

1600

TABLEAUX | SCULPTURES | DESSINS

1900



GALERIE TERRADES

TABLEAUX & DESSINS



1600 TABLEAUX | SCULPTURES | DESSINS

1900

GALERIE TERRADES

————— TABLEAUX & DESSINS —————

8, RUE D'ALGER • 75001 PARIS
TÉL. 01 40 20 90 51 • FAX 01 40 20 90 61 • CONTACT@GALERIETERRADES.COM
WWW.GALERIETERRADES.COM

Nous exprimons toute notre gratitude à celles et à ceux qui nous ont apporté leur aide, leurs avis et leur expertise au cours de la préparation de cette exposition :

Édouard Ambroselli, Guillaume Bouchayer, Dominique Brême, Éric Coatalem, Jose Luis Díez Garcia, Carlo González Navarro, Stefano Grandesso, Louis Lamy, Dr. Fred Meijer, Paola Pacht Bassani, Patrick Perrin, Annabelle Sansalone, Shlomit Steinberg, Carlo Virgilio et Dominique Vitart

Relecture : Suzanne Madon

Couverture : J.-P. Franque, *La Conversion de saint Paul sur le chemin de Damas*, n° 10 (détail)

Frontispice : A.-H. Dunouy, *La Clairière*, n° 11 (détail)

CATALOGUE

Les œuvres sont classées par ordre chronologique de réalisation.
Les dimensions sont données en centimètres, la hauteur précède la largeur
pour les tableaux et les dessins, puis la profondeur pour les sculptures.

CLAUDE VIGNON

Tours, 1593 – Paris, 1670

1. *Le Repentir de saint Pierre, vers 1620*

Huile sur toile
95,5 x 132,5 cm

Né dans une famille liée au milieu de la cour, Claude Vignon fait son apprentissage chez Jacob Bunel, l'un des plus célèbres maîtres du règne d'Henri IV. Vers 1609-1610, il est à Rome et, avec Vouet, Valentin, Régnier, Mellin, connaît l'âge d'or de la bohème caravagesque quand, après la mort précoce de Merisi, tous les collectionneurs romains veulent des tableaux peints dans sa manière et patronnent les jeunes talents fraîchement débarqués dans la Ville éternelle et susceptibles de les satisfaire. De retour à Paris en 1623, Vignon se distingue sur l'échiquier artistique de la capitale par la singularité de son style, associant le ténébrisme caravagesque à une sophistication formelle et chromatique héritée des maniéristes flamands. La rapidité d'exécution qui le caractérise, et qui fait son orgueil – le peintre ne recule devant aucune performance –, s'accorde à la nécessité de produire abondamment pour nourrir sa nombreuse progéniture. Devenu un artiste à succès, il travaille pour une riche clientèle privée, pour les églises et pour la cour, à laquelle il prête aussi ses services d'expert d'art et de marchand. La mort de ses deux plus illustres protecteurs, Louis XIII et Richelieu, n'affecte pas sa carrière : Vignon entre à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1651 et continue à recevoir de nombreuses commandes.

Dans le catalogue de Claude Vignon, saint Pierre tient une place importante. Notre tableau, inédit, s'ajoute à de multiples scènes de la vie de l'apôtre, peintes par Vignon dans tous les formats et avec une grande variété de mise en page. Ici, Vignon s'est attaché à décrire le repentir de saint Pierre, illustrant le verset 26, 75 de l'Évangile selon saint Matthieu : « Et Pierre se souvint de la parole que Jésus avait dite : "Avant que le coq chante, tu me renieras trois fois." Et étant sorti, il pleura amèrement. » Les yeux levés au ciel, bouche entrouverte, Pierre s'adresse à son seigneur et implore son pardon. Le coq, symbole du repentir, se dresse sur la gauche, à côté des clés posées sur la table : elles évoquent les responsabilités futures de l'apôtre, laissées de côté le temps du repentir. Notre composition peut

être rapprochée d'une peinture connue uniquement par son dessin préparatoire (New York, collection particulière, fig. 1) mais également d'un *Saint Jérôme* (San Francisco, The Fine Arts Museum) et d'un *Saint Antoine* (perdu, composition connue par une réplique d'atelier, Semur-en-Auxois, musée)¹. Dans toutes ces œuvres, on retrouve le même format allongé et de magnifiques portraits de vieillards. L'ensemble a pu constituer une série de représentations de saints et de Pères de l'Église, vraisemblablement une commande d'origine religieuse. La figure austère de saint Pierre offre à Vignon l'occasion de montrer sa virtuosité dans l'art de dépeindre les chairs, les matières et les expressions. La fougue du pinceau dans le rendu de la chevelure ou des tissus, les épais empâtements de couleurs vives sur le fond sombre et la mise en scène théâtrale font de notre tableau un exemple de l'art à la fois caravagesque et élégant de Claude Vignon, parfaite illustration des propos de Mariette : « Il travailloit avec une merveilleuse promptitude, ce qui faisoit briller dans ses tableaux beaucoup de feu, et une grande légèreté de pinceau². »

Nous remercions Madame Paola Pacht Bassani, qui nous a aimablement confirmé l'attribution de cette peinture et nous a fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice.



Fig. 1 : C. Vignon, *Saint Pierre repentant*, New York, collection particulière

1 P. Pacht Bassani, *Claude Vignon, 1593-1670*, Paris, 1992, n° 103-107, p. 242-245.

2 P.-J. Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et graveurs*, Paris, Bibliothèque nationale de France, tome IX, p. 144.



HYACINTHE RIGAUD

Perpignan, 1659 – Paris, 1743

2. Autoportrait, vers 1681

Huile sur toile de lin
marouflée sur panneau
d'acajou
6,5 x 5,25 cm

PROVENANCE

Michel Calmann-Lévy,
éditeur (1899-1982)
Vente de sa collection,
Paris, hôtel George V,
14 avril 1988, n° 66
Gérald Schurr
(1915-1989)
Vente de sa collection,
Paris, hôtel Drouot,
23 mai 2000, n° 1

EXPOSITION

*The Artist Face to Face: Two
Centuries of Self-portraits
from the Paris Collection of
Gérald Schurr*, Cincinnati,
Taft Museum, 1989,
n° 158

BIBLIOGRAPHIE

A. James-Sarazin,
*Hyacinthe Rigaud (1659-
1743), catalogue raisonné*,
Dijon, 2016, tome II,
n° P.5, p. 21, ill.

Descendant d'une lignée d'artistes perpignanais, Hyacinthe Rigaud quitte sa ville natale en 1671 pour aller compléter sa formation à Montpellier. Quatre ans plus tard, il part s'installer à Lyon, où sa réputation de portraitiste commence à s'affirmer. Rigaud arrive à Paris en 1681 et, dès l'année suivante, remporte le prix de peinture de l'Académie royale. Mais, sur les conseils de Charles Le Brun, il renonce au voyage à Rome et à une carrière de peintre d'histoire pour se perfectionner dans l'art du portrait. Il se fait remarquer du roi et de la cour avec le portrait de Monsieur en 1688, puis par celui de Louis XIV en armure, livré en 1694. Mais c'est surtout le portrait du monarque en costume de sacre, daté de 1701, qui consacre la célébrité du peintre. Être peint par Rigaud devient un honneur que l'aristocratie et les monarques étrangers vont rechercher. L'un de ses clients, Antoine Dezallier d'Argenville, également historien d'art, exprimera ainsi son admiration : « Rigaud savait donner à ses portraits une si parfaite ressemblance, que du plus loin qu'on les apercevait, on entrait pour ainsi dire en conversation avec les personnes qu'ils représentaient¹. »

Rigaud s'est plu à se représenter à plusieurs reprises durant sa longue carrière et l'*Autoportrait au bonnet* (1698, Perpignan, musée Hyacinthe Rigaud), l'*Autoportrait au porte-mine* (1711, Versailles, musée national du château) ou l'*Autoportrait à la palette* réalisé pour Côme III de Médicis, grand-duc de Toscane (1716, Florence, galerie des Offices), sont les plus célèbres de ces portraits. Notre miniature nous montre un artiste aux traits jeunes et doit être rapprochée du premier autoportrait de Rigaud, dit *Autoportrait O'Meara*, peint vers 1680-1861 alors que l'artiste n'avait que 22 ans (collection

particulière, fig. 1)². On sait par des témoignages anciens que Rigaud exécuta quelques rares portraits en miniature dont celui de son épouse Élisabeth de Gouy³, et notre portrait est probablement le plus ancien exemple de cette pratique. On retrouve ici les traits caractéristiques du peintre : des yeux noisette, des cheveux bruns, un large visage aux pommettes saillantes, une petite bouche aux lèvres légèrement pincées, un menton à fossette et un large cou. Le traitement du visage, d'une très grande douceur, contraste avec celui, plus nerveux et graphique, du col de chemise, largement ouvert, et du manteau bleu ourlé d'un galon doré. Rigaud s'est représenté de trois quarts, la tête tournée vers le spectateur, attitude dans laquelle on décèle déjà toute l'assurance d'un jeune artiste.



Fig. 1 : H. Rigaud, *Autoportrait*, collection particulière

1 A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762, t. IV, p. 318.
2 A. James-Sarazin, *op. cit.*, n° P.3.
3 Le 2 juillet 1761, deux miniatures peintes par Rigaud sont volées

(voir E. Campardon, « Le commerce des tableaux aux XVII^e et XVIII^e siècles, plaintes motivées par des vols ou escroqueries », *Nouvelles Archives de l'art français*, 1879, tome I, p. 393). Pour le portrait d'E. de Gouy, voir A. James-Sarazin, *op. cit.*, n° P.1039.



JEAN-BAPTISTE SANTERRE

Magny-en-Vexin, 1651 – Paris, 1717

3. Jeune homme tirant une épée, vers 1711

Huile sur toile
73,5 × 60 cm

BIBLIOGRAPHIE

A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762, t. IV, p. 262
C. Lesné, « Jean-Baptiste Santerre (1651-1717) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 1988, Paris, 1989, p. 88-89 (comme perdu)

ESTAMPE

Gravé par C. Bricard

Né à Magny-en-Vexin en 1651, Jean-Baptiste Santerre se forme aux côtés de François Lemaire, neveu du peintre d'architecture Jean Lemaire, puis entre en apprentissage chez Bon Boullogne vers 1675. Le début de sa carrière est mal connu mais il est agréé comme peintre d'histoire à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1698 et reçu quelques années plus tard, en 1704, avec une *Suzanne et les vieillards* (Paris, musée du Louvre). Logé au Louvre à partir de 1708, il bénéficie de la protection de Louis XIV, qui lui commande plusieurs peintures (*Sainte Thérèse* pour la chapelle de Versailles, 1710, Versailles, musée du château). Ses compositions historiques restent cependant relativement peu nombreuses. Santerre sera surtout reconnu pour ses portraits et, à ce titre, bénéficie du soutien affirmé du Régent, que l'artiste représente à plusieurs reprises (*Portrait du Régent et de Madame de Parabère*, Versailles, musée du château). Mais c'est avec les demi-figures de fantaisie que Santerre acquiert la célébrité.

Autour de 1700, le peintre invente en effet une forme spécifique de portraits composés, mi-réels, mi-imaginaires, dans lesquels la figure du modèle est le support d'une allégorie très simple, évoquant une activité familière ou un trait de caractère, comme *La Coupeuse de chou*, spécialement appréciée (collection particulière, fig. 1). Notre *Jeune homme tirant une épée* est à cet égard tout à fait représentatif de ce type de peinture où la part de réalisme est faible dans le portrait mais où l'étude psychologique est en revanche extrêmement fine et poussée. Vêtu d'une chemise blanche, d'un bel habit rouge à boutons dorés et d'un chapeau à plume, notre *Jeune homme tirant une épée* joue au militaire en brandissant une épée qu'il tient des deux mains. Avec sincérité, celui-ci nous invite du regard à partager son jeu et sa joie de vivre. La touche du peintre est rapide et, si le pinceau revient délicatement sur les lumières,

sur le visage et les mains, il court rapidement sur la redingote, laissant s'inscrire sur la toile, en fines traînées de matière, le souvenir de son agilité. On retrouve ici le coloris très personnel de l'artiste, ce dernier n'utilisant habituellement que quatre ou cinq terres pour former ses couleurs et garantir la pérennité de ses tableaux. Le fond est uni, seulement animé par le jeu des nuances du brun noisette, habilement modulé pour mettre en valeur la figure de l'enfant.

Le découpage de la figure à mi-corps noyée dans la pénombre d'un clair-obscur, le coloris fondé sur une déclinaison de brun et de rouge, tout ici rappelle les figures de Rembrandt ou de Van Dyck. À mi-chemin des tronies grinçants d'un Frans Hals et des figures de caractère d'un Jean-Honoré



Fig. 1 : J.-B. Santerre, *La Coupeuse de chou*, collection particulière



Fragonard, notre *Jeune homme tirant une épée* est à la fois une figure de fantaisie et un portrait. Il a d'ailleurs été gravé, en sens inverse, sans doute en 1711¹, par Claude Bricard comme un portrait d'un certain Aubert, un élève de Santerre dont on ignore tout (fig. 2). Un peu plus avant dans le XVIII^e siècle, notre tableau est probablement celui cité par Dezallier d'Argenville en 1762 dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*.

Jouant d'une ambiguïté particulièrement raffinée, abandonnant les poses rigides des portraits allégoriques ou officiels qui firent le succès de François de Troy, Nicolas de Largillière ou Hyacinthe Rigaud, Santerre pose un regard plus intimiste sur ses modèles, ce qui fait de l'artiste une des figures les plus attachantes de la peinture française du début du XVIII^e siècle. Notre *Jeune homme tirant une épée* est ainsi particulièrement représentatif de cette évolution du portrait français entre Largillière et Nattier.



Fig. 2 : C. Bricard, *Sic juvenus perfectitur*, eau-forte et burin d'après J.-B. Santerre, Paris, Bibliothèque nationale de France

¹ Date portée à l'encre sur une épreuve conservée à la Bibliothèque nationale de France (M. Roux, *Bibliothèque nationale, Inventaire*

du fonds français, Graveurs du dix-huitième siècle, tome III, Paris, 1934, p. 363, n° 4).



NICOLAS-ANTOINE TAUNAY

Paris, 1755 – 1830

4. *L'Arracheur de dents*, vers 1780-1790

Gouache
Diamètre 7,5 cm

BIBLIOGRAPHIE

C. Lebrun Jouve,
*Nicolas-Antoine
Taunay, 1755-1830*,
Paris, 2003, p. 341,
n° P.1025a

Fils d'un chimiste et peintre émailleur à la manufacture de Sèvres, Taunay entre à treize ans dans l'atelier de Lépicié et passe ensuite dans celui de Brenet pour étudier enfin chez Casanova, dont l'enseignement semble l'avoir marqué durablement. Il est encouragé par Fragonard qui lui achète, dit-on, sa première toile. En 1784, Taunay est agréé à l'Académie mais il n'en sera jamais membre. C'est la même année que l'artiste, sur la recommandation de Vien et de Pierre, obtient une pension à l'Académie de Rome, sans avoir remporté le prix. À Rome, sous l'influence de David, Taunay se tourne vers un art marqué par le néoclassicisme. Rentré à Paris en 1787, il expose pour la première fois au Salon et connaît rapidement un grand succès. La Révolution ne freine guère son activité puisqu'il fréquente très régulièrement, et avec un succès grandissant, le Salon jusqu'à sa mort en 1830. Sous l'Empire, grâce à l'influence de l'impératrice Joséphine qui apprécie hautement son talent, Taunay reçoit de nombreuses commandes de batailles qui lui permettent de se confronter à des œuvres de grand format. Après la chute de l'Empire, invité par l'ambassadeur du roi de Portugal siégeant à Rio de Janeiro, Taunay fait partie d'une mission comprenant le sculpteur Auguste Taunay, son frère, l'architecte Grandjean de Montigny et le graveur Charles Pradier, destinée à assurer la création à Rio d'une Académie des beaux-arts. Le peintre restera cinq ans au Brésil, entre 1816 et 1821, peignant de nombreux tableaux pour les palais royaux.

La riche production de Taunay comprend surtout des paysages animés de petites figures dont il s'était fait une spécialité et qu'il improvisait brillamment. Dans sa première période, antérieure à son voyage à Rome, l'artiste affectionne les tableautins de goût hollandais,

à sujets anecdotiques, comprenant parades, bateleurs ou charlatans. Notre miniature s'inscrit tout à fait dans cette production. Elle nous présente un arracheur de dents dans un riche costume turc. Monté sur des tréteaux où il exerce publiquement son art, il exhibe d'une main une dent qu'il vient d'arracher avec la pointe d'un sabre qu'il tient de la main gauche. Il semble dire aux différents spectateurs qui le regardent : « Sans douleur ! messieurs, sans douleur » ! Mais le patient dont il vient d'ébranler la mâchoire montre clairement par ses grimaces et ses horribles contorsions, que le discours du charlatan ne s'accorde pas avec ses souffrances. On retrouve au premier plan les élégantes silhouettes typiques de Taunay, qui, tournant le dos au spectateur, comme des acteurs qui n'auraient pas vu le rideau levé, donnent à l'ensemble une note de naturel et d'instantanéité.





