans auparavant sur un pastel conservé aujourd'hui dans une collection particulière.



L'Étude dit aussi La Philosophie

Huile sur toile de forme ovale
H. 90 cm ; L. 75 cm
Signé et daté : 1774, en bas à droite

Provenance
Commandé par M. de la Borde, avec trois autres compositions, pour son château de La Ferté (1200 Livres chacun); Paris, vente du 14 janvier 1785, Hôtel Bullion, J. B. expert n° 2, pp. 6 et 7 du catalogue; Versailles, Palais des Congrès, M^e Chapelle, 1^{er} mars 1970, n° 175, *La Science* (reproduit); collection Jean Barville, Paris; galerie Éric Coatalem, Paris; collection privée.

Bibliographie
Marc Sandoz, *Les Lagrenée Louis Jean François* (1725-1805), Éd. Les quatre Chemins, Paris, 1983, p. 239, n° 259, repr. pl. XXXIX.

Louis-Jean-François Lagrenée dit l'Ainé, peintre d'histoire, de genre et graveur, débute dans l'atelier de Carle van Loo. En mars 1749, il intègre l'École des Élèves protégés, distinction attribuée aux élèves les plus doués, le roi subvenant alors à leurs besoins. La même année, devenu lauréat du Prix de Rome, il part pour quatre années à Rome. Si, dès 1755, l'Académie lui ouvre ses portes, Lagrenée ne résiste pas à la proposition de Catherine II de Russie et travaillera trois ans en Russie. Il est nommé directeur de l'Académie des Beaux-Arts récemment constituée et sera honoré du titre de Premier Peintre de l'Impératrice. Après un passage à Paris, Lagrenée prend la direction de l'Académie de France à Rome. À son départ en 1787, le Roi lui octroie une pension ainsi qu'un appartement au Louvre. Sous l'Empire, il est nommé conservateur des Musées.

Lagrenée L'Ainé impose rapidement sa propre personnalité : très inspiré par la peinture mythologique et allégorique au début de sa carrière, il annonce l'art néoclassique de la génération à venir. Il expose à tous les Salons, de 1755 à 1798, et Diderot, qui apprécie beaucoup ses tableaux et qui l'estime beaucoup, écrit : « ...il y a de ses tableaux où l'œil le plus sévère ne trouve pas le moindre défaut à reprendre, (...) plus on regarde plus on est satisfait ». Lagrenée est submergé par les commandes royales et par celles de collectionneurs célèbres comme la comtesse du Barry, M^{gr} le duc de Chartres, M^{gr} le duc de la Vauguyon, le comte d'Angivillier...

Ce tableau, où l'on retrouve une jeune femme attentive et plongée dans la lecture, reflète des années où, malgré un monde en plein changement (découvertes archéologiques, problèmes politiques...), l'étude des philosophies occupe les grands esprits du moment. L'onctuosité de la matière, la douceur des couleurs et la rondeur de la touche accentuent l'atmosphère paisible et studieuse.



JACQUES DE LAJOUE

(Paris 1686 - 1761)

La fontaine d'Amphitrite

Huile sur toile

H. 96 cm ; L. 126,5 cm

Provenance

Vente Charpentier, 31 Mars 1960, n° 22, repr. pl.X; vente Galliera, 9 Mars 1961, n° 146, repr.; coll. André Marie; vente à Rouen, 4-5 nov. 1975, n° 186, repr.; vente, Rouen, 2-3 Mars 1976, n° 249, repr.; vente Hôtel Drouot, 31 Mars 1982, sans catal. (repr. Gazette de l'Hôtel Drouot).

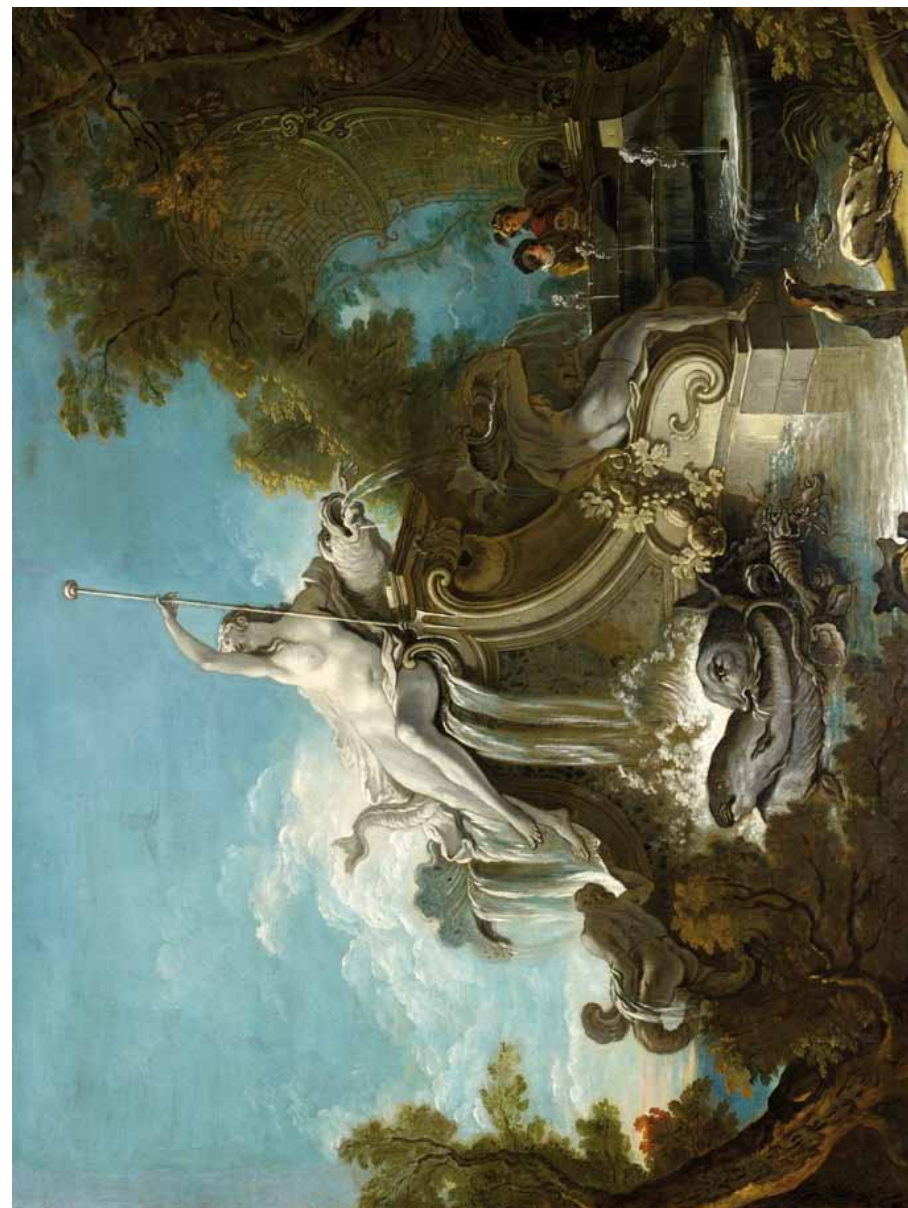
Bibliographie

Marianne Roland-Michel, *Lajoue et l'Art Rocaille*, Éd. Arthena, 1986, pp. 216-217, cat. n° 165, pl. 147; *Connaissance des Arts*, n° 103, sept. 1960, repr. p. 76, fig. 2.

Fils d'architecte, Jacques de Lajoue se spécialise dans la peinture d'architecture en trompe-l'œil. Il est reçu en 1721 à l'Académie Royale comme peintre de paysages et de perspectives. Capable de faire de grands décors autant que des tableaux de chevalet et des peintures de carrosses, il devient très vite peintre d'ornement. Son œuvre peut être comprise comme une projection, à travers la réalisation pittoresque des architectures paternelles. Le Rocaille ou Rococo, art de production multiforme, se définit par son foisonnement même. Lajoue illustre pertinemment les caractéristiques du genre au sein de son œuvre : bizarrerie, extravagance, désordre, pittoresque, fantaisie. En transformant un paysage apparemment banal grâce à sa technique de la ruine et ses sculptures incongrues, il entretient un débat entre nature et culture dans lequel l'artiste se garde de trancher. Les constructions peintes dans ses décors sont perçues comme richesses et embellissement des paysages, au même titre que les jeux d'eau ou la facture des arbres. Lajoue recherche l'effet qui allie au mieux pittoresque et fantaisie, créant l'originalité et cultivant cet art de l'éphémère, de l'illusion et du mouvement.

Dans ce tableau, l'art et l'esprit baroques sont illustrés parfaitement : l'improbabilité du décor résulte de cet assemblage de pierre, de nature et de ciel. La diversité des représentations s'organise autour de cette fontaine monumentale ornée de poissons et de mammifères marins allégoriques. La figure mythologique féminine surplombant l'édifice est reproduite avec grâce et grandeur. Avec cette multitude de détails, l'œil s'égare.

Lajoue, en tant que peintre d'ornement, remplit son rôle de passeur de rêve et de beauté dans cette toile où le ciel bleu domine, où une fontaine féérique apparaît et où règne calme et volupté.



NICOLAS DE LARGILLIERRE
(Paris 1656 - 1746)

Portrait du baron de Besenval

—
Paire d'huiles sur toile
H. 138,5 ; L. 104,3 cm

Provenance
Baron de Besenval ; Henri Coët ; sa vente, Paris, Hôtel Drouot, 5-6 février 1872, lot 18 ; Jean-Léon Gérôme ; par héritage à sa fille, M^{me} Aimé-Nicolas Morot (1941) ; Vente, Paris, Palais Galliera, 4 mars 1961, lot n° 4 (Baron de Besenval) et lot n° 5 (Baronne de Besenval) ; M^{me} de Pitray (Baronne de Besenval), jusqu'en 1979 ; collection privée, USA.

Bibliographie
Inventaire après-décès de la collection du peintre Jean-Léon Gérôme, 25 janvier 1904 (Paris, Archives nationales de France, Minutier Central [M. Boullaire, notary], Étude Frédéric Roien et Vincent Roussel, 5 quai Voltaire, étude XII) : « Grand Salon/262o Deux tableaux de Largillierre, portraits d'homme et de femme, prisés quarante mille francs... 40000 [francs] ; collectif, « Figurines et silhouettes : Le baron de Besenval », *Historia*, VIII, n° 59, 5 mai 1912, p. 97, repr. en couverture (Baronne de Besenval) ; C. Gronkowski, « L'Exposition N. de Largillierre au Petit Palais », *Gazette des Beaux-Arts*, 5^e pér., XVIII, juin 1928, p. 330, repr. p. 329 (Baron de Besenval) ; J.-J. Fiechter, Le Baron Pierre-Victor de Besenval, Lausanne, 1993, repr. pl. 5 et 6 ; B. Schubiger, « Allegorien der Künste und Wissenschaften. Ein Zyklus des französischen Malers Sébastien II Le Clerc (1676-1763) aus dem Jahre 1734 im Schloss Waldegg bei Solothurn », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, LI, n° 2, 1994, repr. p. 77, (fig. 2) (Baron Besenval) ; D. Brême, « Largillierre : un géant retrouvé », *Dossier de l'Art*, n° 50, septembre, 1998, pp. 52, 54, fig. 58 and 59 ; cat. exp. Paris, musée Jacquemart-André, *Nicolas de Largillierre 1656-1746*, 2002-2003, repr. pp. 54-55.

Expositions
Mai-juin 1928, *Exposition N. de Largillierre*, Paris, Petit Palais, 1^{re} éd., cat. 64, 2^e éd., cat. 70 et 111, pl. VII (Baron de Besenval) ; été 1964, *A Treasury of French Art from the Renaissance to Modern Times (World's Fair Exhibitions)*, New York, galerie Wildenstein, cat. 48 (Baron de Besenval).

Nicolas de Largillierre a été au tournant du XVIII^e siècle, avec son rival Hyacinthe Rigaud (1659-1743), le portraitiste le plus célèbre de France. L'intérêt que son œuvre suscite aujourd'hui auprès du public comme des amateurs et historiens de l'art répond parfaitement à sa vogue passée. Son corpus se compose de plusieurs centaines de portraits, de sujets religieux, de natures mortes et de rares dessins, essentiellement des académies. Tout au long de sa carrière et encore de nos jours, l'artiste ne cesse de fasciner. La grande unité de composition qui se dégage des pendants, représentant le baron et la baronne de Besenval, est le fruit de son incontestable talent de coloriste. Fils d'un chapelier parisien, Nicolas de Largillierre s'installe dès l'âge de trois ans à Anvers, avec ses parents. Après un séjour d'une vingtaine de mois à Londres, en 1665-1666, il est placé dans l'atelier du peintre anversoïse Antoon Goubau (1616-1698), spécialisé dans les bambochades. Collaborant rapidement aux œuvres de son maître, qui le laisse peindre des amoncellements de fruits et de légumes, Largillierre parfait son éducation au contact des œuvres de Pierre-Paul Rubens et de son entourage. Un second séjour à Londres, entre 1675 et 1679, lui permet d'approfondir sa connaissance des natures mortes flamandes et de s'approprier la manière de Van Dyck. Après que Sir Peter Lely (1618-1698), Premier peintre du roi Charles II, lui eut confié quelques travaux de restauration de peintures réalisées par le portraitiste, Largillierre assiste le peintre italien Antonio Verrio (1639-1670) pour les décors des appartements royaux du château de Windsor. En dépit de mesures de protection prise à l'égard de Verrio et son équipe (dont un certain « Nicholas de Lauzellier » derrière lequel il faut comprendre Largillierre), les persécutions qui visent les catholiques incitent le peintre français à quitter l'Angleterre pour s'installer à Paris.



NICOLAS DE LARGILLIERRE

(Paris 1656 - 1746)

Portrait de la baronne de Besenval

Paire d'huiles sur toile, H. 138,5; L. 104,3 cm

Signé et daté : 1722, au revers du portrait de femme

Introduit auprès du puissant Charles Le Brun (1619-1690), le succès du portraitiste est alors immédiat : agrégé à l'Académie Royale de peinture et de sculpture le 6 mars 1683, Largillierre y fut reçu le 30 mars 1686 sur présentation du célèbre *Portrait de Charles Le Brun* (Paris, musée du Louvre). Les commandes privées affluent alors, entraînant dans leur sillage des commandes officielles, émanant notamment des échevins de la ville de Paris. Parallèlement, le portraitiste (fig. 1) réalise une brillante carrière d'enseignant au sein de l'Académie, puisqu'il est successivement nommé professeur en 1705, recteur en 1722, chancelier en 1733, puis directeur de 1738 à 1742. Ce n'est que l'année suivante, à un âge avancé, que Largillierre pose définitivement ses pinceaux.

Officier suisse au service de Louis XIV, puis du régent, le baron de Besenval (1671-1736) est envoyé en mission diplomatique à la cour de Pologne, auprès du roi Auguste Fort, entre 1710 et 1721. Il épouse en 1716, la fille d'un des membres éminents de la scène politique polonaise, Catherine Bielinska (1788-1761). En 1721, le couple accueille la naissance de Pierre-Victor de Besenval (1721-1791), puis décide de s'installer à Paris. Ils font appel aux talents de Largillierre pour réaliser leurs portraits en 1722, comme l'indique la date portée sur la toile représentant la baronne. Grâce aux recherches effectuées par Emmanuel Coquery, les méthodes qu'employait le peintre dans son atelier sont mieux connues⁽¹⁾. Après avoir fixé oralement le format et le prix du portrait, le client pouvait choisir la pose et les habillements à partir de portraits exposés, dont les membres de l'atelier du peintre exécutaient des copies.



(fig. 1)
Nicolas de Largillierre, *Autoportrait*, 1707,
huile sur toile, Washington, National Gallery of Art,
inv. 2006.26.1.

(1)
Cat. exp. Nantes, musée des Beaux-Arts,
20 juin-15 septembre 1997; Toulouse,
musée des Augustins, 8 octobre 1997-5 janvier 1998,
*Vingts du Grand Siècle : le portrait français sous le règne
de Louis XIV, 1660-1715*, pp. 137-146.



On retrouve la même attitude élégante, quoique tout à fait conventionnelle, sur le *Portrait d'un jeune gentilhomme inconnu* (fig. 2), que Largillierre peint vers 1685, puis reprend pour le *Portrait de Pierre-Joseph Titon De Cogny* exécuté trente ans plus tard (fig. 3).

Dans le premier portrait cité, l'attitude de la main du modèle est strictement identique à celle du baron de Besenval. La pose se faisait généralement dans l'atelier, de manière à ce qu'en une ou plusieurs fois, le peintre brosse le visage de son modèle directement sur la toile, tandis que l'étude de la perruque pouvait être exécutée séparément. Quant aux détails comme les mains, toujours périlleuses à décrire, Largillierre puisait leurs formes dans des toiles de *riccordi*, aux mises en page saisissantes, comme celle conservée au musée du Louvre (inv. D.L. 1970.11), sur laquelle on retrouve en haut à droite la forme de la main droite de la baronne (fig. 4).

Les deux personnages sont campés devant une architecture palatiale, partiellement dissimulée par la large retombée d'un rideau épais. Debout, appuyant délicatement leurs mains contre le dossier de fauteuils richement ornés, les époux regardent le spectateur. L'élégance des attitudes rivalise avec le raffinement de la mise en scène, dont les matières aux tons froids, de bleu, gris et verts soutenus, sont bordées de broderies d'or et d'argent, de mousselines blanches qui rehaussent délicatement les carnations. Largillierre exploite toutes les ressources de sa palette restreinte, appliquée en couches homogènes sur les chairs et l'arrière-plan, puis par touches irrégulières sur les vêtements et le mobilier, jouant des reflets qui s'opposent aux accents sombres. La présence du modèle n'en est que plus accrue. Cette immédiateté va de pair avec la sensualité qui caractérise la manière de Largillierre dans les années 1720.



(fig. 2)
Nicolas de Largillierre, *Portrait d'un jeune gentilhomme inconnu*, vers 1685, huile sur toile, Château de Parentignat, collection du marquis de Lastic.



(fig. 3)
Nicolas de Largillierre, *Portrait de Pierre-Joseph Titon De Cogny*, 1715, huile sur toile, Vente, Londres, Christie's, 6 juillet 2006, lot 50.



(fig. 4)
Nicolas Largillierre, *Mains*, huile sur toile, vers 1714, Paris, musée du Louvre, inv. DL 197011.

Sa science des coloris, de la distribution subtile des lumières combinée à une écriture puissante valent encore au peintre d'être qualifié de « Van Dyck français ». L'école flamande, abondamment observée durant son apprentissage à Anvers, puis à Londres, continuait d'être citée par Largillierre, comme le rappelle son ancien élève et professeur à l'Académie, le peintre Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), dans l'une de ses conférences : « Pourquoi dans nos écoles, disait-il, ne pas accoutumer la jeunesse à dessiner toute chose d'après le naturel, ainsi que l'on fait en Flandres, paysages, animaux, fruits, fleurs, dont la variété est si grande et d'une belle étude ? ». À l'instar de Van Dyck, Largillierre aime à immortaliser la présence immédiate et la personnalité de son modèle. Cette approche plus sensible adoptée par les écoles du Nord était alors privilégiée par Antoine Coypel ou Charles de La Fosse, fameux partisans du coloris qui s'opposaient à la primauté du dessin prônée par Nicolas Poussin puis Charles Le Brun.

Le critique Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) écrivait dans le troisième tome de l'Abrégé de la vie des plus fameux peintres, publié en 1752 : « On trouve dans ses ouvrages un Pinceau frais, une touche légère et spirituelle, un génie abondant, un dessin correct, des têtes et des mains admirables, des draperies savamment jetées... Comme il travailloit très vite et qu'il ne tourmentoit point ses couleurs elles conservent encore une fraîcheur, une vivacité et un moelleux digne de Van Dyck ».

NICOLAS-BERNARD LÉPICIE

(Paris 1735 - 1784)

Le Repos

Huile sur toile, H. 65 cm ; L. 53 cm

Signé et daté en bas au centre : *Lépicie / 1776*

Provenance

Salon de 1777, n° 15: *Le repos*; collection particulière; galerie Éric Coatalem, Paris; collection particulière. Gravé par Clément Bervic sous le titre: *Le Repos* et dédié, par Lépicie, au comte et à la comtesse de Brancas.

Bibliographie

Charles Blanc, *Lépicie, Histoires des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*, n° 284, Paris s.d., repr. p. 7; F. Ingersoll-Smouise, « Nicolas-Bernard Lépicie », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, janvier-mai 1928, pp. 153-170, repr. p. 165.

Œuvre en rapport

Le voyageur de campagne, Salon de 1773;
Le vieillard voyageur, Salon de 1783.

Nicolas Bernard Lépicie naît dans une famille de graveurs, François-Bernard Lépicie (1698-1755) et Renée-Élisabeth Marlié (1714-1773). Il exerce cet art avec son père avant de s'intéresser à la peinture, qu'il étudie sous la direction de Carle Van Loo (1705-1765). Il obtient, en 1759, le deuxième Prix de Rome et, en 1764, est agréé par l'Académie Royale avec *La descente de Guillaume le Conquérant en Angleterre* (Abbaye aux Hommes, Caen). En 1769, il est reçu membre de l'Académie avec *Achille et le Centaure* et devient peintre de Louis XV. Lépicie connaît dès lors une carrière officielle, rapide et brillante. Nommé professeur en 1777, il forme des peintres illustres tels que Carle Vernet (1758-1836) ou Jean-Baptiste Régnault (1754-1829). D'abord peintre d'histoire, son talent se révèle pleinement dans les scènes de genre. Influencé par les maîtres hollandais du XVII^e siècle, il adapte avec succès cet esprit au goût parisien. Sensible au détail et même, quelques fois, à l'anecdotique, le monde de Lépicie se situe entre la dignité sobre de Chardin et la sensibilité de Greuze.

Peint en 1776, *Le Repos* figure au Salon de 1777. L'œuvre demeure ensuite, et jusqu'à nos jours, dans une collection privée, connue seulement par la gravure exécutée par Clément Bervic et par deux dessins qui appartenaient à la collection David Weill avant la Seconde Guerre mondiale. Le premier fut répertorié en Hollande en 1942 et le second vendu à Cologne en 1994. Notre toile s'inspire de deux autres tableaux de Lépicie : *Le voyageur de campagne* qui est présenté au Salon de 1773 et *Le Vieillard voyageur* exposé au Salon de 1783. Dans la première composition figure un chien en lieu et place de l'enfant endormi du *Repos*. Ce petit garçon est le modèle favori du peintre, un élève probablement, (le jeune Carl Vernet ?). On le retrouve dans plusieurs de ses toiles, toujours avec les mêmes vêtements, dans *La Bouillie* ainsi que dans la composition des *Mendiants* de l'ancienne collection Lütz. Le contraste voulu par le peintre entre la vieillesse et l'enfance, (sujet cher à Lépicie), est cependant dénué de toute sensiblerie grâce à la délicatesse des harmonies dans les tons chauds de pain d'épice rompus de gris et la lumière douce qui s'en dégage.



JEAN-BAPTISTE LEPRINCE

(Metz 1734 - Saint-Denis-du-Port 1781)

L'heureuse maternité

—
Huile sur cuivre
H. 21,5 cm ; L. 17,5 cm
Signé et daté en bas à gauche : *Le Prince 1771*

Bibliographie
M. Clermont-Joly, *Jean-Baptiste Leprince*,
musée d'art et d'histoire de Metz,
1^{er} juillet - 26 septembre 1988.

Exposition
Salon de 1773, n° 50, *Une femme qui,
en donnant à téter à son Enfant,
écoute une Vieille qui fait une lecture.*

Œuvre en rapport
Gravé par N. de Launay, Paris, BNF,
Ef 42, rés., fol., t.III

D'origine lorraine, Jean-Baptiste Leprince entre dans l'atelier de François Boucher (1703-1770) au début des années 1750 où il se distingue par un traitement plus « flamand » de ses sujets. À vingt-deux ans, il passe par les Pays-Bas pour se rendre en Russie. Le Prince travaille à partir de 1758 au Palais d'Hiver où il exécute de nombreuses œuvres. Parcourant une bonne partie de la Russie, il accumule les études d'après nature dont il se servira à son retour en France. Reçu en 1765 à l'Académie avec le *Baptême Russe* (musée du Louvre, Paris), il est à l'origine de la mode des russeries qui se mêleront aux autres courants exotiques du XVIII^e siècle comme les chinoiseries et les turqueries.

Trois groupes se détachent de la composition : la mère et son enfant tétant, le mari qui protège et veille, et enfin la grand-mère lisant, droite et solide, comme le pilier de la famille. La pièce est plongée dans un doux clair-obscur où seuls se détachent véritablement la mère et son enfant. Leurs visages sont encore enfantins, rappelant l'art et l'esprit de François Boucher. La touche de l'artiste est fine et délicate, s'attardant sur des détails qui font le charme de cette composition, comme la petite tête blonde de l'enfant ou le teint rosé de la jeune femme.

Cette scène, très humaine, fut louée par les critiques de l'époque, notamment Diderot, comme étant le retour de la peinture morale. On retrouve ici le thème important de la mère allaitant son enfant, sujet que l'on affectionne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, et notamment après la publication de *L'Émile* de Rousseau en 1762. La représentation de l'enfance et des liens entre la mère et l'enfant dans les arts se développe, la peinture se fait plus humaine.

Un auteur anonyme, parlant de notre tableau lors du Salon de 1773, dans les *Salons des Mémoires secrets*, écrit : « Partout il occupe, il intéresse, il donne à penser (...). Quelle douceur, quel repos dans une mère allaitant son enfant (...) »



Le sacre du roi Louis XVI

Encre et lavis d'encre, H. 515 mm ; L. 806 mm
Signé et daté en bas à gauche : J.-M. Moreau Le Jeune 1776
En bas à droite : Dessiné d'après nature par J.M. Moreau Le Jeune en 1776

Provenance
M. le maréchal-duc de Duras, pair de France, premier gentilhomme de la Chambre de sa Majesté ; 1829, le 26 janvier, vente de la coll. du cabinet de M. Feuchères père, n° 69 du supplément ; collection particulière.

Bibliographie
Emmanuel Bocher, *Catalogue Raisonné des estampes, vignettes, eaux-fortes, pièces en couleur au bistre et au lavis de 1700 à 1800, 6^e fascicule, Jean-Michel Moreau le Jeune*, Ed. Damascene Morgand et Charles Fatout, Paris, p. 96, n° 254.

