

DREYFUS
INVESTOR BASEL S.A.

TABLEAUX DE MAÎTRES

ÉTÉ 2019

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 .

3

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 nombreux tableaux de maîtres importants, présente pour vous les avantages suivants :

- Votre investissement est modulable en fonction des sommes que vous pouvez ou que vous souhaitez dédier à ce type 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

LOUIS-LÉOPOLD BOILLY

(LA BASSÉE, 1761 – PARIS, 1845)

Les Caresses maternelles

Vers 1810

Huile sur toile 46,5 x 38,5 cm.

Publication

Oeuvre reproduite dans , L.-L. Boilly, sa vie, son œuvre, H. Harisse, Paris, 1898, p. 93, cat. n°114.

Provenance

Ancienne collection d'Antenor Patiño (1896-1982) pour sa résidence de l'avenue Foch, Paris.

Dans la quiétude d'un jardin, une tendre scène familiale s'offre à nous. Une jeune mère, telle une madone moderne, enlace le visage de sa fillette. Toute occupée à la contemplation de son enfant, elle nous montre son profil de médaille, tandis que la fillette nous dévisage, la tête de face. Debout l'une contre l'autre, elles offrent un saisissant contraste. L'une est brune, l'autre blonde. La mère, hiératique, est vêtue d'une longue robe blanche à la mode antiquisante de l'Empire, dont les longs plis descendent au sol avec élégance. La fillette, tout en mouvement, fait chatoyer sa robe noire moirée par des plis courbes qui accrochent la lumière. Un soin très particulier est accordé à leurs vêtements dans le rendu desquels le peintre excelle. Le décor aux allures romantiques est savamment organisé. Il préfigure de façon singulière les mises en scène de portraits photographiques en atelier. Depuis le fond, un halo de lumière, correspondant à une trouée dans les arbres, vient discrètement encadrer l'enlacement maternel. Cependant l'éclairage principal vient de face, se focalisant sur la mère dont semble émaner la lumière, renforçant ainsi l'expression de son amour maternel. Boilly est le peintre des scènes d'intimité familiale qu'il sait mettre en scène avec subtilité sous une impression de simplicité. Il renouvelle ici le genre du portrait en lui apportant une dimension profondément sensible.

Louis-Léopold Boilly (1761-1845) est un peintre et graveur français, réputé pour ses portraits et scènes de genre témoignant de la vie de ses contemporains. Fils d'un sculpteur sur bois, il étudie la peinture, et plus particulièrement le « trompe-l'œil », auprès de Dominique Doncre à Arras. Etabli à Paris en 1785, il débute sa carrière par des scènes galantes dans l'esprit de Greuze et Fragonard. Cependant, grand admirateur de la peinture hollandaise du XVIIe siècle, il développe une touche fine et porcelainée à l'instar de Gérard Dou ou Van Mieris, dont il possède des tableaux. Devant changer ses sujets, jugés immoraux, sous la Révolution, il devient portraitiste. Ces Caresses maternelles témoignent de ce tournant dans sa carrière. Il développe alors un soin particulier à suggérer l'intimité des relations familiales ou amicales. S'il expose pour la première fois au Salon en 1794, c'est surtout sous le Directoire et l'Empire qu'il accède à la célébrité. Il obtint un grand succès au Salon de 1798 avec un portrait de groupe *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*, puis reçut la médaille d'or au Salon de 1804, pour *L'Arrivée de la diligence* (tous deux au musée du Louvre), qui représente une de ses premières scènes de la vie urbaine qui deviendront sa spécialité. Chroniqueur de la vie sociale de son époque, Boilly devient un « peintre de la vie moderne » avant l'heure. Chevalier de la Légion d'honneur puis membre de l'Institut de France en 1833, il termine sa carrière couvert d'honneurs.



FRANÇOIS BOUCHER

(PARIS, 1703 – PARIS, 1770)

La Belle Villageoise

Vers 1756

Huile sur toile signée à gauche 41 x 31 cm.

Certificats 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 XVIIIe siècle, gagnée aux idées rousseauistes.

8 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 historiques 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

(HONFLEUR, 1824 – DEAUVILLE, 1898)

Eugène Boudin (1824-1898), est un peintre paysagiste majeur du XIX^{ème} 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. 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. Né à Honfleur, d'un père marin, Eugène Boudin est profondément marqué par les paysages côtiers dans lequel il évolue. 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 fortement influencer. 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. Corot, son aîné lui attribue le titre élogieux de « roi des ciels » quand Baudelaire lui décerne celui de « peintre des beautés météorologiques ».

EUGÈNE BOUDIN

(HONFLEUR, 1824 – DEAUVILLE, 1898)

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 maritime 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

(HONFLEUR, 1824 – DEAUVILLE, 1898)

Laveuses au bord de la Touques (paire)

Vers 1885 – 1890

Huiles sur panneau signée en bas à droite
Chaque : 22 x 33 cm.

Publication

Oeuvres reproduites dans Eugène Boudin, Robert Schmit, Tome III,
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 mais isolant un personnage en avant, 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 dominant les bleus délavés et les ocres, est ravivée par les notes franches et saturées des laveuses et des vêtements éparés au premier plan



EUGÈNE BOUDIN

(HONFLEUR, 1824 – DEAUVILLE, 1898)

Caudebec-en-Caux, bateaux sur la Seine

1889

Huile sur toile, signée et datée en bas à droite « E. Boudin 89 »
51,1 x 74,9 cm.

Publication

Œuvre reproduite dans Eugène Boudin, 1824-1898, Robert Schmit, vol. III, Paris, 1973, n° 2584 (illustré p.16).

Provenance

Dr Charles Abadie, Paris (acquis avant 1899) ;
Vente Hôtel Drouot, Paris, 25 avril 1903, lot 4 ;
Vente Hôtel Drouot, Paris, 19 juin 1931, lot 4 ;
Yvonne Coty, Paris ;
Yves Michel Coty, Virginia (par descendance des précédents) ;
Collection privée (par descendance des précédents, 1974) ;
Addison Associates Fine Arts, San Francisco (acquis en 2002) ;
Montgomery Gallery, San Francisco (acquis en 2004) ;

Quelle étrange sensation d'épure nous saisit à la vue de cette toile où règne une atmosphère apaisante. Le ciel qui emplit la composition, se répand, comme toujours chez Boudin, dans le fleuve qu'il surplombe, à peine freiné par la rive bleutée à l'horizon. Seule la crête des collines opère une légère transition dans ce dégradé de bleus célestes. C'est à droite, en revanche, que, fermant la scène, la rive, plus proche de nous, fait masse. La frondaison de ses arbres, aux feuillages denses et sombres, s'amplifie par son reflet dans le fleuve, laissant juste la place à une berge blonde et lumineuse où se tiennent deux personnages. C'est vers cette destination que se dirige la barque chargée de passagers, sur le devant de la scène. La touche plus ferme et saturée que lui a réservée le peintre, la distingue de la palette éthérée environnante. Sa masse et son reflet la rattachent visuellement à la berge qu'elle rejoindra bientôt. Par le jeu apparemment simple de l'équilibre des masses et des effets chromatiques, Boudin nous dépeint le quotidien d'une traversée de la Seine dans ce paysage normand qu'il affectionne au point de le transcender. Au-delà de l'impressionnisme à venir, c'est presque d'abstraction qu'il s'agit dans cette évocation de paysage.



EUGÈNE BOUDIN

(HONFLEUR, 1824 – DEAUVILLE, 1898)

Le Vieux Port de Touques

1890

Huile sur toile, signée et datée en bas à gauche « E. Boudin 90 ».

45 x 65 cm.

Publication

Robert Schmit, « *Eugène Boudin, 1824-1898* », vol. III, Paris, 1973, n° 2702.

Seuls quelques rares nuages subsistent dans ce ciel de traine, laissant place à un bel azur qui s'empare de plus de la moitié de tableau. Ce ciel s'invite encore, en contrebas, dans le reflet que lui offre la Touques qui s'écoule dans la partie inférieure de la composition. Entre les deux s'étale le vieux port de Touques dont les maisons s'entassent au bord de la rivière pour s'y refléter à leur tour, démultipliées et diluées. L'alignement des pignons pointus entremêle ses toits de tuiles et d'ardoises, offrant une palette contrastée de blancs, d'ocres rouges et d'antracite. Deux clochers viennent ponctuer cet horizon, en réponse au premier pignon pointu plus à gauche. Au-delà, une végétation verdoyante prolonge le village. Enfin, sur la rive des silhouettes s'affairent. On distingue quelques barques amarrées, le long d'un quai, qui témoignent de l'activité portuaire du village. Le port est peint depuis la rive opposée sur laquelle nous nous trouvons et dont la berge occupe le premier plan à gauche. Sa représentation tronquée, figurée de biais accentue la perspective et ajoute à l'effet de distance. Boudin, une fois encore, magnifie cette nature normande qu'il ne se lasse pas de représenter, nous proposant chaque fois un nouvel éclairage, une nouvelle émotion.



EUGÈNE BOUDIN

(HONFLEUR, 1824 – DEAUVILLE, 1898)

Les Bords de la Touques à Trouville pendant les grandes marées

1889

Huile sur toile, signée et datée en bas à droite «E. Boudin 89» 50,2 x 74 cm.

Publication

Œuvre reproduite dans Eugène Boudin, 1824-1898, Robert & Manuel Schmit, Deuxième supplément, vol. II, Paris, 1993, n° 4000 (illustré p.61).

Provenance

J. Eastman Chase (1840-1923), marchand d'art, Boston ;
William Whitman, Boston (puis par descendance au sein de la famille jusqu'à l'actuel propriétaire).

C'est l'aspect ouaté qui domine ici. Le ciel, aux nuages pommelés, charrie ces derniers dans un désordre grumeleux. Reliés les uns aux autres de façon aléatoire, ils forment une masse disparate et clairsemée où chacun conserve cependant sa propre densité. En contrebas, les berges de la Touques, offrent un même aspect pommelé, où la masse des rives se délitent dans la crue des eaux. Proche de son embouchure, la rivière est, en effet, envahie par la montée exceptionnelle de la marée, qui déborde sur ses berges de façon désordonnée. Si le peintre choisit de nous montrer la rivière de biais, pour en accentuer la perspective, il en brouille le tracé linéaire par les débordements erratiques de son lit. Ainsi, au tumulte des cieux répond celui du sol, animés tous deux par la même violence des éléments, due aux grandes marées. Séparant ces deux masses, les silhouettes rondes des arbres délimitent un horizon où quelque maison se profile. Perdu dans cette immensité, l'homme est relégué à une petite touche bleue évoluant sur un chemin, à droite. L'homogénéité du paysage est redevable à cette touche tamponnée qui construit chaque élément – nuages, arbres et berges – et contraste avec le fond uni du ciel ou la surface lisse de la rivière. Quand la brosse de Boudin privilégie un aspect tacheté, c'est pour nous suggérer une variation climatique, un état instable du paysage...



EUGÈNE BOUDIN

(HONFLEUR, 1824 – DEAUVILLE, 1898)

Boulogne-sur-Mer, le port, quai d'accostage

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 laproue d'un navire. Il s'agit d'un promontoire auquel on accède par une échelle dont on 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.



EUGÈNE BOUDIN

(HONFLEUR, 1824 – DEAUVILLE, 1898)

Juan-les-Pins, la promenade et la baie

1893

Huile sur toile signée et datée en bas à gauche 50 x 73 cm.

Publication

Œuvre reproduite dans Eugène Boudin, 1824-1898, Robert Schmit, vol. III, 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 veste. 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.



GEORGES BRAQUE

(ARGENTEUIL, 1882 – PARIS, 1963)

Fruits, cruche et pipe

1924

Huile sur toile signée en bas à droite 42,5 x 59,5 cm.

La forme vert sombre sur laquelle se détache cette nature morte dessine un motif aux contours chaotiques qui l'assimile à une tâche. Image dans l'image, elle ouvre un nouvel espace, comme une béance dans un mur aussitôt niée par les deux traits horizontaux qui marquent les limites d'un plan, une table, sur laquelle reposent fruits et objets. Ceux-ci sont traités avec une grande économie de moyens. Sans s'embarrasser de leurs volumes, le peintre les résume à leurs couleurs, en aplat, contribuant à les signifier plus qu'à les représenter. Ainsi, citrons, figes et raisins se juxtaposent dans une planéité affirmée. Seule la pomme bénéficie d'un traitement plus naturaliste de son volume grâce aux quelques nuances de valeurs qui la revêtent. La pipe, à son tour, dessine sa silhouette blanche et fine, dans une pause suspendue, comme en lévitation. Enfin, la cruche se dégage du fond par ses contours blancs qui la cantonnent dans une forme élémentaire. Un trait vertical, arbitraire, marque une séparation des couleurs, ocre rouge et noire, cette dernière évoquant une ombre. Comme à son habitude, Georges Braque revisite la nature morte en jouant avec ses codes. Le plan horizontal, hérité des vanités hollandaises et abondamment utilisé par Chardin, se dégage ici en filigrane mais Braque y introduit une rupture avec sa nappe verte en apesanteur. En niant les volumes, il privilégie la forme, quitte à la simplifier jusqu'au motif.

26

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*.



GEORGES BRAQUE

(ARGENTEUIL, 1882 – PARIS, 1963)

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.

28

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, enchainant les séries de *Guéridons* et de natures mortes à laquelle se rattache ce *Bouquet de fleurs*.



BERNARD BUFFET

(PARIS, 1928 – TOURTOUR, 1999)

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.

30

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'École 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.



BERNARD BUFFET

(PARIS, 1928 – TOURTOUR, 1999)

Fleurs et fruits

1991

Huile sur toile signée en haut à droite

81 x 61 cm.

Certificat Garnier

Alignés sur une table, un vase, un citron et une coupe de fruits nous font face. Tout est ici géométrie au dépend de toute volonté perspective. Aux rebords rectilignes du plan horizontal de la table répondent les lignes verticales du papier peint mural. Une nappe blanche obéissant à quelques réminiscences cubistes traverse l'espace selon un mode orthogonal. Objets, fleurs et fruits se découpent en formes anguleuses cernées par le trait noir caractéristique de l'artiste. Plus qu'un trait de contour, c'est une calligraphie, comme la signature picturale de l'artiste offrant la déclinaison de celle alphabétique, griffée en haut à droite. Par un étrange renversement, sa propre signature, ostentatoire mais respectant la scansion du papier peint, devient soudain motif. N'appartiendrait-elle pas finalement au sujet, tel un graffiti apposé sur le mur ? Cependant, dans une tentative d'adoucir ce graphisme noir, Buffet use d'une palette aux couleurs vives. Les délicates teintes roses dégradées du lys s'accordent avec le bleu vif du dahlia et le vert de la feuille de vigne. Dans chaque forme cernée les couleurs s'organisent pour créer un volume. Le peintre sait créer ce juste équilibre entre valeurs et contours pour donner son relief aux poires et aux grains de raisin. On peut parler chez lui d'une peinture graphique.

32

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'École 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 ces *Fleurs et Fruits* obéit aux mêmes principes de construction que ses autres bouquets, aux structures rayonnantes et toujours placés à l'extrémité d'une table dont le bord anguleux nous met à distance.



GIOVANNI ANTONIO CANAL

(VENISE, 1697 – VENISE, 1768)

DIT CANALETTO (*École de*)

Venise, vue du Grand Canal

Vers 1760

Huile sur toile 37 x 57 cm.

Enjambant le Grand Canal de son arche unique, le pont du Rialto occupe ici le centre de composition. Il est, à l'époque de cette peinture, le seul pont qui traverse le Grand Canal, reliant les quartiers de San Marco, à gauche, et de San Polo, à droite, où l'on reconnaît sa place dégagée accueillant les marchés aux légumes et aux poissons. Nerf commercial de la cité lacustre, le pont du Rialto en constitue aussi l'un des fleurons architecturaux avec sa forme caractéristique à double pente, couronnée d'une arcade. Pont couvert, il abrite aussi de nombreuses boutiques. Jouant avec l'ombre et la lumière pour animer ce paysage urbain, le peintre choisit ici une heure de l'après-midi où le Rialto est dans l'ombre. A sa droite, le palais des Camerlenghi dresse aussi sa face ombragée tandis qu'à gauche, de l'autre côté du Canal, la façade imposante du Fondaco dei Tedeschi, est baignée de soleil. Des auvents de toiles sont tirés çà et là pour abriter ses occupants d'une lumière trop directe. Cet entrepôt des Allemands est un autre monument emblématique de Venise avec ses larges arcades, ouvrant directement sur le Grand Canal pour donner accès aux bateaux de marchandises, et avec sa corniche festonnée, rythmée ici de cheminées aux formes évasées, aujourd'hui disparues. Ce type de peintures de paysages appelées « vedute » (vues, en français) connut un très riche développement à Venise au XVIII^e siècle s. quand les visiteurs étrangers de marque voulurent rapporter chez eux des souvenirs de Venise. Ainsi, chaque collection aristocratique européenne se devait de posséder des « vedute » de Venise par Canaletto, Guardi ou un de leurs élèves, ce dont témoigne avec brio ce tableau.