JOSEPH-MARIE VIEN

Montpellier, 1716 – Paris, 1809

5. *Le Sacrifice à Minerve*, 1788

Huile sur papier
16 x 19 cm

Formé à Montpellier par Jacques Giral, un élève de Charles de La Fosse, Vien arrive à Paris en 1740 pour entrer dans l'atelier d'un autre méridional, Charles-Joseph Natoire. Pensionnaire à l'Académie de France à Rome de 1744 à 1750, il y étudie de façon approfondie la peinture baroque italienne avec une prédilection pour l'école bolonaise. Son *Ermite endormi* (Paris, musée du Louvre), peint d'après nature, frappe vivement ses contemporains. De retour à Paris, Vien est agréé puis reçu à l'Académie royale avec un *Dédale et Icare* (Paris, Beaux-Arts). Mais fortement marqué par les découvertes faites à Herculanium et Pompéi, influencé par le comte de Caylus, Vien rompt avec la tradition rococo d'un François Boucher et devient au début des années 1760 l'inventeur français de la réaction néoclassique avec sa célèbre *Marchande d'amours*, inspirée d'une fresque romaine (Fontainebleau, musée du château), qui remporte un triomphe au Salon de 1763. Ses succès font de son atelier un des plus recherchés par les jeunes peintres, dont David, Suvée, Peyron ou Regnault, et assurent à l'artiste différentes fonctions officielles : la direction de l'Académie de France à Rome (1775-1781) puis de l'Académie royale et le titre de Premier peintre du roi. Il occupera sa longue vieillesse à dessiner dans le « style grec » de nombreuses suites de dessins évoquant une Arcadie idyllique.

Au Salon de 1789, ouvert quelques jours seulement après la prise de la Bastille, Vien expose deux tableaux : *L'Amour fuyant l'esclavage* (Toulouse, musée des Augustins) et *Une mère faisant, par son fils et sa fille, porter des offrandes à l'autel de Minerve, déesse de la Sagesse* (Londres, collection particulière, fig. 1)¹. Cette dernière œuvre a été préparée par un dessin conservé dans une collection particulière de Berlin², dans lequel Vien met en place sa composition, puis par notre esquisse sur papier, inédite, dans laquelle

l'artiste étudie les rapports de couleurs. Dans un bois sacré, une mère et ses deux enfants déposent des fleurs en offrande à Minerve. Seule l'inscription portée sur l'autel (αθηνη ιερων, autel d'Athéna), uniquement présente dans la toile du Salon, permet d'identifier la déesse dédicataire. Cette composition, unanimement louée par les critiques, est parfaitement représentative de l'art de Vien, « le père du goût antique » : la construction en frise, la grâce un peu maniérée des figures et la modestie des attitudes s'inspirent des peintures de l'Antiquité récemment mises au jour à Herculanium et Pompéi. Mais si, avec ce *Sacrifice à Minerve*, le peintre veut exalter la déesse de la sagesse, il entend également montrer l'importance de la famille dans la société et la nécessité pour les parents de participer à l'éducation des enfants. Ainsi, à la veille de la Révolution, Vien se détermine comme disciple de Jean-Jacques Rousseau et parfait représentant du siècle des Lumières.



Fig. 1 : J.-M. Vien, *Le Sacrifice à Minerve*, Londres, collection particulière

1 T. Gaetgens et J. Lugand, *Joseph-Marie Vien, 1716-1809*, Paris, 1988, n° 269, p. 206.

2 *Ibid.* n° 138, p. 251.



GÉRARD VAN SPAENDONCK

Tilburg, 1746 – Paris, 1822

6. *Trois Tulipes*

Huile sur papier
marouflé sur toile
41 x 28,5 cm

Né à Tilburg, aux Pays-Bas, Gérard van Spaendonck se forme à Anvers auprès de Willem Herreyns puis s'établit à Paris en 1769, où il sera bientôt rejoint par son frère, Cornélis, également peintre. Là, il connaît un succès rapide comme peintre de fleurs et miniaturiste grâce à une manière abondante et précise, héritée de la grande tradition hollandaise associée au goût néoclassique pour les lignes pures et les couleurs claires. Nommé peintre ordinaire du Roi pour la miniature en 1774, Van Spaendonck conservera jusqu'à sa mort la faveur ininterrompue du public, de la critique et de la communauté des savants. Professeur de peinture florale au Jardin des Plantes en 1780, il est reçu l'année suivante à l'Académie royale de peinture et de sculpture; en 1786, il est peintre de cabinet de la reine Marie-Antoinette. Acquis aux nouvelles idées révolutionnaires, il obtient en 1793 la chaire d'iconographie au Muséum national d'histoire naturelle, récemment créé. Car la peinture florale de Van Spaendonck, qui répond à la mode de la pastorale dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, satisfait également au goût de la Révolution pour les sciences. La série de gravures *Fleurs dessinées d'après nature* (1799-1801) fait date : grâce à une précision jamais atteinte jusque-là, elle permet une identification rigoureuse des différentes espèces de fleurs représentées, par le naturaliste comme par l'amateur.

Outre les importants tableaux de fleurs qui ont fait sa réputation, Gérard van Spaendonck a exécuté de nombreuses études de fleurs ou de plantes sur papier, d'une finesse et d'une précision qui montrent l'habileté de l'artiste. Si les gouaches et les aquarelles sont relativement nombreuses, les études à l'huile sur papier sont beaucoup plus rares, probablement en raison de leur grande fragilité ; notre étude peut cependant être rapprochée d'une autre composition conservée dans une collection particulière (fig. 1)¹. Ici, les tulipes se font valoir mutuellement dans une composition harmonieuse mise en valeur par le cadre resserré. Comme souvent chez l'artiste, les

fleurs sont en train d'éclorre : cela permet de donner du volume à une composition très sobre, qui se réduit uniquement à un fond sombre sur lequel chaque fleur se détache individuellement sans jamais rompre l'harmonie de l'ensemble. Cette étude de tulipes d'une très grande qualité d'exécution montre le goût indéniable de l'époque pour le raffinement et la poésie tirée de la nature s'accordant subtilement avec la précision scientifique.

Nous remercions le Dr. Fred G. Meijer, Senior Curator of Old Dutch and Flemish Painting, RKD, La Haye, qui nous a aimablement confirmé l'attribution de cette peinture et nous a fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice.



Fig. 1 : G. van Spaendonck, *Etudes de tulipes*, collection particulière

1 M. van Boven et S. Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck, Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, s'Gravenhage, 1988, p. 130, n° 43.



CHRISTIAN-LOUIS-MARIE COLIN DE LA BIOCHAYE

Châteaubriant, 1750 – Rennes, 1813

7. La Leçon de dessin, 1804

Huile sur panneau
57,5 x 64,5 cm
Signé et daté
en bas à gauche :
*L. Colin de la Biochaye /
an XIII. 1804*

PROVENANCE
Monaco, Sotheby's,
23 février 1986, n° 593

BIBLIOGRAPHIE
O. Meslay, *Le Tableau du
mois n° 68* : « *La Tireuse
de cartes* » de
*Christian-Louis-Marie
Colin de la Biochaye.*
*À propos du legs Stuart
de Clèves*, Paris, musée
du Louvre, 2000,
p. 2, fig. 4
Sous la direction de
J.-P. Cuzin, *Musée du
Louvre, département
des Peintures, Nouvelles
Acquisitions 1996-2001*,
Paris, 2002, cité p. 117

Membre d'une vieille famille bretonne, Colin de la Biochaye se destine d'abord à la carrière des armes et entre en 1769 à l'École d'artillerie de Bapaume. Sa vocation militaire ne semble pas avoir été tellement enracinée : en 1778, il reprend la place de son père comme président des requêtes au Parlement de Bretagne. La toge ne le retient pas plus longtemps que les armes car, dès 1785, il revend cette haute charge parlementaire pour s'occuper uniquement de peinture. La Révolution fait de cet amateur un commissaire aux inventaires ; c'est à ce titre qu'il signe, associé au miniaturiste J.-B. Pasté, l'inventaire des collections du président de Robien, collections qui formeront le noyau initial du musée de Rennes. Si Colin de la Biochaye s'est essayé à la peinture d'histoire (*Le Gouvernement protecteur des Arts ramené par la Paix*, Archives départementales de Rennes), il s'est surtout consacré aux natures mortes et aux scènes de genre.

Le thème de la leçon de dessin est un motif de prédilection de la seconde moitié du XVIII^e siècle pour dire les raffinements d'un art de vivre en société. Le pratique du dessin devient à cette époque un élément essentiel d'une bonne éducation et elle est régulièrement évoquée dans les traités d'éducation destinés aux enfants de la noblesse. Dans ses *Lettres sur l'éducation* (Paris, 1782), Madame de Genlis souligne ainsi l'importance de l'apprentissage du dessin pour la formation du goût et elle le fait enseigner aux jeunes princes d'Orléans¹. Ici, dans un salon de musique au décor raffiné, le maître à dessiner corrige son apprentie qui s'exerce à l'art du portrait. L'air de concentration des jeunes femmes et du professeur, le calme studieux qui règne dans cet intérieur rappellent la peinture de Fragonard des années 1780 et 1790, qui doit beaucoup à la tradition des maîtres hollandais du XVII^e siècle. La lumière qui filtre de la gauche fait chatoyer la moire – qui s'épand au sol en longs plis cassés – des robes de la dessinatrice et de son modèle. Comme dans *La*

Mauvaise Nouvelle (Rennes, musée des Beaux-Arts, fig. 1), l'intérieur de style néoclassique est décrit dans ses moindres détails : sur la cheminée, une statuette chinoise et un service à thé en porcelaine ; derrière le rideau à gauche, un vase cornet japonais, au-dessus du piano, un paysage pastoral encadré... Avec cette attention portée aux accessoires, ce travail lisse au modelé soigneux des visages et cet intérêt pour la lumière, notre *Leçon de dessin* est caractéristique de l'art de Colin de la Biochaye. Mais elle est aussi caractéristique d'une époque – le début de l'Empire – où, après les tourments révolutionnaires, on redécouvre le plaisir de vivre et la douceur des mœurs de l'Ancien Régime.



Fig. 1 : C.-L.-M. Colin de la Biochaye, *La Mauvaise nouvelle*, Rennes, musée des Beaux-Arts

1 C. Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, 2008, chapitre 6, « Pratiques d'amateurs », p. 239-260.



BARTHÉLEMY-FRANÇOIS CHARDIGNY

Rouen, 1757 – Paris, 1813

8. Uranie enseignant à l'astronome Ératosthène d'Alexandrie à mesurer la circonférence de la terre, vers 1808

Plâtre stéariné
12,5 x 56 x 5 cm
Signé en bas à gauche :
Chardigny f.

Né à Rouen en 1757, Chardigny s'installe en 1773 à Paris, où il se forme dans les ateliers de Christophe-Gabriel Allegrain et d'Augustin Pajou tout en fréquentant l'Académie royale de peinture et de sculpture. Après avoir remporté le grand prix de Rome de 1782 grâce à son relief *La Parabole du Samaritain*, il se rend à Rome en 1784. À la fin de l'année suivante, s'étant épris de l'une des filles du directeur de l'Académie de France à Rome, Louis-Jean-François Lagrenée, il propose à celle-ci de l'enlever. L'affaire s'étant ébruitée, il est exclu de l'Académie et contraint de quitter Rome en février 1786. Il s'établit alors en Provence, d'abord à Toulon où il est chargé de réaliser plusieurs sculptures pour l'église Saint-Louis. À la suite d'un différend avec la ville de Toulon à propos de cette commande qui lui est retirée, il se fixe à Aix-en-Provence en 1788. Là, il est chargé de la décoration du nouveau palais de justice, édifié sous la direction de Claude-Nicolas Ledoux. Le chantier étant interrompu par la Révolution, Chardigny se rend à Marseille, où il est reçu à l'Académie de peinture et de sculpture de cette ville en 1795. Fervent révolutionnaire, Chardigny exécute plusieurs allégories perdues (*La Liberté, La Patrie, Le Clergé et la Noblesse vaincus au pied du Tiers État*). Devenu bonapartiste, il est, à partir de 1801, le sculpteur quasi officiel du préfet Charles Delacroix. Celui-ci lui commande alors une série de monuments destinés à l'embellissement de la ville et dont aucun ne sera totalement terminé : monument à Bonaparte, fontaine de la place des Fainéants ou fontaine de la place Saint-Ferréol.

En 1808, désireux d'assurer une bonne formation à son fils Pierre-Joseph, qui se destine également à la sculpture, Chardigny revient à Paris. Occupé à sculpter deux bas-reliefs dans l'escalier nord de la colonnade du Louvre, il y mourra en 1813 des suites

d'une chute. Si sa statue de l'impératrice Joséphine (perdue) a attiré sur lui l'attention du gouvernement et lui permet d'obtenir quelques commandes, il est probable que Chardigny doit aussi accepter des travaux moins prestigieux. C'est ainsi qu'il est amené à collaborer avec l'horloger Jean-François Bailly pour la réalisation d'une pendule monumentale (hauteur 86,5 cm, largeur 60,5 cm, profondeur 27 cm) figurant *Uranie* ou *L'Astronomie*, en bronze patiné et doré, commandée par le Garde-Meuble impérial pour le grand cabinet de l'Empereur à Compiègne (volée en 1998, localisation inconnue ; un modèle similaire a été réalisé en 1811 pour le salon des Princes de l'appartement de l'Empereur au Grand Trianon, *in situ*, fig. 1).



Fig. 1 : sous la direction de J.-F. Bailly, *Pendule Uranie*, Versailles, musée du Château





La réalisation d'une pendule est une œuvre collective : il s'agit de combiner l'art d'un sculpteur ou d'un dessinateur pour le modèle général, d'un bronzier pour la partie métallique et d'un horloger pour le mécanisme. Généralement, seul ce dernier étant signé, les pendules sont donc le plus souvent attribuées à l'horloger, les autres artistes étant relégués dans l'ombre. La pendule monumentale *Uranie* ne fait pas exception à la règle. Si les bronzes sont traditionnellement attribués à Jean-François Denière, jusqu'à présent, aucun nom de sculpteur n'avait été évoqué. La découverte de notre bas-relief, signé, permet de donner à Chardigny non seulement la base mais probablement l'ensemble des parties

sculptées de la pendule *Uranie*. Elle permet ainsi de répondre, partiellement, à la question soulevée par Jean-Pierre Samoyault en 2009 à propos du modèle conservé au Grand Trianon : « On aimerait connaître le nom du créateur qui a donné le dessin, celui du sculpteur qui a fait le modèle et ceux des fondeur, doreur et ciseleur qui ont réalisé le premier exemplaire de cette œuvre majestueuse¹. »

Parmi les pendules à sujets datant du Premier Empire, *Uranie* est l'une des plus monumentales. Par son iconographie, elle constitue un hommage à la science des Égyptiens dans le domaine de l'astronomie. Une grande figure féminine drapée



à l'antique représente la muse Uranie « regardant les astres » et prenant des mesures avec un compas sur un globe céleste étoilé, ceinturé par les signes du Zodiaque posé sur un pylône de style égyptien. Sur le socle inférieur, un bas-relief montre « Uranie enseignant à l'astronome Ératosthène d'Alexandrie à mesurer la circonférence de la terre ». Ici aussi, l'environnement est lié à l'Égypte : à gauche, le Nil sous les traits d'un vieillard tenant une corne d'abondance, un sphinx, un palmier, une pyramide ; à droite, un vase canope sur un piédestal. Au centre, Ératosthène, vieillard barbu, entouré de jeunes hommes et d'un génie, regarde Uranie faire sa démonstration sur un globe terrestre. Ératosthène

(Cyrène, vers 276 – Alexandrie, vers 194 av. J.-C.) est resté célèbre pour avoir été le premier dont la méthode de mesure de la circonférence de la Terre soit connue ; bien qu'inexacte, elle était très proche de la réalité. Avec sa composition en frise et ses références savantes à l'Antiquité, notre bas-relief illustre à merveille la manière dont l'esthétique néoclassique pouvait être appliquée aux arts décoratifs sous le Premier Empire.

1 J.-P. Samoyault dans P. Arizzoli-Clémentel et J.-P. Samoyault, *Le Mobilier de Versailles, chefs-d'œuvre du XIX^e siècle*, Dijon, 2009, n° 107, p. 286-287.

JEAN-PIERRE FRANQUE

Buis-les-Baronnies, 1774 – Quintigny, 1860

9. *La Conversion de saint Paul sur le chemin de Damas, 1819*

Huile sur toile
32,5 x 40,5 cm

Originaires du Dauphiné, Jean-Pierre Franque et son frère jumeau Joseph étudient la peinture à Grenoble avant de rejoindre Paris durant la Révolution. Tous deux bénéficient d'un décret pris par l'Assemblée nationale le 15 janvier 1792 pour subvenir à leurs faibles ressources et les confier en apprentissage à David. Jean-Pierre assistera notamment son maître dans la réalisation des *Sabines* (1799, Paris, musée du Louvre). En 1798, il rejoint la secte des Barbus, menée par le charismatique Pierre-Maurice Quay, qui prône un idéal primitif pacifique et respectueux de la nature s'exprimant par un retour à l'art antique qui va au-delà de l'enseignement de David. L'originalité de Franque, ou tout au moins son indépendance à l'égard de son maître, se confirme bien dans le thème de son premier tableau de Salon, le *Songe d'amour causé par la puissance de l'Harmonie* (1806, disparu). Au Salon de 1810, il expose la très curieuse *Allégorie sur l'état de la France avant le retour d'Égypte*, l'une des peintures les plus « ossianesques » de l'époque (Paris, musée du Louvre). Si la collaboration entre les deux jumeaux est étroite sous l'Empire, comme en témoigne la *Bataille de Zurich*, commande du maréchal Masséna (collection particulière), dès 1814, leur carrière se sépare nettement. Joseph s'établit comme portraitiste en Italie, à Carrare puis à Naples, tandis que Jean-Pierre continue à exposer de grands tableaux d'histoire religieuse ou mythologique, tels *Josabeth dérobant Joas aux fureurs d'Athalie* (1817, Nîmes, musée des Beaux-Arts) ou *Jupiter endormi dans les bras de Junon sur le mont Ida* (1822, Montauban, musée Ingres). Après 1830, il se laisse absorber par le grand chantier du musée de Versailles et peint de nombreux portraits historiques et des grandes toiles pour la galerie des Batailles.