Exposition
Salon de 1781, n° 299 avec le titre : *Cérémonie du Sacre de Louis XVI. Ce dessin a été ordonné par Mr le maréchal duc de Duras: c'est le moment où Sa majesté prononce le serment.*

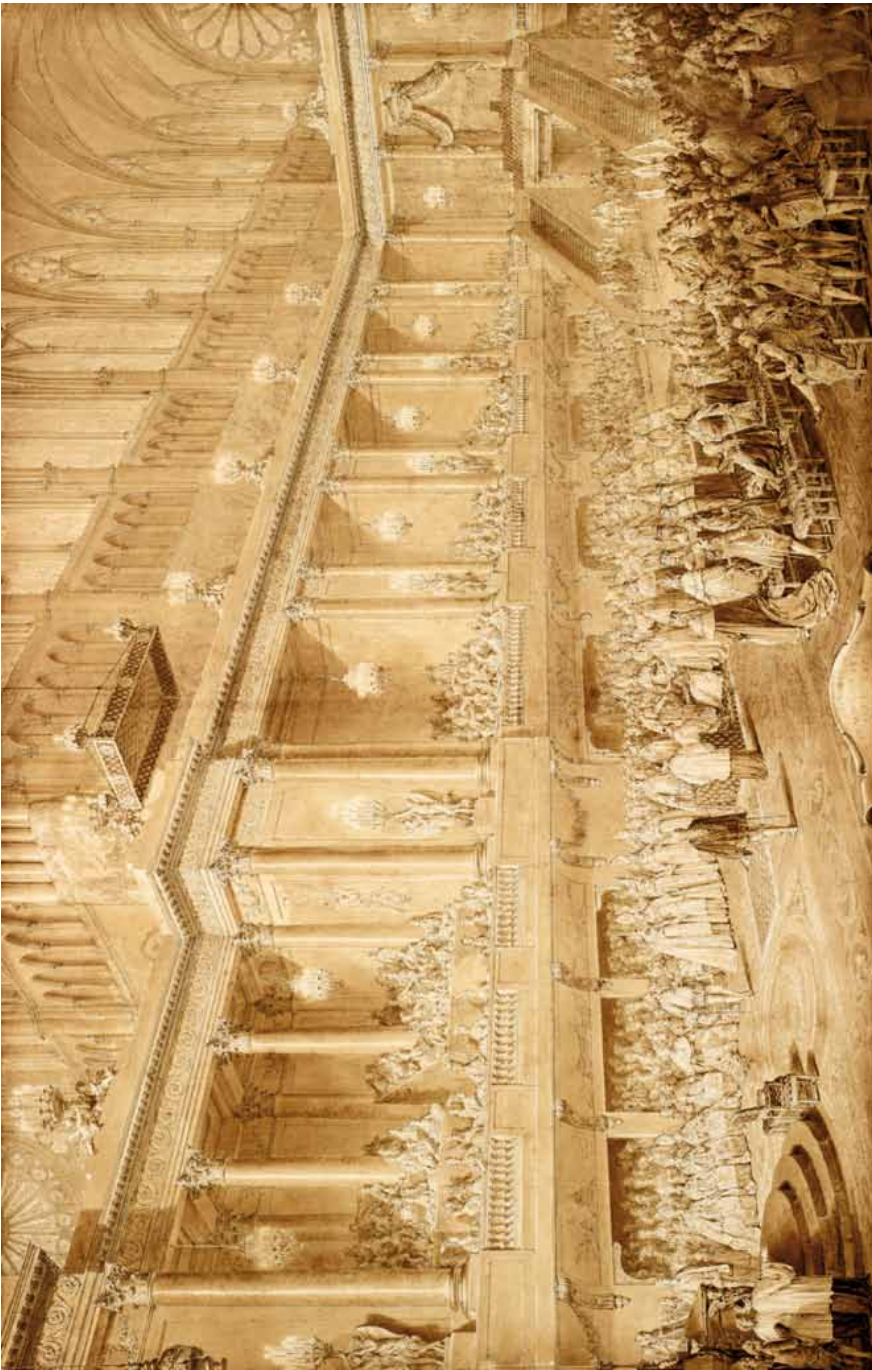
Sur le montage original, les inscriptions
DÉCORATION DU SACRE de LOUIS XVI ROI DE FRANCE ET DE NAV.
À RHEIMS le 11. Juin 1775. SOUS LES ORDRES DE M. LE MARÉCHAL DUC DE DURAS, Pair de France. – Premier Gentilhomme de la Chambre de Sa Majesté, Ordonné par M. Papillon de la Ferté, Intendant Contrôleur général de l'Argenterie, Menus plaisirs et Affaires de la Chambre du Roi.



(fig.1)
Gravure par Moreau en 1779.

Jean-Michel Moreau dit Moreau le jeune, pour le distinguer de son frère Louis Gabriel Moreau paysagiste, débute dans l'atelier du peintre Louis Joseph le Lorrain (1715-1759) qu'il suit, dès l'âge de 17 ans, à Saint Petersburg. Il collabore avec lui aux décorations théâtrales tout en enseignant le dessin à l'Académie des Beaux Arts. De retour en France, vers 1759, Moreau abandonne la peinture pour la gravure dans l'atelier de Jean-Philippe Le Bas. Il commence alors une carrière longue et active, travaillant à la fois pour la Cour et les plus grands éditeurs, de la monarchie jusqu'à la Restauration. Il est nommé à l'Académie Royale de peinture et de sculpture en 1789. Vignettiste, illustrateur, ornemaniste, Moreau touche à tous les sujets et à tous les genres : scènes d'intimité, de mœurs, de mode, portraits, compositions historiques, ... Il grave la série des vues de port de Joseph Vernet (1714-1789) avec qui il se lie. Cette amitié sera scellée par le mariage de leurs enfants M. et M^{me} Carle Vernet vingt-cinq ans plus tard. Son œuvre gravée est considérable, surtout dans le domaine de l'illustration des livres comme *Les Chansons de Laborde* (1773), *Les œuvres de Rousseau* (1774) ou *Le mouvement du costume* (1776)... Son activité de vignettiste s'amplifie avec l'éditeur et libraire Renouard pour qu'il illustre les grandes œuvres classiques de Voltaire, Molière, Racine, Boileau ou La Fontaine. Nommé en 1770, dessinateur des Menus Plaisirs du Roi, puis dessinateur du cabinet du Roi à la place de Charles-Nicolas Cochin, Moreau retrace les dernières cérémonies royales du sacre de Louis XVI (1775) ainsi que les fêtes données en l'honneur du Dauphin (1782) réalisant de remarquables descriptions des événements contemporains.

Notre dessin, d'une impressionnante virtuosité et spectaculaire par le nombre de personnages représentés, décrit l'instant du serment prononcé par Louis XVI, dans la cathédrale de Reims, le 11 juin 1775. Le Sacre est célébré par l'archevêque, Monseigneur de La Roche-Aymon, accompagné des six évêques officiant pendant la cérémonie : l'évêque de Laon chargé de la Sainte Ampoule, l'évêque de Langres tenant le spectre, l'évêque de Beauvais responsable du manteau royal, l'évêque de Châlons garant de l'anneau royal et enfin l'évêque de Noyon avec le baudrier. Le roi de France assis au centre, la tête couverte, vêtu de la robe blanche, est représenté la main posée sur l'évangile. La reine est assise au milieu d'une des tribunes à gauche. Commandée par le maréchal-duc de Duras, cette scène, dessinée d'après nature, a été gravée par Moreau lui-même en 1779 (fig. 1).



Le passage de la Reine Marie-Antoinette, place Louis XV,
à l'occasion de la naissance du Dauphin en 1782.

Aquarelle sur traits de plume, rehauts de lavis et gouache blanche sur deux feuilles
H. 450 mm ; L. 1035 mm

Provenance
Collection du prince de Condé au Palais Bourbon;
acheté au début du XIX^e siècle par le marchand
Steenhaut; acquis avant 1847 par les frères
Goncourt; vente des Goncourt, Paris, Drouot,
16 février 1897, n° 196, repr.; acheté par M. Chabrol
pour 10 700 francs; demeuré dans la famille;
galerie Éric Coatalem, Paris.

Bibliographie
L.V. Thiery, *Guide des amateurs et des Étrangers
voyageurs à Paris*, 1787, t. II, p. 605;
E. et J. de Goncourt, «Exposition du boulevard
des Italiens. Tableaux de l'école française ancienne
tirés de collections d'amateurs», *Revue Le temps,
Illustrateurs Universel*, Paris, 1860, n° 10, p. 151;
E. et J. de Goncourt, *Les Vignettistes Eisen,
Moreau...*, Paris, Éd. Dentu, 1870, p. 75, n° 1, p. 80;
Baton Portalis, *Les dessinateurs d'illustration au
XVIII^e siècle*, Paris, 1877, t. II, p. 463; Ph. B.,
*Recueil de 112 photographies tirées par la maison
Braun d'après 112 dessins de la collection
Goncourt*, Paris, 1879, Bibliothèque Nationale,
Estampes, n° 63; Ph. de Chennevières, *Les destins
de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts*,
G.B.A., 1879, pp. 300-301; E. et J. de Goncourt,
L'Art du dix-huitième siècle, Paris, Quantin,
1880-82, t. II, pp. 207-208, 215, 250, repr. p. 207;
E. de Goncourt, *La maison d'un artiste*, Paris,
1881, t. I, pp. 52, 120; E. et J. de Goncourt,
L'Art du dix-huitième siècle, Paris, 1881-82, t. III,
pp. 100-101, note I, pp. 112-158; E. Bocher, *Les
gravures françaises du XVIII^e siècle*, Paris, 1882,
vol. VI, p. 695; P. d'Air, *Moreau le jeune, Bulletin
des Beaux-Arts, Répertoire des Artistes Français*,
Paris, 1883-86, vol. III, P. 56; E. Launay, *Les frères
Goncourt collectionneurs de dessins*, Paris,
Ed. Athéna, 1991, pp. 384-386, n° 213, repr. fig. 227.

Exposition
*Tableaux et dessins de l'école française,
principalement du XVIII^e siècle, tirés
de collections d'amateurs*, Paris, 1860, n° 282;
Dessins de maîtres anciens, Paris, 1879,
École des Beaux-Arts, n° 622; *Marie-Antoinette
et son temps*, Paris, 1894, Palais Galliera, n° 56;
Exposition Goncourt, Paris, 1933, Gazette des
Beaux-Arts, n° 329.

Détail

Cette merveilleuse aquarelle, de taille spectaculaire, représente la Reine Marie-Antoinette allant, le 21 janvier 1782, rendre grâce à la cathédrale Notre-Dame et à Sainte- Geneviève pour la naissance du Dauphin. Partie le matin du château de la Muette et ayant pris ses voitures au rond du Cours-la-Reine, elle traverse la place Louis XV (actuelle place de la Concorde) dans un carrosse attelé de huit chevaux blancs suivie par les Cent gardes du Roi. La scène est prise depuis la terrasse du Palais Bourbon, où des curieux pressés contre la balustrade regardent le défilé et la foule immense de l'autre côté de la Seine. On aperçoit à gauche le prince de Condé et le duc de Bourbon au milieu d'un groupe de femmes.

Plusieurs dessins, destinés à rappeler cet événement, furent exécutés puis gravés par Moreau pour honorer une commande de la Ville de Paris. Ces pièces seront réalisées lentement puisqu'elles ne seront livrées qu'en 1789, deux mois avant la mort du Dauphin. Deux de ces gravures représentant *L'Arrivée de la Reine à l'Hôtel de Ville de Paris* et *Le Feu d'artifice donné place de l'Hôtel de Ville* et provenant de la collection Penard y Fernandez furent vendues à Paris, le 7 décembre 1960 (n°s 12 et 13, plume et lavis d'encre de Chine, H. 288 mm ; L. 433 mm signés et datés 1782). Quatre autres dessins provenant de la collection Veil-Picard, signés et datés 1783, représentant *L'Arrivée de la Reine*, *Le Festin Royal*, *Le Feu d'Artifice* ainsi que *Le Bal masqué*, ont été présentés à Versailles en 1955 lors de l'exposition *Marie-Antoinette*.

Contrairement aux autres dessins commémoratifs des fêtes de la ville exposés au Salon de 1783, notre feuille n'a pas été gravée. Il s'agit très probablement d'une commande directe du prince de Condé puisque Thiery, dans son guide de 1787, décrit dans son boudoir une œuvre de Moreau « ...Le dessin lavé offre une vue perspective de la place Louis XV prise de la terrasse du palais Bourbon... »



Détails



JEAN-MARC NATTIER
(Paris 1685 -1766)

Portrait d'un gentilhomme

Huile sur toile, H. 146 cm; L. 114 cm
Signé et daté en bas à droite :
Nattier, p. x. 1727.

Provenance
Collection du duc de Parme; collection du comte de Ganay; Eugène Fischhof, Château de Chiseuil, (près de Digouin), Saône sur Loire, France; vente, Georges Petit, 14 juin 1913, lot n° 35; collection particulière, Suisse; vente Paris, Hôtel Georges V, M^e Ader-Picard-Tajan, 23 juin 1976, n° 44; vente Sotheby's, Monaco, 1989, n° 383; collection particulière.

Bibliographie
Sedelmeyer Gallery, 1913, p.115, reproduit; Xavier Salmon, *Jean-Marc Nattier*, Versailles, 1999-2000, p. 25, note 22.

Expositions
1929, *Art du XVIII^e siècle*, Rouen, musée des Beaux-Arts.

Formé par son père Marc Nattier et très certainement par son parrain Jean Jouvenet (1644-1717), Nattier révèle très vite d'excellentes qualités de dessinateur. Il entre à l'Académie comme élève et reçoit le premier Prix de dessin à quinze ans. Académicien le 29 octobre 1718, il devient professeur en 1752. Il refuse successivement d'étudier à Rome ainsi que de devenir Premier peintre du Tsar Pierre I^{er} de Serbie en Russie. Ayant un regard sur les œuvres de Jean-François de Troy (1679-1752), Nicolas de Largillierre (1656-1746), Hyacinthe Rigaud (1659-1743), Jean-Baptiste Santerre (1651-1717), ou encore Alexandre-François Desportes (1661-1743), notre artiste s'illustre par ses portraits, représentant principalement les femmes de la noblesse sous les traits d'Hébé, Diane, Vénus... Il se montre également très doué dans la représentation de portraits d'hommes, leur conférant un naturel et une puissance psychologique dans la veine de Quentin de la Tour (1704-1788).

Le gentilhomme est ici représenté dans la pose habituelle que Nattier aimait donner à ses portraits d'hommes : emprunt d'élégance et d'une noble assurance, le personnage regarde le spectateur, nous observe, créant ainsi un échange. La colonne à l'antique à l'arrière souligne la condition et la richesse du gentilhomme, statut renforcé par sa présence envahissant la majeure partie de la toile. Cette formule fut souvent employée par Hyacinthe Rigaud et souligne ainsi la genèse de la formation de notre peintre qui, tout en créant sa propre esthétique, n'oublie pas l'héritage des grands maîtres.

Le frotti exécuté en arrière-plan permet une mise en valeur du personnage. Le blanc gris de ses cheveux, la préciosité de son habit noir montrent la technique de l'artiste dans les effets de drapés et contrastent avec l'or éclatant de la console Louis XV, signe ostentatoire de sa richesse. La douceur du teint et des couleurs claires est caractéristique de l'art de Nattier.



JEAN-BAPTISTE OUDRY
(Paris 1686 - Beauvais 1755)

Biche aux aguets

Huile sur toile, H. 165,7 cm ; L. 136,2 cm
Signé et daté, en bas à droite :
J.B. Oudry 1722 (ou 25)

Provenance
Collection Guerlain ; Christie's Monaco, 15 juin 1990, lot n° 55 ; galerie Bob Habelde, Paris ; collection Kravis, New York ; galerie Éric Coatalem, Paris ; collection privée.

Bibliographie relative à l'artiste (sélection)
H. N. Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, New York, 1977, t. I, p. 626 ; cat. exp. Paris, 1982-1983, *J.-B. Oudry 1686-1755*, cat. P. Rosenberg et H. Opperman ; cat. exp. Fontainebleau et Versailles, 2003-2004, *Animaux d'Oudry - Collections des ducs de Mecklembourg-Schwerin*, cat. V. Droguet, X. Salmon et D. Véron-Denise ; cat. exp. Los Angeles, Houston, Schwerin et Tübingen, 2007, 2009, *Oudry's Gemalte Menagerie, Porträts von exotischen Tieren im Europa des 18. Jahrhunderts*.

Expositions
Probablement le tableau exposé au Louvre, au Salon de 1725 : *Vue du Bois de Boulogne, Biche seule*, (compte-rendu paru dans le *Mercur de France* de septembre 1725, pub. G. Wildenstein, *Le Salon de 1725 publié avec des notes et documents nouveaux sur les expositions de l'Académie pendant le XVIII^e siècle*, 1924, p. 44.

Fils d'un peintre et marchand, membre de l'Académie de Saint-Luc, Jean-Baptiste Oudry naît à Paris en 1686. Après une hypothétique formation auprès de Michel Serre (1658-1733), il devient vers 1705 l'élève de Nicolas de Largillierre (1656-1746), l'un des portraitistes les plus réputés du temps, lequel l'encouragea dans la voie de la peinture animalière selon un ancien biographe anonyme (vers 1760). Pressé par la nécessité, le jeune Oudry commence à peindre, au cours des années 1710, des natures mortes qui lui attireront au cours de sa carrière la plus large estime, au même titre que son activité de peintre animalier dans laquelle il se lance véritablement peu après avoir été reçu à l'Académie royale en 1719 dans le *grand genre*, celui de la peinture d'histoire. Au début des années 1720, il entreprend ainsi de se mesurer avec le meilleur spécialiste des scènes de chasse de l'époque, Alexandre-François Desportes (1661-1743), dont il tend, cependant, à s'écarter par un souci de dramatisation sensible tant dans l'utilisation de la lumière que dans la disposition des protagonistes. Ses tableaux suscitent l'enthousiasme des spectateurs à *L'Exposition de la Jeunesse* présentée chaque année place Dauphine (1722 et années suivantes). Oudry, qui s'attire bientôt la protection du marquis Henri-Camille de Beringhen (1693-1770), Premier Écuyer du roi, lequel joue un rôle de premier plan dans l'organisation des chasses de Louis XV. Oudry qui se voit attribuer un atelier puis un logement aux Tuileries (1723 et 1725), commence à recevoir des commandes du souverain, lui-même chasseur passionné. En 1725, il est l'artiste le mieux représenté au Salon (le seul à être organisé entre 1704 et 1737) avec douze peintures. L'artiste, qui a présenté en 1726, par ordre du roi, ses meilleures peintures dans les grands appartements de Versailles, obtient l'emploi de peintre de la Manufacture royale de tapisserie de Beauvais, ce qui marque une étape décisive dans sa carrière. Au cours de la décennie qui suit, Oudry conçoit un nombre considérable de modèles de tapisserie dont la série des neuf *Chasses royales* commandée en 1733 et destinée à être tissée par les Gobelins où il œuvrera comme inspecteur à partir de 1748. En 1734, Oudry est nommé directeur de la Manufacture royale de Beauvais. En 1739, il est élu au rang d'adjoint à professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Quatre ans plus tard, Oudry devient professeur, continuant de bénéficier de commandes de la couronne (à la fin des années 1740, il travaille notamment à la décoration du cabinet du Dauphin à Versailles). À partir de 1754, l'artiste qui a conservé son titre de directeur de la manufacture de Beauvais, mais perdu la plupart de ses avantages financiers, est diminué par une première puis une seconde crise d'apoplexie. Demeuré actif jusqu'à la fin, il meurt à Beauvais le 30 avril 1755.



Biche aux aguets

Dès le début des années 1720, les contemporains s'accordèrent à voir en Oudry un talent supérieur dans la représentation des animaux. Dans la notice sur le peintre figurant dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (1762, IV, pp. 410-416), A.-J. Dezallier d'Argenville rappelle la phrase à la fois peu amène et affectueuse de Largillierre à son propos « *tu ne seras jamais qu'un peintre de chiens* » que l'historien transforme presque en éloge (« *pronostique qui dans la suite s'est trouvé très véritable...* »). Dezallier ajoute « *ce talent particulier de peindre des animaux, fut cause que le Roi lui donna ordre de se trouver à sa suite quand il alloit courir le cerf, afin de dessiner d'après nature les événements de la chasse : il y avoit exprès des chevaux entretenus pour lui...* ». Il est certain que l'heureuse conjonction de ce talent particulier d'Oudry avec la passion que manifesta Louis XV pour tout ce qui touchait à la chasse assura au peintre une large reconnaissance en France comme à l'étranger, en même temps qu'une honnête aisance jointe à une belle ascension sociale.

Les spectateurs et les critiques du XVIII^e siècle – exposant très régulier après la reprise du Salon annuel de l'Académie en 1737, Oudry rencontra un succès critique et public qui ne se démentira guère – ne manquèrent pas, dès lors, de saluer la dextérité d'Oudry en tant qu'artiste animalier. Au-delà de leur aspect convenu (ne pas s'extasier eût été désavouer le roi), les innombrables louanges relatives aux animaux d'Oudry dans la littérature du temps – Buffon lui-même lui rendra hommage dans son *Histoire Naturelle* (T.I, *Quadrupèdes*, éd. 1799, p. 278) à propos d'un rhinocéros (!) – traduisent le fait que ce dernier répondait de manière presque idéale aux attentes des amateurs du temps en matière de représentation du règne animal : donner à voir la nature d'une manière immédiate, franche (ce qui supposait de travailler devant le modèle en ce qui concernait l'animal et en contact étroit avec le motif pour ce qui avait trait au paysage qui l'environnait) tout en laissant parler le *feu* de l'imagination.

Oudry illustre ainsi parfaitement cette veine du genre pittoresque qui imprime si profondément sa marque dans la peinture française du règne de Louis XV, veine qui renouvelle le *beau choix* de la théorie classique dans la mesure où s'il s'agit toujours d'opérer une sélection dans le foisonnement de la nature, encore faut-il que ce soit d'une manière piquante, qui séduise et intéresse tout à la fois.

Le goût marqué d'Oudry pour l'animé au détriment du statique, pour le dynamisme qu'impriment l'asymétrie et l'oblique, procède de ce souci constant de capter et de retenir l'attention du public même lorsque, comme ici, il n'y a pas d'action (nous sommes suspendu dans un *avant*, avant la fuite, avant la chasse...). La simple mise en tension de l'animal frémissant avec l'espace vibrant qui le contient suffit dans le cas présent. En 1746 on lit dans une compilation comme les *Mémoires pour l'histoire des sciences et des Beaux Arts* (p. 2310) « *L'infatigable M. Oudry a présenté plusieurs tableaux d'animaux différents, qui sont fort applaudis du Public. Il joint à cette partie de la peinture, celle du paysage, qu'il va étudier souvent dans les forêts & les lieux champêtres où la simple nature enseigne ce qu'il convient d'imiter* ». En 1749, l'auteur anonyme (identifié comme L.-G. Baillet de Saint-Julien) de la *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, réagissant devant les tableaux exposés au Salon de 1748, salue en Oudry sa capacité à « *rendre le caractère des animaux par le mouvement propre qu'il sait donner à chaque espèce* » louant, plus loin, l'heureux choix de ses sites « *rien n'échappe à ses recherches ; souvent il a levé les plus belles vues dans les endroits où les meilleurs paysagistes avoient passé sans les apercevoir* » (pp. 111-112).

On retrouve les qualités qui plaisaient tant aux spectateurs des Lumières dans le présent tableau qui articule une biche aux aguets avec un beau paysage sylvestre sous un ciel orageux dont le caractère ne contredit pas le témoignage de Dezallier d'Argenville (*op. cit.*) qui affirma

Détail

- (1)
A.-J. Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, 1779, pp. 18-19.
(2)
Reproduit dans H. Opperman, 1977, II, cat. n° P. 338 (p. 1085, fig. 226) et dans cat. exp. Los Angeles, Houston, Schwerin, Tübingen, 2007-2009, p. 14 (III. 15).



que Largillierre, lui-même formé à Anvers, avait emmené son élève travailler assidûment au palais du Luxembourg devant les tableaux de la *Galerie Médicis* de Rubens.

L'historique du tableau est hélas bien lacunaire. Parfois lue 1729, la date intrigue. On peut, en effet, se demander si le tableau ne correspondrait pas à la *biche seule* qui fut exposée au Salon de 1725 dans un paysage que la notice du *Mercure de France* identifiait comme une vue du bois de Boulogne. On objectera que les dimensions (cinq pieds sur cinq, soit environ 162 x 162 cm) font obstacle à une telle identification mais il est fréquent que les dimensions annoncées soient fausses ou erronées (5 pieds sur 4 correspondrait parfaitement). Le tableau est en tout cas d'un style très voisin de la *Chasse au chevreuil* du musée des Beaux-Arts de Rouen (n° D 820-I), commandée par le roi en 1724 pour l'offrir – apparemment – au duc de Bourbon à Chantilly et qui porte, parfaitement lisible, la date 1725.

On ne connaît aucun dessin en rapport avec notre tableau qui fut sans aucun doute préparé par des études à la pierre noire d'après nature. La Ménagerie du roi où Oudry, travailleur acharné, dessina souvent, lui offrit peut-être un modèle pas trop prompt à disparaître, à moins que le peintre ait travaillé d'après un animal

apprivoisé dans une des forêts d'Île-de-France ou des environs de Paris. On se souvient que le livret du Salon de 1725 précise à propos, sinon de notre tableau, du moins d'une peinture fort semblable, que le fond sylvestre derrière la biche était celui du bois de Boulogne.

Rappelons qu'une demeure royale comme La Muette – dont Oudry décorera bien plus tard la salle à manger de tableaux animaliers⁽¹⁾ – se trouvait à l'entrée du bois de Boulogne du côté de Passy. Louis XV était fort attaché à cette propriété que le Régent lui avait confiée en 1719 et où il put aménager une ménagerie, information qui n'est pas dénuée d'intérêt. Toujours est-il que cette biche réapparaît, presque absolument identique (à l'exception de l'expression de l'animal), dans un tableau complexe et ambitieux *Trois biches regardant deux cerfs en train de se battre* (1734, 130 x 172,5 cm) commandé en 1733 par le duc de Mecklembourg-Schwerin, Christian Ludwig II, lequel constituera, à partir de 1732, un formidable ensemble d'œuvres de l'artiste, aujourd'hui en Allemagne, au musée de Schwerin (Staatliches Museum). Tel n'est malheureusement pas le cas de la peinture que nous venons d'évoquer, qui a disparu de Schwerin durant la Seconde Guerre mondiale. Seule une ancienne photographie permet aujourd'hui de juger de la pertinence de l'analogie avec notre tableau⁽²⁾.

JEAN-BAPTISTE OUDRY

(Paris 1686 - Beauvais 1755)

Le Tabouret de Laque

Huile sur toile, H. 91 cm ; L. 72 cm

Signé et daté, dans la marge inférieure

de l'une des gravures : *J.B. oudry 1742*

Provenance

Peint en 1742 comme devant de cheminée pour Claude-Henri Watelet, Receveur Général des Finances de la Généralité d'Orléans; inventorié (Paris, Archives nationales, série T, 978, 13 janv., fol. 486, n° 581) dans le cabinet de travail de Watelet de l'appartement du palais du Louvre occupé par le défunt (on notera l'absence du tableau d'Oudry dans le *Catalogue de tableaux, dessins... provenant du Cabinet de feu M. Watelet... dressé par A.-J. Paillet, peu après la mort de l'amateur*, Paris, 1786); Paris, vente du marquis de Clermont d'Amboise, 20 mai 1790, n° 23; Paris, vente de M..., Hôtel des ventes, 5-7 décembre 1850, n° 43; Château de Jean-d'Heurs (Meuse), propriété de Léon Rattier à la fin du XIX^e siècle; Paris, vente anonyme, Hôtel Drouot, 8 juin 1928, n° 109 (repr. avant la suppression de la partie gauche); Paul Cailleux vers 1935; coll. Jean Cailleux; ses descendants; galerie Eric Coatalem, Paris, 2010; collection privée.

Bibliographie exhaustive

L. Gougenot, Vie de M. Oudry, *Mémoires inédits des Membres de l'Académie royale...*, publ. par L. Dussieux, E. Soulié, II, Paris, 1854, p. 399; J. Locquin, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Jean-Baptiste Oudry peintre du roi (1686-1755)*, Archives de l'art français, t. VI, 1912, pp. 1-209, n° 161; J. Vergnet-Ruiz, Oudry, *Les Peintres français du XVIII^e siècle*, Louis Dimier, 1928-30, n° I, 146; P. Devinoy (et al.), *Le siècle en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 1948 (repr. p. 176); A. Schönberger et H. Soehner: *The Rococo Age*, New York, Toronto et Londres, McGraw-Hill, 1960, pl. 263; M. Faré, *La nature morte en France*, Genève, 1962, t. I, p. 225; I. Bergstrom, C. Grimm, M. Rosci, J.-A. Gaya-Nuno, *Natura in posa, la grande Stagione della natura morta*, Milan, 1977, p. 20; J. Cailleux, «M. Oudry le fils ou les avatars de la paternité», *The Burlington magazine*, vol. 124, n° 952; A.-P. de Mirimonde, *L'iconographie musicale sous les rois Bourbon - La musique dans les arts plastiques (XVII^e siècle - XVIII^e siècle)*, II, Paris, 1977, p. 12; H. N. Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, New York et Londres, 1977, I, pp. 116, 189, 507-508, n° P. 399, II, p. 940, fig. 292; J.-F. de Bastide, *La petite maison*, Paris, Gallimard, 1993, repr.; M. Kopplin, *Europäische Lackkunst. Ausgewählte Arbeiten, Mänter, Museums für Lackkunst*, 1998, p. 14 (repr. p. 8); A. Merle du Bourg, *Le Tabouret de laque de Jean-Baptiste Oudry (1742)*, galerie Eric Coatalem, Paris, 2010.