34

Giovanni Antonio Canal (1697 – 1768), dit Canaletto, est un peintre vénitien qui connut une grande notoriété pour ses « vedute » de Venise. Fin observateur de la Sérénissime et de ses habitants, c'est aussi un peintre rigoureux qui reproduit fidèlement les édifices de sa ville, combinant avec subtilité les règles de la perspective et les jeux d'ombres et de lumières. Ces croquis sur le vif, dont on conserve des carnets, précèdent le travail de peinture en atelier. Usant de la chambre noire pour reproduire précisément ses vues, il sait cependant prendre quelques libertés pour privilégier l'harmonie de ses compositions. Fils d'un peintre de décors de théâtre, auprès duquel il apprend le métier, il se rend à Rome où il rencontre les peintres paysagistes spécialistes du genre, Vanvitelli et Panini. De retour à Venise, il se lance alors dans la peinture « vedutiste » où il acquiert sa notoriété. Au-delà de la restitution fidèle des architectures de sa ville, c'est aussi la commémoration d'événements ou l'agitation quotidienne qui font la saveur de ses toiles et qui séduiront un public toujours plus large de collectionneurs. Devenu l'un des peintres les plus renommés de Venise, ses commanditaires sont autant les riches patriciens de la ville que les nombreux aristocrates étrangers de passage dans la cité lacustre, notamment les Anglais, effectuant leur « Grand Tour » d'Italie dont Venise est une étape indispensable. Bientôt, toutes les grandes collections privées européennes auront des « vedute » de Canaletto sur leurs cimaises. Fort de sa célébrité, il séjourne durant dix ans à Londres où il reçoit de nombreuses commandes. Admis à l'académie des Beaux-arts de peinture et de sculpture de Venise en 1763, il s'éteindra au faite de sa gloire.



PAUL CÉZANNE

(AIX-EN-PROVENCE, 1839 – AIX-EN-PROVENCE, 1906)

Les deux Enfants

1858 – 1860

Huile sur toile 55 x 45 cm.

Publication

Œuvre reproduite dans le Catalogue raisonné de la peinture de Paul Cézanne, John Rewald, 1996, 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.

36

Paul Cézanne (1839-1906) est un peintre majeur du XIX^e siècle, dont l'œuvre, controversé, 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'École des Beaux-arts. Il fréquente les artistes Pissarro, Renoir et 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'École 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

(LIOZNA, 1887 – SAINT-PAUL-DE-VENCE, 1985)

Maternité

1911

Gouache marouflée sur toile, signée.
45 x 35 cm.

Provenance

Loudmer Scp., 22 novembre 1993 (lot n° 00021)
Christie's, Londres, 2002.

Parmi des formes géométriques, se dresse la silhouette hiératique d'une femme tenant dans ses bras un enfant. Auréolés, ils désignent explicitement la Vierge et l'Enfant Jésus. Construite dans une juxtaposition de plans, la composition se résume à quelques aplats de couleurs : jaune pour l'enfant, vert pour la mère, avec des touches de bleu qui cernent leurs contours. Ils se dégagent sur un aplat blanc largement brossé. Deux plans de couleurs chaudes délimitent les extrémités, supérieures et inférieures : brune en haut et orangé en bas. Si on retrouve les tons orangés pour les jambes de l'enfant, la teinte plus brune semble sous-jacente aux autres couleurs. Enfin, blanche, fantomatique, une architecture, probablement une église, est esquissée en haut à gauche. Cet encastrement de formes colorées aux découpes arbitraires et linéaires évoque l'art du vitrail laissant penser qu'il pourrait s'agir d'un dessin préparatoire pour ce type de représentations. L'artiste en réalisera, en effet, de nombreux vitraux mais après la Seconde Guerre mondiale. Cependant, cette scène religieuse appartient au répertoire judéo-chrétien dans lequel aime puiser Chagall, dans son appréhension syncrétique et pacifique de la religion. Son modèle dérive ici des icônes russes du type Hodigitria avec l'Enfant porté sur le bras gauche de sa mère. Toutefois, le visage de la Vierge avec ses larges cavités pour les yeux sont caractéristiques du peintre. L'Enfant, quant à lui, semble coiffé comme les garçonnets juifs. Le couple flottant, comme en lévitation, est aussi propre à l'artiste russe qui aime s'affranchir de la peinture réaliste.

38

Marc Chagall (1887-1985), est un artiste d'origine russe, naturalisé Français en 1937. Prolifique, il touche à toutes les techniques : peinture, sculpture, céramique, vitrail... Né dans une famille juive pratiquante, en Biélorussie, sa culture va imprégner fortement son art et caractériser son style. En 1910, il vient s'installer à Paris après des études à l'École des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg, dans l'atelier de Léon Bakst. S'il s'intéresse aux artistes d'avant-garde, il n'appartient à aucun mouvement, gardant une liberté de style très personnel. Cette œuvre appartient à ce premier séjour parisien. Artiste cosmopolite, il expose à la fois à Paris, au Salon des Indépendants de 1914, et à Berlin aux côtés de Paul Klee. De retour à Vitebsk, pendant la première Guerre mondiale, il prend la direction de son école d'art, puis réalise le décor du théâtre juif de Moscou. De retour à Paris en 1923, il est exposé chez Vollard, puis connaît la notoriété aux États-Unis où il se réfugie pendant la Seconde Guerre mondiale. Sa peinture, toujours empreinte de ses origines juives, évoque en filigrane la vie des shtetl d'Europe de l'Est et fait référence à ses souvenirs d'enfance. Ses personnages souvent en lévitation, comme sans cette *Maternité*, 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. De grandes commandes honorent la fin de sa carrière, tapisseries, vitraux d'églises mais aussi le plafond de l'Opéra de Paris en 1964. Retiré à Saint-Paul-de-Vence, il s'intéresse à la lumière de la côte d'Azur et inaugure à Nice, en 1973, le musée qui porte son nom et pour lequel il réalise d'immenses tableaux tirés de Bible. Il s'éteint en 1985 à l'âge de 97 ans.



MARC CHAGALL

(LIOZNA, 1887 – SAINT-PAUL-DE-VENCE, 1985)

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'École 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 États-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 gaité 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

(PARIS, 1699 – PARIS, 1779)

(attribué à)

La Femme aux œufs

Vers 1726

Huile sur toile signée

129 x 97 cm.

Publication

Œuvre reproduite dans le Catalogue raisonné de Chardin, 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'années 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 *Bénédictité 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 Lépicier l'un des plus talentueux suiveurs de Chardin ?



FRANÇOIS CLOUET

(PARIS, AVANT 1520 – TOURS, 1572)

(*suiveur*)

DÉBUT DU XVII^E SIÈCLE

La Nourrice, dite Femme allaitant un nouveau-né
(*Alexandre de Vendôme, fils de Gabrielle d'Estrées et d'Henri IV?*)

Vers 1620

Huile sur vélin ou papier, marouflé sur carton 40,5 x 30 cm

Au revers, ancienne inscription à la pierre noire « Grand prieur de Vendôme 2e F de Gabrielle d'Estrées ».

Provenance

Vente anonyme, Versailles, Hôtel Rameau, 8 juin 1867, (M^e Blache), n° 211, reproduit (Ecole de François Clouet) ; collection Riechers, Neuilly-sur-Seine.

Dans un cadrage très rapproché, une femme en buste allaite un nourrisson. Arborant un large sourire, elle fixe le spectateur d'un regard rieur. Malgré le cadre serré, la composition est épreinte d'un grand dynamisme, dû à la posture de la femme qui se penche en avant, provoquant ainsi un mouvement du voile de sa coiffe auquel répond le drapé de son corsage qui dévoile son sein. Totalement emmailloté comme il était alors d'usage, le corps de l'enfant, représenté de biais fait, lui aussi, écho à la diagonale du voile. Ce nouveau-né qui tête semble entièrement consacré à sa tâche et la suction lui provoque un bourrelet sous le menton, selon une pose très naturelle. La main de sa nourrice, aux longs doigts gracieux, l'enserme délicatement. Les formes rondes se répondent dans la composition : coiffe et seins de la nourrice, dont l'un est couvert du même tissu blanc, visage et bonnet de l'enfant. La palette, restreinte s'organise autour du blanc des carnations et celui des vêtements, ainsi que du rouge de la manche de la femme. Le fond sur lequel se détache ce duo est totalement noir. Le cadrage de cette scène milite pour la considérer comme le détail repris d'une composition plus ample. La similitude des modèles le rapproche indéniablement de *La Dame au Bain*, de François Clouet, conservé à la National Gallery de Washington, qui inspira de nombreuses compositions de femmes au bain. Un dérivé de ce tableau, postérieur de vingt ans et conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon, atteste de la postérité de ce motif : la nourrice y est reprise à l'identique mais cette fois inversée.

Le thème profane de la dame au bain, originaire d'Italie, est très prisé à la fin du XVI^{ème} siècle en France et connaîtra un vif succès à la Cour, permettant aux favorites royales de se faire portraiturer dénudées pour exposer leur beauté. Dépourvue désormais de prétextes iconographiques, convoquant Vénus ou Diane au bain, ces portraits de femmes à leur toilette, bien que toujours empreints d'érotisme, sont aussi l'occasion de faire passer des messages à velléité dynastique. On y trouve, en effet, de nombreuses références à la maternité. Ainsi François Clouet, célèbre portraitiste à la Cour, réalise-t-il, en 1571 le portrait présumé de la maîtresse de Charles IX, Marie Touchet. La nourrice allaitant l'enfant à l'arrière-plan serait ainsi le fils aîné que le roi eut de sa favorite... Ce modèle connut une grande postérité puisqu'il fut repris dans le célèbre *Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées* et sa sœur conservé au Louvre, annonçant sa grossesse, suivi d'un second, conservé à Lyon, avec la reprise de la nourrice, révélant la naissance du fils bâtard d'Henri IV, César de Vendôme. Ainsi cette *Nourrice, dite Femme allaitant un nouveau-né*, serait-elle la copie du tableau de Clouet attestant de la célébrité de ce motif d'une maternité profane et joyeuse.



PIETER COECK VAN ALST

(ALOST, 1502 – BRUXELLES, 1550)

(*entourage*)

Adoration des Mages

Vers 1540

Huile sur bois

106 x 90 cm

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 CAMILLE COROT

(PARIS, 1796 – PARIS, 1875)

Jean-Baptiste-Camille Corot est (1796-1875) est un peintre paysagiste majeur du XIXe siècle dont la longévité nous a laissé de nombreuses œuvres. Issu d'un milieu bourgeois aisé, il était initialement destiné au commerce, mais il intègre à 26 ans l'atelier du peintre Michallon (1796-1822) 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 conservée au Louvre. Dilettante, il ne songe pas à exposer avant le Salon de 1835, où il rencontre aussitôt un accueil favorable. Il séduit et dérouté tout à la fois ses contemporains par ses thèmes classiques au traitement réaliste et 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. 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 CAMILLE COROT

(PARIS, 1796 – PARIS, 1875)

Le Fermier de Pithiviers

vers 1840

Huile sur toile signée en bas à droite 35 x 46 cm.

Certificat de la galerie Brame & Lorenceau.

Publication

Œuvre reproduite dans L'œuvre de Corot, catalogue raisonné et illustré, Alfred Robaut Paris, 1905, vol. II, pp. 222-223, n° 631.

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 CAMILLE COROT

(PARIS, 1796 – PARIS, 1875)

Gouvieux, près de Chantilly, la route

1850 – 1860

Huile sur toile signée en bas à droite
27 x 35 cm.

Certificat Galerie Brame & Lorenceau

Publication

Oeuvre 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 aplat 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 du tableau, pivot d'une composition géométrique savamment ordonnée.



JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT

(PARIS, 1796 – PARIS, 1875)

Une Ville au bord de la mer (Bretagne)

1850 – 1860

Huile sur toile signée en bas à gauche 27 x 43,2 cm.

Publication

Ceuvre reproduite dans *L'œuvre de Corot, catalogue raisonné et illustré*, Alfred Robaut Paris, 1905, vol. II, pp. 254 – 255, n° 771.

Dans la paisible torpeur d'une journée d'été, suggérée par des tons chauds, ocre-jaunes, un petit port de pêche s'étire tout en longueur. Il est vu à distance, depuis la rive opposée d'une petite baie, comme enchâssé entre un ciel brouillé de gris et une mer légèrement plus bleutée. Une plage de sable blond vient souligner le camaïeu de bruns qui revêt les maisons en granite. Au centre, un clocher dresse sa haute silhouette grise. Partout cette teinte ocre vient réchauffer l'atmosphère et lui apporter une certaine sérénité. Au second plan, légèrement décentré, se tient un pêcheur sur une barque. L'un comme l'autre se résument à quelques touches épurées, une fine bande brune pour signifier l'embarcation, une masse blanche pour le torse de l'homme. La tâche qui forme son bonnet rouge n'est cependant pas anodine car, seule touche vive de la composition, elle vient nous signaler la seule présence humaine de ce paysage. Véritable signature du peintre, ce bonnet rouge vient rythmer les peintures de Corot à cette période de sa carrière, comme un leitmotiv nous invitant à réfléchir à la place modeste que doit occuper l'homme dans un paysage qu'il a souvent façonné. Car Corot interprète et ne se contente pas de représenter ce qu'il voit. « Le réel est une partie de l'art, le sentiment complète (...) j'interprète avec mon cœur autant qu'avec mon œil » confiera-t-il à son ami Robaut, à la veille de sa mort.



JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT

(PARIS, 1796 – PARIS, 1875)

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.

56

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 Robaut, à la veille de sa mort.



JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT

(PARIS, 1796 – PARIS, 1875)

Le Matin, sous les arbres

1850 – 1860

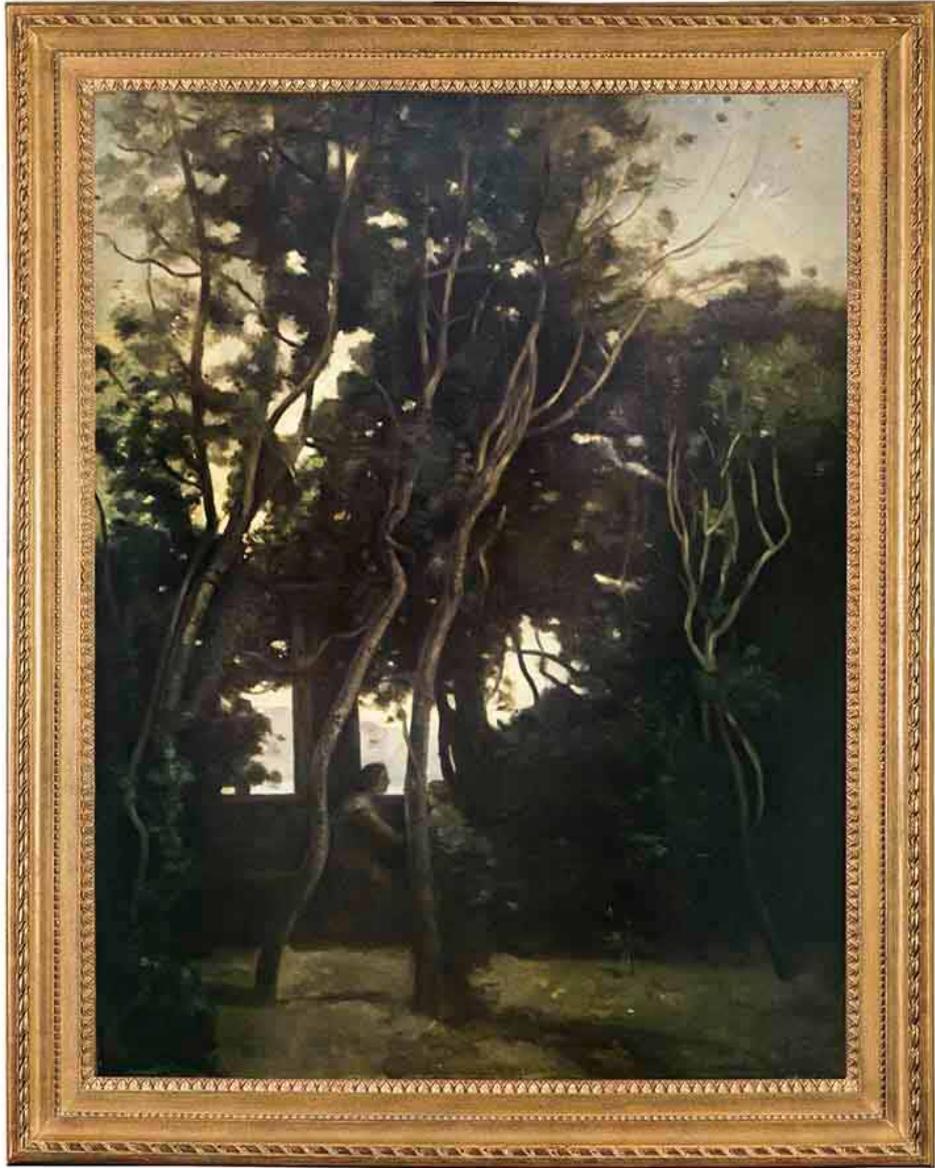
Huile sur toile signée en bas à gauche
55,5 x 42 cm.

Peint en collaboration avec Achille François Oudinot

Certificat Martin Dieterle et Claire Lebeau. Provenance

De l'artiste à Grédelue, Paris ; Eugène Leroy, Paris (1893) ; Bernheim-jeune, Paris ; Emile Favrot, Paris (1895) ; Durand-Ruel, Paris, Collection privée ;
Vente *19th Century European Paintings and Sculptures*, New-York, Sotheby's, 23 mai 1997, n°13.