Au Salon de 1819, Franque expose plusieurs peintures remarquées dont une *Conversion de saint Paul sur le chemin de Damas*. Il s'agit d'une commande de l'État qui doit être exécutée en tapisserie par la manufacture des Gobelins. Commencée dès 1820, la tapisserie sera finalement exposée lors de l'Exposition des produits des manufactures royales de 1825. L'œuvre de grand format (3,25 x 3,90 m), exposée au

Salon de 1819, est aujourd'hui conservée en réserve au musée des Beaux-Arts de Dijon, roulée depuis de nombreuses années (fig. 1). C'est l'esquisse, inédite, pour cette composition que nous présentons ici. D'après le récit des Actes des Apôtres (Act. 22, 6-11), c'est alors qu'il se rendait de Jérusalem à Damas entre 31 et 36 pour sévir contre les disciples de Jésus dans les synagogues de cette ville que le Pharisien Saül a été subitement terrassé par une apparition du Christ : « Je faisais route et je m'approchais de Damas, quand tout à coup, vers midi, une grande lumière venue du ciel m'enveloppa de son éclat. Je tombai sur le sol et j'entendis une voix qui me disait : "Saül, Saül, pourquoi me persécutes-tu ?" Je répondis : "Qui es-tu, Seigneur ?" Il me dit alors : "Je suis Jésus le Nazaréen que tu persécutes." » C'est à la suite de cette révélation que Saül se convertira au christianisme sous le nom de Paul.

Comme de nombreux artistes ayant traité ce thème depuis la Renaissance, Franque illustre le moment fatidique de l'apparition lumineuse qui désarçonne Paul. L'artiste reprend la tradition iconographique qui fait voyager l'apôtre à cheval, vêtu en militaire romain, détails qui ne sont pas mentionnés dans le récit biblique. Ces détails, qui peuvent sembler



Fig. 1 : J.-P. Franque, *La Conversion de saint Paul sur le chemin de Damas*, Dijon, musée des Beaux-Arts



insignifiants, ont cependant une signification spirituelle : terrassé dans son orgueil, Saül tombe de très haut. Franque sépare cependant nettement la figure de Paul et celle de son cheval alors qu'il est plus fréquent de représenter l'apôtre avec une jambe coincée sous sa monture.

De nombreux détails diffèrent entre l'esquisse et l'œuvre achevée : l'image de Paul, simplement vêtu d'une toge dans l'étude, a dû sembler quelque peu inconvenante et l'apôtre revêt finalement une cuirasse et des sandales dans la version de Dijon. Le serviteur qui retient le cheval subira également des retouches. Le geste de frayeur de sa main gauche sera modifié tandis que sa belle chevelure échevelée sera convertie en turban orientalisant dans l'œuvre définitive. Mais il convient de s'arrêter sur le cheval effrayé qui occupe l'espace central de la composition : faut-il voir ici un rappel des peintures monumentales de Théodore Géricault où figurent des chevaux de grande taille en mouvement, l'*Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant* (fig. 2) ou le *Cuirassier blessé quittant le feu* (Paris, musée du Louvre pour les deux œuvres) ? Ces peintures sont exposées avec succès au Salon, la première en 1812, la seconde en 1814, deux Salons auxquels Franque participe également.

Pour réaliser son esquisse, Franque s'écarte de sa technique habituelle, lisse et minutieuse, pour adopter une facture libre et lumineuse. Servies par un beau métier pictural, les figures de notre tableau, pleines de vivacité, forment une composition dynamique, exprimant l'essentiel du drame évoqué. La lumière souligne les corps mouvementés des soldats qui cherchent en vain à fuir et dont on lit sur les visages la surprise et la frayeur. La tonalité dominante est le rouge,

présent dans le paysage de soleil couchant, dans la cape posée sur le dos du cheval et la tunique du soldat de gauche – des accents qui semblent avoir été bien atténués dans la peinture finale. Cette recherche d'éclairages étranges, ce goût pour des poses académiques éloquentes, cet attrait pour l'enveloppé et le mystérieux, déjà présent dans une œuvre comme l'*Allégorie sur l'état de la France* de 1810, constituent les éléments caractéristiques de l'art de Franque et un net dépassement de la correction davidienne. La démarche de Franque s'apparente donc à celle du baron Gérard ou à celle de la nouvelle école qui émerge justement au Salon de 1819 avec l'accrochage du *Radeau de la Méduse* de Géricault, celle du Romantisme.



Fig. 2 : T. Géricault, *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant*, Paris, musée du Louvre



ALEXANDRE-HYACINTHE DUNOUY

Paris, 1757 – Jouy-en-Josas, 1841

10. *La Clairière*

Huile sur papier
marouflé sur toile
25 x 32,5 cm

Avec Michallon, Bertin et Bidault, Alexandre-Hyacinthe Dunouy appartient à la première génération de peintres formés dans la tradition du paysage historique par les enseignements de Pierre-Henri de Valenciennes. Après un apprentissage chez le peintre d'histoire Gabriel Briard, il effectue son premier voyage en Italie entre 1786 et 1791. Les endroits où il a séjourné, aussi bien en Italie qu'en France, lui inspirent autant de sujets de tableaux qu'il présente au Salon, obtenant rapidement de grands succès. Sous l'Empire, Dunouy reçoit d'importantes commandes publiques comme *La Prise d'Ancône par le général Victor*, destinée à la tribune de la salle des Maréchaux aux Tuileries (1805, disparue), ou *L'Entrevue de Napoléon et du pape Pie VII dans la forêt de Fontainebleau, le 25 novembre 1804* pour la galerie de Diane, toujours aux Tuileries (Fontainebleau, musée national du château). Dunouy se rendra à nouveau en Italie en 1810, appelé à Naples par Joachim Murat dont il deviendra le peintre attitré. Rentré en France sous la Restauration, il est chargé par Louis XVIII de participer à la décoration des châteaux de Trianon, Compiègne et Saint-Cloud.

La pratique de la peinture en plein air de Dunouy est attestée par Landon, qui relate que les études « sur nature » exécutées par l'artiste, « toute sa richesse », ont été en grande partie détruites lors d'un incendie¹. Notre étude à l'huile sur papier

est ainsi l'un des rares exemples témoignant de l'activité en plein air d'un artiste réputé pour ses huiles sur toile au style « poussinesque », fortement structurées et riches en détails. La coupe nette, presque photographique, du cadrage donne à notre peinture la fraîcheur de l'image saisie sur le vif. La composition simple, fondée sur des plans successifs et des diagonales, mène le regard du spectateur du premier plan jusqu'au fond où, à l'orée d'un champ de blé, paît un troupeau. Ces différents plans alternent ombre et lumière, donnant de la profondeur et du relief à notre vue ainsi qu'une clarté générale de l'œuvre. On retrouve ici la palette de l'artiste qui multiplie les déclinaisons de vert – du vert-de-gris au vert tilleul –, de gris et de bleu. Comme toujours, Dunouy a particulièrement soigné la qualité de l'exécution et reste très méticuleux dans la représentation de chaque élément : de l'herbe au premier plan jusqu'aux troncs des arbres ou aux ovins que l'on aperçoit dans le champ. Cette facture lisse et précise, alliée à la douceur de la lumière, permet de restituer au mieux la poésie d'un lieu idéalisé.

¹ L. Harambourg, *Dictionnaire des peintres paysagistes français au XIX^e siècle*, Neuchâtel, 1985, p. 135.



JEAN-ANTOINE LAURENT

Baccarat, 1763 – Épinal, 1832

et PAUL LAURENT

Paris, vers 1790 – après 1838

11. *Henri IV dans l'escalier du clocher de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés en 1589, 1822*

Huile sur panneau
marqueté
46,5 x 37,5 cm
Signé en bas à droite :
Paul Laurent

EXPOSITION
Paris, Salon de 1822,
n° 796

Natif de Lorraine, région d'où sont issus les meilleurs miniaturistes de l'époque, Isabey, Dumont et Singry, Jean-Antoine Laurent se forme à Nancy avant de venir se perfectionner à Paris vers 1785-1786 auprès de Jean-Jacques Augustin, autre miniaturiste lorrain. Abandonnant la miniature vers 1800, Laurent se spécialise dans des tableaux de petit format inspirés des Hollandais, où son faire minutieux excelle. L'impératrice Joséphine, dont il fait le portrait en 1806, lui achète six tableaux entre 1804 et 1814, dont un *Joueur de hautbois* et une *Joueuse de luth* (Arenenberg, Napoleonmuseum). Sous la Restauration, Laurent compte aussi bien le duc d'Orléans que la duchesse de Berry parmi sa clientèle. Retiré à Épinal en 1822, il s'attèle à la création du musée de cette ville, dont il devient le premier conservateur. Son fils Paul, né à Paris vers 1790, se forme auprès de son père et expose à partir de 1821 des scènes de genre comme *Le Pèlerinage à la Vierge* ou *Une caverne de brigands*. Professeur de dessin à l'École polytechnique puis à l'École royale forestière, Laurent réalise, à partir de 1830, des paysages et des peintures sur porcelaine d'après les maîtres anciens.

Henri IV dans l'escalier du clocher de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés en 1589 des Laurent, père et fils, est un abrégé du genre « troubadour », ce courant qui met à l'honneur les sujets empruntés au passé national, du Moyen Âge au xvii^e siècle, traités de façon anecdotique. Par son style d'abord, obtenu par le méticuleux travail du pinceau, dérivé de la peinture en miniature pratiquée par Jean-Antoine

à ses débuts. Par son sujet ensuite, inspiré par un épisode peu connu de l'histoire d'Henri IV se situant au tout début de son règne. Quelques mois après la mort de son beau-frère Henri III, tombé sous les coups de couteau d'un moine fanatique, Henri IV fait le siège de Paris. Souhaitant découvrir la ville, le roi, bien reconnaissable à son panache blanc, monte au clocher de l'église Saint-Germain-des-Prés, conduit par un moine avec lequel il se trouve seul. Prenant tout à coup conscience qu'il tourne le dos à un religieux alors que l'assassinat d'Henri III par Jacques Clément est encore dans toutes les mémoires et que sa position de roi protestant lui attire de nombreuses inimitiés, Henri IV fait brusquement volte-face, mais le bénédictin a déjà commencé tranquillement sa descente vers la sortie. C'est au maréchal de Biron que le roi confiera plus tard son appréhension, rapportée ensuite par Pierre de l'Estoile¹.

Lorsque ce tableau est exposé au Salon de 1822, le livret indique que « les figures sont de M. J.A. Laurent ». L'œuvre a donc probablement été peinte en grande partie par Jean-Antoine mais terminée et signée par Paul. S'agissant du premier envoi de Paul au Salon, il est très probable que, pour aider son fils, Jean-Antoine lui ait donné une œuvre quasiment achevée pour qu'il l'expose sous son nom et puisse ainsi commencer sa carrière de peintre d'histoire. En exposant un tableau sur la vie d'Henri IV, Jean-Antoine et Paul Laurent se joignent aux nombreux artistes qui, depuis 1815 et le rétablissement de la monarchie, s'inspirent de la vie d'Henri le Grand, une des figures tutélaires du régime.

1 Pierre de l'Estoile, *Mémoire pour servir à l'Histoire de France, contenant ce qui s'est passé de plus remarquable dans ce royaume, depuis 1515 jusqu'en 1611*, Cologne, 1719, tome 2 (consulté dans l'édition de C.-B. Petitot, *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, Paris, 1825, tome XLIV, p. 16) : « Ce jour de Toussaint [1^{er} novembre 1589], le Roy [Henri IV] ayant envie de voir à découvert sa ville de Paris, monta au haut

du clocher de l'église Saint-Germain-des-Prés, où un moine le conduisit, avec lequel il se trouva comme seul. En étant descendu, dit au maréchal de Biron qu'une appréhension l'avait saisi, étant avec ce moine, se souvenant du couteau de frère Clément ; et que jamais il ne s'accompagnerait de moine, qu'il n'eût fait premièrement fouiller voir s'il aurait un couteau. »



VINCENTE LÓPEZ Y PORTAÑA

Valence, 1772 – Madrid, 1850

12. *Portrait de jeune fille au chien*, vers 1830

Huile sur toile
96 x 66 cm

Alliant un dessin impeccable à une couleur vibrante, une composition stricte à un mouvement virtuose, l'œuvre de Vicente López montre qu'en Espagne les fastes du grand décor baroque et les principes néoclassiques ne furent pas inconciliables. Formé par Antonio de Villanueva à l'Académie San Carlos de Valence, il remporte, en 1789, avec *Le roi Ézéchias montrant ses richesses* (Valence, museo de Bellas Artes), un concours qui lui permet d'aller étudier à l'Académie de San Fernando à Madrid, où, un an plus tard, il est premier prix de peinture. Au lieu d'être pensionnaire à Rome, López préfère retourner à Valence en 1792, où il officie comme professeur à l'Académie et répond à de nombreuses commandes religieuses. Appelé par Charles IV à Madrid en 1802, il est nommé, en 1814, *primer pintor de cámara* par Ferdinand VII, en remplacement de Maella, jugé trop *afrancesado*. C'est le début d'une longue carrière officielle, qui lui fait alterner les grands programmes décoratifs pour le Palais Royal (*Allégorie de l'institution de l'ordre de Charles III*, 1828) et les portraits royaux (*Ferdinand VII en costume de l'ordre de la Toison d'or*, 1831). Directeur de la peinture à l'Académie, López participe également à la création du musée du Prado en 1819 : il en est, de 1823 à 1826, le premier directeur.

C'est la présentation de son *Charles IV et sa famille recevant l'hommage de l'université de Valence* (Madrid, museo del Prado) qui vaut à López d'être introduit auprès de la cour de Madrid en 1802. Dès lors, le peintre se consacre régulièrement au portrait, pour le roi et la famille royale, mais aussi pour la société madrilène. López est moins connu pour ses portraits d'enfants mais il réalise également dans ce domaine quelques chefs-d'œuvre comme *Ramón Miralles y Fernández enfant* (vers 1830, collection particulière, fig. 1) ou *Luisa de Prat y Gandiola enfant* (vers 1838, Madrid, museo del Prado)¹. Vêtue d'une robe décolletée de mousseline blanche rehaussée de fleurs bleues, les cheveux libres sur la nuque, notre jeune enfant regarde directement le spectateur, tout en jouant avec un chiot. Si la pose n'est pas sans rappeler la tradition du portrait royal en pied, la sévérité de l'attitude est contrebalancée par la fraîcheur et la

douceur de l'expression de l'enfant. La présence du jeune chien et surtout l'installation de cette jeune fille dans un paysage boisé montrent toute l'importance pour López de la peinture anglaise, qui s'est faite une spécialité des portraits d'enfants dans la nature à la suite du fameux *Blue Boy* de Thomas Gainsborough peint en 1779 (San Marino, Huntington Library). Si l'artiste n'est jamais allé en Angleterre, il pouvait connaître ces nouveautés par le biais de l'estampe : ainsi *Master Hare* de Reynolds, peint en 1788, a été gravé dès 1790 (Paris, musée du Louvre). Marqué par un sens du détail et une rigueur de la composition qui servent la pénétration psychologique, notre portrait combine également une touche très libre dans le rendu de la robe, du pelage du chien et dans la description de la nature environnante avec des contrastes audacieux d'ombre et de lumière. Avec ce *Portrait de jeune fille au chien*, López a parfaitement su saisir toute la grâce fragile, le charme et l'innocence de l'enfance.



Fig. 1 : V. López y Portaña, *Ramón Miralles y Fernández enfant*, collection particulière

1 J.L. Díez, *Vicente López (1772-1850), Catálogo razonado*, Madrid, 1999, volume II, n° P-525 et P-639, p. 129 et 157-158, pl. 192 et 209.



PHILIBERT ROUVIÈRE

Nîmes, 1809 – Paris, 1865

13. *La Forge*, 1833

Huile sur toile
54 x 46,5 cm
Signé et daté
en bas au centre :
Rouvière / 1833

Élève d'Antoine-Jean Gros, Philibert Rouvière entre à l'École des beaux-arts en 1828. Dès le Salon de 1830, il connaît un certain succès avec sa grande *Scène de barricade, le 29 juillet, place du Palais-Royal* (Nîmes, musée des Beaux-Arts, en dépôt au musée de la Révolution française de Vizille). Cependant, à partir de 1837, Rouvière se tourne vers le théâtre et entre au Conservatoire de déclamation, ancêtre du Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Engagé à l'Odéon deux ans plus tard, il entame une brillante carrière de tragédien, jouant le *Roi Lear* et *Macbeth* ; son interprétation d'*Hamlet* au Théâtre-Historique, en 1846, fera date. Baudelaire et Champfleury firent tous deux des articles élogieux sur l'art de comédien¹. Son succès tenait en grande partie à l'effet visuel de son maquillage et à sa gestuel, deux éléments probablement influencés par sa formation picturale. Au début des années 1860, Rouvière semble revenir sérieusement à la peinture : en plus de sa participation présumée au Salon des refusés en 1863, il expose un *Portrait de l'auteur dans le personnage d'Hamlet* (localisation inconnue) au Salon de 1864. Il paraît sur scène pour la dernière fois en janvier 1865 ; c'est à cette époque que Manet lui demande de poser pour son portrait aujourd'hui conservé à la National Gallery of Art de Washington (fig. 1)².

