

DREYFUS

INVESTOR BASEL S.A.

TABLEAUX DE MAÎTRES

26, BIRSIGSTRASSE - BP 153 - CH 4011 BALE - SUISSE

D R E Y F U S
I N V E S T O R B A S E L S . A .

26, Birsigstrasse - BP 153
CH - 4011 Bâle - Suisse
Tél : 00 41 79 320 24 09
Fax : 00 41 61 283 95 30
galerie@dreyfus-drouot.com
www.galerie-dreyfus.com

Banque : UBS Aeschenvorstadt 1 CH - 4002 Bâle
IBAN : CH430023323373911660X BIC : UBSWCHZH80A

La crise a bousculé beaucoup de nos certitudes.

Mais elle permet aussi de redécouvrir certaines valeurs-refuge : l'acquisition de tableaux de maîtres dont la valeur est toujours en constante augmentation depuis... 100 ans. C'est le constat fait par les millions de collectionneurs à travers le monde.

Nos aînés, dans leur sagesse, ont toujours privilégié ce type d'investissement sûr, simple, à l'abri des aléas économiques et des caprices d'autres marchés (actions, immobilier ou même l'or...)

Les nouveaux catalogues d'INVESTOR BASEL S.A. à Bâle, société reconnue depuis 40 ans dans le monde entier qui a vendu de très nombreuses tableaux de maîtres importantes, présente pour vous les avantages suivants :

- Votre investissement est modulable en fonction des sommes que vous pouvez ou que vous souhaitez dédier à ces types de placement.

- Les transactions sont réalisées légalement mais en toute discrétion par une société suisse installée en Suisse depuis des décennies avec les souplesses de paiement qu'offre le Droit Suisse.

- Les tableaux de maître sont livrés hors taxes avec leur attestation d'authenticité dûment certifiée par un expert hautement spécialisé et indépendant.

- Sur votre demande vos tableaux de maître pourront également être laissés en dépôt et gardés pour votre compte par la société suisse ou par la banque de votre choix, avec des garanties contre tous les risques de conservation couverts par la compagnie d'assurance suisse « La Bâloise ».

- Pour les clients français ces placements ne sont pas imposables à l'ISF (art.885-1 du CGI). Au-delà de 12 ans de détention, il n'y a plus, ni taxe forfaitaire de 5 %, ni impôt sur les plus-values. Facilités de transmission en cas de successions.

- Enfin, INVESTOR BASEL S.A. Bâle vous proposera ses services dans l'hypothèse ultérieure d'une revente.

Pour de plus amples renseignements et pour tout contact confidentiel et sans engagement, nous vous laissons le soin de bien vouloir contacter :

INVESTOR BASEL S.A.
26 Birsigstrasse, BP 153
CH-4011 Bâle - Suisse
Tél. +41 79 320 24 09
Fax +41 61 283 95 30
galerie@dreyfus-drouot.com
www.galerie-dreyfus.com

FRANÇOIS BOUCHER

La belle villageoise

vers 1756

Huile sur toile signée à gauche.

41 x 31 cm.

Certificat de René Millet Expertise, P. & D. Colnaghi & Co. LTD
et The National Trust.

Dans l'intérieur sombre d'une cuisine, une mère de famille s'affaire autour de ses trois enfants. Au premier plan, divers objets négligemment disposés par le peintre situent la scène, bassine de cuivre, cruche en terre, chou, navets... qui ne sont pas sans évoquer son contemporain Chardin. A l'arrière-plan, on distingue quelque rare meuble ; un jambon pend du plafond. Si tout est ici modeste, les personnages sont néanmoins de bonne mise et semblent poser comme pour un portrait de famille. Entre la scène de genre et l'allégorie familiale, Boucher choisit un décor rustique pour nous conter une saynète où les enfants tiennent le premier rôle. Assis sur un coffre au centre de la composition, l'un d'entre eux nous fixe de son regard angélique comme pour nous distraire de la dispute qui s'est déroulée. A ses côtés, son frère garde jalousement un chat fixant le petit dernier qui, penaud, se détourne de la scène, bientôt consolé par sa mère. Celle-ci, la belle villageoise, tient le second rôle, celui de l'arbitre. Boucher accorde au monde de l'enfance une attention toute particulière caractéristique de cette deuxième moitié du XVIII^e s. gagnée aux idées rousseauistes.

François Boucher (1703-1770) est l'un des peintres français emblématiques du siècle des Lumières. Sa peinture galante qui privilégie l'érotisme des personnages à l'héroïsme des sujets aura les faveurs de la cour et notamment celles de Mme de Pompadour qui lui commandera de nombreux portraits. Nommé Premier peintre du roi Louis XV en 1765, au firmament de sa carrière, Boucher a commencé son apprentissage chez son père puis dans l'atelier du graveur Jean-François Cars auprès duquel il se familiarise avec l'œuvre de Watteau. Mais c'est avec François Lemoyne, grand décorateur de Versailles, qu'il apprend la peinture et s'initie aux subtilités du style rococo. Après un séjour en Italie, il est reçu à l'Académie royale de Peinture et de sculpture en 1734 avec *Renaud et Armide*, aujourd'hui au Louvre. Au-delà de la peinture d'histoire, dont les scènes mythologiques sont prétextes à des aventures galantes, Boucher balaie un vaste répertoire allant de la scène pastorale au portrait de cour, en passant par la scène de genre familiale privilégiant l'intime comme avec cette *Belle Villageoise* auquel *Le Déjeuner* du Louvre, plus citadin, pourrait faire pendant. Le style de François Boucher se caractérise par une touche vive, lumineuse et colorée. Sa peinture dénuée de mélancolie, évoque un univers joyeux délaissant les tourments de la vie pour ne s'arrêter que sur ses plaisirs. Le quotidien idéalisé auquel il nous convie est celui que perçoit une société privilégiée encore épargnée par les tourments révolutionnaires à venir.



EUGÈNE BOUDIN

Eugène Boudin (1824-1898), est un peintre paysagiste majeur du XIXe siècle. S'il est considéré comme l'un des précurseurs de l'impressionnisme, faisant figure d'avant-garde en plantant son chevalet en extérieur pour peindre « d'après nature », il s'inscrit aussi dans la grande tradition de peintres de paysages. Ces tableaux témoignent des leçons retenues de ses aînés qu'il a beaucoup copié au Louvre. Le sujet comme son traitement appartient à un courant naturaliste, où les peintres choisissent de représenter les travaux journaliers de gens modestes, dans un souci à la fois de réalisme et de pittoresque. L'attitude des *Laveuses* n'est pas sans évoquer *Les Glaneuses ou la Cribleuse de blé* de Millet dont Boudin était proche. Né à Honfleur, d'un père marin, Eugène Boudin est profondément marqué par les paysages côtiers dans lequel il évolue. Il est très tôt attiré par la peinture de paysages. Encouragé par Millet, il se lance alors dans le dessin puis vient étudier la peinture à Paris dans l'atelier d'Isabey. Fréquentant assidument le Louvre, il vit des copies des grands maîtres qu'il vend aux amateurs. De retour chaque été en Normandie, il s'oriente vers des peintures de marines et travaille à rendre les effets atmosphériques que lui offrent les paysages de bord de mer.

C'est ainsi qu'il décide de sortir de son atelier pour peindre directement en extérieur, et ce bien avant les Impressionnistes qu'il va influencer fortement. En 1859, il expose sa première toile au Salon où il se fait remarquer notamment par Baudelaire. Il rencontre Courbet, Jongkind puis Monet qu'il va initier à la peinture en plein-air. Gagnant en notoriété, il se consacre à des sujets plus mondains accompagnant la naissance des premières stations balnéaires, Deauville, Trouville mais aussi Juan-les-Pins. En 1874, il participe à la première exposition impressionniste chez Nadar. Au-delà des scènes de la vie quotidienne, croquées avec vivacité voire pittoresque, ses paysages s'organisent avec précision selon les lois de la perspective et selon un cadrage influencé par la photographie naissante. Les personnages, secondaires voire anecdotiques, s'inscrivent dans un espace perspectif où le regard est invité à parcourir de vastes étendues. Mais c'est d'abord son traitement de la lumière qui lui vaudra la reconnaissance de ses pairs notamment pour ses ciels, dont *Juan-les-Pins* donne ici un bel aperçu. Corot, son aîné lui attribue le titre élogieux de « roi des ciels » quand Baudelaire lui décerne celui de « peintre des beautés météorologiques ».

EUGÈNE BOUDIN

Juan Les Pins, la promenade et la baie

1893

Huile sur toile signée et datée en bas à gauche.

50 x 73 cm.

Cette œuvre est reproduite dans le Tome III du livre de Robert Schmit « *Eugène Boudin, Paris, 1973* ».

Provenance : Galerie Durand - Ruel 1893

Par une belle journée ensoleillée, un couple se promène au bord de la mer qu'on aperçoit au loin à droite, formant une baie. Le premier plan, largement dégagé, nous invite à suivre ce couple déjà lointain qui s'apprête à pénétrer sous la frondaison d'un bois surplombant la rive. Ces deux femmes, encore dans la lumière, vont en croiser deux autres qui sortent du même bois se faisant échos par le jeu coloré du rouge de leur capeline. Le peintre anime ainsi son paysage d'une présence humaine introduisant une narration et même une temporalité. Nous sommes ici à la Belle époque sur la côte d'Azur, probablement l'hiver, saison à laquelle la haute société vient séjourner sous des cieux plus cléments. Juan-les-Pins, jeune station balnéaire créée dix ans auparavant, n'est évoquée ici que par sa pinède. Mais ce sont les plaisirs de la villégiature que nous dépeint Eugène Boudin par la seule présence de ces élégantes qui ne sont pas sans évoquer *L'Assemblée dans un parc* de Watteau. L'espace subtilement construit selon les règles de la perspective, dirige notre regard vers le couple central guidé à la fois par le parapet de pierres, à droite, et par les rangées d'arbres formant une allée. La succession des plans lointains se répartit selon l'alternance « classique » de zones d'ombres et de lumières laissant percevoir au fond une clairière avant la pénombre du bois où se perd notre regard.



EUGÈNE BOUDIN

Laveuses au bord de la Touques (paire)

vers 1885-1890

Huile sur panneau signée en bas à droite.

22 x 33 cm.

Ces œuvres sont reproduites dans le Tome III du livre de Robert Schmit

« *Eugène Boudin, Paris, 1973.* »

Ces deux tableaux, en pendant, se répondent quasi symétriquement dessinant les deux pans d'un arc de cercle qui, accolés, dessineraient la boucle d'une rivière, la Touques. Cette rivière, dont les berges évoquent le front de mer, occupe chaque fois la majeure partie de la toile ; on aperçoit, mince bande de terre, la rive opposée en arrière-plan à travers laquelle disparaît le cours d'eau. A l'horizon, la même bande étroite de ciel se prolonge dans les deux toiles. Les personnages, des femmes occupées à laver dans la rivière des vêtements répartis autour d'elles, sont centrés au premier plan. Nous tournant le dos, indifférentes à la présence du peintre, ces laveuses nous font entrer dans la composition. Notre regard s'y arrête un instant avant d'être guidé dans le lointain par le tracé des rives de la Touques. Jouant avec l'équilibre des masses, Boudin répartit ces femmes tantôt groupées au premier plan, tantôt plus éloignées isolant un personnage au premier plan, comme point d'entrée dans l'œuvre. A cette succession des figures, s'ajoutent les procédés de la perspective atmosphérique, où le dégradé des couleurs accentue l'effet de profondeur. Cette harmonie chromatique où dominent les bleus délavés et les ocres, est ravivée par les notes franches et saturées des laveuses et des vêtements épars au premier plan.



EUGÈNE BOUDIN

Dordrecht, La Meuse

1884

Huile sur toile signée et datée en bas à droite.

45 x 65 cm.

Tel une marine hollandaise, ce paysage nous expose un ciel qui semble le sujet principal tant il prend une place prépondérante dans la composition. En effet, ce sont près des trois-quarts du tableau qui sont consacrés à ce ciel pommelé aux nuages vaporeux, si caractéristiques d'Eugène Boudin. Dans une parfaite unité chromatique, ils se diluent plus qu'ils ne se reflètent dans la Meuse qui coule en contrebas. A l'horizon, seule une mince bande de terre vient les séparer, qui s'amplifie de chaque côté selon les lois de la perspective. Si à droite quelques arbres nous évoquent la nature, à gauche la rive est plus construite suggérant les abords d'un port. C'est cet horizon bouché qui nous permet de comprendre qu'il s'agit ici d'un fleuve dont les courbes nous masquent l'embouchure pourtant proche. Les trois mâts qui se profilent à l'horizon, comme autant d'arêtes, témoignent en effet d'un trafic fluvial que le premier plan semblait ignorer... La barque qui s'avance vers nous contraste par sa taille avec l'activité portuaire du fond. Elle nous permet d'évoquer celle où pourrait se tenir le peintre pour réaliser ce paysage. Celui-ci parfaitement centré suppose, de fait, que l'artiste l'ait réalisé à bord d'une embarcation. Cette marine n'est pas sans nous rappeler celle réalisée deux siècles plus tôt par le peintre hollandais, Albert Cuyp et conservée aujourd'hui au J. Paul Getty Museum. Au-delà de la prédominance du ciel, c'est aussi cette composition centrée, avec la présence plus discrète chez Boudin d'un bateau comme axe de symétrie. C'est lors de ses voyages aux Pays-Bas que ce dernier se familiarise avec les maîtres du siècle d'or hollandais, dont il avait pu déjà admirer des œuvres au Louvre, notamment, une autre vue de la Meuse à Dordrecht par Van Goyen cette fois. Ce séjour hollandais sera une source d'inspiration très féconde pour ce peintre de plein air qui retrouve dans les ciels bataves les atmosphères de ses ciels normands, aux teintes délavées.



EUGÈNE BOUDIN

Boulogne-sur-Mer, le port

1891-93

Huile sur toile signée et datée en bas à droite.

45 x 65 cm.

Le quai depuis lequel nous considérons ce port s'avance dans la toile comme la proue d'un navire. Il s'agit d'un promontoire auquel on accède par une échelle dont on n'aperçoit l'extrémité supérieure au tout premier plan. Nulle activité humaine apparente hormis cet homme allongé qui s'adresse à un autre en contrebas, dans sa barque. Les travaux semblent s'être arrêtés il y a peu comme l'attestent les deux tréteaux sur lesquels devaient reposer une petite embarcation et surtout les cordages épars qui se déploient depuis une bitte d'amarrage. D'un noir plus intense que tout le reste, celle-ci se dresse au centre de la composition comme un point d'ancrage visuel. Dans l'axe, à l'arrière-plan, la ligne d'horizon délimitant ciel et mer se distingue entre deux langues de terre occupées par des navires. A droite, plus particulièrement, s'alignent des trois-mâts dont l'un, penché, nous témoigne de l'activité de chantier naval qui anime ce port. Mais c'est à l'extrême arrière-plan que le peintre nous dévoile la « marche du progrès » avec le ruban de fumée qui s'échappe d'un bateau à vapeur, dont la hauteur des volutes rivalise avec celles des mâts. Dans une temporalité suggérée par la profondeur de l'espace, la marine à vapeur s'annonce pour se substituer bientôt à celle à voile, en cette fin de siècle marqué par l'industrialisation. C'est cette vapeur si contemporaine qui distancie cette fois la composition du peintre de celle de ses modèles hollandais dont subsiste pourtant encore la prééminence du ciel. Témoin de son siècle, Eugène Boudin est d'abord un observateur méticuleux de la nature. Installant son chevalet en plein air, il concilie un œil attentif aux changements atmosphériques à une connaissance nourrie des grands maîtres du paysage, et parmi ceux-ci les Hollandais du siècle d'or.



GEORGES BRAQUE

Bouquet de fleurs

1943

Huile sur toile signée en bas à gauche.

19 x 33 cm.

Certificat John Rewald.

Six marguerites et quatre tournesols s'étagent dans un vase qui occupe le centre de la composition. Leur répartition dans ce vase tout comme la disposition de celui-ci sur ce qui semble être l'angle d'une table, n'est pas réaliste. La représentation de l'espace est ici malmenée, fragmentée voire même niée si l'on considère le fond jaune uni du tableau qui ne donne aucun indice de profondeur de champs. Le vase, à lui seul, pose la question du volume représenté : cylindrique à ses extrémités, il présente un angle en son centre. Aucune ombre ne vient non plus ancrer l'objet dans cet espace. Il semblerait flotter sans le décrochement de l'angle de la table qui force notre regard à reconstruire un espace rationnel. A la fois vu de face et du dessus, ce bouquet de fleurs propose donc une synthèse des différents angles de vue possibles. La palette chromatique réduite au jaune et au vert, à la limite du camaïeu, participe de cette simplification des formes. La touche, très présente, devient motif quand il s'agit de peindre les pétales. Pour autant, l'épure du traitement n'en rend pas cette œuvre naïve. Chaque fleur est montrée dans sa singularité, finement observée d'après nature avant d'être traduite avec l'économie de moyens d'une touche franche.

Georges Braque (1882-1963) est considéré avec Picasso comme l'initiateur du mouvement cubiste. Artiste total, il peint, grave, sculpte et invente la technique du collage. Suivant d'abord une formation d'artisan-décorateur, il s'oriente vers la peinture et s'installe à Montmartre, centre névralgique des artistes d'avant-garde. Dès 1906, il expose ses œuvres au Salon des Indépendants. D'abord inspiré par le fauvisme, il découvre l'œuvre de Cézanne qui l'amène à plus de simplification. Mais c'est la rencontre décisive avec Picasso dont *Les Femmes d'Alger* révolutionne son œuvre, qui lui inspire son *Grand nu* de 1908. De cette rencontre naît alors le cubisme, décomposant le modèle pour mieux le recomposer, multipliant les points de vue, simplifiant les formes en les géométrisant. À partir des années 20, se défiant d'une dérive de son œuvre vers l'abstraction, Braque réintroduit l'objet réel dans ses natures mortes. Sa palette délaisse les camaïeux de gris pour revenir à des tons plus colorés. Exposé chez Kahnweiler puis Rosenberg, sa notoriété va croissant. Vollard lui commande une série de gravures, éditées par Maeght. Pendant la seconde guerre mondiale, il se consacre à une peinture plus ascétique, enchaînant les séries de *Guéridons* et de natures mortes à laquelle se rattache ce *Bouquet de fleurs*.



BERNARD BUFFET

Anémones

1974

Huile sur toile signée en haut à droite et datée en haut à gauche.

65 x 54 cm.

Ce bouquet d'anémones qui se dresse au centre de la toile dans un vase tubulaire n'est pas qu'un exercice de style. Son apparente stabilité est fragilisée par sa disposition inattendue. S'il est centré dans la toile, le bouquet repose, en revanche, au bord d'une table et l'ombre de son vase, avalée par le vide, laisse imaginer la possibilité d'une chute. Ne serait cette interruption brutale du support, la composition resterait classique, ancrée dans la grande tradition de la nature morte. En effet, la table, réduite à sa plus simple expression, se présente comme une surface horizontale qui fait le lien entre le bord du cadre et le fond, laissé nu pour mieux mettre en valeur le sujet. Elle est en cela l'héritière directe des consoles de pierres de Chardin. La palette de couleurs joue de contrastes. Au jaune ensoleillé de la table, répond le gris plus froid du fond sur lequel les rouges des anémones, variant de l'orangé au violacé, éclatent. Leurs corolles largement ouvertes, comme autant de soleils, se tournent vers le spectateur pour le regarder de leur pupille unique. Si la touche est brossée à grands traits, elle vient cependant suggérer avec finesse de multiples détails comme ceux du feuillage ou encore des tiges aperçues en transparence dans le verre.

Bernard Buffet (1928-99) est sans conteste l'un des peintres français les plus prolifiques de sa génération, touchant à tous les registres de l'aquarelle à la lithographie. Venu très tôt à la peinture, il entre à 15 ans à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et expose son premier tableau trois ans plus tard. Le succès est vite au rendez-vous. Son style, très caractéristique, se définit par un graphisme noir et anguleux qui cerne les formes et strie souvent ses arrière-plans de hachures saccadées. Sa signature en est comme le manifeste. Qualifié d'expressionniste, son trait, nerveux, dégage une certaine mélancolie, comme en témoigne sa série de portraits de clowns tristes qui émaille sa carrière. Portraitiste, paysagiste, peintre de natures mortes,... Buffet s'essaye à tous les genres, à toutes les techniques et toujours avec succès. La composition de ses *Anémones* obéit aux mêmes principes de construction que ses autres bouquets, d'aspects symétriques, de structures rayonnantes et toujours placés à l'extrémité d'une table dont le bord s'interrompt le plus souvent à droite pour introduire dynamisme et profondeur.



PAUL CÉZANNE

Les deux enfants

1858-1860

Huile sur toile

55 x 45 cm.

Cette œuvre est reproduite dans le catalogue raisonné de la peinture de Paul Cézanne, édité par John Rewald des éditions Harry N. Abrams.

Deux enfants assis à l'extérieur d'une maison caressent un lapin. Un second, blotti à côté d'eux, semble attendre son tour. La scène se passe au pied du perron d'une maison, dans une cour ombragée où l'on trouve un tonneau et probablement le clapier, derrière les enfants. Ces derniers, un frère et une sœur aux traits semblables, appartiennent, à en juger leur mise, à un milieu aisé. Les détails perceptibles de l'architecture dans leur dos laissent supposer une maison bourgeoise, avec une rampe en fer forgé et une tonnelle supportant une vigne vierge. Un coin de ciel bleu, en haut à droite, nous révèle une journée ensoleillée apportant sa lumière dans la cour. Si la palette aux couleurs brunes suggère la pénombre, les enfants aux teintes claires et vives sont éclairés de face en contradiction avec la source de lumière dans leur dos. L'intention du peintre n'est pas tant ici de respecter les règles d'une représentation réaliste que de nous dresser les portraits de deux enfants, probablement de sa famille, fixés dans un moment d'intimité.

Paul Cézanne (1839-1906) est un peintre majeur du XIXe s., dont l'œuvre, controversée, constitue un tournant dans l'histoire de la peinture occidentale. D'abord destiné à une carrière juridique, il décide à 23 ans de devenir peintre et quitte Aix-en-Provence pour s'installer à Paris où il est refusé à l'Ecole des Beaux-arts. Il fréquente les artistes Pissaro, Renoir, Monet avec lesquels il inaugure en 1872 la première exposition impressionniste en y présentant trois toiles, mal reçues par public. Admiré par ses pairs mais malmené par la critique, Cézanne, déçu, se détache du groupe impressionniste pour retourner dans sa Provence natale et continuer ses recherches formelles dans un style qui lui restera propre. Travaillant sur « le motif », il s'intéresse à la géométrie des volumes et aux rapports colorés dans ses natures mortes ou ses paysages. Sa série de vues de la montagne Sainte-Victoire reste son œuvre la plus célèbre. Ces *Deux enfants* datent des tous premiers pas de Cézanne en peinture alors qu'il suivait ses premiers cours à l'Ecole de dessin d'Aix-en-Provence. Si le style est encore naïf, on sent déjà néanmoins un sens aigu de l'observation. Sa tentative de clair-obscur trahit une admiration pour le style caravagesque d'une peinture religieuse présente dans les églises de sa ville natale. Toute sa vie, Cézanne, l'autodidacte, tirera sa peinture de l'observation des grands maîtres en fréquentant notamment assidument le Louvre, « ce livre où nous apprenons à lire »



MARC CHAGALL

Pivoines et couple

1970

Huile, gouache, pastel et encre de Chine sur papier contrecollé sur carton.

63 x 46,2 cm.

Certificat Comité Chagall.

Ne serait le titre, c'est avec peine que l'on discernerait ce couple si petit, en bas à gauche, tant la présence des fleurs est invasive. Ces pivoines dont on devine à leur agencement qu'elles prennent place dans un vase dont on aperçoit la base, sont vues du dessus et occupent la quasi-totalité du tableau. Le couple, représenté à mi-corps, ne semble pas appartenir au même espace. Blottis l'un contre l'autre, l'homme et la femme flottent et se fondent dans un espace blanchâtre, floconneux, qui sert de fond à la composition. Mais paradoxalement, motif parmi les fleurs, ce couple appartient aussi au bouquet et en semble une émanation. La technique même de l'artiste est ambivalente. L'alternance de touches colorées libres, où dominent les roses et les verts, et d'un graphisme au trait noir, venant cerner les formes de façon non systématique, font osciller l'œuvre entre peinture et dessin. Le support, du papier, affleure par moments, en réserve.