Sinueuses mais élancées, les frêles silhouettes de ces jeunes arbres semblent animées d'une vie propre. Leurs troncs espacés finissent par se rejoindre dans leurs ramures enchevêtrées. Leurs branches, fines et claires se détachent des frondaisons sombres et dessinent une étrange calligraphie, comme autant de lignes tracées à la hâte pour ne pas laisser filer une idée, ou une impression. Leur conversation fait écho à celle, plus discrète, à laquelle se livrent deux personnages assis dans l'ombre, à l'arrière-plan. On ne devine qu'avec peine leurs silhouettes – une mère et son enfant ? – qui se découpent à contre-jour, contre un muret. Au-delà de celui-ci, l'espace s'ouvre vers un lointain bleuté, pâle et diffus, où se distingue une montagne à l'horizon. Le peintre nous installe ici dans une ambiance intime et nostalgique dont il a le secret. En séquençant les plans, Corot ménage ses effets. Isolés par un premier plan où percent le soleil, les personnages sont relégués dans l'ombre et ainsi mis à distance comme pour les protéger de toute indiscretion. L'ouverture de l'arrière-plan apporte une dimension aérienne à la composition, faisant « descendre » le ciel à travers les feuillages jusqu'aux protagonistes. La gamme chromatique, chaude et restreinte, alterne verts sombres et ocres jaunes sur un fond aérien gris-vert. On sent ici la chaleur d'une journée estivale qui s'installe. *Ce Matin, sous les arbres* appartient à sa dernière période où sa touche devient plus légère, moins scrupuleuse à rendre la réalité. Le titre nous renseigne sur un moment de la journée plutôt que sur un lieu précis et nous invite avant tout à ressentir une impression d'ensemble ... Corot, qui aime peindre de concert avec ses élèves, a réalisé cette œuvre avec le concours de son élève Oudinot.



JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT

(PARIS, 1796 – PARIS, 1875)

Le Puits

1860 – 1865

Huile sur toile signée en bas à gauche 41 x 32 cm.

Certificat M° 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 agit 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 siècle. 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



JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT

(PARIS, 1796 – PARIS, 1875)

Coubron

Vers 1870-1873

Huile sur toile signée en bas à droite 55 x 40 cm.

Certificat Lebeau et Dieterle

Publication

Œuvre 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 primauté 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.



GUSTAVE COURBET

(ORNANS, 1819 – LA TOUR-DE-PEILZ, 1877)

Le Petit Pont

1870

Huile sur toile 86 x 120 cm.

Tableau peint en collaboration

Publication

Œuvre reproduite dans *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet*, Catalogue raisonné, Robert Fernier, 1978, tome II, n°34.

Dans une symétrie légèrement contrariée, cette composition nous dévoile un pont à une arche, isolé dans une campagne vallonnée. Il est, à lui seul, le sujet du tableau. Campé en plein centre, encadré par deux paires d'arbres presque identiques, son profil rectiligne coupe avec netteté la composition. Sa masse jaune-clair est baignée de la lumière d'un rayon de soleil qui descend de l'angle supérieur droit du tableau. A la linéarité du parapet répond la forme arrondie de la masse d'eau qu'il enjambe. Rivière ou étang, cette étendue d'eau forme l'écrin en demi-lune de ce petit pont. Son bleu, délavé de gris et de jaune, offre un miroir au ciel et aux nuages qui le surplombent. Il fait aussi écho dans ses lignes courbes à la silhouette de la montagne qui dessine sa masse sombre à l'arrière-plan. Dans une palette alternant les teintes chaudes d'une végétation automnale et celles plus froides des éléments aquatiques et minéraux, le peintre nous plante un paysage à forte valeur psychologique. Il s'agit presque du portrait d'un pont. La sérénité naît ici de la lumière chaleureuse et de l'équilibre des masses. Nulle menace dans ce ciel blanc légèrement pommelé, nulle anecdote liée à une présence humaine ou animale. Cependant, si la nature semble régner seule ici, c'est la réalisation de l'homme qui en détermine le sujet, un petit pont de pierre.

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 siècle, mais il copie aussi Géricault. Il prend alors un atelier et se lie d'amitié avec Baudelaire. Après un voyage en Hollande où il découvre Rembrandt et Frans 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, car 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 qu'il avait contribué à faire renverser. Ruiné, il s'exile alors pour la Suisse où il reprend une activité prolifique pour combler ses dettes lui conférant bientôt une notoriété internationale.



GUSTAVE COURBET

(ORNANS, 1819 – LA TOUR-DE-PEILZ, 1877)

Le Doubs à la Maison Monsieur

1875

Huile sur toile signée au dos 50 x 61 cm.

Publication

Oeuvre reproduite dans le livre *Gustave Courbet : Peintre de l'art vivant*, Robert Fernier, Paris, 1969.

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 y 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.

66

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 siècle, 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.



JACQUES-LOUIS DAVID

(PARIS, 1748 – BRUXELLES, 1825)

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, peinte 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.

68

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-obscur 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 Napoléon 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.



PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

(BRUXELLES, 1602 – PARIS, 1674)

Portrait de Hardouin Beaumont de Pérefixe (1606-1671)

1660

Huile sur toile datée en bas à droite « A 1660 » 71 x 54,5 cm.

Certificat Bernard Dorival

Publication

Œuvre reproduite dans Philippe de Champaigne, José Gonçalvès, catalogue 2 : Port-Royal, p. 45, n° 215 (M11 – 155) et dans Philippe de Champaigne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné, Bernard Dorival, 1976, n° 384 et 385 (gravures).

Provenance

Comte d'Archiac de Dijon, vente Hôtel Drouot, Paris, 21 mars 1867, lot 34.

Campé au centre de la composition, suivant un schéma pyramidal classique, ce prélat impose sa présence et son prestige, orné des attributs d'une réussite sociale et ecclésiastique. Ainsi, sur sa robe moirée violette, réservée aux évêques, exhibe-t-il la prestigieuse décoration royale de la croix de l'Ordre du Saint-Esprit, ajoutée dans un deuxième temps au portrait. Ancien précepteur du roi Louis XIV, évêque de Rodez, puis archevêque de Paris, cet homme d'église est un éminent personnage du royaume, ce qui lui permet de se faire portraiturer par le peintre officiel de la Cour, Philippe de Champaigne. Cependant, ce portraitiste habitué aux grands de ce monde sait dépeindre ces sujets avec une acuité psychologique qui montre autant la part d'humanité que le rang social. Ainsi, le regard de cet aristocrate, nous dévoile-t-il une certaine humilité que contredisent sa posture et ses atours. Le regard légèrement baissé, de côté, évite la confrontation avec le spectateur. Le fond gris et neutre vient, en outre, apporter une austérité à cet homme qui fut aussi un ardent ennemi du jansénisme en obligeant les religieuses de Port-Royal à signer le « formulaire » réfutant leurs thèses jugées hérétiques. Il fut aussi le censeur du *Tartuffe* de Molière...

70

Philippe de Champaigne (1602-1674) est un peintre français considéré comme le chef de file du classicisme français. Né à Bruxelles, il vient se former à Paris dans l'atelier de Georges Lallemant, à l'âge de 19 ans, où il apprend la peinture d'histoire. Remarqué par Marie de Médicis, il devient en 1628, « peintre ordinaire de la reine mère » et réalise alors de nombreux décors à sujets religieux pour le palais du Luxembourg, puis, pour Richelieu, au Palais-Cardinal et sous le dôme de la Sorbonne. Enfin, il exécute six tableaux pour le Val-de-Grâce, à la demande d'Anne d'Autriche. Excellent portraitiste, il peint plusieurs portraits de Louis XIII et devient le seul peintre autorisé à peindre le cardinal de Richelieu en habit de cardinal, qu'il représentera à onze reprises. En 1648, il est reçu comme membre fondateur de l'Académie royale de peinture et de sculpture où il donnera de nombreuses conférences comme celle, fameuse, sur le tableau *Éliézer et Rébecca* de Poussin, dont il fut l'ami. Peintre aux compositions austères et spirituelles, il se rapproche des milieux jansénistes et devient le peintre de Port-Royal, exécutant notamment les portraits d'Arnaud d'Andilly et de la mère Angélique Arnould. Recherché pour son aptitude à saisir les traits psychologiques, il est aussi le portraitiste de la haute société du Grand siècle et peint, à ce titre, ce portrait de l'archevêque de Paris, pourtant hostile à ses propres idées.



ALFRED DE DREUX

(PARIS, 1810 – PARIS, 1860)

Portraits du duc de Chartres et du comte de Paris en Écossais

1850

Huile sur toile signée en bas à gauche
86 x 111,4 cm.

Ces deux jeunes garçons s'apprêtent à partir pour une promenade en poneys Shetland par une belle journée ensoleillée dans la campagne anglaise. A l'arrière-plan, dans l'embrasement de la porte d'un pavillon, se tient une servante qui veille à leur départ. Trois chiens de race rivalisent avec nos personnages par leurs présences animées. Tandis qu'un énorme Terre-neuve se frotte affectueusement contre l'ainé des garçonnetts, qui n'est pas encore en selle, deux petits Cairn terriers s'observent, prêts à s'affronter, de part et d'autres de la toile. Chiens et chevaux sont ici l'apanage de l'aristocratie, et ses deux enfants revêtus d'une même tenue écossaise, reconnaissable au kilt, sont les deux princes de la maison d'Orléans en exil en Angleterre. La touche est claire et lisse, le peintre porte une attention particulière à rendre la morphologie et les mouvements naturels des animaux, dont on reconnaît parfaitement les races. Les enfants à leur tour sont saisis avec naturel. Si la scène dégage une certaine sérénité laissant entrevoir la quiétude du quotidien d'enfants d'une classe aisée, elle n'en est pas moins empreinte d'une certaine mélancolie. En effet, ces deux frères sont orphelins de leur père, le prince Ferdinand-Philippe, fils du roi destitué Louis-Philippe, réfugié en Grande-Bretagne. L'instantané de ce paisible portrait de famille dans une campagne anglaise masque ainsi le destin incertain de ces princes de sang, héritiers potentiels de la couronne de France.

72

Pierre-Alfred Dedreux (1810-1860), dit Alfred de Dreux, est un peintre français, portraitiste autant que peintre animalier. Fils d'un architecte grand prix de Rome, il séjourne enfant à la Villa Médicis à Rome, où il rencontre Théodore Géricault et Léon Cogniet, auprès duquel il va bientôt étudier la peinture. Passionné de cheval, à l'instar Géricault dont il copie les oeuvres, il commence à exposer au Salon à partir de 1831 où il est remarqué notamment pour ses portraits animaliers. Il réalise sa première commande officielle avec un *Portrait équestre du duc d'Orléans et sa garde*, en 1842 qui lui vaut de devenir le peintre attitré de la famille royale d'Orléans, suivant le roi Louis-Philippe dans ses déplacements officiels et jusque dans son exil en Angleterre, à partir de 1848. Ce double portrait de ces petits-fils fut très probablement peint à Clermont House, dans le Surrey, où la famille royale résidait. Très apprécié de l'aristocratie anglaise, Alfred de Dreux peint alors de nombreux portraits équestres, célébrant autant les montures que leurs cavaliers, qui ornent aujourd'hui encore les plus prestigieuses collections privées britanniques. De retour en France en 1852, il se rapproche de la famille impériale. Il peint alors le fameux *Portrait équestre de Napoléon III*, aujourd'hui au musée de l'Armée, à l'Hôtel des Invalides à Paris. Il meurt d'une maladie infectieuse, au faite de sa carrière, en 1860.



EDGAR DEGAS

(PARIS, 1834 – PARIS, 1917)

Fillette portant des fleurs dans son tablier

Vers 1860-62

Huile sur toile signée en bas à droite « Degas »
73,3 x 55,7 cm.

Cette fillette qui s'avance avec grâce et retenue esquisse un léger pas de danse, à mi-chemin d'une révérence. Les bras tendus vers l'avant pour relever sa jupe, qui accueille une gerbe de fleurs, elle laisse entrevoir ses chevilles, croisées dans un équilibre précaire. Émergeant de l'ombre de l'arrière-plan, elle s'avance dans la lumière comme sur une avant-scène. Ne serait-elle pas, en effet, en train de saluer après une représentation ? Les fleurs seraient alors celles de son ovation, comme pour une jeune étoile de l'opéra... Entre portrait et scène de genre, cette peinture à la touche fine et enlevée nous campe une attitude d'une grande fraîcheur, captée sur le vif. Cette œuvre de jeunesse préfigure les sujets de prédilection que Degas développera au faite de sa maturité et dévoile déjà sa passion pour les petits « rats » de l'Opéra de Paris, qu'il entreprit de peindre sous toutes leurs coutures. Si aucun indice dans le décor ne situe l'action, la tenue vestimentaire et l'âge précoce de cette fillette révèle probablement ici une enfant « de bonne famille » de l'entourage du peintre, saisie à l'occasion d'un événement familial.

Edgar Degas (1834-1917) est un peintre français appartenant 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 Edouard 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 à cette période qu'il développe un intérêt pour les ballerines qui constitueront l'un de ses sujets de prédilection. 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 le corps féminin s'exprime aussi dans ses autres déclinaisons de « femmes au tub », véritable leitmotiv de sa peinture, où il porte un regard d'une grande intimité sur ses modèles, revisitant le thème de la femme à sa toilette.



EDGAR DEGAS

(PARIS, 1834 – PARIS, 1917)

Danseuse saluant

Vers 1860-62

Fusain et gouache sur papier, estampé « Degas » en bas à gauche

31,7 x 22,8 cm.

Certificat Galerie Brame & Lorenceau

Provenance

Propriété de l'artiste (vente Galerie Georges Petit, Paris, Atelier Edgar Degas, 3ème vente, 7-9 avril 1919, lot 121); Collection Bourgeat, France; Collection privée, New-York; Privart, Genève; Acquis de ce dernier le 23 mai 2003.

Adoptant un point de vue en plongé, l'artiste saisit ici une jeune danseuse faisant le geste de saluer, son cavalier ou son public, dans une gracieuse révérence. Vêtue d'un large tutu dont les plis accompagnent son mouvement, la ballerine se penche en avant, ployant les genoux en « demi-plié » et disposant ses pieds parallèlement, dans une pose dite en « quatrième position ». Le port des bras, en « troisième position », consiste à en rabattre l'un, tandis que l'autre est tendu. Cette observation minutieuse des postures de la danse classique, révèle une fréquentation assidue des salles de l'Opéra de la part de Degas. Il aime à saisir des instants suspendus, grâce au fusain, rapide et suffisamment imprécis dans son tracé pour pouvoir suggérer le déplacement des formes. Ainsi, le contour des bras se fait-il multiple pour mieux exprimer la gestuelle. La gouache blanche, hâtivement broyée, vient, quant à elle, mettre en avant les zones saillantes, qui prennent la lumière : bras, épaule, poitrine et jambe gauche, placée en avant. Quelques hachures au fusain viennent ancrer le personnage au sol. Degas, dans une grande économie de moyens, parvient à capter avec une grande virtuosité une figure de danse.

76

Edgar Degas (1834-1917) est un peintre français appartenant 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. A partir de 1874, il expose régulièrement au Salon des impressionnistes. A Montmartre, où il fréquente l'avant-garde artistique, il se lie avec Edouard 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 à cette période qu'il développe un intérêt particulier pour les ballerines qui constituent bientôt l'un de ses sujets de prédilection. Assidu de l'Opéra de Paris, il en explore les divers espaces, de la salle à la scène en passant par les loges, le foyer et surtout les salles de danse. C'est là qu'il prend pour modèles les ballerines, observant la diversité de leurs poses, variables à l'infini, sur scène comme en coulisses. Sa passion pour le corps féminin s'exprime aussi dans ses autres déclinaisons de « femmes au tub », véritable leitmotiv de sa peinture, où il porte un regard d'une grande intimité sur ses modèles, revisitant le thème de la femme à sa toilette.



EDGAR DEGAS

(PARIS, 1834 – PARIS, 1917)

Danseuse vue de dos

Vers 1860-62

Fusain et gouache sur papier, estampé « Degas » en bas à gauche

30,5 x 22,5 cm.

Certificat Galerie Brame & Lorenceau

Provenance

Propriété de l'artiste (vente Galerie Georges Petit, Paris, Atelier Edgar Degas, 3ème vente, 7-9 avril 1919, lot 137); Ernest Rouart, Paris; Collection privée, New-York; Privart, Genève.

Toujours à la recherche de points de vue inédits, tournant autour des êtres et des formes pour mieux les appréhender, Degas nous représente cette ballerine de dos, dans un raccourci plongeant. Il accorde son attention principalement à la gestuelle, surlignée au fusain, et délaisse quasiment le tutu aux contours à peine suggérés, laissant un vide entre le torse et les mollets. Le torse et les bras sont particulièrement appuyés par les lignes, puis l'estompe, du fusain. Le torse et la tête, penchés vers l'avant sont figurés en raccourci. Les bras, en « troisième position », le droit rabattu devant et le gauche tendu vers l'arrière, s'accompagnent du mouvement du tutu que les mains soulèvent pour amplifier la grâce de la gestuelle. Les jambes, quant à elles, esquissent un « rond de jambe », la droite saisie en plein mouvement suspendu, la gauche campée au sol, en soutien du corps. Enfin, quelques rehauts de gouache blanche viennent éclaircir le bras gauche tendu et le départ des fronces du tutu à la ceinture. Degas, grand habitué des salles de danse, parvient, avec une grande économie de moyens, à restituer avec acuité les postures les plus fugaces des ballerines de l'Opéra de Paris.

78

Edgar Degas (1834-1917) est un peintre français appartenant 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. A partir de 1874, il expose régulièrement au Salon des impressionnistes. A Montmartre, où il fréquente l'avant-garde artistique, il se lie avec Edouard 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 à cette période qu'il développe un intérêt particulier pour les ballerines qui constituent bientôt l'un de ses sujets de prédilection. Assidu de l'Opéra de Paris, il en explore les divers espaces, de la salle à la scène en passant par les loges, le foyer et surtout les salles de danse. C'est là qu'il prend pour modèles les ballerines, observant la diversité de leurs poses, variables à l'infini, sur scène comme en coulisses. Sa passion pour le corps féminin s'exprime aussi dans ses autres déclinaisons de « femmes au tub », véritable leitmotiv de sa peinture, où il porte un regard d'une grande intimité sur ses modèles, revisitant le thème de la femme à sa toilette.