Resté dans la même famille depuis 1928, ce tableau mythique, icône de la nature morte française du XVIII^e siècle, œuvre que l'on a toujours connue dans un musée imaginaire (dont on a bien sûr oublié le nom), *Le Tabouret de Laque Rouge* représente la quintessence du Grand Goût français à l'époque du roi Louis XV. Quintessence car, au delà de la qualité magistrale de cette peinture, Jean-Baptiste Oudry décrit, avec les attributs des Arts, un esprit ouvert, curieux et sensible à la recherche des sens et de la connaissance: la musique avec cette musette brodée de fils d'or, le dessin avec ces feuilles négligemment froissées, la connaissance avec ces livres ouverts ou fermés mais surtout avec ce tabouret de laque rouge, symbole de la découverte de la Chine et du courant artistique, appelé chinoiserie, qui révolutionnera les Arts et le goût européen jusqu'à nos jours. Le commanditaire Claude-Henri Watelet (Paris, musée du Louvre, (fig. 1)), né à Paris en 1718 succède à son père en 1740 à la charge de receveur des Finances de la Généralité d'Orléans, ce qui lui permet de s'abandonner à son inclination pour les arts et la littérature. Il s'imposa comme un personnage en vue de la République des Lettres et des Arts, amoureux de la peinture aussi bien que du dessin et de la gravure dont il fut à la fois un théoricien et un praticien non dénué de talent. Auteur de nombreux ouvrages, cet intarissable polygraphe survit aujourd'hui moins à travers ses écrits qu'à travers le beau portrait – où la lumière court admirablement le long de l'habit argenté du modèle – que fit de lui Jean-Baptiste Greuze. Watelet est aussi connu pour sa passion des jardins et pour avoir, en particulier, contribué à lancer dans sa demeure de Moulin-Joly, en bord de Seine non loin d'Argenteuil, la vogue des jardins pittoresques dits « anglais » ou « anglo-chinois » d'inspiration bucolique et volontiers sentimentale, qui devaient avoir raison des solides ordonnancements des jardins « à la française ».



Le Tabouret de Laque

Œuvre en rapport

Dessin préparatoire à la pierre noire avec rehauts de blanc sur papier bleu-gris, H. 239 mm ; L. 328 mm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, (inv. n° 1967-4).

Expositions (liste exhaustive)

1742, Paris, Salon du Louvre, n° 41; 1935, *L'Art français au XVIII^e siècle*, Copenhague, Palais de Charlottenborg, n° 155; 1937, *Chefs-d'œuvre de l'art Français*, Paris, musée d'Art Moderne, n° 193; 1945, *Peintures de la réalité au XVIII^e siècle*, Paris, galerie Cailleux, n° 26; 1946, *La vie silencieuse*, Paris, galerie Charpentier, n° 49; 1949, *Les magiciens de la peinture*, Paris, galerie Bernheim Jeune, n° 44; 1952, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris, musée de l'Orangerie, n° 76; 1952-1953, *Peintures françaises de Poussin à Ingres*, Hambourg et Munich, n° 49; 1954, *Quatre siècles de nature morte en France*, Rotterdam, musée Boymans-van Beuningen, n° 40; 1954-1955, Londres, *European masters of the Eighteenth Century Royal Academy*, n° 166; 1955, *Schönheit des 18^{ten} Jahrhunderts*, Zürich, Kunsthhaus, n° 222; 1958, *Le siècle du Rococo, art et civilisation du XVIII^e siècle*, Munich, Residenz, n° 146; 1959, *Hommage à Chardin*, Paris, galerie Heim, n° 48; 1961-1962, *Héritage de France, French painting 1610-1760*, Montréal, Québec, Toronto, Ottawa, n° 53; 1969, *L'Art et la musique*, Bordeaux, galerie des Beaux-Arts, n° 91; 1978, *Nature morte de Brueghel à Soutine*, Bordeaux, galerie des Beaux-Arts, n° 124; 1983, *J.-B. Oudry, 1686-1755*, Fort Worth, Kimbell Art Museum, n° 60.

Le livret de 1742 indique qu'initialement le tableau d'Oudry avait pour fonction de servir de devant de cheminée chez le Receveur des Finances, ce que l'on ne pourrait que conjecturer sans cette information. Rappelons que dans les demeures cossues, les foyers de cheminée étaient fréquemment obturés à la fin de l'Ancien Régime par des peintures qui venaient s'y insérer exactement après avoir été montées sur des châssis qui s'y encastraient. Dans les appartements des demeures de l'aristocratie ou de la bourgeoisie aisée, la cheminée offrit désormais, du moins pendant quelques mois par an, un nouvel espace pour les artistes.

Dans notre toile, l'accumulation faussement désorganisée nous montre une musette et des estampes négligemment posées sur un tabouret de laque rouge, objets choisis par l'artiste que l'on se gardera de sous-estimer. On retrouve, dans un certain nombre de toiles de l'artiste mais aussi de peintres comme Roland de La Porte, cet instrument redevenu à la mode. La fréquence du motif dans la peinture du temps s'explique par la vogue, perpétuellement renaissante dans la civilisation occidentale, de la pastorale qui allait connaître l'un de ses pics à la fin de l'Ancien Régime. Ce renouveau qui nous valut quelques chefs-d'œuvre littéraires, musicaux et picturaux (et aussi d'innombrables niaiserie) fit beaucoup pour le succès de cet instrument de berger devenu accessoire à la mode chez les nantis du XVII^e siècle et surtout du siècle suivant (que l'on pense au fameux *Portrait du président Gaspard de Guicidan en joueur de musette* par Hyacinthe Rigaud – Aix-en-Provence, musée Granet – achevé en 1738). Il n'est pas inintéressant, à cet égard, de relever que Watelet, qui joua au meunier dans sa retraite campagnarde avec Marguerite Le Comte, une pastelliste qu'il avait enlevée à un mari complaisant dans sa jeunesse, fut plus tard lié tant à Rousseau qu'à un autre Suisse, aujourd'hui bien oublié mais alors renommé, le poète « idyllique » Salomon Gessner dont il partagea les rêveries bucoliques.

Quant à ce tabouret canné (c'est-à-dire garni de treillis faits de lanières d'écorce de rotin selon un dessin géométrique) de laque rouge avec ses motifs de torches dorées, meuble qui donne à présent son titre au tableau, la notoriété de l'œuvre d'Oudry à partir des années 1930 en a fait un objet bien connu des historiens du mobilier français qui l'ont étudié et souvent reproduit. P. Devinoy l'a ainsi mis en rapport avec le souci de commodité, de praticité qui caractérisent certains grands ébénistes du siècle travaillant pour la Cour, évoquant à son propos le travail d'un ébéniste beaucoup plus tardif, J.-B. Séné, fournisseur de la Cour à partir de 1785. Ce dernier livra ainsi pour Versailles « *de singuliers fauteuils de salon à dossier articulé qui se changeaient en tabourets, et pour la loge royale au théâtre de Versailles des sièges spéciaux avec des châssis tournant* ».

(fig.1)

J.-B. Greuze (1725-1805), *Portrait de Claude-Henri Watelet*, Paris, musée du Louvre, inv. n° RF 1982-66.



Le réalisme enchanté d'Oudry :
« *Les beureuses Productions de M. Oudry sont toujours sûres de plaire* »
(*Mercur de France*, septembre 1742)

Surchargé de commandes, infiniment fécond, doté d'une incroyable puissance de travail – on songe avec commisération à ces peintres languissants qui arpentent l'histoire de l'art et qui ne surent produire, et avec quelle peine, que quelques tableaux par an – Oudry laissa un œuvre peint, dessiné, et gravé qui frappe par son immensité. On accusa Oudry de son vivant d'avoir vendu des copies de ses œuvres après les avoir retouchées alors qu'il gardait soigneusement les originaux dans son cabinet le quel consistait, chose singulière, en une sorte d'anthologie de son propre travail, aux dires de son nécrologue l'abbé Louis Gougenot. Lisant une *Vie de M. Oudry* à ses collègues de l'Académie Royale de peinture et de sculpture le 10 janvier 1761, Gougenot se fit d'ailleurs l'écho du persiflage de son collègue Desportes qui déclara fielleusement bien aimer les Oudry « *quand il étoient entièrement de sa main* ».

Le Tabouret de Laque illustre de manière exemplaire la dextérité d'un artiste passé maître dans la restitution amoureuse de la matérialité des choses dont les qualités (velouté du velours d'un bleu glissant du bleu roi vers l'émeraude, lisse rotundité des courbes et de contre-courbes des tuyaux vernis de la musette ou du tabouret laqué, alternance des pleins et des creux de l'entrecroisement des lanières de rotin, surface légèrement grenue du papier raisin des estampes, saillies des nerfs sur le dos des livres usés – motif pictural s'il en est – qui accrochent la lumière ou paraissent l'absorber dans leurs replis et leur sourde matité...) sont ici rendues d'une manière quasi tactile. Par cet aspect de son art, la peinture d'Oudry procède en partie, cela a été maintes fois souligné, de l'admirable tradition de la nature morte flamande amplement décorative et fortement rythmée dont les chefs d'école, au XVII^e siècle, avaient été Frans Snyders et Jan Fyt.

JEAN-BAPTISTE PATER

(Valenciennes 1695 - Paris 1736)

Fête champêtre

Huile sur toile

H. 89 cm ; L. 110 cm

Provenance

Collection abbé de Marneville ; collection Bernstein, Paris ; collection Reginald Valle, Londres ; sa vente, Londres, Christie's, 23 mai 1903, lot n° 47 ; collection Charles Sedelmeyer, Paris ; sa vente, Paris, 18 mai 1907, lot n° 223 ; collection Larnaudie ; collection Wolfgang Joop ; collection privée.

Bibliographie

Florence Ingersoll-Smousse, 1928, *Pater*, n° 37, pl. 70.

Expositions

1801, Sheffield ; 1902, Londres, Guildhall, n° 3136 ; 1902, Glasgow, n° 357 ; 1951, *Plaisir de France*, Paris, galerie Charpentier.

Maître incontesté de la *Fête galante*, Antoine Watteau (1684-1721) enrichit la production picturale française, au temps de la Régence, de représentations d'assemblées de personnages s'adonnant aux plaisirs de la danse ou de la musique, au sein d'une campagne luxuriante. L'artiste au caractère ombrageux endosse difficilement le rôle de professeur. De fait, seul Jean-Baptiste Pater, né à Valenciennes également, peut être considéré comme un véritable élève, sinon son héritier immédiat. Son apprentissage très bref auprès de Watteau, quand il s'installe à Paris vers 1711-1712, reprend durant l'été 1721 à Nogent-sur-Marne où Watteau agonisant l'appelle pour se réconcilier et lui transmettre ses connaissances. Reçu à l'Académie Royale de peinture et de sculpture en 1728, Pater reste fidèle à l'art de Watteau et peint pendant quinze ans une grande quantité de scènes militaires, de chasse ou de bain et de fêtes galantes, comme le peintre Nicolas Lancret (1690-1743).

Notre toile illustre parfaitement le rapport de la fête galante au monde théâtral dans l'œuvre de Pater, puisqu'elle semble représenter une scène avec des personnages disposés devant un vaste décor champêtre, sur le premier plan fermé par de hauts arbres sur les côtés, à l'exemple des décors servant de coulisses. Jeux d'enfants, confidences, lecture, écoute d'un morceau de flûte ou tressage de couronnes de fleurs sont autant de divertissements auxquels s'adonne la troupe élégamment vêtue. Les attitudes des personnages se répondent avec harmonie, créant un rythme savoureux de courbes et de contre-courbes qui s'apparentent pleinement à l'esthétique Rocaille. Adoptant la méthode de Watteau, pourtant contraire aux préceptes de l'Académie, Pater combine plusieurs études de figures dessinées antérieurement sur sa toile. Ainsi, notre toile est liée à un vaste ensemble de dessins et de peintures, en particulier la *Détente dans la campagne* du musée des Beaux-Arts de Valenciennes, réalisée autour de 1730-1735, et son esquisse préparatoire que possède la National Gallery of Art de Washington sur laquelle figure aussi la statue d'un nu féminin allongé. Cette œuvre témoigne par son sujet, les coups de brosse appliqués avec raffinement et les coloris délicatement nuancés, d'une recherche d'élégance sans réserve, attachée à l'esprit des Lumières.



JEAN-BAPTISTE-MARIE PIERRE

(Paris 1713 - 1789)

Femmes cousant

—
Paire d'huiles sur papier, marouflées sur toile
H. 243 mm ; L. 190 mm

Provenance

Collection Jean Antoine Vassal de Saint-Hubert (1741-1782) ; sa vente, Paris, janvier 1774, n° 103 : « deux tableaux peints sur toile ; chacun de huit pouces trois lignes de haut six pouces neuf lignes de large ; dans l'un est une femme assise qui examine son ouvrage ; dans l'autre deux femmes dont l'une travaille au tambour » ; vente Paris, hôtel Drouot, 2000 comme attribués à Jeaunat ; Paris, galerie Emmanuel Moatti, 2001 ; acquis auprès de ce dernier par les anciens propriétaires.

Bibliographie

Nicolas Lesur et Olivier Aaron, *Jean Baptiste Marie Pierre*, 2008, Éd. Arthena, Paris, cat. P. 12 et P. 13 rep. p. 216 ; reproduits en couleurs pp. 36-37.

Élève de Charles Natoire, Jean-Baptiste-Marie Pierre reçoit le premier prix de peinture en 1734, avant de séjourner en Italie de 1735 à 1740 où il étudie sous la direction de François de Troy. À son retour en France, il mène une brillante carrière devenant Premier peintre du duc d'Orléans en 1752, puis en 1770, directeur de l'Académie. Cette même année, à la mort de François Boucher, il est nommé Premier peintre du Roi. Pierre est également sur-inspecteur de la manufacture des Gobelins, et joue un rôle majeur dans la politique artistique de son temps, ayant quasiment renoncé à la peinture pour se consacrer à sa carrière administrative dès 1763, son influence dans les affaires pédagogiques et culturelles sera prépondérante sous le règne de Louis XVI et pendant l'administration du directeur des Bâtiments du Roi, le marquis d'Angivilliers.

Nos deux tableaux se situent au début de la carrière de Pierre, vers 1740, quand, à son retour de Rome, il fait sensation avec des scènes de la vie populaire comme *La Maîtresse d'école*, 1741 (musée d'Art et Histoire d'Auxerre, inv. 835.1.5) ou le *Retour du marché*, vers 1745, (musée des Beaux-Arts de Dijon).

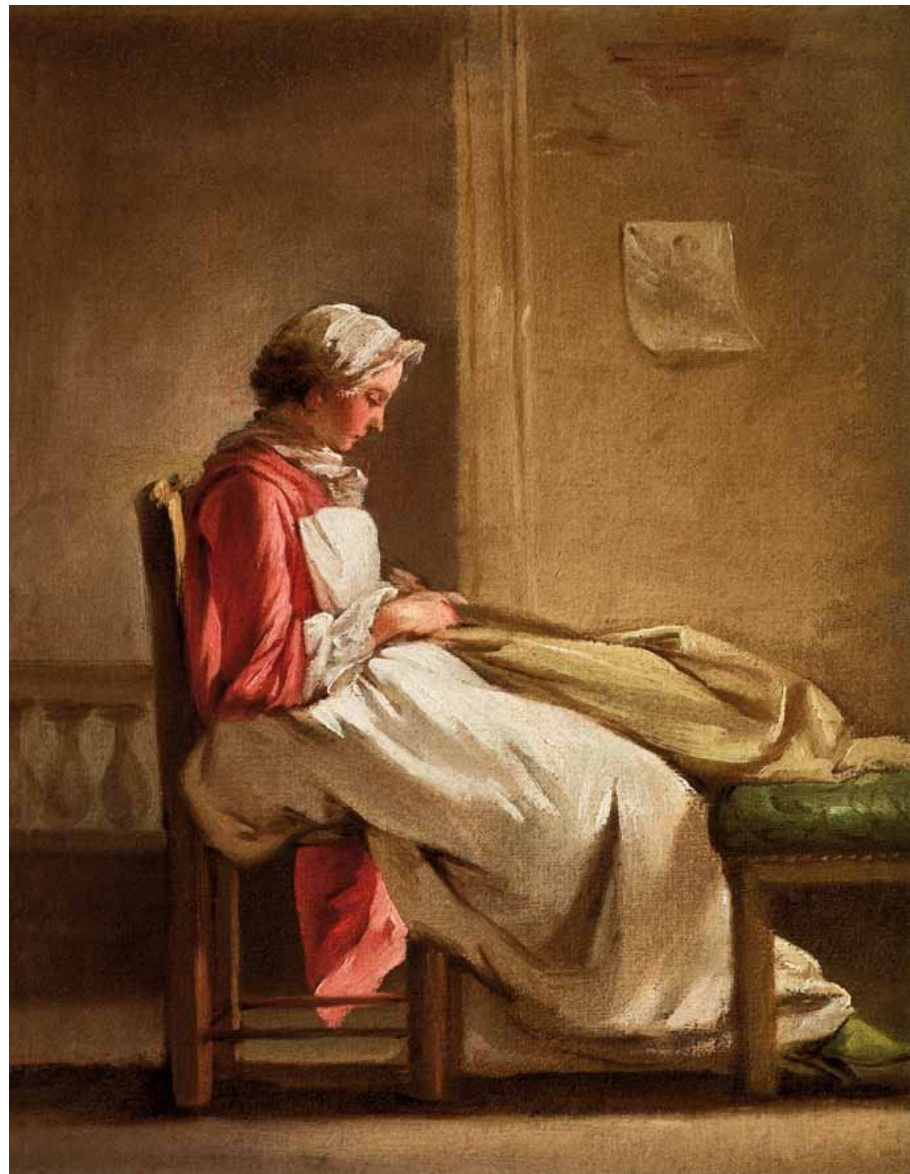
Notre paire d'huiles sur papier révèle un aspect intimiste du peintre avec une douce lumière sur les figures et une grande sensibilité dans le choix des coloris. La matière, utilisée de manière très liquide, glisse sur le papier et nous démontre, malgré son jeune âge, la grande maîtrise de Pierre et sa future carrière prometteuse.



JEAN-BAPTISTE-MARIE PIERRE

Femmes cousant

—
Paire d'huiles sur papier, marouflées sur toile
H. 243 mm; L. 190 mm



JEAN-LOUIS PREVOST

(Nointel vers 1760 - vers 1810)

Nature morte aux fleurs et à la boîte de rubans

Huile sur toile, H. 147 cm; L. 114 cm
Signé au centre : J.J. Prevost fecit 1774 ?

Provenance

Collection de Monsieur Blondel de Gagny, 1774 ;
sa vente, maître Pierre Remy, Paris, 10 décembre 1776,
n° 262 acquis par le marchand Mercier ; collection
du Chevalier de Clesle avant 1786 ; sa vente
Chevalier de Charles-François-René Mesnard
de Clesle, maître Boileau, Paris, 4 décembre 1786,
lot n° 84 ; acquis par Alexandre-Joseph Paillet ;
vente des Cabinets réunis de MM Maréchal
de Ségur, de Clesle, Beaudoin, et ..., maître Boileau,
Paris, 9 avril 1793, n° 130, acquis par Monsieur
Gallois ; vente anonyme (Gallois), Paris, Paillet,
21 novembre 1793, n° 132 ; collection de Monsieur
W..., avant 1802 ; sa vente, Lebrun, Paris,
17 février 1802 ; collection particulière française
depuis la première moitié du XX^e siècle.

Eposition

1774, Paris, Académie de Saint-Luc, n° 193,
(collection Blondel de Gagny) ; collection privée ;
galerie Éric Coatalem, Paris ; collection privée.

Élève de Jean-Jacques Bachelier et frère de Jean-Jacques Prévost dit l'Ainé (né en 1735), Jean-Louis Prévost entre en 1774 à l'Académie de Saint-Luc. Les deux frères connaissent de leur vivant une bonne renommée, comme l'indique Jean-Baptiste Lebrun dans son *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres et sculpteurs* pour l'année 1776 : « *Les fleurs, les oiseaux et les fruits de Messieurs Prévost ont attiré tous les yeux et étaient précieusement peints. Encore un peu d'application et ils seront les Van Huysum de France* ». De 1791 à 1810, notre artiste expose au Salon de nombreuses compositions de fleurs et de fruits, à l'huile ou à la gouache, qui révèlent par leur finesse et leur précision toute son habileté et son intime connaissance de la nature. L'éditeur Vilquin publie en 1805 un recueil intitulé *Collections de fleurs et de fruits peints d'après nature par J.-L. Prévost*, comprenant quarante-huit planches en couleurs gravées par Chaponnier et Routte, avec une introduction par P.-M. Gault de Saint-Germain, qui remporte un franc succès auprès des amateurs. Le prince de Conti et le marquis de Liviois comptent chacun plusieurs tableaux de Prévost dans leur collection.

Notre tableau est celui que l'artiste souhaite exposer lors du Salon de 1774. Posé sur un bloc de pierre, un panier porte de nombreuses fleurs : lilas, roses, pavots, œillets, créant un mélange homogène de teintes blanches, roses et rouges. La fraîcheur de cette composition est ici exprimée grâce à une grande finesse d'exécution. La présence d'insectes : papillons, coccinelle, bourdon et escargots, souligne la précarité de la vie. Prévost atteint une perfection dans le rendu des matières avec la douceur des pétales, le velouté des blancs, le brillant des rubans et la légèreté des plumes.

On retrouve dans ce bouquet de fleurs l'extrême précision et le raffinement qui caractérisent l'art de Prévost où tout est mis en œuvre pour donner l'illusion de la réalité.



JEAN RAOUX

(Montpellier 1677 - Paris 1734)

Jeune fille de Frascati lisant à la lueur d'une lampe

Huile sur toile, H. 90,5 cm ; L. 73,4 cm

Signé et daté en bas à droite : *Ra.../1719*

Inscription sur la lettre : *Frascati*

Provenance

Peut-être, Paris, vente abbé de la Forest, le 6 avril 1784 (L.3704), n° 34, attribué à Raoux : « deux nuits, dont l'une représente une jeune Paysanne de Frascati [sic] lisant une lettre à la lueur d'une lampe. La fraîcheur et la beauté de cette fille son sourire tendre et l'effet séduisant de la lumière et de ses reflets rendent ce tableau infiniment agréable. Le Pendant représente une Vieille qui descend à la cave, et tient une chandelle entre ses doigts. Les deux tableaux ont été peints à Rome en 1719, 36 pc, 27 pc, toile ; Paris, vente chez Sotheby's, le 19 juin 2006, n° 27, repr. ; collection particulière ; galerie Eric Coatalem, Paris ; collection particulière.

Bibliographie

Le dessin baroque en Languedoc et en Provence, musée Paul Dupuy, Loubatières, 1992, pp. 161-163 ; Michèle-Caroline Heck, Guillaume Faroult, *Jean Raoux (1677-1734) un peintre sous la régence*, Paris, Ed. Somogy, 2009, pp. 130-131, n° 28 bis repr.

Expositions

28 novembre 2009, *Jean Raoux (1677-1734). Virtuose et sensuel*, Montpellier, musée Fabre - 14 mars 2010, pp. 130-131, n° 28 bis repr.

C'est auprès d'Antoine Ranc (1636-1716) à Montpellier puis dans l'atelier de Bon de Boullogne (1649-1717) que Jean Raoux s'initie à la peinture. Ses talents sont rapidement reconnus car, dès 1704, il remporte le Prix de Rome avec *David tuant Goliath d'un coup de fronde* (tableau aujourd'hui perdu). En 1705, Raoux commence son séjour italien dans la Ville Éternelle puis part pour Venise où, pendant deux ans, il se consacre à la décoration du palais Salini. On le retrouve ensuite à Londres entre 1720 et 1721. Sa notoriété et son succès lui amènent une clientèle prestigieuse à Paris : il peint, en 1724, le portrait du duc Philippe de Vendôme (grand prieur de l'Ordre de Malte pour la France), le maréchal de Saxe, la princesse Conti et l'électeur palatin... Raoux, en même temps que Watteau, intègre l'Académie de peinture comme peintre d'histoire et sera l'un des initiateurs des figures de fantaisies.

On retrouve, dans cette merveilleuse jeune femme lisant en costume traditionnel et dont la coiffe s'inspire de celle des paysannes italiennes, la forte influence caravagesque de Rembrandt. Par l'utilisation parfaitement maîtrisée de la lumière, il oppose de manière brutale les fonds bruns noirs laissant éclater les couleurs jaunes orangées. Exécutée dans un métier qui exalte les matières, tout en pâte, la lettre est comme transpercée par la lueur de la bougie, recréant une ambiance chaude et intimiste.



HUBERT ROBERT

(Paris 1733 - 1808)

Un cryptoportique animé de personnages

Huile sur toile

H. 54 cm ; L. 45 cm

Provenance

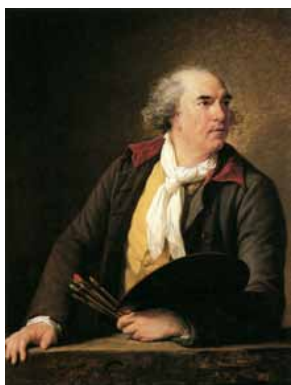
Appartenant à M. D., Paris, vente du 22 avril 1929, n° 20, « *Une rue* » ; collection du comte Jean d'Heucqueville ; sa vente, Paris, 25 mars 1936, n° 94, « *Le passage* », repr. pl. XXVI ; collection privée ; galerie Eric Coatalem, Paris ; collection privée.

Hubert Robert (fig. 1) suit des études classiques chez les jésuites au collège de Navarre entre 1745 et 1751. Il étudie chez Michel-Ange Slodtz, qui lui enseigne la perspective et le dessin et le décide à se tourner vers la peinture. En 1754, il part pour Rome, avec Étienne-François de Choiseul, fils de l'employeur de son père, récemment nommé ambassadeur de France à Rome.

Il passe onze ans à Rome, une période remarquablement longue pour un jeune homme sans poste officiel à l'Académie de France à Rome. Il rencontre les collectionneurs et les artistes, entre autres Piranèse, qui eut une grande influence sur lui. Bien que n'ayant pas gagné le Prix de Rome, il est autorisé à se joindre aux pensionnaires du palais Mancini. Il y rencontre le jeune Jean-Honoré Fragonard, et l'abbé de Saint-Non, un amateur distingué qui leur commande des dessins de villes italiennes, d'antiquités et d'œuvres d'art en vue de les publier. L'abbé de Saint-Non emmène Hubert Robert à Naples en avril 1760 pour visiter les fouilles de Pompéi, ce qui alimentera ses *capricci* (paysages imaginaires).