Ce bouquet est caractéristique du style enlevé et par là-même onirique de Marc Chagall (1887-1985), peintre prolifique qui touche à toutes les techniques. Originaire de Biélorussie, il vient s'installer à Paris en 1910 après des études à l'Ecole des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg. S'il s'intéresse aux artistes d'avant-garde, il n'appartient à aucun mouvement, gardant une liberté de style très personnel. Artiste cosmopolite, il expose à la fois à Paris, au Salon des Indépendants de 1914, et à Berlin aux côtés de Paul Klee. Exposé chez Vollard, il connaît la notoriété aux Etats-Unis où il se réfugie pendant la guerre. Sa peinture est empreinte de ses origines juives et évoque en filigrane la vie des shtetl d'Europe de l'Est. Elle fait référence à des souvenirs d'enfance. Ses personnages souvent en lévitation, comme dans ce *Pivoines et couple*, traversent les œuvres comme autant de motifs poétiques voire mélancoliques dégagés de toute intention narrative. A la tragédie des sujets toujours latente répond pourtant l'emploi d'une touche colorée, vive, apportant gaieté et optimisme. Cette œuvre appartient à la fin de sa vie quand, retiré à Saint-Paul-de-Vence, il s'intéresse à la lumière de la côte d'Azur.



JEAN-SIMÉON CHARDIN (*attribué à*)

La Femme aux œufs

Vers 1726

Huile sur toile signée.

129 x 97 cm.

Référencé dans le catalogue raisonné de Wildenstein, 1969

(n° 9 p. 142 ; fig. 5 p. 143).

Cette jeune femme qui nous dévisage avec tranquillité semble tout juste revenir de la ferme voisine d'où elle a rapporté un panier d'œufs frais. Assise au milieu de la campagne, elle pose cependant avec maintien, comme elle poserait au milieu de son salon. Tandis que sa main droite, protectrice, achève de couvrir les œufs, son autre main, relâchée, tient délicatement une branche de lilas, autre gage de sa promenade champêtre. Tout dans sa mise rangée évoque la femme de la petite bourgeoisie. Vertueuse, un bonnet de dentelles recouvert d'un fichu de lin blanc dissimule sagement sa chevelure. Pieuse, une croix dorée pend au bout d'un ruban de velours noir qui lui ceint le cou. Soignée enfin, un corsage à basque d'un précieux tissu de soie damassée aux reflets moirés, répond avec naturel, par son vert d'eau au rouge vermillon de son ample jupe. Ultime touche de ménagère factice, un tablier de gaze blanche vient terminer cette toilette, apportant une légèreté vaporeuse à l'ensemble. Le peintre joue ici en effet avec les diverses tonalités de blancs pour mieux rendre les variations de densité de matières. Tantôt mat pour rendre la fraîcheur des œufs, tantôt transparent pour exprimer la légèreté d'une gaze ou d'une dentelle, le blanc se densifie ou se délaye selon une gamme savante. Mais si la blancheur laiteuse des œufs vient souligner la carnation de porcelaine de la main blanche, elle contraste en revanche avec le teint légèrement couperosé des joues de la jeune femme, nouvelle preuve son origine modeste et probablement du contexte intime de ce portrait. Point ici de fards pour signifier un statut aristocratique mais une touche plus libre pour révéler la vérité des traits.

Le sujet passe en effet pour être Marguerite Saintard, épouse de Jean-Siméon Chardin qui la rencontra en 1724 et avec laquelle il partagera une dizaine d'année avant qu'elle ne s'éteigne en pleine jeunesse en 1735. Malgré l'attestation de la signature, S. Chardin, la paternité de ce tableau est suspendue, faute de documents écrits pour en certifier l'origine. Pour autant, la touche est de première qualité, dans la veine de celle du maître. Le soin accordé au rendu des matières-étoffes, carnation... jusqu'aux délicats pétales du lilas - témoigne de la virtuosité de son auteur. Le sujet pris dans son intimité est révélé sous ses traits réels sans flagornerie aucune. Il est bien « peint avec le sentiment » tel que le préconisait Chardin et n'est pas sans rappeler quelque parenté avec la jeune femme du Bénédictin du Louvre ou de la Jeune fille au volant des Offices, toutes deux à la carnation gentiment rubiconde. Mais s'il est vrai que Chardin fit relativement peu de portraits, leur préférant les natures mortes qui firent sa célébrité, il n'en reste pas moins que ce portrait est d'une main experte. Quid d'un Nicolas-Bernard Lépicié l'un des plus talentueux suiveurs de Chardin ?



PIETER COECK VAN ALST (*entourage*)

Adoration des Mages

vers 1540

106 x 90cm

Certificat René Millet Expertise

Ce triptyque nous présente trois épisodes de l'enfance du Christ. Entre une adoration des bergers sur le volet de gauche et la circoncision sur celui de droite, le panneau central, majestueux, nous montre, les rois Mages venant se prosterner devant l'Enfant Jésus. La scène est actualisée à l'époque du peintre, les personnages y sont vêtus à la mode de la Renaissance, dans le but d'actualiser le message divin. On reconnaît sur les trois panneaux le couple familial de Marie, en bleu, et Joseph, en rouge. L'Enfant Jésus, bébé nu bénissant, semble perdu dans la composition fourmillante de détails où l'œil ne sait où se poser. Des architectures en ruine campent l'espace, avec des piliers richement sculptés et des fragments d'arcades qui répondent aux volutes du cadre du triptyque. Ces ruines sont caractéristiques du goût renaissant pour l'Antiquité, comme on en trouve dans la peinture italienne contemporaine. Elles témoignent d'une connaissance et d'une réinterprétation de ces modèles. La tradition flamande se perçoit, en revanche, dans le traitement soigné du paysage regorgeant de détails ainsi que dans la minutie du rendu des matières comme les étoffes précieuses des Mages ou les pièces d'orfèvrerie. La palette de couleurs vives déploie une gamme de rouges qui harmonisent les différents panneaux. Des jaunes dorés y répondent, soulignant l'aspect fastueux des scènes, tempérés par les gris-bleus des architectures. Ce retable, probablement destiné à la dévotion privée d'un riche commanditaire, respire l'opulence.

Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) est un artiste flamand aux multiples talents, architecte, peintre, sculpteur, écrivain. Elève à Bruxelles de Van Orley, peintre officiel des Habsbourg, il entreprend un voyage en Italie entre 1521 et 1525 où il découvre les chefs-d'œuvre de l'Antiquité et se familiarise avec les idées de la Renaissance qu'il contribue à diffuser largement dans les Flandres. Il édite notamment une traduction en néerlandais du traité *Sette libri dell'architettura* de Serlio. En 1533, il visite même Constantinople et grave une série de planches sur le mode de vie des Turcs. Installé à Anvers, il dirige un atelier célèbre où l'on développe des activités aussi variées que la gravure, la sculpture, la peinture pour vitrail ou encore le dessin pour joaillerie ou tapisserie... Sa passion pour l'architecture se manifeste dans cette *Adoration des Mages* où piliers à l'antique et colonnes de porphyre structurent les scènes. Il peint ce thème à maintes reprises, variant chaque fois les compositions, comme l'attestent les versions du château d'Ecouen ou du musée des Beaux-Arts de Valenciennes.



JEAN-BAPTISTE COROT

Jean-Baptiste Corot est (1796-1875) est un peintre paysagiste majeur du XIXe s. dont la longévité nous a laissé de nombreuses œuvres. Initialement destiné au commerce, il intègre à 26 ans l'atelier du peintre Michallon qui lui apprend les principes du paysage néoclassique et l'encourage à s'installer en plein air. De ses nombreux voyages en Italie, il rapporte des vues de Florence, Rome ou Tivoli, puis il parcourt la France à la recherche de paysages variés, s'intéressant aussi à l'architecture comme dans sa célèbre *Cathédrale de Chartres*, aujourd'hui au Louvre. Dilettante, il ne songe pas à exposer avant le Salon de 1835 où il rencontre un accueil favorable. Il séduit et déroute tout à la fois ses contemporains par ses thèmes classiques au traitement réaliste. *Le Fermier de Pithiviers* appartient à cette première époque à la palette claire et aux touches franches. A partir de 1850, il délaisse l'exactitude du « motif » pour remodeler ses paysages d'après son imagination s'orientant vers une peinture du « souvenir » des nombreux lieux parcourus. Gouvieux, près de Chantilly est caractéristique de cette période où sa touche devient plus légère, moins scrupuleuse à rendre la réalité. Riche et comblé d'honneurs, il se retire en 1874 à Coubron où il peint encore de nombreuses vues des forêts alentour comme ici, témoignage émouvant de sa créativité toujours vive.

JEAN-BAPTISTE COROT

Gouvieux, près de Chantilly, la route

1850-1860

Huile sur toile signée en bas à droite.

27 x 35 cm.

Certificat de la galerie Brame & Lorenceau.

Cette œuvre est reproduite dans le deuxième supplément à « L'œuvre de Corot » publié par André Schoeller et Jean Dieterle. Cette œuvre est reproduite dans le deuxième supplément à « L'œuvre de Corot », publié par André Schoeller et Jean Dieterle.

Trois silhouettes frêles se dirigent vers nous, cheminant au milieu d'une large route. Les personnages, un adulte et deux enfants, semblent perdus dans ce paysage tant la disproportion est grande entre leur taille et celle des arbres qui bordent cette route, fermant la composition sur la droite. De l'autre côté de la route, en revanche, un talus herbeux dégage la perspective, laissant entrevoir les premières maisons d'un hameau, Gouvieux, ainsi que la vaste étendue d'un ciel laiteux. Pas un nuage à l'horizon au point que cet aplatissement de ciel, particulièrement lumineux, revêt une forme quasi géométrique. Il permet de mieux faire ressortir les feuillages qui s'y détachent et la qualité de matières du talus et de la route. C'est ici un parfait exemple de la *qualité* de la palette de Corot aux tons nuancés et subtils qui confère à un paysage, somme toute banal, des qualités esthétiques et formelles. Les troncs élancés des arbres forment la trame d'un écran translucide aux nuances ocres et vertes. La même palette, cette fois saturée, se retrouve dans le talus opposé, confrontant ainsi transparence et densité de la matière. Au centre, la route terreuse vient se poser en miroir du ciel. La présence humaine, incarnée par les personnages ou signifiée par les maisons, occupe le centre de la *composition*, pivot d'une composition géométrique savamment ordonnée.



JEAN-BAPTISTE COROT

Coubron

vers 1870-1873.

Huile sur toile signée en bas à droite.

55 x 40 cm.

Certificat Lebeau et Dieterlé.

Cette œuvre est reproduite dans le catalogue raisonné et illustré d'Alfred Robaut et dans le deuxième supplément à « L'œuvre de Corot », publié par André Schoeller et Jean Dieterle.

Les personnages qui évoluent sur ce chemin boisé sous les frondaisons d'un bocage, semblent déambuler dans une architecture tant le paysage est ici construit. Le choix d'un format vertical accentue encore cet effet d'enfermement. Les arbres, régulièrement disposés en bordure du chemin, forment une structure ; leurs troncs, tantôt verticaux tantôt inclinés, constituent les colonnes et la voûte d'une cathédrale végétale dont les croisées d'ogives en seraient des branchages. L'arbre unique de gauche paraît être le pilier sur lequel repose toute la construction. Décentré vers la gauche, le chemin dispute à la rangée d'arbres de droite la primeur du sujet. Les personnages, anecdotiques, sont là pour donner l'échelle. Reste le ciel qu'on aperçoit çà et là au travers des feuillages et qui perce au bout du « tunnel », point minuscule et pourtant déterminant qui permet à notre œil de s'échapper à l'extrémité du chemin.



JEAN-BAPTISTE COROT

Le fermier de Pithiviers

vers 1840

Huile sur toile signée en bas à droite.

35 x 46 cm.

Certificat de la galerie Brame & Lorenceau.

Cette œuvre est reproduite dans le catalogue raisonné et illustré d'Alfred Robaut.

Au centre d'une plaine plutôt aride, un cavalier à l'arrêt, nous tourne le dos. Devant lui, s'éloigne une charrette de foin précédée de deux autres cavaliers. Au loin, la ligne d'horizon dessine une frontière bleutée entre la terre et le ciel auquel elle cède les deux tiers de la composition. Un ciel blanc, dont les nuages gris s'épaississent en gagnant de la hauteur. Enfin, plus haut à droite, deux moulins surplombent une masse rocheuse d'un blanc crayeux. C'est donc ce fermier à cheval, campé au premier plan, ancré au sol par la seule ombre du tableau et paré des seules couleurs vives, qui nous fait rentrer dans l'œuvre. Son orientation de biais, soulignée par le sillon du chemin, indique à notre regard la voie à suivre, d'abord vers la charrette où deux autres cavaliers nous ramènent vers la droite, puis jusqu'au fond, là où la ligne d'horizon se fait plus sombre et où l'on distingue un clocher, Pithiviers? A droite, les moulins se font discrets presque ensevelis dans les cieux. Ce paysage aux accents désertiques, n'est pas sans nous faire penser à certains paysages orientalistes, comme ceux de Fromentin, que Corot aurait pu admirer au Salon.



JEAN-BAPTISTE COROT

Ville d'Avray - Prairies au bord de la route de Versailles

1860 - 1865

Huile sur toile signée en bas à gauche.

32 x 40 cm.

Peint en compagnie de M. Damoye

Certificat Dieterle et Lebeau

Tout respire ici la sérénité tranquille d'un paysage champêtre. La composition bordée de frondaisons amène paisiblement notre regard vers une trouée centrale. Nul besoin de symétrie pour équilibrer ce paysage, mais plutôt d'un dialogue entre ces deux futaies de part et d'autres d'un petit étang. A gauche, en légère déclivité, un petit bois de taille répond ainsi au rideau de grands arbres élancés, à droite. Le premier plan, parfaitement dégagé, fait office de scène où les seuls protagonistes sont un quintette de vaches, immuables. La pente douce qui conduit celles-ci de la bâtisse blanche, à gauche, aux pâturages en contrebas invite aussi notre regard à circuler dans l'espace. De cette bâtisse à l'architecture si curieusement élaborée, on s'oriente vers l'étang, surface claire reflétant le ciel, avant d'être absorbé par la percée du fond. Le statisme des bovins, comme figés dans l'espace, indifférents au temps qui passe, participe au calme qui baigne cette prairie. Décentrés sur la droite, ils font partie intégrante du décor ; le sujet central est bien ici le paysage. Dans une palette de couleurs estivales, l'artiste nous donne un instantané de la torpeur d'une après-midi en rase campagne. Suivant les règles de la perspective atmosphérique, au loin dans la trouée, se profile, bleutée, la silhouette d'un clocher majestueux.

Si on retrouve les éléments chers à Corot, jeux visuels entre les masses végétales, étang comme miroir du ciel, dans une dissymétrie étudiée héritée du paysage classique du Lorrain ou de Poussin, s'ajoute néanmoins ici la touche de son élève Pierre-Emmanuel Damoye (1847-1916). Ce jeune peintre se forme en ces années auprès de son aîné dont il saura retenir les leçons pour mener une carrière de paysagiste reconnue comme l'atteste ses œuvres conservées au musée d'Orsay, notamment son Marais en Sologne (1892). En effet, adepte de la peinture en plein air pour s'imprégner du « sentiment de la nature », Corot aime à s'entourer de ses pairs. Plantant de concert leur chevalet au milieu des champs, ces artistes, qui forment l'école de Barbizon, échangent ainsi leurs pratiques et émotions face à la nature. On se prend alors à imaginer nos deux peintres partageant leurs idées en mêlant leurs touches sur une même toile. Car il s'agit bien ici d'interpréter et non de simplement représenter ce que l'œil voit. « Le réel est une partie de l'art, le sentiment complète (...) j'interprète avec mon cœur autant qu'avec mon œil » confiera Corot à son ami Robot, à la veille de sa mort.



JEAN-BAPTISTE COROT

Le Puits

1860 – 1865

Huile sur toile signée en bas à gauche.

41 x 32 cm.

Certificat M^o Boisgirard

Une mère et sa fillette, dans un geste en miroir, s'échinent à retirer de l'eau d'un puits. Tandis que la femme tire sur la corde qu'une poulie maintient, la petite fille agite ses bras par mimétisme. Toutes deux coiffées d'un même bonnet blanc, elles se ressemblent et se répondent, formant une scène bucolique empreinte d'une quiétude où le temps semble rythmé par la transmission de gestes ancestraux de générations en générations. Bien qu'elles soient décentrées sur la droite, ces femmes au puits sont bien le sujet de cette composition. Tout les met en valeur. On entrevoit à l'arrière-plan les bâtiments d'une ferme, succession de trois pignons qui obstruent l'horizon, avec, au centre, la présence énigmatique d'une haute cheminée. A gauche, un bâtiment en briques impose la masse de son toit. Son arête à forte pente, bien que dissimulé derrière les arbres du premier plan, guide notre regard vers le puits. Barrant la composition en sens contraire, le tronc ondulé d'un arbre, dont on ne verra ni la base ni la cime, ferme définitivement la composition. Cet arbre ainsi que les deux plus jeunes qui occupent le tiers gauche de cette scène semblent être l'écho lointain de la structure en bois du puits, comme si le peintre nous offrait, dans un curieux raccourci spatio-temporel, la vision d'une nature à l'état sauvage et sa domestication par l'homme... L'endroit lui-même reste imprécis, à la frontière entre champs et cour. Mais malgré cet espace saturé de constructions, un ciel pommelé dont Corot a le secret, occupe presque la moitié de la toile. Ce moment « volé » d'un quotidien paysan contemporain du peintre n'est pas sans évoquer la peinture du Nord du XVII^e s. Cependant, si le décor et la lumière diaphane renvoient à Téniers ou van Ostade, la retenue et la mélancolie qui en émanent sont propres à Corot. Fin observateur de la nature au milieu de laquelle il est l'un des premiers à planter son chevalet, il n'en reste pas moins un grand ordonnateur des formes composant plus que ne restituant des scènes champêtres où les protagonistes sont tous droits sortis du souvenir d'un instant vécu.



GUSTAVE COURBET

Le Doubs à la Maison Monsieur

1875

Huile sur toile signée au dos.

50 x 61 cm.

Cette œuvre est reproduite dans le livre *Gustave Courbet, Peintre de l'art vivant* de Robert Fernier aux éditions de la Bibliothèque des Arts de Paris.

Au fond d'une vallée, une grande bâtisse, presque écrasée par les hauteurs abruptes qui l'entourent, occupe le centre de ce paysage montagneux. Elle borde un petit lac où se reflète, plus ténue, sa façade blanche. De l'autre côté du lac, au premier plan, une barque est accostée à une rive herbeuse et ensoleillée par laquelle notre regard entre dans le tableau. La composition, parfaitement équilibrée, s'organise à partir de cet axe que tracent la barque, la maison et son reflet, seuls témoins d'une présence humaine dans ce paysage presque sauvage. Les versants des deux montagnes descendent vers la bâtisse comme les lignes de fuite convergeraient vers un point central. Aux cimes crénelées des sapins, à droite, correspondent les arêtes dentelées de la falaise, à gauche. A l'arrière, au centre, pointe une troisième montagne, bleutée, qui ferme l'horizon. Cet espace sombre et clos s'ouvre vers nous. Les couleurs sont saturées, à la minéralité des gris du flanc de la montagne, où affleure la roche, répondent les verts de la végétation. Sombres, virant au brun, pour les conifères, plus vif pour l'herbe du premier plan. L'étendue d'eau offre une synthèse de cette gamme par son miroir grisé aux reflets verdâtres.

Gustave Courbet (1819-1877) est le chef de file du courant réaliste. Fils d'agriculteur, il est très proche de la nature. A Paris, il débute à 20 ans son apprentissage de la peinture dans l'atelier de Charles de Steuben et fréquente régulièrement le Louvre où il admire la peinture hollandaise et espagnole du XVII^e s., mais copie aussi Géricault. Il prend alors un atelier et se lie d'amitié avec les artistes Bohème, notamment Baudelaire. Après un voyage en Hollande où il découvre Rembrandt et Hals, il retourne chez lui à Ornans pour opérer un changement radical dans sa peinture qu'il qualifie lui-même de « réaliste ». Son chef-d'œuvre, *Un Enterrement à Ornans*, aujourd'hui au musée d'Orsay, fera scandale au Salon de 1851, considéré comme trop réaliste voire socialiste. Désormais sa peinture choque, ses nus féminins, trop sensuels, sont jugés dégradants. Il n'abandonne pas cependant le paysage, parcourant le Languedoc, la Normandie et les Charentes où il peint et expose même avec Corot. Membre actif de la Commune de Paris en 1871, il est condamné à financer la reconstruction de la colonne Vendôme. Ruiné, il s'exile alors pour la Suisse où il reprend une activité prolifique et connaît une notoriété internationale. Il doit alors s'entourer de collaborateurs pour répondre aux demandes. *Le Doubs à la Maison Monsieur* témoigne de cette dernière période de sa carrière.



GUSTAVE COURBET

Le Chêne de Berranger

1845

Huile sur toile.

55 x 72 cm.

Certificat Jean-Jacques Fernier

Qui est le plus humain de cet arbre puissant aux formes animées ou de ce chasseur inerte, assis, impavide ? Dans cette confrontation muette, la comparaison tourne à l'avantage du chêne dont le dynamisme étonne malgré le grand âge. En effet, son tronc dédoublé semble lui offrir une nouvelle jeunesse, comme s'il opérait une mue. De l'armature creuse, fantomatique, surgit un tronc plus vigoureux aux larges branches fécondes. Par contraste, l'homme, adossé à un bouquet de jeunes arbres frêles, paraît bien fragile, comme dominé par cette nature qu'il ne maîtrise pas. Au plus profond d'une forêt compacte et obscure, cette scène pourrait être inquiétante si un rayon de lumière ne venait en percer la canopée, révélant une clairière. On entrevoit entre les branchages quelque coin de ciel bleu. L'originalité de la composition réside dans ce puits de lumière à l'arrière-plan qui vient découper en contre-jour la silhouette du chêne, protagoniste principal du tableau. Elle irise ses branchages dans un halo doré, lui donnant un air vif, presque joyeux. Au-delà, au fond comme au-devant, l'ombre gagne à nouveau et recouvre les formes. Au point qu'on devine plus qu'on ne voit cette berge au premier plan dont le dénivelé, telle une marche, nous met à distance de cette scène. Peintre d'une nature qui se veut authentique, Courbet, use ici d'une palette de couleurs chaudes, brunes, vertes et ocre jaunes. La touche, franche et généreuse, restitue l'ambiance paisible d'une forêt par une fin d'après-midi dans une lumière filtrée, mordorée.



JACQUES-LOUIS DAVID

Le Bélisaire

vers 1780

Huile sur toile.

43 x 55 cm.

Exposition David, Musée Jacquemart - André, Paris 2005

Dans un cadrage resserré, un vieillard la tête penchée, soumis, tend le bras gauche pour demander l'aumône. De son autre main, il prend appui sur une lance dont le sommet sort du cadre. Juste derrière lui, un enfant, le regard apeuré, l'aide à lever son bras. Les personnages sont représentés en buste. La scène est le détail d'un tableau plus grand qui nous conte l'histoire entière, celle, inique, du général byzantin Bélisaire, rendu aveugle et réduit à la mendicité par la jalousie de l'empereur Justinien. Cette peinture d'histoire au grand format, peint par Jacques-Louis David en 1780, est aujourd'hui au Palais des Beaux-Arts de Lille. Une copie par son auteur est au Louvre. On reconnaît ici la facture lisse et précise de David. La puissance de son dessin aux contours nets, le clair-obscur subtil qui sert l'action en éclairant les détails signifiants : le front dégarni, courbé dans un mouvement d'humilité, le bras encore musclé et la main suppliante. La lumière hiérarchise aussi en laissant l'enfant, secondaire, dans une semi pénombre. Le fond uni aux tons bruns nous renvoie aux personnages. L'influence de Caravage est ici patente.

Jacques-Louis David (1748-1825) est le chef de file de l'école néoclassique. Formé dans l'atelier de Vien, David obtient en 1774 le premier prix de Rome où il part s'installer pour six ans, multipliant les voyages à travers l'Italie. Il se familiarise avec l'Antiquité dessinant les ruines romaines jusqu'à Pompéi. Mais il découvre aussi Caravage dont il admire les clairs obscurs et Poussin chez qui il apprécie la rigueur de la composition et la clarté de la narration. C'est à son retour de Rome qu'il réalise son *Bélisaire*, chef-d'œuvre unanimement admiré, qui est son morceau d'agrément à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Peintre engagé et bientôt révolutionnaire, David fait de sa peinture un manifeste politique. A la rigueur de ses compositions correspond un discours moral. L'apologie de la vertu romaine, virile et incorruptible, lui fait choisir des thèmes toujours plus édifiants comme *Le Serment des Horaces* ou *le Brutus*, aujourd'hui au Louvre. Après la Révolution, durant laquelle il occupa d'importantes fonctions, il prend la cause de Bonaparte dont il devient le peintre officiel, une fois celui-ci empereur. Il peint alors son chef-d'œuvre, *Le Sacre de Napoléon*. Artiste rebelle et indépendant, il s'exile à Bruxelles à la fin de l'Empire où il continue une carrière de portraitiste



EDGAR DEGAS

Danseuse les bras levés

1882-1885

Pastel signé en bas à droite.