EDGAR DEGAS

(PARIS, 1834 – PARIS, 1917)

Danseuse les bras levés

1882 – 1885

Pastel signé en bas à droite.

36 x 24 cm.

Certificat 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. A partir de 1874, il expose régulièrement au Salon des impressionnistes. A 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

(PARIS, 1679 – ROME, 1752)

L'Adoration des bergers

Vers 1730

Huile sur toile 42 x 35 cm

Publication

Ceuvre reproduite dans le catalogue raisonné, Jean-François de Troy (1679-1752),
Christophe Leribault, Paris, 2002.

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 du Nouveau Testament, repoussant les ténèbres.

82

Jean-François de Troy (1679-1752) est un peintre d'histoire français. Fils du portraitiste François de Troy, il part séjourner en Italie pendant sept ans où il découvre les œuvres de 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. Nommé 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.



PAUL DORIVAL

(GRENOBLE, 1604 – GRENOBLE, 1684)

Nature morte à la corbeille de raisins

1660

Huile sur toile (signée et datée 1660 au dos)
80 x 115 cm.

Certificat René Millet Expertise.

Publications

Œuvre reproduite dans *La Nature morte en France*, M. Faré, t. II, Genève, 1962, fig. 130 (signé au dos) ; *Petits maîtres de la Nature Morte en France*, C. benedict, in *L'œil*, n° 91-92, juillet-août 1962, pp. 40 et 44 ; *Le Grand siècle de la nature morte en France. Le XVIIème siècle*, M. Faré, Fribourg – Paris, 1947, pp. 144 et 145 (signé et daté 1660 au dos) ; *Thee French Painters of the Seventeenth Century*, Ch. Wright, Boston, 1985, p. 177 (signé et daté 1660 au dos de la toile d'origine) ; *D'après nature. La Nature morte en France au XVIIème siècle*, C. Salvi, Tournai, 2000, pp. 76 et 77, (signé et daté 1660 au dos) ; *La Nature morte en France au XVIIème siècle*, E. Coatalem, Paris, 2017, pp. 150-151, (signé et daté 1660 au dos).

Provenance

Collection Mestrallet, Paris, vers 1952 ; Collection Maurice Segoura, Paris, 2000.

Généreuses et appétissantes, de belles grappes de raisins, encore pourvues de leurs feuilles, débordent généreusement d'une corbeille d'osier ajourée. Entre ces grappes, émergent d'autres branches chargées de différentes variétés de prunes, mais aussi des pêches et quelques rares cerises... Certains de ces fruits, tombés de la corbeille, reposent au premier plan sur la table. Enfin, on aperçoit parmi cette profusion, un oiseau qui au sommet de la corbeille se régale de grains de raisins. Les rameaux occupent ici une place privilégiée, à l'égal des fruits, et attestent de la fraîcheur de cette cueillette. Le réalisme avec lequel Dorival représente ces fruits confère à cette « nature morte » une présence particulière, loin d'être seulement décorative. Le peintre a notamment pris soin de réunir des fruits d'une même saison, témoignant ici d'une intention plus réaliste que symbolique. Cependant, ces fruits ne sont pas sans évoquer indéniablement des valeurs chrétiennes, les cerises étant considérées comme les fruits du paradis, tandis que les pêches et les prunes incarnent le fruit défendu. Le raisin, enfin, symbolise la rédemption. Ce dernier domine d'ailleurs la composition, émergeant de la noirceur qui occupe tout l'arrière-plan. L'oiseau qui en émerge, au plumage en partie noir, revêt alors une connotation négative, en s'attaquant au fruit sacré. La valeur eucharistique du raisin est ici manifeste et témoigne de la valeur religieuse sous-jacente de cette nature morte.

Paul Dorival (1604-1684) est un peintre français, actif à Grenoble. Plus particulièrement tourné vers les sujets religieux, on ne possède hélas que peu d'éléments sur sa biographie. Néanmoins, sa production de natures mortes le situe dans le sillage de son contemporain Isaac Soreau, formé auprès de Jacob van Hulsdonck. Même si l'on ignore d'éventuels contacts avec ces peintres ou leurs œuvres, les natures mortes de Dorival s'inscrivent dans la grande tradition d'origine néerlandaise où dominent les modèles créés par Ambrosius Bosschaert puis Balthasar Van der Ast. Leurs compositions de fruits sur fond neutre, plus ou moins animées de la présence d'insectes ou d'oiseaux, en ont renouvelé le genre. Leurs symboliques cachées, religieuse ou morale, en font des sujets très prisés au XVIIe siècle, en particulier dans les Pays-Bas protestants qui privilégient les vanités chargées de délivrer un message spirituel au-delà du simple plaisir visuel.



GABRIEL-FRANÇOIS DOYEN

(PARIS, 1726 – SAINT-PÉTERSBOURG, 1806)

Une Jeune Personne occupée à lire une brochure, ayant son chien sur les genoux

1761

Huile sur toile 73 x 58,2 cm

Signée et datée en bas à gauche « Doyen 1761 » Au revers, sceau de la Cour impériale de Russie
Expertisé par Pierre Rosenberg.

Certificat René Millet Expertise

Provenance

Ange-Laurent de La Live de Jully, Paris, 1770 ; Madame Ingres, Paris, 1894 ; Karl Lagerfeld,
Christie's, New-York, 2000.

Si cette jeune femme, totalement absorbée par sa lecture, ne nous prête guère attention, son jeune chien, confortablement installé sur ses genoux, nous jette en revanche un regard légèrement craintif. Élément de parure de sa maîtresse, tel un manchon, ce chiot est l'archétype de l'animal de salon. Sa maîtresse, apprêtée, est richement vêtue d'une robe de soie dont l'écarlate trouve ses échos dans la coiffe et plus encore dans le pourpre des joues, maquillées selon le goût de l'époque. Des perles ceignent son cou et ornent ses cheveux. La coiffure comme le col de dentelles relevé renvoient aux costumes de théâtre, dits « à l'espagnole », tels que l'on peut en trouver notamment dans les « figures de fantaisie » de Fragonard, contemporaines, et plus particulièrement dans la jeune femme de *L'Étude*, conservée au musée du Louvre. Cette lectrice, peinte à mi-corps, s'inscrit parfaitement dans la composition en ovale. Les couleurs sont savamment réparties, avec ce rouge ponctuant la palette avec équilibre. La lumière vive d'un éclairage artificiel, vient baigner la carnation du modèle, son visage, son décolleté et sa main, alors que le fond, rejeté dans l'ombre, évoque une scène nocturne. Il ne s'agit pas ici d'un portrait mais plutôt d'une figure de fantaisie dont étaient friandes les élites de l'Ancien Régime pour décorer leurs intérieurs raffinés.

Gabriel-François Doyen (1726-1806) est un peintre français qui connut une carrière officielle d'envergure. Issu d'une lignée de tapissiers royaux, Doyen est formé dans l'atelier de Carle van Loo. Prix de Rome en 1748, il sillonne l'Italie de Turin à Palerme étudiant les œuvres du Dominiquin, de Cortone, ou encore de Giordano. En 1761, il est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture où il exercera comme professeur à partir de 1776. Gabriel – François Doyen, se rend alors célèbre pour les grandes commandes qu'il reçoit du clergé comme la chapelle Saint-Grégoire à l'église des Invalides à Paris (1765-1772) et, pour ce qui constitue son chef-d'œuvre, le retable de Sainte Geneviève, *Le Miracle des Ardents* (1767) pour l'église Saint-Roch à Paris, dont un format réduit est exposé au Louvre. En 1774, la ville de Reims lui commande la décoration urbaine des fêtes du sacre de Louis XVI. Il exécute aussi une suite de peintures d'après *L'Illiade* pour servir de modèles aux tapisseries des Gobelins. Dans un registre plus profane, dont témoigne cette *Jeune lectrice*, Doyen devient premier peintre du comte d'Artois en 1773, puis, de Monsieur, frère du roi. Ces titres lui vaudront de fuir la France pour la Russie en 1792, pour devenir alors le peintre du tsar Paul Ier. C'est ainsi que ce tableau appartient un temps aux collections impériales. Nommé directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg, Doyen forme alors de nombreux peintres russes et reçoit plusieurs commandes de décors de palais impériaux.



RAOUL DUFY

(LE HAVRE, 1877 – FORCALQUIER, 1953)

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 de 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.

88

Raoul Dufy (1877-1953) est un peintre et décorateur français. Formé à l'École 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 pavées 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, du 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

(LE HAVRE, 1877 – FORCALQUIER, 1953)

Le Bal populaire

1906

Huile sur toile signée en bas à droite 42 x 35 cm.

Certificat Fanny Guillon-Laffaille.

Publication

Oeuvre reproduite dans *Catalogue raisonné de l'œuvre peint de Raoul Dufy*, Maurice Laffaille, volume I, Genève, 1972.

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.

90

Raoul Dufy (1877-1953) est un peintre et décorateur français. Formé à l'École 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*, du 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.



ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII^E SIÈCLE.

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 tous points 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^E SIÈCLE.

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 1^{er} 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.

94

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.



ÉCOLE ITALIENNE

Scène tirée des Métamorphoses d'après d'Ovide, Atys ?

XVIIe – XVIIIe siècles

Huile et feuille d'or sur toile 39 x 53 cm.

Cette gracieuse farandole de danseuses nous dissimule un drame. Ces cinq jeunes femmes qui forment une ronde, en esquissant quelques pas de danse, encerclent un jeune homme désespérément immobile, car enraciné au sol. Ce dernier, en effet, se métamorphose progressivement en arbre, ses pieds prennent racines tandis que sa chevelure et ses bras levés se transforment en branchages. Deux arbres, à l'arrière-plan, viennent appuyer cette végétalisation du personnage. Si la préciosité du fond doré, à la feuille d'or, nous renvoie aux scènes religieuses des retables du Moyen-âge, les costumes à l'antique et le sujet profane inscrivent cette scène dans la mythologie gréco-romaine. Tirées très probablement des Fastes d'Ovide, ce tableau nous décrit la fin tragique d'Atys qui fut transformé en pin par la déesse Cybèle pour le conserver à jamais auprès d'elle. Dans cette scène, ce sont les compagnes de la déesse qui célèbrent sa métamorphose. Bien qu'Ovide soit une source inépuisable pour les peintres à partir de la Renaissance, le sujet d'Atys est rarement traité en peinture ; il lui est préféré la métamorphose de Daphné en laurier pour échapper aux assiduités d'Apollon. L'histoire d'Atys fit, en revanche, l'objet du plus célèbre opéra de Lully. Créé en 1676, il était très apprécié de Louis XIV, et ce tableau en est probablement inspiré.

Cette composition « à l'antique », datée de la fin du XVII^e siècle ou du début du XVIII^e siècle s'inscrit dans une tradition nourrie des modèles de l'Antiquité et de la Renaissance. La parenté avec *Le Parnasse* de Mantegna, réalisé pour le studiolo d'Isabelle d'Este, en 1497, à Mantoue (et aujourd'hui conservé au musée du Louvre) est assez frappante, tant dans la gestuelle que dans les costumes des danseuses. Ces mêmes danseuses relèvent aussi d'un héritage antique, le bas-relief dit des *Danseuses Borghèse*, datant du 1^{er} siècle après J.-C. et découvert à Rome au début du XVII^e siècle. Admiré dès sa découverte, il ornait la villa romaine du cardinal Scipion Borghèse, qui leur donna son nom. Ces modèles constituent des références transmises par le biais des gravures qui influencèrent plus ou moins directement les peintres jusqu'au XIX^e siècle. Ce tableau, à la composition savante et raffinée, en est un précieux témoignage.



HENRI FANTIN-LATOUR

(GRENOBLE, 1836 – BURÉ, 1904)

Bouquet de lys et de roses dans un vase

1862

Huile sur toile

Signée en haut à droite « Fantin » et datée en haut à gauche « 1862 »

45.8 × 38.5 cm.

Expertise

Brame & Lorenceau, Paris, 3.2.2020.

Provenance

- J. Russell Buckler,
- Collection Obach,
- Collection Connall,
- Collection P. Larsen,
- Collection Jorge Anibal Mendaro Nogoya,
- Collection Peter Hecht, Buenos Aires,
- Galerie Dr. Hans-Peter Bühler, Munich,
- Collection privée suisse, acquis de la galerie précédente en 1986.

Expositions

Munich 1986/87, Galerie Eine Œuvres des XIXe et XXe s., Galerie Dr. Hans-Peter Bühler, no. 1 (illustré sur le catalogue de couverture).

98

Qui du lys ou de la rose l'emporte pour sa blancheur, sa fraîcheur, son parfum ? Se disputant ici le point de mire, ces deux fleurs épanouies sont les deux focus lumineux de ce bouquet qui font perdre aux couleurs leur éclat, aux autres fleurs, leur présence. Pensées, campanules ou lilas tiennent ici les seconds rôles, s'effaçant devant ces divas immaculées. Et pourtant quelle abondante composition aux rythmes étudiés. Fantin-Latour n'a pas son pareil pour animer les fleurs, distribuer leur rôle, orchestrer leur maintien. Parfaitement centré dans la toile, ce bouquet surgit d'un long vase comme la corbeille d'acanthes d'un chapiteau corinthien s'épanouirait au sommet de sa colonne. Comme toujours, le fond sombre permet aux couleurs de rayonner, à la blancheur d'irradier. Des maîtres hollandais du XVIIe s. Fantin-Latour a retenu la leçon formelle, mais sa touche plus sensuelle et rapide est teintée d'impressionnisme ; sa sélection florale, saisonnière, est aussi plus réaliste délaissant une symbolique de vanité au profit de la capture d'un instantané grâce au spontané de sa touche.

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'École 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'entiche 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'Hommage 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.



HENRI FANTIN-LATOURE

(GRENOBLE, 1836 – BURÉ, 1904)

Bouquet de dahlias

1874

Huile sur toile signée et datée en bas à gauche « Fantin 74 » 49 x 40 cm.

Publication

Oeuvre répertoriée dans le *Catalogue de l'œuvre complet de Fantin-Latour*, Mme Fantin-Latour, 1911, n° 688, p.76.

Ce délicat bouquet de dahlias pompons, issu 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 transparaitre 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 XIXe siècle, n'est pas sans évoquer la grande tradition de la nature morte où chaque fleur est porteuse d'un symbole.

100

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'École 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'Hommage 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.



HENRI FANTIN-LATOUR

(GRENOBLE, 1836 – BURÉ, 1904)

Nature morte avec raisin dans une coupe de verre et panier d'herbes

1882

Huile sur toile signée et datée « Fantin 82 » en haut à gauche
37 x 53 cm.

Le velouté des matières le disputent ici à leur éclat. C'est la lumière qui modèle ces éléments et leur donne leur texture. Le fond brun, neutre, s'efface pour laisser place à la présence de ces fruits et à leur réceptacle. Dans une mise en scène sobre et élégante, le peintre joue avec les contrastes en disposant herbes et raisins dans deux contenants que tout oppose : un panier d'osier, rustique, et une coupe de cristal, précieuse. Loin de chercher à évoquer une quelconque symbolique, Fantin-Latour explore plutôt le jeu des matières, leur rendu esthétique mais aussi leur force poétique. Sa palette, subtile et restreinte, parcourt les tonalités d'un vert tendre se déclinant jusqu'à l'ocre rouge des grains plus mûrs puis de l'osier tressé. La sobriété de la composition est aussi celle de la palette qui se cantonne aux deux couleurs complémentaires, le rouge et le vert, pour atteindre à l'équilibre et l'harmonie. Coloriste en quête d'une restitution fidèle de la nature, Fantin-Latour signe ici un morceau de poésie chromatique.

102

Henri Fantin-Latour (1836-1904) est un peintre français formé par son père, portraitiste, dont il acquiert un grand talent dans ce genre. Il poursuit ensuite son éducation à l'École 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'entiche 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'Hommage à Delacroix* ou *L'Atelier aux Batignolles*. Retiré, à la fin de sa vie, à Buré en Normandie, il se consacre presque exclusivement aux fleurs et aux fruits qu'il cueille dans son jardin et dont cette nature morte 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 fruits » où la poésie transcende le réalisme de la touche.



JEAN-HONORÉ FRAGONARD

(GRASSE, 1732 – PARIS, 1806)

La Petite Jardinière

Vers 1750 – 1760

Huile sur toile signée et monogrammée à droite 98 x 85 cm.

Certificat 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^e siècle français. Formé dans l'atelier de François Boucher (1703-1770), 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 siècle, fort appréciée du roi et d'une aristocratie libertine. Ces petits formats aux tonalités suaves sièent à merveille aux alcôves pour lesquelles elles sont destinées.



JEAN-HONORÉ FRAGONARD

(GRASSE, 1732 – PARIS, 1806)

La Coquette fixée

Vers 1755

Huile sur toile 98 x 85 cm.

Certificat René Millet Expertise

Publication

Œuvre est reproduite dans le Catalogue raisonné, *Tout l'œuvre peint de Fragonard*, Pierre Rosenberg, Paris, 1989.

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.

106

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) est un peintre majeur du XVIII^e siècle français. Formé dans l'atelier de François Boucher (1703-1770), 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 siècle, 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

(PARIS, 1848 – ATUONA, 1903)

L'Enfant créole

1891

Huile sur toile 36 x 31 cm.

Publication

Oeuvre reproduite dans le Catalogue I, *Gauguin*, Georges Wildenstein, Paris, 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 bondée 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

(ROUEN, 1791 – PARIS, 1824)

Portrait présumé de Madame Elisabeth de Dreux

1817-1818

Huile sur toile 39,9 x 31 cm.

Certificat 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 collerette 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.

110

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.