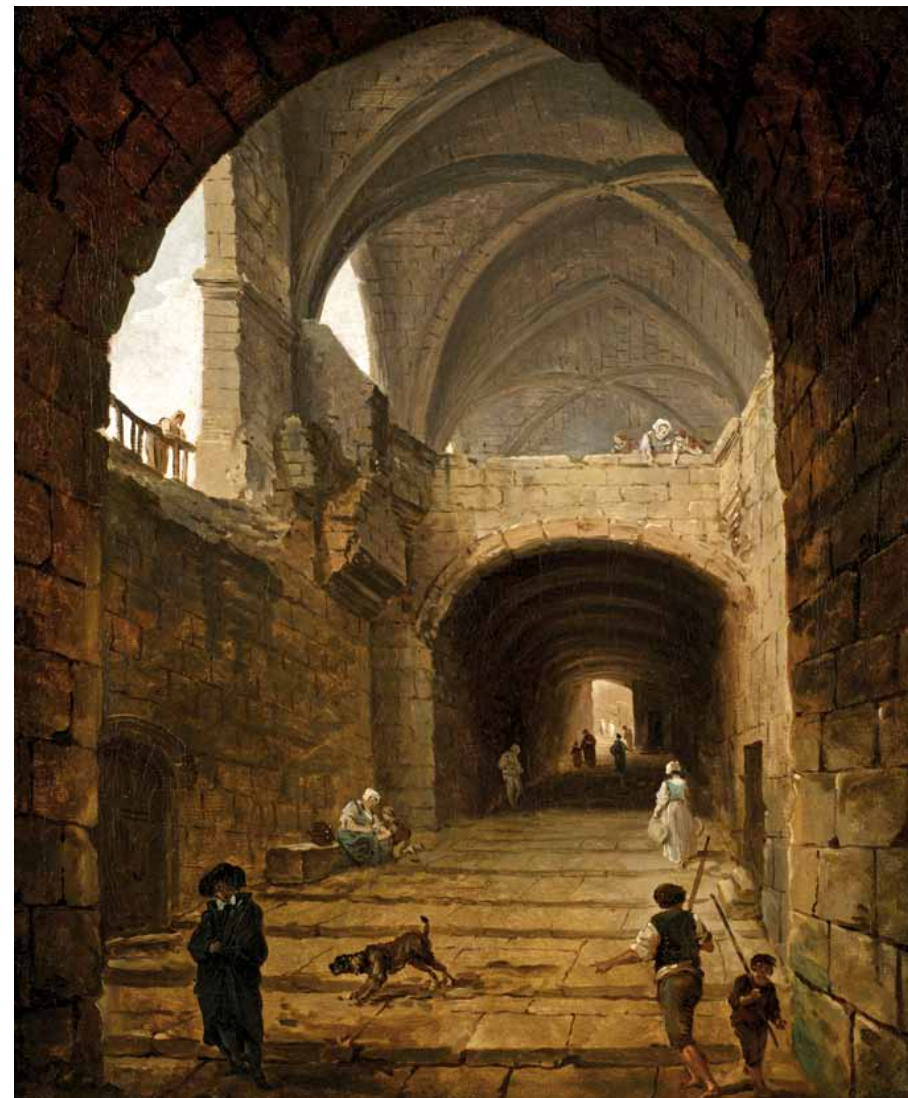
À son retour à Paris, en 1765, il rencontre un succès rapide parmi les hautes personnalités du royaume ainsi que l'élite artistique et intellectuelle. L'année suivante, il est agréé et reçu par l'Académie Royale. Nommé successivement Dessinateur des Jardins du Roi, Garde des tableaux du Roi, Garde du Museum et conseiller à l'Académie, il est chargé d'aménager certaines parties des résidences royales, telle que le hameau de la Reine à Trianon. Il aménage également les jardins de Méréville pour le marquis de Laborde et d'Ermenonville pour le marquis de Girardin.

Pendant la Révolution, il est arrêté en octobre 1793. Détenu à la prison Sainte-Pélagie et à la prison Saint-Lazare, il y survit en peignant sur des assiettes des scènes de vie carcérale, avant d'être libéré à la chute de Robespierre, en juillet 1794. Il retrouve ensuite une certaine notoriété et se voit chargé de la mise en place du nouveau Museum national. Hubert Robert meurt d'apoplexie le 15 avril 1808.



(fig. 1)

Vigée-Lebrun, *Portrait d'Hubert Robert*,
H. 105 cm ; L. 84 cm musée du Louvre, (Inv. 3055)



Un cryptoportique animé de personnages

Durant les années passées en Italie, il accumule dessins et croquis de paysages en ruines, d'où son surnom de « Robert des ruines ». Ses peintures montrent des interprétations poétiques de paysages, des vues de Rome, de Paris et d'Île-de-France. Il peint également des *fantaisies*, à l'image de la Grande Galerie du Louvre en ruines. Il réalise aussi des croquis d'après nature et des tableaux en atelier de l'incendie de l'Hôtel-Dieu (1772) et de la démolition du pont Notre-Dame. Il expose régulièrement aux Salons du Louvre et aime travailler pour les collectionneurs et les aristocrates. Le musée de Valence et celui de l'Ermitage à Saint-Petersbourg conservent une importante collection de dessins et de peintures de l'artiste.

Notre tableau est totalement caractéristique du répertoire de formes qu'il rapporte de Rome et qu'il utilisera jusqu'à la fin de sa vie : l'Italie antique et moderne. Comme le disait Diderot « *Je vois Machy la règle à la main tirant des cannelures de ses colonnes. Robert a jeté tous ses instruments-là par la fenêtre et n'a gardé que son pinceau* ».

Notre toile représente ici un magnifique cryptoportique. Sur le site d'Herculanum, deux grandes maisons en disposaient : la *Maison des Cerfs* et la *Maison à l'Atrium* en mosaïque. Le cryptoportique de la maison des Cerfs entourant un jardin constituait un couloir unissant les appartements nord et sud de la maison, et servait de promenade intérieure luxueusement décorée de tableaux. Il s'agit ici plutôt d'un cryptoportique architectonique implanté pour soutenir et pour compenser la dénivellation du terrain. Ajouré de soupiraux et dans le bas de larges ouvertures laissant entrer la lumière, il sert de promenade aux heures chaudes et permet de ventiler et rafraîchir les appartements.

La lumière indirecte et plutôt froide contraste avec le ton chaud de la pierre. Des personnages s'affairent au premier plan. Notre tableau représente tous les éléments chers à Hubert Robert : ruines architecturales, atmosphère paisible et personnages pleins de vie exécutés avec une grande liberté et vivacité.



Détails

HUBERT ROBERT

(Paris 1733 - 1808)

Vue du portique du Panthéon à Rome

Sanguine, H. 340 mm ; L. 450 mm
Signé et daté à la sanguine,
en bas au centre : 1762

Provenance
Clifford Duits, Londres ; galerie Thomas Williams
Fine Art, Londres.

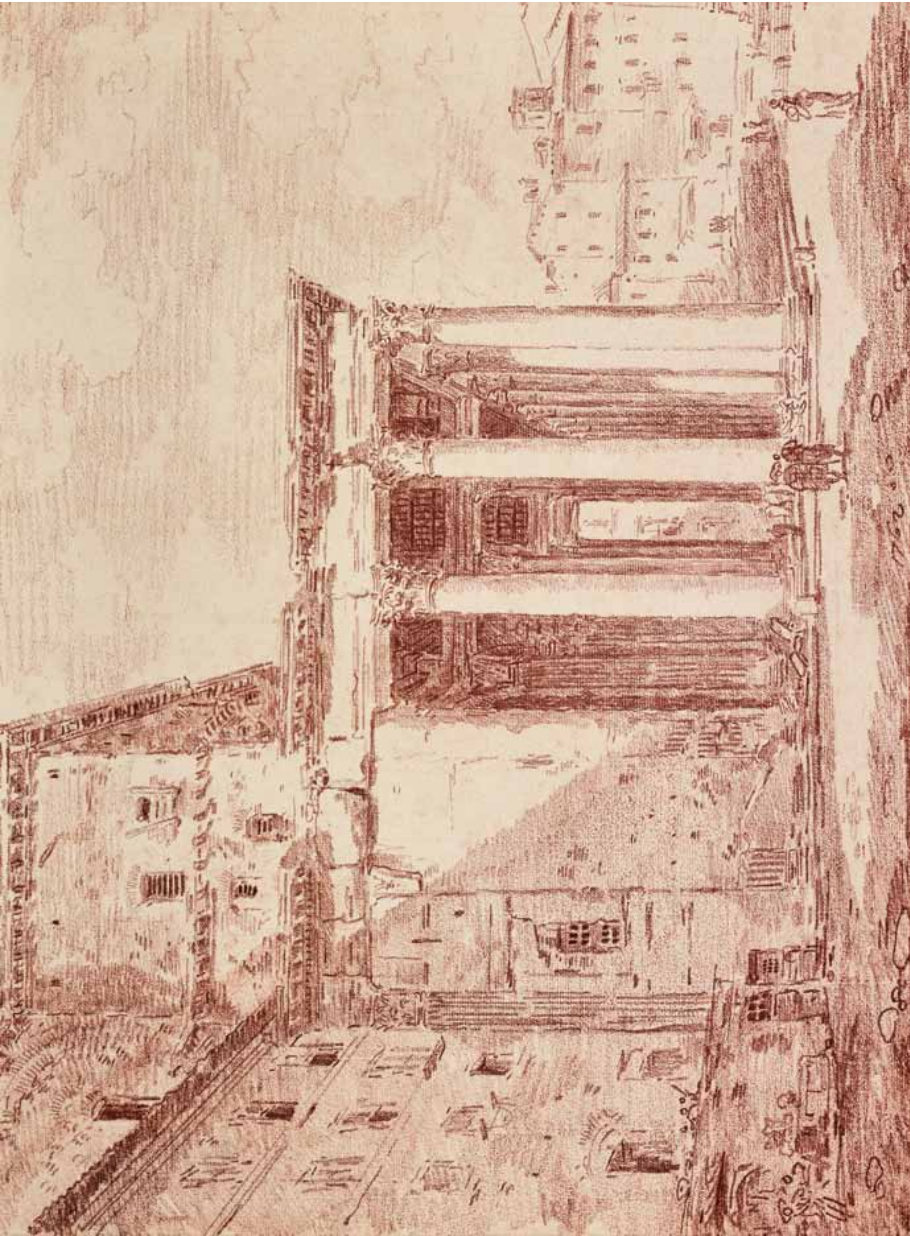
Exposition
2007, Londres, Thomas Williams Fine Art ;
galerie Eric Coatalem ; collection privée.

Alors qu'il est nommé ambassadeur du roi auprès du Vatican, le comte Étienne-François de Stainville (1719-1785), futur duc de Choiseul, voyage avec le jeune Hubert Robert. Il arrive à Rome le 4 novembre 1754 et obtient, le mois suivant, une place de pensionnaire à l'Académie de France à Rome pour son protégé. Hubert Robert profite alors des cours de perspective donnés par le peintre Gian Paolo Panini (1691-1765) et du voisinage de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), dit Piranèse, dont l'atelier de gravure est situé sur la via del Corso, face au Palais Mancini. En juin 1762, Hubert Robert lui achète une eau-forte illustrant le Champs de Mars pour le directeur de l'Académie de France, Charles-Joseph Natoire (1700-1777). Cette même année, le jeune pensionnaire signe notre sanguine qui témoigne de l'enseignement de Natoire incitant ses élèves à dessiner sur le motif, comme de l'observation attentive des compositions de Piranèse.

Notre feuille illustre parfaitement la manière d'Hubert Robert au cours de son séjour romain et plus particulièrement celle de l'année 1762. En effet, l'écriture nerveuse est caractérisée par de rapides traits parallèles de sanguine que modère la pose plus épaisse de la matière afin d'accentuer les ombres, ou les réserves pour suggérer la lumière méridionale. Le pensionnaire choisit de n'illustrer qu'une partie du Panthéon (fig. 1), vu sous un angle latéral, mais l'effet perspectif particulièrement aigu est renforcé par des modifications architectoniques auxquelles Hubert Robert est familier. Ainsi, la courbe du corps du bâtiment devient oblique, le fronton disparaît au profit d'une ligne horizontale et les habitations encerclant le célèbre monument romain sont repoussées en arrière-plan. L'échelle réduite des personnages compte parmi les artifices visant à accentuer le caractère monumental de l'architecture. Une grande fidélité est cependant accordée à la description du portique scandé par des colonnes lisses supportant une voûte à caissons charpentée, ainsi qu'aux ouvertures opérées dans la maçonnerie.



(fig. 1)
Panthéon à Rome.



Vue du portique du Panthéon à Rome

La leçon de Piranèse se trouve ainsi assimilée à un jeu de reformulation architecturale, visant à dépouiller le Panthéon de son caractère antique pour le confondre avec l'architecture baroque. C'est le procédé inverse qui est à l'œuvre dans la réalisation d'une sanguine du musée des Beaux-Arts de Valence, datée également de 1762, illustrant le *Tempietto* édifié par Bramante et transformé par Hubert Robert en temple antique⁽¹⁾ (fig. 2).

Actuellement, dix-sept sanguines datées de 1762 sont connues et forment un groupe parfaitement homogène au sein duquel la simplicité des compositions se conjugue systématiquement avec une facture vigoureuse⁽²⁾. Cependant, notre sanguine et celle de Valence se démarquent en constituant les uniques exemples de vues de monuments romains éloignés du forum, puisque les autres feuilles représentent sous différents angles le Palais des Conservateurs, l'arc de Septime Sévère, le Temple de Vespasien, puis celui de la Concorde notamment. Les deux sanguines sont également les seules à porter une réflexion sur les sources et influences artistiques, en particulier entre l'architecture antique et baroque.

Non sans pragmatisme, Hubert Robert dessine abondamment les monuments romains afin de se constituer un répertoire de motifs qu'il ne cessera de remployer au cours de sa carrière grâce aux contre-épreuves, en proposant une vision tout à fait personnelle de Rome à sa clientèle, alors déjà formée par les plus grands collectionneurs puisqu'en 1762, Hubert Robert envoie quatre dessins à Pierre-Jean Mariette, avant de partir à Florence en compagnie du bailli de Breteuil. Le Panthéon, vu sous un angle toujours différent, ne cessera de s'imposer dans nombre de compositions d'Hubert Robert, notamment dans le célèbre *Caprice architectural avec le port de Ripetta et le Panthéon* (fig. 3), qu'il présente à l'Académie Royale de peinture et de sculpture le 26 juillet 1766 et qu'il lui permet d'être agréé et reçu comme peintre d'architecture.



(fig. 2)
Hubert Robert, *Vue du Tempietto de Bramante*, sanguine, Valence, musée des Beaux-Arts.



(fig. 3)
Hubert Robert, *Caprice architectural avec le port de Ripetta et le Panthéon*, huile sur toile, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.

(1)
Inv. D.77, musée des Beaux-Arts, Valence.

(2)
Les sanguines ont été publiées par Pierre Rosenberg, Jean-Pierre Cuzin et Catherine Boulot dans *H. Fragonard e H. Robert a Roma*, Rome, Villa Médicis, 1990-1991, sous les cat. 106-110.

HUBERT ROBERT

(Paris 1733 - 1808)

L'Aube

—
Huile sur toile
H. 248 cm ; L. 240 cm
Signé et daté : 1776

Provenance
Collection Laveissière, Paris, à la fin du XIX^e siècle ;
Collection particulière jusqu'à aujourd'hui.

Exposition
Pierre de Nolhac (Éd.) Hubert Robert, *Exposition à l'occasion du bicentenaire de sa naissance*, musée de l'Orangerie, 1933 ; Jean-Jacques Lévêque, *L'univers d'Hubert Robert*, Paris, Screpel, 1979 ; Paula Rea Radisich, *Hubert Robert : painted spaces of the Enlightenment*, New York, Cambridge University Press, 1998.

Cette liberté picturale dénuée de théorie qui caractérise Hubert Robert est tout à fait présente ici. Les ruines de Robert ou ses sujets sont toujours empreints d'un grand sens du pittoresque et sont toujours animés de personnages. Ici, il met en scène des lavandières ainsi qu'un dessinateur croquant le paysage sur le vif (il est probable qu'Hubert Robert se soit représenté lui-même), ou bien encore deux jeunes hommes tirant un tronc d'arbre. Comme dans *Le crépuscule*, la passerelle est équipée d'un treuil qui permet de remonter les charges de la rive à la route. Ce sens du pittoresque est lié à la nature avec le premier rôle donné à la lumière. Dans cette paire de tableaux, le jeu de la lumière y est essentiel. Le crépuscule et l'aube s'associent, la lumière froide et lourde dans le pont de pierre à la lumière chaude et légère dans le pont de bois. Ces compositions sont d'un grand équilibre car la solidité des bâtiments joue avec la vivacité des cascades et la douceur de la lumière. C'est ce génie de la mise en scène qui donne la grandeur décorative de ses compositions et dont nos deux tableaux en sont le parfait reflet.

Hubert Robert utilise le motif d'une passerelle posée sur un pont de pierre effondré dans d'autres tableaux, la situant dans divers contextes géographiques, pour mettre en scène des détails de la vie quotidienne. Un tableau *Ruine d'un pont romain*, musée de Troyes, d'un format similaire, reprend tout à fait les sujets de nos deux tableaux mais avec une lumière tout à fait différente (fig. 1).



(fig. 1)
Hubert Robert, *Ruine d'un pont romain*,
musée de Saint-Loup, Troyes.



HUBERT ROBERT

(Paris 1733 - 1808)

Le Crépuscule

Huile sur toile, H. 250 cm; L. 238 cm, signé et daté: 1776

Inscriptions: signée en bas à droite sur *Le crépuscule*: H. Robert 1776

Inscription au verso: collection Laveissière sur le châssis

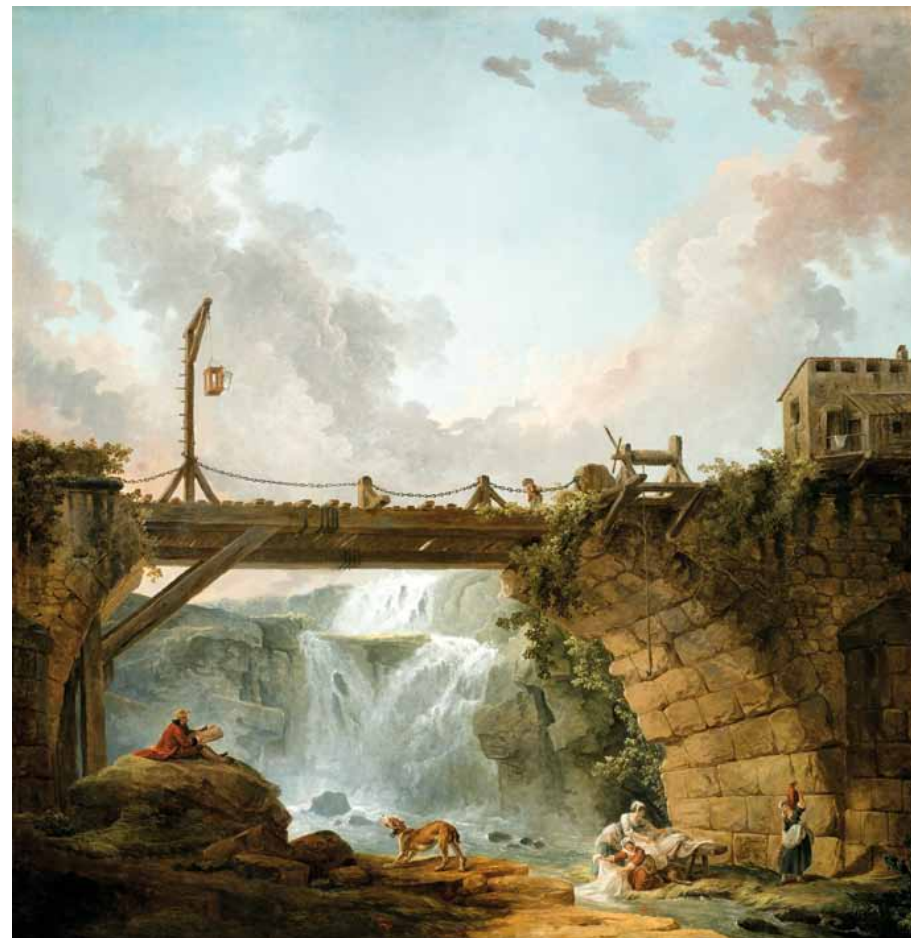
Les dimensions de ces deux toiles monumentales permettent de supposer qu'il s'agit d'une commande pour un grand décor. Hubert Robert en a réalisé plusieurs et nous pouvons citer l'ensemble de six panneaux conservés au Metropolitan Museum commandés par le comte d'Artois pour la «Salle de bains» du château de Bagatelle dont l'un est daté 1784. On peut également citer l'ensemble des «*Principaux monuments de la France*», quatre tableaux peints en 1787 pour un salon du château de Fontainebleau, conservé au musée du Louvre. (fig. 2)

Notre paire de tableaux provient de la collection Lucien Laveissière (1860-1939) qui faisait partie d'une dynastie de grands industriels français à la fin du XIX^e siècle. Jacques Lenté (1890-1967) reprendra les affaires familiales. En 1947, il fit une importante donation, en souvenir de ses oncles et tantes M. et M^{me} Lucien Laveissière, qui vint à la suite d'un legs stipulé par cette dernière. Ce legs n'avait pu être accepté par les Musées nationaux car il supposait la création d'un musée dans l'immeuble qu'elle habitait, au 68, rue Pergolèse. L'ensemble retenu par les conservateurs du musée du Louvre contient notamment des sculptures de Houdon (marbre, *Portrait du duc de Choiseul-Praslin*) et Jean Charles Marin (marbre, *La Baigneuse*, 1808) et des tableaux avec notamment un important tableau de Hubert Robert, *La démolition des maisons du pont de Notre Dame en 1786*.



(fig. 2)

Hubert Robert, *Le pont du Gard*,
musée du Louvre, Paris.



HUBERT ROBERT

(Paris 1733 - 1808)

Le jeune dessinateur dans la Galerie du Capitole

Sanguine sur papier

H. 445 mm ; L. 335 mm

Provenance

Vente Pellet, Paris, Hôtel Drouot, 24 janvier 1882 ;
vente anonyme, Me Ader, 31 mars 1962,
n° 63, rep. pl. XXVI ; galerie Éric Coatalem, Paris ;
acquis par le Getty Museum, Los Angeles.

Exposition

1950, *Chefs-d'œuvres des collections parisiennes*,
Paris, musée Carnavalet, n° 140.

Rome était au milieu du XVIII^e siècle une ville appauvrie et désordonnée mais en proie à une fièvre archéologique attirant à elle artistes, intellectuels et érudits. Hubert Robert fut probablement émerveillé par la vision de ses monuments abandonnés et de ses jardins secrets retournés à l'état sauvage. Le jeune homme figurant dans notre dessin pourrait incarner l'artiste lui-même en train d'essayer de comprendre les mystères d'une sculpture conservée au musée du Capitole. On retrouve, dans cette sanguine, la spontanéité et l'extrême liberté d'exécution qui caractérisent ses œuvres.



Détail



HUBERT ROBERT

(Paris 1733 - 1808)

Caprice architectural avec un dessinateur

—
Huile sur toile

H. 50 cm ; L. 67 cm

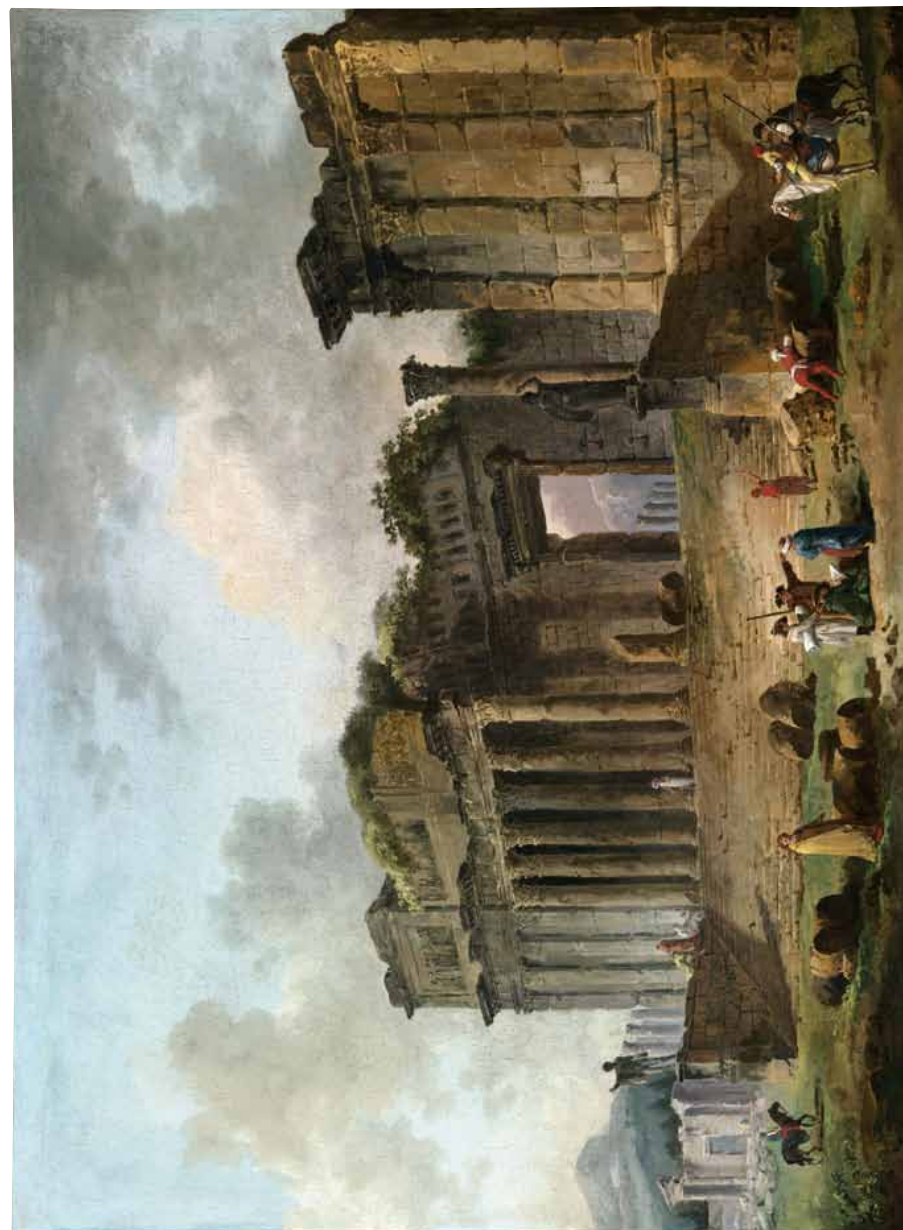
Provenance

Peut-être collection Virot, sa vente, Paris, 30 mai 1884, n° 148 (« *Monuments en ruine ; au centre, un artiste dessinant, entouré de trois personnages ; à droite, deux cavaliers* ») ; A. L. Nicholson, Londres, 1927 ; Newhouse Gallery, New York, 1990 ; Simon Dickinson Ltd., Londres, 2000 ; collection privée.

Un dessinateur assis, son carton à feuilles posé sur les genoux, croque les lignes de la ruine devant lui, sous l'œil de promeneurs. Le monument, disposé en oblique, ferme l'angle droit de la composition qui laisse place à un paysage montagneux de l'autre côté. Il s'est plu à flanquer des statues de l'Apollon du Belvédère et de Minerve en armure la large volée d'escalier menant à un portique. On perçoit, à travers la porte, une colonnade entourant la construction dont l'immensité est suggérée par la perspective. Bien des années après son séjour en Italie, de 1754 à 1765, Hubert Robert ne cesse d'évoquer les œuvres de l'Antiquité qu'il a tant observées. En dépit du travail de copie imposé aux pensionnaires de l'Académie de France à Rome, on connaît surtout de l'artiste des caprices, des accumulations d'objets comme les deux sanguines collectionnées par Jean Gigoux. C'est en présentant le *Caprice architectural avec le port de Ripetta* (Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts) qu'il est reçu et agréé à l'Académie Royale de peinture et de sculpture, en 1765.