Avec son sujet emprunté au monde du travail, son atmosphère sombre animée par un jeu de clair-obscur, notre *Forge* trouve ses sources dans le caravagisme et l'art hollandais. Le feu de la forge permet des effets de clair-obscur dont les peintres de la réalité avaient déjà tiré parti : on songe à *La Forge* des frères Le Nain (Paris, musée du Louvre) ou à *An Iron Forge* de Wright of Derby (Londres, Tate Gallery), œuvres que Rouvière a pu voir au Louvre ou connaître par l'intermédiaire d'estampes. Ici, l'artiste se fait peintre de la vie contemporaine,

traitée comme un reportage : les travailleurs absorbés par leur tâche ne sont pas tournés vers le spectateur. La lumière qui rayonne du creuset où le fer est chauffé à blanc éclaire chaque personnage, le dessine et définit sa place. Le forgeron portant bonnet domine la scène de toute sa stature : il est fortement éclairé, comme il place le fer au feu, tandis qu'un apprenti est silhouetté à contre-jour et qu'un jeune homme interpelle le spectateur. La touche rapide de Rouvière convient admirablement pour rendre la lumière dansante du feu qui noie les contours. Grâce au cadrage resserré, le spectateur assiste « de l'intérieur » à la scène comme prise sur le vif, description précise de gestes techniques d'une réalité préindustrielle.



Fig. 1 : E. Manet, *L'Acteur tragique (Rouvière en Hamlet)*, Washington, National Gallery of Art

1 Champfleury (Jules François Félix Husson, dit), « XXI – Le comédien Trianon », *Contes d'automne*, Paris, 1854, p. 205-247 ; C. Baudelaire, « Rouvière », *L'Artiste*, 1^{er} décembre 1859, p. 158-159 ; C. Baudelaire, « Le comédien Rouvière », *La Petite Revue*,

28 octobre 1865, repris dans Baudelaire, *Œuvres posthumes*, Paris, 1908, p. 376 et suivantes.

2 David H. Solkin, « Philibert Rouvière : Edouard Manet's *Acteur tragique* », *Burlington Magazine*, volume 117, n° 872, novembre 1975, p. 702-709.



PIERRE BONIROTE

Lyon, 1811 – Orléans, 1891

14. *La Tribune des orateurs sur la Pnyx, Athènes, 1842*

Huile sur papier
marouflé sur carton
23 x 31 cm
Signé et daté (?) en bas
à gauche : P.B. / ...
Signé et annoté au
verso : *La tribune à
Athènes / P. Bonirote*

Entré en 1824 à l'École des beaux-arts de Lyon, Bonirote se forme auprès de Revoil et de Bonnefond. Lauréat du prix de peinture en 1832, il commence à exposer au Salon de Lyon à partir de l'année suivante. Entre 1836 et 1839, il séjourne à Rome où il retrouve son ami Hippolyte Flandrin, élève à l'Académie de France à Rome. C'est lors d'un deuxième séjour à Rome, en 1840, que la duchesse de Plaisance¹ – sur les conseils d'Ingres, alors directeur de l'Académie de France à Rome – lui propose de fonder, sous les auspices du roi Othon de Grèce, une école de peinture à Athènes. Bonirote reste trois ans en Grèce mais sa qualité de professeur étranger suscite l'hostilité et entraîne son retour à Lyon. Là, il reprend sa carrière de peintre de genre et d'histoire, exposant dans sa ville natale et à Paris de nombreuses œuvres inspirées par son voyage au Levant.

En 1842, Bonirote réalise son premier tableau à sujet grec, *La Romaïka, danse grecque, à la tribune aux harangues, à Athènes* (Nicosie, fondation de l'archevêque Makários III, fig. 1), exposé avec succès au Salon de Lyon la même année : cinq jeunes femmes exécutent les figures de la romaïka, danse folklorique grecque, au son d'un fifre et d'un tambour. Plusieurs voyageurs évoquent cette danse et sa musique, comme Léon Belly qui confie à sa mère, dans une lettre envoyée de Constantinople le 24 novembre 1850, que l'air de la romaïka est « assez amusant, bien qu'il blesse le tympan d'un bout à l'autre² ». Autour des danseuses, des bergers ; au second plan se dresse l'Acropole, tandis que sur la droite s'élève le mont Hymette. *La Romaïka* a été soigneusement préparée ; on connaissait jusqu'à présent une étude pour l'Acropole, conservée au musée Ingres à Montauban. Notre huile sur papier constitue une seconde étude, centrée sur le mont Hymette et

la tribune des orateurs. Cette dernière, dont il ne reste que les marches d'accès, se situe sur les flancs de la colline de la Pnyx (« l'endroit où l'on se tient serré »). Elle permettait aux tribuns de s'adresser à l'Ecclésia, assemblée des citoyens, qui votait les lois et le budget de la ville, élit les magistrats ou désignait les membres de la Boulé (Conseil). Ce lieu chargé d'histoire a fasciné les artistes européens comme Théodore Caruelle d'Aligny ou Édouard Bertin qui découvrent la Grèce dans les années 1840³. Bonirote accorde une attention particulière à la description des rochers et du terrain, en adoptant un cadrage inattendu centré sur l'embarquement de pierre. Le coloris d'une grande sobriété, privilégiant les tons de terre et d'ocres, la lumière forte coupant la composition en deux parties, tout concourt à déterminer une atmosphère sereine et minérale. L'impression de grandeur et de majesté qui se dégage de l'ensemble permet d'évoquer un des plus célèbres sites grecs mais aussi l'Athènes démocratique de Périclès.



Fig. 1 : P. Bonirote, *La Romaïka, danse grecque, à la tribune aux harangues, Nicosie, Fondation de l'archevêque Macarios III*

1 Ardente philhellène, Sophie de Marbois, épouse d'Anne-Charles Lebrun, duc de Plaisance, général et gouverneur de Hollande sous l'Empire, s'est installée en 1830 à Athènes où elle se fait connaître par ses activités philanthropiques.

2 C. Peltre, *L'Atelier du voyage, les peintres en Orient au XIX^e siècle*, Paris, 1995, p. 52.

3 Caruelle d'Aligny visite Athènes en 1843 et réalise une eau-forte de la Pnyx (pl. 1 de sa suite *Vues des sites les plus célèbres de la Grèce antique*) ; un dessin de Bertin, qui séjourne en Grèce à la même époque, représente le même site et se trouve conservé à la Fondation Custodia à Paris (*Art sur papier. Acquisitions récentes*, Paris, Fondation Custodia, 2018, n° 3).



THÉODORE JUNG

Strasbourg, 1803 – 1865

15. *Panorama de Paris, quai des Tuileries, 1845*

Aquarelle
47,8 x 89,5 cm
Signé et daté en bas à gauche : *Th. Jung 1845*

EXPOSITION
Paris, Salon de 1845,
n° 1875

Né à Strasbourg, Théodore Jung se forme auprès du portraitiste et miniaturiste Jean-Urbain Guérin. Plus tard, il devient l'élève, à Paris, de Siméon Fort, paysagiste et spécialiste de scènes de batailles et d'épisodes des campagnes napoléoniennes. Si Jung débute au salon de 1834 avec des vues de Paris et de ses environs, comme une *Vue du mont Valérien* et une *Vue du boulevard des Capucines*, il s'oriente rapidement, comme son maître, vers les sujets militaires dont il se fait une spécialité. De 1838 à 1864, il expose chaque année au Salon des peintures et des aquarelles d'événements militaires contemporains ou anciens, batailles ou bivouacs au clair de lune. Le musée de Versailles conserve ainsi *La Bataille de Toulouse, 10 avril 1814 à 4 ou 5 heures de l'après-midi* ou *La Bataille de Valmy, 20 septembre 1792*, tandis que *La Distribution des Aigles par le prince Louis-Napoléon le 10 mai 1852* et *l'Entrée de Napoléon III dans Paris à la tête de l'armée le 2 décembre 1852* se trouvent aujourd'hui au château de Compiègne.

À côté des sujets militaires, Théodore Jung réalise aussi, dans la première partie de sa carrière entre 1830 et 1850, des vues de Paris et de ses environs, pour la plupart conservées dans des collections particulières (*Entrée du jardin des Tuileries sous la neige* ou *L'Ancien Hôtel de Ville de Paris*). Comme pour ses sujets militaires, Jung privilégie pour ses vues urbaines un

format oblong avec un point de vue légèrement en hauteur, laissant une grande place au ciel. Dans notre vue spectaculaire de Paris, Jung se place à mi-chemin du pont Royal et du pont de la Concorde. Sur la gauche, le quai des Tuileries, avec le jardin et le palais des Tuileries terminé par le pavillon de Flore ; au fond, Notre-Dame, l'Institut et le pont Royal ; sur la droite, la première partie du quai d'Orsay avec le palais d'Orsay – ancien siège de la Cour des comptes jusqu'à son incendie en 1871 – et l'hôtel de Salm ou palais de la Légion d'honneur. Au centre de l'aquarelle coule la Seine... Cette vue est animée sur la gauche par la foule des citadins saluant le passage d'une calèche ouverte tirée par huit chevaux et précédée de militaires : il s'agit très certainement de Louis-Philippe ou d'un membre de sa famille sortant du palais des Tuileries. Sur le quai rive droite, des femmes viennent laver leur linge dans la Seine, tandis que, rive gauche, des barges à quai et des grues évoquent une activité portuaire. L'ensemble est plongé dans une chaude atmosphère d'une fin de journée aux beaux jours. L'arrangement spectaculaire de cette aquarelle, avec sa vision à 180°, n'est pas sans évoquer l'art du panorama, alors très à la mode à Paris et donnant l'illusion de la réalité par des effets de perspective et de trompe-l'œil. Par cette vision légèrement forcée, Jung réussit à nous faire entrer dans le Paris de la première moitié du XIX^e siècle.



JEAN-JACQUES DIT JAMES PRADIER

Genève, 1790 – Bougival, 1852

16. *La Toilette d'Atalante*, 1847-1850

Bronze à patine brune
25 x 13,5 x 19 cm
Signé sur la terrasse :
Pradier
Estampille du fondeur
Susse Frères (1852-1881)

BIBLIOGRAPHIE
C. Lapaire, *Catalogue raisonné James Pradier*, Genève, 2007, n° 306.22-33, p. 165

Après un premier apprentissage à l'école publique de dessin de Genève, où il est remarqué par Vivant Denon, Pradier vient à Paris en 1808 pour se former auprès du sculpteur Lemot. En 1813, il obtient le grand prix de Rome de sculpture avec son bas-relief *Néoptolème empêche Philoctète de percer Ulysse de ses flèches* (Genève, musée d'Art et d'Histoire), ce qui lui permet de séjourner à Rome de 1814 à 1818, à l'époque où y règnent Canova et Thorvaldsen. De retour en France, Pradier s'impose d'emblée : au Salon de 1819, sa *Bacchante* (Paris, musée du Louvre) témoigne déjà de cet art sensuel et érotique dont il ne se départira plus et qui le distingue de ses contemporains. Les *Trois Grâces* (Salon de 1831, Paris, musée du Louvre) ou la *Poésie légère* (Salon de 1846, Nîmes, musée des Beaux-Arts) en sont d'autres exemples, véritables « statues de chair », pour reprendre le titre de l'exposition consacrée à l'artiste à Genève et Paris en 1985. Devenu le sculpteur préféré de la monarchie de Juillet, Pradier obtient de nombreuses commandes publiques, comme les *Victoires* pour les écoinçons de l'arc de triomphe de l'Étoile ou les statues des villes de *Strasbourg* et de *Lille* pour la place de la Concorde (1836).

En 1849, Pradier réalise un marbre de grand format, *La Toilette d'Atalante*, acquis par l'État français à la suite de son exposition au Salon de 1850 (musée du Louvre, fig. 1). Dans cette œuvre, Pradier aborde un thème tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, cher aux sculpteurs baroques. Toujours victorieuse dans les courses, Atalante avait promis, face à ses nombreux prétendants, de s'offrir à celui qui la dépasserait. Un stratagème de Vénus permet à Hippomène de la conquérir en lançant au-devant d'elle trois pommes d'or qu'Atalante ramasse, retardant sa course. Plutôt que de suivre la tradition, qui voulait que les artistes illustrent le moment de la course, Pradier choisit un épisode plus tardif : Atalante est accroupie, en train d'attacher sa sandale, après son bain. Elle est en possession des cadeaux faits par Vénus à l'issue de la course, une couronne de fleurs posée sur sa tête et un collier de pommes d'or posé près de son pied. Les trois pommes qui décidèrent de l'issue de la course

et de la vie d'Atalante sont également représentées sur le sol.

Le fabricant de moules en plâtre de l'artiste, Salvator Marchi, fait enregistrer le modèle de l'*Atalante* au Dépôt légal dès 1847, ce qui montre que Pradier a modelé sa sculpture sous forme d'une statuette avant d'en faire un marbre de grandes dimensions. C'est ainsi que l'on retrouve ce modèle dans la vente après décès de l'artiste en 1852, accompagné de ses droits de reproduction en bronze. C'est l'éditeur Susse frères qui achète alors ce lot et, en 1860, l'*Atalante* est proposée à la vente en trois tailles : 78 cm, 35 cm et 22 cm. On ne connaît aujourd'hui que des exemplaires de la plus petite dimension comme notre bronze, qui est cependant légèrement plus grand que les 22 cm cités habituellement. Les droits de Susse sur ce bronze ayant été vendus en 1881 à la fonderie Barbedienne, la fonte de notre exemplaire, qui porte l'estampille de Susse, peut être datée relativement précisément entre 1852 et 1881.



Fig. 1 : J. Pradier, *La Toilette d'Atalante*, Paris, musée du Louvre



ADOLPHE-FÉLIX CALS

Paris, 1810 – Honfleur, 1880

17. *Marie Cals lisant* ou *La Lecture*, 1853

Huile sur panneau
30 x 29,8 cm
Signé et daté au milieu
à droite : *Cals 1853*

Ni les événements douloureux de sa vie privée – sa femme puis sa fille unique seront internées dans des asiles d'aliénés –, ni la précarité matérielle, ni l'absence de véritable gloire ne purent altérer chez Cals la foi en l'art et le goût de la liberté : « Ah ! Quelle vie, malgré tous ces déboires ! Je ne désire rien que de peindre » (lettre à Arsène Alexandre). Né à Paris, ce fils d'ouvriers fait son apprentissage chez différents graveurs puis entre en 1828 dans l'atelier de Léon Cogniet. Durant la monarchie de Juillet, il expose au Salon scènes de genre et portraits très réalistes. En 1848, la rencontre avec le « père Martin » va marquer un tournant. Marchand illettré mais passionné, Pierre-Firmin Martin est l'un des premiers à soutenir ceux que l'on a appelés les pré-impressionnistes et à leur faire rencontrer des mécènes. Pour Cals, ce sera le comte Doria à partir de 1858, qui lui propose l'hospitalité au château d'Orrouy, dans l'Oise. Dès lors, il peut s'adonner à la peinture de paysage et aux portraits intimistes des humbles qu'il peint avec une tendresse profonde. En 1863, il expose au Salon des refusés aux côtés de Monet, Degas et Pissarro, puis il participera aux différentes expositions des impressionnistes à partir de 1874. Avec ses amis Jongkind et Boudin, il fréquente la ferme Saint-Siméon à Honfleur, où il s'installe définitivement à partir de 1873.

Marie Cals, unique enfant survivant de l'artiste, est née en 1844. De santé fragile, douée pour les arts et la broderie, elle vécut avec son père jusqu'à la mort de celui-ci. Très attaché à sa fille, Cals en a fait plusieurs portraits comme celui du musée Magnin de Dijon (fig. 1)¹, sans doute légèrement postérieur à notre tableau. Il existe également une autre version (une esquisse ?) de notre portrait, datée de la même

année mais d'un format réduit à 17 cm (ancienne collection A. Rouart, localisation inconnue)². Dans la pénombre, Marie Cals, alors âgée de neuf ans, est représentée absorbée par la lecture d'un gros ouvrage qu'elle lit à la lueur d'une lampe Carcel. Le format rond et le cadrage resserré confèrent un caractère intime à la scène et permettent de valoriser le visage de l'enfant, encadré par une coiffe blanche, et sa main droite qui porte un anneau d'argent. L'observation de la concentration de l'enfant n'est pas sans rappeler certaines œuvres de Chardin, alors redécouvert par les artistes et les collectionneurs. Réalisé dans des tons sombres et avec une touche fluide, notre portrait de Marie explique pleinement comment Cals a pu être surnommé le « petit Rembrandt français ».



Fig. 1 : A.-F. Cals, *Portrait de Marie Cals*, Dijon, musée Magnin

1 A. Alexandre, *A.-F. Cals ou le bonheur de peindre*, Paris, 1900, p. 213.

2 *Ibid.*, p. 41 et 203, ill. sur la couverture et la page de titre.