36 x 24 cm.

Certificat de Brame & Lorenceau.

Une jeune fille en tutu se livre à un exercice de danse. Vue en légère plongée, elle prend appui sur sa jambe gauche, basculant ainsi son corps et l'inscrivant dans une oblique. La jambe restée libre repose sur la pointe du pied. Les bras relevés se replient dans une pose symétrique. L'instant est suspendu. La ballerine occupe la totalité de l'espace de la composition. Son corps, aux contours cernés d'un trait noir, se détache du fond, abstrait, par une ombre qui vient souligner sa silhouette. Le sol est suggéré par un tracé plus clair ; la danseuse y est campée grâce au départ discret d'ombres sous ses pieds. Le tutu, vaporeux, brossé d'un blanc intense, contraste avec le reste du traitement et apporte une légèreté particulière au mouvement. La technique du pastel permet ici à Degas de capter des nuances quasi temporelles, faisant jouer la lumière dans les plis du vêtement et sur les reflets de la chair. Son trait rapide et enlevé concourt aussi à cette impression de fugacité du geste ainsi que le cadrage photographique fixant l'instant d'une pose.

Edgar Degas (1834-1917) appartient au mouvement impressionniste. Issu d'un milieu aisé et cultivé, Degas copie très tôt les grands maîtres au Louvre puis entreprend des voyages en Italie pour découvrir les œuvres de la Renaissance. À partir de 1874, il expose régulièrement au Salon des impressionnistes. À Montmartre, où il fréquente l'avant-garde artistique, il se lie avec Manet. C'est à partir des années 1880 que, sa vue déclinant, il privilégie la technique du pastel auquel il associe parfois de la gouache ou de l'aquarelle. C'est dans cette période que s'inscrit la *Danseuse les bras levés*. Les ballerines constituent, en effet, l'un des sujets de prédilection de Degas. Assidu de l'opéra, il les choisit pour modèle, leur faisant prendre des poses à l'infini sur scène ou en coulisses. Sa passion pour les femmes s'exprime aussi dans leur intimité, comme en témoigne ses femmes au tub, véritable leitmotiv de sa peinture.



JEAN FRANÇOIS DE TROY

L'adoration des Bergers

vers 1730

42 x 35 cm

Cette oeuvre est reproduite dans le catalogue raisonné de Leibault.

Une nativité dans la pénombre d'une étable. Au centre, la Vierge emmaillote l'Enfant Jésus, posé sur une meule de foin en guise de table à langer. Elle présente à la vue des participants son petit corps dont irradie une vive lumière, éclairant les visages des témoins de cette scène sacrée. A gauche, Joseph, toujours bienveillant, s'accoude à la meule, drapé dans un manteau jaune qui prolonge la couche de l'enfant. A cette intimité, se joint une famille de bergers qui se tient sur la droite. Une fillette agenouillée offre une assiette de fruits, sa mère, à ses côtés, l'enlace. Enfin deux hommes, l'un tenant une lanterne, le second un mouton sur les épaules, font leur entrée. Au sommet de la pièce, à gauche, parmi des nuées deux anges à mi-corps prient les mains jointes. Si de l'enfant émane une quiétude, sa naissance semble susciter l'agitation. A l'arrivée précipitée des bergers fait écho celle, surnaturelle, des anges. Les obliques tracées par les nuées, la poutre ou le torse nu du berger sont autant de lignes qui dynamisent la composition. Le clair-obscur enfin contribue au mystère de la Nativité. La lumière divine de l'enfant supplante celle plus atone de la lanterne du berger, véhiculant ainsi le message sacré de la nouveau Testament, repoussant les ténèbres.

Jean-François de Troy (1679-1752) est un peintre d'histoire. Fils du portraitiste François de Troy, il part séjourner en Italie pendant sept ans où il découvre Véronèse et Titien. Reçu à l'Académie de peinture et de sculpture en 1708, comme peintre d'histoire, il exécute alors de grands formats traitant de sujets religieux ou mythologiques. Il est cependant à l'aise dans tous les genres, des scènes galantes, prétextes à représenter des nus féminins, aux portraits de cour. Il excelle aussi dans la peinture de société et participe à la décoration des appartements royaux de Fontainebleau avec notamment *Un Déjeuner de chasse*, aujourd'hui au Louvre. Directeur de l'Académie de France à Rome, il encourage la carrière de jeunes artistes dont celle de Vien, futur tenant du néo-classicisme. *L'Adoration des bergers* résume bien le « syncrétisme » de tous les genres de JF de Troy. Le style, à la fois enlevé et structuré de cette scène de genre sacrée, a retenu la leçon des maîtres italiens. Au-delà des angelots empruntés à Raphaël, l'atmosphère caravagesque traduit une influence du Guerchin dans le traitement des chairs.



RAOUL DUFY

Le bal populaire

1906

Huile sur toile signée en bas à droite.

42 x 35 cm.

Cette œuvre est reproduite dans le volume I du catalogue raisonné de l'œuvre peint de Raoul Dufy par Maurice Laffaille.

Certificat de Fanny Guilon - Lafaille.

Dans un jardin public, des couples dansent au rythme d'un orchestre. Leurs silhouettes longilignes aux couleurs vives, blanches, roses et bleues, virevoltent et rivalisent avec les arbres qui les environnent. Ils sont groupés sur la droite, tandis que les musiciens, relégués à l'arrière-plan à gauche, se fondent derrière un rideau d'arbres. Au premier plan, un personnage attablé regarde les danseurs. Plus à droite, une hampe hissée du drapeau tricolore campe la scène. D'autres drapeaux derrière les danseurs, nous précisent qu'il s'agit d'une fête nationale. La touche franche et saccadée de Dufy se construit ici au rythme de la musique. A coup de pinceaux rapidement brossés, il cherche à saisir l'instant pour mieux traduire l'atmosphère d'une ambiance joyeuse et festive au détriment d'un espace rationnel. Il nous invite ici à entrer dans la danse.

Raoul Dufy (1877-1953) est un peintre et décorateur français. Formé à l'Ecole des Beaux-Arts du Havre, il commence sa carrière comme paysagiste en Normandie puis en Provence où il fréquente les « Fauves », Albert Marquet, Vlaminck puis Matisse. Il réalise de nombreuses scènes de rues pavoisées et de fêtes de village, aux touches vives et colorées, comme ce *Bal populaire* qui date de cette période. Influencé par l'œuvre de Cézanne, il s'oriente ensuite vers la nature morte, puis rencontre Braque et Picasso. Tous trois travaillent ensemble, échangeant leurs recherches formelles, qui les conduiront au cubisme. Mais très vite Dufy se construit son style propre dissociant la couleur du dessin : les traits viennent se superposer aux plages colorées comme dans ce qui reste son chef-d'œuvre *La Fée électricité*, aujourd'hui au Musée d'art moderne de la ville de Paris. Artiste polyvalent et curieux, Dufy s'essaie à tous les arts, des cartons de tapisserie à la lithographie, jusqu'à la céramique, dessinant décors et costumes de théâtre pour Jean Cocteau, illustrant textes d'Apollinaire, de Gide ou encore de Colette.



RAOUL DUFY

Calèche à Falaise

1905

Huile sur toile signée en bas à gauche.

78 x 64 cm.

Se fauflant entre les silhouettes décharnées des arbres, une calèche glisse sur un sentier tracé dans la neige. Ne seraient les cercles rouges de ses roues, on en devinerait à peine la présence tant son habitacle noir se confond avec les maisons à l'arrière-plan et son cheval blanc se fond dans la neige. Ici, ce sont les arbres qui semblent être le sujet du tableau. Leurs troncs longilignes, plantés dans la neige, strient toute la surface de la toile. Loin d'être immobiles, ils paraissent danser avec leurs ramures dépouillées qui se détachent sur un ciel grisé. Leur répartition est rythmée. Deux troncs, plus épais, encadrent la scène, se répondant de part et d'autre du chemin. A droite, l'arbre le plus proche de nous déborde du cadre, occupant toute la hauteur du tableau et nous invitant à y entrer. A travers cette trame, on distingue un passant, ombre noire qui se hâte doublée par la calèche, puis, plus au fond, quelques masures et, enfin, un mur. Ce dernier introduit une rupture horizontale dans cette composition ascendante. La ligne qui en délimite le sommet semble l'écho presque parallèle de celle du sentier. Ce plan coloré concentre la palette de toutes les couleurs du tableau. De son sommet dépassent d'autres arbres évoqués, cette fois, par de simples striures colorées. Les couleurs apparaissent dans cette œuvre au fur et à mesure qu'on s'y enfonce. La profondeur crée la couleur. La touche, toujours très graphique abandonne les teintes sombres du premier plan pour se muer en hachures fauves dans le lointain, où les ocres jaunes le disputent aux terres de Sienne et aux verts. Ce sont aussi les arbres qui varient d'un tronc à l'autre, ici verdâtre, là gris-bleu puis là-bas violet ou rouille... Dufy, en pleine période fauviste, nous montre son talent de coloriste dans cette gamme chaude et bigarrée si caractéristique du mouvement qu'il quittera pourtant bientôt, préférant privilégier le graphisme qui fera sa signature.



ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII^{ÈMES}.

Portrait du roi Louis XIV

1644

Huile sur toile.

62 x 49,5 cm.

Cet enfant qui nous regarde avec assurance est promis à grand destin et il semble en être déjà conscient. Les yeux noirs grands ouverts nous dévisagent sans timidité aucune et la bouche esquisse un sourire mi rieur, mi dédaigneux. L'enfant est coiffé d'une grande plume d'autruche blanche qui lui retombe sur le côté, épousant l'ovale de son visage et dédoublant sa coiffure telle une perruque. L'habit est luxueux, chatoyant, réalisé dans un brocart aux ramages raffinés que ferment de multiples petits boutons sur le devant. Les trois nœuds du bas retiennent les plis d'une robe non visible. Le col et les manches sont en dentelle. Enfin, lui barrant la poitrine, le cordon de l'ordre du Saint-Esprit dont on aperçoit le sommet de la croix, vient attester de l'origine princière du personnage. S'il n'était ce signe de distinction, le texte prolixe qui figure en arrière-plan de ce portrait nous en révèle l'identité : « Le roi très chrétien Louis XIV ». Ce texte occupe une place prépondérante, venant sertir le buste du jeune roi. Il nous révèle le contexte de sa création et sa destination, un cadeau de remerciement du roi au Nonce apostolique en souvenir de son séjour en France.

Les traits sont bien ceux du jeune Louis XIV, alors âgé de cinq ans, semblables à un autre portrait contemporain mais cette fois sculpté par Jacques Sarrazin et conservé aujourd'hui au Musée du Louvre. Les mêmes yeux attentifs, les mêmes joues gonflées et ce même renflement de la lèvre inférieure propre aux Bourbons. En outre, ce portrait est en tout point similaire au portrait de famille, aujourd'hui conservé au château de Versailles, où Louis XIV figure, en pied, avec sa mère Anne d'Autriche et son frère cadet Philippe d'Orléans. Il en est comme l'extraction ; seule change la couleur de la robe, jaune d'or. Orphelin à trois ans, Louis XIV connaît des jours sombres dus à la Fronde qui menace son trône. La monarchie a besoin d'affirmer son pouvoir, notamment par les images. Les effigies du jeune monarque se multiplient ainsi. Dès l'âge de trois ans, il est portraituré par des peintres proches de la couronne : Philippe de Champaigne (dessin conservé au Louvre) et par Claude Deruet (Musée des Beaux-arts d'Orléans). Ici l'écrit vient encore renforcer le pouvoir de l'image. Bien que resté anonyme, ce portrait comme celui de Versailles est d'une grande qualité soulignant l'intensité du regard de jeune monarque.



ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^{ÈMES}.

Le Voyage de Charles et Robert

Huile sur toile. 93 x 110 cm.

Cette noble assemblée qui s'enthousiasme à la vue d'un ballon nous restitue un fait historique, celui du premier vol en ballon à hydrogène de Jacques Charles et Noël Robert, le 1er décembre 1783. L'évènement, qui connut alors une grande notoriété compte tenu de son caractère expérimental et exceptionnel, est rendu ici avec précision pour en garder la mémoire. Les protagonistes sont aisément reconnaissables, le savant Jacques Charles dans la nacelle, alors qu'il s'apprête à s'envoler pour la deuxième fois, et le constructeur du ballon, Noël Robert, en habit rouge à gauche tenant le procès-verbal de l'évènement. A droite, deux aristocrates, le duc de Chartres, Philippe d'Orléans cousin du roi Louis XVI reconnaissable au cordon bleu de l'Ordre du Saint-Esprit, et le duc de Fitz-James ont suivi le ballon à cheval depuis Paris et viennent saluer les héros. Au loin et au tout premier plan, les habitants de Nesles-la-Vallée où le ballon vient d'atterrir s'approchent, stupéfaits. La composition est organisée symétriquement autour du ballon. Véritable Deus ex machina, Charles, à peine atterri, entame sa deuxième ascension défiant les lois de la pesanteur, comme il le ferait sur une scène. Les personnages sont répartis de part et d'autres, à égale distance de la nacelle. Leur gestuelle, maniérée, est celle d'acteurs de théâtre. Les deux personnages de dos à droite, comme les santons de la crèche, semblent partagés entre effroi et admiration. La palette de couleurs obéit aux lois de la perspective atmosphérique, saturée au premier plan puis s'estompant dans les lointains, jusqu'à devenir pastel.

Ce tableau, à mi-chemin entre l'épisode historique et le fait divers, appartient au genre très prisé de l'évènement commémoratif. Cette ascension qui fait date dans l'histoire de la science fit ainsi l'objet de nombreuses gravures qui racontent toutes les étapes de cet événement, de son ascension aux Tuileries à son atterrissage deux heures plus tard, trente-cinq kilomètres plus à l'ouest. Après signature du procès-verbal, Charles remonte seul à bord du ballon et s'élèvera jusqu'à 3 300 m. d'altitude ! Un véritable exploit. Ce fut aussi l'objet d'une compétition entre inventeurs, caractéristique du siècle des Lumières si fécond en inventions. En effet, dix jours auparavant, le ballon des frères Montgolfier s'était envolé à l'aide d'air chaud du château de La Muette emportant lui aussi deux passagers mais jusqu'à seulement 1000 m. d'altitude pour un parcours de 9 km en 25 mn. C'est donc le savant Charles qui remporte le record d'altitude et de durée grâce à l'usage de l'hydrogène, gaz douze fois plus léger que l'air, et avec un ballon de taille réduite : 380 m³ contre 1400 m³ pour la Montgolfière. Si très nombreuses sont les gravures relatant l'évènement beaucoup plus rares sont les peintures. Les dimensions exceptionnelles de ce tableau en font une œuvre rare.



HENRI FANTIN - LATOUR

Bouquet de dahlias

1874

Huile sur toile signée et datée en bas à gauche : « Fantin 74 »

49 x 40 cm.

Cette œuvre est répertoriée dans le catalogue de l'œuvre complet de Fantin-Latour, de Mme Fantin-Latour, 1911, n°688, p.76.

Ce délicat bouquet de dahlias pompons, issus du jardin de l'artiste, pourrait rivaliser par le soin porté à sa facture avec les plus beaux bouquets du siècle d'or hollandais. Habilement mis en valeur sur un fond neutre d'un gris chaud, il occupe le centre de la toile, s'épanouissant dans un vase au long fût semblable à une colonne. D'un verre bleuté, ce dernier laisse transparaître les tiges, longues et rectilignes, fins pilotis qui soutiennent la masse végétale. La composition du bouquet, à la fois rayonnante et ramassée sur elle-même, oriente les fleurs dans toutes les directions comme autant de têtes aux aguets. Leurs couleurs tantôt vives – rouges et violettes –, tantôt tendres – rose-orangées et ivoire – se répartissent harmonieusement, laissant échapper ici quelques boutons, là quelques feuilles d'un vert pastel. La simplicité prend ici des accents de noblesse. L'aspect négligé est en réalité harmonieusement orchestré. Chaque pétale, chaque feuille est traitée avec minutie pour rendre la singularité de sa forme, les nuances délicates de ses tons. Bien que dégagé de toute intention iconographique prônant la vanité des choses, ce bouquet dont la variété n'arriva en Europe qu'au début du XIX^e siècle, n'est pas sans évoquer la grande tradition de la nature morte où chaque fleur était porteuse d'un symbole.

Henri Fantin-Latour (1836-1904) est un peintre français formé par son père, portraitiste, dont il acquiert un grand talent pour ce genre. Il poursuit ensuite son éducation à l'Ecole des Beaux-arts de Paris. Familier du Louvre, où il copie les grands maîtres, il se passionne pour la peinture vénitienne et son traitement de la lumière, notamment chez Titien et Véronèse. Il se lie d'amitié avec Edouard Manet, Berthe Morisot puis James Whistler qui l'emmène en Angleterre et l'introduit auprès d'une clientèle qui s'entichait de ses natures mortes et de ses fleurs. Ami du peintre réaliste Gustave Courbet mais aussi proche du cercle des Impressionnistes, il garde néanmoins son style propre et oriente sa peinture vers le portrait de groupes dont les plus célèbres sont conservés au Musée d'Orsay, tels l'Homage à Delacroix ou l'Atelier aux Batignolles. Retiré à Buré, en Normandie, à la fin de sa vie, il se consacre presque exclusivement à ses bouquets de fleurs qu'il cueille dans son jardin et dont celui-ci est un exemple admirable par sa fraîcheur et son naturel. Fantin-Latour semble en effet y résumer tout son art en réalisant un véritable « portrait de fleurs » où la poésie transcende le réalisme de la touche.



JEAN-HONORÉ FRAGONARD

La petite jardinière

vers 1750-1760.

Huile sur toile signée et monogrammée à droite.

98 x 85 cm.

Certificat de René Millet Expertise.

Assise au milieu d'un paysage bucolique, une fillette confortablement installée sur un talus, cueille une fleur qu'elle s'apprête à disposer dans une corbeille d'osier. Son attention est attirée ailleurs comme si elle était témoin d'une scène au-delà du cadre. Cette enfant, âgée de cinq ou six ans, est habillée comme une adulte, avec une robe à la française au corsage à large décolleté. Un chapeau de paille, rejeté en arrière, semble l'auréoler. Entre angelot et putto, la fillette appartient à un monde de l'enfance idéalisé qui vient agrémenter les scènes galantes de leurs aînés. Cette demoiselle doit probablement avoir un chérubin en pendant pour lui donner la réplique. Le format ovale de l'œuvre laisse envisager un panneau s'insérant dans le décor d'un salon. Les couleurs vives et chaudes de la robe sont rehaussées par la gamme plus pastel de la végétation qui l'entoure. Le bleu du ciel, parsemé de nuages blancs, prend des allures plus décoratives qu'atmosphériques. Tout est harmonieux et équilibré, de l'arbre incliné à l'arrière-plan qui répond au balancement de l'enfant, jusqu'à la forme arrondie de sa robe qui s'enchâsse dans l'ovale du cadre.

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) est un peintre majeur du XVIII^{ème} siècle. Formé dans l'atelier de François Boucher, Fragonard s'initie au style rococo du maître. Prix de Rome à 20 ans, il part en Italie en compagnie d'Hubert Robert et y découvre la peinture virtuose de Tiepolo. En 1765, il est reçu à l'Académie comme peintre d'histoire mais quitte ce grand genre pour se consacrer à une peinture plus galante voire érotique, plus en phase avec les goûts de la cour de Louis XV. La légèreté de sa touche, qui sait saisir l'instant fugace d'un regard ou d'un baiser, est toujours empreinte d'élégance et de retenue comme en témoigne la *Coquette fixée*. A la frivolité du sujet, s'ajoute une candeur, soulignée par des couleurs pastel. Les personnages, jamais grivois, incarnent plutôt l'innocence d'une enfance toujours latente. *La Petite jardinière* appartient encore à cet âge tendre, spectatrice avant d'être bientôt actrice. Les paysages bucoliques aux verts tendres, parsemés de fleurettes, servent souvent d'écrin à ces idylles éphémères. Cette peinture de l'intime, destinée aux appartements privés, est très en vogue au milieu du XVIII^e s., fort appréciée du roi et d'une aristocratie libertine. Ces petits formats aux tonalités suaves siéent à merveille aux alcôves pour lesquelles elles sont destinées.



JEAN-HONORÉ FRAGONARD

La Coquette fixée

vers 1755

Huile sur toile.

98 x 85 cm.

Cette œuvre est reproduite dans le catalogue raisonné de l'œuvre peint de Fragonard par P. Rosenberg.

Certificat de René Millet Expertise.

Trois jeunes gens batifolent dans un parc au pied d'un vase sculpté. La jeune fille, assise au centre, est ballottée entre ses deux prétendants. À droite, l'enserrant par la taille, le premier soupirant l'attire à lui pour lui susurrer quelque mot doux à l'oreille, cependant qu'elle se retourne vers le second, à gauche, afin de le gratifier d'une couronne de fleurs. Ce dernier, l'air langoureux, tient dans ses bras une cible dont le cœur est percé de deux flèches. A leurs pieds gît un carquois rempli de flèches. Cette scène galante, au-delà des gestes explicites, est connotée de symboles érotiques comme les flèches décochées par l'Amour dans le cœur de la jeune femme ou le vase central, axe de symétrie phallique, dominant la scène. Jusqu'aux couleurs suaves des vêtements masculins - rose orangé, corail- qui sertissent la pureté du blanc de la robe.

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) est un peintre majeur du XVIII^{ème} siècle. Formé dans l'atelier de François Boucher, Fragonard s'initie au style rococo du maître. Prix de Rome à 20 ans, il part en Italie en compagnie d'Hubert Robert et y découvre la peinture virtuose de Tiepolo. En 1765, il est reçu à l'Académie comme peintre d'histoire mais quitte ce grand genre pour se consacrer à une peinture plus galante voire érotique, plus en phase avec les goûts de la cour de Louis XV. La légèreté de sa touche, qui sait saisir l'instant fugace d'un regard ou d'un baiser, est toujours empreinte d'élégance et de retenue comme en témoigne la *Coquette fixée*. A la frivolité du sujet, s'ajoute une candeur, soulignée par des couleurs pastel. Les personnages, jamais grivois, incarnent plutôt l'innocence d'une enfance toujours latente. *La Petite jardinière* appartient encore à cet âge tendre, spectatrice avant d'être bientôt actrice. Les paysages bucoliques aux verts tendres, parsemés de fleurettes, servent souvent d'écrin à ces idylles éphémères. Cette peinture de l'intime, destinée aux appartements privés, est très en vogue au milieu du XVIII^{ème} s., fort appréciée du roi et d'une aristocratie libertine. Ces petits formats aux tonalités suaves siéent à merveille aux alcôves pour lesquelles elles sont destinées.



PAUL GAUGUIN

L'enfant créole

1891

Huile sur toile.

36 x 31 cm.

Cette œuvre est reproduite dans le catalogue I « Gauguin » de Georges Wildenstein de l'Institut Wildenstein, les Beaux-Arts, 1964.

Ce portrait en buste d'un jeune garçon nous présente un visage concentré, sérieux voire légèrement inquiet. L'enfant âgé de six ou sept ans est montré de face. L'ovale de son visage, cerné d'un contour sombre se détache sur un fond neutre renforçant sa présence. Sa chevelure bonde est mêlée de mèches rousses. Ses grandes oreilles rougies contrastent avec la finesse des yeux mi-clos et des sourcils, asymétriques. A gauche une rayure rouge descend à l'arrière-plan. Plus qu'un motif sur le mur, il s'agit d'un procédé plastique pour rehausser les tons rouges, faisant écho notamment au trait horizontal des lèvres du garçonnet. Son vêtement est inachevé. Seul le col blanc aux ombres bleutées est esquissé. Le buste est laissé en réserve comme l'arrière-plan. La touche, très légère, laisse apparente la trame de la toile.

Paul Gauguin (1848-1903) est le chef de file de l'Ecole de Pont-Aven. Arrivé tard à la peinture après une carrière d'agent de change, Paul Gauguin est un autodidacte. Amateur de peinture impressionniste, il décide à 34 ans de s'y consacrer totalement, guidé par Pissarro. Après divers voyages il s'établit à Pont-Aven auprès d'Emile Bernard avec lequel il élabore une peinture « cloisonnée », synthétique, aux couleurs expressives. Il se lie d'une très forte amitié avec Van Gogh qu'il rejoint à Arles. Il puise son inspiration dans les vitraux, les estampes japonaises et l'art indigène qu'il ira rejoindre en Polynésie en 1891. C'est de cette époque, alors qu'il vient de s'établir à Tahiti, que date cet *Enfant créole* dont le style épuré, aux volumes simples appuyés d'une ligne claire, résume parfaitement la manière de Gauguin. La palette restreinte mais subtile de couleurs primaires, comme émergeant de la toile, apporte une grande force expressive à ce portrait.