Artiste cultivé, Hubert Robert aime faire dialoguer les formes architecturales dans le rapport qu'elles entretiennent avec la nature comme le *Paysage à la pyramide de Cestius* du musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg, ou l'histoire de l'art telle la *Vue du Tempietto de San Pietro in Montorio*. Contrairement à cette œuvre, notre tableau ne propose pas une réflexion sur l'origine antique du vocabulaire artistique de la Renaissance, mais assemble différents éléments ou caractéristiques de l'art romain, prouvant ainsi qu'Hubert Robert ne se contentait pas d'étudier les œuvres de Piranèse (1720-1778), mais qu'il avait connaissance de ses positions théoriques quant à la construction romaine antique. Ainsi, le temple placé sous la protection des divinités de l'art et de l'intelligence possède un haut soubassement mettant en valeur le portique composé de pilastres à ses extrémités. Ces derniers sont évoqués avec subtilité grâce à l'ombre des colonnes qui se projette sur le mur de pierres taillées.

Les tons froids de la peinture avec la grande portion de ciel argenté sont réchauffés par les coloris ocres du monument. Cette palette, la manière et le sujet nous incitent à dater l'œuvre des environs de 1783, date de l'exposition au Salon des *Ruines d'un temple bâti à Athènes*, tableau collectionné par le comte de Choiseul-Gouffier et sur lequel figuraient également des personnages vêtus de costumes orientaux.



Portrait d'Anne Vallayer-Coster (1744-1818)

Huile sur toile
H. 74 cm; L. 60 cm

Provenance
Collection de M^{me} Jules Porgès, née Ephrussi ;
galerie Cailleux, Paris ; en 1957, collection
du banquier Jakob Wallenberg à Stockholm.

Bibliographie
Collection des livrets des anciennes expositions.
Salon de 1783, Paris, 1870, p. 22, n° 39 ;
C. Roslin, « Alexandre Roslin », *Revue d'Histoire
de Versailles*, 1913, p. 106 ; G. W. Lundberg,
« Nytt Roslinporträtt upptäckt i Paris », *Svenska
Dagbladet*, 5 juin 1938 ; G.W. Lundberg,
*Liv och verk. Andra delen. Porträtt. Tredje delen.
Katalog och bilagor*, 1957, t. 1, pp. 125, 219, 237,
310, t. 2, p. 164 et n° 552, pl. 164 ; Jean Cailleux,
Galerie Cailleux - Album Jubilaire 1912-1962, 1962.

Exposition
Salon de 1783, Paris, n° 39 ; 1926, *Exposition
des femmes peintres du XVIII^e siècle*, Paris, Hôtel
des négociants en objets d'art, tableaux et curiosités,
n° 92 [attribution à Vallayer-Coster] ; 1937,
*Deux siècles de l'histoire de France (1589-1789),
Centenaire du musée de Versailles (1837-1937)*,
Versailles, Château de Versailles, n° 302 ; 1962,
*Alexandre Roslin 1719-1793. Verk ur offentliga
och privata samlingar*, Malmö, Malmö Museum,
n° 69 ; 1967, *La Peinture française en Suède.
Hommage à Alexandre Roslin et à Adolf Ulrik
Wertmüller*, Bordeaux, musée des Beaux-Arts,
Gilberte Martin-Méry, Gunnar W. Lundberg, n° 180 ;
2002-2003, *Anne Vallayer Coster, peintre
à la cour de Marie-Antoinette*, Marseille,
Washington, Dallas, New York, n° H ; 2008,
Alexandre Roslin, un portraitiste pour l'Europe,
Versailles, Château de Versailles n° 14, p. 106.

Le Salon de 1783 est un événement crucial dans la carrière des peintres Alexandre Roslin et Anne Vallayer-Coster. Le premier, loué depuis longtemps pour ses talents de portraitiste, doit faire face à la concurrence de deux femmes nouvellement reçues à l'Académie Royale de peinture et de sculpture, Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) et Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), avec qui Anne Vallayer-Coster, dominant le genre de la nature morte en France, se voit également comparée.

Quand le Suédois Alexandre Roslin s'installe à Paris en 1752, ses talents de portraitiste ont déjà séduit les cours de Bayreuth, de Naples et de Parme. En Italie, il rencontre les pensionnaires de l'Académie de France à Rome, comme Joseph-Marie Vien (1716-1809) qui ne cessera de lui témoigner son amitié, en lui faisant rencontrer son éminent protecteur, le comte de Caylus. Ce dernier introduit Roslin auprès du cercle parisien de l'élite suédoise. L'artiste trouve en Frederik Sparre, jeune diplomate et neveu du célèbre collectionneur le comte de Tessin, un formidable appui dans son vœu d'être élu à l'Académie Royale de peinture et de sculpture⁽¹⁾. En 1753, Roslin est agréé le 28 juillet, avant d'être reçu peintre de portrait le 24 novembre suivant. Dès lors, ses œuvres sont fréquemment exposées au Salon, où la critique loue ses talents pour transcrire les tissus et ornements des vêtements de ses modèles. Au *Portrait équestre du duc d'Orléans*, exposé au Salon de 1756, suivent d'autres commandes officielles comme *Louis XV de retour à Paris après sa convalescence est reçu à l'Hôtel de Ville*, le portrait du marquis de Marigny, alors surintendant des Bâtiments du Roi en 1761 ou le portrait équestre du Dauphin en 1764. Afin de renforcer sa notoriété, tout en maintenant des liens étroits avec l'Académie, Roslin choisit d'exposer les portraits de ses personnalités les plus éminentes tels le peintre de marines et maître d'Anne Vallayer-Coster, Joseph Vernet en 1767, le sculpteur Augustin Pajou en 1769 et le graveur Charles-Nicolas Cochin en 1781. Le corpus de Roslin, riche d'environ six-cents portraits, révèle une indiscutable prédilection pour la représentation de ses modèles en buste, comme en témoigne le portrait d'Anne Vallayer-Coster.



(1)
À ce sujet, voir Xavier Salmon, « Roslin et la société
parisienne », cat. exp. Versailles, 2008, pp. 86-87.

Portrait d'Anne Vallayer-Coster (1744-1818)

La production de portraits officiels contraste profondément avec celle des portraits d'artistes le plus souvent offerts en guise de remerciements ou en gage d'amitié, plutôt que motivés par une commande. Moins contraint par des formules conventionnelles, Roslin se montre beaucoup plus novateur dans le rendu psychologique de ses modèles. Quoique fidèle à la représentation traditionnelle de l'artiste muni de ses attributs qu'il applique dans son autoportrait daté des environs de 1780 (fig. 1), il cherche déjà à traduire l'inspiration de l'artiste dans le portrait de Joseph Vernet ou, pour celui d'Anne Vallayer-Coster, en plein processus créatif. Tenant la palette chargée de couleurs vives dans la main gauche et maniant des pinces de la main droite, elle semble se détourner quelques instants de son tableau, faisant glisser de son épaule le délicat voile de gaze qui la couvre, pour prendre la pose devant Roslin. Comme à son habitude, le peintre traduit avec brio les étoffes légères, agrémentées de broderies, ou satinées, dont chaque pli lui permet de se surpasser dans le rendu des reflets. La mise en page sobre et le choix d'une palette restreinte, froide pour le costume et l'arrière-plan, mettent en valeur le visage aux pommettes poudrées de rose.

L'attrait du portrait d'Anne Vallayer-Coster réside dans l'impression d'un instant suspendu dans le temps, à laquelle s'ajoute celle d'une intimité entre les deux peintres, mais aussi dans l'acte même de créer. Ce portrait révèle qu'après avoir quitté la France entre 1774 et 1777 pour travailler pour les cours de Suède et de Russie, Roslin, dont les ambitions sont toujours intactes à l'âge de soixante-cinq ans, cherche à se distinguer face à une concurrence nouvelle. Au sujet d'Adélaïde Labille-Guiard et d'Élisabeth Vigée-Lebrun, reçues à l'Académie en 1783 et exposant au Salon de la même année pour la première fois, l'auteur anonyme de *L'impartialité au Salon dédiée à messieurs les critiques présents et à venir* souligne que : « Deux femmes-peintres, qui entrent pour la première fois dans la carrière, viennent disputer les couronnes décernées depuis longtemps à MM. Roslin et Duplessis, et pour mieux dire, elles viennent demander à les partager, et elles se montrent dignes de prétendre à ce partage »⁽²⁾. Certains critiques s'accordent même à écrire dans les *Mémoires secrets ou le Salon Vénitien* que le portrait d'Anne Vallayer-Coster compte parmi les belles œuvres de Roslin⁽³⁾. Le peintre continuera d'exposer au Salon jusqu'en 1791, mais ne remportera plus le même succès qu'au cours des décennies 1760 et 1770. En revanche, pour Anne Vallayer-Coster, l'année 1783 marque un tournant décisif dans sa carrière. Pour des raisons d'ordre financier, elle ne consacre plus exclusivement son temps à la peinture de nature mortes, mais au genre plus lucratif du portrait.



Deux ans auparavant, *Le Mercure de France* annonçait la gravure de Letellier d'après son autoportrait dessiné (fig. 1)⁽⁴⁾, mais en peinture, son talent de portraitiste est cependant jugé inférieur, tandis qu'émergent les figures féminines de Labille-Guiard et Vigée-Lebrun, s'attachant rapidement les faveurs de la Reine et de ses proches. Alors que Chardin (1699-1779), maître incontesté de la nature morte au XVIII^e siècle et avec qui elle a tant été comparée, est mort, Vallayer-Coster confirme ses talents mais entre rapidement en rivalité avec Gerard van Spaendonck (1746-1822). Au Salon de 1783, elle multiplie les peintures de trophées de chasse dont les critiques célèbrent la virtuosité, puis achève de faire l'unanimité avec un *Vase de fleurs et fruit*. En prolongeant sa présence sur les murs du Salon par son portrait peint par Roslin, Vallayer-Coster s'offre une visibilité, sinon une publicité auprès de sa clientèle, comptant le banquier Jean Girardot de Marigny, qui continuera à se montrer fidèle.

(fig. 1)
C.-F. Letellier d'après Anne Vallayer-Coster,
Autoportrait de l'artiste, 1781, gravure à l'eau-forte.

(2)
Cat. exp. Versailles, 2008, p. 69.

(3)
Voir *ibidem*, n° 14.

(4)
Au sujet de la gravure, voir cat. exp. Washington, Dallas, New York, Marseille, 2002-2003, n° 157.

PIERRE-HUBERT SUBLEYRAS

(St Gilles du Gard 1699 - Rome 1749)

Saint Eusèbe

—
Huile sur toile

H. 40,5 cm ; L. 32,5 cm

Provenance

Probablement ancienne collection Collet ;
probablement sa vente à Paris, le 14 mai 1787, n° 98 ;
collection particulière, Paris ; galerie Éric Coatalem,
Paris ; collection particulière.

Bibliographie

1987, *Subleyras 1699-1749*, Paris, RMN,
n° 86, repr. p. 281.

Exposition

20 février-26 avril 1987, *Subleyras 1699-1749*,
Paris, musée du Luxembourg ; 18 mai-19 juillet 1987,
Rome, villa Médicis, cat. P. Rosenberg
et Olivier Michel, Paris, 1987, p. 281 n° 86, repr.

Œuvre en rapport

*Le Christ en croix entre Saint Eusèbe,
saint Philippe de Néri et la Madeleine*,
Milan, Pinacothèque de Brera.

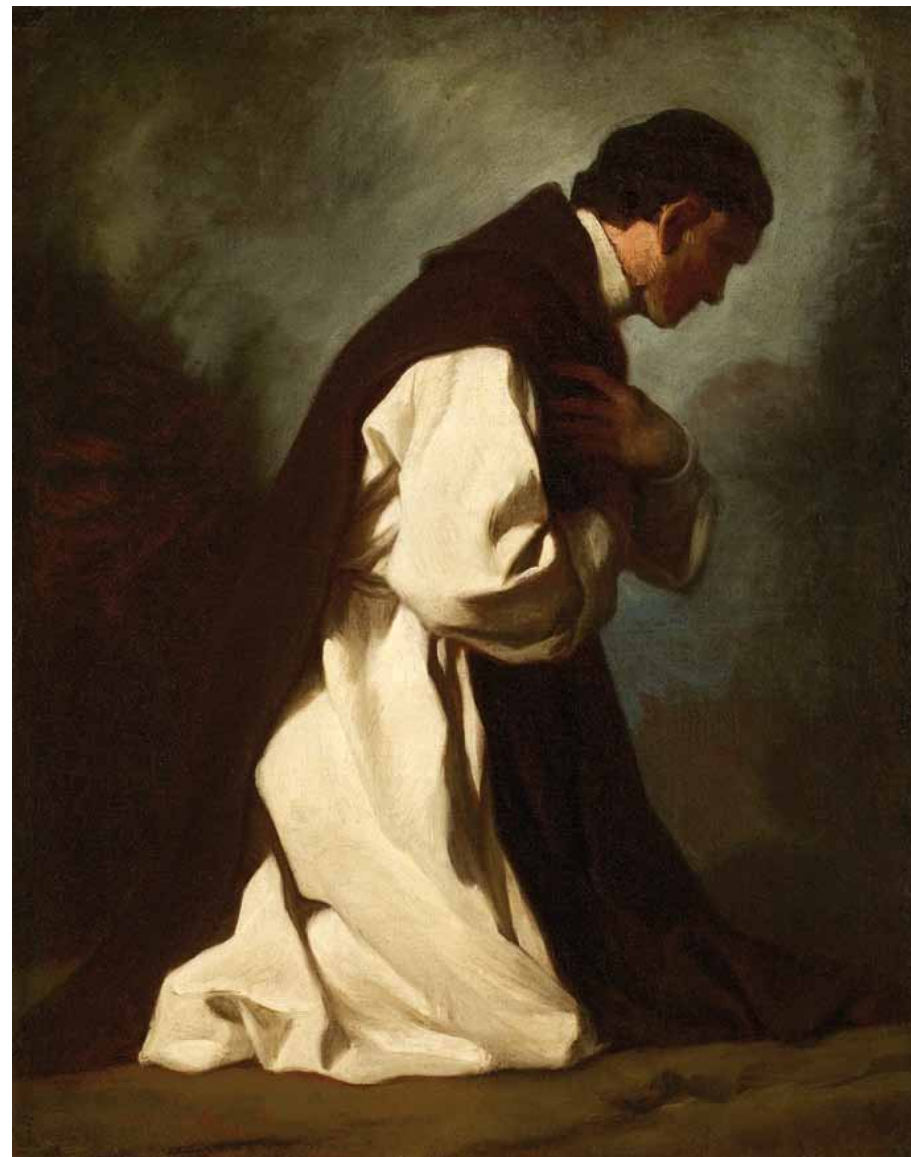


(fig. 1)
Autoportrait en 1746.
Akademie der bildenden Künste, Vienne

Né la même année que Chardin, Pierre-Hubert Subleyras (fig. 1) appartient à une génération célèbre de peintres. Élève de son père Mathieu Subleyras, il poursuit son apprentissage chez Antoine Rivalz (1667-1735) en 1714, à Toulouse. Puis il étudie à l'École de l'Académie Royale de Paris. Reçu premier au Grand Prix de Peinture en 1727, avec *Le Serpent d'Airain*, il part comme pensionnaire à l'Académie de France à Rome et étudie sous la direction de Nicolas Vleughels, avec lequel il eut des relations difficiles du fait de son succès auprès du duc de Saint-Aignan alors ambassadeur de France. Au début des années 1740, il sera élu membre de l'Académie de Saint-Luc et peint, pour sa réception, *L'Étude du Repas de Jésus Christ chez Simon le Pharisien*. Subleyras occupe une place exceptionnelle dans la vie artistique romaine, il travaille pour le Pape Benoît XIV, les cardinaux et quelques princes romains. Le cardinal Valenti Gonzaga, secrétaire d'État, lui commande deux grands tableaux d'autel, *La Messe grecque dite par Saint Basile* pour Saint-Pierre de Rome et *L'évanouissement de l'Empereur Valens à l'offrande des pains*, terminé en 1745 et conservé aujourd'hui à Santa Maria degli Angeli. Mais sa mauvaise santé l'oblige à aller à Naples où il exécute quelques portraits. Après sept mois d'absence, il revient à Rome où il décèdera en 1749.

Vers 1739, à l'apogée de sa carrière, Pierre Subleyras reçoit la commande d'un *Saint Jérôme écoutant les trompettes du Jugement dernier* destiné à orner l'un des quatre autels de la nef de l'église des saints Cosme et Damien de Milan. Ce retable ne manque pas de satisfaire pleinement ses commanditaires. Cette église appartient alors à l'ordre des Pères Hiéronymites, ordre religieux masculin de chanoines réguliers astreints à la règle de saint Augustin, (destinée à régler la vie d'une communauté d'hommes), et approuvée par le Pape Grégoire XI à Avignon le 18 octobre 1373. L'église dont il est question ici était importante et venait d'être restaurée. Ce tableau fut donc suivi d'un deuxième représentant *Le Christ en croix entre saint Eusèbe et saint Philippe Néri et la Madeleine* (fig. 2). Tous deux exposés aujourd'hui à la pinacothèque Brera. L'église sera détruite en 1796 pendant l'occupation française de Milan.

Notre étude est préparatoire à ce second tableau. Consacrée à la seule figure de saint Eusèbe, cette esquisse est révélatrice du travail préparatoire de l'artiste pour de telles commandes. Le peintre construit dans un premier temps sa composition, puis il étudie séparément les principaux personnages sur des toiles de petits formats. Deux autres *modelli* sur toiles sont également connus pour ce tableau. L'un pour saint Philippe Néri et l'autre pour sainte Madeleine. Notre saint Eusèbe se situe à gauche au pied de la croix,



Saint Eusèbe

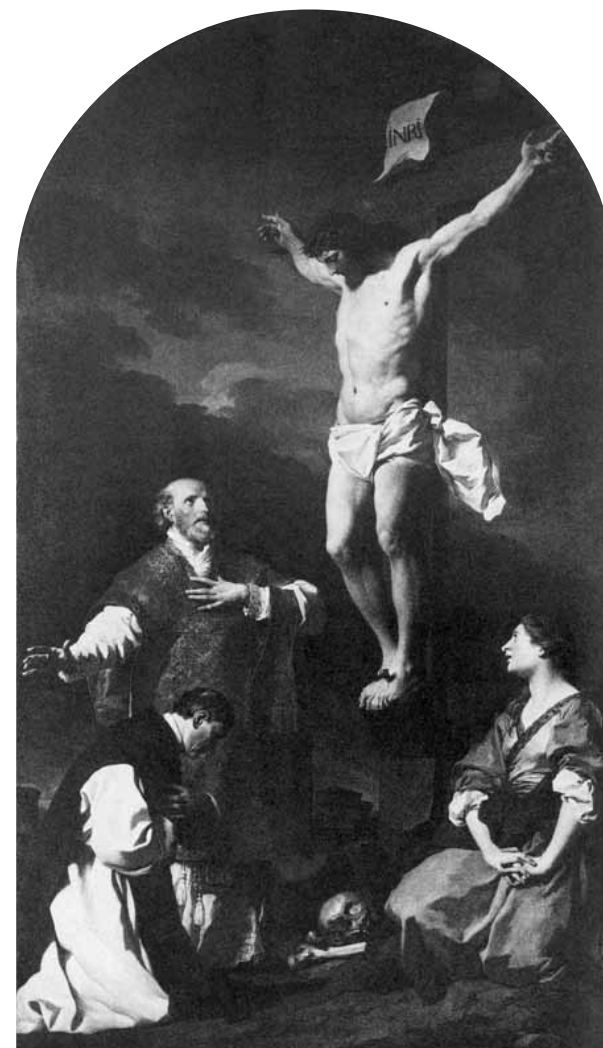
il est à genoux vu de profil. C'est un personnage important pour l'ordre des Hiéronymites appelé également « l'ordre des ermites de saint Jérôme ». Eusèbe, compagnon du saint, est né à Crémone, au IV^e siècle. Il voyage en Orient, fonde un monastère à Bethléem et meurt en Italie vers 420. Il est, comme souvent dans les esquisses de Subleyras, rajeuni par rapport à la composition finale, et porte l'habit de l'ordre : la tunique de drap blanc, serrée par un cordon, et un scapulaire noir avec un petit capuchon de drap noir.

La position des trois saints sur la toile répond certainement à une signification bien précise. La Madeleine, à la droite du Christ, a la traditionnelle attitude de déploration. Saint Philippe Néri, revêtu de son habit épiscopal, est à la fois le représentant du clergé séculier et l'intercesseur des croyants alors que saint Eusèbe, moine régulier, fixe la terre dans une position d'humilité et de prière. Tourné vers les fins dernières, il regarde le crâne et les ossements d'Adam, l'homme du péché originel. Le Christ a le regard tourné vers lui comme s'il était le seul à même de transmettre et prolonger le message de son martyre, la délivrance de ce même péché.

Nos pères hiéronymites trouvaient ainsi une façon exemplaire de signifier leur vocation. On notera que Subleyras a certainement cherché à représenter l'exemplarité de chacune de ces trois figures en isolant chacune d'entre elles sur l'œuvre achevée. Ce n'était pas le cas dans la première étude dessinée que nous ayons, mais il a aussi modifié la position de saint Eusèbe qui est représenté à genoux dans notre étude comme dans la version définitive alors que dans le même dessin il est debout, la tête courbée vers le sol.

Tout le génie de Subleyras est concentré ici, la sobriété et le dépouillement de sa touche, la façon dont il fige le mouvement des plis épais, les blancs d'une grande force et d'une onctuosité saisissante, le noir suie. L'émotion est contrôlée. Subleyras possède une technique très subtile : sur des dessous finement préparés, il reprend, à l'aide de brosses souples, la pâte en touches demi-liquides et toujours onctueuses ; il termine au pinceau à filet par de fines hachures croisées, ces fins rehauts donnant de la consistance aux lumières tout en renforçant les volumes. Il y a là une force et une solidité exprimées par des volumes simples qui montrent bien une volonté de représenter notre homme comme enraciné. Le peintre ne recherche nullement l'expression sur notre figure mais le sublime par une individuation précise de sa fonction au sein de l'œuvre qui est renforcée par la gamme volontairement restreinte de couleurs.

(fig. 1)
Le Christ en croix entre saint Eusèbe, saint Philippe Néri et la Madeleine, Pinacothèque de Brera, Milan.



L'Histoire d'Esther

Ensemble de six huiles sur toile

Catalogues d'exposition

M.-C. Sahut et al. Paris, 1985.

Jean-François de Troy : *L'Histoire d'Esther*, Palais de Tokyo ; La Roche-Guyon, 2001, *Le Retour d'Esther, les fastes retrouvés de La Roche-Guyon*, Château de la Roche-Guyon ; Nantes, 2011, *Le Théâtre des Passions (1697-1759) Cléopâtre, Médée, Iphigénie*, musée des Beaux-Arts.

Génie souple et ondoyant, à la fois portraitiste flatteur, peintre d'histoire prolifique, et brillant peintre de genre dans un répertoire galant ou mondain, Jean-François de Troy brigua, alors qu'il avait passé le seuil de la vieillesse, une nouvelle commande royale à la hauteur de ses ambitions. Pour l'obtenir, il soumit – avec succès – à l'approbation de l'administration des Bâtiments du roi sept *modelli* exécutés en 1736 avec sa célérité coutumière. Inspirées par l'un des textes les plus romanesques de l'Ancien Testament, *Le Livre d'Esther*, ces esquisses d'une facture rapide et virtuose furent converties par l'artiste – entre 1737 et 1740 – en grands cartons destinés à servir de modèles aux lissiers de la manufacture des Gobelins. Témoignant d'une aisance et d'une science de la composition indéniables, en parfaite adéquation avec la sensibilité du temps, la tenture rencontra le plus large succès. *L'Histoire d'Esther* répondait parfaitement au projet de la direction des Bâtiments d'un renouvellement du répertoire des modèles de tapisseries destinés aux lissiers des manufactures royales en même temps qu'elle comblait les goûts des sujets de Louis XV pour un Orient fabuleux, théâtre d'un récit dramatique qui faisait se rencontrer le faste, l'amour et la mort. De fait, aucune tenture ne fut plus fréquemment tissée en France au XVIII^e siècle que celle d'Esther. La série de *modelli* peints par de Troy au cours de l'année 1736 regarde autant l'histoire de la peinture française et du décor sous Louis XV que celle des Gobelins. Elle compte probablement parmi les plus importants ensembles picturaux Rocaille qui soient demeurés en mains privées.



Conte fabuleux rempli de rumeurs d'assassinats et de massacres, le *Livre d'Esther* illustre au premier chef avec son spectaculaire retournement de situation, l'enseignement théologique cardinal de la Providence « en action ». Plus déterminante pour l'évolution de l'art occidental fut toutefois la signification mariale que lui attribuèrent inlassablement les théologiens à partir du Moyen Âge. L'étroit réseau d'analogies qu'ils tissèrent modifia profondément la nature et le statut de l'héroïne « nationale » juive qu'est originellement Esther. Le nom même de cette dernière qui renvoie dans plusieurs langues de l'Antiquité (Ishtar, Astarté) à la figure divinisée de l'étoile, n'apparaissait-elle pas comme une préfiguration de la Stella Maris des Litanies de la Vierge ? Mais c'est surtout le récit qui fournit les arguments de ces analogies. Esther distinguée et couronnée par Assuérus fut ainsi perçue comme annonciatrice du couronnement de la Vierge par le Christ (ou par Dieu), à partir d'un texte apocryphe popularisé au VI^e siècle par Grégoire de Tours et au XIII^e siècle par Jacques de Voragine. De même, l'intervention de la pupille de Mardochée auprès du redoutable souverain pour arracher sa nation au péril mortel qui les menaçait passa pour préfigurer l'intercession de Marie auprès de son fils au jour du Jugement, la Vierge intercesseur suprême obtenant du Christ la grâce du genre humain comme Esther avait obtenu celle des juifs auprès d'Assuérus.

L'Histoire d'Esther

Ensemble de six huiles sur toile

Catalogues d'exposition

Françoise Arquie-Bruley, «Watelet, Marguerite Le Comte et le Moulin joli d'après les Archives nationales», 1998 (1999), *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, pp. 131-158; Antoine-Joseph Dezallier D'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...*, Paris, 3 vol., 1745-1752, nouv. éd., 4 vol., 1762. André Fontaine, Comte de Caylus : *Vies d'artistes du XVIII^e siècle, Discours sur la peinture et la sculpture*, Salon de 1751 et de 1753, Lettre à Lagrenée, Paris, 1910; Antoine-Louis Lacordaire, *Notice historique sur les Manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie, suivie du catalogue des tapisseries exposées et en cours d'exécution*, Paris, 1853; Christophe Leribault, *Jean-François de Troy (1679-1759)*, Arthéna Éd. 2002; Elisabetta Linardo Daturi, *Représentation d'Esther entre écritures et images*, Peter Lang Éd., 2004

Déjà utilisé dans les mystères du Moyen Âge, ce texte essentiellement dramatique qu'est l'histoire d'Esther, fit l'objet d'innombrables adaptations théâtrales en Europe aux XVI^e et XVII^e siècles. La France n'échappa pas à l'engouement général pour un récit apte à combler un public de la Renaissance et de l'Europe baroque, toujours friand de coups de théâtre, d'effroyables tueries et d'exotisme fastueux.

Selon le témoignage de l'un des biographes anciens de l'artiste, le chevalier de Valory, auteur d'un éloge posthume du maître lu à l'Académie royale le 6 février 1762, ce serait la rivalité, ancienne, de Jean François de Troy avec son cadet François Lemoyne (1688-1737), qui l'aurait incité à briguer une commande lui permettant de faire valoir son aisance et sa promptitude aux dépens d'un rival notoirement laborieux : « *M. de Troy, conservant un peu de ressentiment de l'espèce de désavantage qu'il croyoit avoir eu vis-à-vis de son émule, chercha à regagner du terrain en faisant usage des facilités que son rival n'avoit pas. M. Lemoyne étoit fort long dans l'exécution de ses ouvrages, et M. de Troy d'une célérité rare : en conséquence de ce talent particulier, celui-ci s'offrit à la cour pour faire des tableaux propres à être exécutés à la Manufacture des Gobelins ; et c'est à cette circonstance que nous devons la belle suite de l'Histoire d'Esther, qui suffiroit seule pour faire une grande réputation.* » Outre la peinture d'autel, seule la tapisserie pouvait permettre de se mesurer avec Lemoyne, qui s'était vu confier – pour son malheur – un grand décor : l'immense plafond du Salon d'Hercule à Versailles. Favorisée par l'amélioration récente des finances de la France, la relance du mécénat offrit à de Troy une commande à sa mesure, dans un domaine dans lequel ce dernier n'avait toutefois guère d'expérience.