GIOVANNI BERGAMASCHI

Crémone, 1828 – Casalmaggiore, 1903

18. *Le Professeur Timoteo Sampieri, Rome, 1854*

Huile sur toile
28 x 20,5 cm
Signé et daté sur le
châssis : *Bergamaschi*
fece nel Mese Di Maggio
1854 Roma / Ritratto del
illustre Professore Timoteo
Sampieri

PROVENANCE
Rome, collection
particulière
Paris, collection
particulière

BIBLIOGRAPHIE
sous la direction de
G. Porzio, *Quadreria*
2015. Documents d'art
et d'histoire, Rome,
Galleria Carlo Virgilio,
n° 12, p. 48-50 (notice
par S. Grandesso)

Orphelin depuis son plus jeune âge, Bergamaschi est orienté vers l'étude du dessin par le père Francesco Cornieri, directeur de l'orphelinat de Crémone. C'est à lui qu'il doit probablement la protection du riche typographe Giuseppe Bussani, qui lui permet de fréquenter l'Accademia Carrara à Bergame et qui fut également par la suite son fidèle collectionneur. À Bergame, le jeune artiste devient l'élève d'Enrico Scuri qui achève sa formation après qu'il ait pris part à la première guerre d'Indépendance, en 1848. Suivront des séjours à Venise, où il est nommé professeur *ad honorem* à l'Académie, Rome, où il est appelé à collaborer avec le peintre de Bergame Francesco Coghetti, et Florence où il expose, en 1861, la grande toile *Saint François de Paule*, réalisée pour l'ermitage Sant' Angelo de Crémone. C'est de cette époque que date son retour définitif dans sa ville natale. Pendant trente ans, Bergamaschi va enseigner le dessin à l'institut Ala Ponzzone tout en dirigeant une école privée fréquentée par de jeunes artistes dilettantes issus de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie. C'est de ce milieu privilégié qu'il reçoit de nombreuses commandes de portraits, domaine dans lequel Bergamaschi se spécialise et qu'il expose parfois aux principales expositions milanaises. Avec la toile *Luisa Vellica Cenci sauvant des flammes la femme*

d'un menuisier (1856, Crémone, musée municipal Ala Ponzzone) et le rideau, aujourd'hui perdu, du théâtre Concordia, il commence à s'intéresser aux sujets d'histoire d'inspiration littéraire. Il a également été peintre religieux, réalisant une importante série de fresques et de retables d'autel pour les églises de la région de Crémone.

Daté de mai 1854 à Rome, notre portrait du professeur Timoteo Sampieri, un membre de la noble famille romaine homonyme, est un témoignage de l'art de Bergamaschi dans sa jeunesse. Le format réduit, la rapidité de la touche, la coupe rapprochée de l'image visant à fixer avec efficacité la physionomie cordiale et expressive du portraituré jouant d'une guitare, ainsi que les détails raffinés de ses habits – le pantalon à carreaux et le plaid qui tombe de l'épaule jusqu'à l'assise de la chaise – font de cette œuvre un portrait familial. Il s'agit en effet d'une œuvre réalisée rapidement d'après nature, qui a probablement été conçue pour être offerte au modèle plutôt qu'en tant que prototype pour l'exécution d'un grand format. La mise en valeur du talent musical ainsi que le détail de la chemise déboutonnée, révélant un collier avec pendentif, étayent cette lecture intime de l'œuvre.



ROMAIN CAZES

Saint-Béat, 1808 – Saint-Gaudens, 1881

19. *Christian de Corny à l'âge de 12 ans, 1858*

Peinture à la cire sur pierre
Diamètre 55 cm
Signé en bas à droite :
Romain Cazes
Annoté au verso :
monsieur / Christian de Corny / né en 1845. Décédé en 1930. / peint à l'âge de 12 ans / en 1858

PROVENANCE

Commandé par Charles Éthis de Corny (1804-1889)
Christian Éthis de Corny (1845-1930), son fils
Par descendance, collection particulière

Après une première formation auprès du peintre toulousain Joseph Roques, Romain Cazes entre dans l'atelier d'Ingres en 1829. Quelques années plus tard, en 1834, il se présente pour le prix de Rome mais, arrêté dès la première épreuve par une maladie soudaine, il renoncera alors aux concours de l'École des beaux-arts. L'artiste débute au Salon en 1835 avec plusieurs portraits mais décide assez rapidement de se consacrer à la peinture religieuse (*Le Couronnement de la Vierge*, Paris, musée du Louvre). À partir de 1850, Cazes se dédie essentiellement à la décoration murale : son premier chantier important sera celui de l'église de Saint-Mamet, près de Bagnères-de-Luchon (1850-1851). Durant toute la période du Second Empire, Cazes multiplie ainsi les ensembles de peintures murales pour les églises de Sainte-Croix d'Oloron-Sainte-Marie, de la Madeleine d'Albi ou de Saint-François-Xavier à Paris.

Les travaux religieux de Cazes n'empêchent pas l'artiste de se consacrer également au portrait. Il expose au Salon de nombreux portraits parmi lesquels il faut remarquer plusieurs œuvres réalisées à la cire sur pierre (*Portrait de Melle de S...*, Salon de 1858 ; *Portrait de Mme S. de P.*, Salon de 1861). La peinture à la cire est une technique remontant à l'Antiquité qui consiste à utiliser des pigments délayés dans de la cire d'abeille fondue. Redécouverte à la fin du XVIII^e siècle, cette technique sera utilisée surtout dans le domaine de la peinture religieuse, essentiellement par les élèves d'Ingres comme Orsel, Périn et Roger à Notre-Dame-de-Lorette ou Hippolyte Flandrin et Victor Mottez à Saint-Germain-des-Prés et à Saint-Germain-l'Auxerrois. Tous ces artistes appréciaient les qualités particulières que la cire conférait aux peintures, tant au point de vue technique qu'esthétique : meilleure adhérence au support, résistance à l'humidité, matité satinée des teintes. L'originalité de Cazes sera d'appliquer cette technique également au portrait.

C'est le baron Charles Éthis de Corny qui commande en 1858 à Cazes le portrait de son fils unique, Christian. Petit-fils du célèbre architecte Victor Louis par sa mère Victoire, Charles Éthis de Corny était receveur particulier des finances, installé à Amiens. Christian Éthis de Corny, figuré ici à l'âge de douze

ans, sera par la suite avocat au barreau de Paris et deviendra bâtonnier de l'ordre des avocats. Cazes choisit de le représenter dans un médaillon, reprenant une formule inspirée des médailles de l'Antiquité. Vêtu d'un sobre habit noir contemporain, l'enfant aux yeux bleus regarde vers la droite. Le rendu de la chevelure et le modelé des chairs sont saisissants, tout à fait dans la lignée de l'enseignement d'Ingres. Le fond d'un bleu profond, sans aucune référence au contexte, est particulièrement original ; on le retrouve dans d'autres portraits de Cazes comme le *Portrait de femme* d'une collection particulière (fig. 1). Le format circulaire et le fond bleu semblent être des références aux médaillons en terre cuite émaillée de Luca della Robbia tel le *Portrait d'une femme* (Florence, Museo nazionale del Bargello fig. 2). On retrouve ici une autre des caractéristiques de l'ingrisme, l'étude de la peinture et de la sculpture préraphaélites. L'ensemble confère à notre portrait une touche d'intemporalité.



Fig. 1 : R. Cazes, *Portrait de femme*, collection particulière



Fig. 2 : L. della Robbia, *Portrait de femme*, Florence, museo nazionale del Bargello



LÉON BONNAT

Bayonne, 1833 – Monchy-Saint-Éloi, 1922

20. *Vue des murailles de Jérusalem (angle sud-ouest), 1868*

Huile sur toile

15 x 33 cm

Signé en bas à droite :

L Bonnat

Annoté en bas à gauche :

Jérusalem

La famille de Léon Bonnat s'est établie en Espagne en 1847 et c'est à Madrid, devant les Vélazquez et les Ribera du Prado, que le jeune homme éprouve ses premières émotions artistiques, stimulé par les leçons qu'il reçoit de Federico de Madrazo à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. À son retour à Bayonne, le conseil municipal lui octroie une bourse qui lui permet de s'inscrire à l'École des beaux-arts de Paris dans l'atelier de Léon Cogniet. Déçu par un second prix de Rome au concours de 1857, Bonnat décide de se rendre à ses frais en Italie, où il séjourne de 1858 à 1861. À son retour, il remporte un grand succès au Salon de 1863 avec sa *Pasqua Maria*, sujet populaire italien. Mais ce sont surtout ses portraits qui assureront sa renommée, notamment après le triomphe de son *Adolphe Thiers* en 1877. De Victor Hugo à Pasteur en passant par Félix Faure, Ferdinand de Lesseps ou le cardinal Lavignerie, vont ainsi défilier sous son pinceau toutes les gloires de l'industrie, de la finance, de la politique et du monde des arts. Cette réussite, Bonnat la consacre à sa collection, la vraie passion de sa vie. Amassant un prodigieux ensemble de dessins, de tableaux et de sculptures, de la Renaissance aux modernes, il en légua la majeure partie à la ville de Bayonne en reconnaissance de l'aide reçue dans sa jeunesse.

En 1868, Jean-Léon Gérôme organise un voyage d'étude au Moyen-Orient pour un groupe d'artistes : Léon Bonnat en fait partie. En janvier, le groupe quitte Marseille pour naviguer vers Alexandrie, avant d'arriver au Caire. De là, après avoir visité le monastère Sainte-Catherine dans le Sinaï puis Pétra, ils arrivent devant Jérusalem le 3 avril. Dans son journal, l'artiste hollandais Willem de Famars Testas, un des participants au voyage, note à cette date :

1 W. de Famars Testas, *De Schilderskaravaan*, 1868, Leiden, 1992, p. 115 cité par J.-L. Andral et Y. Fischer, *Album de voyage. Des artistes en expédition au pays du Levant*, Paris, 1993, p. 156.

2 Nous connaissons également une *Vue de la route de Hébron à Jérusalem* (Riom, musée Francisque Mandet) et une *Vue du Mont des Oliviers* (Bayonne, musée Bonnat). En 1870, l'artiste

« Le premier aspect de Jérusalem était saisissant : la ville éclairée par le soleil, se détachait sur un ciel d'orage violet, le paysage environnant enveloppé dans l'ombre des nuages¹. » C'est sous le choc de cette découverte que Bonnat réalise quelques rares vues de Jérusalem dont deux seulement représentant les murailles de la cité, celle que nous présentons et une vue conservée en collection particulière (fig. 1)². Ici, il a installé son chevalet au sommet du faubourg de Mishkenot Sha'ananim, premier quartier juif construit à l'extérieur des murs de Jérusalem à partir de 1860. Au loin, l'angle sud-ouest des fortifications ottomanes de la vieille ville ; tout autour, des champs d'oliviers³. Rapidement broyée sur le motif, avec une gamme de coloris restreinte à un jeu de bleu, ocre et vert d'un raffinement extrême, baignée d'une lumière forte qui évoque parfaitement l'éclat du Proche-Orient, notre *Vue de Jérusalem* révèle ainsi la sensibilité toute particulière de Léon Bonnat pour le paysage, l'une des expressions les moins connues de son œuvre.



Fig. 1 : L. Bonnat, *Vue de Jérusalem*, collection particulière

a également exposé au Salon « Une rue à Jérusalem » (localisation inconnue). Selon A. Fouquier, le biographe de Bonnat, l'artiste aurait rapporté de son voyage soixante-douze études à l'huile de petites dimensions.

3 La construction, à partir de 1900, de l'église de la Dormition et du monastère de Sion, a profondément transformé cette partie de la ville.



JEAN-LÉON GÉRÔME

Vesoul, 1824 – Paris, 1904

21. Une Ruelle au Caire

Huile sur toile
marouflée sur carton
31,6 x 23,5 cm

PROVENANCE

Atelier de l'artiste
Suzanne Gérôme,
épouse Aimé Morot,
fille de l'artiste
Par descendance,
famille Morot-
Gérôme

La longue carrière de Gérôme épouse la trajectoire du XIX^e siècle, de la monarchie de Juillet à la Troisième République. Né à Vesoul en 1824, il entre à seize ans dans l'atelier de Paul Delaroche puis dans celui de Charles Gleyre. Au Salon de 1847, le succès de son tableau *Jeunes Grecs faisant combattre des coqs* (Paris, musée d'Orsay) le révèle au public et à la critique. Comme chez Ingres, un fini virtuose donne à ses œuvres leur réalisme qui atteint à une exactitude quasi photographique. Plus encore, on a pu parler chez Gérôme d'une vision pré-cinématographique pour ses cadrages inédits en peinture. À travers ses voyages en Turquie, au Maghreb et surtout en Égypte, il renouvelle la tradition de l'orientalisme en peinture. Refusant un exotisme de surface, il se fait archéologue, géographe, ethnographe et topographe pour comprendre l'histoire, les rites et les croyances des peuples qu'il rencontre. À Paris, il est à l'École des beaux-arts un maître aimé et respecté : son atelier formera, de 1864 à 1902, plus de deux mille étudiants venus du monde entier, dont Redon, Boldini, Cassatt, Eakins, Léger ou encore les sculpteurs Bartholomé et Maillol. Son enseignement ainsi que la diffusion à grande échelle des reproductions de ses tableaux par Adolphe Goupil, son beau-père et son marchand, vont donner à Gérôme sa dimension internationale.

Durant ses voyages au Moyen-Orient, Gérôme multiplie les études sur le motif qui ne sont pas toujours reprises dans des toiles achevées. Notre vue d'une ruelle probablement située au Caire peut cependant être rapprochée de celles que l'on voit dans des tableaux aussi différents que *Marchand de peaux*, *Dispute d'Arabes*, *Les Portes des Boulets* ou *Une Rue au Caire*¹. Elle est très proche d'une autre étude

de ruelle, de mêmes dimensions, vendue par nos soins en 2009 (fig. 1)². Ces études faites « par l'artiste, pour lui-même, par souci d'exactitude, par amour de la nature, ont cette qualité première d'une sincérité absolue et elles fournissent pour la première fois un Orient tel qu'on le voit et tel qu'il est réellement³ ». Ici, la ruelle étroite, ses murs nus et dégradés par le temps et son architecture millénaire donnent à cette esquisse une rigueur géométrique tandis que Gérôme, en se limitant à une subtile monochromie qui va d'un clair-obscur à un demi-jour, essaye de rendre le plus fidèlement possible la lumière de l'Ombre de l'Orient.



Fig. 1 : J.-L. Gérôme, *Une Ruelle au Caire*, collection particulière

1 G. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme*, Paris, 2000, n° 82, 190-191, 340 et 402, p. 236-237, 272-273, 316-317 et 332-333.

2 *Tableaux, sculptures et dessins français, 1700-1900*, Paris, galerie

Terrades, 2009, n° 28.

3 F. Masson, « Gérôme, peintre de l'Orient », *Le Figaro illustré*, juillet 1901.



ÉDOUARD ARMAND-DUMARESQ

Paris, 1826 – 1895

22. *Thé à bord*, vers 1870

Huile sur toile
35 x 25 cm
Signé en bas à
droite : *Armand-
Dumaresq*

PROVENANCE
New York,
Sotheby's, 19 janvier
1995, n° 376

Édouard Armand (il ajoutera plus tard à son patronyme celui de sa mère, née Carteret-Dumaresq) se forme auprès de son père, Gabriel, peintre de portraits, avant d'entrer dans l'atelier de Thomas Couture. À partir de 1851, il expose au Salon des sujets religieux et des portraits mais il se spécialise très rapidement dans la peinture à sujet militaire. À la suite de ses séjours au sein de l'armée en campagne en Kabylie puis en Italie, il réalise une série d'aquarelles des uniformes militaires, en grande partie conservée aujourd'hui au musée de l'Armée. En 1867, Armand-Dumaresq obtient un grand succès à l'Exposition universelle avec son *Cambromme à Waterloo*, pour lequel Napoléon III lui remet la croix de la Légion d'honneur. En 1870, il est chargé par le ministre français de l'Instruction publique d'enquêter aux États-Unis sur « les différentes méthodes de l'enseignement du dessin et ses applications aux arts et à l'industrie ». Cette mission, qui faisait suite à un voyage analogue en Hollande, l'amène à prendre contact avec les milieux d'art des principales villes du littoral américain, de Boston à Washington. Il est peu probable que l'artiste ait eu l'occasion de pratiquer son art durant son voyage mais l'expérience américaine influera sur son choix de sujets pour ses tableaux et, au cours des années 1870, il s'attache à traduire des épisodes et des événements en rapport avec la guerre d'Indépendance américaine, dont la *Signature de l'acte de déclaration d'indépendance des États-Unis* (1873, Washington, Maison-Blanche), *La Reddition de*

Yorktown (1875, collection particulière) et *La Bataille de Saratoga* (1879, collection particulière)

C'est très certainement à la suite de son expérience américaine qu'Armand-Dumaresq a réalisé notre tableau représentant un maître d'hôtel portant le thé à des passagers dans un couloir de paquebot transatlantique. À partir des années 1840, l'idée d'appliquer la navigation à vapeur pour développer les liaisons entre l'Europe et l'Amérique se fait jour. Les Anglais, les Américains et, avec un temps de retard, les Français se lancent dans la construction des « steamers », luxueuses embarcations qui permettent d'offrir aux passagers un service d'hôtellerie confortable mais également d'embarquer courrier et marchandises. Avec un sens de l'humour assez remarquable, Armand-Dumaresq nous rapporte une scène vécue lors de son voyage transatlantique. L'originalité de l'image tient au contraste entre les murs penchés de la coursive, qui évoquent des conditions météorologiques précaires, et le maintien digne du « butler » qui, malgré un roulis prononcé, assure son office sans défaillir et sans même se retenir à la rampe posée au mur. Il faut noter la précocité de cette image inhabituelle, l'iconographie liée au voyage transatlantique étant encore une nouveauté dans les années 1870. Armand-Dumaresq anticipe ainsi sur la légende tenace et romantique attachée au transport en paquebot transatlantique, un moyen de transport aujourd'hui largement abandonné.