THÉODORE GÉRICAUT

Portrait présumé de Madame Elisabeth de Dreux

1817-1818

Huile sur toile.

39,9 x 31 cm.

Certificat de René Millet Expertise.

Voici le portrait en buste d'une jeune femme posant devant un paysage au ciel tourmenté. Ne serait sa robe à taille haute et à colletterie et sa coiffure sophistiquée avec chignon et rouleaux qui trahissent son appartenance à la société bourgeoise de la Restauration, on pourrait penser à un portrait de la Renaissance italienne. En effet, le cadrage à mi-corps avec pour fond un paysage lointain et atemporel nous évoque les portraits de Botticelli, Bellini ou même la Joconde de Vinci. La fenêtre ouverte sur le monde devant laquelle pose le modèle permet au peintre d'imaginer un paysage qui la met en valeur et traduit aussi ses états d'âme. Parfaitement mise en lumière, vêtue d'un blanc qu'atténue à peine un châle bigarré, la jeune femme, légèrement décentrée, nous fixe d'un regard timide. Derrière elle, un paysage montagneux aux reliefs bleutés pour en signaler l'éloignement, lui arrive à hauteur d'épaules, laissant la majeure partie de la composition au ciel. Celui-ci, bleu intense à l'horizon, est traversé de nuages sombres, dans un esprit très romantique, sans quelconque intention d'effets météorologiques. Le modèle est l'épouse d'un ami du peintre, Pierre-Alfred de Dreux, architecte et Prix de Rome. Géricault fera aussi le portrait de leurs enfants.

Théodore Géricault (1791-1824) est le premier peintre romantique français. Formé dans l'atelier de Carle Vernet, il étudie auprès de Guérin. Bien qu'ayant échoué au concours du Prix de Rome, il part à ses frais pour l'Italie en 1816, découvrir les peintres de la Renaissance. C'est durant ce voyage italien qu'il peint ce *Portrait présumé de Madame Elisabeth de Dreux*, probablement rencontrée à Rome, à la Villa Médicis où elle séjourne avec son mari, et qui est un hommage aux beautés de la Renaissance. Mais Géricault est surtout marqué par l'œuvre de Michel-Ange dont l'influence est manifeste dans les anatomies puissantes de son chef-d'œuvre, *Le Radeau de la Méduse*. Exposé au salon de 1819, le récit de ce fait divers, élevé au rang de la peinture d'histoire par son format monumental, fit scandale. Il décide alors de partir pour l'Angleterre où il découvre les paysages de Turner et de Constable qui l'invitent à enrichir les registres de sa peinture. Géricault est aussi le peintre des chevaux auxquels il consacre de nombreux tableaux jusqu'à en réaliser des « portraits » à l'allure presque humaine.



CHARLES - FRANÇOIS GRENIER DE LA CROIX DIT LACROIX DE MARSEILLE

Port du sud avec l'Arche de Titus

1780

Huile sur toile signée et datée en bas à gauche : « De Lacroix 1780 »

65,5 x 93 cm.

Dans la clarté de l'aurore on s'affaire déjà dans ce port à l'aspect pittoresque. Il s'agit plutôt d'une rade fermée à gauche à l'arrière-plan par une montagne avec une forteresse en contrebas. Au premier plan, point de quai mais des rochers plats auxquels on vient accoster en s'amarrant à des piquets plantés dans l'eau. Dans une barque des pêcheurs tirent leurs filets tandis que sur la berge deux femmes nous désignent le centre de la rade où mouille un splendide trois-mâts. Autour du navire gravitent des chaloupes. La mer est d'huile. Mais l'objet singulier de ce paysage portuaire est surtout la ruine de cet arc de triomphe romain, imposant bien qu'en partie enfoui. Il domine le port et arbore fièrement son origine antique par une plaque gravée dont on ne distingue que l'inscription latine SPQR, attestant de sa romanité. Le plafond à caissons de son intrados, les colonnes engagées, les reliefs qui l'ornent - victoires ailées et frise de personnages- nous révèlent sa parenté avec l'arche de Titus à Rome. Son emplacement pourrait paraître singulier même s'il existe sur le port d'Ancône l'arc de Trajan. Pour autant, celui-ci ne témoigne pas d'un lieu réel mais bien imaginaire à la façon des « caprices » tels qu'on les appréciait depuis le XVIIe s. à l'instar de Claude Lorrain ou plus proche de l'artiste, Hubert Robert. A bien y regarder, les personnages semblent aussi fantaisistes. Ce pêcheur allongé au premier plan prend la pose d'un dieu-fleuve brandissant son trident. Il évoque les antiques célèbres du Tibre ou du Nil.

Lacroix de Marseille (1700-82), est un peintre paysagiste français qui s'établit à Rome, de 1750 à 1763, où il découvre à la fois l'Antique et la peinture de paysages héritée du siècle précédent. En effet, le Lorrain mais aussi Poussin ont initié ce genre où abondent des architectes antiques, citées ou revisitées. Mais ici pas de ports majestueux aux perspectives rigoureuses mais une prédilection pour le pittoresque et pour une nature plus sauvage. Lacroix développe un style sous l'influence de Claude-Joseph Vernet qu'il rencontre lors de son séjour à Rome en 1751 et auprès duquel il apprend à peindre des marines. Vernet qui vient de recevoir la commande du roi de sa célèbre série des « Ports de France » recherche cependant l'exactitude quand Lacroix lui préfère une vision plus poétique. Ce tableau au format exceptionnellement grand et datant de la fin de sa carrière, en est un brillant exemple. La maîtrise du rendu de l'aube, irradiant toute la baie, restitue avec brio cette lumière typiquement méditerranéenne. La fraîcheur des couleurs à la gamme élégante confère à l'ensemble une vision enchantée du monde où les personnages évoluent avec naturel. Sa peinture, fort prisée des amateurs du XVIIIème s. et qu'il décline à l'envi en variant les effets – de nuit, du matin, d'orage,... - se retrouve aujourd'hui dans les plus grandes collections privées et publiques. Signalons notamment la Marine du musée des Beaux-arts de Dijon qui pourrait lui faire un joli pendant.



JUAN GRIS

Compotier et verre

1916

Huile sur bois.

61 x 38 cm.

Une série de formes géométriques aux angles accusés que quelques rares courbes tentent d'assouplir ; des aplats imbriqués où le blanc le dispute au noir, ou au brun... L'œil a bien du mal à distinguer une forme intelligible, à retrouver un espace rationnel. Et pourtant, parmi ce damier chaotique, en surimpression, s'esquisse le tracé d'un verre à pied sur ce qui semble, à en juger par sa couleur brune, l'angle d'une table, en bois, vue du dessus. Le dessin inachevé du contour du verre contraste avec les aplats colorés qui l'entourent, comme un lointain écho à la querelle du dessin et de la couleur. C'est bien cette seule forme dessinée qui est reconnaissable parmi tant de surfaces colorées. Cependant, à proximité, un même tracé, blanc cette fois, se dégage d'un fond noir, traduisant quelque détail sibyllin d'un objet difficilement perceptible... Quid du compotier annoncé? Probablement les deux hémisphères marron et noir, asymétriques, en évoquent-ils la silhouette, mais selon quel point de vue? Car ici les plans sont mélangés pour mieux tromper l'œil. De face, de trois-quarts, de dessus... ce tourbillon de formes nous ramène à la planéité de la surface, le rectangle du tableau. La nature morte réinterprétée n'est plus ici qu'un prétexte pour jouer avec des formes et des couleurs afin de revendiquer l'acte pictural. Il s'agit de peinture à l'état pur. La touche est omniprésente, tantôt saturée dans un aplat de blanc, tantôt esquissée pour signifier, tantôt enfin délayée laissant alors apparaître le support. Elle prédomine, jusqu'à l'abstraction, annihilant sujet, espace, narration. Cette diffraction de la forme est aussi un jeu optique, à l'opposé du trompe-l'œil issu de la longue tradition de la Mimesis. Il s'agit cette fois de recomposer la forme éclatée sur divers plans ou peut-être de l'oublier.

Juan Gris (1887-1927) est un peintre espagnol qui fit toute sa carrière en France à l'instar de son ami et rival Picasso. Il est sans conteste l'une des figures majeures du cubisme. Arrivé à Paris en 1906, il se lie d'amitiés avec Matisse, Braque, Léger... Modigliani en fait son portrait, aujourd'hui conservé au Metropolitan Museum of Art de New-York. Dessinateur prolifique, il publie des illustrations dans de nombreux journaux mais collabore aussi avec Serge Diaghilev et ses ballets russes pour lequel il dessine décors et costumes. Le style cubiste, synthétique, qu'il développe dans la lignée de Braque et Picasso est d'une facture très personnelle qui lui attirera une certaine jalousie de ce dernier. Plus harmonieux dans ses formes, développant une palette de couleurs en camaïeu - comme le montre ses portraits de Picasso ou de Josette, son épouse - le style de Juan Gris est empreint d'une certaine poésie. Sa série de Pierrot, d'Arlequin ou encore ses Natures mortes avec mandolines témoignent de ses choix esthétiques où la douceur des formes et des teintes l'emportent sur les contrastes plus arbitraires de ses camarades cubistes. En 1924, il fait part de ses théories esthétiques lors d'une lecture à la Sorbonne, « Des possibilités de la peinture ». Il expose ensuite à la Galerie Simon à Paris, puis à Berlin et Düsseldorf. Il meurt en pleine gloire à l'âge de 40 ans laissant une œuvre inachevée alors que si prometteuse...



Ce Compotier et verre constitue un chef-d'œuvre par ses qualités plastiques. En 1916, Juan Gris est à l'apogée de sa recherche sur un cubisme synthétique qui unifie support et surface dans un geste pictural affirmé. C'est un manifeste de sa peinture.

JEAN-JACQUES HENNER

Jean-Jacques Henner (1829-1905) est un peintre français, né en Alsace. Très attaché à sa terre natale, il choisira l'exil lors de son annexion par les Prussiens en 1871 et peindra alors son œuvre la plus célèbre, *L'Alsace*. Elle attend où une jeune femme en costume traditionnel symbolise la résistance passive de cette province française « occupée ». D'abord élève de Gabriel Guérin à Strasbourg, Henner poursuit ses études à l'école des Beaux-arts de Paris dans les ateliers de Drolling et Picot. A cette formation académique, il ajoute une fréquentation assidue du Louvre où il copie les maîtres anciens, notamment Raphaël, Titien et Corrège, mais aussi ses contemporains, Ingres et surtout Prud'hon qui laisse une forte empreinte sur son style. Grand prix de Rome en 1858, Henner séjourne cinq ans en Italie où il se familiarise avec l'Antiquité et la Renaissance sillonnant la péninsule, Florence, Venise et Naples... Il est aussi profondément marqué par la beauté de la campagne italienne qui lui inspire scènes de genres et paysages et l'amène vers un style naturaliste. A son retour à Paris, il expose au Salon, subissant l'influence de Manet et Degas, alors figures montantes de la scène contemporaine. Cependant, il s'éloigne du naturalisme dès les années 1870 pour se consacrer à des sujets moins contemporains et retrouver son inspiration dans l'antique. S'il mène parallèlement une carrière de portraitiste de renom, c'est sa peinture d'histoire avec *Adam et Eve découvrant le corps d'Abel*, (aujourd'hui au musée d'Orsay) qui lui vaut d'être élu à l'Académie en 1889. Exposées aux Salons et aux expositions universelles, ses œuvres, prisées des collectionneurs, sont aussi achetées par l'Etat pour être présentées au Musée du Luxembourg, comme son *Saint Sébastien* de 1888. En marge des mouvements académique ou impressionniste, Henner se démarque de ses contemporains suivant son propre chemin, empreint de références aux maîtres italiens. Réaliste sans être « naturaliste » il s'inscrit dans une tradition italienne où la douceur du Corrège le dispute au clair-obscur du Caravage. Cette *Salomé* est comme le syncrétisme de toutes ces références, héritière à la fois de Bellini pour le drapé, Lotto pour la couleur mais aussi Prud'hon pour le velouté de la touche.

JEAN-JACQUES HENNER

Salomé

1903

Huile sur toile signée en bas à droite

100 x 66 cm

Cette jeune femme cadrée à mi-corps, nous jette un regard de défi, la tête légèrement penchée vers nous. Hiératique, occupant le centre de la toile, elle en détermine le format tout en hauteur. Sa carnation claire, légèrement dorée, irradie. Buste et bras, dénudés, semblent échappés d'une tunique rouge écarlate, aux accents sanguins. Sa longue chevelure brune se confond avec un arrière-plan crépusculaire mais dans lequel on devine un paysage grâce au carré bleu-gris évoquant le ciel. De son bras replié, elle tient plaqué contre elle un plateau doré dont seule l'arête luit, formant un arc géométrique qui apporte à la femme son éclat et son identité. Sensuelle sans être langoureuse, déterminée sans être arrogante, on reconnaît Salomé, venant avec entêtement réclamer son dû, la tête de St Jean-Baptiste. Caractéristique des types féminins voluptueux de Jean-Jacques Henner, ce modèle est peut-être Juana Romani, femme peintre qui posa souvent pour lui. Familier des héroïnes bibliques, Henner a décliné plusieurs Judith, dont l'une est le fleuron de son musée parisien. Cependant, délaissant l'action dramatique, il préfère se focaliser sur la dimension psychologique de ses femmes rebelles dont il dresse plutôt des portraits. Leur dimension tragique se loge dès lors dans leur regard, froid et déterminé, leur port altier et leur beauté vénéneuse comme chez cette Salomé au regard ombragé et aux lèvres fardées d'un rouge profond. Le voile rouge qui la pare, tout comme sa longue chevelure, sont les attributs qui nous laissent deviner le potentiel érotique de la danse langoureuse grâce à laquelle elle obtiendra son macabre caprice.



ALBRECHT KAUW

Allégorie de la Suisse

1673

Huile sur panneau signé en bas au milieu.

96 x 131 cm.

Provenance : Château de Königshof-Soleure.

Certificat de René Millet Expertise.

Trois personnages surmontant des phylactères, rédigés en allemand, se répartissent l'espace de la composition. Ils dominent un paysage où évoluent des personnages aux proportions réduites. Dans le ciel, deux personnages ailés déroulent d'autres phylactères, en latin, tandis qu'un bras bande un arc au-dessus du personnage central prêt à lui décocher une flèche. Si les trois personnages sont des allégories en rapport avec la Confédération suisse, ils le font à des titres divers. La femme, à droite, Helvetia, est une allégorie « géographique », pacifique, qui présente, sur une table richement parée, les produits agricoles suisses auxquels font écho les moissonneurs à l'arrière-plan. A l'opposé, l'homme en armure, représente l'allégorie, militaire, de l'Autriche, puissant voisin de la Suisse. Enfin, au centre, l'allégorie politique de la Confédération suisse unie est incarnée par le personnage central tenant le drapeau de la Suisse, une croix blanche sur fond rouge, sur lequel est inscrit, Helvetia moderna. Le paysage montagneux du fond avec son lac a pour fonction d'évoquer la topographie de la Suisse. Les personnages sont traités avec beaucoup de soins dans les détails. Le paysage est aussi dépeint avec précision. Si le ciel et les lointains sont traités dans un camaïeu de gris, les trois personnages et leurs attributs sont de couleurs vives. Le rouge prédomine ponctuant le blason, l'étendard et enfin le drapé.

Albrecht Kauw (1621-1681) est un peintre actif en Suisse. Installé à Berne, il est à l'aise dans tous les genres, portraits, paysages, « vues topographiques » ou encore nature mortes. Qualifié de peintre du vivant, il connaît un grand succès. Certaines de ces œuvres sont destinées à décorer les murs des châteaux et des bâtiments « publics ». Cette *Allégorie de la Suisse* est caractéristique de l'époque baroque par la mise en scène théâtrale de ces personnages auxquels sont associés les figures ailées sortant des nuées. Albrecht Kauw, dans une autre *Allégorie de la Suisse* de 1672 a choisi d'y confronter les aspects positifs et négatifs, y opposant la vision critique d'une *Helvetia moderna* à celle, idéale, d'une *Helvetia antiqua* (absente ici du tableau). Le rôle de ces représentations allégoriques est de renforcer l'entente au sein d'une élite, dans un pays composé alors de 13 cantons confédérés, et qui doit se prémunir de puissants voisins comme l'Autriche à la tête du Saint Empire dont la Suisse s'est retirée.



YVES KLEIN

Vénus bleue

Vers 1962

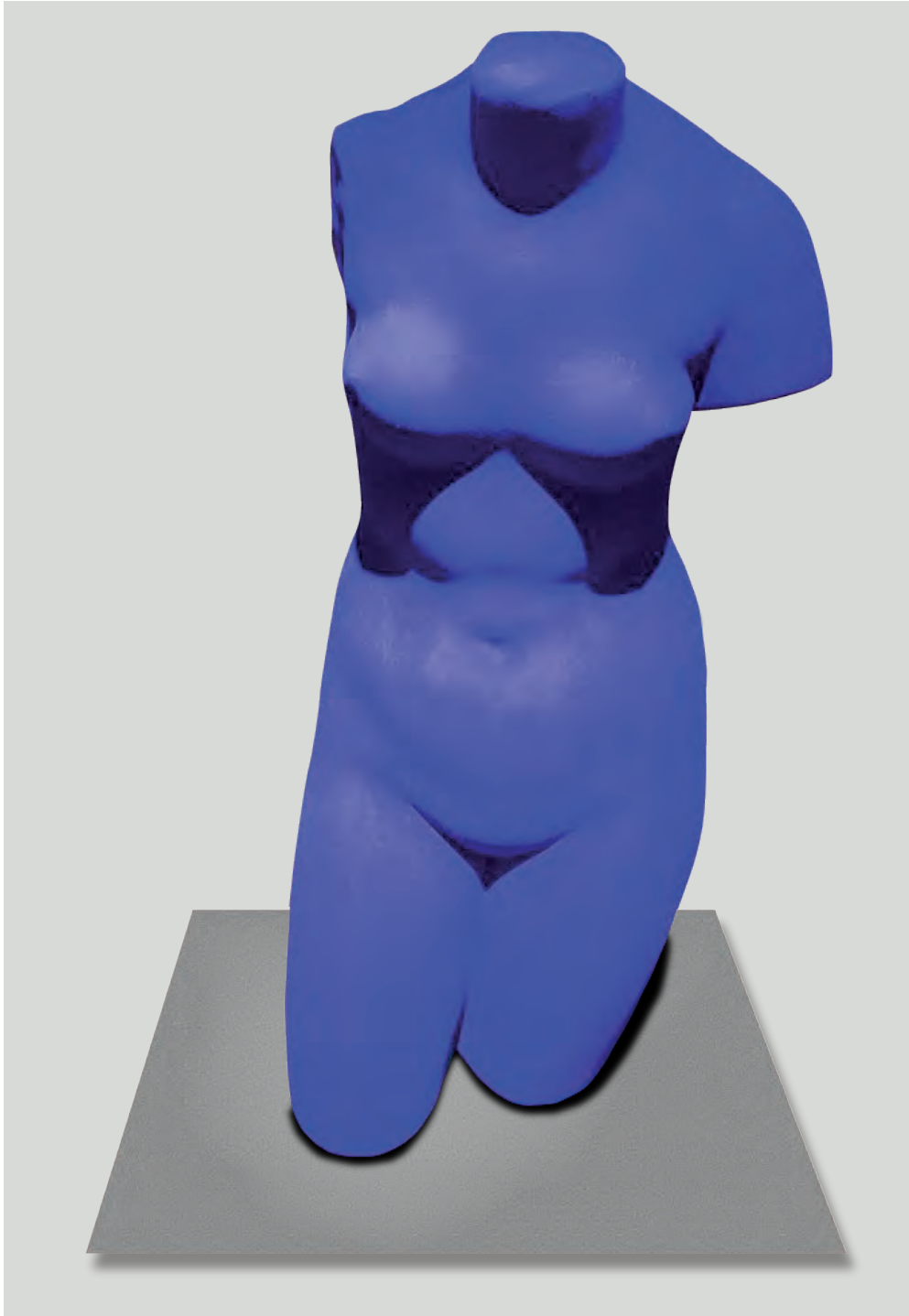
Pigment pur et résine synthétique sur plâtre

69,5 x 30 x 20 cm

Edition 224/300

Ce torse dépourvu de tête et de bras et dont les jambes sont coupées à demi n'en évoque pas moins la quintessence de la féminité. Atrophiée, elle n'en est que plus belle. Nul détail superflu d'une gestuelle qui lui donnerait un aspect narratif ou pire, anecdotique. Pas de visage non plus qui lui conférerait l'identité d'un portrait. Seul un torse aux proportions parfaites, légèrement plus petites que nature, dont la nudité dispense un érotisme maîtrisé car empreint d'une certaine pudeur. Cette pudeur est due à l'hiératisme de la pose tout autant qu'à cette couleur bleue qui la recouvre totalement et crée une distance avec le sujet, le dématérialise. En effet, dégagé ainsi de toute volonté illusionniste, le corps qui nous est présenté impose une matérialité aux antipodes de la chair, mais aussi de la pierre. Difficile dès lors de trouver dans la nature une matière à laquelle se référer. Car le corps de cette femme, aux formes déjà idéalisées car copiées d'un antique, la Vénus d'Alexandrie, est enduit d'une couleur monochrome elle-même artificielle car inventée par l'artiste et à laquelle il donna son nom : l'IKB, l'International Klein Blue.

Yves Klein (1928-62) est un artiste français comptant parmi les plus avant-gardistes de l'après-guerre et qui rejoindra le mouvement du Nouveau Réalisme avec son ami Arman. Son œuvre, unique, révèle une conception nouvelle de la fonction de l'artiste dont la tâche consiste à saisir la beauté qui, selon lui, existe déjà, à l'état invisible, dans l'air, dans la matière ou à la surface du corps de ses modèles. C'est à partir de 1955 que Klein débute réellement sa carrière artistique parallèlement à une activité de judoka. Sa première exposition au Club des solitaires de Paris montre des monochromes de différentes couleurs. Commence ensuite sa fameuse « période bleue » influencée par les ciels de Giotto que Klein a admiré à Assise. Il invente alors une formule originale, validée en 1960 par l'Institut National de la Propriété industrielle, l'IKB (International Klein Blue) qui le rendra mondialement célèbre et dont cette Vénus est un témoignage éloquent. Cette réduction des couleurs au seul bleu fait jouer à la matière picturale le rôle de l'air, du vide, duquel, pour l'artiste, naissent la force de l'esprit et l'imagination. Enfin, la « technique des pincesaux vivants », ou « anthropométrie », laisse au corps humain le soin de faire le tableau, laissant l'artiste en retrait. Ce sont le résultat de performances réalisées en public avec des modèles dont les corps enduits de peinture viennent s'appliquer sur un support. Klein propose ainsi un retour à la figure. Mais il meurt prématurément d'une crise cardiaque en 1962, laissant son œuvre inachevé.



NICOLAS LANCRET

Fête Champêtre

Huile sur toile.

41,5 x 55 cm.

Certificat de la galerie Brame & Lorenceau.

Cette œuvre est reproduite dans le catalogue raisonné de Fabienne Charpin-Schaff, publié par La Fondation Wildenstein.

Une assemblée dans un parc. Tandis qu'un couple enlacé déambule lentement à l'orée d'un bois, un homme agenouillé à droite sous les arbres déclare sa flamme à une jeune femme assise en lui offrant un bouquet de fleurs champêtres. Derrière, sous les frondaisons, deux autres femmes, l'une surveillant la scène, un chaperon (?), l'autre occupée à cueillir des fleurs. Un épagneul indifférent à l'action se tient au milieu des personnages. Parmi les arbres, on distingue la silhouette d'un grand vase de pierre, nous suggérant que nous sommes dans un parc. Au fond, derrière le premier couple, un vaste paysage s'étend jusqu'à des montagnes au loin. Le ciel est d'un bleu serein. Les couleurs pastel de cette scène sont aussi très suaves : roses, jaunes, orangés, qu'on retrouve plus saturés pour le couple principal. Les personnages baignés de lumière évoluent dans un univers idéalisé, une campagne d'opérette propre à cette peinture pastorale destinée à décorer de petits cabinets privés.