Soucieux de renouveler le répertoire des modèles disponibles à la manufacture des Gobelins, le duc d'Antin, surintendant des Bâtiments du Roi de 1708 à 1736, puis son successeur, Philibert Orry comte de Vignory, lui confièrent la tâche de produire sept grands cartons inspirés du *Livre d'Esther* correspondant aux brillantes esquisses ou *modelli* que de Troy avait produits d'un seul jet ou presque (fort peu de dessins préparatoires peuvent de fait être rapprochés du cycle d'Esther et tous paraissent intervenir au stade de l'exécution des cartons). Soumises à l'approbation de l'administration des Bâtiments, selon la procédure en usage pour les projets destinés aux Gobelins, les esquisses promptement exécutées au cours de l'année 1736 furent agrées et le projet aussitôt lancé. Installé au poste de directeur de l'Académie de France à Rome en 1738, il commença la réalisation des grands cartons, aujourd'hui conservés au musée du Louvre.

Détail



Les contemporains dont le jugement était le plus sûr, quand bien même ils leur arrivèrent de blâmer certains aspects de son art (son peu de « correction » dans le dessin, rançon habituelle du « feu », et le tribut insuffisant que le peintre payait aux modèles antiques), tenaient de Troy pour un des premiers artistes du temps. Ils s'accordaient à considérer les sept compositions de la tenture d'Esther comme un des sommets de l'œuvre. Le comte de Caylus (type même de « l'anticomane », tenant d'un retour à l'antique qui allait conduire à un néoclassicisme antinomique de l'art de Jean-François de Troy) louait ainsi cet artiste « *heureux dans l'invention, magnifique dans la composition* », considérant le cycle d'Esther comme « *l'ouvrage le plus beau et le plus complet de ceux qu'il nous a laissés* ».

Assurément, le cycle apparaît, par bien des aspects, tributaire du formidable engouement du XVIII^e siècle pour la mise en scène d'un Orient à la fois entièrement « acclimaté » au goût français et sublimé. Il participe de cet appétit d'exotisme oriental qui se révélera infiniment fécond d'un point de vue pictural, musical et littéraire dans la France de Louis XV et dans toute l'Europe du temps.

Jean-François de Troy réalisa les sept esquisses mais seules six nous sont parvenues, la septième représentant *Le triomphe de Mardochée* étant, après un don de J. Pierpont Morgan en 1906, conservée au Metropolitan museum (inv. 07.225.285).

La Toilette d'Esther

—
Huile sur toile
H. 57 cm; L. 51 cm

Historique

Peint en 1736 en même temps que les six autres *modelli* de l'*Histoire d'Esther* destinés à être présentés, pour accord, à la direction des Bâtiments du Roi; peut-être identifiable parmi un lot d'esquisses de Jean-François de Troy figurant dans l'inventaire après décès de l'amateur, historien et critique Claude-Henri Watelet (1718-1786) dressé le 13 janvier 1786 et jours s. (A.N.T. 978, n° 30) puis dans la vente des biens du défunt, Paris, 12 juin 1786, n° 33; Paris, collection François Marcille (ce dernier possédait une série de six esquisses à laquelle manquait celle du *Triomphe de Mardochée*, voir infra); Paris, vente Marcille, Hôtel Drouot, 12-13 janvier 1857, n° 36; Asnières, collection de M^{me} de Chavanne de Palmassy (?); Paris, galerie Cailleux; Paris, collection Humbert de Wendel (acquis à la galerie Cailleux en 1928); demeuré dans la même famille par héritage; Paris, Sotheby's, 23 juin 2011, n° 61.

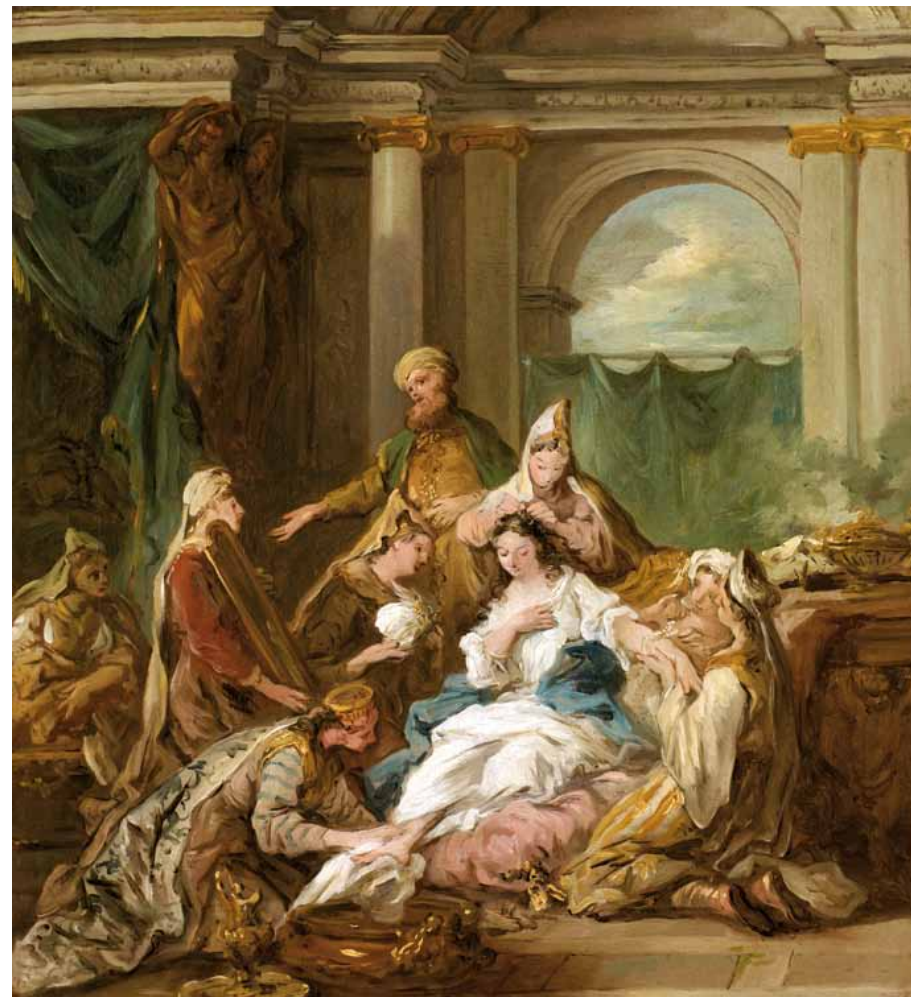
Bibliographie, exposition et estampe

C. Leribault, 2002, n° P. 247, repr.; E. Limardo Dauri, 2004, p. 28; cat. exp. Nantes, 2011, p. 138, n° 34, cité dans la note 1; catalogue Sotheby's, *Tableaux anciens et du XIX^e siècle*, 23 juin 2011, n° 61, repr.

Détail

Le carton fut reproduit par l'estampe de manière partielle (la tête d'une suivante figure, avec une variante, dans le *Costume des anciens peuples*, 2^e partie, de Michel-François Dandré-Bardon, publié en 1774, planche V du 25^e cahier gravé sous la direction de Cochin). Comme les autres cartons du cycle, il fut surtout interprété, en contrepartie, par Jacques-Firmin Beauvarlet (431 x 597 mm, 1783, d'après un dessin du graveur réalisé en 1775 au plus tard).

Le *Livre d'Esther* (2; 8-15) se montre remarquablement disert sur la durée de préparation et les soins (huiles, onguents, baumes) dont bénéficièrent les jeunes filles appelées à paraître devant Assuérus pour devenir la nouvelle reine après la répudiation de Vashti. Jean-François de Troy se montre respectueux du texte biblique en représentant Esther entourée de sept suivantes que l'Eunuque Égée, gardien des femmes du harem, attribue à la pupille de Mardochée lorsqu'elle se présente au palais. C'est d'ailleurs la présence de ces gracieuses compagnes, de même que celle d'un homme qui ne peut guère être qu'Égée, qui incite à situer cette toilette avant la première présentation de la jeune femme au roi qui conduira à son couronnement plutôt qu'à voir l'illustration du moment où Esther s'habille magnifiquement avant de se présenter devant Assuérus pour le salut de son peuple (Est. 5; 1).



Le Couronnement d'Esther

Huile sur toile
H. 56 cm; L. 80 cm

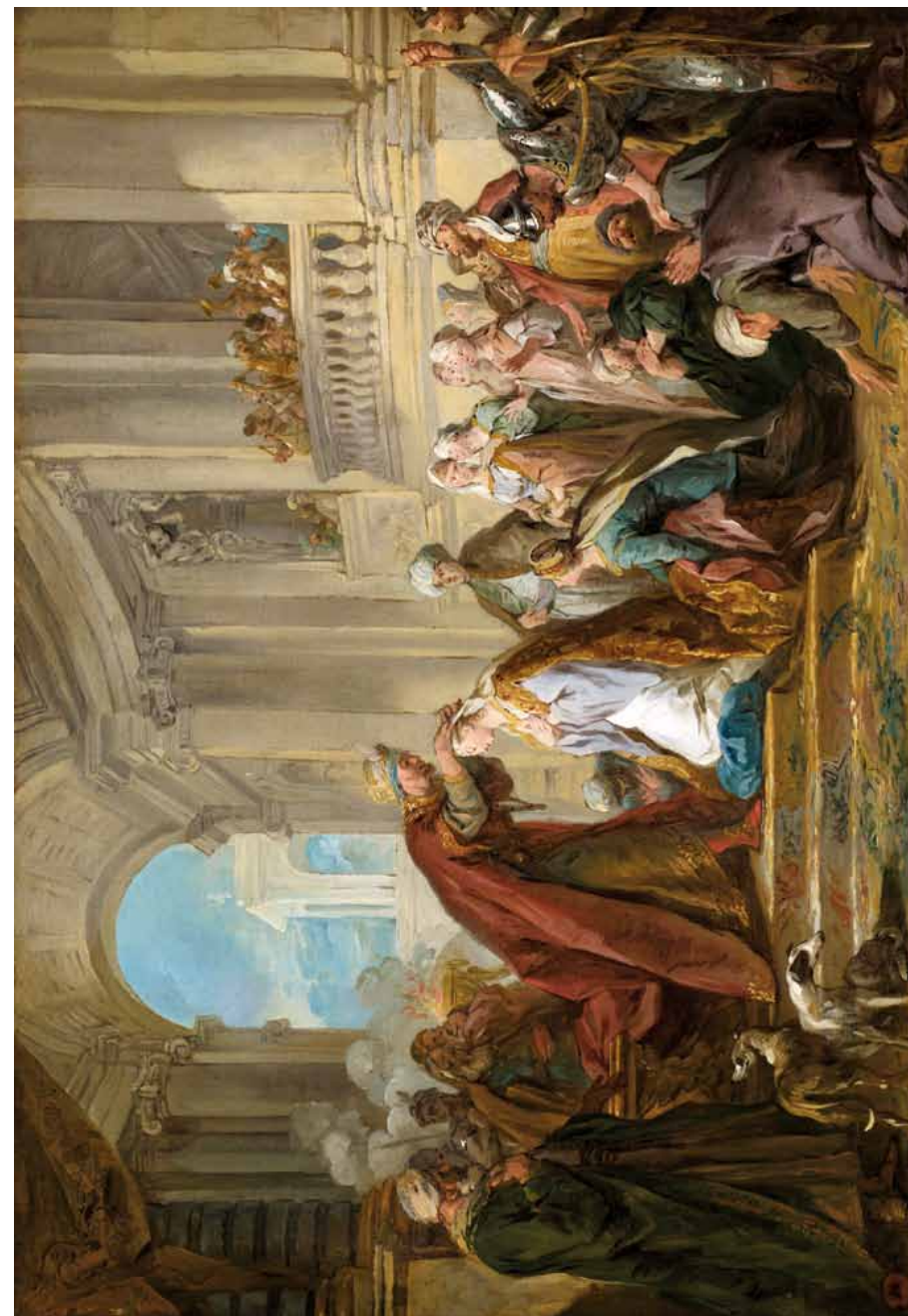
Bibliographie, exposition et estampe

Voir l'entrée de la notice de *La Toilette d'Esther*;
C. Leribault, 2002, n° P. 248, repr.;
cat. exp. Nantes, 2011, p. 138, n° 34;
catalogue Sotheby's, *Tableaux anciens
et du XIX^e siècle*, 23 juin 2011, n° 62, repr.

Après plusieurs années passées dans les appartements des femmes, Esther est enfin présentée à Assuérus (Est.2 ; 6-17) qui la choisit immédiatement pour reine, plaçant la couronne royale sur sa tête. Composition majestueuse appuyée (comme *Le Dédain de Mardochée*, notamment) sur un décor architectural palatial scandé de colonnes, qui évoque les décors monumentaux ouverts sur l'extérieur pratiqués dans la grande peinture vénitienne du Cinquecento notamment par Véronèse, la scène du couronnement, en dépit de son caractère de spectacle profane, conserve de manière résiduelle les échos de l'ancienne analogie avec le thème du couronnement de la Vierge. L'attitude modeste d'Esther, agenouillée les mains croisées sur la poitrine, et à certains égards la couleur de sa tenue à la fois blanche et bleutée en attestent. À terme, ce souvenir du couronnement marial tendra à s'étioler. Dans le carton, Esther se présente debout dans une tenue essentiellement blanche et dorée. On relèvera, sur le balcon, l'orchestre « oriental », chargé, à travers la vêtue des musiciens et leurs instruments quelque peu atypiques (on notera la présence de la cithare), de donner une touche exotique à une scène dont le caractère persan, purement factice et plutôt allusif, se limite aux tenues des protagonistes.



Détail



Le Dédain de Mardochée

Huile sur toile
H. 56 cm; L. 80,5 cm

Bibliographie, exposition et estampe

Voir l'entrée de la notice *La Toilette d'Esther*;
C. Leribault, 2002, n° P. 249, repr.; cat. exp. Nantes,
2011, p. 138, n° 34; catalogue Sotheby's, *Tableaux
anciens et du XIX^e siècle*, 23 juin 2011, n° 63, repr.

À la grande fureur du favori Aman (Est. 3, 1-3), Mardochée dédaigne de l'adorer et de se prosterner devant lui ainsi que le font tous les autres serviteurs et officiers du palais sur ordre du souverain (probablement parce qu'Assuérus et, par extension, ses ministres et favoris participent de la divinité dans les civilisations de l'Orient ancien qui mêlent indissociablement le politique et le religieux). Mardochée en tant que juif ne saurait témoigner au favori des marques de respect et de soumission qu'y n'appartiennent qu'à Dieu (Exode, 20 ; 5). Il s'agit probablement là du plus « rare » des sujets du cycle. Solidement construite avec la grande diagonale qui se brise littéralement sur la verticale que forme le corps de Mardochée, la scène n'a pas, à proprement parler, d'équivalent dans l'iconographie du *Livre d'Esther* dans l'art occidental.



Détail



L'Évanouissement d'Esther

—
Huile sur toile
H. 55 cm ; L. 80 cm

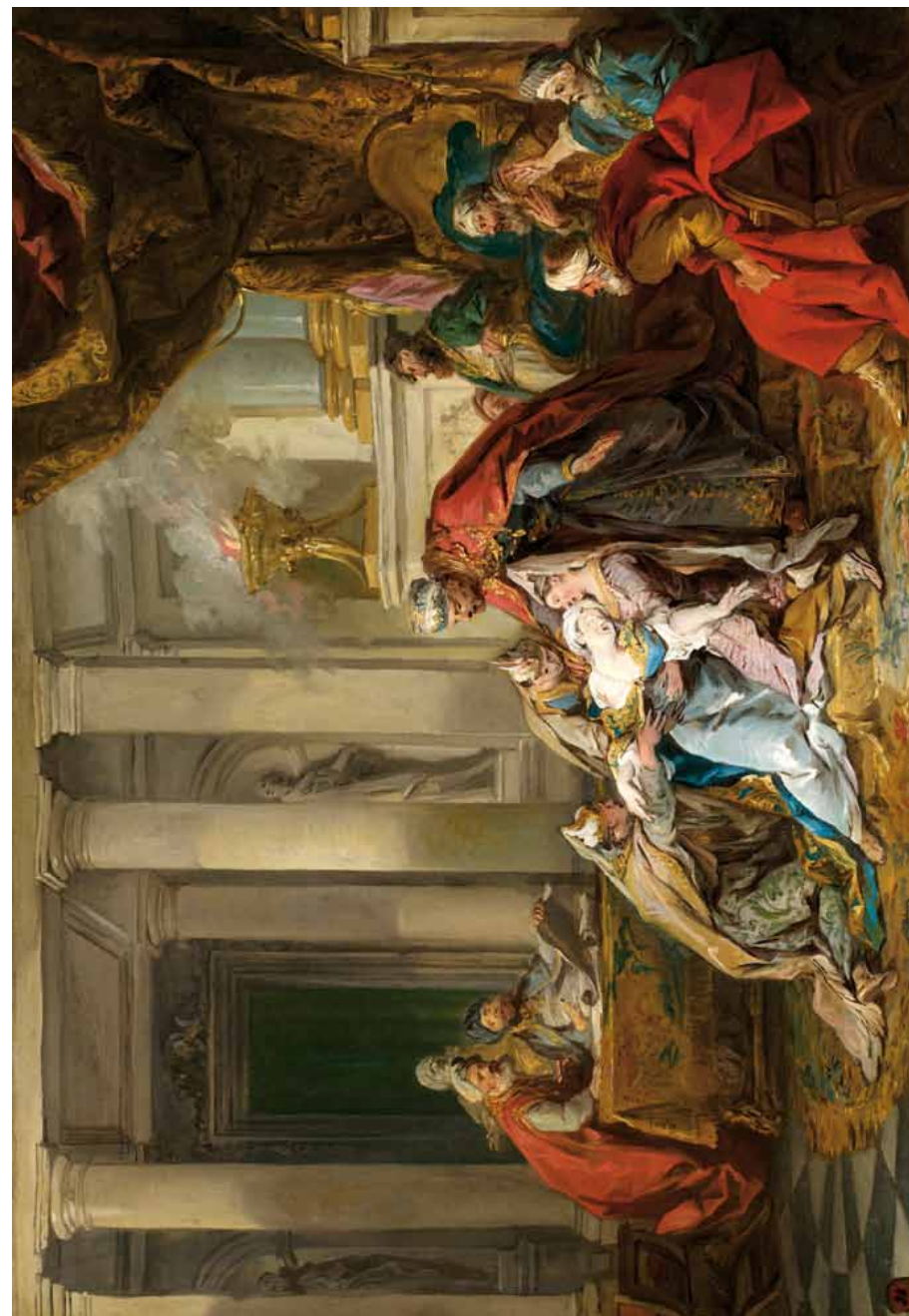
Bibliographie, exposition et estampe

Voir l'entrée de la notice de *La Toilette d'Esther* ;
C. Leribault, 2002, n° P. 250, repr. ;
cat. exp. Nantes, 2011, p. 138, n° 34 ; catalogue
Sotheby's, *Tableaux anciens et du XIX^e siècle*,
23 juin 2011, n° 64, repr.

La teneur du livre original est pour le moins laconique : « *Le troisième jour, Esther se vêtit de ses habits royaux et s'étant rendue aux appartements du roi, elle s'arrêta dans la chambre la plus proche de la chambre de sa Majesté. Il était assis sur son trône dans l'alcôve de sa chambre... Et ayant vu paraître la reine Esther, elle plut à ses yeux, et il étendit vers elle le sceptre d'or qu'il avait à la main. Esther, s'approchant, baisa le sceptre d'or* » (Est., V ; 1-2). Le chapitre XV (4-19) donne non seulement de la chair au récit (en faisant notamment apparaître des « figurants » comme les deux servantes, les officiers, etc.) mais encore fournit des péripéties et des détails propres à nourrir une composition pleine de traits romanesques pour ne pas dire mélodramatiques. On notera, une fois n'est pas coutume, que de Troy ajoute un élément qui, sans être invraisemblable, ne se trouve dans aucune version du texte biblique probablement pour accroître le caractère dramatique d'une scène qui n'en a guère besoin. En effet à l'arrière-plan, Aman à sa table de travail (nuls doutes qu'il travaille à régler les détails de son plan meurtrier) assiste à la scène.



Détail



Le Repas d'Esther et d'Assuérus

—
Huile sur toile
H. 55 cm ; L. 80 cm

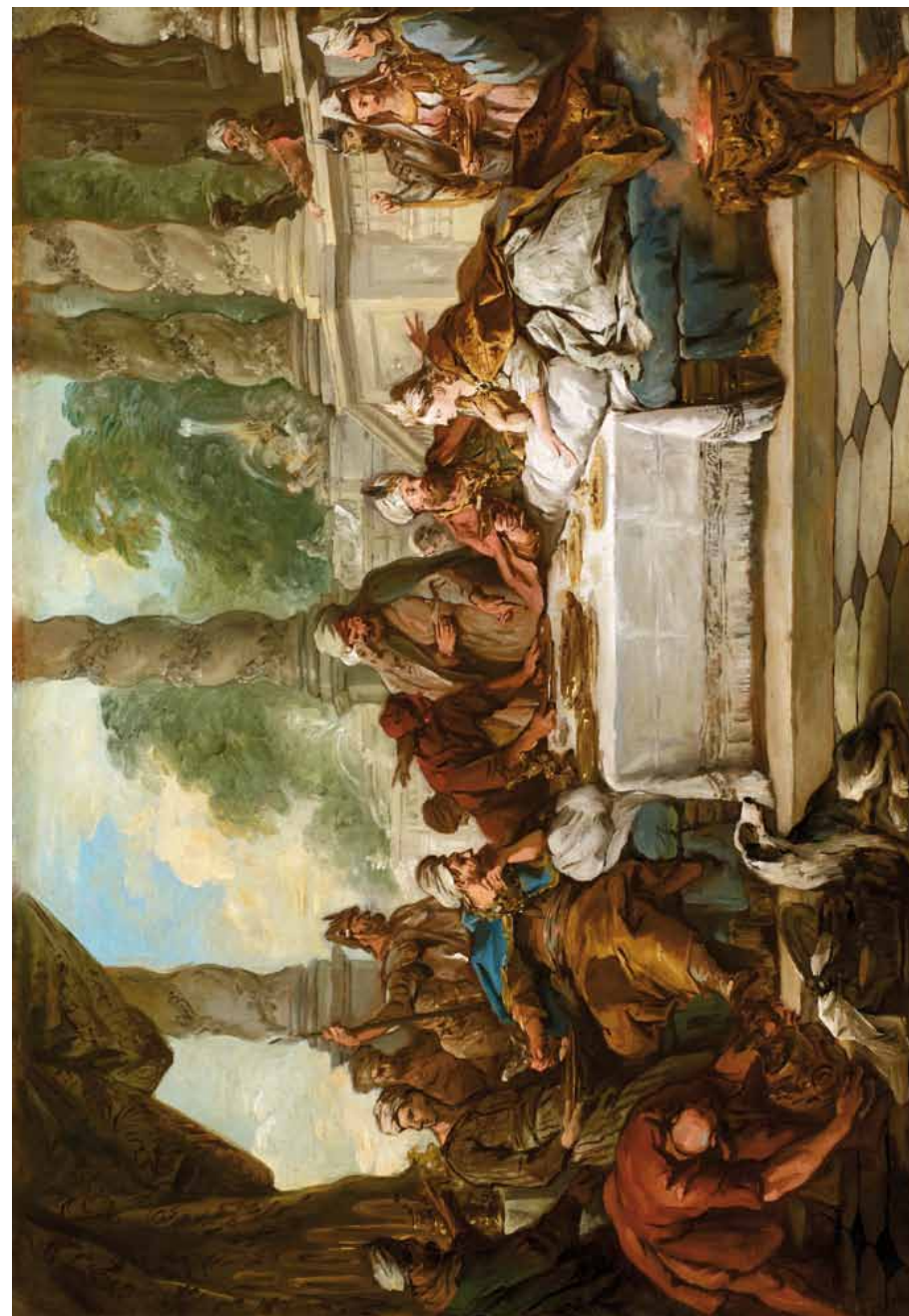
Bibliographie, exposition et estampe

Voir l'entrée de la notice de *La Toilette d'Esther* ;
C. Leribault, 2002, n° P. 250, repr. ;
cat. exp. Nantes, 2011, p. 138, n° 34 ; catalogue
Sotheby's, *Tableaux anciens et du XIX^e siècle*,
23 juin 2011, n° 64, repr.

Le décor qui s'ouvre largement sur un jardin égayé de fontaines renouvelle considérablement l'appareil architectural « Renaissance » très minéral qui avait caractérisé les scènes précédentes. Le recours aux colonnes torses, salomoniques, marque une tentative d'orientaliser nettement le lieu où se déploie le récit et de l'inscrire plus fortement dans un climat vétérotestamentaire. Soulignée par le parallélisme des corps et le face à face d'Aman et d'Esther de part et d'autre de la table, la tension, encore assez palpable dans l'esquisse, devient plus anecdotique dans le grand carton sans parler des tapisseries dont la nature décorative vide la scène de son âpreté dramatique.



Détail



La Condamnation d'Aman

—
Huile sur toile
H. 55 cm ; L. 75 cm

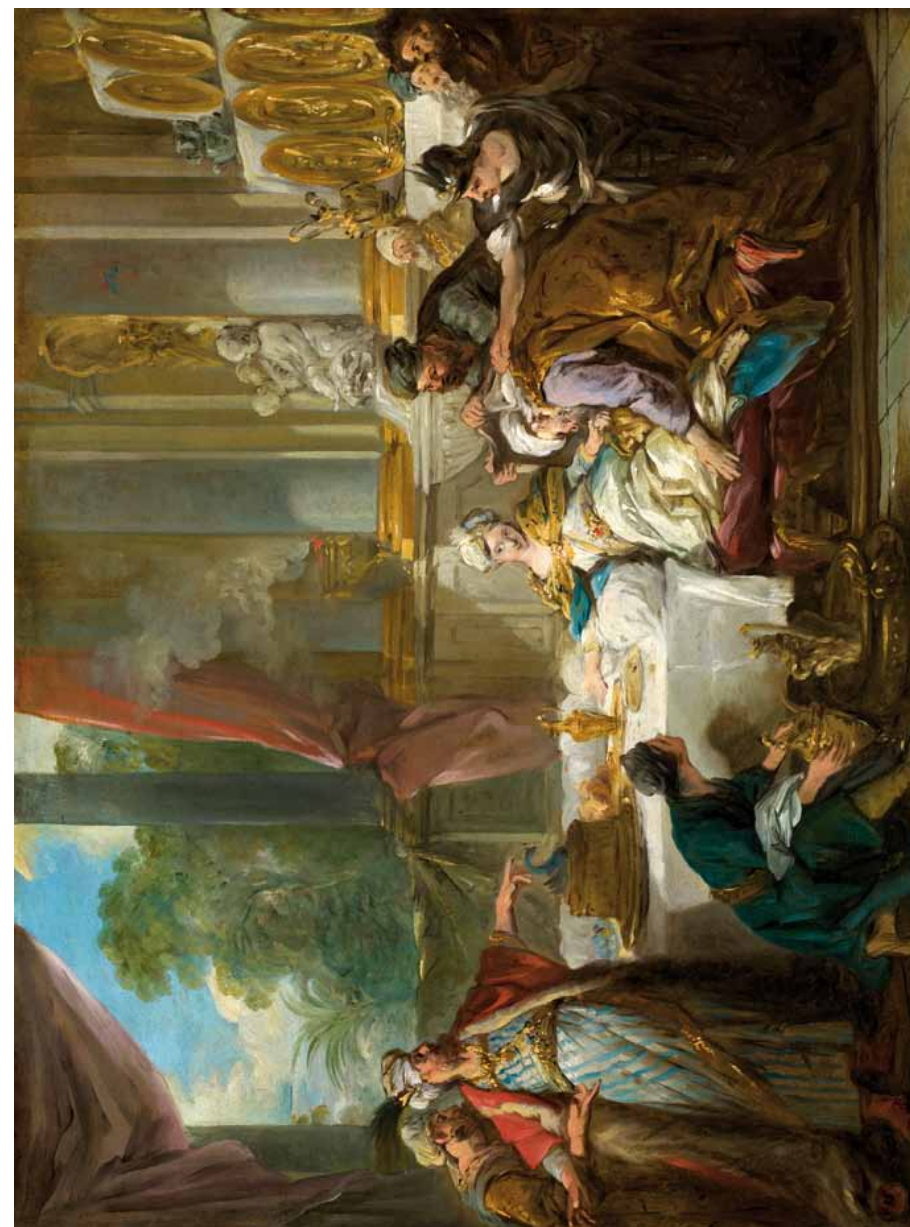
Bibliographie, exposition et estampe

Voir l'entrée de la notice de *La Toilette d'Esther* ;
C. Leribault, 2002, n° P 253) ; cat. exp. Nantes, 2011,
p. 138, n° 34, cité dans la note 1 ; catalogue
Sotheby's, *Tableaux anciens et du XIX^e siècle*,
23 juin 2011, n° 67 (repr.).