JEAN-JOSEPH CONSTANT DIT BENJAMIN-CONSTANT

Paris, 1845 – 1902

23. Une Beauté orientale, 1881

Fusain
62 x 46 cm
Signé en bas à gauche :
Benjamin-Constant
Daté en bas à gauche :
1881

Élève à l'École des beaux-arts de Toulouse, puis de Paris dans l'atelier d'Alexandre Cabanel, Jean-Joseph Constant débute au Salon de 1869 avec un *Hamlet et le roi* (Paris, musée d'Orsay) avant d'aller vers la lumière du sud : en 1870, il découvre l'Espagne, où il retrouve Henri Regnault et Georges Clairin. La guerre interrompt brièvement sa carrière mais dès 1871, il participe à un voyage officiel de Tanger à Marrakech en compagnie du ministre Tissot. De ce premier éblouissement, il dira : « À mon arrivée [à Tanger], je pensais ne rester qu'un mois et j'y ai passé deux ans. Tanger ! C'était mon chemin de Damas, et depuis ce jour, je n'ai rêvé que d'une seule chose : être totalement orientaliste et suivre les traces de Marilhat, Delacroix et Henri Regnault¹. » Les toiles qu'il exécute après son voyage, qui empruntent au premier ses scènes de rue (*Le Caïd marocain Tahamy*, Narbonne, musée d'Art et d'Histoire) et au second ses entrées triomphantes (*Entrée de Mehmed II à Constantinople*, Toulouse, musée des Augustins) ou ses vues d'intérieur (*Les Chérifas*, Pau, musée des Beaux-Arts), montrent, sous son lourd attirail d'étoffes et de bijoux, un Orient immobile, solennel et théâtral où cohabitent la splendeur et la pauvreté. Le succès est grand et s'accompagne d'une consécration académique qui mènera Constant jusqu'à l'Institut. À partir des années 1880, Benjamin-Constant se tourne vers le grand décor pour l'Hôtel de Ville, la Sorbonne ou l'Opéra-Comique. Excellent portraitiste, il saisit de ses modèles – la reine Victoria ou le duc d'Aumale – leurs traits essentiels, en révèle la grandeur d'âme et la présence souveraine, sans les accessoires du décorum ni la couleur éclatante de l'orientalisme, qu'il a éteinte pour le noir profond de l'habit moderne d'où émerge le seul visage.

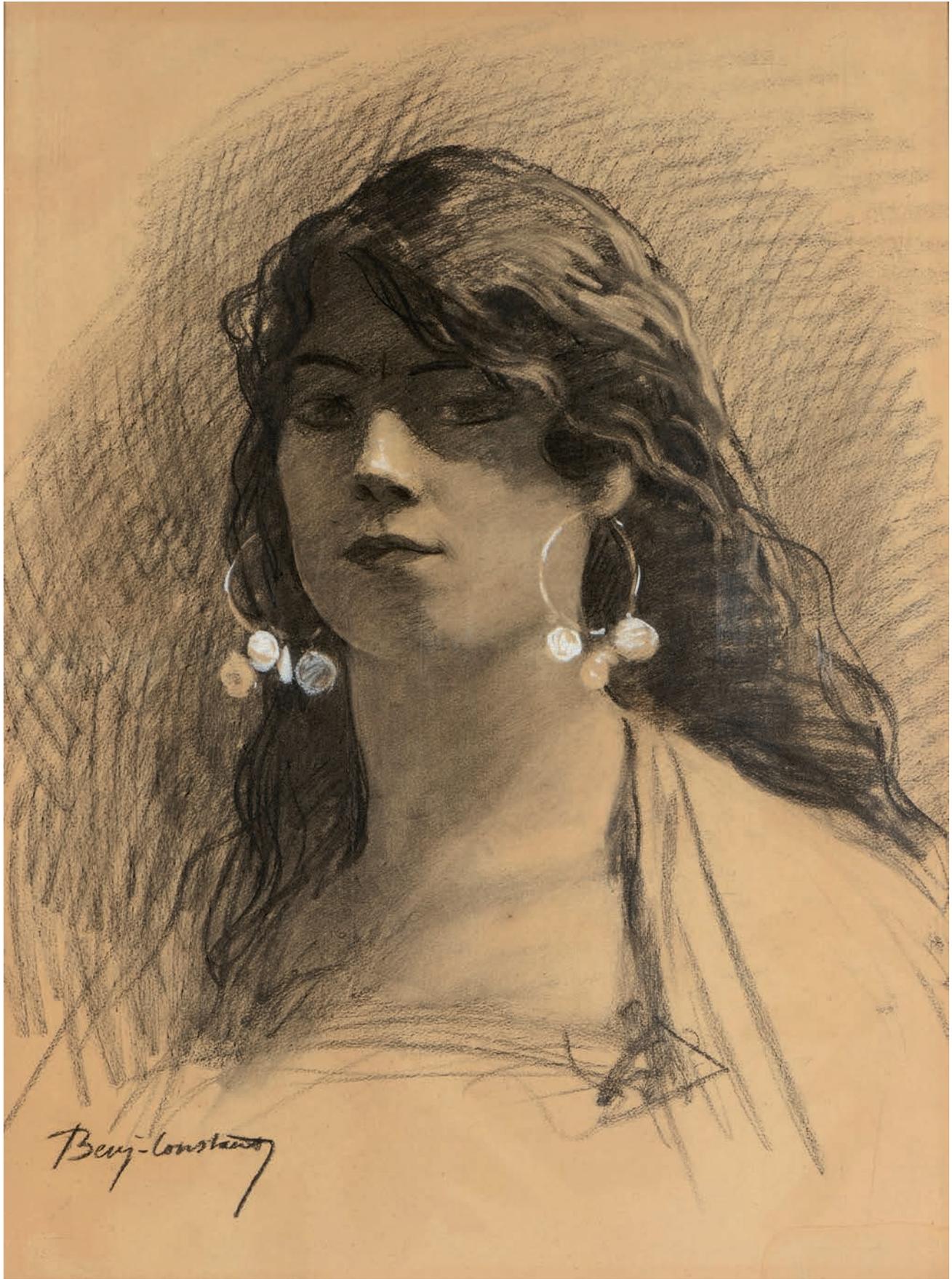
Notre *Beauté orientale* est une jeune femme à l'imposante chevelure brune tombant sur ses épaules. Son visage aux formes pleines et au modelé

puissant mais placé à moitié dans l'ombre contraste avec le vêtement à peine esquissé. Il est rehaussé par l'éclat des chatoyantes boucles d'oreilles orientales aux anneaux créoles ornés de disques qui, réalisées à la craie blanche, apportent toute la lumière et font ressortir le visage de la jeune femme. Si Benjamin-Constant a séjourné à plusieurs reprises au Maroc, notre étude semble plutôt avoir été réalisée en atelier avec un modèle que l'on retrouve dans plusieurs œuvres de l'artiste. Ainsi, nous pouvons identifier le même visage sérieux aux traits fins et au nez légèrement retroussé, ainsi que les mêmes boucles d'oreilles, dans une *Judith* peinte en 1886 (collection particulière, fig. 1). Avec son regard franc et direct, notre *Beauté orientale* est une parfaite évocation de la splendeur et des mystères d'un Orient fabuleux qui a fasciné tant d'Européens dans la seconde moitié du XIX^e siècle.



Fig. 1 : Benjamin-Constant, *Judith*, collection particulière

¹ V. Champier, « M. Benjamin-Constant », *The Art Journal*, New Series, Londres, 1982, p. 232.



ÉDOUARD DANTAN

Saint-Cloud, 1848 – Villerville-sur-Mer, 1897

24. *Intérieur à Villerville-sur-Mer, 1882*

Huile sur toile
54 x 65 cm
Signé, daté et situé en
bas à droite : *Dantan /*
Villerville-sur-Mer /
1882

Édouard Dantan naît dans une famille de sculpteurs : son oncle Jean-Pierre est passé à la postérité pour ses portraits-charges de ses contemporains les plus célèbres. Élève d'Isidore Pils puis d'Henri Lehmann à l'École des beaux-arts, Édouard oscille entre réussite aux concours internes de l'École (prix de la grande figure, prix de la demi-figure) et déconvenues au concours du prix de Rome, auquel il doit renoncer après sept échecs successifs. Il n'en mènera pas moins une carrière couronnée de succès, participant au Salon de 1869 à 1897. Son *Moine sculptant un christ en bois* obtient une médaille de troisième classe en 1874 (Nantes, musée des Beaux-Arts), tandis que son *Coin d'atelier* sera acquis par le musée du Luxembourg en 1880. En 1888, le ministère de l'Instruction publique lui commande une immense composition commémorant l'inauguration de la faculté de médecine de Bordeaux. L'aspect le plus original de son art réside dans ses nombreuses vues d'atelier, qui ont récemment fait l'objet d'une exposition au musée des Avelines de Saint-Cloud : l'extraordinaire atelier paternel de Saint-Cloud où il évoluait tout gamin, mais aussi les ateliers du porcelainier Haviland ou du céramiste Albert Dammouse.

Tantôt suiveur d'une tradition académique héritée de son passage à l'École des beaux-arts, tantôt peintre naturaliste, Dantan cesse dès 1879 de produire des compositions historiques et religieuses pour s'orienter vers une peinture plus intimiste, aux sujets simples, dont il trouve les motifs dans sa maison de Saint-Cloud et son entourage familial mais aussi à Villerville-sur-Mer qu'il fréquente à partir de 1881. Dans ce petit village de pêcheurs de

la côte normande, situé à l'embouchure de la Seine face au Havre, qui a profité de l'essor touristique de Trouville, Dantan sympathise avec les pêcheurs, qui acceptent de poser pour lui. Il s'attache dès lors à immortaliser sur ses toiles les « petites gens » de son environnement, sans exprimer de revendications sociales mais pour illustrer l'homme dans la diversité de ses activités.

Notre tableau s'inscrit dans cette veine de scènes d'intérieur qui connaît un certain succès auprès de sa clientèle. Nous savons, par le livre de raison de l'artiste, exceptionnellement tenu et conservé par la famille, que Dantan réalise sept vues d'intérieurs à Villerville et dans ses environs entre août et novembre 1882¹ : notre peinture est une de celles-là, peut-être, vu le personnage principal assis au coin du feu, *l'Intérieur du père Martin*. Quatre figures se tiennent dans un foyer modeste de pêcheurs, chacune affairée à sa tâche : à gauche, une femme consolide le filet de pêche, au centre, un homme âgé se tient au coin de l'âtre, tandis qu'à droite, deux marins soupent en silence. Seul un des deux garçons ose interrompre le calme de la scène en regardant le spectateur. On remarquera la description réaliste de l'intérieur, du foyer et du lit clos occupant la place principale de la pièce aux éléments évoquant le métier de pêcheur, filet ou poulies ; la lumière naturelle provenant d'une fenêtre située à gauche, qui éclaire savamment les objets posés sur la table et au-dessus de la cheminée. Mais ce qui frappe surtout ici, c'est la chaleur du regard de l'artiste : dans cet *Intérieur*, Dantan évoque à la fois la vie familiale et le métier de marin, sans misérabilisme ou condescendance.

1 *Intérieur de la mère Jamet ; Intérieur du père Martin ; Intérieur de Pétel* (huile sur toile, 48 x 63 cm, mairie de Villerville) ; *Intérieur de M. Retou, adjoint au maire de Criquebœuf* (huile sur toile,

38 x 61 cm, collection particulière) ; *Intérieur Brize, maire de Pennedepie ; Intérieur d'Aubert, maçon, tambour-major et Intérieur chez la mère Alexandre Lamidey.*



ÉVARISTE-VITAL LUMINAIS

Nantes, 1821 – Paris, 1896

25. Étude d'homme noir nu, 1888

Huile sur toile
64 x 31 cm
Signé en bas à gauche :
VL

PROVENANCE

Atelier de l'artiste
Vente de l'atelier, Paris,
galerie Charpentier,
25-26 mai 1898, n° 69
(Un nègre)

Né à Nantes dans une famille de parlementaires, Luminais se forme à Paris dans l'atelier du peintre et sculpteur Auguste-Hyacinthe Debay. À l'École des beaux-arts, il sera l'élève de Léon Cogniet et de Constant Troyon sans obtenir cependant le prix de Rome. À partir de 1843, il remporte d'importants succès au Salon, notamment avec des scènes anecdotiques et pittoresques inspirées de la vie bretonne (*Les Ramasseuses de moules*, Amiens, musée de Picardie). Dans les années 1860, désirant aborder la peinture d'histoire, Luminais se tourne vers l'histoire du haut Moyen Âge. Dès lors, dans des mises en scène toujours spectaculaires, Gaulois, Francs, Barbares et Mérovingiens envahissent ses toiles. L'artiste donnera quelques-unes des représentations les plus saisissantes de ces figures en vogue sous le Second Empire et la III^e République, une époque où l'intérêt pour l'histoire nationale est à son apogée. On citera parmi ses plus célèbres tableaux *La Vedette gauloise* (1869, Nantes, musée d'Arts), *En vue de Rome* (1870, Nancy, musée des Beaux-Arts), *Les Énergés de Jumièges* (1880, Rouen, musée des Beaux-Arts) ou *Le Dernier des Mérovingiens, Childéric III* (1883, Carcassonne, musée des Beaux-Arts).

Habitué aux grandes compositions et fort de son succès au Salon, Luminais participe en 1888 à l'un des plus vastes chantiers décoratifs de son siècle. Fermée depuis 1873, l'ancienne halle au blé de Paris est attribuée en 1885 à la Chambre de commerce.



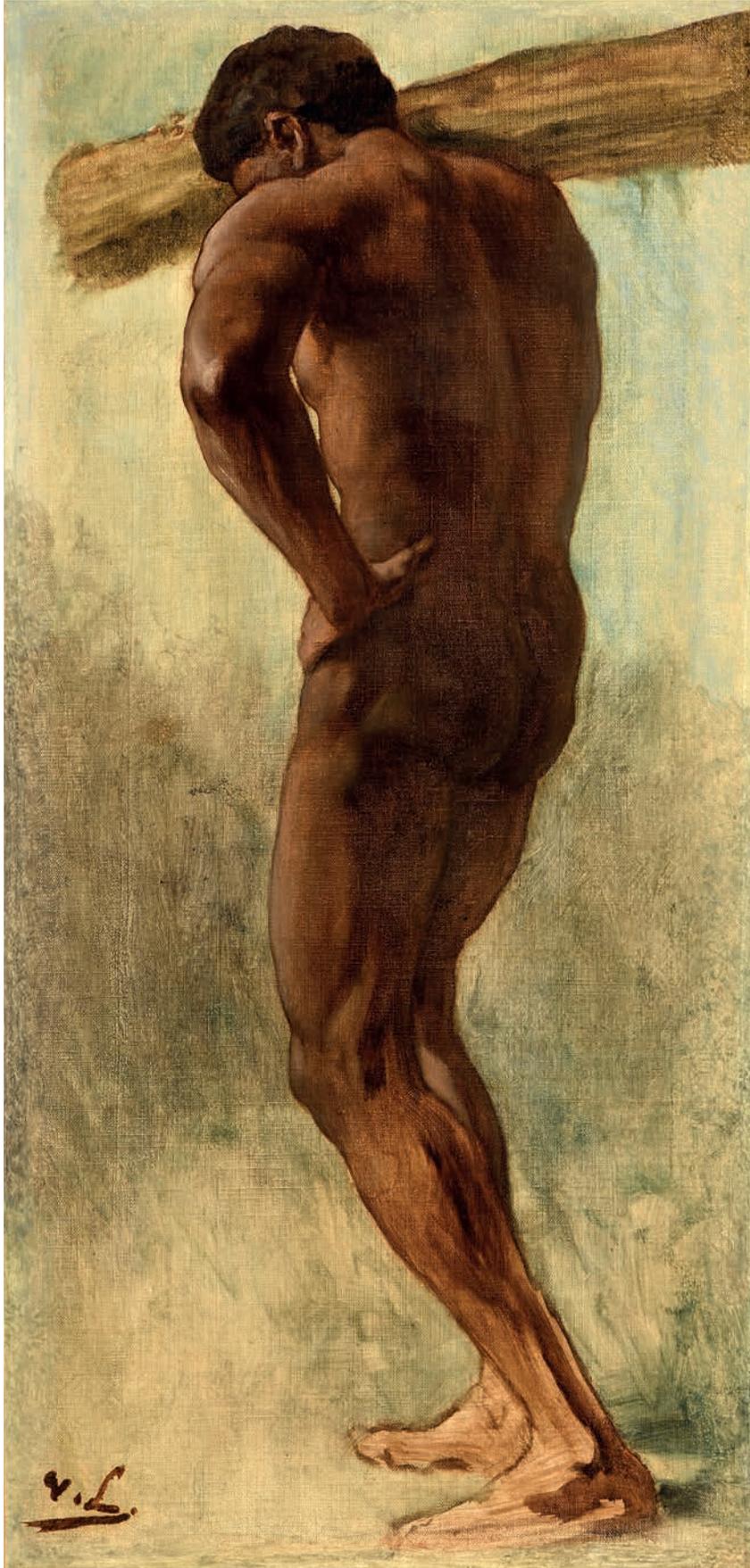
Fig. 1 : E.-V. Luminais, *L'Amérique*, Paris, Bourse du commerce

Le bâtiment du XVIII^e siècle va dès lors être remodelé par l'architecte Henri Blondel pour devenir l'actuelle Bourse du commerce. Blondel rénove la coupole et prévoit pour sa décoration une peinture circulaire de 1 500 m². Celle-ci doit célébrer les vertus du commerce international et ses bienfaits à travers le monde. La composition, articulée autour du thème des continents, s'organise en quatre parties. Ces dernières sont confiées à Georges Clairin pour l'Asie et l'Afrique, à Hippolyte Lucas pour l'Europe et enfin à Luminais pour l'Amérique. Le peintre Alexis Mazerolle va réaliser les allégories en grisaille qui font transition entre chaque scène.