THÉODORE GÉRICAULT

(ROUEN, 1791 – PARIS, 1824)

Portrait de naufragé, dit « le père »

1818-1819

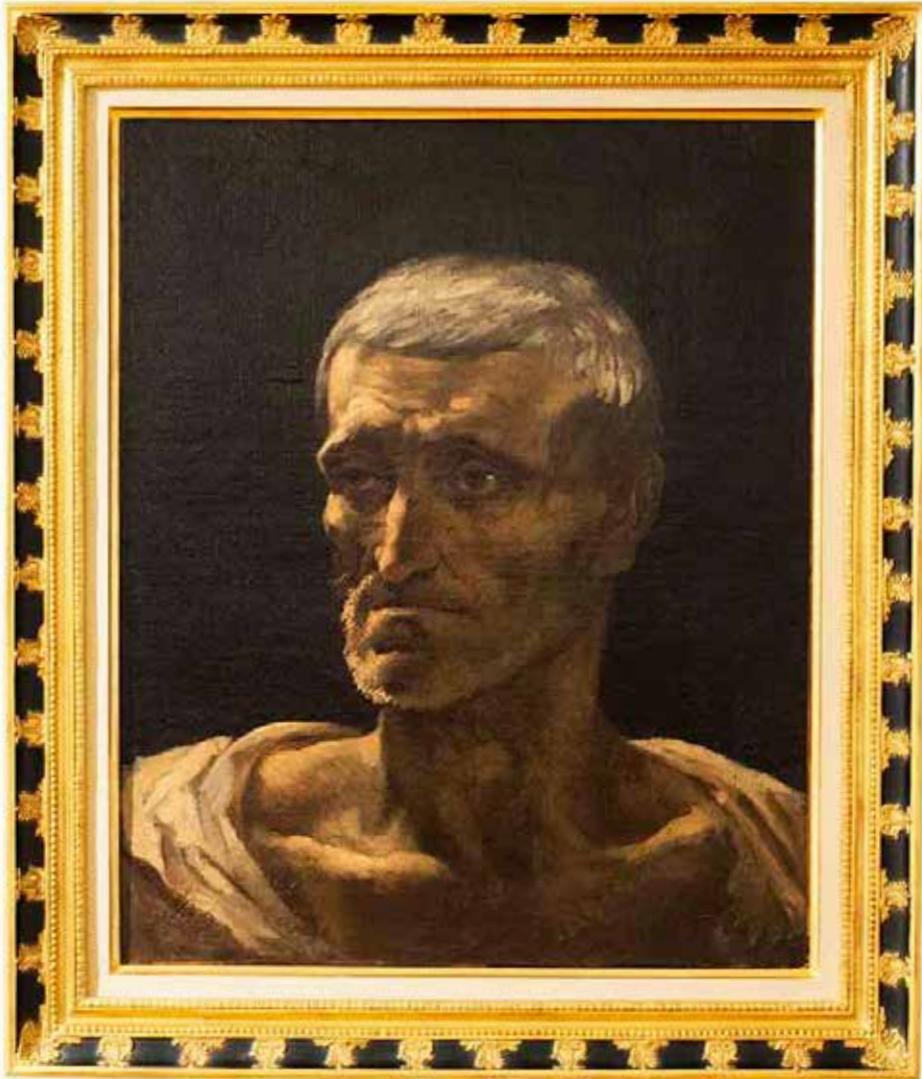
Huile sur toile signée en haut à gauche 60 x 45,7 cm.

Certificat Bruno Chenique

L'air hagard, le teint olivâtre, les traits émaciés de ce visage offrent toutes les caractéristiques du malheur et de la souffrance et laissent imaginer les épreuves par lesquelles est passé cet homme. Le cadre serré de la composition, l'éclairage violent et frontal, le fond noir concourent aussi à la mise en valeur des accents douloureux de ce « portrait » dont le buste dénudé nous révèle des clavicules saillantes qui ajoutent à son aspect famélique. Pour autant, il ne s'agit pas à proprement parler d'un portrait mais plutôt d'une étude réalisée par Géricault pour préparer son tableau monumental, *Le Radeau de la Méduse*. En effet, plusieurs modèles ont été convoqués pour réaliser les personnages qui composent son naufrage afin que l'artiste élabore une synthèse de leurs différentes expressions et physionomies. Si certains modèles demeurent anonymes, comme le malade de l'hôpital Beaujon, d'autres sont en revanche bien identifiés, comme le modèle professionnel Cadamour ou encore l'ami du peintre, Lebrun. Ce dernier fut notamment portraituré par Géricault alors qu'il était atteint d'une jaunisse qui donnait à son visage l'allure cadavérique que recherchait précisément le peintre. On sait ainsi, par son biographe Charles Clément, qu'il réalisa plusieurs portraits de Lebrun pour le personnage du « père qui tient son fils mourant sur ses genoux », à Sèvres où il poursuivait sa convalescence. Fort de ses différentes quêtes d'expressions, Géricault peaufina son personnage du « père », qu'il plaça au premier plan en bas à gauche de son tableau. Figure la plus populaire du Radeau, ce vieillard fit l'objet d'une attention particulière de la part de l'artiste qui en fit au moins une réplique. Ce portrait constitue ainsi, aux côtés de celui conservé au musée des Beaux-Arts de Besançon, le second témoignage de cette recherche de l'expression du désespoir pour le personnage le plus emblématique de son œuvre.

112

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 pour l'Italie en 1816, découvrir les peintres de la Renaissance. Il est alors fortement frappé par les œuvres de Michel-Ange dont l'influence est manifeste dans les anatomies puissantes de son œuvre phare, *Le Radeau de la Méduse*, dont ce personnage constitue une figure majeure. Exposé au salon de 1819, le récit de ce fait divers, élevé au rang de peinture d'histoire par son format monumental, fit scandale et divisa la critique. L'horreur du sujet fascina, provoquant tantôt le dégoût pour cet « amas de cadavres » jugés trop réalistes, mais aussi l'admiration pour un tableau moderne au sujet politique et d'actualité. Dépité, Géricault décide de partir pour l'Angleterre avec son tableau où il découvre alors les paysages de Turner et de Constable qui l'invitent à enrichir les registres de sa peinture. Passionné par le monde équestre, Géricault est aussi le peintre des chevaux auxquels il consacre de nombreux tableaux jusqu'à en réaliser des « portraits » à l'allure presque humaine. Il mourra d'ailleurs des suites d'une chute de cheval.



CHARLES-FRANÇOIS GRENIER DE LACROIX, DIT LACROIX DE MARSEILLE

(MARSEILLE, 1700 – BERLIN, 1782)

*Vue méditerranéenne au lever du soleil avec des pêcheurs
et des femmes*

*Vue d'un port méditerranéen au coucher du soleil avec une arche
romaine et des marchands sur le quai avec un bateau hollandais*

1767

Huiles sur toile (une paire)

Signées et datées en bas à droite « De Lacroix 1767 »

Chaque : 56,8 x 82,5 cm.

Certificats René Millet Expertise.

Tout oppose mais aussi réunit ces deux tableaux en pendant. L'un évoque la campagne, avec ses rivages naturels, l'autre la ville, avec ses quais urbanisés, le pittoresque du rustique et le grandiose de l'antique, enfin la pêche côtière et le commerce au long cours. Leur juxtaposition permet de former une baie encadrée de part et d'autre par leur rive, sauvage ou urbanisée, et laissant au centre l'horizon marin où se profile un bateau. A ces paysages en miroir, s'ajoute une dimension temporelle car l'aube semble se lever, à gauche, sur les rives où s'activent déjà quelques pêcheurs, quand le soleil va se coucher, à droite, sur le port où s'attardent encore quelques marchands. Un détail cependant permet de relier ces deux paysages et de les envisager dans une continuité. A l'horizon, dans la brume qui en accentue le lointain, une tour, probablement un phare, se profile au pied d'une montagne et marque l'entrée du port. Ainsi, il devient plaisant d'imaginer qu'il s'agisse de la même tour, observée de deux points différents d'une même côte... Cependant, la configuration générale et l'observation de la porte monumentale antique nous démontrent que le peintre n'a pas cherché à représenter un lieu réel mais bien plutôt à inventer une vue imaginaire dans l'esprit des compositions de Claude Lorrain ou, plus proche de l'artiste, d'Hubert Robert.

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 y ont initié ce genre où abondent des architectures 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 en 1751, lors de son séjour romain, 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 préfère une approche plus poétique. Ces pendants de belle taille en sont un exemple éloquent. La maîtrise du rendu des lumières aux deux termes de la journée, irradiant la baie de leurs nuances spécifiques, restituée avec brio cette atmosphère typiquement méditerranéenne. La fraîcheur des couleurs, à la gamme élégante et vive, confère à l'ensemble une vision enchantée du monde où les personnages évoluent avec naturel. Sa peinture, fort prisée des amateurs du XVIII^e siècle 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.



CHARLES-FRANÇOIS GRENIER DE LACROIX, DIT LACROIX DE MARSEILLE

(MARSEILLE, 1700 – BERLIN, 1782)

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 XVII^e siècle, 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.

116

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 XVIII^e siècle 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

(MADRID, 1887 – BOULOGNE-BILLANCOURT, 1927)

Compotier et verre

1916

Huile sur bois 61 x 38 cm.

Publication

Œuvre reproduite dans Juan Gris : Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Douglas Cooper, Paris, 1977.

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.

118

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 un œuvre inachevé alors que si prometteur...



JEAN-JACQUES HENNER

(BERNWILLER, 1829 – PARIS, 1905)

Femme de profil tenant un livre

Vers 1900

Huile sur toile signée au centre à gauche « JJ Henner »
66 x 45,7 cm

Provenance

Vente Christie's, New-York, 15 février 1994, lot 15.

Cette jeune femme tournée vers la gauche nous offre un profil légèrement boudeur, adressant un regard « par-dessous » à un interlocuteur resté hors-champs. Le contour de son visage se découpe sur un fond brun foncé renforçant sa carnation laiteuse, presque livide, que vient à son tour souligner le rouge vermillon du voile. Ce drapé, au lourd tissu, lui couvre partiellement la tête, laissant voir ses cheveux roux, puis totalement le buste. C'est alors qu'en émerge un gros livre, dont la tranche, aux pages orangées offre un écho à la chevelure auburn. Dans ce cadrage resserré au seul buste de la jeune fille, Henner nous décline la palette restreinte qui le distingue, où le rouge le dispute à l'orangé, et le noir à l'ivoire. Il s'agit d'un jeu subtil de couleurs et de valeurs. La brosse, bien visible, exprime à la fois la matière, de la chevelure ou des pages, et la manière du peintre, révélant son tracé. Entre observation d'après nature et emprunt à la tradition classique, cette « effigie », enveloppée d'un velum, semble inspirée de quelque statue ou monnaie antique, reconnaissable à leur nez droit et leur menton volontaire. Caractéristique des types féminins aux chevelures auburn de Jean-Jacques Henner, ce modèle est probablement Juana Romani, femme peintre qui posa régulièrement pour lui.

120

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

(BERNWILLER, 1829 – PARIS, 1905)

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.



EUGÈNE-ERNEST HILLEMACHER

(PARIS, 1818 – PARIS, 1887)

Balade, l'après-midi

1859

Huile sur toile signée et datée en bas à gauche « Ernest Hillemacher » 52 x 64,8 cm.

Provenance

Katherine Rudloff, St Louis, Missouri ; J.S. Earle & Son, Philadelphie.

Par une belle après-midi d'été, dans un parc ensoleillé, une joyeuse compagnie s'ébroue. En avant, deux jeunes garçons courent en tirant une petite charrette dans laquelle siège un bébé, enjoué. L'un souffle dans une corne, quand l'autre agite un fouet de fortune. Sur le côté, un autre garçonnet se tient à la charrette, agitant à son tour une spatule en bois. Enfin, à l'arrière, une jeune femme, probablement leur mère, maintient rabattue la capote du petit véhicule pour assurer de l'ombre au bébé. A l'arrière-plan, encore dans la pénombre d'un sous-bois, un couple plus âgé suit à distance, vraisemblablement les grands-parents. Fermant la composition, au premier plan, un chien jappe et se retourne à l'avant du cortège. A cette scène idyllique, témoignant des joies de l'enfance dans une famille bourgeoise aux atours élégants, répond une nature enchanteresse et soignée où batifolent des cygnes sur la pièce d'eau du parc. La finesse de la touche, alliée aux couleurs claires et vives, concourent à évoquer une atmosphère joyeuse dans un univers policé, répondant aux goûts de la bourgeoisie du Second Empire que Hillemacher excelle à satisfaire. Plus qu'un portrait de famille, il s'agit ici d'une scène de genre, mettant en avant les valeurs familiales d'une société élitaine.

124

Eugène-Ernest Hillemacher (1818-1887) est un peintre français spécialisé dans les portraits et la peinture d'histoire. Elève de Léon Coignet à l'école des Beaux-Arts de Paris, il commence à exposer au Salon dès 1840 et débute ainsi une carrière prolifique avec une production qui rencontre un grand engouement du public. Son succès vaut à ses toiles d'être reproduites par la nouvelle technique de l'héliogravure. Son style, à la facture porcelainée, le rattache au courant académique, où se distinguent ses confrères Bouguereau ou Cabanel. Les sujets d'histoire, qu'il traite à la façon de scènes de genre, sont propres à ce XIXe siècle qui cherche à renouveler les sujets tout en se rattachant à la tradition. Sa peinture rencontre dès lors son public, issue d'une bourgeoisie industrielle triomphante, avide d'une peinture historicisante, où les anecdotes concernant des personnages célèbres de l'histoire de France ou de la littérature nourrissent un imaginaire collectif. Il multiplie ainsi les événements en marge de l'histoire officielle, imaginant les rencontres entre *Louis XIV et Mignard*, *Philippe IV et Vélasquez*, *Molière et sa servante*, ou encore *Boileau et son jardinier*... Salué par la critique, il est aussi célébré par l'Etat français qui le décore de la Légion d'honneur en 1865, consacrant ainsi une carrière méritante.



JEAN-FRANÇOIS HUE

(SAINT-ARNOULT-EN-YVELINES, 1751 – PARIS, 1823)

Pêcheurs et autres figures sur un littoral

Vers 1790-1800

Huile sur panneau de bois
50,5 x 72,4 cm.

Vacant à des occupations diverses, des personnages s'égrènent sur un littoral rocheux. L'un pêche à la ligne quand un autre remonte son filet. D'autres encore devisent sur un promontoire quand enfin, les plus éloignés manœuvrent une barque dont une longue canne à pêche s'érige. Disposés au premier plan, ils sont aussi aux premières loges d'une scène dont le décor est la mer et l'action un navire, qui s'éloigne vers l'horizon. Au fond, le soleil darde ses premiers rayons matinaux, baignant la scène d'une lumière irisée. La mer, houleuse, agite ses vagues dont l'écume dessine les crêtes à alternance régulière jusqu'au bord. Dans une perspective atmosphérique, dans le sillage des compositions du Lorrain et plus encore de Vernet, Hue construit cette baie rocheuse avec une succession de plans où les tons déclinent pour suggérer l'éloignement. L'architecture trouve aussi sa place, l'œuvre de l'homme venant ainsi compléter celle de la nature. Le fort qui s'élève dans la brume du second plan répond à la tour, plus colorée, qui surplombe la composition en haut à droite. Bien qu'imaginaire, cette vue nous suggère l'entrée d'un port dont nous ne voyons que les postes de défense fortifiés. Entre scène de genre et paysage, Hue nous dépeint une marine dans la plus pure tradition du XVIII^e siècle.

126

Jean-François Hue (1751-1823) est un peintre paysagiste français, spécialisé dans les marines. Elève de Gabriel-François Doyen, il entre dans l'atelier de Joseph Vernet où il développe ses talents pour le paysage. Reçu à l'Académie royale comme peintre de paysages, en 1782, avec sa *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau*, très admirée par la critique, Hue devient de ces paysagistes qui, dans le dernier quart du XVIII^e siècle, dessinent et peignent au contact direct de la nature. Son voyage à Rome, en 1785, le marque durablement et il réalise par la suite de nombreux paysages inspirés par les sites italiens peuplés des personnages empruntés à l'antiquité classique. Cependant, Hue se spécialise dans les marines, s'intéressant aux accents violents de la nature, incendies, naufrages, et tempêtes, qui lui permettent de rendre des effets saisissants. Suivant les traces de son maître, il devient le peintre officiel de la Marine, ce qui lui vaut de terminer la série des ports de France, laissée inachevée par Vernet, à la demande de l'assemblée constituante. Il exécute ainsi, entre 1792 et 1800, une série de six tableaux des ports de Bretagne, aujourd'hui conservés au musée de la Marine à Paris. Hue expose au Salon jusqu'à sa mort, présentant à chaque fois de nombreuses œuvres témoignant d'une œuvre abondante et recherchée.



ALBRECHT KAUW

(STRASBOURG, 1621 – BERNE, 1681)

Allégorie de la Suisse

1673

Huile sur panneau signée en bas au milieu
96 x 131 cm.

Certificat René Millet Expertise.

Provenance

Château de Königshof-Soleure.

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 punctuant le blason, l'étendard et enfin le drapé.

128

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.



Non Conversa fueritis

Meum suum Terrendit

Sich Deiner Leuten Bosheit
Ist Strich deiner Freiheit

Ich sehn daß nicht mein Bößer gang
Mich wider-Bring in fremden Zwang

Actus Amstelredamensis
in Joh. Verduynen de Witt
1672 Anno 1672



MOISE KISLING

(CRACOVIE, 1891 – SANARY-SUR-MER, 1953)

Bouquet de fleurs dans un vase

Vers 1925

Huile sur toile signée en bas à gauche
65 x 50 cm.