L'esquisse nous dépeint un Aman courbé devant la reine implorant, en vain, sa grâce. Au lieu d'être à profil perdu, Aman se tourne, éperdu, vers le roi au moment où ce dernier ordonne sa mort. Son visage et son corps qui traduisent l'incompréhension et une profonde détresse contrastent avec l'impassibilité d'Esther. Cette exploration accrue des passions de l'âme – dont l'expression est selon les théoriciens et les amateurs du temps, en France surtout, le but suprême du grand art et le but le plus élevé que puisse poursuivre un peintre – était bien faite sans doute pour séduire le public. Il est permis de penser que les critiques suscitées à la Cour par l'attitude de l'héroïne dans *L'Évanouissement d'Esther* quelques années plus tôt (cf. supra) incitèrent de Troy à accentuer et à rendre plus lisible l'aspect psychologique de la composition, orientation dont témoigne également le *Triomphe de Mardochée* exécuté l'année précédente.



Détail



PIERRE-HENRI DE VALENCIENNES

(Toulouse 1750 - Paris 1819)

Paysage classique animé de personnages

—
Huile sur toile, H. 73 cm ; L. 104 cm

Signé et daté en bas à droite :

de valenciennes 1786

Provenance

Collection particulière française.

Formé comme peintre d'histoire à l'Académie Royale de Toulouse, Valenciennes fait un séjour à Rome entre 1777 et 1781 où il se consacre à l'étude de la perspective et du paysage. De retour à Paris, sa rencontre avec Claude-Joseph Vernet (1714-1789) sera déterminante pour son art, car il lui apprend le rôle du ciel et des nuages et transforme sa perception de la perspective. De retour à Rome en 1782, Valenciennes réalise une série d'études de paysages à l'huile sur papier qui sont aujourd'hui reconnues comme des chefs-d'œuvre de l'art européen (cent cinquante d'entre elles sont exposées au musée du Louvre). Trois ans plus tard, il rentre s'établir définitivement à Paris et en 1787, l'année de sa première exposition au Salon, il est reçu à l'Académie. Pierre-Henri de Valenciennes sera très vite reconnu comme étant le peintre de paysage le plus remarquable de son temps. Surnommé « le David du paysage », Valenciennes est également un théoricien de premier ordre. Son ouvrage, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, réflexions et conseils sur le genre de paysage*, paraît à Paris en 1800. Influençant plusieurs générations de peintres, il y décrit deux façons d'appréhender la nature : « la voir telle qu'elle est ou telle qu'elle pourrait être ». Sa préférence va à la seconde car elle permet de faire travailler l'imagination. Valenciennes oriente le paysage vers le néoclassicisme, mais annonce aussi les descriptions plus frémissantes et sensibles du XIX^e siècle. Il illustre parfaitement la tension entre la variabilité de l'éphémère nature et les principes de composition qui président à l'élaboration d'un paysage. Au phénomène naturel fortuit et transitoire s'oppose *l'invention*, par laquelle l'artiste introduit un ordre dans la composition.

Notre tableau est très représentatif de l'art de Valenciennes. Il montre un sens réel de l'observation. Dessinateur scrupuleux et sensible, « l'enfant gâté de la nature » comme aimait à le surnommer David, sait traduire la rude densité d'une souche d'arbre aussi bien que la noblesse insouciant de paysages italiens. Ici le ciel est réalisé avec un souci extrême du rendu atmosphérique. Toute la science des volumes de Valenciennes est suggérée ici par des touches presque carrés.



Bouquet de fleurs dans un vase en cristal

Huile sur toile, H. 76 cm ; L. 62 cm
Signé et daté en bas à droite : 1791

Provenance
Citée sous le n° 42 dans le *Livret du Salon de l'Académie royale* de 1791, avec quatre autres tableaux dont aucun ne figurera dans le Salon ouvert après la suppression de l'Académie Royale ; ce tableau, selon Maxime de La Rochetierie, aurait été offert par Madame Vallayer-Coster à la reine Marie-Antoinette. Suivant cette même source, ce tableau aurait disparu durant le sac des Tuileries le 10 août 1792. Il aurait ensuite appartenu au conventionnel Vadier, puis au conventionnel Courtois dont le fils l'a offert en 1847, en reconnaissance d'un service, au comte et à la comtesse de Seraincourt. Resté dans la descendance depuis.

Bibliographie
Livret du Salon de l'Académie Royale de 1791, n° 42, « Autre de fleurs dans un vase de cristal avec sa cuvette et des fruits sur la table. 3 pieds de haut sur 2 pieds huit pouces de large ; Maxime de la Rochetierie, *Les dernières lectures des prisonniers du Temple, souvenirs de l'exposition rétrospective de 1877 (sic)* », Orléans, 1877, pp. 8-10.

Exposition
1876, Orléans, *Exposition rétrospective de beaux-arts et des arts appliqués à l'industrie*, n° 1295, coll. de la comtesse de Seraincourt.

Détail

Fille d'un compagnon des Gobelins, orfèvre à la Cour royale, Anne Vallayer est l'élève de Madeleine Basseporte (1701-1780), illustratrice botanique et de Claude-Joseph Vernet (1714-1789). Elle est une des rares femmes à être admise à l'Académie Royale de peinture et de sculpture le 28 juillet 1770 en tant que peintre de natures mortes. Elle expose au Salon dès l'année suivante. Denis Diderot écrira à son sujet : « Quelle vérité, et quelle vigueur dans ce tableau ! Mme Vallayer nous étonne autant qu'elle nous enchante. C'est la nature, rendue ici avec une force et une vérité inconcevable, et en même temps une harmonie de couleur qui séduit. » Le 23 avril 1781, Anne épouse Jean-Pierre Sylvestre Coster, avocat au Parlement et receveur général. Elle devient Chef du Cabinet de Peinture de la reine Marie-Antoinette ainsi que son professeur de dessin. Spécialisée dans le portrait et la nature morte, Anne Vallayer-Coster s'illustre aussi dans les tableaux de genre et la miniature.

Notre toile est caractéristique de l'art de Vallayer Coster à son apogée : dans un grand bouquet, sujet qui fit son succès, l'artiste rassemble clématites, roses, bleuets, pavots, chrysanthèmes, et autres fleurs épanouies. Le fond est neutre, la touche est délicate et nerveuse. Les contours sont moelleux. Les ombres sur le marbre de la console, le velouté des pêches, la luminosité des raisins, les gouttes d'eau comme des perles déposées délicatement sur les pétales, l'éclat d'une fenêtre dans la transparence du vase en cristal sont typiques du raffinement de ses œuvres.



Personnages remontant leurs filets au soleil couchant

Huile sur toile, H. 53 cm ; L. 84,5 cm

Signée et datée en bas à droite :

J. Vernet. / f. 1788

Provenance

Collection privée ; galerie Richard Green, Londres ; collection particulière ; Vente, Paris, Hôtel Drouot, 28 mai 2014, lot n° 121.

« Sa réputation s'étant accrue, il eut une si grande vogue, surtout de la part des anglais, qu'il ne pouvait pas suffire à la quantité d'ouvrages qui lui étaient ordonnés ». Dans son *Abecedario*⁽¹⁾, le collectionneur Pierre-Jean Mariette, qui consacre un long paragraphe à la vogue dont jouissait le peintre Joseph Vernet auprès de ses contemporains, signale en outre « huit tableaux qui lui ont été payés quarante mille livres et qui ont été faits en un clin d'œil », qu'il était « le seul d'entre les peintres qui ait vu vendre ses tableaux au poids de l'or », avant d'ajouter « La mode y est, on se les arrache ».

Avant de devenir l'un des peintres de marines les plus appréciés du milieu du XVIII^e siècle, Joseph Vernet reçoit une première formation en Provence, dont il est originaire. Remarquant le talent du jeune avignonnais, les marquis de Caumont et de Quinson financent son séjour à Rome afin d'y parfaire son apprentissage. Quand il y arrive en 1734, le peintre Adrien Manglard, qui vient d'être reçu à l'Académie de Saint-Luc, accueille Vernet dans son atelier où il produit de nombreuses marines pour les grandes familles princières de Rome. Le jeune peintre se spécialise à son tour dans ce genre et sait rapidement attirer une vaste clientèle, où se croisent ecclésiastiques et diplomates, noblesse française et étrangère à partir de 1745, date à laquelle il épouse Virginia Parker, fille d'un antiquaire irlandais. Sa réception à l'Académie de Saint-Luc en 1743 est suivie, trois plus tard, de celle à l'Académie Royale de peinture et de sculpture, qui lui permet d'exposer des œuvres au Salon. Ses contemporains ne cesseront de lui témoigner leur admiration pour sa capacité à restituer le spectacle changeant des éléments⁽²⁾.

Dans son compte-rendu du Salon de 1767, Diderot évoque « la promenade Vernet », qui n'est autre que la sensation d'évasion qu'offre le cheminement de la pensée du spectateur se projetant à l'intérieur des paysages du peintre. Car c'est un sentiment nouveau de la nature qui se fait jour au milieu du XVIII^e siècle, où le public cherche à prolonger son expérience avec celle-ci jusque dans son intimité. La nature entre dans les demeures pour devenir le sujet principal des peintures de chevalet, de décors muraux et de dessus-de-porte, favorisant la création d'ensembles et de pendants. Vernet oppose ainsi les scènes diurnes aux nocturnes, le calme à l'agitation, la joie à la terreur. Jusqu'à l'année de sa mort en 1789, Vernet continue d'être sollicité par sa vaste clientèle pour des vues topographiques tels les *Ports de France*, des « vues souvenirs » destinées aux voyageurs du Grand Tour ou des marines ornant les intérieurs européens. Notre toile, signée en 1788, ne dément pas son succès dans le caractère pittoresque qu'il affectionnait tant.

(1) Pierre-Jean Mariette, *Abecedario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Paris, 1860, pp. 80-82.

(2) Voir Émilie Beck Saiello dans cat. exp. Paris, musée Cognac-Jay, *Troisi. Variations sur un paysage au XVIII^e siècle*, 2010-2011, p. 31.



Personnages remontant leurs filets au soleil couchant

Fidèle à une construction rigoureuse, Vernet choisit un format horizontal pour sa composition solidement cernée par un éperon rocheux à gauche et un premier plan rythmé par les silhouettes des pêcheurs, puis fermée à droite par un arbre aux branches largement déployées. Ce premier plan, caractérisé par les nuances de brun des minéraux et quelques touches vives pour les vêtements des figures, s'articule délicatement avec la douceur du coloris clair et nacré du lointain. La description du quotidien du petit peuple s'associe à l'évocation des paysages napolitains, notamment le phare sur le Môle dominé par la colline escarpée que surmonte le château Saint Elme. Depuis son retour définitif en France en 1762, Vernet peint autant à partir de notations prises sur le motif que de mémoire. Ainsi, les personnages esquissés dans des carnets réalisés en Italie continuent d'inspirer le peintre, tels les pêcheurs s'aidant à rassembler leurs filets (fig. 1).

La lavandière rinçant son panier au bord de l'eau est représentée en sens inverse sur une copie dessinée d'après un tableau de Vernet (fig. 2). Cette recomposition d'éléments évoqués témoigne de la liberté artistique de Vernet. La douceur de l'atmosphère des lointains, qui n'est autre que la description de la rencontre de la lumière et de l'eau, puis des effets qui en résultent, lui a valu d'être considéré par ses contemporains comme supérieur à l'art de Claude Lorrain (1600-1682).

Les camaïeux de bleu et de gris déployés ici traduisent les brumes du petit matin qu'éclaire progressivement le soleil et dont les reflets se projettent sur l'eau calme. La représentation de l'Aurore, qui s'intégrait fréquemment dans l'ensemble illustrant les quatre parties du jour, laisse à penser que notre œuvre a pu être séparée de son pendant, un soir ou une scène de tempête. Quoi qu'il en soit, elle atteste de la savoureuse association du cours de la vie humaine au sein d'une nature dont la beauté reste impénétrable.

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné que prépare actuellement M^{me} Émilie Beck Saiello.



(fig. 1)
Joseph Vernet, *Trois hommes chargés de filets*,
plume et encre brune, mine de plomb, H. 126 mm ;
L. 185 mm, Paris, musée du Louvre, RF 23555, recto.

Détail



(fig. 2)
Joseph Vernet, *Vue d'un port*, graphite,
H. 245 mm ; L. 388 mm, Paris, musée du Louvre.

ANTOINE VESTIER

(Avallon 1740 - Paris 1824)

Portrait du ministre Étienne de Joly

Huile sur toile d'origine, H. 81 cm ; L. 65 cm

Signé et daté en bas à gauche :

Vestier/ L'an 4'

Provenance

Charles-François Rivoire, neveu d'Aline Rivoire née Festeau, arrière-petite-fille de Vestier, Puteaux vers 1900 ; collection Léon Oulmont, 1906 ; légué par lui avec réserve d'usufruit au musée du château des Rohan à Strasbourg, de 1959 à 2010 ; restitué aux descendants.

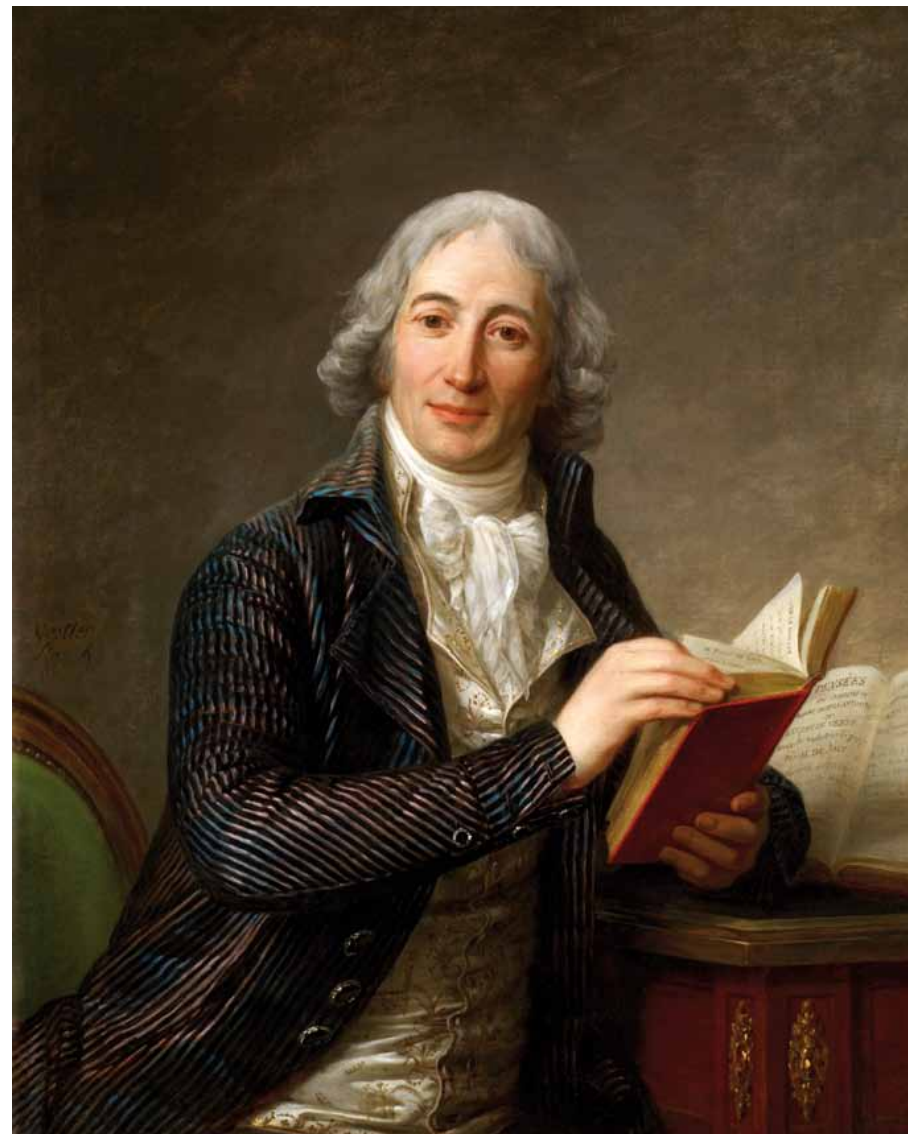
Bibliographie

Frimmel, *Aus der Sammlung Rivoire in Puteaux*, Blätter für Gemäldekunde, 1905, p. 37 ; A.-P. Passez, *Antoine Vestier*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1989, n° 107, pp. 218-220, ill.

Né à Avallon dans l'actuel département de l'Yonne en Bourgogne, Antoine Vestier montre très tôt des dispositions particulières pour la peinture et le dessin. Le comte de Chastellux le remarque et permet très généreusement son apprentissage à Paris chez Jean-Baptiste Pierre (1714-1789). Devenu peintre-émailleur, Vestier voyage en Hollande et à Londres. À son retour, c'est en qualité de portraitiste qu'il est agréé à l'Académie Royale de peinture le 30 avril 1785, puis reçu le 30 septembre 1786. Il se consacre alors exclusivement au portrait, exécutant même quelques miniatures que l'on retrouve aujourd'hui au musée du Louvre, au musée Carnavalet ou au musée des Arts Décoratifs. Ses clients sont des financiers influents, des hauts fonctionnaires de l'État, des officiers généraux ainsi que quelques artistes en vue. Le talent de Vestier en tant que portraitiste n'a jamais été contesté ; s'il n'ajoute généralement pas trop de grâce à la ressemblance de ses sujets, il apporte un soin tout particulier au modelé des mains et à la transparence des tissus ainsi qu'à la physionomie de ses modèles. Pré-romantique comme Vigée-Lebrun, David ou Robert, Vestier est plus soucieux de la représentation d'une individualité humaine que d'une personnalité sociale. Comme beaucoup d'artistes, il sera logé au palais du Louvre avant la Révolution.

Notre toile représente le portrait d'Étienne-Louis-Hector de Joly, juriste de formation comme son père, et avocat à la Cour des comptes. C'est également un homme politique mesuré pendant la période tumultueuse de la Révolution. Il sera ministre de la justice de juillet 1792 à août 1793 et restera fidèle au Roi comme à la Constitution.

Antoine Vestier rend ici avec esprit et habileté la physionomie tout à la fois avisée et inspirée de son modèle. La veste de velours sur laquelle ressortent les rayures d'une vibrante couleur pourpre, le traitement des blancs en pleine pâte à la cassure des plis sur un ensemble gris beige, avec des parties d'ombres, sont caractéristiques de l'artiste.



LOUISE-ÉLISABETH VIGÉE-LEBRUN

(Paris 1755 - 1842)

Le lac de Thoune en Suisse

Pastel sur papier, H. 185 mm ; L. 230 mm

Inscription au crayon noir sur le montage: *Vue du Lac de Thoune / L.E. Vigée Le Brun*

Exécuté en 1807

Provenance

Peut-être dans la collection de l'artiste au moment de son décès en 1842; vente G. Mallet, Paris, Hôtel Drouot, 18 mai 1898, n°53; collection privée; galerie Éric Coatalem, Paris; collection privée.

Bibliographie

1979, Marc Sandoz, « Un portraitiste du XVIII^e siècle se découvre une vocation de peintre de montagne: Madame Vigée-Lebrun – À propos d'un pastel de la région de Chamonix entré récemment au musée des Beaux-Arts de Chambéry », La Revue Savoisienne, p.44 et note 9.

Comme l'écrit Joseph Baillio, qui rédige le catalogue raisonné des œuvres de Madame Vigée-Lebrun : « *Notre artiste est plus connue comme portraitiste même si, influencée par son mentor Joseph Vernet, elle reste très attirée par les paysages, représentant souvent ses modèles en plein air* ». Pendant toute la période de l'émigration et le blocus continental (1789-1805), elle a exécuté en Italie, en Autriche, en Russie et en Angleterre un assez grand nombre de paysages, la plupart au pastel, technique qu'elle pratiqua tout au long de sa carrière.

En 1807 et 1808, elle fait deux excursions dans les cantons suisses où elle réalise de nombreux paysages. Dans un tableau célèbre représentant *La fête des bergers à Unspunnen le 17 août 1808*, elle se représente d'ailleurs croquant un paysage, le jeune comte de Grammont, debout à côté d'elle, tenant sa boîte de pastels. Dans deux chapitres du tome III de ses *Souvenirs*, sous forme de neuf lettres adressées à la comtesse Vincent Potocka, née Massalska, Madame Le Brun parle des paysages au pastel qu'elle réalisa en Suisse. Dans la deuxième lettre elle écrit : « *En quittant Berne, je suis venue à Thoune, et de Thoune je me suis dirigée vers le fameux glacier...* ».

La technique utilisée pour cette vue du lac de Thoune, si raffinée et d'une fraîcheur merveilleuse, peut être comparée à certains pastels réalisés beaucoup plus tard par Eugène Delacroix ou l'impressionniste Claude Monet.

Nous remercions Joseph Baillio pour son aide et les précieux renseignements qu'il a bien voulu nous fournir (communication écrite du 14 mars 2006).



FRANÇOIS-ANDRÉ VINCENT

(Paris 1746 - 1816)

Portrait de jeune homme au chapeau

Huile sur toile ovale
H. 50 cm ; L. 42,5 cm
Vers 1770-1771

Provenance

Paris, collection particulière, en 1988 ;
Paris, galerie Éric Coatalem ; collection particulière.

Bibliographie

Jean-Pierre Cuzin, *François-André Vincent, 1746-1816, entre Fragonard et David*, Arthéna, 2013, p. 347, n° 29P, repr. p. 22.

Œuvres en rapport

Portrait d'homme tenant une corbeille de fleurs, 1770. Huile sur toile. H. 68 cm ; L. 52 cm. Signé et date en bas à droite : *Vincent/1770*, collection privée, (J.-P. Cuzin, n° 29P, fig. 1), *Portrait d'homme (le sculpteur Foucou ?)*, vers 1770-1771. Huile sur toile. H. 59 cm ; L. 47,5 cm, collection privée. (J.-P. Cuzin, n° 32P, fig. 2).



C'est âgé d'à peine vingt et un an que François-André Vincent reçoit le grand Prix de Rome et entre, à la fin de l'année 1768, à l'École des Élèves protégés - alors dirigée par Louis-Michel Van Loo, puis par Joseph-Marie Vien à partir de mars 1771 - qui permet aux lauréats de se former et de s'exercer avant leur départ en l'Italie. Durant trois ans, Vincent dessine abondamment, et peint sans doute plus de toiles que nous en avons conservées, élaborant les prémices de son propre style. Si peu d'œuvres et de documents de cette période de formation sont parvenus jusqu'à nous, nous pouvons penser que Vincent pratique alors son art, comme tout jeune peintre, en réalisant les portraits de proches et d'amis. Notre portrait serait l'un d'eux. De format ovale, comme beaucoup de portraits que l'artiste réalise à cette époque, il s'en approche également par sa composition très resserrée. La vigueur du traitement, la touche rapide animant le modèle, les coloris lumineux, les tons vifs, sont un tribut à l'art de Fragonard.

Mais Vincent développe déjà son identité stylistique en allant vers plus de sobriété, moins de volées dans la touche, et en imposant une expression plus sérieuse et un traitement plus naturaliste, qui permettent un rendu plus fin du visage, bien que ce soit encore ici la touche, la couleur, qui modèlent les formes de manière veloutée et appuyée. Se ressent ici l'intérêt précoce de Vincent pour l'étude du caractère des gens et pour sa retranscription en peinture. L'homme tenant un chapeau s'est comme arrêté en pleine marche pour interpeller le spectateur, prêt à lui adresser la parole, les lèvres entrouvertes et esquissant un sourire. Un souvenir de la jovialité et de la vivacité des personnages de Fragonard, que le jeune peintre rencontrera à Rome environ deux ans plus tard, en décembre 1773, alors que son apprentissage académique prend fin. Les deux peintres ne se sépareront pas durant six mois, voyageant ensemble à Naples, écrivant ainsi l'une des collaborations les plus célèbres de l'Histoire de l'art.

Cette œuvre est caractéristique de la jeunesse de Vincent, alors qu'il est particulièrement influencé par son aîné de quatorze ans, Jean-Honoré Fragonard et dont il a sans doute vu les *Figures de fantaisie*, réalisées vers 1769 pour la plupart.



FRANÇOIS-ANDRÉ VINCENT

(Paris 1746 - 1816)

Arria et Poetus

Huile sur toile, H. 102; L. 124,5 cm
Porte deux anciennes étiquettes au revers :
en bas à gauche : n°34 et en bas à droite n°73

Provenance
Collection Julien-Victor Veyrenc (1756-1837),
puis par descendance jusqu'à nos jours.

Bibliographie
Jean-Pierre Cuzin, *François-André Vincent
1746-1816 : entre Fragonard et David*, 2013,
n° 438 P.

La commande d'un carton de tapisserie pour la manufacture des Gobelins passée par le comte d'Angiviller, alors surintendant des Bâtiments du roi, à Vincent sur le thème antique *d'Arria et Poetus* aboutit à la réalisation de deux toiles exposées au Salon de 1785. Les œuvres ne forment pas une paire, pas plus qu'elles constituent la version de l'une de l'autre puisque de nombreux éléments les distinguent : le format, la destination et le choix de cette histoire rapportée par Pline le Jeune dans sa correspondance⁽¹⁾. Condamné à mort pour s'être rebellé contre l'empereur Claude en l'an 42, Poetus est exhorté par son épouse Arria à se suicider avec honneur, de la pointe de sa dague. Pour affermir sa détermination, cette dernière se poignarde avant de remettre sa dague à Poetus comme l'indique le livret du Salon de 1785. Vincent renchérit la puissance dramatique de cet *exemplum virtutis* en divisant la narration en deux compositions. La toile en largeur exécutée en 1784, à laquelle se rapporte notre toile, succède au tableau en hauteur qui correspond au carton de tapisserie.

Plusieurs dessins publiés par Jean-Pierre Cuzin préparent les œuvres selon la méthode minutieuse d'esquisse de la composition d'ensemble, suivie des études de perspective et de nus que complète une série de croquis réalisés d'après le modèle pour fixer les expressions et les drapés des vêtements⁽²⁾. La toile en largeur, illustrant Arria encourageant Poetus à se donner la mort, est caractérisée par une sobriété qui définit chaque élément de la composition. En effet, le cadrage est serré sur les deux seuls protagonistes disposés en frise, au premier plan d'une prison évoquée par l'angle de ses murs.



(1)
Pline le Jeune, *Lettres*, livre III, XVI, 6. Ans 97-107.
(2)
Op. cit., Cuzin, 2013, inv. 432 D à 435 D.