Pour l'Amérique, Luminais dépeint la construction du chemin de fer (fig. 1). Alors qu'à l'arrière-plan jaillit bruyamment des brumes une locomotive, symbole du progrès, au premier plan est disposé un éventail de personnages évoquant le nouveau monde : entrepreneurs, cow-boys, Indiens, ouvriers et esclaves. Sur la gauche de la composition, deux esclaves noirs portent une traverse destinée à la prolongation du chemin de fer. Notre peinture est l'esquisse pour une de ces deux figures. D'une exécution vigoureuse, elle est caractéristique du style franc et réaliste du peintre. L'esquisse pour l'autre homme noir est conservée au musée d'Art et d'Histoire de La Rochelle (fig. 2).



Fig. 2 : E.-V. Luminais, *Étude d'homme noir*, La Rochelle, musée d'Art et d'Histoire



EUGÈNE-LOUIS DE GASPARY

Né à Paris, actif entre 1887 et 1912

26. Paul Verlaine, 1893

Plâtre original
70 x 53 x 30 cm

Signé en bas à droite
sur le socle : E. de
Gaspary

Annoté en bas sur
le socle : PAUL
VERLAINE / Poésies / -
Romances sans paroles / -
La bonne chanson / -
Fêtes galantes / - Sagesse /
- Jadis et naguère / -
Amour /

Annoté sur le socle
à droite : Prose / Les
poètes maudits / Louise
Leclercq / Mémoires d'un
veuf

Annoté sur le socle au
verso : ... / Parallèlement

EXPOSITION

Paris, Salon de la
Société des artistes
français, 1893, n° 2891

BIBLIOGRAPHIE

H. Bouchot, « Les
Salons de 1893, III. La
sculpture », *Gazette des
Beaux-Arts*, 1893, II,
p. 114
Ch. Decaux,
« Verlaine », *Le Courrier
français*, 2 février 1896,
p. 4
A. van Bever et M.
Monda, *Bibliographie
et iconographie de Paul
Verlaine*, Paris, 1926,
p. 214

Né à Paris, Eugène-Louis de Gaspary est le fils du peintre amateur Eugène-Alfred Degaspary. Élève de François-Félix Roubaud, Gaspary commence à exposer au Salon avec un *Portrait de M. F...* en 1887 et reçoit une mention honorable au Salon de 1894. S'il exécute essentiellement des portraits, il a également réalisé des sculptures animalières et des sujets de genre comme *Désolation*, exposée en 1896. Trois ans auparavant, au Salon de 1893, Gaspary expose un buste en plâtre de Verlaine. Si l'iconographie contemporaine de Verlaine comprend quelques peintures par Eugène Carrière (1891, Paris, musée d'Orsay), Edmond Aman-Jean (1892, Metz, musée de la Cour d'Or) ou Henri Fantin-Latour (*Un coin de table*, 1872, Paris, musée d'Orsay), de nombreux dessins par Frédéric-Auguste Cazals, Félix Regamey ou William Rothenstein et quelques estampes par Félix Vallotton, Antonio de La Gandara ou Anders Zorn, les sculptures réalisées du vivant du poète sont excessivement rares. En dehors de deux médaillons par Félix-Maurice Charpentier et un certain Gaillepand, on ne connaît que deux bustes du poète, celui d'Auguste de Niederhäusern, dit Rodo, et celui qui est présenté ici.

Le buste exécuté par Rodo, dont la première version a été sculptée en 1890 (perdu, version de 1893 en bronze, fonte postérieure, Bâle, Kunstmuseum fig. 1), a été apprécié par Verlaine qui lui a consacré un sonnet publié dans *Dédicaces* (1890). Par contre, nous ignorons tout des relations qui purent se nouer entre Paul Verlaine et Eugène de Gaspary¹. Le buste en plâtre que nous présentons ici était cependant connu des amis du poète à son décès en 1896. Lorsque est lancée l'idée d'une souscription pour la réalisation du monument public à Verlaine, le nom de Gaspary est évoqué à plusieurs reprises par Léon Vanier, l'éditeur du poète et la presse². Tous devaient penser que le buste exposé en 1893, et reproduit dans le *Courrier français* au moment du décès de Verlaine, pouvait aisément être fondu dans le bronze pour s'adapter à l'extérieur. Finalement, le comité chargé de la réalisation du monument se tourne vers Rodo, qui reprend son buste de

1890, longuement retravaillé pour être adapté au monument inauguré finalement en 1911 dans le jardin du Luxembourg. Depuis 1896, la sculpture de Gaspary était perdue et sa redécouverte aujourd'hui constitue un apport important pour l'iconographie de l'auteur de *Parallèlement*.

En 1893, Verlaine a 49 ans. Après la période difficile partagée avec Arthur Rimbaud, Verlaine vit à Londres puis à Juniville avant de revenir à Paris en 1882. Il renoue avec les milieux littéraires et publie plusieurs volumes dont *Jadis et naguère*, sans rencontrer aucun succès autre que critique. À partir de 1887, il est célèbre dans les cercles littéraires mais peine à trouver de quoi survivre. En 1894, à la question posée par le journaliste Georges Docquois aux lecteurs du *Journal* : « Quel est celui qui, dans la gloire ainsi que dans le respect des jeunes, va remplacer Leconte de Lisle ? », la majorité des réponses vont à Verlaine, qui est alors surnommé « le prince des poètes ». Pourtant, la fin de sa vie est quasiment celle d'un clochard, hantant cafés et hôpitaux où il essaie de soigner son alcoolisme. Soutenu par

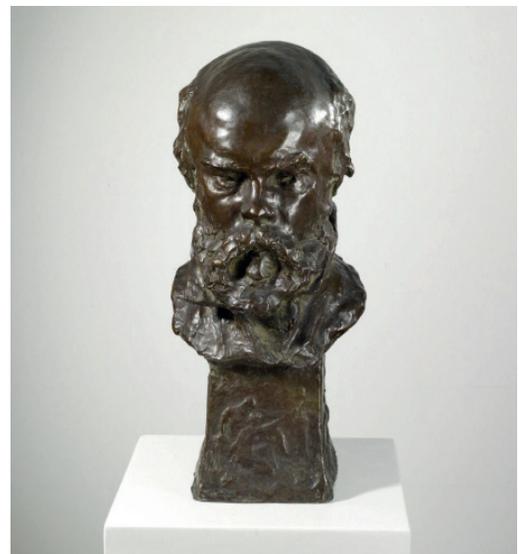


Fig. 1 : A. de Niederhäusern, *Paul Verlaine*, Bâle, Kunstmuseum



une poignée d'amis, il donne quelques conférences, notamment en Angleterre en 1893 à l'instigation du poète Arthur Symons et du dessinateur William Rothenstein, et continue à publier de rares volumes de poésies comme *Élégies* (1893), *Épigrammes* (1894) ou *Invectives* (1896). Souffrant de diabète, d'ulcères et de syphilis, Verlaine meurt d'une pneumonie aiguë le 18 janvier 1896.

Malgré sa déchéance, c'est un poète au faite de sa gloire que représente Gaspary, et à qui il rend hommage de façon très originale en le représentant s'élevant au-dessus de son œuvre. Le socle de la sculpture est en effet constitué par une pile de livres à laquelle est adossé un volume portant le nom du poète et la liste de ses principales œuvres jusqu'en 1893, plus ou moins ordonnées par ordre chronologique : *Romances sans paroles*, *La Bonne Chanson*, *Fêtes galantes*, *Sagesse*, *Jadis et naguère* et *Amour*. Sur la droite, on trouve un autre catalogue, des œuvres critiques ou de fiction, *Les Poètes maudits*, *Louise Leclercq*, *Mémoires d'un veuf...* Au-dessus s'élève le buste à proprement parler, enveloppé d'un manteau et d'une grande écharpe. On retrouve cet accessoire chamarré dans une série de clichés de Verlaine pris en 1893 par le photographe Otto à l'époque de la candidature du poète à l'Académie française (fig. 2).

Dans *Verlaine intime*, Charles Donos décrit ainsi le poète : « Sa face osseuse, son front proéminent, ses yeux clairs, yeux inoubliables, vert et gris, sortes de phares qui illuminaient son masque irrégulier, sa maigreur que trahissait le débraillé de sa toilette, s'imprégnaient dans la mémoire

de ceux qui l'approchaient³. » On retrouve toutes ces caractéristiques dans notre buste : le port de tête majestueux et le regard volontaire frappent immédiatement. Gaspary parvient à rendre ce regard si particulier en faisant ressortir dans le plâtre la forme arquée de ses sourcils froncés, suggérant une activité intellectuelle intense. Le sculpteur joue également du contraste entre le crâne lisse et la barbe épaisse, dont il détaille les mèches. Qualifié de « socratique » par H. Bouchot lors de son exposition en 1893, notre buste exprime parfaitement la forte personnalité du poète et cette « étrange cruauté⁴ » du regard qui impressionnait tant ses contemporains.



Fig. 2 : Otto, *Portrait de Verlaine*, collection particulière

1 Le seul lien existant entre Gaspary et Verlaine passe peut-être par Rimbaud : existerait-il un lien de parenté entre Émile de Gaspary, vice-consul de France à Aden en 1887, correspondant d'Arthur Rimbaud lors de son épopée en Éthiopie, et notre sculpteur ?

2 Courrier de L. Vanier au Sénat en date du 2 juillet 1896 ; H.

Breton dans *La Libre Parole* du 3 juillet 1896 ; *Le Proclope* du 15 juillet 1896 (cités par C. Lapaire, *Rodo, Un sculpteur entre la Suisse et Paris, Catalogue raisonné*, Berne-Lausanne, 2001, p. 73, 76-77 et 81).

3 Ch. Donos, *Verlaine intime*, Paris, 1898, p. 29.

4 M. Eymery, dite Rachilde, *Quand j'étais jeune*, Paris, 1947.



ÉTIENNE DIT NASREDDINE DINET

Paris, 1861 – 1929

27. *Les Maisons blanches*, vers 1890-1900

Huile sur carton
10,7 x 17,4 cm
Signé et annoté en
bas à gauche :
à Monsieur Portier /
Souvenir de
collaboration /
E. Dinet

Après avoir manifesté un goût précoce pour le dessin, qu'il développe durant les années de lycée, Étienne Dinet entre à l'École des beaux-arts de Paris en 1879. En ces temps d'impressionnisme naissant, il choisit vite le camp de Bastien-Lepage et des naturalistes, peignant clair, moderne aussi, mais sans excès. Ce réalisme discipliné, qui exalte le terroir contre la ville, fixe les propres limites de sa peinture. L'artiste saura cependant s'en libérer à l'occasion, et, à cet égard, l'Algérie sera sa chance. La révélation, à la suite d'un bref passage, a lieu en 1885, l'État lui ayant accordé une bourse de voyage. Les *Terrasses de Laghouat* (Alger, musée des Beaux-Arts), au Salon de 1886, annoncent que Guillaumet n'est pas mort sans successeur. Les années suivantes voient se multiplier les séjours de Dinet dans le Maghreb, jusqu'en 1900, où il s'installe définitivement à Biskra. Malgré un goût marqué pour les paysages désertiques, qui font de Dinet un émule de Fromentin, les sujets de mœurs vont dominer rapidement sa production, scènes de rue aux lumières intenses, baignades sensuelles ou franchement érotiques, couples enlacés ou rites religieux. En 1904, Dinet s'installe dans l'oasis de Bou Saâda, qu'il ne devait plus quitter jusqu'à sa mort. Son approfondissement de la culture et des mœurs arabes devait le conduire en 1913 à se convertir à l'islam. Sa vie de croyant culmine en 1929 avec le pèlerinage qu'il effectue à La Mecque, peu avant de mourir.

Chez Dinet, chaque sujet est traité avec le souci permanent de l'observation précise et une aptitude à synthétiser les formes jusqu'à l'abstraction grâce à la lumière saharienne. On retrouve toutes ces caractéristiques dans notre petite peinture représentant une place bordée de maisons à portiques blanchies à la chaux. Le premier plan, avec ses personnages en burnous blancs, est plongé dans une ombre peinte en bleu, couleur qui renvoie au ciel éclatant. L'artiste se montre ici soucieux d'intégrer les préoccupations luministes des peintres

impressionnistes, ce qui devrait permettre de dater cette peinture des années 1890-1900, au début de la carrière de Dinet comme peintre orientaliste.

Outre son activité de peintre, l'art d'Étienne Dinet s'est exprimé dans les nombreux ouvrages consacrés à la religion (*Vie de Mohammed*, 1918 ; *Pèlerinage à la Maison sacrée d'Allah*, 1930), aux mœurs (*El Fiafi oua el Kifar ou le Désert*, 1911) et aux légendes arabes (*Antar, poème héroïque arabe*, 1898 ; *Rabia el Kouloub ou le Printemps des cœurs*, 1902 ; *Khadra, danseuse Ouled Nail*, 1926) qu'il a illustrés. Le format et la dédicace laissent à penser que notre peinture est préparatoire pour une illustration que nous n'avons cependant pas pu identifier. Mais il pourrait également s'agir d'une première idée pour la *Prière sur la terrasse à Ghardaïa*, une huile sur carton destinée à l'illustration de la page 197 du livre *Mirages, scènes de la vie arabe*, publié en 1906 (localisation inconnue, fig. 2)¹.



Fig. 1 : E. Dinet, *Prière sur la terrasse à Ghardaïa*, collection particulière

1 D. Brahimi et K. Benchikou, *La Vie et l'œuvre d'Étienne Dinet*, Paris, 1984, n° 394, p. 252.



à mon amie Portier
Journées de Collaboration
E. DINET.

LIONELLO BALESTRIERI

Cetona, 1872 – 1958

28. *Beethoven (la Sonate à Kreutzer)*, vers 1900

Fusain
50,3 x 108,5 cm

Né en Toscane dans une famille modeste en 1872, Balestrieri commence ses études artistiques à Rome pour les continuer à Naples, où il devient l'un des élèves préférés de Domenico Morelli. En 1894, il s'installe à Paris comme illustrateur de journaux et graveur, et réalise de nombreuses vues de la capitale. Rejoint par son ami Giuseppe Vannicola (1876-1915), poète et musicien, Balestrieri se consacre dès lors aux œuvres à sujet musical avec *En attendant la gloire* ou *La Mort de Mimi*. Mais le succès est au rendez-vous avec le grand *Beethoven*, ovationné à l'Exposition universelle de Paris de 1900. Le monde de la musique continuera à inspirer Balestrieri (*La Vie de Chopin*, triptyque ; *Wagner composant l'Anneau des Nibelungen*), sans jamais plus rencontrer le succès du *Beethoven*. En 1914, Balestrieri rentre en Italie pour s'installer à Naples où il devient le directeur du musée de l'Art industriel puis de l'Académie des beaux-arts. À partir de 1923, il se rapproche du futurisme, plus particulièrement de Filippo Tommaso Marinetti et d'Enrico Prampolini. Retiré à la campagne en 1937, il se consacrera désormais à la peinture de paysage.

D'un très grand format (2,02 x 4,20 m), le *Beethoven* de Balestrieri remporte un immense succès (et un premier prix) lors de son exposition au Salon de 1900 à Paris. Un an plus tard, le *Beethoven* sera exposé à nouveau avec succès à la IV^e Biennale de Venise ; il est alors acquis par le Civico Museo Revoltella de Trieste où il se trouve toujours (fig. 1). Son succès est tel que le tableau sera l'une des premières œuvres dont les reproductions photographiques circuleront dans toute l'Europe et même en Amérique. La scène se situe dans une mansarde de Montmartre, symbole de la vie de bohème parisienne. Sur la gauche, le peintre et sa compagne, accompagnés de quelques amis, se concentrent sur l'interprétation faite par le violoniste Giuseppe Vannicola et un pianiste anonyme de la sonate pour violon et piano op. 47 de Ludwig van Beethoven, dite *Sonate à Kreutzer*. Au centre, sur la paroi du fond, le masque mortuaire en plâtre de Beethoven vient évoquer la figure du musicien.

En concentrant son tableau sur la représentation de l'écoute musicale, Balestrieri cherche à évoquer le culte des Grands Hommes, porté par l'esprit des Lumières puis intensifié au XIX^e siècle. Outre le pouvoir de créer,

le Génie jouit désormais d'une autre faculté, celle de ravir les sens, de posséder l'âme et de la soumettre à ses impulsions. En un mot, le pouvoir d'inspirer. La représentation de Beethoven, de sa figure et de sa vie, bénéficie de cette « sainte » promotion. Dès les années 1830, le compositeur s'impose dans l'imaginaire collectif comme un prophète, sa vie comme une « légende dorée », son culte comme une religion. Parallèlement, l'écoute de ses œuvres confine souvent à l'expérience sacrée. C'est cette expérience que veut évoquer Balestrieri : le peintre et ses amis artistes, en écoutant un morceau de Beethoven, cherchent à élever leur âme et à trouver l'inspiration pour leurs réalisations respectives.