Dans un fort contraste coloré, ces fleurs rouges vermillon émergent d'un vase au bleu profond. Disposé sur un guéridon aux allures de piédestal, ce vase s'érige au centre de la composition, devant une fenêtre qui le nimbe d'une lumière blanche. De part et d'autres, des rideaux de tulle, transparents mais mouchetés de pastilles colorées, encadrent le bouquet. A cette palette aux couleurs franches, répond une touche nette, appuyée, en accord avec une esthétique aux accents légèrement naïfs. Le peintre joue ici en effet avec un certain naturalisme qui nous permet de reconnaître aisément les espèces de fleurs – tulipes, roses ou anémones – tout en les schématisant quitte à les réduire à de simples motifs. L'espace est aussi traité avec cette facture où des accents réalistes, comme la perception du chambranle de la fenêtre au travers de la transparence des rideaux, le dispute à une stylisation de cette même fenêtre, véritable cadre dans le cadre. Kisling opère ici à une géométrisation des formes qu'il simplifie ou résume. L'ombre du vase qui n'en suit pas les courbes en est un exemple manifeste.

Moise Kisling (1891-1953) est un peintre d'origine polonaise qui est l'une des figures majeures de *l'Ecole de Paris*. Après une formation artistique à Cracovie, il s'installe à Paris en 1910 et réside à *La Ruche* de Montparnasse où il fréquente la diaspora artistique européenne, Chagall, Soutine, Zadkine... Il se lie alors d'amitié avec Modigliani et Derain qui influencent beaucoup sa peinture. Il tire alors sa renommée de ses portraits et de ses nus féminins, d'après la bohème de l'entre-deux guerres, notamment Kiki de Montparnasse ou Arletty. Blessé sur le front pendant la Première Guerre mondiale, il obtient en reconnaissance la citoyenneté française, mais Juif, il doit s'exiler aux Etats-Unis durant la Seconde Guerre mondiale, où il connaît alors un grand succès. De retour en France, il s'installe dans le sud de la France où il s'intéresse alors au paysage. Ses peintures sont présentes dans de nombreux musées à travers le monde.



YVES KLEIN

(NICE, 1928 – PARIS, 1962)

Vénus bleue

Vers 1962

Pigment pur et résine synthétique sur plâtre
69,5 x 30 x 20 cm

Édition 224 / 300

Ce torse dépourvu de tête et de bras et dont les jambes sont coupées à demi n'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.

132

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 pinceaux 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 inachevée.



NICOLAS LANCRET

(PARIS, 1690 – PARIS, 1743)

Fête champêtre

Huile sur toile

41,5 x 55 cm.

Certificat Galerie Brame & Lorenceau.

Publication

Oeuvre 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 épagnéul 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.

134

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. Formé dans l'atelier de Gillot, il se lie d'amitié avec son aîné Antoine Watteau (1684-1720) qui influence à la fois son style et le choix de ses sujets, l'invitant à peindre « d'après nature » hors de l'atelier, paysages et scènes de la vie quotidienne. Agréé à l'Académie en 1719, avec une *Conversation galante*, aujourd'hui conservée à la Wallace Collection, il se spécialise dans les scènes de genre et plus encore dans ces *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 Louvr

(Paris, 1883 - Paris, 1956) e. 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

(PARIS, 1883 – PARIS, 1956)

Anémones dans un vase bleu

1933

Huile sur toile signée et datée en bas à gauche « Marie Laurencin 1933 »
49 x 64,5 cm.

Publication

Ceuvre reproduite dans le Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Daniel Marchesseau, Paris, 1986, p. 247, n° 564.

Une quinzaine d'anémones aux corolles largement ouvertes émergent d'un vase bleu oblong, campé au centre de la composition. Nulle indication d'un espace ni même d'une profondeur. Le vase affleure le bord du cadre quand le fond décline un dégradé allant du jaune clair au gris foncé, subitement interrompu par une bande rosée, à droite. Résumées à leurs plus simples formes, le disque d'un pistil noir au centre d'une masse polylobée évoquant les pétales, ces fleurs sont une sorte d'épure. La poésie qui en émane, propre au style de Marie Laurencin, réside dans une certaine naïveté de la touche, aux couleurs franches mais subtiles, dans une palette reconnaissable entre toutes. Les gris chauds du fond servent, en effet, à exalter les tons plus vifs des anémones, déclinaisons de rouges et de mauves, ponctuées de blanc. Le bleu roi du vase, soutient de sa masse l'ensemble de la composition et lui confère sa force. Tout comme dans ses portraits qui usent de la même gamme colorée, Marie Laurencin, aime à synthétiser formes et couleurs pour tirer l'essence de ses sujets.

136

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 se noue d'amitié avec 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, dans 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 ses 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 bouquets de fleurs, gracieux, semblent être leur pendant végétal, à la recherche d'une même épure.



MARIE LAURENCIN

(PARIS, 1883 – PARIS, 1956)

Trois jeunes filles

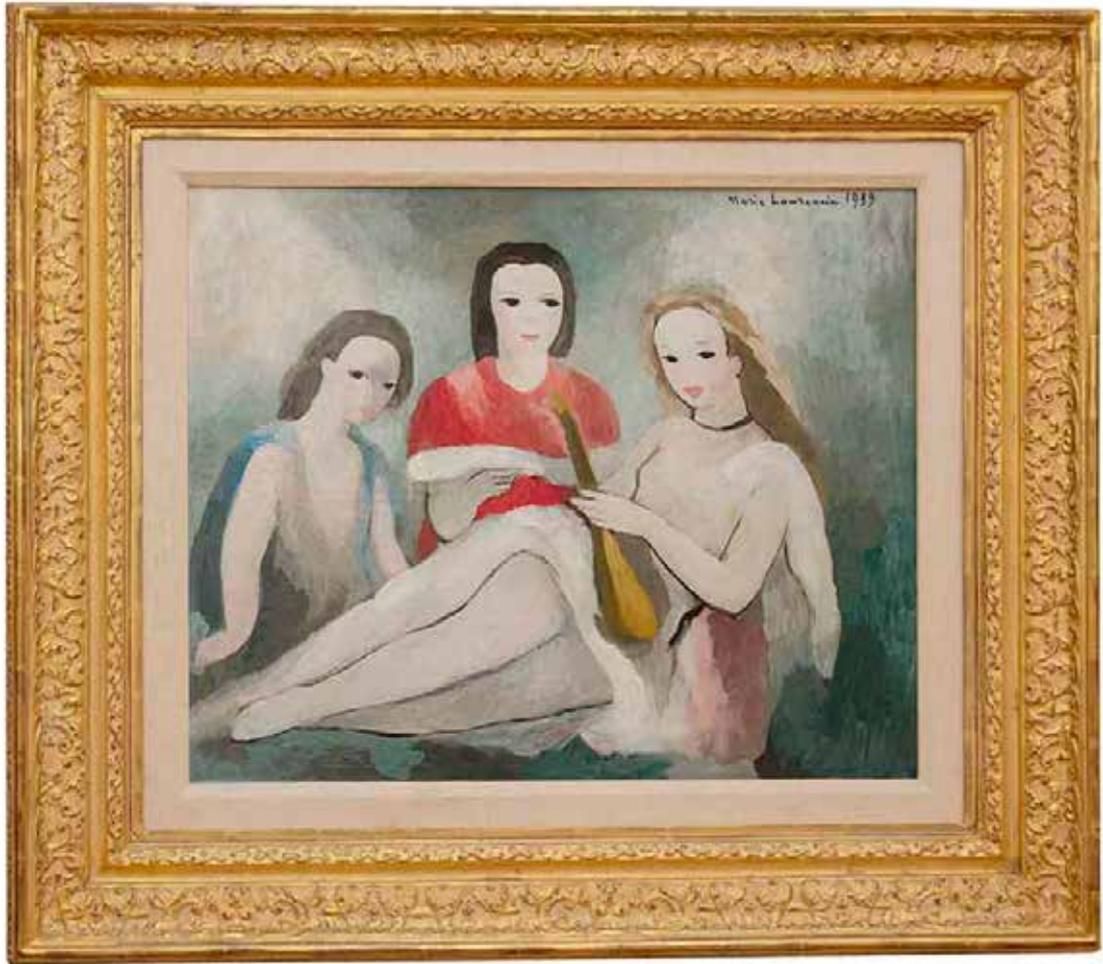
1939

Huile sur toile signée et datée en haut à droite « Marie Laurencin 1939 »
50 x 61,3 cm.

Ces trois jeunes filles, assises à même le sol, flottent dans un espace indéterminé, aérien, évanescent... Seules les couleurs qui les environnent, claires et vaporeuses en haut, plus sombres et denses vers le bas, suggèrent un paysage de plein air où s'ancreraient ces personnages. Dessinées par de légers contours, les trois silhouettes s'agencent dans une forme pyramidale, équilibrée et harmonieuse. La jeune femme de droite, allongée, occupe le premier plan, nous dévoilant ses jambes. Un drapé blanc cache partiellement sa nudité. Elle tient un luth dans ses mains mais n'y joue pas. Au centre, la jeune femme dont on ne voit que le buste, nous fait face, revêtue cette fois de rouge. Enfin, la jeune fille de gauche, ferme cette composition par une pause courbée du buste, identique à celle de sa compagne au luth. Son vêtement prend des tonalités bleutées. Ces trois créatures, au regard identique et aux traits peu individualisés, semblent la déclinaison d'une même femme. Sont-ce les trois Grâces ou les trois déesses qui attendent le jugement de Pâris, ou, plus simplement, trois sœurs ? Marie Laurencin signe ici une ode à la féminité avec la douceur d'une touche aux tonalités diaphanes qui évoquent un certain idéal féminin.

138

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 se noue d'amitié avec 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 dans 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 ses 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 ces *Trois jeunes filles* pourraient ainsi s'avérer être un triple portrait.



MARIE LAURENCIN

(PARIS, 1883 – PARIS, 1956)

Portrait d'Eliane de Beaumont avec son chien, Dudu

1944

Huile sur toile signée en haut à gauche 46 x 38 cm.

Ceuvre reproduite dans le Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Daniel Marchesseau, Paris, 1986.

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.



FERNAND LÉGER

(ARGENTAN, 1881 – GIF-SUR-YVETTE, 1955)

Nature morte aux cordages

1938

Huile sur papier marouflé sur carton, signé et daté en bas à droite « 38 F. LÉGER »
54 x 64,5 cm

Provenance

Vente Artcurial, Paris, 20 octobre 2007, lot n° 00036, Art Moderne I

Il est ici question de marine. Mais d'une façon synthétique voire symbolique. La mer se résume, en effet, à une masse bleue qui sert de fond à la composition. Cernée de noir, cette forme organique évoque celle de l'eau, telle une immense goutte sur laquelle se détache d'autres formes similaires, rouge, verte ou noire. Occupant le centre, la cime d'un mât dessine sa silhouette cruciforme. La lumière, blanche, sculpte son volume tubulaire rose offrant un contraste avec les taches planes de l'arrière-plan. Un cordage s'enroule autour de ce mât, traçant une ligne serpentine dynamique. Son graphisme simple, une juxtaposition de petites sphères blanches cernées d'un contour noir, est d'emblée signifiant. Moins discernable est, en revanche, la forme à gauche du mât, dont le volume, percé dans sa partie supérieure, s'apparente à quelque écrou ou pièce de métal renvoyant au monde des machines. On reconnaît ici le goût du contraste auquel aime à s'adonner Fernand Léger dans sa peinture : contrastes des formes, des objets mais aussi entre les figures et les formes abstraites. C'est sa façon de traiter de la modernité. On peut ainsi déceler dans cette toile, la tension entre deux types de navigation, à voile en cours de disparition, et à vapeur, en pleine expansion.

142

Fernand Léger (1881-1955) est un peintre français appartenant à l'avant-garde artistique du début du XXe s. Installé à Paris en 1900, dans un atelier à Montparnasse puis à la Ruche, il se forme à l'École des Arts décoratifs et à l'Académie Julian. Il se lie alors d'amitié avec Robert Delaunay, Marc Chagall, Blaise Cendrars. Séduit par le Cubisme, dès 1910, il rejoint Albert Gleizes, Jean Metzinger et les frères Duchamp. Sa rencontre avec le marchand Daniel-Henry Kahnweiler, lui permet de participer à des expositions à Paris, Moscou et même New York, à l'Armory Show en 1913. C'est la période de ses « Contrastes de formes » qui l'imposent dans l'avant-garde artistique. Célébrant la « modernité », il est le peintre de la machine et de la vie urbaine. Après une guerre traumatisante, il signe, en 1917, un contrat avec le galeriste Léonce Rosenberg et entreprend de grandes peintures sur le thème de la modernité. Il collabore aux décors et costumes des Ballets suédois pour Rolf de Maré, et aux décors de films : *L'Inhumaine* (Marcel L'Herbier), ou *Ballet mécanique* (Dudley Murphy). En 1933, il participe au Congrès international des architectes modernes (CIAM) avec Le Corbusier. Très engagé politiquement durant le Front populaire, il veut concilier l'avant-garde et l'art populaire avec des conférences et de grandes peintures murales. Cette peinture date de cette période et témoigne de son culte à la machine et à la modernité. Durant la guerre, il s'installe à New-York, ville de la modernité. De retour en France en 46, il se consacre à des travaux monumentaux, comme les vitraux de l'Église d'Audincourt, dans le Doubs. Le Musée Fernand Léger à Biot est inauguré par ses héritiers en 1960.



ANTOINE LE NAIN

(LAON, VERS 1588 – PARIS, 1648)

Trois femmes avec trois enfants

Vers 1640

Huile sur panneau
29,5 x 36,5 cm.

Certificat 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 XVIIe s.

144

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 DE GUEBWILLER

Le Christ au Mont des Oliviers

Vers 1490

Huile sur bois 39,1 x 28,2 cm.

Guebwiller, Haut-Rhin

Expertise

Prof. Otto Fischer, Kunstmuseum, Bâle (07/12/1936)

Monsieur Ludwig Meyer, Munich 2012

Monsieur René Millet, Paris 2019

Provenance

Collection Fritz Stöcklin, Kunsthandel, Bâle (1936-46)

Collection Dr Georg Heinirch Thommen, Bern

Ce tableau illustre l'Évangile selon saint Luc. (22,39-46) : « Jésus sortit pour se rendre, comme d'habitude, au mont des Oliviers, et ses disciples le suivirent. Arrivé là, il leur dit : « Priez, pour ne pas entrer en tentation ». Puis il s'écarta à la distance d'un jet de pierre environ. Se mettant à genoux, il pria : « Père, si tu veux, éloigne de moi cette coupe ; cependant, que ce ne soit pas ma volonté qui se fasse, mais la tienne ». Alors, du ciel, lui apparut un ange qui le réconfortait ». Occupant le centre de la composition, le Christ est agenouillé en prière faisant face au petit ange tenant le calice de sa passion, allusion directe au sang qu'il va verser lors de son proche supplice sur la croix. En contrebas, trois de ses disciples, Pierre, Jean et Jacques le Mineur, se sont assoupis durant leur veille, dans des positions recroquevillées qui montrent leur vaine lutte contre le sommeil. Enfin, à l'arrière-plan, se profile le disciple Judas qui conduit les soldats romains dont on aperçoit casques et lances derrière lui. Vêtu de jaune, selon la tradition, ce traître s'avance avec précaution en relevant sa tunique dont les ombres violacées s'accordent délicatement au jaune de la tunique. La composition, étagée, est ramassée dans un espace étroit. Le paysage est suggéré avec une grande économie de moyens, de grands rochers gris qui séparent les plans. Si les traits des visages semblent un peu naïfs, la riche palette de couleurs aux dégradés subtils ainsi que la lumière qui sculpte les drapés aux plis cassants, dénotent d'une grande maîtrise. Fidèle à la tradition, cette scène faisait partie d'un retable relatant la Passion du Christ, d'ordinaire déclinée en une dizaine de séquences.

La redécouverte d'un maître

Cette œuvre par son style et sa facture appartient au gothique tardif alsacien, de la fin du XVe s. mais rares sont les œuvres conservées de son auteur, originaire de la commune de Guebwiller (Haut-Rhin). En effet, cet artiste, comme le prouvent sa palette vivement colorée autant que ses types de visages et les attitudes de ses personnages, a probablement été béléve du Maître de la Passion de Karlsruhe, grand maître strasbourgeois actif dans les années 1430-50, dont on reconnaît la forte influence. Son œuvre majeure, le retable de la Passion du Christ, destiné à l'église Saint-Thomas de Strasbourg, est aujourd'hui partiellement conservé à la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe. Cependant, le volet représentant le Christ au Mont des oliviers offre une composition assez différente de cette œuvre. En revanche, cette dernière offre de fortes similitudes avec le Christ au Mont des oliviers, gravé par Martin Schongauer (1450 ? – 1491), qui l'aurait réalisée d'après son tableau, attestant de sa notoriété d'alors. C'est ainsi dans ce milieu alsacien, créatif et bouillonnant, du tournant du siècle en proie aux idées de la « dévotion moderne » annonçant la Réforme, qu'évolue le Maître de Guebwiller. Son œuvre, précieuse car rare, annonce déjà, par son expressivité, le travail de Matthias Grünewald (1475 ? – 1528) qui réalisera son célèbre retable 20 ans plus tard à Issenheim, commune voisine de Guebwiller...



MAÎTRE AU PERROQUET (*Entourage*)

La Vierge à l'Enfant avec Sainte Anne

Vers 1560

58 x 48,5 cm

Certificat 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 siècle 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 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

(BORDEAUX, 1875 – PARIS, 1947)

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 les vues de Paris, 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 datent nombre de vues de la Seine, 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

(BORDEAUX, 1875 – PARIS, 1947)

Avenue de Versailles

1904

Huile sur toile signée en bas à droite 65 x 81 cm.