Nicolas Lancret (1690-1743) est un peintre de genre français. Doté d'un grand talent de dessinateur, il choisit la peinture plutôt que la gravure à laquelle on le destinait. Dans l'atelier de Gillot, il se lie d'amitié avec Watteau qui influence à la fois son style et le choix de ses sujets, l'invitant à peindre hors de l'atelier paysages et scènes de la vie quotidienne. Entré à l'Académie en 1719, il se spécialise dans les scènes de genre et plus encore dans les *fêtes galantes*, genre spécialement inventé par l'Académie pour Watteau. Cette *Fête champêtre* compte parmi les nombreux tableaux qu'il fit dans ce style pastoral pour le décor d'appartements aristocratiques, y compris pour ceux du roi Louis XV comme la série des Quatre saisons, exécutée pour le château de La Muette aujourd'hui au Louvre. Sa peinture libre et joyeuse témoigne de l'insouciance d'une société aristocratique qui s'adonne aux plaisirs de la galanterie, de la bonne chère, ... des plaisirs de la vie. Mais Lancret bien que n'ayant jamais quitté Paris est aussi un admirateur des maîtres anciens, notamment hollandais, dans la lignée desquels il inscrit ses scènes de genre observées avec précision. C'est encore un grand amateur de théâtre qui sait distribuer les rôles à ses personnages peints.



MARIE LAURENCIN

Portrait d'Eliane de Beaumont avec son chien, Dudu

1944

Huile sur toile signée en haut à gauche.

46 x 38 cm.

Cette œuvre est reproduite dans le catalogue raisonné de l'œuvre peinte par Daniel Marchesseau.

La femme représentée dans ce portrait semble une apparition dans un miroir, tant ses traits diaphanes affleurent à la surface de la toile comme dans un halo de lumière. Un léger contour cerne çà et là le volume du visage et du buste. De rares couleurs rehaussent le camaïeu de gris qui s'étale en dégradé de bas en haut. Le brun jaune de sa coiffure et du pelage du chien réchauffe l'atmosphère froide du tableau, ainsi que quelques touches de rouge soulignant les paupières et les lèvres. Les yeux d'un bleu intense animent ce visage mélancolique, sans âge. Ce portrait de la comtesse de Beaumont privilégie l'intimité à la position sociale du modèle. Le style de Marie Laurencin, évanescant, doux et délicat, convient parfaitement à traduire la féminité et l'élégance discrète de cette femme du monde. La peinture chez Marie est d'abord un acte poétique.

Marie Laurencin (1883-1956) est une portraitiste française, poétesse et illustratrice. Inscrite à l'école de Sèvres pour devenir peintre sur porcelaine ainsi qu'à l'Académie Humbert, elle rencontre Braque et Picabia. En 1907, elle expose pour la première fois au Salon des Indépendants en compagnie de Picasso et Derain, flirtant ainsi avec le cubisme avec son célèbre *Groupe d'artistes*, aujourd'hui au Musée de Baltimore. Sa notoriété monte alors en France, puis en Allemagne. Exilée en Espagne pendant la première guerre mondiale, elle fréquente le milieu Dada mais son style se montre peu perméable aux influences de ces artistes. C'est dans l'entre-deux guerres que sa carrière de portraitiste mondaine atteint son apogée. Son style singulier ne cherche pas tant la ressemblance du modèle qu'un masque reconnaissable de sa palette aux aplats de couleurs froides. Ses portraits, s'ils sont des objets à la mode, expriment aussi la recherche d'un éternel féminin. Ses clientes sont souvent ses amies et ce *Portrait d'Eliane de Beaumont* a été réalisé pendant la guerre alors que Marie Laurencin est réfugiée chez elle, témoignant d'une intimité entre les deux femmes.



ANTOINE LE NAIN

Trois femmes avec trois enfants

vers 1640

Huile sur panneau.

29,5 x 36,5 cm.

Certificat de René Millet Expertise.

Trois femmes posent en compagnie de trois fillettes ou du moins de trois enfants vêtus de robes, comme les portaient alors indifféremment garçons et filles jusque vers l'âge de six ans. Ces trois enfants sont ici les personnages principaux de la scène bien que relégués sur la droite. Élégamment habillés de robes de belle étoffe portées sur une chemise blanche dont les revers dépassent des manches, on dirait de petits adultes en réduction ; le premier enfant arbore même un plastron festonné. Figés dans leur trois poses similaires, bras le long du corps, ils nous fixent prêts à faire la révérence. En comparaison les trois adultes sur la gauche sont plus ternes, probablement les domestiques de ces enfants, nourrice et gouvernante. Deux des femmes sont assises, une troisième évolue dans l'ombre à l'arrière. On ne devine rien de cette pièce dont le fond sombre nous ramène au premier plan. A la blancheur de la nappe où sont disposés un plat et un pain. Si la gamme de couleurs est assez restreinte avec une dominante de bruns et de gris, le blanc y joue un rôle particulier, soulignant la présence de chaque personnage avec plus ou moins d'intensité, selon leur importance sociale. Mais c'est bien le rouge qui nous indique ici les personnages dont on souhaite fixer le portrait, ces trois enfants d'une riche famille bourgeoise du XVII^e s.

Antoine Le Nain (1588 - 1648) est un peintre français réputé pour ses peintures de genre dites réalistes. Elevé dans un milieu rural auquel il resta toujours attaché, Antoine est l'aîné de deux frères, Louis et Mathieu, avec lesquels il peindra toute sa carrière. En 1629, les trois frères ouvrent un atelier parisien et connaissent les faveurs du public grâce aux scènes de genre dans lesquelles ils se spécialisent. Si la peinture du quotidien est alors en vogue en Europe, le style des Le Nain se différencie du caravagisme ambiant, par une simplicité des mises en scène et une palette colorée sobre, valorisant des camaïeux de gris-bruns comme dans *Trois Femmes avec trois enfants*. Ils s'attachent à rendre l'intime, la chaleur d'un foyer, privilégiant l'expression des visages à la proportion des personnages, rendus parfois maladroitement. Cette œuvre attribuée à la seule main d'Antoine est plutôt rare, probablement parce qu'il s'agit de la commande particulière d'un portrait de groupes.



MAÎTRE AU PERROQUET (Entourage)

La Vierge à l'Enfant avec Sainte Anne

vers 1560

58 x 48.5 cm

Certificat de René Millet Expertise.

Assises au premier plan sur un parapet, la Vierge et Sainte Anne conversent dans des poses en miroir. Les tons de leurs vêtements, rouge, brun et blanc, se répondent harmonieusement. Au centre, l'enfant Jésus, jeune garçon nu aux proportions réduites, fait ses premiers pas sur les genoux de sa mère. Derrière cette scène familiale, s'étagent deux arrière-plans, un premier nous montrant une campagne paisible où un berger fait paître son troupeau, puis plus au fond, séparé par une rangée d'arbres, un second paysage montagneux, minéral, où se découpe la silhouette d'une ville. Seule une percée entre les arbres, au centre, indique que l'on peut passer d'un univers à l'autre. Cette sainte conversation mêlant trois générations, Jésus, sa mère et sa grand-mère, est un sujet peu fréquent montrant la généalogie maternelle du Christ et donc son humanité. Sainte Anne représente l'Eglise. Ce thème trouvera son aboutissement avec la célèbre *Sainte Anne* de Vinci où ce dernier organise une symbiose entre les personnages dans une composition où les deux femmes se superposent.

Le peintre anonyme de cette composition religieuse a évolué dans l'entourage du « Maître au Perroquet », artiste anversois actif de 1525 à 1550, qui représentait souvent dans ses peintures un perroquet à côté d'une coupe de fruits, seule présente ici. En effet, la composition élégante et les attitudes gracieuses des figures féminines vêtues à la mode de la première moitié du XVI^e s. s'approche de celle du maître. En outre, le traitement particulièrement raffiné accordé au paysage est caractéristique de cet artiste attentif aux détails de la campagne flamande. Cette peinture religieuse à usage privé est la commande d'un riche marchand ou banquier résidant à Anvers. Ce port, prospère et cosmopolite, est alors un centre de production artistique considérable où la présence d'une clientèle tant flamande qu'étrangère stimule les artistes. Le plus célèbre d'entre eux est certainement Quentin Metsys qui développe un style singulier empreint de références aux maîtres pionniers de la peinture à l'huile comme Van Eyck.



ALBERT MARQUET

Avenue de Versailles

1904

Huile sur toile signée en bas à droite.

65x81 cm.

Cette œuvre est répertoriée dans le catalogue raisonné de l'œuvre d'Albert Marquet de Jean-Claude Martinet par le Wildenstein Institute.

Certificat du Wildenstein Institute.

Une vaste perspective traverse de biais le tableau nous invitant à remonter le cours de cette avenue et à en chercher en vain l'aboutissement. En effet, cette dernière semble disparaître totalement dans la toile dans un fondu où formes et couleurs perdent peu à peu de leur matière. La facture est ténue, les silhouettes en filigranes des immeubles qui bordent le seul côté visible de cette avenue ne sont perceptibles que par leurs fenêtres et leurs pignons gris. Les façades sont aussi claires que le sol... Seules taches colorées, les toits orangés et les feuillages ocre jaune des arbres qui déjà se dégarnissent, c'est l'automne. La touche est très présente, le trottoir n'est plus qu'un trait jaune plus ou moins appuyé. La grande économie de moyens avec lequel Marquet nous rend ici cette soirée automnale parisienne est caractéristique de sa manière sensible et délicate. Déjà les ombres des immeubles de gauche, invisibles, s'allongent zébrant l'avenue de bandes sombres. Le peintre se teint probablement à l'étage de l'un de ses immeubles pour capter ces dernières heures de l'après-midi

Albert Marquet (1875-1947) est un peintre paysagiste français. En 1905, il participe à l'exposition des « Fauves » avec ses amis Matisse et Derain. Sensible aux rendus des couleurs selon les variations de la lumière, il peint de nombreuses séries d'un même sujet en fonction des heures de la journée, des saisons et du climat. Ainsi choisit-il Paris comme sujet de prédilection. De cette époque « fauviste » date *l'Avenue de Versailles* où la composition épurée témoigne de ses recherches chromatiques. La couleur construit l'espace. Après la première guerre mondiale, il voyage au Maghreb découvrant la lumière d'Afrique du Nord, mais aussi en Belgique et en Hollande avec un goût pour les ports et les paysages marins. Il rencontre Signac avec qui il aime peindre. En 1939, il s'établit sur les bords de Seine à La Frette, pour y peindre à loisir ce fleuve qu'il aime tant. De cette dernière retraite date *Au bord de la Seine, la Frette*, témoignant de son talent à représenter l'eau dans ses diverses occurrences, dense ou transparente, grâce à une appréciation très sensible des reflets lumineux.



ALBERT MARQUET

Au bord de la Seine, la Frette

1940

Huile sur toile signée en bas à droite.

60x73 cm.

Cette œuvre est répertoriée dans le catalogue critique de l'œuvre d'Albert Marquet par le Wildenstein Institute.

Certificat du Wildenstein Institute.

Il vient de pleuvoir. La route est encore détrempée et ses flaques réfléchissent un ciel blanc encore chargé. La rangée d'arbres au second plan se reflète aussi dans ce miroir. La fine rive herbeuse qui nous sépare de la Seine semblerait une île tant l'effet mouillé est tangible dans cette toile. Mais la Seine en contrebas offre un miroir plus profond aux reflets vert sombre. La densité de l'eau et son mouvement contrastent avec les reflets argentés de la route. Marquet nous rend ici de façon palpable deux illusions de matière aquatique, et ce avec une grande virtuosité. C'est la répartition savante des blancs qui lui permet ainsi de créer les effets d'une lumière scintillante presque éblouissante.

Albert Marquet (1875-1947) est un peintre paysagiste français. En 1905, il participe à l'exposition des « Fauves » avec ses amis Matisse et Derain. Sensible aux rendus des couleurs selon les variations de la lumière, il peint de nombreuses séries d'un même sujet en fonction des heures de la journée, des saisons et du climat. Ainsi choisit-il Paris comme sujet de prédilection. De cette époque « fauviste » date *l'Avenue de Versailles* où la composition épurée témoigne de ses recherches chromatiques. La couleur construit l'espace. Après la première guerre mondiale, il voyage au Maghreb découvrant la lumière d'Afrique du Nord, mais aussi en Belgique et en Hollande avec un goût pour les ports et les paysages marins. Il rencontre Signac avec qui il aime peindre. En 1939, il s'établit sur les bords de Seine à La Frette, pour y peindre à loisir ce fleuve qu'il aime tant. De cette dernière retraite date *Au bord de la Seine, la Frette*, témoignant de son talent à représenter l'eau dans ses diverses occurrences, dense ou transparente, grâce à une appréciation très sensible des reflets lumineux.



ALBERT MARQUET

Bords de Seine à Villennes

1913

Huile sur toile.

61 x 50 cm.

Au travers d'une trouée d'arbres, on accède à la Seine dont on aperçoit en face l'autre rive. Comme depuis une fenêtre, la vue est parfaitement dégagée, encadrée par deux bouquets d'arbres. D'autant que des arbres ont été abattus au premier plan comme pour nous permettre cet accès à la berge. Leurs troncs gisent en désordre dessinant des lignes de fuite qui nous font pénétrer dans le tableau. A travers la végétation, on distingue une barque, probablement une périssoire, amarrée à un arbre. Sur l'autre rive, on devine un petit édifice dont la blancheur détonne parmi la verdure. La berge à cet endroit forme une petite plage aux teintes sablonneuses. Trois peupliers viennent ponctuer cet horizon et se reflètent de façon fragmentée dans la Seine en contrebas. Au loin, la campagne s'étend verdoyante, arborée, sous un ciel laiteux. La lumière est ici tamisée mais chaude. Les teintes d'un vert profond des feuillages touffus attestent de la période estivale. Marquet nous offre ici une composition savamment composée. Tableau dans le tableau, la vue centrale est insérée dans un cadre végétal. Quatre plans s'étagent pour suggérer la profondeur suivant la tradition des paysages classiques. A la rive sombre du premier plan, succède le miroir clair du cours de la Seine dont on retrouve les mêmes tonalités dans le ciel au-delà de la rive opposée, brossée dans un camaïeu de verts. Comme toujours chez Marquet, la touche est légère mais précise, faisant ici miroiter la surface de l'eau, là, vibrer les feuilles d'un bouleau. Héritier des fauvistes comme des impressionnistes, il sait transmettre cette présence de la nature jusque dans ses détails atmosphériques.



HENRI MATISSE

Maisons à Kervilahouen, Belle-Ile

1896.

Huile sur carton signée en bas à gauche.

30 x 36 cm.

Certificat de Wanda de Guébriant.

Au premier abord, l'œil a du mal à discerner des formes tant les couleurs sont prégnantes. Un écheveau de couleurs chaudes qui occupent la moitié inférieure du tableau. Puis, surgissent plus haut les formes familières de chaumières aux murs blancs et aux toits pentus. Elles se dessinent sur un ciel bleu mais non dénué de taches roses ou jaunes, çà et là, évoquant un coucher de soleil. Au-delà du ciel, c'est bien toute la nature qui s'embrase en cette fin de journée, et la lande, au premier plan, déploie toute la palette du peintre au point d'y noyer tout détail naturaliste, bruyères et rochers se mêlant en un feu d'artifice. Matisse juxtapose ici un amoncellement de couleurs qui nie la profondeur et rend presque abstraite sa composition.

Henri Matisse (1869-1954) est le chef de file du fauvisme. Après une formation sommaire, Matisse expose son premier tableau au Salon des Cent en 1896 et reçoit le soutien de Pierre Puvis de Chavannes. A l'occasion d'un voyage à Belle-Île-en mer, il rencontre Rodin et Pissarro qui deviendra son ami. C'est lors de ce séjour qu'il peint *Maisons à Kervilahouen*, Belle-Ile où l'on comprend son intérêt pour la peinture impressionniste. En 1905, il participe à l'exposition du Salon d'automne qui restera un tournant dans l'histoire de l'art. Avec ses amis Vlaminck, Marquet, Derain,... il est qualifié de « fauve », initiant ainsi ce mouvement pictural où la couleur préside. Il entreprend alors de nombreux voyages à travers le monde jusqu'à Tahiti. Il connaît un immense succès, ses toiles sont vendues de New-York à Moscou. Après la première guerre mondiale il s'établit à Nice où il réalise en 1933 son chef-d'œuvre, *La Danse* avec des gouaches découpées, dont il existe deux versions, au musée d'art moderne de la ville de Paris et à la Fondation Barnes de Philadelphie. Artiste boulimique, il dessine costumes et décors pour Serge Diaghilev, illustre l'*Ulysse* de James Joyce et réalise le décor de la chapelle du Rosaire de Vence.



THÉOBALD MICHAU

Paysans retournant de la moisson

vers 1740

Huile sur panneau signée en bas à droite.

37 x 46 cm.

Provenance : Christie's 2006

Par une belle après-midi ensoleillée un couple de paysans, accompagnés de leurs enfants, s'en retournent chez eux avec leurs gerbes coupées sous le bras. La femme porte un balluchon sur la tête, un troisième personnage les suit portant une fourche. Cette famille occupe le centre d'un paysage fourmillant d'activités. A gauche, quittant la route, un vacher fait traverser à son troupeau une mare, pour rejoindre l'étable au second plan. A droite, un porcher surveille ses cochons. Derrière lui, s'ouvre une vaste percée nous montrant la route empruntée par les moissonneurs où circulent une charrette et deux cavaliers. Au fond, un hameau niché à l'orée d'un bois. La campagne que nous dépeint l'artiste est pittoresque presque allégorique, où la paysanne prend la pose d'une caryatide champêtre qui symboliserait l'abondance des récoltes. La palette de couleurs chaudes, ponctuées de silhouettes aux teintes plus vives, contribue à cette ambiance sereine. La lumière structure habilement les différents espaces en alternant les plans ensoleillés et ombragés. Le ciel d'une grande luminosité est parcouru de nuages subtilement colorés trahissant l'heure avancée. On aperçoit derrière le rideau d'arbres le soleil orangé proche de l'horizon.

Théobald Michau (1676-1765) est un peintre de scène de genre flamand. Après une formation à Bruxelles auprès du peintre paysagiste, Lucas Achtschellinck, il s'installe à Anvers en 1710 où il connaît une grande activité. Il y est élu à l'Académie de Saint Luc. Peintre de la vie quotidienne, Michau se spécialise dans la peinture de paysages et dans les scènes de vie villageoise avec un souci pour les détails anecdotiques rendant ses compositions familières. Ces *Paysans retournant de la moisson* nous font pénétrer dans cet univers pastoral où le souvenir de Jan Breughel mais aussi de David Teniers témoigne de la tradition flamande dans laquelle s'inscrit Michau.



JEAN-MARC NATTIER

Portrait de Victoire de France

1748

Huile sur toile.

83,2 x 66 cm.

Certificat du Wildenstein Institute.

Cette œuvre est reproduite dans le catalogue critique de l'œuvre de Jean-Marc Nattier (1685-1767).

Cette jeune fille au regard langoureux et au sourire figé pose cependant d'une façon bien dynamique. Dans un cadrage resserré, elle occupe presque tout l'espace de la représentation. Ses bras s'écartent de son torse dans un mouvement chorégraphique. L'étoffe dorée qui lui barre le buste, et dont elle retient un pan de la main gauche, fait écho au ruban de dentelle qui virevolte à l'arrière de sa coiffure. Ainsi l'aspect apprêté de cette fille de monarque est-il légèrement chamboulé par cette mise en scène moins conventionnelle. Le fond offre un subtil dégradé de gris vert qui concentre notre regard sur le modèle. Si pas un bijou ne vient souligner le rang de cette princesse de sang, c'est pour mieux nous attacher à la somptuosité de sa robe de dentelles, véritable parure où le ruché le dispute au diamant. Le rendu de la qualité des matières, dans lequel Nattier est passé maître, a fait de lui le peintre officiel de la cour.

Jean-Marc Nattier (1685-1767) est un portraitiste français majeur du Siècle des Lumières. Fils d'une mère miniaturiste et d'un père portraitiste, il remporte à seulement quinze ans, le premier prix de dessin de l'Académie dont il devient membre agréé en 1713. Après un séjour en Russie où il réalise le portrait de l'impératrice Catherine II, il revient à Paris où il se consacre à une carrière de portraitiste renommé. En 1748, il devient celui officiel de la famille d'Orléans puis de la famille de Louis XV dont il peindra les enfants, l'épouse, la reine Marie Leszczyńska, et même la maîtresse, la marquise de Pompadour. C'est cette même année qu'il peint *Le portrait de Victoire de France*, l'une des huit filles de Louis XV, à l'âge de quinze ans.



JEAN-BAPTISTE PATER

Scène galante dans un parc

vers 1725.

Huile sur panneau.

37 x 42 cm.

Certificat d'Eric Turquin Expertise.

Cette assemblée d'aristocrates qui devisent en plein air pourrait aussi bien être dans un salon tant leurs poses délicates voire affectées semblent peu en prise avec la nature environnante. Assis sur un mobilier de fortune, ils se livrent au plaisir de la conversation et de la musique. L'homme de gauche, la main crânement posée sur sa canne, semble donner le ton puisque toutes les dames se retournent dans sa direction. Il tourne son buste vers sa voisine, qui lui répond dans une pose en miroir. Elle semble refuser ses avances. Autour d'elle, on observe, on écoute, tout en jouant, qui de la flûte qui de la vielle. Un enfant égaré dans ce monde d'adultes se tient au côté de la dame convoitée. Cette femme est le point de mire de la scène. La lumière semble émaner de sa somptueuse robe de soie blanche et rose aux reflets chatoyants. Autour d'elle, les couleurs des autres vêtements sont plus atones, pour la mettre en valeur. A ses pieds, sa compagne lui fait écho dans une robe bigarrée. Nous sommes à l'orée d'un bois. A gauche, une percée permet à l'œil de découvrir un paysage champêtre. Sous les frondaisons à droite, un groupe sculpté met en scène des putti langoureux offrant la réplique aux couples en contrebas et suggérant les ébats à venir. Cette scène nous transporte dans la société aristocratique et libertine de la Régence où les décors bucoliques servent d'écrin à des conversations galantes. La palette de couleurs suaves aux nuances subtiles joue avec les reflets lumineux. Le peintre excelle ici à rendre le miroitement des étoffes.

Jean-Baptiste Pater (1695-1736) est un peintre rococo français. Formé auprès d'Antoine Watteau, il restera toute sa carrière sous son influence, tant pour le style que pour le choix de ses sujets. En 1725, il est en effet reçu à l'Académie comme peintre de fêtes galantes, genre spécialement conçu pour son maître, après la mort duquel il terminera d'ailleurs certaines commandes. C'est de cette même année que date *Scène galante dans un parc* et *Le Colin-Maillard*. Si l'influence de Watteau est manifeste pour le premier, notamment dans le rendu irisé de la lumière, Pater semble s'en affranchir dans le second. Sa palette de couleurs est en effet plus soutenue, avec des teintes presque acidulées. La composition plus éclatée empreinte d'une théâtralité étrangère à Watteau fait clairement référence au théâtre italien alors très en vogue chez les peintres. Le grand siècle et sa peinture sérieuse a fait place à des thèmes plus galants avec la Régence. La société, libérée du carcan de la cour, s'adonne à des jeux dont les peintres nous font l'écho au point de créer ce nouveau genre des « fêtes galantes », adaptant la scène de genre aux mœurs aristocratiques. Cet art de galanterie qui se répand dans l'Europe du Siècle des Lumières, trouve en Pater un brillant émissaire dont l'un des principaux clients est l'empereur Frédéric II de Prusse.



JEAN-BAPTISTE PATER

Le Colin-Maillard

vers 1725

Huile sur toile.

65 x 82 cm.

Certificat Galerie Cailleux Paris.

Voici un jeu fort répandu en ce XVIII^e s. qui permet toutes les licences à ses protagonistes comme on s'en aperçoit au premier coup d'œil. La jeune femme dont les yeux sont bandés vient de trouver un partenaire qui profite de sa cécité pour l'embrasser dans le cou. La demoiselle qui s'éloigne d'un air complice a certainement précipité l'une dans les bras de l'autre. A l'arrière-plan, d'autres jeunes femmes assistent amusées à la scène quand un dernier groupe de femmes s'emploie à décorer de guirlandes de fleurs un pilier hermaïque, le buste d'un satyre ? Le réel le dispute ici à l'allégorie. Des amours ailés s'invitent à la fête, tournoyant autour de ce couple dans le ciel et, pour l'un d'entre eux, poussant littéralement le galant contre la jeune femme. La scène se situe dans un décor de ruines à l'antique émergeant de la végétation. Mais la couleur du ciel semble trop franche pour être vraie. Le tout évoque plutôt une scène de théâtre avec ses décors coulissants, ses putti descendant du plafond, jusqu'au seul rôle masculin dont l'habit à fraise semble emprunté à un acteur de la Commedia dell'arte.