Dans cet univers clos, Arria et Poetus s'opposent par leurs attitudes, leurs expressions et les couleurs de leurs vêtements. La lumière vive et oblique accuse la véhémence d'Arria, debout, dans un profil strict, tendant le poignard. À la cascade du lourd drapé orange qui l'enveloppe répond le corps avachi de Poetus vêtu des couleurs froides que sont le vert de sa tunique et le bleu de son manteau. Les émotions qu'il indique de sa main gauche portée à son cœur semblent s'être apaisées à la suite du geste d'Arria l'enjoignant à être guidé par la raison après avoir tenté de se suicider en se jetant contre le mur. Vincent saisit ce changement psychologique en brossant le visage baissé de Poetus aux yeux presque agars, encadrés par des sourcils froncés.

Sur notre toile, le front plissé et les cheveux hirsutes traduisent avec emphase le bouleversement intérieur du héros romain. La clarté de la composition est poussée à son paroxysme dans la mesure où chacun des rares éléments présents ont un sens : le casque évoquant le passé militaire de Poetus, le mur symbole d'une mort inéluctable et le poignard autour duquel bascule la narration. Cette économie, qui confine à l'austérité, ne cherche pas à séduire et distingue Vincent de David exposant en 1785 son célèbre *Serment des Horaces* (Paris, musée du Louvre). Les deux hommes participent au renouvellement du grand genre par la création d'une peinture morale, mais la postérité de la toile de Vincent ne laisse aucun doute comme en témoigne *Marius prisonnier à Minturnes* (Paris, musée du Louvre), achevé en 1786 par l'élève de David, Germain-Jean Drouais (1763-1788).

La « création douloureuse » des deux *Arria et Poetus* dans leur association par leurs contraires que relaient les critiques de l'époque est évoquée par Jean-Pierre Cuzin⁽³⁾. En dépit de l'insatisfaction notoire de Vincent, il exécute une variation de la toile de 1784 qui forme pendant avec un *Renaud et Armide* (fig. 1)⁽⁴⁾, dont le sujet d'amours tragiques contraste dans son traitement plastique. Version de plus petit format du tableau exposé au Salon de 1787, le *Renaud et Armide* fournit une date *post quem* à la réalisation de notre tableau.

Les deux œuvres faisaient partie autrefois de la collection de Julien-Victor Veyrenc (1756-1837), élève de Vincent et célèbre collectionneur de dessins d'Hubert Robert (1733-1808) dont il fit don à sa ville natale, Valence.



(fig. 1)
François-André Vincent, *Renaud et Armide*,
vers 1787, huile sur toile, H. 103 cm ; L. 131 cm,
Montpellier, musée Fabre.

(3)
Ibid., pp. 140-141.

(4)
Ibid., n° 462 P.

PIERRE-JACQUES VOLAIRE

(Toulon 1729 - Naples 1802)

Éruption du Vésuve en 1779

—
Huile sur toile
H. 86 cm ; L. 60 cm

Provenance

Peut-être vente, Paris, 12 février 1787, n° 11 [acquise par M. Marin]; Collection de M^{me} G., Bruxelles;
Vente, Paris, Hôtel Drouot, 4 juin 2014, n° 31.



(fig. 1)
École française du XVIII^e siècle,
Portrait présumé de Pierre-Jacques Volaire,
huile sur toile, localisation actuelle inconnue.

Avant d'être reconnu par ses contemporains comme le peintre incontesté de la représentation des phénomènes volcanologiques, Pierre-Jacques Volaire (fig. 1) se forme à Toulon dans l'atelier familial, puis devient élève et collaborateur du peintre Joseph Vernet (1714-1789) pour la série des *Ports de France*, entre 1755 et 1762. Comme son maître, il succombe à l'appel de l'Italie, séjournant à Rome de 1763 à 1768. Lorsqu'il s'installe à Naples en 1768, les représentations de cascades ou de bords de mer inspirés de Vernet, cèdent leur place à celle presque exclusive des vues de volcan. Devenant Chevalier de la congrégation de Saint-Luc, il jouit alors d'une reconnaissance quasi institutionnelle qui se double rapidement de succès commerciaux. En effet, les vues souvenirs dont sont friands les voyageurs du Grand Tour, en particulier anglais, et que Volaire multiplie, lui assurent une grande fortune tant financière qu'artistique. C'est dans son atelier situé dans le quartier alors à la mode de la *Riviera di Chiaia*, que Volaire reçoit ses prestigieux clients issus de la noblesse napolitaine et étrangère. La visite de son atelier, comme celui de son collègue allemand Philipp Hackert (1737-1807), est presque invariablement incluse dans le parcours des voyageurs de passage à Naples. Le peintre y négocie directement avec le client, lui offrant ainsi une entière liberté quant au choix des sujets, des formats et des prix. La longévité de la carrière napolitaine de Volaire doit autant à sa capacité à s'adapter à l'évolution des goûts de sa clientèle, qu'à celle de restituer l'énergie, les effets atmosphériques et la beauté des paysages, le hasard ayant voulu qu'il soit le témoin privilégié de l'activité du Vésuve à trois reprises du 19 au 27 octobre 1767, du 1^{er} au 11 mai 1771 et du 8 au 15 août 1779.

Dans notre vue de la célèbre éruption du Vésuve survenue en 1779, Volaire a adopté un format vertical de manière à souligner la violence du jaillissement de la lave, atteignant plusieurs kilomètres de hauteur. Empâtements et traits de brosse chargés de matières, dont les couleurs varient du jaune au brun, servent à décrire les projections de pierres enflammées qui se reflètent dans l'eau, tout en illuminant les alentours pourtant plongés dans l'obscurité de la nuit. Quelques éclairs bleutés transpercent les épais nuages de fumée, pour lesquels Volaire distribue de puissants contrastes d'ombre et de lumière. L'attention accordée aux valeurs tonales et au rendu de l'atmosphère, comme le choix d'une mise en page sobre, ne dément pas l'héritage de Vernet. Comme lui, Volaire aime à disposer ses figures au premier plan, mais il en réduit le nombre, les situe de dos et à contre-jour. Ses clients pouvaient d'autant plus aisément s'identifier à ces spectateurs anonymes chargés sur les barques ou installés sur les rives du golfe, opposées au Vésuve, dont l'éruption suscitait autant de passion que d'effroi. Au cours du XVIII^e siècle, le spectacle de la matière



Éruption du Vésuve en 1779



(fig. 2)
Pierre-Jacques Volaire,
L'éruption du Vésuve de 1779, huile sur toile,
Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. 1811.2.1.

en fusion, de la puissance de son incandescence rougeoyante, est l'affaire de la volcanologie⁽¹⁾, une discipline alors balbutiante, et de la philosophie, en particulier du théoricien du Sublime, Edmund Burke (1729-1797). Si des artistes comme Joseph Wright of Derby (1734-1797) se plaisent à suggérer le phénomène éruptif, Volaire préfère le décrire au point que la version de *L'Éruption du Vésuve*, conservée au musée d'art de Toulon⁽²⁾, est facilement reconnaissable comme celle survenue en 1779. D'une part, car Volaire ne décrit que les événements volcaniques auxquels il a assisté, d'autre part, car il répond à la demande d'une vue qui soit la représentation fidèle de la réalité. À partir d'une observation directe que favorise la pratique en plein-air, tel un topographe, il élabore ses toiles en atelier en s'appuyant aussi sur son imagination. Bien que plusieurs versions de l'éruption du Vésuve en 1779 soient aujourd'hui connues⁽³⁾, aucune n'est identique. Notre toile se rapproche par sa composition et ses dimensions de la version du musée des Beaux-Arts de Rouen (fig. 2)⁽⁴⁾, mais s'en distingue par l'animation des personnages et la représentation du paysage en arrière-plan.

Notre peinture pourrait être celle décrite par l'expert Julien Folliot dans le catalogue de la vente qui eu lieu à l'hôtel de Bullion à Paris, le 12 février 1787 : « *Vue de l'Irruption [sic] du Mont Vésuve, arrivée en 1779. Un grand nombre de Figures, formant différens [sic] groupes, ornent le devant de ce Tableau, qui est peint ; par le Ch. Volaire. Hauteur 2 pieds 9 pouces, largeur 2 pieds* ». En effet, dans le catalogue raisonné de l'œuvre du peintre, Émilie Beck Saiello n'a pu retrouver la trace de cette toile⁽⁵⁾, qui par son sujet comme ses dimensions, qui correspondent à 90 centimètres de hauteur pour une largeur de 65 centimètres, se rapprochent de notre peinture.

Nous remercions Émilie Beck Saiello qui a reconnu l'authenticité de cette œuvre.

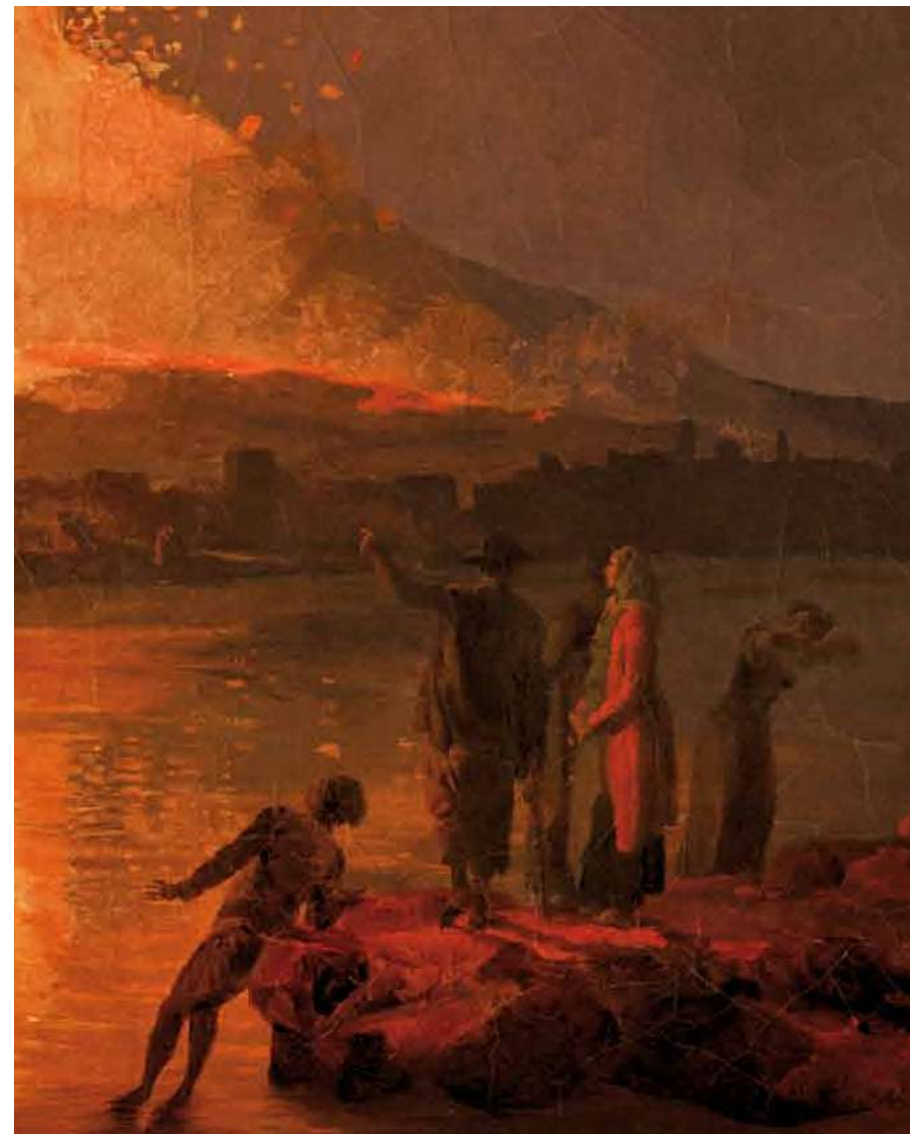
(1)
Alexis Drahos, *Orages et tempêtes, volcans et glaciers. Les peintres et les sciences de la Terre aux XVIII^e et XIX^e*, Paris, 2014.

(2)
Beck Saiello, 2010, p. 141 et n° P102.

(3)
Ibid., n° P84-P93.

(4)
Ibid., n° P87 : H. 95,5 ; L. 65,3 cm.

(5)
Ibid., n° P55.



Les saisons Jullienne : le Printemps

Huile sur toile
H. 31,7 cm ; L. 45,7 cm

Provenance
Collection Jean de Jullienne (possiblement commanditaire d'un cycle de quatre peintures illustrant le thème des saisons) Paris, vers 1732; vendu par ce dernier à une date antérieure à 1756, date de réalisation de l'album intitulé *Catalogue des tableaux de M. de Jullienne* dans lequel les *Saisons* n'apparaissent pas; Londres, Christie, Manson & Woods, 2-7 juillet 1892, vente Hollingworth Magniac of Colworth, Bedford, n° 118 «*Le Printemps*»; acquis par [Massey Mainwaring] le 4 juillet; revendu par ce dernier, Londres, Christie, Manson & Woods, 13 mai 1893, n° 96, acquis par le marchand J. L. Rutley; Londres, Christie's, 8 juillet 1983, n° 48; Londres, Sotheby's, 8 juillet 1987, n° 82; Paris, galerie Maurice Segoura; collection David-Weill, Paris; coll. M. F.; Auction Art - Rémy Le Fur, Drouot, Paris, 23 novembre 2012, n° 97; galerie Éric Coatalem, Paris; collection privée.

Bibliographie sélective
D. Posner, *Antoine Watteau*, 1984, p. 26, p. 279 (note 24 bis), repr. pl. 2; cat. exp. 1984-85, *Watteau*, 1684-1721, Washington, Paris et Berlin, cat. par M. M. Grasselli, N. Parmantier et P. Rosenberg, p. 75 (repr., fig. 4) et p. 398 (repr. fig. 3); M. Roland-Michel, *Watteau*, 1984, pp. 232-36 (repr.); M. Eidelberg, *The Jullienne Spring Antoine Watteau*, Apollo, août 1986, pp. 98-103 (repr. p. 99); P. Rosenberg, *Watteau, peintre de Louis XIV*, Sun King. The Ascendancy of French Culture during the Reign of Louis XIV, Éd. David Lee Rubin, 1992, pp. 146-147, (repr. fig. 3, p. 398); L.-A. Prat et P. Rosenberg, *Antoine Watteau, catalogue raisonné des dessins*, Milan, 1996, I, p. 100, sous le n° 63 (repr. fig. 63 a).

Exposition
2014, *De Watteau à Fragonard, Les Fêtes galantes*, Paris, musée Jacquemart-André, Institut de France, cat. par C. Vogtherr et M. Taverne Holmes, n° 1 (repr.).

La vie et la carrière de Watteau s'inscrivent entre deux bornes étroites qui suscitent une égale frustration. En amont des débuts obscurs, chichement documentés, en aval une mort précoce qui le fauche alors que sa veine poétique semble encore loin de s'être tarie. Au cœur de cette trajectoire artistique trop tôt interrompue, figure une catégorie picturale hybride entre l'histoire et le genre, entre l'hédonisme le plus frivole et la plus pénétrante mélancolie dont on se figura qu'elle avait été officiellement créée pour lui en 1717, lors de sa réception à l'Académie Royale : les « Fêtes galantes ». La critique qui a consacré cette erreur a, en outre, volontiers incliné à considérer le morceau de réception de Watteau à l'Académie constitutif du genre des Fêtes galantes : le *Pèlerinage à l'île de Cythère* du Louvre, comme une création « météorique » et la plus pure expression de la singularité du peintre valenciennois. *Les Fêtes galantes* auxquelles la postérité a indissolublement lié le nom de Watteau ne furent, en fait, rien moins qu'une apparition ex nihilo. Elles procèdent, tout au contraire, du lent processus de décantation d'un ample héritage, parfois séculaire, tout à la fois pictural, graphique essentiellement d'origine flamande mais aussi vénitienne.

Les multiples composantes de ce legs européen convergent en France à la fin du XVII^e siècle où se rencontrent, autour de la *galanterie*, la notion comportementale élitiste « d'honnêteté » et tout un répertoire spécifiquement amoureux plus ou moins leste. Le génie de Watteau consista tout à la fois à cristalliser et à transcender l'esprit du temps, à enclore la fugacité du moment dans une langue universelle et suffisamment équivoque pour séduire, intéresser et émouvoir.

C'est vers 1702 que le jeune artiste aurait gagné Paris. Employé bientôt comme copiste par un marchand du pont Notre-Dame, il y connut une vie difficile, produisant à la chaîne de petits tableaux de dévotion. Il se serait lié alors avec deux jeunes gens d'origine flamande comme lui, Nicolas Vleughels et Jean-Jacques Spoëde. C'est peut-être ce dernier qui l'introduisit chez les Mariette, Pierre II et son fils Pierre-Jean qui le laissèrent hypothétiquement examiner la collection de dessins et d'estampes familiale, fournissant ainsi au jeune homme une occasion inespérée d'élargir son horizon artistique. Après avoir demeuré quelque temps auprès de Claude Gillot (1673-1722), Watteau rejoignit Claude III Audran (1657-1734) dont il devint l'un des collaborateurs vers 1708.



Les saisons Jullienne : le Printemps

Œuvres en rapport

– [fig. 1] *Étude de jeune homme assis*

Cette figure de jeune homme présente une assez forte ressemblance, au-delà de différences notables dans la morphologie ou le costume, avec celle du jeune homme désinvolte occupant l'avant de la barque dans le *Printemps*. Il s'agit de la seule feuille connue de Watteau en rapport avec les *Saisons Jullienne*.

– [fig. 2] *Le Printemps*, attribué à Antoine Dieu (Paris, vers 1662- id., 1727).

Plume et encre brune, lavis gris sur une légère esquisse à la sanguine, H. 255 mm ; L. 343 mm.

Provenant de la collection Chennevières

(Paris, 4-7 avril 1900, lot n° 289) qui l'attribuait à Sébastien Leclerc (1637-1714), ce beau dessin correspond à la composition de notre tableau mais avec nombre de variantes.

Estampe

Gravure d'interprétation à l'eau-forte et au burin d'Étienne Brillon – ou Brion –, vers 1732.

Sous le trait carré : « A. Watteau pinxit » à gauche et « Brillon sculp. » à droite. Sous l'estampe, dans la marge, le titre : « LE PRINTEMPS » et, plus bas, « Gravé d'après le Tableau original peint par Watteau, haut de 1 pied 5 pouces et large de 1 pied 8 pouces / Du Cabinet de Mr de Jullienne / A Paris avec Privilège ».

La fortune, considérable, de Jullienne lui permit de satisfaire largement une passion pour la peinture et le dessin qui l'avait saisie de bonne heure. Jullienne et Watteau se seraient rencontrés vers 1710 à Paris, alors que le premier (qui aurait ambitionné de devenir peintre) prenait des leçons à l'Académie. Cette rencontre coïnciderait avec l'exécution par Watteau de quatre tableaux – les *Saisons Jullienne* – lesquels illustrent le thème conventionnel des saisons à travers la représentation de jeunes gens vêtus de manière anachronique dont l'unique préoccupation semble être de courtiser des demoiselles dans des jardins et des parcs. Chaque saison est identifiée par des signes ou des activités spécifiques (le fouflage du raisin pour l'automne, le patinage et l'usage de traîneau pour l'hiver, etc.). Jullienne commanda-t-il la série, comme on le soutient souvent, pour s'en servir comme modèle de tapisserie (pour une tenture jamais exécutée ?), ou se procura-t-il ces tableaux de jeunesse ? Toujours est-il qu'il en est en possession une vingtaine d'années plus tard et qu'il les fait reproduire.

Quel regard porter sur *Le Printemps*, seul tableau du cycle réapparu à ce jour ? Le paradoxe de la peinture (il faudrait dire des *Saisons*) est que pour être prophétique l'œuvre est, comme l'a bien montré M. Eidelberg pour les *Saisons Jullienne*, très largement inspirée de quatre dessins à la plume qui ont été donnés, à juste titre, à un artiste sensiblement plus âgé, Antoine Dieu. Ce dernier et Watteau se lièrent probablement de bonne heure. Leur rencontre remontait peut-être à la période au cours de laquelle le jeune artiste exécutait des copies pour les marchands du pont Notre-Dame. Dieu tenait quant à lui boutique sous l'enseigne *Au Grand Monarque* sur le Petit-Pont. En 1718 le 15 janvier, il revendit fonds et boutique à Marie Rigaud qui en fit l'acquisition pour son neveu qui n'était autre qu'Edmé-François Gersaint (1694-1750).



[fig. 2]

(L.-A. Prat et P. Rosenberg, *Antoine Watteau*, 1996, I, n° 63c).

[fig. 1]

Antoine Watteau, *Étude de jeune homme assis*, Sanguine, H. 160 mm ; L. 109 mm (L.-A. Prat et P. Rosenberg, Milan, 1996, I, n° 63)

Les saisons Jullienne : le Printemps

Ce dernier épousait quinze jours plus tard Marie-Louise, fille de Pierre Sirois (1665-1726) chez qui demeura Watteau, lequel avait fait sa connaissance dès 1709. Le peintre comptait parmi les témoins du mariage. Un incendie obligea bientôt le jeune couple à quitter le Petit-Pont pour établir ses activités sur le Pont Notre-Dame, mais ils conservèrent l'enseigne de Dieu *Au Grand Monarque* à laquelle Watteau allait donner une notoriété impérissable grâce à la célèbre *Enseigne de Gersaint* de Berlin (Charlottenbourg).

Ces menus faits et ces quelques conjectures nous interpellent parce qu'ils dessinent, aux alentours de 1710, les contours d'une collaboration étroite entre Dieu et le jeune Watteau que l'on retrouve – irréfutable – dans le *Printemps*, mais encore parce que cette collaboration a pour toile de fond la production de cartons de tapisseries. Or, les quatre dessins de Dieu représentant les saisons qui servirent de modèle aux tableaux Jullienne ont la particularité d'être mis au carreau à la sanguine ce qui incite à penser que les compositions étaient destinées à une projection dans un format – tableau ou carton – sensiblement supérieur aux tableaux de Watteau. Les *Saisons Jullienne* sont-elles des *modelli* qui auraient dû préluder à l'exécution de grands cartons en couleur destinés aux lissiers ?

Confronté au dessin très achevé de Dieu, Watteau ajouta plusieurs protagonistes, doublant le nombre des figures au premier plan avec l'ajout d'une jeune femme flanquée de deux enfants, adjoignant un compagnon aux deux passagères de la barque. Il modernisa aussi quelques détails (substituant notamment des guitares « à la mode » aux luths initiaux) et modifia, en outre, certains aspects du décor. C'est ainsi que le pavillon du parc, mi-kiosque, mi-belvédère, se trouva assez sensiblement simplifié avec la suppression des pots-à-feu qui disparaissent aussi du portique, mais que l'on redécouvre sous les rayons X. Surtout, le traitement de l'espace subit dans le tableau de profondes modifications par rapport à son modèle. Afin d'ouvrir plus largement la scène, le jeune artiste supprima la double diagonale formée par la paire d'arbres que son aîné avait fait jaillir de la terrasse et qui scindait l'espace en deux. Là où Antoine Dieu avait lié des plans sagement échelonnés, Watteau approfondit brusquement l'espace en affaiblissant le plan intermédiaire, produisant une impression de décrochage dans la construction spatiale. L'accélération générale de la perspective est, par ailleurs, renforcée par le motif du rideau d'arbres (absent de son modèle), peints avec beaucoup de vivacité, plantés le long de la ligne de fuite, à gauche.



Détails

Les différentes études (rayon X, infrarouge, réflectographie, etc) effectuées sur le tableau en 2013, n'indiquent de la part de Watteau ni revirement fondamental, ni modification drastique par rapport au dessin/dessin initial. Elles permettent, en revanche, de mieux saisir l'introduction ponctuelle d'éléments originaux, confirmant, en particulier, que la jeune femme et les deux enfants à l'extrémité gauche de la composition (motif dont on a dit qu'il ne figurait pas dans le dessin d'Antoine Dieu) ont bien été rajoutés, après coup, par Watteau.

Seul tableau des *Saisons Jullienne* réapparu, *Le Printemps* est, à juste titre, considéré comme l'un des jalons les plus précoces sur le chemin ayant conduit l'artiste à la réalisation paroxystique des deux versions du *Pèlerinage à l'île de Cythère* du Louvre et de Berlin (Charlottenbourg) qui n'ont, après une brève éclipse, cessé de susciter la fascination et l'émulation au sein de la culture occidentale.

ANTOINE WATTEAU

(Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721)

Femme assise sur une chaise, tournée vers la gauche

Sanguine et rehauts de blanc sur papier crème
H. 212 mm ; L. 152 mm

Provenance

Acquis, après 1871, par William Mayor (Lugt 2799) ;
marquis Charles de Valori (L.2500) ; sa vente, Paris,
Hôtel Drouot, 25-26 Novembre 1907, lot n° 245 ;
Émile Wauters, Paris (L.911) ; Richard S. Owen,
Paris (selon Parker et Mathey) ; Paris, collection
particulière, en 1957 (selon Parker et Mathey) ;
Jacques Mathey puis Yves de la Patellière et enfin
J.-P. Baudouin (selon M. Ambroggi) ; collection
M. Ambroggi, Paris ; Gallery Artemis, London-New York.

Bibliographie

K. T. Parker, *The Drawings of Antoine Watteau*,
1931, p. 34 et note 6 ; 1957, Parker and Mathe, II,
n° 604, rep. ; 1984, Paris et Londres,
M. Roland-Michel, *Watteau. Un artiste
du XVIII^e siècle*, p. 223 ; 1984-85, Washington,
P. Rosenberg, *Watteau, 1684-1721*, exhib. cat.
Washington, National Gallery of Art and elsewhere,
p. 370, fig. 13, 372 ; 1987, M. Morgan Grasselli,
*The drawings of Antoine Watteau, stylistic
development and problems of chronology*,
Cambridge, Harvard University (unpublished
doctoral thesis), p. 285, n° 211, fig. 350 ; 1996, Milan,
P. Rosenberg - L. A. Prat, *Antoine Watteau.
1684-1721, catalogue raisonné des dessins*,
Ed. Gallimard/Electa, tome I, n° 264, p. 418.

Rarement la vie d'un peintre est restée aussi énigmatique et aussi obscure que celle d'Antoine Watteau. Ayant fait son apprentissage chez un peintre de Valenciennes, Watteau arrive à Paris en 1702 où il est employé à copier des tableaux anciens. Vers 1704, il rencontre Gillot (1673-1722) qui lui fait peindre des sujets de la comédie. Watteau apprend ensuite à peindre l'arabesque avec Claude III Audran (1658-1734) et s'imprègne des peintures de Rubens accrochées au Luxembourg. Watteau n'a que le second Prix au Concours de 1709. Il part pour Valenciennes et commence à peindre des sujets militaires. En 1712, il est agréé à l'Académie, puis reçu en 1717 avec le *Pèlerinage à l'Île de Cythère*, comme peintre de fêtes galantes, titre créé spécialement pour lui. Dès cette époque, Watteau reçoit de nombreuses commandes, qu'il réalise grâce à sa rapidité d'exécution. Notre peintre fait un séjour d'un an à Londres et, à son retour, peint *L'Enseigne pour la boutique de Gersaint*, pour ce marchand entre les bras duquel il meurt en 1721. Watteau, cet artiste bien mystérieux laisse malgré la brièveté de sa carrière une œuvre considérable, qui influencera toute la peinture européenne du XVIII^e siècle.

Ce dessin, datable des années 1714-1715 et typique de l'art sensuel de Watteau, est une étude pour une figure assise au centre de l'un de ses tableaux les plus célèbres : *Les plaisirs du bal* (Dulwich Picture Gallery, Londres).



Composé en : Foundry / FormSans / **FormSerif** / Monoline / Old Style / Wilson
Achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie : **Deckers Snoeck - Graphius Group - Gent**
en mars 2015
Conception graphique : **Studio Martial Damblant**