Certificat Wildenstein Institute

Publication

Œuvre répertoriée dans le *Catalogue raisonné de l'œuvre d'Albert Marquet* de Jean-Claude Martinet & Guy Wildenstein, Wildenstein Institute, Paris, 2001.

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

(BORDEAUX, 1875 – PARIS, 1947)

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, broyée 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.



ALBERT MARQUET

(BORDEAUX, 1875 – PARIS, 1947)

Au bord de la Seine, la Frette

1940

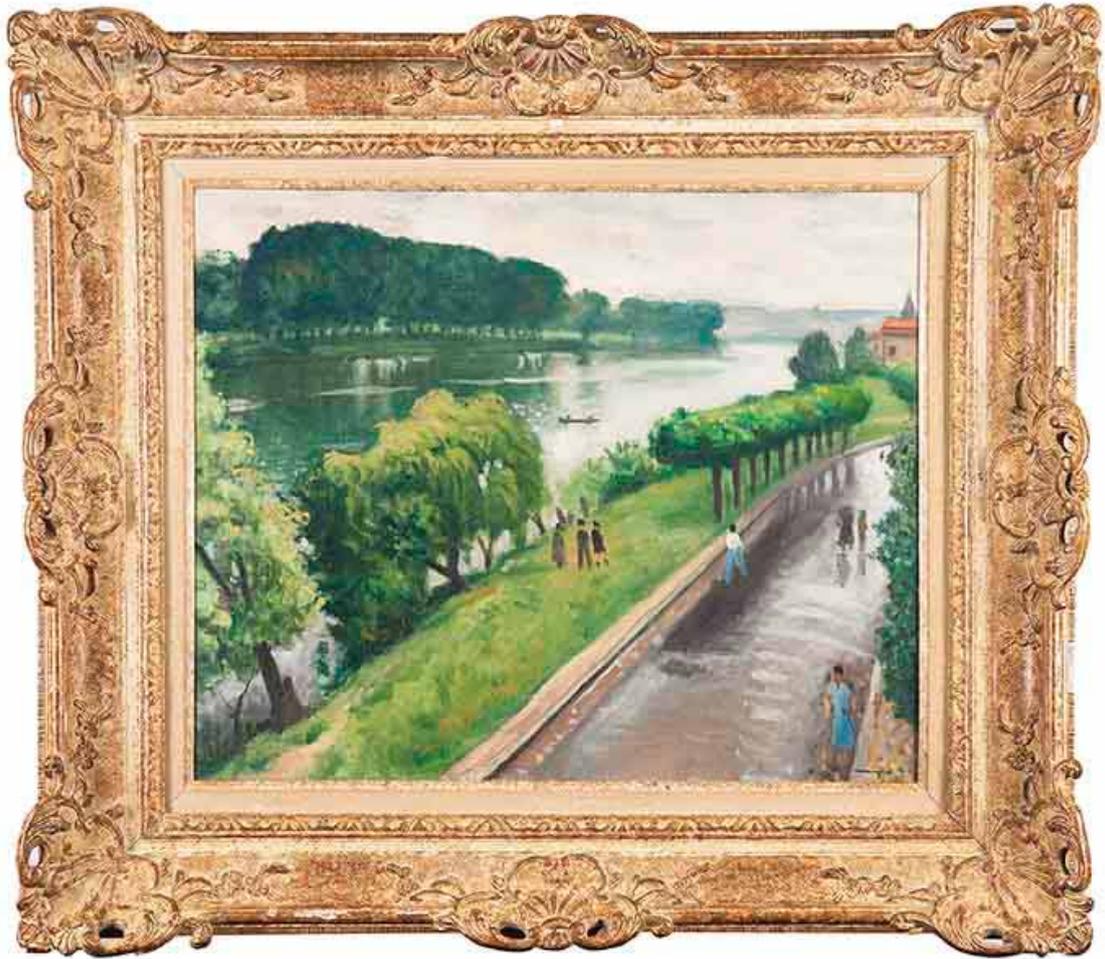
Huile sur toile signée en bas à droite 60 x 73 cm.

Certificat Wildenstein Institute

Publication

Oeuvre répertoriée dans le *Catalogue raisonné de l'œuvre d'Albert Marquet* de Jean-Claude Martinet & Guy Wildenstein, Wildenstein Institute, Paris, 2001.

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

(BORDEAUX, 1875 – PARIS, 1947)

Audierne, les tonneaux

Vers 1940

Huile sur toile signée en bas à gauche 49,8 x 61 cm.

Certificat Wildenstein Institute

Provenance

Mme Albert Marquet (par descendance de l'artiste); Vente Mac-Arthur Kohn, Paris, 17 décembre 1997, lot 33; Guy Heytens, Monaco (acquis par vente chez Sotheby's, Londres, 28 juin 2000, lot 154); Collection privée, Connecticut; Vente Christie's, New-York, 10 mai 2007, lot 302.

Suivant une composition subtilement géométrique, ce paysage portuaire s'organise autour de l'axe central d'un fanal marquant l'entrée du port. A sa base, le quai se déploie en angle droit, formant une pointe saillante dans la toile. De part et d'autres, sur la mer des embarcations aux mâts parallèles et d'un même jaune que le fanal, circulent selon un même axe diagonal. Enfin, à l'arrière-plan l'autre rive se déploie, dessinant aussi un angle qui marque l'entrée du port. Quai et rive opposée sont teintés d'un même ocre blond sur lesquels se répartissent hommes et tonneaux, au premier plan, maisons et collines, à l'arrière. Au centre, le bleu de la mer fait masse, contrastant avec le reste, par ses tonalités plus froides et son traitement plus dense. Grâce à l'équilibre de la complémentarité des couleurs, bleues et beiges, Marquet nous offre un paysage vivant. Jouant avec les effets de la perspective atmosphérique, il varie la densité des tons en fonction de leur éloignement. Ainsi les personnages orangés, dispersés sur le quai, s'estompent-ils au fur et à mesure. La mer, elle-même, brossée de vaguelettes bleu foncé à droite, s'éclaircit peu à peu avec la distance. Sa surface est même traversée de subtils passages de blancs pour en signifier la brillance dans les reflets du soleil. Coloriste subtil, à l'affût des effets de la lumière sur chaque élément, Marquet imprime à sa toile une atmosphère calme et sereine.



ALBERT MARQUET

(BORDEAUX, 1875 – PARIS, 1947)

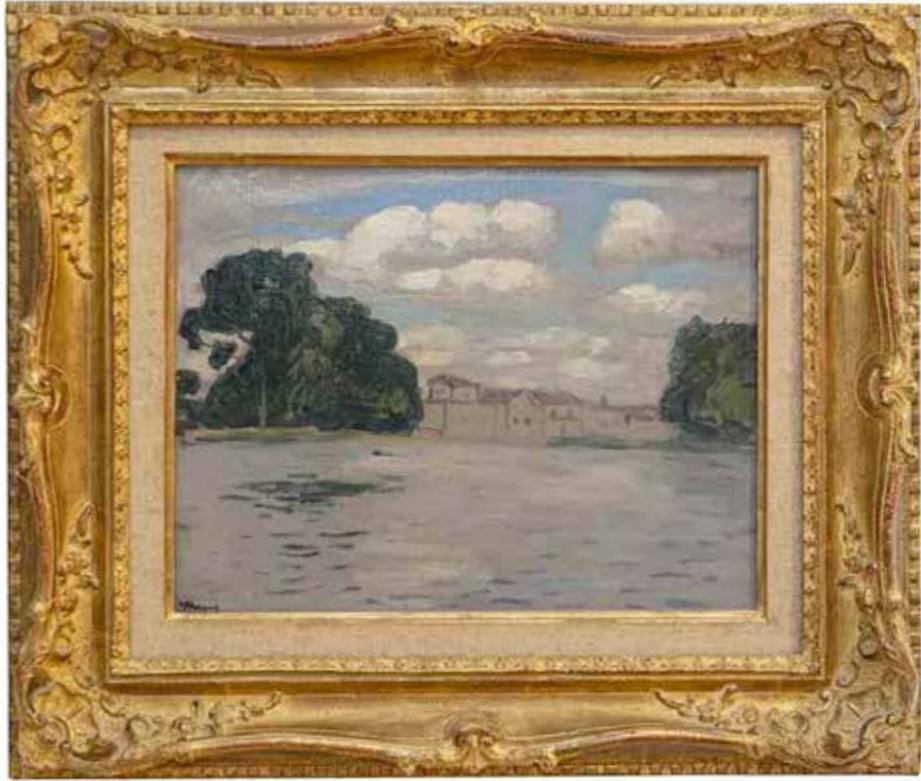
La Seine à Samois

Vers 1940

Huile sur toile signée en bas à gauche
27 x 35 cm.

Certificat Wildenstein Institute.

Ce petit bijou de paysage est une quintessence de l'art de Marquet. Au premier plan, le miroir d'eau occupe la moitié inférieure du tableau. Le ciel qui le surplombe y reflète ses teintes ouatées où l'ocre-jaune le dispute au bleu pâle. L'effet d'ensemble est nacré. Sur la rive qui nous fait face le petit village de Samois déploie ses quelques maisons du même ton ocre. Elle semblent nimbées de la lumière filtrée par les nuages. De part et d'autres, des bouquets d'arbres encadrent la composition, quasi symétriquement. Leurs frondaisons, en revanche, ne se reflètent qu'avec parcimonie dans le fleuve, dispersant çà et là quelques touches étirées par les vaguelettes du courant. Marquet nous suggère ici le mouvement du fleuve avec une grande économie de moyens. Seuls quelques traits, tantôt vert-foncé pour le reflet des arbres, tantôt jaune clair pour celui des nuages, viennent animer la surface de cette étendue d'eau. La scène, peinte depuis la rive opposée, semble avoir été saisie depuis un bateau et donne à l'eau une place primordiale qui fait de la Seine le véritable sujet.



HENRI MATISSE

(LE CATEAU-CAMBRÉSIS, 1869 – NICE, 1954)

Maisons à Kervilahouen, Belle-Île-en-Mer

1896

Huile sur carton signée en bas à gauche 30 x 36 cm.

Certificat 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'embrace 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*, 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 à Vence.



THÉOBALD MICHAU

(TOURNAI, 1676 – ANVERS, 1765)

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.

164

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.



ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON

(PARIS, 1859 – PARIS, 1927)

L'Omnibus

1888

Huile sur toile signée en bas à gauche 62,9 x 80 cm.

Provenance :

Vente Sotheby's, New-York, 24 mai 1995, lot 00256.

Du haut de son promontoire, cette femme élégante qui nous fait face adopte une pose parfaitement symétrique, les bras écartés prenant appui sur son parapluie posé à l'horizontal. Assise sur le banc de la plateforme supérieure d'un omnibus « à l'impériale », elle occupe, statique, le centre de la toile. Elle est entourée par deux hommes, assis de l'autre côté du banc, offrant la touche claire de sa veste entre leurs deux habits noirs. Ces Messieurs se retournent pour converser avec la dame. Relégués sur la gauche, deux autres hommes, l'un en veste claire, l'autre en habit sombre, occupent aussi le même banc. Ces silhouettes, aux chapeaux variés, se découpent sur un ciel aux lueurs rosées qui occupe l'arrière-plan. Les teintes alternées de leurs vêtements se fondent dans le paysage urbain, à hauteur des maisons qui, de part et d'autres de la composition, forment les deux côtés de la rue. Le cadrage serré de la scène, qui décèle l'influence de la photographie, procure une certaine intimité à cette conversation dont on comprend la localisation sur la plateforme supérieure d'un autobus, grâce à quelques indices. La trame claire de la rambarde de protection, s'infléchit à droite, suggérant l'escalier de l'autobus ; une pancarte mentionne « Ternes », révélant sa destination quand, au-dessous, les inscriptions « St Honoré – 33 » nous renseigne sur la ligne qu'il emprunte. Pour autant, le point de vue retenu par le peintre nous assigne à la même hauteur que les personnages, comme si nous étions sur la plateforme d'un autre omnibus. Cette peinture, par son cadrage, photographique, sa palette, restreinte, et son sujet, contemporain, est empreinte des recherches picturales d'avant-garde menées par les peintres Degas ou Manet, que Moreau-Nélaton collectionne par ailleurs.

166

Etienne Moreau-Nélaton (1859-1927) est un artiste français – peintre, graveur et céramiste – mais aussi un historien d'art et, enfin, un immense collectionneur d'art qui légua une centaine de tableaux au Louvre ; il est ainsi l'un des plus grands donateurs privés envers l'Etat français. Ainsi, au cours de trois donations, ce sont notamment quarante toiles de Corot qui entrèrent au Louvre, mais aussi beaucoup de toiles d'avant-garde comme *Le Déjeuner sur l'herbe* d'Edouard Manet ou encore *Les Coquelicots de Claude Monet*, aujourd'hui conservés au musée d'Orsay. Enfin, il fut l'auteur des plus importantes monographies de son temps, consacrées à Delacroix, Corot, Manet et Millet. Fils de la peintre et céramiste Camille Moreau-Nélaton, Etienne lui doit sa vocation d'artiste. Il commence par se former auprès du paysagiste Henri Harpignies puis chez le peintre décorateur, Albert Maignan. Cet *Omnibus* fait partie des rares œuvres qui nous sont parvenues et offre un témoignage éclairant sur la passion qu'a nourri Moreau-Nélaton pour cette peinture réaliste qu'il aima tant, au point de la léguer au musée du Louvre. On pense ainsi au *Balcon* de Manet, où les personnages se tiennent derrière la rambarde ajourée d'un balcon, ou encore aux sujets urbains de Degas ou Caillebotte, dont les angles de vue recherchés cherchent à capter la modernité de son époque.



JEAN-MARC NATTIER

(PARIS, 1685 – PARIS, 1767)

Portrait de Victoire de France

1748

Huile sur toile 83,2 x 66 cm.

Certificat Wildenstein Institute

Publication

Oeuvre 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.

168

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-MARC NATTIER

(PARIS, 1685 – PARIS, 1767)

Portrait de Marie-Anne de Châteauneuf,

dite Mademoiselle Duclos (1670-1748)

Huile sur toile 35 x 25 cm.

Ancienne étiquette en papier apposée au revers :

En buste, vue de face, corsage blanc décolleté, / retenu sur les épaules par des rubans roses, les / cheveux relevés et poudrés, ornés d'une plume, et / d'un ruban. / Toile de forme ovale. Haut., 35 cent.; larg., 25 cent. / Exposition universelle de 1878. / Ventes Daru, Alexandre Dumas, Mühlbacher.

Provenance

Ventes Daru, Alexandre Dumas, Mühlbacher (mentionnées au verso)

Miami, Floride, (USA), Antique show, February 2, 1996

Collection privée, Chicago, Illinois (USA)

Publications

Jouin, M. Henry. Exposition Universelle de 1878, à Paris. Notice Historique et Analytique des Peintures, Sculptures, Tapisseries, Miniatures, Émaux, Dessins, etc. exposés dans les Galeries Des Portraits Nationaux au Palais du Trocadéro (Paris, 1879), p. 150.

Mühlbacher, Gustave. Catalogue des Tableaux Dessins, Aquarelles, Gouaches, Miniatures et Marbres du XVIII Siècle composant la collection de Mr. Gve. Mühlbacher (Paris, 1899), p. 35.

Expositions

Exposition Universelle, Paris, 1878 (étiquette au verso)

170

Voici le portrait bien sage de celle qui fut pourtant une tragédienne de renom au début du XVIIIe s., Mademoiselle Duclos. Cette représentation «à la ville» nous montre le visage d'une femme de caractère au regard direct et à la bouche légèrement rieuse. Il fait écho à son portrait «à la scène», donc en costume et en action, réalisé par Nicolas de Largillière en 1712 et actuellement conservé au Musée Condé de Chantilly. Un troisième portrait de l'actrice, peint par Alexis Grimou en 1700 et conservé au musée Carnavalet, atteste de sa notoriété. Entrée en 1693 à la Comédie-Française, dont elle devient sociétaire en 1696, Marie-Anne de Châteauneuf se fait un nom, sous le pseudonyme de Mademoiselle Duclos, et une carrière, avec les premiers rôles de Athalie, Zénobie ou Marianne, dans les pièces de Crébillon, Racine ou Voltaire. Très célèbre en son temps, appréciée pour son port majestueux dans les rôles de reine, son style déclamatoire et chanté passe cependant de mode vers 1730 laissant place aux accents plus naturels et pathétiques d'une Adrienne Lecouvreur. Ici c'est une femme encore jeune et coquette que portraiture Nattier avec la délicatesse de tons qui le caractérise. Les couleurs savamment disposées se répondent et s'allient : le rose du ruban de tête fait écho aux garnitures du corsage mais aussi aux joues empourprées ; les reflets gris poudré des cheveux se retrouvent dans les dentelles de la chemise. Seule allusion au panache de l'artiste, cette plume qui domine sa coiffure et lui apporte une certaine prestance.

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, époque à laquelle appartient ce Portrait de Mademoiselle Duclos. C'est notamment pour le rendu de la qualité des matières, dans lequel il est passé maître, qu'il devient le peintre officiel de la cour. Ainsi en 1748, il devient le portraitiste officiel de la famille d'Orléans puis de la famille royale. De Louis XV, il peindra les enfants et l'épouse, la reine Marie Leszczyńska, et même la maîtresse, la marquise de Pompadour.



JEAN-BAPTISTE OUDRY

(PARIS, 1686 – BEAUVAIS, 1755)

Nature morte aux fruits et au gibier

1740

Huile sur toile, signée et datée en bas à droite « Oudry 1740 » 113 x 88 cm.