Jean-Baptiste Pater (1695-1736) est un peintre rococo français. Formé auprès d'Antoine Watteau, il restera toute sa carrière sous son influence, tant pour le style que pour le choix de ses sujets. En 1725, il est en effet reçu à l'Académie comme peintre de fêtes galantes, genre spécialement conçu pour son maître, après la mort duquel il terminera d'ailleurs certaines commandes. C'est de cette même année que date *Scène galante dans un parc* et *Le Colin-Maillard*. Si l'influence de Watteau est manifeste pour le premier, notamment dans le rendu irisé de la lumière, Pater semble s'en affranchir dans le second. Sa palette de couleurs est en effet plus soutenue, avec des teintes presque acidulées. La composition plus éclatée empreinte d'une théâtralité étrangère à Watteau fait clairement référence au théâtre italien alors très en vogue chez les peintres. Le grand siècle et sa peinture sérieuse a fait place à des thèmes plus galants avec la Régence. La société, libérée du carcan de la cour, s'adonne à des jeux dont les peintres nous font l'écho au point de créer ce nouveau genre des « fêtes galantes », adaptant la scène de genre aux mœurs aristocratiques. Cet art de galanterie qui se répand dans l'Europe du Siècle des Lumières, trouve en Pater un brillant émissaire dont l'un des principaux clients est l'empereur Frédéric II de Prusse.



JEAN-BAPTISTE PATER

Le Concert champêtre

vers 1725

Huile sur toile

52 x 65,4 cm.

Ces deux tableaux aux dimensions identiques et aux compositions qui se répondent ont été conçus comme une paire. Ils s'offrent à première vue de façon parfaitement symétrique. Dans l'ombrage d'un bouquet d'arbres, un même nombre de personnages, sept, s'articulent autour d'un couple principal, assis au centre de la composition. Inversement brossé dans chaque toile, le décor où évoluent nos personnages montre un paysage champêtre avec un village à l'horizon puis, plus près de nous, décentré, ce bouquet d'arbres légèrement en surplomb qui offre une assise à ces promeneurs élégants. En revanche, le tout premier plan, un chemin de terre, est laissé vacant avec les quelques accessoires qui donneront leur titre au tableau : une partition ici, une corbeille de fleurs là. Le spectateur, mis ainsi à distance, est sitôt renseigné sur le sujet de chaque scène représentée. Pour autant, il s'agit ici, nonobstant les titres, de dépeindre des scènes galantes entre des couples d'aristocrates partis s'égayer dans la campagne. Et nos deux pendants semblent dès lors dialoguer. Aux invariants que sont les deux couples de chaque scène, s'ajoutent des personnages secondaires, majoritairement des enfants, qui évoluent autour des protagonistes avec plus ou moins de complicité ou d'indifférence. Ainsi, cette fillette tantôt dans les bras de son aînée, tantôt s'aventurant à cueillir des fleurs de l'autre côté du chemin.

Les couples galants se répondent, quant à eux, d'un tableau à l'autre avec subtilité. Leurs tenues peu adaptées aux circonstances et aux lieux renforcent cette impression d'insouciance voire d'incongruité. La femme somptueusement vêtue d'une robe à la française en taffetas de soie dans le Concert champêtre trouve sa réplique, légèrement plus agreste, dans la Cueillette des roses avec un tablier qui lui ceint la taille. Objets de tous les désirs, elles attirent le regard dans leurs parures aux teintes irisées roses et blanches, étincelantes. Leurs compagnons, empressés à leurs côtés, leur offrent un contrepoint avantageux dans leur costume rouge de comédiens. L'un joue de la guitare quand l'autre se contente de conter fleurette... Nous en sommes aux préliminaires. Les deux autres couples, en retrait, sont, eux, déjà enlacés. L'un nous tournant le dos, l'autre nous faisant face, ils nous dévoilent l'étape à venir dans cette relation amoureuse. Le peintre joue ici avec leurs attitudes en miroir comme s'il s'agissait du même couple. Les jupes de taffetas vert émeraude des jeunes femmes sont identiques ainsi que les vestes brunes de leur amant, renforçant encore un peu plus l'illusion d'une même scène qui se jouerait d'un tableau à l'autre. Cette atmosphère de marivaudage bucolique, se déroule sous les auspices de petits amours qui surplombent les personnages. Figurés sous forme de sculptures qui peuplèrent un parc, ces putti révèlent, s'il en était encore besoin, le véritable sujet de ces tableaux.



JEAN-BAPTISTE PATER

La Cueillette des roses

vers 1725

Huile sur toile

52 x 65,4 cm.

Motifs largement répandus de cette peinture de genre, leur présence en pleine campagne, loin d'être anecdotique revêt des allures allégoriques, que l'on retrouve notamment chez son contemporain Lancret.

Jean-Baptiste Pater (1695-1736) est un peintre rococo français. Formé auprès d'Antoine Watteau, il restera toute sa carrière sous son influence, tant pour le style que pour le choix de ses sujets. En 1725, il est en effet reçu à l'Académie comme peintre de fêtes galantes, genre spécialement conçu pour son maître, après la mort duquel il terminera d'ailleurs certaines commandes. C'est à cette période que sont réalisés ces pendants, *Le Concert champêtre* et *La Cueillette des roses*. L'influence de Watteau est manifeste dans la composition, où ces couples semblent tout juste échappés de son *Pèlerinage à l'île de Cythère*. La même scansion du mouvement, comme autant d'instantanés découpés d'une même histoire. Pater développe néanmoins sa propre palette de couleurs, plus soutenue. Aux roses perlées et gris argentées s'ajoutent des teintes bleues et vertes presque acidulées. Les teintes du paysage sont aussi plus pastel, moins irisées que chez son aîné. La scène fait enfin clairement référence au théâtre italien alors très en vogue chez les peintres. Le grand siècle et sa peinture sérieuse a fait place à des thèmes plus libertins avec la Régence. La société, libérée du carcan de la cour, s'adonne à des jeux dont les peintres nous font l'écho au point de créer ce nouveau genre des « fêtes galantes », adaptant la scène de genre aux mœurs licencieuses de l'aristocratie. Cet art de la galanterie qui se répand dans l'Europe du Siècle des Lumières, trouve en Pater un brillant émissaire dont l'un des principaux clients est l'empereur Frédéric II de Prusse. Il décline à l'envi dans son œuvre, des couples occupés à se séduire offrant ainsi un miroir à la société qui les lui commande. La femme courtisée y occupe toujours le centre autour duquel gravitent les soupirants. Pater, toujours libertin mais jamais lubrique nous offre un hymne atemporel au jeu de la séduction.



PABLO PICASSO

Pablo Picasso (1881-1973) est le « génie » du XX^e siècle, peintre mais aussi sculpteur, sa production, prolifique, touche les domaines les plus variés, jusqu'à la céramique et la tapisserie. On dénombrera à sa mort plus de 50 000 œuvres...

Né à Málaga, il reçoit une formation académique très solide, dispensée par son père, professeur aux Beaux-arts de Barcelone. Il se révèle dès son plus jeune âge, extrêmement doué, copiant les grands maîtres avec facilité. Délaissant alors les modèles classiques, il n'a de cesse d'inventer de nouvelles formes. Il choisit ainsi d'habiter Paris, capitale de l'art, et s'installe à Montmartre en 1900. Après diverses « périodes », bleue et rose, qui lui valent de connaître le succès, il révolutionne la peinture avec le « cubisme », en décomposant les codes de la représentation : les objets sont désormais montrés sous leurs différentes faces simultanément. Les *Demoiselles d'Avignon* (1907) représente l'œuvre manifeste de cette période. Cette déstructuration va désormais marquer plus ou moins fortement l'ensemble de son œuvre, la rendant immédiatement reconnaissable, comme ici avec cette *Tête d'homme*, datant pourtant de la fin de sa vie. Abandonnant le radicalisme du cubisme, il adhère au Surréalisme durant l'entre-deux-guerres montrant une grande violence dans ses toiles, en lien avec sa vie amoureuse tumultueuse mais aussi avec son engagement politique aux côtés des communistes lors de la guerre civile espagnole. *Guernica* (1937) résume majestueusement cette période de l'artiste. Après-guerre, il s'installe dans le sud de la France et son œuvre, apaisée se fait plus jubilatoire. Sa renommée internationale le consacre comme l'artiste du XX^e s. Il réalise alors sa célèbre *Colombe de la paix* (1949). Même s'il peint encore *Massacre de Corée* (1951) dénonçant les atrocités de la guerre, ses œuvres s'orientent désormais vers les portraits et scènes intimes mais aussi vers une réappropriation des grands maîtres, notamment avec son travail sur les *Ménines*, d'après Vélasquez, renouant ainsi avec la tradition et les maîtres anciens...

PABLO PICASSO

Tête d'homme

1970

Dessin au crayon, encre et marqueur de couleur, signé et daté en haut à gauche
24,3 x 18 cm.

Cette œuvre est reproduite dans le catalogue raisonné, Pablo Picasso, C. Zervos, 1977, vol.32, n°63 (illustrée, pl. 32)

Rarement un dessin aura autant mêlé motifs et écriture, donnant au graphisme tous sa polysémie. Si la forme principale est reconnaissable, une tête, les traits qui la composent n'en font pas pour autant un portrait. Chacun est ici comme un signe autonome proche de la scarification ou du tatouage... Certains font sens en traçant les caractères de l'alphabet, au milieu du front, « samedi 11.4.70 » avec une inversion du « s », ultime coquetterie pour passer de l'arabesque des cheveux à la lettre curviligne. Pour le reste, les traits forment une trame qui crée le modelé du visage et en souligne la morphologie : nez, yeux, sourcils, bouche, etc. Certains traits cependant semblent plus gratuits, présents pour remplir l'espace, par peur du vide... C'est alors que la superposition des deux couleurs, rouge et noire, donne un sens nouveau au sujet. La sanguine trace ainsi tout un réseau veineux avec quelques aplats qui évoquent soudain la chair. Mais à cette tête anatomique d'un écorché moderne vient se superposer une résille noire, plus facétieuse, imprimant au visage quelques traits de caractère – nous sourit-il ? – et le doter de quelque attribut – ne porte-t-il pas ce chapeau d'Arlequin si souvent représenté par l'artiste ? En effet, ni portrait folklorique ni planche scientifique, ce visage est caractéristique de la production de Picasso, déstructurée, asymétrique, et partant énigmatique. Il relève par endroit de l'écriture automatique que viendrait subrepticement corriger les rehauts de noir pour cerner voire signifier la forme. Reste cette phrase sur le front, une date. Nous renvoie-t-elle au jour de la création de l'œuvre ou nous annonce-t-elle quelque événement à venir ? Une sorte de frontispice ?



CAMILLE PISSARRO

Femme étendant du linge

1887

Huile sur toile monogrammée en bas à gauche.

73x60 cm.

Cette œuvre est répertoriée dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Camille Pissarro, Ventury n.716, Wildenstein n.853, vente collection Pissarro 3.12.1928 lot 43.

Certificat de Lionel Pissarro.

On joue ici avec les plans et l'œil doit trouver ses repères pour comprendre l'espace. En effet, la paysanne accroche son linge à un fil qui coïncide avec la corniche du toit de la bâtisse à l'arrière-plan. Lequel toit est aussi parallèle au bord du tableau. L'espace ainsi rapporté en bandes, de ciel, de toit, de mur, semblerait bien plat s'il n'était ce parapet, de biais, qui vient en creuser la profondeur. Point de dégradé de lumière non plus pour suggérer des volumes, mais des couleurs, vives, intenses, juxtaposées en fines hachures verticales qui structurent les formes et construisent l'espace. La touche est partout visible, tantôt régulière tantôt plus libre, striant la composition à l'exception du ciel au traitement vaporeux. La palette est chaude, y dominent les rouges et les ocres rehaussés de vert. Seul le tablier d'un bleu turquoise dépare dans cette harmonie pour mieux attirer notre attention sur le protagoniste de cette scène dont la silhouette se fond dans le décor. Les deux linges blancs qu'elle étend constituent aussi deux ruptures dans cette mosaïque de couleurs. Le peintre se sert ici de la couleur pour construire et unifier l'espace, grâce à une touche homogène qui traite avec la même constance tous les objets du tableau, comme autant de motifs juxtaposés.

Camille Pissarro (1830-1903) est un peintre français considéré comme l'un des fondateurs de l'impressionnisme. Destiné à travailler dans l'entreprise paternelle aux Antilles, il s'installe en France à 25 ans et suit des cours à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Il rencontre Courbet, Daubigny et Corot dont il se revendique un temps l'élève. Il fréquente aussi Cézanne et Monet qu'il ira rejoindre à Londres pendant le siège de Paris. A partir de 1866, il séjourne régulièrement à Pontoise pour se consacrer à la peinture de paysage. Il côtoie alors Daubigny, installé à Auvers-sur-Oise tout proche. Pontoise devient l'épicentre de la création impressionniste où se retrouvent Cézanne, Gauguin, Monet... Pissarro y peint la majeure partie de son œuvre et fait figure de maître du mouvement impressionniste organisant les expositions. En 1885, sa rencontre avec Seurat l'enthousiasme et l'invite à s'essayer à la technique du pointillisme dont cette *Femme étendant du linge* offre ici un rare témoignage dans son œuvre. Le traitement hachuré des couleurs se rapproche des pointillés de Seurat mais garde néanmoins une vigueur plus chaleureuse laissant percevoir le geste de l'artiste.



PIERRE-AUGUSTE RENOIR

Port et ville, vus d'une fenêtre

1893

Huile sur toile portant le cachet de la signature en bas à gauche.

23 x 29 cm.

Ces sphères géométriques alignées au premier plan n'évoquent pas immédiatement la frondaison des arbres mais plutôt quelque composition abstraite. D'autant que les rares troncs apparents sont réduits à une simple ligne parfaitement verticale... Pour autant, la répartition dans l'espace des diverses zones colorées atteste d'un paysage où le bleu du ciel, proéminent, occupe la moitié supérieure de l'œuvre tandis qu'une gamme plus chaude de jaunes et de verts s'étalent dans la partie inférieure, interrompue par une bande blanche horizontale formée de petits carrés blancs qui évoquent les maisons d'une petite ville. Enfin, en bas à gauche, un rectangle bleu, écho dilué du ciel, nous apporte la mer... il s'agit bien d'un port. Vu de surplomb, ce paysage urbain se distingue plus qu'il ne s'affiche. Il semble le prétexte au déploiement d'une palette où les couleurs fusent. La touche y est omniprésente, tantôt légère, tantôt saturée. Mais aussi tantôt disciplinée, pour figurer les contours d'une maison à droite, tantôt libre, au point de noyer les formes en une masse indistincte, à gauche, un voilier rentrant au port ? La gamme de couleurs, délicate et subtile, joue d'un savant équilibre entre tonalités froides et chaudes. Chaque dominante semble porter en elle toute la gamme du tableau, comme en filigrane. Ainsi le ciel se module-t-il de teintes jaunes, vertes ou rosées et dévoile en son centre un soleil rose. Le premier plan aux tonalités plus franches offre aussi à l'œil un véritable feu d'artifices de couleurs chaudes où le bleu reste néanmoins présent. Les arbres résument dans leur feuillage cet amalgame où se rencontrent toutes les couleurs du tableau.

Auguste Renoir (1841-1919) est un peintre français qui connaît une longue carrière aux orientations changeantes. Formé à l'école des Beaux-arts dans l'atelier de Charles Gleyre, il y rencontre Monet et Sisley avec lesquels il entame sa période impressionniste s'intéressant aux effets de lumière. Sa peinture toujours figurative privilégie néanmoins les personnages au paysage, dans des scènes populaires comme le Bal du Moulin de la Galette, aujourd'hui au Musée d'Orsay. Cependant, son admiration pour Ingres et ses nus épurés lui font délaisser les Impressionnistes pour l'orienter vers une peinture plus classique, aux contours plus affirmés comme ses Grandes baigneuses du Philadelphia Museum. Après ce changement radical, mal reçu par la critique, il trouve enfin le style dans lequel il réalise ses plus grands chefs-d'œuvre. Les années 1890, période à laquelle appartient ce tableau, sont celles de la maturité mais aussi du succès. Vendu chez Vollard et Durand-Ruel, il expose jusqu'aux Etats-Unis. C'est aussi l'époque où il découvre le sud de la France et sa lumière ensoleillée ; il s'installe à Cagnes-sur-Mer. Ce Port et ville, vus d'une fenêtre est emblématique de cette dernière période et nous offre une magnifique synthèse de son art où l'on retrouve sa touche et sa palette si caractéristiques. Il constitue aussi un rare témoignage de paysage pris sur le vif, genre auquel il s'adonne rarement.



HUBERT ROBERT

La Promenade galante

vers 1775

Huile sur carton

23,5 x 30,5 cm.

Certificat de René Millet Expertise.

Dans ce parc à aux épaisses frondaisons, des personnages évoluent par petits groupes, frêles silhouettes perdues dans l'immensité de la nature. Quelques arbustes plus sombres viennent rivaliser avec eux, ponctuant cette pelouse bordée de bosquets. Au fond de cette étendue, une statue sert de point de fuite à la perspective. Car ce parc est peint à l'instar d'une architecture comme le montre la ligne descendante des feuillages, à droite, qui tient lieu de ligne de fuite à cette « boîte » végétale dont le fond se dessine sur un ciel nuageux. Si l'effet est rompu à gauche, au sol, des lignes de fuite bien réelles délimitent la pelouse convergeant vers la statue et le bouquet d'arbres au centre. Dans cette harmonie de verts et de bleus, les personnages sont des taches colorées, rouges, blanches, noires. Mais en seulement quelques coups de pinceaux, Robert arrive à leur donner la gestuelle de la conversation, qu'on imagine galante... Nous sommes au début du règne de Louis XVI et les parcs, lieux de sociabilité, changent d'aspect avec l'anglomanie et la recherche de plus de naturel dans leur agencement. Hubert Robert contribue à cette nouvelle mode des jardins anglais en dessinant celui d'Ermenonville ainsi que le Hameau de la reine à Versailles.

Hubert Robert (1733-1808) est un peintre paysagiste français. Destiné à une carrière ecclésiastique, il développe de tels talents pour le dessin qu'il obtient d'étudier auprès de Slodtz. En 1754, il part pour Rome accompagnant l'ambassadeur de France où il reste onze ans. C'est alors la découverte de l'Antiquité, des ruines de Rome et de Pompéi. Il rencontre Piranèse dont les peintures d'architectures imaginaires l'impressionnent et Pannini qui invente le genre des caprices architecturaux, regroupant des monuments sur une même toile, dont Robert s'inspirera. De retour à Paris, il est reçu à l'Académie en 1766 avec un tableau de ruines. Peintre apprécié du roi pour lequel il exécute *Les Principaux Monuments de France* mettant en valeur le patrimoine antique français, il reçoit différentes charges dont celles de dessinateur des jardins du roi et de garde des tableaux du Roi. Il participe à la commission du futur Museum élaborant des projets pour son installation dans la grande galerie du Louvre. Il collabore à la création du parc d'Ermenonville, premier jardin anglais en France, et à ce titre, *Le parc à Ermenonville* en constitue un précieux témoignage. On retrouve dans *La Fontaine*, au Louvre, une composition similaire, bien que plus dépouillée, avec cet arbre incliné au premier plan.



HUBERT ROBERT

Le Parc à Ermenonville

vers 1780

Huile sur toile signée en bas à droite.

91 x 71 cm.

Certificat de René Millet Expertise.

Le sujet du tableau n'est pas tant ici le parc que les ruines qu'il contient. Monumental, un sarcophage de pierre est érigé sur un piédestal au pied duquel gisent des fragments de reliefs, le tambour d'une colonne et même une tête sculptée. Les personnages à proximité nous donnent l'échelle de ces ruines. Une fillette, de la taille de la figure en bas-relief qu'elle désigne, en semble le double vivant. Elle montre ce décor à deux femmes qui tentent de la dissuader de s'en approcher. A leurs côtés, un bambin cherche à échapper aux jappements du chien qui les accompagne. Enfin, parmi les ruines, un jeune homme allongé observe la scène. On est ici en visite sur cette île au milieu du parc. On aperçoit l'étang qui l'entoure puis, en arrière-plan, une prairie arborée qui s'étend jusqu'à des collines diaphanes à l'horizon. La palette colorée est claire, minérale, avec une dominante de beiges pour les ruines mais aussi dans le terre-plein du premier plan. L'arbre sur lequel se détache le tombeau est d'un ocre soutenu, unique dans sa couleur comme pour souligner le caractère exceptionnel du tombeau auprès duquel il a poussé. Car c'est ici le tombeau de Jean-Jacques Rousseau, disparu deux ans plus tôt, dont il s'agit, dessiné par Hubert Robert, dans un style à l'antique. Le peintre se livre donc ici à une mise en abyme de son œuvre, peignant le parc d'Ermenonville dont il a dessiné le tracé et le cénotaphe du philosophe qu'il a conçu.

Hubert Robert (1733-1808) est un peintre paysagiste français. Destiné à une carrière ecclésiastique, il développe de tels talents pour le dessin qu'il obtient d'étudier auprès de Slodtz. En 1754, il part pour Rome accompagnant l'ambassadeur de France où il reste onze ans. C'est alors la découverte de l'Antiquité, des ruines de Rome et de Pompéi. Il rencontre Piranèse dont les peintures d'architectures imaginaires l'impressionnent et Pannini qui invente le genre des caprices architecturaux, regroupant des monuments sur une même toile, dont Robert s'inspirera. De retour à Paris, il est reçu à l'Académie en 1766 avec un tableau de ruines. Peintre apprécié du roi pour lequel il exécute *Les Principaux Monuments de France* mettant en valeur le patrimoine antique français, il reçoit différentes charges dont celles de dessinateur des jardins du roi et de garde des tableaux du Roi. Il participe à la commission du futur Museum élaborant des projets pour son installation dans la grande galerie du Louvre. Il collabore à la création du parc d'Ermenonville, premier jardin anglais en France, et à ce titre, *Le parc à Ermenonville* en constitue un précieux témoignage. On retrouve dans *La Fontaine*, au Louvre, une composition similaire, bien que plus dépouillée, avec cet arbre incliné au premier plan.



GEORGES ROUAULT

Georges Rouault (1871-1958) est un peintre et graveur français. Fils d'ébéniste, il suit d'abord une formation comme peintre de vitraux. Entré à l'école des Beaux-arts de Paris, en 1891, il devient l'élève préféré de Gustave Moreau dont la mort l'affectera profondément. S'ensuit une période de crise esthétique où il développe une peinture aux accents lyriques voire grotesques, caricaturant ses contemporains, des salles d'audience à la rue, peignant avec ironie juges, clowns et prostituées... Impulsif et passionné, Rouault n'a jamais revendiqué d'appartenance à aucun mouvement ; il ne cherche pas à séduire son public. Sa nomination comme conservateur du musée Gustave Moreau en 1902, lui permet une indépendance dans son travail. En 1903, il fonde le salon d'automne avec ses amis Matisse et Marquet. La reconnaissance arrive quand, en 1917, le marchand d'art Ambroise Vollard lui achète la totalité de son atelier (770 œuvres) et lui commande des gravures pour de nombreuses publications, *Le père Ubu*, *Les Fleurs du mal*, *Miserere* (58 planches),... au point que la gravure supplante un temps sa peinture et influence profondément son style vers une synthèse des formes.

Fervent catholique, Rouault développe des thèmes religieux, comme son Christ bafoué par les soldats, de 1932, aujourd'hui au MoMA de New York. Mais en réalité, c'est toute sa peinture qui est empreinte de sacré, en particulier ses portraits, dans lesquels il recherche le visage du Christ, tel dans cet *Arlequin* dont l'hiératisme et l'impassibilité participent de cette quête. Il appartient à toute une série de figures à l'accent méditatif désormais conservés au Centre Gorges Pompidou à Paris.

GEORGES ROUAULT

Arlequin

1948

Huile sur toile.

40 x 32 cm.

Certificat Fondation Georges Rouault

Accumulation de formes géométriques, presque abstraites, qui s'emboîtent et se coordonnent, ce portrait ne renvoie guère à une quelconque identité. Quelques indices telles les deux diagonales de couleurs qui suggère un chapeau triangulaire, la courbe blanche qui indique une collerette et enfin la mosaïque de couleurs qui structure la composition, nous invite à reconnaître Arlequin, personnage de la Comedia dell'Arte. Mais du caractère comique de ce bouffon, il ne subsiste rien... Ses traits sont rendus avec une grande épure par de larges cernes noirs qui dessinent l'arrête verticale et régulière du nez, les arcades sourcilières et les yeux, mi-clos. La bouche se résume à un trait horizontal légèrement renflé pour signifier la lèvre inférieure. Cependant, au-delà de la prégnance de sa ligne, Rouault excelle ici à exprimer la matière. Sa touche, ample et généreuse, procède par superposition de couches, empilement stratigraphique où les couleurs se succèdent laissant transparaître les niveaux à travers le tracé irrégulier du pinceau... Ainsi peut-on suivre les différents passages et constater comment les couches claires du visage et du cou se posent en dernier lieu sur une palette plus jaune contribuant à renforcer les contours et apportant un modelé étrange proche du maquillage. L'arrière-plan, réduit par un cadrage très serré, obéit aux mêmes lois. La même couleur blanche s'étale en petits aplats sur un rouge initial qui transperce ça et là ; puis ce blanc vient encadrer la composition, dédoublant le cadre réel comme pour finalement mettre à distance ce personnage impassible au regard étrange. Ce réseau graphique cloisonnant des formes, où la couleur pure semble dominer, n'est pas sans nous rappeler l'art du vitrail auquel Rouault se forma et nous situe dans un art sacré, renvoyant ce visage à celui d'un saint ou même d'un ange.