Plutôt qu'un dessin préparatoire, notre feuille semble plus proche, par son côté achevé, d'un *ricordo* du tableau de Trieste. Devant le succès de l'œuvre, Balestrieri a répété son sujet à plusieurs occasions, soit en totalité, soit par partie (le violoniste notamment), en peinture, en dessin ou en estampe. En dehors de quelques modifications et simplifications, entre autre dans le fond, peu de différences entre notre dessin et le tableau. Mais c'est la transformation d'une image en couleurs en une œuvre en noir et blanc qu'il faut surtout remarquer et admirer. Balestrieri simplifie les formes, va à l'essentiel, multiplie les effets de matière, notamment par le biais de l'estompe du fusain, tout en ne négligeant pas les détails, comme certaines textures ou la fumée de la cigarette qui se détache en volutes sur le fond sombre, morceau qui passe presque inaperçu dans la peinture. Ce tour de force technique ainsi que la force d'évocation de l'image font de notre dessin, mélange d'art et de musique, d'écoute et de génie, une parfaite évocation du monde artistique bohème du Paris de la Belle Époque.



Fig. 1 : L. Balestrieri, *Beethoven*, Trieste, Civico Museo Revoltella







AUGUSTIN GRASS-MICK

Paris, 1873 – Marseille, 1963

29. *Concours de mollets au Bal Tabarin*, vers 1905

Huile sur carton
29 x 18,5 cm
Annoté au verso :
Tabarin /
A. Grass-Mick. /
1873-1963

Fils de Lorrains émigrés à Paris en 1871, le jeune Augustin côtoie les amis artistes de ses parents, l'affichiste Choubrac ainsi que le peintre Édouard Detaille qui lui prodigue les premiers encouragements. En 1889, on le retrouve apprenti décorateur sur le chantier de l'Exposition universelle et il suit alors les cours du soir à l'École des arts décoratifs. Grâce à la presse, Grass-Mick trouve enfin sa voie : ses chroniques pour les journaux amusants, *Le Charivari*, *Le Cri de Paris*, *Le Rire*, le mettent au contact des artistes et du monde du spectacle – Verlaine, Gauguin, Rodin, Bartholdi. En 1897, aidé par son ami Erik Satie, il emménage à Montmartre, rue Lepic. Devenu un visiteur assidu des brasseries du boulevard de Clichy et des cabarets de la butte comme Le Mirliton ou le Moulin-Rouge, il rencontre les acteurs de la bohème artistique : Aristide Bruant, Jehan Rictus, Jane Avril ou la Goulue. Mais son admiration va à Toulouse-Lautrec, dont il devient l'ami et dont il dessine le portrait (collection particulière). Parallèlement, la galerie Berthe Weill montre ses œuvres à côté de celles du jeune Picasso, parisien de fraîche date. Il expose aussi au Salon des Indépendants, au Salon d'Automne et à celui des Humoristes de 1902 à 1913. En 1914, quatre de ses œuvres – dont *Ma fenêtre*, vendue par nos soins en 2006¹ – figurent au catalogue de la vente de La Peau de l'Ours, une association de jeunes investisseurs passionnés de peinture moderne, au côté de toiles de Matisse, Rouault, Bonnard et Picasso. Mais il a déjà quitté la capitale depuis deux ans, tournant la page de la Belle Époque. Installé à Marseille avec son épouse, les deux ouvrages qu'il consacre à Puget et à Daumier valent peut-être mieux que les tableaux qu'il produit alors, dénués du charme de ses œuvres montmartroises.

Fondé par le compositeur et chef d'orchestre Auguste Bosc, le Bal Tabarin ouvre ses portes en 1904 au 36, rue Victor Massé, sur l'emplacement de l'ancien cabaret de chansonniers Les Tréteaux de Tabarin qui lui donne son nom. Le succès est immédiat et le « Tout-Paris » s'y précipite pour danser au rythme de partitions endiablées agrémentées de bruits divers : trompe d'auto ou coups de revolver. En 1915, alors

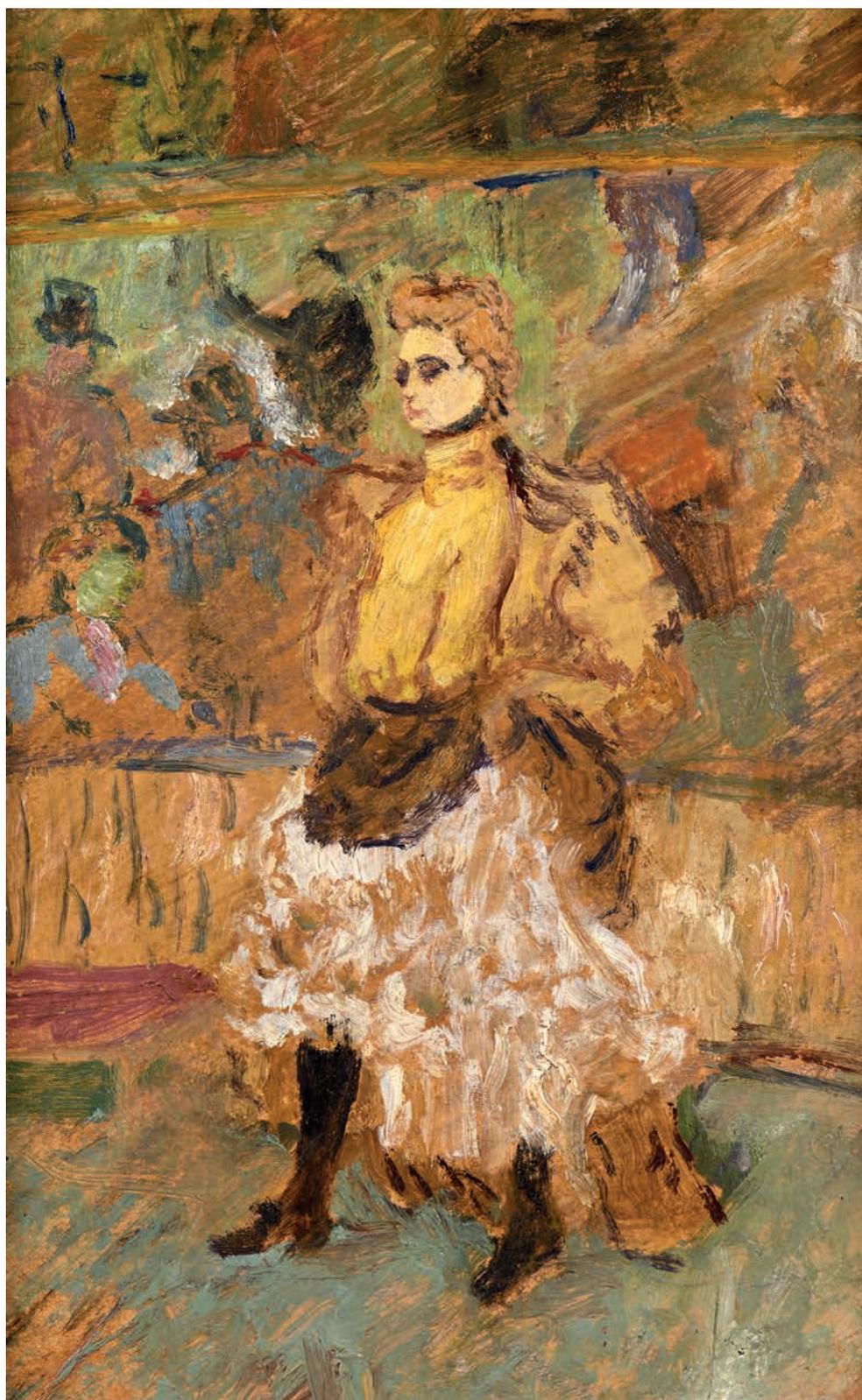
que le Moulin-Rouge, grand rival du Bal Tabarin, vient d'être ravagé par un incendie, Bosc accueille son *French cancan*, dont il fait la principale attraction de la maison. Cette prospérité durera jusque dans les années 1950 ; le Tabarin sera finalement détruit en 1966.

Le succès du Bal Tabarin est notamment assuré par les fêtes qui y sont données et dont le thème est renouvelé constamment : bals costumés, batailles de fleurs mais aussi concours les plus divers comme celui du plus beau postérieur, de la plus belle poitrine ou des plus beaux mollets (fig. 1). Habitué des lieux, Grass-Mick nous donne ici une image de ce dernier concours : une entraîneuse placée au centre de la piste de danse relève ses jupons pour exposer ses mollets recouverts de bas noirs. En quelques traits souples et épais, Grass-Mick croque la silhouette massive et synthétisée de son personnage, montrant ainsi son attachement à l'esthétique de la peinture moderne alors représentée par les Fauves. Le cadrage abrupt, l'absence de modelé, la rapidité de la touche et les tonalités vives font de cette image insolite une composition audacieuse et attachante, parfaitement représentative du regard caustique porté par l'artiste sur la vie montmartroise de la Belle Époque dont il aura été l'observateur assidu.



Fig. 1 : Anonyme, *Concours de mollets au Bal Tabarin*, collection particulière

1 *Tableaux, sculptures & dessins français*, Paris, galerie Terrades, 2006, n° 32.



ROGER DE LA FRESNAYE

Le Mans, 1885 – Grasse, 1925

30. *L'Escadron*, vers 1910-1911

Huile sur carton
33 x 41 cm
Au verso,
Étude de cheval,
crayon noir

PROVENANCE

Edmond Courty,
Châtillon-sous-
Bagneux
Collection
particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE

G. Seligman, *Roger de La Fresnaye, avec le catalogue raisonné de l'œuvre*, Neuchâtel, 1969, n° 109, p. 147

Né au Mans, d'un père capitaine d'artillerie, Roger de La Fresnaye reçoit une éducation patricienne attachée aux traditions. Arrivé à Paris en 1903 pour y faire ses études, il entre à l'Académie Julian et se lie d'amitié avec Dunoyer de Segonzac. Il y prépare le concours d'entrée à l'École des beaux-arts, dans laquelle il est admis un an plus tard. À partir de 1908, il intègre l'Académie Ranson où il reçoit l'enseignement de Maurice Denis et de Paul Sérusier. S'intéressant au cubisme, il se joint en 1911 au groupe de Puteaux et participe aux réunions dans l'atelier de Jacques Villon au moment de la formation de la Section d'or. Durant ces années, il fréquente artistes et musiciens d'avant-garde tels que Georges Auric, Erik Satie ou Francis Poulenc qu'il accueille dans sa propriété-atelier de Saint-Nizier-sous-Charlieu (Loire). Il s'engage dans l'infanterie dès le début de la guerre. En 1918, il est réformé à la suite d'une hémorragie pulmonaire. Il se remet à la peinture en 1920 et abandonne le cubisme pour se tourner vers une analyse plus linéaire et plus décorative. L'affaiblissement de son état physique l'oblige à réduire son rythme de travail et il meurt en 1925, à 40 ans à peine.

À l'Académie Ranson, La Fresnaye a entendu Maurice Denis vanter la « gaucherie » des primitifs italiens, la limpidité des miniaturistes médiévaux et le « primitivisme » de Cézanne. Dans le même temps, il a pris connaissance des expérimentations cézanniennes des futurs cubistes, des sculptures issues du continent africain, et a découvert les rudes estampes des fauves. 1910 est l'année où, libéré des préjugés visuels courants, La Fresnaye met au point une synthèse plastique qui lui est propre : vocabulaire cézannien, réminiscences du classicisme, suggestions du primitivisme. À l'automne de la même année, désireux de frapper un grand coup au Salon des Indépendants, le peintre entreprend une toile carrée de grand format, *Le Cuirassier* (Paris, musée national d'Art moderne, fig. 1). Dans la lignée de cette première œuvre, La Fresnaye achève, les derniers jours de l'année 1911, un grand format intitulé *Artillerie* (New York, Metropolitan Museum of Art, fig. 2).

Cette réflexion de La Fresnaye sur les sujets militaires est peut-être la réminiscence d'une scène dont il a pu être témoin dans son enfance (son père était capitaine d'artillerie) mais elle est aussi nourrie par la découverte de la pièce de théâtre *Tête d'or* de Paul Claudel. Enthousiasmé par la lecture de cet ouvrage publié en 1894, le peintre commence à faire des croquis au cours de l'été 1910 en vue d'une illustration du texte. Même si ce projet de livre illustré n'est pas réalisé du vivant de l'artiste, onze dessins à la plume – désormais conservés au musée d'Art moderne de Troyes – accompagnent le texte d'une manière originale. Certains dessins à thèmes martiaux, en rapport avec l'épopée de *Tête d'or*, un féroce chef d'armée, comme « Et le défilé interminable des canons » ou « Et je crie en avant » (fig. 3), sont à mettre en rapport avec *Le Cuirassier*, *Artillerie* et notre peinture, *L'Escadron*.

Ici, une unité de cavalerie fait halte sur une place de village. Cinq soldats et quatre chevaux peuplent un terrain planté d'arbres, bordé de maisons aux grandes portes arrondies. Les personnages et les animaux, aux contours fortement marqués d'un cerne noir, présentent des déformations en courbes



Fig. 1 : R. de La Fresnaye, *Le Cuirassier*, Paris, musée national d'Art moderne



qui rappellent encore l'influence des Nabis. Certains procédés – la construction géométrique, l'espace dépourvu de profondeur, l'effacement des traits des visages, la gamme volontairement réduite des couleurs, ocre, vert et rouge – indiquent que le peintre s'approche du cubisme. Cependant, le choix du genre – un tableau d'histoire – et l'intrusion de la vie quotidienne contreviennent au cubisme strict, qui répudie l'anecdote comme le mouvement. Comme la plupart des toiles des années 1910-1911, *L'Escadron* est une œuvre très construite : privilégiant un point de vue quelque peu plongeant, elle est organisée autour de l'élément central du soldat à cheval. La perspective est suggérée par une ligne de sol à gauche, mais c'est surtout la scansion des chevaux et l'échelle des personnages qui permettent de donner la sensation de profondeur. Nous avons ici une parfaite illustration des annotations écrites par l'artiste dans un carnet le 14 janvier 1910 : « Demain matin, penser, en travaillant à mon tableau, que les figures doivent expliquer la composition coupée par un style très volontaire. Les volumes des masses, les formes de taches doivent être ma seule préoccupation [...]. Faire de la peinture et non des découpages¹. »

L'Escadron, comme *Le Cuirassier*, *Artillerie* ou certains dessins pour *Tête d'or*, fait partie d'un ensemble



Fig. 2 : R. de La Fresnaye, *Artillerie*, New York, Metropolitan Museum of Art



Fig. 3 : R. de La Fresnaye, *Et je crie en avant*, Troyes, musée d'Art moderne

d'œuvres impétueuses qui constituent un cycle de compositions épiques, l'un des sommets de l'art de La Fresnaye avant la guerre, qui cherche alors à traiter les sujets de la grande peinture avec des moyens neufs. Cette recherche, contemporaine du regain du sentiment national à la veille de 1914, a été appréciée par la critique. Frappé par *Le Cuirassier* présenté au Salon des Indépendants de 1911, Guillaume Apollinaire en fait un éloge appuyé : « *Le Cuirassier* de La Fresnaye est un excellent morceau. Cet artiste aborde la peinture militaire avec une entière franchise et des moyens tout neufs. C'est là un des beaux envois au Salon. Il faut que M. de La Fresnaye aborde maintenant de grandes compositions. Mais qu'eût été Gros sans les batailles de l'Empire ? La Fresnaye se doit de souhaiter une guerre². » Cette dernière remarque comporte une note tragiquement prophétique, non que le peintre ait effectivement souhaité une guerre en 1911, mais parce qu'il allait, comme Apollinaire lui-même, être l'une des nombreuses victimes de la Première Guerre mondiale.

1 Cité par F. Lucbert, *Roger de La Fresnaye 1885-1925 : cubisme et tradition*, Paris, 2005, p. 40.

2 G. Apollinaire, « Le Salon des Indépendants. La jeunesse

artistique et les nouvelles disciplines », *L'Intransigeant*, n° 11237, 21 avril 1911, p. 2.



I N D E X

Armand-Dumaresq, Édouard	22	Gérôme, Jean-Léon	21
Balestrieri, Lionello	28	Grass-Mick, Augustin	29
Benjamin-Constant	23	Jung, Théodore	15
Bergamaschi, Giovanni	18	La Fresnaye, Roger de	30
Bonirote, Pierre	14	Laurent, Jean-Antoine et Paul	11
Bonnat, Léon	20	López y Portaña, Vicente	12
Cals, Adolphe-Félix	17	Luminais, Évariste-Vital	25
Cazes, Romain	19	Pradier, James	16
Chardigny, Barthélemy-François	8	Rigaud, Hyacinthe	2
Colin de la Biochaye, C.-L.-M.	7	Rouvière, Philibert	13
Dantan, Édouard	24	Santerre, Jean-Baptiste	3
Dinet, Étienne	27	Taunay, Nicolas-Antoine	4
Dunouy, Alexandre-Hyacinthe	10	Van Spaendonck, Gérard van	6
Franque, Jean-Pierre	9	Vien, Joseph-Marie	5
Gaspary, Eugène-Louis de	26	Vignon, Claude	1

Clichés des œuvres : Thierry Jacob
Clichés de comparaison : droits réservés

Achévé d'imprimer à Florence
en octobre 2018
par ViolArt info@violart.firenze.it





GALERIE TERRADES

TABLEAUX & DESSINS

8, RUE D'ALGER • 75001 PARIS
TÉL. 01 40 20 90 51 • FAX 01 40 20 90 61 • CONTACT@GALERIETERRADES.COM
WWW.GALERIETERRADES.COM