HENRI ROUSSEAU, DIT LE DOUANIER ROUSSEAU

Nature morte au panier de cerises

1880

Huile sur toile signée et datée en bas à droite.

25 x 35 cm.

Légèrement décalée sur la gauche, une corbeille remplie à ras bord de fruits occupe le centre de la composition. Curieusement, cette corbeille est placée à l'arrière-plan de la table sur laquelle elle est posée laissant un large premier plan sur lequel se dispersent quelques fruits échappés du panier. Le fond du tableau est d'un noir opaque nous renvoyant sur les fruits ainsi mis en valeur. Ce sont des cerises et des groseilles, rouges et blanches, ainsi que des cassis plus noirs et des feuilles vert vif qui emplissent cette corbeille. Leur réunion semble plutôt résulter d'un choix plastique comme l'atteste leur répartition régulière. Le peintre cherche ici à alterner avec harmonie des sphères colorées, sans souci de réalisme. Ainsi chaque baie est représentée dans son intégralité sans recherche d'effet de perspective qui en masquerait une partie. Le monticule de fruits semble dès lors un peu artificiel. De même, ces quelques baies disséminées avec régularité sur la table semblent prendre des poses un peu trop dynamiques, telles ces cerises « debout » la queue dressée. Le traitement naïf de cette peinture n'en accentue que davantage les qualités chromatiques. Ici la couleur domine. Jaillissant du noir de l'arrière-plan, notamment les groseilles blanches, ou du vert tendre de la table, les cerises rouges, les couleurs se répondent, complémentaires. La touche est lisse, régulière, appliquée prodiguant une certaine sérénité et un plaisir des yeux.

Henri Rousseau, dit le Douanier Rousseau (1844-1910) est un peintre français, autodidacte et chef de file de la peinture naïve. Son surnom lui vient de son premier métier à l'octroi de Paris. Venu tard à la peinture, il apprend d'après les maîtres anciens en devenant copiste au musée du Louvre. A partir de 1886, il expose au Salon des indépendants, imposant peu à peu son style qualifié de naïf mais à la technique très élaborée. Critiqué des milieux académiques il est en revanche apprécié des avant-gardistes qui louent en lui sa candeur et sa fantaisie mais aussi et ses talents de coloriste. Il se lie avec Delaunay, Signac, Apollinaire et même Picasso qui conservera l'un de ses portraits toute sa vie. Son goût pour l'exotisme, le conduit à représenter des jungles fantastiques dont il n'a connaissance que par des livres illustrés. Il y fait preuve d'une grande inventivité privilégiant la précision des détails au réalisme de la scène. Il développe le premier ce style naïf qui aura une si grande postérité notamment chez les Surréalistes.



RENÉ ACHILLE ROUSSEAU-DECELLE

Une Guinguette à Paris

vers 1910

Huile sur toile signée en bas à gauche

75 x 100 cm.

Par une belle après-midi ensoleillée, des couples sont attablés à l'ombre d'une tonnelle à travers laquelle percent quelques rayons d'un soleil encore haut. L'ambiance est calme et sereine. L'heure du déjeuner est passée car les tables sont desservies. On n'y sert plus que quelques rafraichissements comme l'atteste la serveuse à l'arrière-plan à gauche portant un plateau uniquement chargé de verres. La scène, vaste, se divise en deux plans. Le premier, dans la pénombre de la tonnelle, est bordée de part et d'autre d'une cabane et d'un parapet, isolant l'assemblée dans un espace réservé ; l'arrière-plan, en revanche, largement éclairé s'ouvre sur la ville où se prolonge cette terrasse et où l'on aperçoit au loin quelques dames se promenant avec leur ombrelle. La composition fait penser à un théâtre, avec sa scène éclairée au fond, mais dans lequel le spectacle se jouerait dans la salle. Sous la tonnelle, le peintre attire notre regard vers une table plus éclairée à gauche. Ainsi, mis en lumière ces convives semblent les protagonistes principaux de cette scène estivale. Trois couples y conversent. Dans un jeu inversé, un homme offre des fleurs à une jeune femme, baignée par un rai de lumière, quand une jeune marchande de fleurs vient proposer les siennes à un autre homme de cette assistance. A la fois banale et singulière, la scène ne manque pas d'élégance. Elle nous offre un moment suspendu dans un milieu bourgeois parisien insouciant et oisif par un beau dimanche après-midi.

René Achille Rousseau-Decelle (1881-1964) est un peintre français, élève des peintres académiques Bouguereau et Ferrier. Grand Prix de Rome, il expose à partir de 1903 au Salon des Artistes Français et recueille plusieurs commandes officielles comme, en 1907, La Chambre des députés, un de ses plus célèbres tableaux avec le Pesage et le Palais de Glaces (1909). Contemporain des avant-gardistes, il choisit cependant de rester dans une veine plus impressionniste prolongeant les scènes d'assemblées bucoliques dans la manière de Manet ou Renoir. A sa façon, Rousseau-Decelle s'inscrit dans la lignée des assemblées aristocratiques telles que les initia Watteau et après lui van Loo. Il est avec Jean Béraud le peintre de la Belle époque. Son Pesage à Longchamps, contemporain de cette Guinguette, restitue parfaitement le climat d'une société bourgeoise s'adonnant aux courses hippiques à la veille de la Guerre 14-18, comme Jacques Henri Lartigue sut aussi les saisir avec son appareil photographique. Ces compositions de grande ampleur témoignent d'un art de vivre à la Belle époque, nous proposant les derniers instants d'insouciance avant les affres d'une guerre à venir. Affecté au Service des Documents secrets du ministère de la Guerre, pendant la Première Guerre Mondiale, il aura le premier entre les mains le télégramme annonçant l'armistice. Chevalier de la Légion d'Honneur en 1926, il obtient la commande de la décoration du plafond du grand Théâtre de Reims, ville sinistrée par le conflit.



PAUL SIGNAC

Saint Briac, de ma fenêtre

1865

Huile sur toile signée en bas à gauche.

65 x 45 cm.

Cette œuvre est répertoriée dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Paul Signac.

Depuis une vue plongeante, on surplombe une cour fermée jouxtant un jardin, à gauche. Au loin, au-delà de champs et de haies, on devine la découpe arrondie d'une côte ; on imagine la mer en contrebas. Au tout premier plan, un parapet bordé de part et d'autres de plantes, nous explicite ce point de vue. Signac peint depuis ce promontoire qu'il ne cherche pas à nous dissimuler. Son orientation oblique le rend encore plus présent et appuie ce cadrage photographique. Le titre déjà nous révélait son intention : montrer un point de vue à un moment donné, comme pour le fixer à jamais. Pour autant, la démarche reste atemporelle car pas un personnage ni même un détail significatif ne viennent trahir une époque. Le traitement du paysage est une juxtaposition de petites touches colorées dans une gamme pastel, douce et lumineuse, où dominent les roses, les mauves et les bleus pâles. Au fur et à mesure que le regard s'enfonce dans le paysage, les couleurs s'atténuent au point de presque se fondre avec le ciel pommelé. Les verts des feuillages du premier plan sont en revanche plus nets car plus proches. Ce rendu d'une perspective atmosphérique par la fragmentation des couleurs témoignent d'une observation poussée de la nature et des recherches formelles de Signac qui l'ont amené au pointillisme.

Paul Signac (1863-1935) est un peintre français à l'origine du pointillisme avec Georges Seurat. A l'âge de 17 ans, il décide de devenir peintre et loue un atelier à Montmartre. Refusant l'apprentissage de la peinture au travers d'écoles, il fréquente l'atelier d'Emile Blin et se perfectionne seul, influencé par les impressionnistes. Il se lie d'amitié avec Seurat en 1883 et fonde avec lui et Pissarro, le groupe des « impressionnistes dits scientifiques » cherchant à rationaliser leur approche chromatique de la peinture. Ils élaborent une technique qualifiée de « divisionniste » consistant à fragmenter les couleurs en points, qui les conduira au pointillisme. La mort de Seurat en 1891, laisse Signac désespéré. Il voyage alors à travers la France, peint les côtes normandes et bretonnes comme ici ce *Saint Briac, de ma fenêtre* qui date de cette période nomade. Puis il se fixe à Saint-Tropez qui devient un lieu de passage d'artistes très divers de Matisse à Maurice Denis. Coloriste passionné, ces paysages offrent une palette de plus en libre qui définiront son style et dont perçoit déjà la marque dans cette toile bretonne.



ALFRED SISLEY

Verger aux environs de Moret-sur-Loing

1890

Huile sur panneau signée en bas à droite.

21,6 x 26,9 cm.

Cette œuvre est reproduite au catalogue raisonné d'Alfred Sisley de François Daulte.

Certificat du comité Alfred Sisley.

Ce verger nous montre trois arbres bien dépouillés. C'est encore l'hiver et pas une feuille n'est visible sur ces branches dénudées. Mais c'est l'aube et le ciel qui s'embrace de teintes rosées nous apporte la promesse d'une belle journée. Déjà la terre s'irise et rougeoit. A cette palette aux couleurs chaudes, roses orangées, le peintre associe une touche très prononcée presque empâtée. Les traits formant le sol accentuent une perspective fuyante, convergeant vers ce point à l'horizon où va se lever d'un instant à l'autre le soleil. Le ciel, strié horizontalement de nuages étirés, occupe les trois-quarts de la toile accentuant la profondeur de champ. Il offre un dégradé subtil allant du rose au bleu, la couleur se diluant au fur et à mesure qu'elle s'éloigne du soleil levant. Sur la ligne d'horizon, en contre-jour, se dessinent les pignons de quelques rares maisons.

Alfred Sisley (1839-1899) est un peintre impressionniste britannique. Destiné à une carrière commerciale, il étudie à Londres où il découvre la peinture de Constable et de Turner. Il se forme alors à l'atelier de Gleyre où il rencontre Renoir, Monet et Bazille. En 1863, les quatre amis décident alors de s'installer au cœur de la forêt de Fontainebleau, à Barbizon, pour peindre en plein air. Ensemble, ils combattent pour affirmer la nouvelle peinture impressionniste. Sisley fréquente alors Manet et la jeune génération de critiques d'art Duranty et Zola. C'est en 1880 qu'il s'installe à Moret-sur-Loing attiré par cette campagne paisible et verdoyante. C'est là qu'il peint ces deux toiles *Verger aux environs de Moret-sur-Loing* et *Premier jour de Printemps à Moret* où sa palette impressionniste réussit à rendre à la fois la topographie des lieux et les variations atmosphériques. Ses œuvres exposées chez Durand-Ruel rencontrent un vif succès à New-York où une exposition particulière lui est même consacrée en 1889. Il est considéré aujourd'hui comme le représentant le plus pur de l'impressionnisme.



ALFRED SISLEY

Premier jour de Printemps à Moret

1889

Huile sur panneau signée et datée en bas à gauche.

46 x 56 cm.

Cette œuvre est reproduite au catalogue raisonné d'Alfred Sisley de François Daulte.

Certificat du comité Alfred Sisley.

La frêle silhouette bleue d'un homme évolue au milieu des arbres. Ces derniers, dont les branchages tentaculaires forment une trame serrée, commencent peu à peu à se couvrir de fleurs, taches de couleurs roses ou blanches. Si l'impression reste très graphique, la couleur est omniprésente. Le sol est couvert d'un tapis de taches roses, jaunes et vertes qui traduisent le printemps. Cette gamme est reprise, plus soutenue, sur la colline à l'arrière-plan et au centre sur la cabane où s'apprête à pénétrer notre personnage. La luminosité vient surtout du ciel, dont les nuages blancs aux reflets colorés dévoilent un coin de ciel bleu. On sent du vent dans les branches, les nuages se meuvent dans le ciel. Sisley parvient à nous rendre les changements du temps autant que l'imminence d'un printemps.

Alfred Sisley (1839-1899) est une peintre impressionniste britannique. Destiné à une carrière commerciale, il étudie à Londres où il découvre la peinture de Constable et de Turner. Il se forme alors à l'atelier de Gleyre où il rencontre Renoir, Monet et Bazille. En 1863, les quatre amis décident alors de s'installer au cœur de la forêt de Fontainebleau, à Barbizon, pour peindre en plein air. Ensemble, ils combattent pour affirmer la nouvelle peinture impressionniste. Sisley fréquente alors Manet et la jeune génération de critiques d'art Duranty et Zola. C'est en 1880 qu'il s'installe à Moret-sur-Loing attiré par cette campagne paisible et verdoyante. C'est là qu'il peint ces deux toiles *Verger aux environs de Moret-sur-Loing* et *Premier jour de Printemps à Moret* où sa palette impressionniste réussit à rendre à la fois la topographie des lieux et les variations atmosphériques. Ses œuvres exposées chez Durand-Ruel rencontrent un vif succès à New-York où une exposition particulière lui est même consacrée en 1889. Il est considéré aujourd'hui comme le représentant le plus pur de l'impressionnisme.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Portrait de femme

vers 1895

Dessin au fusain signé en bas à gauche et dédié à Pierrot
(Pierre Camanca tenancier du restaurant « le Pierrot de la butte », à Montmartre).

62 x 48 cm.

Certificat de la maison Brame & Lorenceau.

Cette femme qui nous sourit en nous fixant droit dans les yeux nous apostrophe. Loin de ces effigies distantes aux visages de trois quarts et le regard perdu, ce portrait nous est tout de suite sympathique grâce à l'expression avenante du modèle qui trahit une relation de complicité avec son auteur ou du moins une relation de confiance qu'il a su instaurer. A la position frontale qui permet ce tête à tête s'ajoute aussi la technique du fusain qui sait capter la singularité de ce visage. Le trait, précis quand il s'agit de cerner les détails de la physionomie, devient plus libre pour détacher la figure du fond par des hachures plus ou moins denses. Le rendu de la chevelure est particulièrement soigné. Le trait en suggère à la fois la masse, peignée, et les cheveux effrangés sur le front. La tête de la femme, au centre d'une composition centrifuge, reçoit un traitement particulier. Usant avec parcimonie de l'estompe, Lautrec élabore le modelé des chairs en jouant sur la réserve du fond pour ne pas saturer ses volumes. Le reste de la composition est plus graphique, plis de la robe et hachures du fond viennent s'achever dans la feuille blanche.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) est un peintre « postimpressionnisme » français, illustrateur et lithographe. Il s'installe en 1882 à Montmartre où il fréquente la Bohème parisienne, dessinant dans les cafés et les maisons closes. Sans nécessité de répondre à des commandes, il choisit ces sujets, aimant portraiturer les femmes aux mœurs légères. Son modèle le plus célèbre est certainement *La Goulue*, danseuse du Moulin Rouge qu'il représenta à maintes reprises. Travaillant beaucoup avec des techniques sèches, pastel ou fusain, Lautrec a su rendre la dimension psychologique de ses modèles comme dans ce *Portrait de femme* où il cherche à saisir un visage avec bienveillance sans jamais juger. A son activité de peintre, s'ajoute celle de lithographe qui l'amena à réaliser de nombreuses affiches des lieux de plaisir de la Belle Epoque.



MAURICE UTRILLO

Bourg la Reine, sous la neige

1939

Huile sur toile signée en bas à droite.

46 x 55 cm.

Cette œuvre est répertoriée dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Maurice Utrillo.
Certificat Jean Fabris.

Une place traversée par une rue, quelques rares passants qui marchent sur la chaussée évitant les trottoirs verglacés. Un froid que l'on sent presque physiquement avec ces silhouettes maigres des arbres qui semblent grelotter. Le ciel ouaté où la lumière perce difficilement est une purée de pois qui renvoie au sol recouvert de neige. Seules les maisons apportent ici leurs notes colorées, façades roses aux volets verts. La gamme est restreinte conférant à ses bâtiments une harmonie. Leurs formes se répondent aussi, comme si le même modèle était décliné par le peintre qui en varierait seulement les tailles. Une certaine naïveté se dégage de ces formes pourtant agencées selon une construction spatiale solide.

Maurice Utrillo (1883-1955) est un peintre de paysages urbains français. Fils de la peintre Suzanne Valadon, il est encouragé par sa mère à développer son art. Formé chez le peintre Alphonse Quizet, il s'installe à Montmartre qu'il choisit comme sujet même de sa peinture. Il en peint rues et cafés où se glissent parfois de rares silhouettes humaines. Peintre prolifique, il vit très tôt de sa peinture et gagne en notoriété, parrainé par les amis de sa mère, Renoir ou Degas. Son style naïf rend néanmoins avec précision la topographie des lieux. Son sens aigu de l'observation crée une atmosphère empreinte d'un certain réalisme, teinté de mélancolie.



MAURICE UTRILLO

Rue de banlieue

1948

Huile sur panneau signée en bas à droite.

37 x 54 cm.

Cette rue principale de village qui aligne sagement ses maisons pour nous guider de la mairie, à gauche, jusqu'à l'église tout au fond, obéit scrupuleusement aux lois de la perspective. Trottoirs, façades, rangées d'arbres... convergent vers un point de fuite central, l'église dont on ne voit que le chevet. Tout concourt à organiser rigoureusement l'espace jusqu'aux personnages alignés comme des bornes à intervalles réguliers. Ces deniers cependant dérogent quelque peu à la précision de l'ensemble. Esquissés par de simples touches colorées, ils sont réduits à des silhouettes statiques, posées en lévitation sur le sol. C'est bien là la signature d'Utrillo que ces « bonshommes » légèrement maladroits, naïfs, qui contrastent avec le rendu plus apprêté des maisons alentour. La ligne y est très présente pour cerner d'un contour façades, toits et clocher,... On la retrouve plus libre pour signifier les rainures des persiennes. La palette colorée est très claire, presque délavée, avec une dominante de bleu et de gris que viennent rehausser les petites tâches de jaune et de vert des feuillages. La touche est bien visible. Rapide et fluide, elle mêle les teintes avec audace. Le ciel, brossé à grands traits, propose des dégradés subtils de bleus, quand le sol de la rue, luisant comme après une averse, ose un mélange de roses, de bleus et d'ocres que rien ne justifie. Cette aisance dans l'emploi des couleurs caractérise la peinture d'Utrillo et lui confère cette fraîcheur si appréciable.



MAURICE UTRILLO

Le Maquis à Montmartre

1940

Huile sur panneau signée en bas à droite.

35 x 50 cm.

C'est sans doute pour mieux signifier la Butte Montmartre que le peintre a ici choisi de saturer sa composition en ne laissant que peu de place au ciel. Ce point de vue en contrebas accentue l'effet de montée, renforcé par la ligne de fuite de la rue à gauche avec sa palissade ascendante. A l'arrière-plan, deux symboles de Montmartre s'affichent pour mieux identifier le lieu : le Sacré Cœur et le moulin de la Galette. Le titre, en bas à gauche, nous renseignait déjà. Il s'agit du fameux maquis de Montmartre, aujourd'hui disparu, et dont Utrillo se fit l'un des derniers témoins. Il le peint des dizaines de fois, souvent de ce même point de vue, sous tous les temps, en toute saison, aussi bien sous la neige que, comme ici, au printemps. Ce lieu mythique de la Butte, remplacé par l'actuelle avenue Junot, était un lieu misérable mais pittoresque construit de cabanes et de maisonnettes que Utrillo nous restitue ici avec naïveté. Au centre du tableau, à côté de la maison blanche de droite, un chalet sur pilotis nous donne une idée de ces habitations précaires. La femme qui se tient à côté, avec son tablier brossé à gros traits, témoigne de la population misérable qui y vivait. A la date où il peint son tableau, Utrillo assiste pourtant aux dernières heures du maquis. Les deux femmes du premier plan, élégantes, chapeautées, annoncent déjà les nouveaux habitants d'un quartier bientôt huppé. Ici, nulle trace pourtant de nostalgie, la palette aux couleurs vives du peintre imprègne l'atmosphère d'une certaine gaité. Le jaune ensoleillé du sol semble ignorer le ciel gris réduit à une simple bande, tandis que le rouge orangé des toits rehausse la dominante des verts des feuillages et des volets.



MAURICE UTRILLO

Saint Loup sur Semouse

Vers 1934

Huile sur toile signée en bas à droite.

45 x 55 cm.

Une rue au printemps dans une petite ville de province où les maisons n'excèdent pas deux étages. C'est le printemps à St Loup sur Semouse et de timides feuilles garnissent depuis peu les arbres de leur vert tendre. Les maisons d'un blanc cassé s'alignent sagement, décroissant vers le centre de la composition où l'on devine le clocher d'une église. Celle-ci est cependant en partie dissimulée par une bâtisse imposante qui obstrue la percée, obligeant la rue à se scinder de chaque côté pour la contourner. Selon une approche qui lui est coutumière, Utrillo nous construit ici une perspective ordonnée, rectiligne, appliquée, où les lignes de fuite ne cherchent pas à se dissimuler, tel ce rebord de trottoir à droite, comme tiré au cordeau. Ces lignes droites et noires quadrillent d'ailleurs l'espace, cernant chaque maison, chaque fenêtre aux persiennes le plus souvent closes, pour construire un damier aux teintes irrégulières. Pourtant la composition n'est en rien monotone car le peintre sait en bousculer la régularité par un jeu subtil de couleurs déclinées, mais aussi par l'introduction d'une curieuse dissymétrie. Si à gauche des arbres de petite taille s'égrenent à intervalles réguliers, à droite, en revanche, un seul arbre, beaucoup plus haut, leur fait face de l'autre côté de la voie, masquant, imagine-t-on, l'alignement de ses semblables. L'importance accordée à cet arbre introduit ainsi une singularité à la composition, qui en fait tout le charme. Les trottoirs eux aussi se répondent avec leur ligne propre. Au trait sinueux et dédoublé du trottoir de gauche, répond le tracé rectiligne à angle droit de celui de droite. Mais qu'importent leurs disparités, puisque les passants les ignorent pour préférer le centre de la chaussée. Silhouettes immobiles placées là par la volonté du peintre, ces personnages fantomatiques, vite ébauchés, constituent les pièces de cet étrange échiquier. La touche y est partout apparente, caractéristique du style enlevé et naïf d'Utrillo, en particulier dans les feuillages mais aussi dans cette flaque grise au premier plan, brossée à grands traits. Le graphisme sombre de ses tracés perspectifs le dispute à une palette de couleurs subtiles et souvent inattendues, comme ce sol ocre aux accents rosés. Le ciel, quant à lui, éthéré, prend des teintes nacrées où le rose alterne avec le bleu. Peintre urbain, familier des rues animées et populaires, Utrillo, dans sa dernière période dite « colorée », sait faire poindre la nature à travers une palette tendre qui ne doit plus grand-chose à l'urbanité.



MAURICE UTRILLO

Poissy (Seine et Oise)

Vers 1945

Huile sur panneau signée en bas à droite.

45 x 55 cm.

Une rue au printemps dans une petite ville de province où les maisons n'excèdent pas deux étages. C'est le printemps à Poissy et de timides feuilles garnissent depuis peu les arbres de leur vert tendre. Les maisons d'un blanc cassé s'alignent sagement, décroissant vers le centre de la composition où l'on devine le clocher d'une église. Celle-ci est cependant en partie dissimulée par une bâtisse imposante qui obstrue la percée, obligeant la rue à se scinder de chaque côté pour la contourner. Selon une approche qui lui est coutumière, Utrillo nous construit ici une perspective ordonnée, rectiligne, appliquée, où les lignes de fuite ne cherchent pas à se dissimuler, tel ce rebord de trottoir à droite, comme tiré au cordeau. Ces lignes droites et noires quadrillent d'ailleurs l'espace, cernant chaque maison, chaque fenêtre aux persiennes le plus souvent closes, pour construire un damier aux teintes irrégulières. Pourtant la composition n'est en rien monotone car le peintre sait en bousculer la régularité par un jeu subtil de couleurs déclinées, mais aussi par l'introduction d'une curieuse dissymétrie. Si à gauche des arbres de petite taille s'égrènent à intervalles réguliers, à droite, en revanche, un seul arbre, beaucoup plus haut, leur fait face de l'autre côté de la voie, masquant, imagine-t-on, l'alignement de ses semblables. L'importance accordée à cet arbre introduit ainsi une singularité à la composition, qui en fait tout le charme. Les trottoirs eux aussi se répondent avec leur ligne propre. Au trait sinueux et dédoublé du trottoir de gauche, répond le tracé rectiligne à angle droit de celui de droite. Mais qu'importent leurs disparités, puisque les passants les ignorent pour préférer le centre de la chaussée. Silhouettes immobiles placées là par la volonté du peintre, ces personnages fantomatiques, vite ébauchés, constituent les pièces de cet étrange échiquier. La touche y est partout apparente, caractéristique du style enlevé et naïf d'Utrillo, en particulier dans les feuillages mais aussi dans cette flaque grise au premier plan, brossée à grands traits. Le graphisme sombre de ses tracés perspectifs le dispute à une palette de couleurs subtiles et souvent inattendues, comme ce sol ocre aux accents rosés. Le ciel, quant à lui, éthéré, prend des teintes nacrées où le rose alterne avec le bleu. Peintre urbain, familier des rues animées et populaires, Utrillo, dans sa dernière période dite « colorée », sait faire poindre la nature à travers une palette tendre qui ne doit plus grand-chose à l'urbanité.

BALTHASAR VAN DER AST

Nature morte, pêches, prunes, poires et raisins

1630

Huile sur panneau signé en bas à gauche.

48 x 63 cm.

Certificat de René Millet Expertise.

De belles grappes de raisins aux grains mordorés reposent dans une assiette d'argent. Leurs rameaux emplissent tout le haut de la composition, présences vivantes rappelant le cep d'où elles ont été fraîchement cueillies. En contrebas, posées à même la table, dont on voit le rebord, sont disposées des poires, des pêches et enfin des prunes. A l'arrière, une grappe d'un raisin noir vient se dissimuler derrière les prunes aux mêmes tonalités, comme si elle s'était échappée de l'assiette. Le peintre semble opérer ici à une hiérarchie dans l'ordonnancement des fruits, conférant au produit de la vigne la place noble, au centre dans une pièce d'argenterie, probablement pour le symbole eucharistique qu'il représente. Le réalisme avec lequel il représente ces fruits confère à cette nature morte une présence particulière loin d'être seulement décorative. La palette chaude des couleurs accroche une lumière tantôt reflétée sur la peau lisse du raisin et des prunes tantôt absorbée par le duveté des pêches. Le fond sombre et neutre renvoie aux fruits comme seuls protagonistes de cette scène.

Balthasar Van der Ast (1593-1657) est un peintre néerlandais de natures mortes. Il se forme auprès de son beau-frère, le peintre Ambrosius Bosschaert, et s'établit à Utrecht puis à Delft où il se spécialise dans le genre de la nature morte auquel il aime associer parfois coquillages exotiques ou porcelaines de Chine, témoignages de la puissance économique de la Hollande de par les mers. Ses compositions placées sur un entablement au fond neutre en renouvellent le genre. Ses rares peintures sont conservées notamment au Louvre, *Corbeille de fleurs* et au Rijkmuseum. La nature morte est un genre très prisé au XVIIe s. en particulier dans les Pays-Bas protestants qui privilégient ces sujets pour leur symbolique cachée, religieuse ou morale quand ils s'orientent vers les vanités.



ALBERTUS VAN DER BURCH

Scène de ports méditerranéens, animés de pêcheurs

Paire d'huiles sur cartons, l'un signé en bas au centre.

29 x 40 cm.

Certificat d'Eric Turquin Expertise.

Ces deux scènes marines en pendant se répondent en miroir. L'un des côtés, gauche ou droit, est occupé par une falaise au pied de laquelle prennent place des pêcheurs. Ainsi entre-t-on dans la composition par ses personnages aux couleurs vives, saisis avec naturel dans des scènes anecdotiques, pittoresques. A l'arrière-plan, la mer, avec des voiliers qui entrent ou sortent d'un port, est traitée dans une gamme chromatique plus atténuée pour suggérer l'éloignement. L'horizon, très bas, laisse une très large place au ciel qui occupe plus des trois quarts de la toile. C'est pour le peintre l'occasion d'y travailler la lumière qui filtre à travers les nuages, plus ou moins denses. Il semble nous proposer ici les deux termes d'une journée, une aube aux accents rosés dans un ciel gris pâle et un coucher de soleil dont la lumière orangée baigne les personnages dans un contre-jour.

Albertus Van der Burch (1672-1745) est un peintre néerlandais de paysages et de scènes de genre. Il est l'élève de Jan Verkolje et d'Adriaen Van der Werff, membres de la Guilde de Saint Luc, corporation qui organise le marché de l'art aux Pays-Bas, garantissant aux artistes une certaine sécurité économique et des ateliers de travail. Les scènes de marines sont alors très en vogue dans la société hollandaise dont le commerce maritime est florissant avec une flotte qui sillonnent toutes les mers du globe. La mer devient le nouveau thème de prédilection, mettant en scène des navires par tous les temps. Le ciel y occupe toujours la majorité de la composition. Les bateaux sont alors la proie des éléments, en lutte contre l'immensité de l'océan, ce qui rend plus héroïque encore cette domination de la mer par les Pays-Bas. Mais la spécificité d'Albertus Van der Burch est précisément d'ajouter des scènes pittoresques dans ses marines d'où l'homme est habituellement absent. Dans ces *Scènes de ports méditerranéens, animés de pêcheurs*, il rassemble scènes de genre et marines traditionnelles, invitant le spectateur à découvrir quelque anecdote exotique, ici méditerranéenne, pour situer la scène et raconter une histoire.



GILLIS VAN TILBORG (*attribué à*)

Scène villageoise

3^{ème} quart du 17^e siècle

Huile sur toile

91 x 101 cm.

Provenance : Tajan Paris, 2004.

Une douzaine de personnages sont rassemblés dans ce qui semble être une clairière. Le premier plan est occupé par des récipients et des victuailles négligemment posés sur le sol. Disposés comme une nature morte, ils sont représentés avec beaucoup de réalisme. Ce n'est qu'au second plan qu'interviennent les personnages. D'abord un couple assis à droite. L'homme de dos semble jouer de la flûte tandis que la femme qui lui fait face lui tend un papier. Ils semblent disproportionnés par rapport aux autres personnages situés en arrière. Ceux-ci, à défaut d'être attablés, sont pour certains assis autour d'une broche, des assiettes sur les genoux. D'autres debout à droite observent quelque chose dissimulé à notre vue. Quatre enfants sont ici présents. Les hommes, à en croire leurs mises, chapeaux, jabots et manches en dentelle, semblent appartenir à une classe sociale élevée. L'une des femmes nous fixe avec attention, elle-même observée par son voisin. La scène est nocturne, la lumière émane de l'angle inférieur gauche, probablement un feu non visible ici. Elle éclaire plus fortement les objets du premier plan et le couple de droite. Les couleurs, où domine le brun, sont plutôt ternes, animées par quelques touches de blanc et surtout le rouge et le bleu de la femme de droite, qu'on retrouve atténués chez certains personnages du fond.

Gillis Van Tilborg (1625-1678) est un peintre bruxellois de scènes de genre. Membre de la guilde bruxelloise de Saint Luc, il ouvre son propre atelier. Dans la tradition de la peinture flamande, où s'illustre en particulier Bruegel, la scène de genre est prétexte à montrer la vie quotidienne de ses contemporains, observée avec acuité. S'y mêlent parfois des connotations morales, notamment dans les scènes de tavernes, mais aussi une certaine mélancolie comme ici, où les personnages, figés, baignent dans la lumière d'une veillée au coin du feu. Si le sujet reste assez énigmatique, cette œuvre évoque cependant une *Réunion familiale en plein air*, des années 1660-70, au Louvre. Si Gillis Van Tilborg puise son inspiration dans l'observation du genre humain dans son quotidien, il développe aussi un talent particulier pour peindre des natures mortes, comme le montre son premier plan à la composition soignée, arrangeant drapé et légumes avec recherche



MAURICE DE VLAMINCK

Maurice de Vlaminck (1876-1958) est un peintre d'origine belge, autodidacte. Il se fit connaître dès 1905 pour sa participation au Salon d'automne qui fit scandale. Avec ses amis Derain, Matisse et Dufy, ils initièrent un nouveau style qualifié de « fauviste » par la critique et caractérisé par des couleurs vives et pures appliquées en larges aplats et sans références directes à l'objet peint. En effet, même si le mouvement fauviste ne perdure guère au-delà des années 1910, tout l'œuvre de Vlaminck en restera empreint. Son style aux touches largement brossées et aux couleurs saturées doit beaucoup à l'œuvre de Van Gogh, comme l'atteste ici les empâtements de ce Bouquet de fleurs révélant un style à la fois rustique et subtil. Sa peinture est généreuse et spontanée. A partir de 1907, il découvre l'œuvre de Cézanne qui sera sa deuxième grande révélation et aura une grande influence sur ses compositions de paysages. En revanche, son aversion pour Picasso et le cubisme, l'opposera pendant la seconde guerre mondiale au maître espagnol et à une avant-garde dont il pourtant avait été un membre actif.

MAURICE DE VLAMINCK

Place de village

Vers 1918-19

Huile sur toile signée en bas à droite.

73 x 92 cm.

La nuit s'apprête à tomber, à moins que ce ne soit l'orage qui s'annonce... Le ciel est très sombre. Il occupe une place centrale dans ce tableau, déployant toute une gamme de verts foncés qui ne sont pas sans évoquer la végétation d'une forêt, tant les coups de pinceaux qui le brossent semblent les ramures d'un feuillage. En contrebas, s'étend la place d'un village où circulent un attelage tiré par un cheval et, plus loin, un passant. La charrette débouche sur la place par une rue à droite, traçant son chemin en biais, ce qui donne à la composition un certain dynamisme. La perspective accentuée de la maison qui occupe toute la partie droite de l'œuvre crée aussi un effet de profondeur et nous invite à pénétrer dans la composition. C'est certainement la palette subtile de Vlaminck qui confère à l'ensemble une telle atmosphère ambiguë, entre le calme du village, quasi désert, et la menace du ciel. Les différentes nuances d'ocres rouges des toits, des murets et d'une partie de la façade de la maison de droite, répondent au camaïeu de verts du fond. Ces teintes sont la signature même du fauvisme dont Vlaminck est l'un des chefs de file.



MAURICE DE VLAMINCK

Paysage de neige

Vers 1940

Huile sur toile signée en bas à droite.

46,5 x 91 cm.

C'est l'hiver. A l'orée de ce village, deux routes semblent converger pour nous inviter à y pénétrer. Elles forment une base pyramidale à cette composition qui trouve son sommet au fond de cette rue débouchant sur une trouée lumineuse. Guidé par les traces de roues laissées dans la neige, notre regard traverse ce village pour aboutir à un ciel blanc, éblouissant, qui, à lui seul, évoque l'hiver. Ce blanc, c'est avant tout la neige que l'on retrouve compacte sur les toits, petits rectangles étincelants, ou, plus éparse sur le sol, sur la route et dans les jardins. Mais ce blanc le dispute au brun, à la terre, et au vert, à une végétation en sommeil. De même dans le ciel, la tâche étincelante du centre doit laisser vite place à des nuées ombrageuses, grises et bientôt noires qui, l'enserrant, renforce ce contraste étrange d'un ciel bicolore. Tandis que les maisons de ce village-rue alignent sagement leurs volumes décroissants à gauche de la chaussée, petite mosaïque d'aplats bruns et blancs cernés d'un trait noir, en face, une maison plus imposante nous présente son pignon, d'où l'arête blanche du toit nous renseigne sur l'épaisseur de neige qui la recouvre. Au-delà, à nouveau, l'alignement des maisonnettes reprend son cours. Dans ce paysage déserté, erre pourtant une silhouette humaine, au centre de la rue. Petite tâche sombre émergeant de la neige, elle nous donne l'échelle des mesures alentour et apporte un peu de vie dans cet univers hostile. Ici encore, c'est la touche de l'artiste, épaisse et généreuse, qui structure et donne matière à ce paysage. La neige souligne de sa présence axes et reliefs mais laisse transparaître, sous-jacente, l'ossature brune du village. Dans le ciel s'affronte les masses de valeurs dans un camaïeu de gris où la touche se fait plus discrète, comme lavée, pour exprimer cette fois la matière éthérée.



MAURICE DE VLAMINCK

Bouquet de fleurs

1930

Huile sur toile signée en bas à gauche

62 x 46 cm.

Cette œuvre est reproduite dans le catalogue raisonné en cours de M. Valles-Bled & G. de Vlaminck, Wildenstein Institute.

De ce bouquet de fleurs champêtres, rustique dans sa cruche de terre, se dégage une vitalité qui dépasse la seule fraîcheur des fleurs récemment coupées. Marguerites, iris, giroflées... explosent de leurs couleurs vives et tranchées comme un véritable feu d'artifice. Ici dominent le bleu, le jaune et le blanc qui viennent opposer leur clarté à la masse terreuse du pot et plus encore à celle obscure du fond. Ne serait-ce une ombre portée qui l'ancre à son support, le bouquet semblerait en lévitation tant le fond sur lequel il se détache explicite peu l'espace. Nulle démarcation entre les plans qui puisse indiquer où s'arrête la table, où commence le mur du fond. On glisse imperceptiblement de l'un à l'autre ; seul un dégradé des valeurs de gris crée une impression d'espace. La lumière, qui semble irradier des fleurs, a pourtant une provenance autre, elle émane de la gauche comme le trahit l'ombre portée du vase, à droite, mais aussi le reflet sur sa panse vernissée. Ce trait blanc répète, plus qu'il ne reflète, ce plus large trait qui balafre le côté gauche de la toile, résumant à lui seul la source lumineuse. Dans une grande économie de moyens, que suggère le sujet même, cet empatement de blanc est l'héritier des embrasures de fenêtres flamandes puis hollandaises qui éclairaient latéralement natures mortes et scènes de genre. Ici la peinture, ne craint pas de s'afficher, la touche de se manifester. Subtile dans les essences de fleurs, elle se veut plus rude, par contraste, pour signifier l'espace.



MAURICE DE VLAMINCK

Les Chrysanthèmes

1940

Huile sur toile signée en bas à gauche

55 x 46 cm.

De ce bouquet de Chrysanthèmes, rustique dans sa cruche de terre, se dégage une vitalité qui dépasse la seule fraîcheur des fleurs récemment coupées. Elles explosent de leurs couleurs vives et tranchées comme un véritable feu d'artifice. Ici dominent le rouge et le blanc qui viennent opposer leur clarté à la masse terreuse du pot et plus encore à celle obscure du fond. Ne serait-ce une ombre portée qui l'ancre à son support, le bouquet semblerait en lévitation tant le fond sur lequel il se détache explicite peu l'espace. Nulle démarcation entre les plans qui puisse indiquer où s'arrête la table, où commence le mur du fond. On glisse imperceptiblement de l'un à l'autre ; seul un dégradé des valeurs de gris crée une impression d'espace. La lumière, qui semble irradier des fleurs, a pourtant une provenance autre, elle émane de la gauche comme le trahit l'ombre portée du vase, à droite, mais aussi le reflet sur sa panse vernissée. Ce trait blanc répète, plus qu'il ne reflète, ce plus large trait qui balafre le côté gauche de la toile, résumant à lui seul la source lumineuse. Dans une grande économie de moyens, que suggère le sujet même, cet empâtement de blanc est l'héritier des embrasures de fenêtres flamandes puis hollandaises qui éclairaient latéralement natures mortes et scènes de genre. Ici la peinture, ne craint pas de s'afficher, la touche de se manifester. Subtile dans les essences de fleurs, elle se veut plus rude, par contraste, pour signifier l'espace.



MAURICE DE VLAMINCK

Fleurs dans un vase

1940

Huile sur toile signée en bas à gauche

46 x 33 cm.

De ce bouquet de fleurs, rustique dans son vase, se dégage une vitalité qui dépasse la seule fraîcheur des fleurs récemment coupées. Elles explosent de leurs couleurs vives et tranchées comme un véritable feu d'artifice. Ici dominent le rouge et le blanc qui viennent opposer leur clarté à la masse terreuse du pot et plus encore à celle obscure du fond. Ne serait-ce une ombre portée qui l'ancre à son support, le bouquet semblerait en lévitation tant le fond sur lequel il se détache explicite peu l'espace. Nulle démarcation entre les plans qui puisse indiquer où s'arrête la table, où commence le mur du fond. On glisse imperceptiblement de l'un à l'autre ; seul un dégradé des valeurs de gris crée une impression d'espace. La lumière, qui semble irradier des fleurs, a pourtant une provenance autre, elle émane de la gauche comme le trahit l'ombre portée du vase, à droite, mais aussi le reflet sur sa panse vernissée. Ce trait blanc répète, plus qu'il ne reflète, ce plus large trait qui balafre le côté gauche de la toile, résumant à lui seul la source lumineuse. Dans une grande économie de moyens, que suggère le sujet même, cet empâtement de blanc est l'héritier des embrasures de fenêtres flamandes puis hollandaises qui éclairaient latéralement natures mortes et scènes de genre. Ici la peinture, ne craint pas de s'afficher, la touche de se manifester. Subtile dans les essences de fleurs, elle se veut plus rude, par contraste, pour signifier l'espace.



MAURICE DE VLAMINCK

Fleurs dans un vase

1940

Huile sur toile.

Sous une apparente simplicité, ce bouquet de fleurs nous offre un manifeste de la peinture de Vlaminck. Tout nous parle ici de sa touche, de son style, de sa palette... le fond obscur sur lequel se détachent ces fleurs est celui de nombre de ses paysages. Inquiétant, tourmenté il a la couleur de l'orage mais aussi les accents. Que signifie sinon cette lueur soudaine sur la droite, comme un éclair transperçant la nuit ? La table, sur laquelle repose le vase, reçoit, à son tour, des variations lumineuses qui ne doivent rien à l'éclairage naturel d'une pièce. Débordant l'ombre portée du bouquet, une tâche noire envahit l'espace cherchant à rejoindre le fond, freinée par une surface claire. Deux rais jaunes, fulgurants, signalent les limites de la table et percent l'obscurité, comme deux touches disruptives affirmant la granularité de la touche quand tout semblait trop lisse. Le vase, centré, au modelé légèrement maladroit, reflète ou symbolise ce duel entre ombre et lumière. Les fleurs aux couleurs crues qui s'y ordonnent témoignent aussi de la variété et de la vivacité de la touche du peintre, des pétales agités des dahlias jaunes vifs aux taches pommelées des giroflées vermillon, jusqu'aux hachures blanches quasi abstraites des fleurs qui les surplombent... Cette symphonie pastorale, loin d'invoquer la sérénité d'un paysage champêtre nous conduit plutôt vers l'agitation qui caractérise l'œuvre tourmenté de Vlaminck.



MAURICE DE VLAMINCK

Fleurs dans un vase

Vers 1935

Huile sur toile signée en bas à droite

46,5 x 38,5 cm.

Certificat Wildenstein Institute

Plus qu'un bouquet, on dirait ici la palette du peintre où les couleurs franches et épurées, vibronnent en se juxtaposant, se contournant, se cherchant les unes les autres... C'est un travail admirable qui consiste à rendre avec une telle économie de moyens la fraîcheur d'un bouquet de fleurs où les pétales éclos le disputent au feuillage aéré. Résumées à trois couleurs principales qui tourbillonnent, le blanc, le rouge vermillon et un vert bleuté, ce bouquet impose sa présence lumineuse. Difficile cependant d'identifier l'essence de ces fleurs tant elles sont résumées à leurs couleurs. Comme toujours chez Vlaminck, la touche est montrée, affirmée, étalée sous nos yeux. Plus encore dans ce bouquet, elle semble le vrai sujet du tableau au point que, s'ils n'étaient son vase rond et le guéridon qui l'encercle, il s'agirait presque d'une composition abstraite. La table, résumée à un demi-disque semble prolonger circulairement la forme cylindrique du vase, comme par vibrations. Ainsi formes géométriques et effets « cinétiques » renvoient à une abstraction possible. La modernité de Vlaminck réside toute entière dans cette touche enlevée et dynamique qui revendique l'acte de peindre.



MAURICE DE VLAMINCK

Bouquet de fleurs

Vers 1922-25

Huile sur toile signée en bas à droite

65 x 50 cm.

Certificat Wildenstein Institute

Calme et sereine, cette composition florale nous renvoie à une belle-après midi de printemps. Des roses sauvages cohabitent avec des giroflées. Ces fleurs blanches, fraîchement coupées, ont été disposées dans le premier récipient venu, une cruche dont on aperçoit l'anse. La composition se veut néanmoins classique et fait référence aux natures mortes de Chardin et avant lui à celles des peintres hollandais du XVII^e s. Selon le même schéma, le bouquet est posé sur un plan de table brun qui se découpe sur un mur gris. Il s'agit en fait d'une succession de plans visant à mettre en valeur ces fleurs sans autre souci de contexte. Vlaminck, outre le réalisme porté aux fleurs, cherche des effets de lumière, qu'il rend par ses touches blanches rapidement brossées, presque arbitrairement. Si elles s'apparentent à des reflets sur le pot en grès, elles sont plus abstraites sur la table et le mur où elles ne visent qu'à rendre plus vivantes la composition, en écho aux fleurs. Tantôt verticales, tantôt horizontales, ces traits de pinceaux sont comme la signature de l'artiste, la touche finale qui donne vie à cette nature bientôt morte.



MAURICE DE VLAMINCK

Fleurs dans un vase

Date inconnue

Huile sur toile signée en bas à droite

65 x 54 cm.

Certificat Wildenstein Institute

Statique, équilibrée, imposante, cette composition n'en est pas moins animée d'un souffle bucolique. Le vase, un pot en cuivre à en juger sa couleur et ses reflets, prend ici une importance particulière par sa hauteur et son volume. Véritable socle, il occupe l'espace comme une colonne sur laquelle les fleurs s'agenceraient selon le schéma d'un chapiteau corinthien. L'arrière-plan, simple, se découpe en deux zones de gris clair et foncé qui rythment l'espace presque abstraitement plutôt qu'elles ne suggèrent un lieu précis. Pas d'ombre portée du vase sur le mur mais plutôt une zone plus sombre pour mettre en valeur le sujet. Comme à l'accoutumée, Vlaminck apporte un soin particulier au traitement des pétales et des feuilles qui contrastent avec le rendu du vase et du fond. La touche y est fine, serrée, minutieuse sans être réaliste. Bien qu'agencées avec soin, ces fleurs semblent fraîchement cueillies et tout juste disposées dans ce vase. On devine que le peintre a d'abord cherché à saisir un moment suspendu d'une nature éphémère, les lupins et autres digitales se fanant en l'espace de quelques heures... Exercice de style, énième variation, pour Vlaminck chaque bouquet est cependant différent, empreint d'une vie champêtre que sa touche sait parfaitement restituer.



TOM WESSELMANN

Maquette for still life with orange and tulip doodle

1987

Liquitex sur carton découpé signé et daté 87 en bas à droite.

65 x 71 cm.

Provenance : Sidney Jannis Gallery, New York.

Un trait de même épaisseur mais aux couleurs vives, variées, court à travers cette composition, tel un graffiti. Rouge pour dessiner les pétales d'une fleur, bleu pour représenter son vase, orange pour évoquer un fruit... le trait seul, coloré, cerne ici les formes d'une ligne claire, nette. Le volume, suggéré par le contour de chaque objet, peut aussi être signifié par une zébrure. Sur le fond, laissé en réserve, on distingue cependant l'ombre floutée de ce même trait, comme dédoublé. Il s'agit ici d'une nature morte avec vase, orange et cadre, disposés au premier plan sur une table. A l'arrière-plan, d'autres cadres sont accrochés au mur. Le traitement uniforme des objets, dont les contours se chevauchent, rend peu aisée la lecture de l'espace. Seules les couleurs permettent de déterminer les objets en séparant les formes les unes des autres. Le style graphique, épuré, est celui du croquis rapide avec ses techniques de crayonnage et de traits approximatifs presque aléatoires.

Tom Wesselmann (1931-2004) est un peintre américain majeur du Pop Art. Ayant d'abord commencé des études en psychologie, il entame une carrière artistique en opposition avec la peinture abstraite ambiante. Admirateur de l'œuvre de Willem de Kooning et Robert Motherwell, il peint alors des sujets classiques, nus, natures mortes et portraits. Ainsi ces séries qui le rendront célèbre, *Great American Nude* et *Still Life*, utilisant des techniques de collages et de juxtapositions. Cette intégration d'objets faisant référence à la société, à la publicité ou aux personnages historiques américains est à l'origine du Pop Art. Il expose à plusieurs reprises avec Roy Lichtenstein et Andy Warhol. En 1983, il s'intéresse à la découpe du métal qu'il peint, obtenant des lignes de dessins accrochables directement au mur, celui-ci faisant office de fond. *Maquette for still life with orange and tulip doodle*, est caractéristique de ce travail de découpe. Cette première ébauche nous permet de suivre l'acte de création de l'artiste couché sur le papier.