Publication

Jean-Baptiste Oudry, Hal N. Opperman, 1972, Vol. I, p. 565, n° 539

Provenance

Heim Gallery, Londres ; Vente, Paris, palais Galliera, 23 mars 1962 ;

Collection Wrightsman, New-York.

Poils et plumes confondus... Dans un étrange mais gracieux jumelage, un lapin et une perdrix, sont suspendus à un même clou. Trophées d'une même chasse, ils semblent figés chacun dans un ultime mouvement, le saut pour l'un, le vol pour l'autre. Figurés au centre de la composition et bénéficiant d'un double encadrement, peint et réel, ils sont les protagonistes principaux de cette nature « morte » et, à ce titre, dominent les fruits et la bouilloire disposés en-dessous. Subtilement ordonnancée, la composition s'équilibre entre ces trois volumes répartis dans une niche rectangulaire mais concave. La pierre blonde, aux reflets verdâtres sur laquelle ils se détachent, met en valeur les tonalités chaudes de ce gibier et le rendu des matières, fourrure du lapin et plumage du volatile aux couleurs subtiles. En contrebas, les formes rondes et mates des agrumes ainsi que la rotondité aux reflets brillants de la bouilloire opposent leurs formes géométriques à celles organiques des animaux. Tout n'est ici que recherche d'une matérialité sensuelle et proche du trompe-l'œil. Les reflets dans le cuivre, les anfractuosités dans la pierre, l'écorce grumeleuse des fruits, les touffes de poils et le duveteux des plumes sont autant de détails représentés pour le plaisir des yeux.

172

Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) est un peintre animalier français. Il commence un premier apprentissage dans l'atelier de Michel Serre, peintre marseillais installé quelque temps à Paris, puis devient l'élève de Nicolas de Largillière (1656-1746). Devenu peintre d'histoire et portraitiste, il est nommé professeur à l'Académie Royale de Peinture à la mort de François Desportes en 1743, puis peintre ordinaire de la vénerie royale. Oudry devient alors le portraitiste des animaux exotiques de la Ménagerie de Versailles et surtout des chiens et partant, des chasses. Ses contemporains apprécient sa manière de reporter les sentiments humains sur les animaux qu'il peint sur le vif. En 1728, ayant des chevaux à sa disposition, il a l'ordre de se trouver dans la suite du roi lorsqu'il court le cerf afin de dessiner d'après nature les événements de la chasse et de préparer de grandes peintures pour les résidences royales. A partir de 1733, la commande de la tenture des Chasses Royales occupe l'artiste pour de longues années. Oudry joue un rôle important en tant que peintre officiel de la manufacture des tapisseries de Beauvais dont il assume, dès 1734 et jusqu'à sa mort, la direction artistique ; en 1736, il devient inspecteur aux Gobelins. Ses œuvres de grand format servent alors de modèles pour des tapisseries que les manufactures royales tissèrent d'après ses cartons.



JEAN-BAPTISTE PATER

(VALENCIENNES, 1695 – PARIS, 1736)

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*, conservé au Louvre : 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 perlés et gris argentés 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 au jeu atemporel de la séduction.

JEAN-BAPTISTE PATER

(VALENCIENNES, 1695 – PARIS, 1736)

Le Concert champêtre et La Cueillette des roses

Vers 1725

Huiles sur toile (une paire)
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.

176

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 peupleraient un parc, ces putti révèlent, s'il en était encore besoin, le véritable sujet de ces tableaux. 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

(VALENCIENNES, 1695 – PARIS, 1736)

Scène galante dans un parc

Vers 1725

Huile sur panneau 37 x 42 cm.

Certificat 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.

178

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

(VALENCIENNES, 1695 – PARIS, 1736)

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 siècle 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.

180

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.



LÉONCE PETIT

TADEN, 1839 – PARIS, 1884

La Visite du Préfet

1874

Huile sur toile

Signée et datée en bas au milieu

70 x 100 cm.

Que de monde en ce jour de marché ! On s'affaire, on se salue mais aussi on s'attroupe autour d'un personnage dont la visite semble inopinée, sans tambour ni trompette, pas même celle du garde-champêtre... Car ce bain de foule d'un préfet dans une petite bourgade n'a rien de protocolaire. Accompagné de son seul postillon sagement placé quelques pas en arrière, ce grand serviteur de l'état, passerait presque incognito s'il n'était salué à son passage par les villageois qui font cercle autour de lui. Veaux, vaches, cochons, couvées... tout le pittoresque d'un marché de province se déploie sous nos yeux. Anecdotique, la scène se veut descriptive et bon enfant, vantant les mérites d'un monde rural prospère et bien administré. Loin des représentations réalistes de Courbet ou élégiaques de Millet, ses aînés, la vie provinciale de Léonce Petit se veut descriptive et narrative, proche de l'illustration qu'il pratique concomitamment dans les journaux. Son style, académique, s'inscrit plutôt dans la lignée de ceux d'Horace Vernet ou Léopold Boilly, dont les scènes de genre décrivent avec bonheur, et précision, la vie quotidienne de leurs contemporains. Cette fresque d'une société fortement ancrée dans ses valeurs agricoles et dont les personnages exhibent leurs coiffes et costumes typiques dépeint une France folklorique et sereine en accord avec la visée politique de la toute jeune Troisième République.

182

Léonce Justin Alexandre Petit (1839-1884) est un artiste peintre, graveur, illustrateur et caricaturiste français. Originaire de Normandie, il suit une formation auprès du peintre-paysagiste Henri Harpignies (1819-1916), puis de François Augustin Feytaud (1826-1888). Dès 1863, Léonce Petit commence à publier dans le *Journal amusant*, auquel il restera fidèle jusqu'à sa mort. Puis en 1867, il entame une collaboration avec divers journaux satiriques, le *Hanneton*, *L'Éclipse*, et *Le Bouffon*, dont ses unes en forme de portrait-charge connaissent un grand succès, notamment celui de Gustave Courbet dans *Le Hanneton*. C'est à cette époque qu'il se fait aussi connaître comme peintre et graveur. Il devient alors le chantre de la vie provinciale et paysanne. En 1869, il réalise une suite de planches lithographiées, *Les Mémoires de M. Bêton*, et commence à exposer au Salon des huiles sur toile, comme cette *Visite du préfet*. Bien que contemporain de Gustave Courbet, il n'en adopte pas le parti-pris réaliste. Son style proche de l'illustration se veut narratif privilégiant l'approche pittoresque à la vision sociale. Sa rencontre avec Jules Champfleury (1821-1889) lui permet d'illustrer les *Aventures de M. Tringle*, précédemment parues dans *L'Illustration*. La même année que notre tableau, dans une vaine semblable, Léonce Petit publie *Les Bonnes gens de Province* dans le *Journal amusant*. Au faîte de son succès, il meurt prématurément à l'âge de 45 ans.



PABLO PICASSO

(MALAGA, 1881 - MOUGINS, 1973)

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. 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 Femmes d'Alger (O. J.)* (1911) 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 siècle. 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

(MALAGA, 1881 - MOUGINS, 1973)

Tête d'homme

1970

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

Publication

Œuvre 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

(CHARLOTTE-AMÉLIE, 1830 – PARIS, 1903)

Femme étendant du linge

1887

Huile sur toile monogrammée en bas à gauche 73 x 60 cm.

Certificat Lionel Pissarro

Publication

Œuvre répertoriée dans le *Catalogue raisonné de l'œuvre de Camille Pissarro*, Rodo & Venturi, n.716 et dans le *Critical Catalogue of Paintings*, Wildenstein Institute, n° 853.

Provenance

Vente collection Pissarro 3.12.1928 lot 43.

188

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'École 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

(LIMOGES, 1841 – CAGNES-SUR-MER, 1919)

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.

190

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 délaïsser 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.



PIERRE-AUGUSTE RENOIR

(LIMOGES, 1841 – CAGNES-SUR-MER, 1919)

Portrait de Gabrielle

1905

Huile sur toile signée en bas à gauche
43 x 50 cm

Bibliographie

Bernheim-Jeune, *L'Atelier de Renoir*, 1931, t. I, Pl.77, n°247 (partie supérieure)
Guy-Patrice et Michel Dauberville, *Renoir : catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles (1903-1910)*, Paris : Bernheim jeune, 2012, n° 3305.

Ce portrait d'une jeune femme à mi-corps allie mélancolie, du regard, et dynamisme, de la pose. Le format, inhabituel pour ce type de représentation s'étale en longueur pour laisser place au paysage de l'arrière-plan. Si la partie gauche est occupée par un mur, à droite, l'embrasement d'une fenêtre, à laquelle est accoudée le modèle, laisse entrevoir un rideau d'arbres après un plan d'eau ou d'herbe. La jeune femme s'inscrit dans ce paysage de multiples façons : dans la gestuelle de ses bras allongés, dans la palette de couleurs chaudes de sa carnation, de sa chevelure et de sa robe, enfin dans la touche même qui rallie les motifs de son vêtement aux frondaisons, en haut à droite. Cette touche impressionniste donne cette forte homogénéité à la composition, suggérant un décor plus que le décrivant, exprimant un état d'âme plus qu'une identité réelle. Il s'agit ici pourtant du modèle favori de Renoir, Gabrielle Renard (1874-1959), surnommée « Ga » par les trois fils du peintre dont elle était la gouvernante. Agée alors de 29 ans dans ce portrait, elle fut la muse de Renoir et posa pour près de 200 peintures durant les plus de quarante ans passée aux côtés du maître. Ils constituent véritable chronique de l'intimité familiale du peintre mais aussi de son œuvre dont elle accompagne l'évolution au quotidien. Ce prénom de Gabrielle est donc étroitement associé au modèle féminin de Renoir au point d'en devenir la référence absolue.

192

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 aux paysages, 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 1890-1910, 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 aux Collettes, à Cagnes-sur-Mer. Ce *Portrait de Gabrielle*, accoudée à une fenêtre est caractéristique 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 nous restitue aussi la douce atmosphère dans laquelle il évolue, reprenant inlassablement son modèle favori prétexte à des recherches picturales constantes.



HUBERT ROBERT

(PARIS, 1733 – PARIS, 1808)

La Promenade galante

Vers 1775

Huile sur carton 23,5 x 30,5 cm.

Certificat 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.

194

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.



HUBERT ROBERT

(PARIS, 1733 – PARIS, 1808)

Le Parc à Ermenonville

Vers 1780

Huile sur toile signée en bas à droite 91 x 71 cm.

Certificat 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.

196

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

(PARIS, 1871 – PARIS, 1958)

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 çà 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.

198

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 un 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.



HENRI ROUSSEAU, DIT LE DOUANIER ROUSSEAU

(LAVAL, 1844 – PARIS, 1910)

Nature morte au panier de cerises

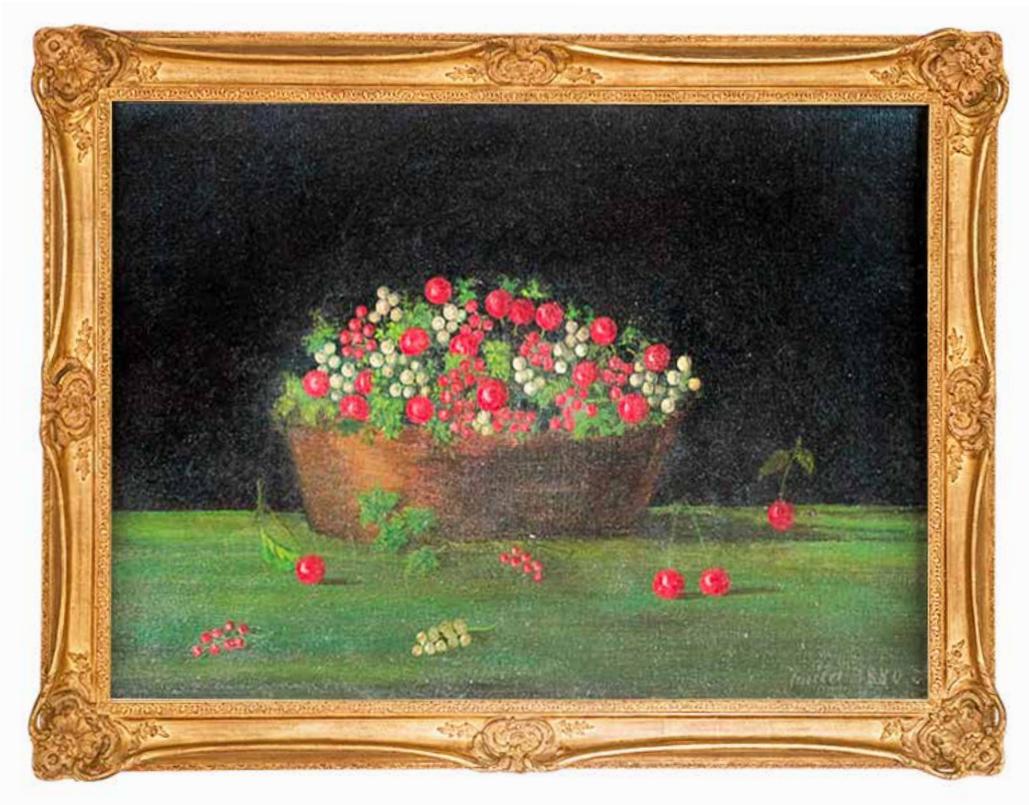
1880

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.

200

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

(PARIS, 1881 – PARIS, 1964)

Une Guinguette à Paris

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 rafraîchissements 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 bordé 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.

202

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 d'Auteuil* 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*, 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

(PARIS, 1863 – PARIS, 1935)

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 peint de Paul Signac*, Françoise Cachin, Paris, 2000.

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.

204

Paul Signac (1863-1935) est un peintre français à l'origine du pointillisme avec Georges Seurat. À 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 désemparé. 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, il dote ses paysages d'une palette de plus en plus libre qui définira son style et dont on perçoit déjà l'empreinte dans cette toile bretonne.



ALFRED SISLEY

(PARIS, 1839 – MORET-SUR-LOING, 1899)

Verger aux environs de Moret-sur-Loing

1890

Huile sur panneau signée en bas à droite 21,6 x 26,9 cm.

Certificat comité Alfred Sisley

Publication

Oeuvre reproduite au *Catalogue raisonné d'Alfred Sisley*, François Daulte, Lausanne, 1959.

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 rougeoie. A cette palette aux couleurs chaudes, roses orangées, le peintre associe une touche très prononcée presque empâtée. Les traits formant le sol accentue 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. De retour à Paris, 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

(PARIS, 1839 – MORET-SUR-LOING, 1899)

Premier jour de Printemps à Moret

1889

Huile sur panneau signée et datée en bas à gauche 46 x 56 cm.

Certificat comité Alfred Sisley

Publication

Œuvre reproduite au *Catalogue raisonné d'Alfred Sisley*, François Daulte, Lausanne, 1959.

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 un peintre impressionniste britannique. Destiné à une carrière commerciale, il étudie à Londres où il découvre la peinture de Constable et de Turner. De retour à Paris, 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.



CHAÏM SOUTINE

(SMILOVITCHI, 1893 – PARIS, 1943)

Village avec cyprès dans le Sud de la France

Vers 1920-1930

Huile sur toile signée en bas à droite 65,6 x 50,5 cm.

Certificat Tuchman & Dunow

Publication

Ceuvre répertoriée dans le *Catalogue raisonné*, Tuchman, Dunow & Perls, Cologne, 1993.

Où sommes-nous ? Depuis quel point de vue observons-nous ce paysage auquel le regard doit s'acclimater pour distinguer peu à peu la silhouette familière d'une, puis de deux, maisons aux murs ocre-jaune et aux toits orangés ? Dans ce magma de verdure et de roche, on discrimine, au fur et à mesure de son exploration, les différents espaces qui cohabitent dans cette toile. Au premier plan, rocheux et imprécis, succède une zone verte de frondaisons d'arbres parmi lesquels pointent deux ou trois cyprès et d'où émergent quelques maisons. Au-delà, une zone bleue nous suggère la crête d'une montagne, puis enfin, le ciel. Toute en tension, cette composition est traversée diagonales descendantes de gauche à droite qui la découpent en différents plans. La palette de couleurs, flamboyante et tactile, accumule des tons vifs et purs – verts, bleus, rouges et jaunes – dont les pigments semblent triturés à la surface même du tableau, obtenant ainsi une croûte épaisse. On devine combien Soutine s'est immergé dans son motif et s'est affranchi des lois de la perspective pour recomposer l'espace selon sa propre perception. Il opère ici, une fusion entre les formes, entre les plans, entre le proche et le lointain. L'espace dense et comprimé confine à l'abstraction.

210

Chaïm Soutine (1893-1943) est un peintre juif russe, émigré en France, et qui appartient à « l'École de Paris ». Après des études à Vilnius, il arrive à Paris en 1912, et s'installe à la Ruche, où il rencontre Chagall et Modigliani, qui le prend en charge. S'il se joint à la bohème de Montparnasse, il reste indépendant des mouvements artistiques de son temps. Il fréquente assidûment le Louvre, où il admire Rembrandt, Courbet et Chardin. Il traverse, cependant, des années difficiles, durant lesquelles le poète et marchand d'art Léopold Zborowski le finance et l'envoie peindre dans le Sud de la France où il se consacre au paysage. C'est de cette époque, dite du « style de Céret », que date ce *Village avec cyprès*. De retour à Paris, il est découvert par le marchand Paul Guillaume et rencontre le riche collectionneur américain Barnes qui lui achète une trentaine d'œuvres d'un coup. Dès lors, sa côte monte et sa carrière s'envole. Bientôt, sous la protection amicale de la décoratrice Madeleine Castaing, il sort de l'indigence et mène une vie plus confortable. Cependant, souffrant d'un ulcère à l'estomac, qui l'emportera à 50 ans, Soutine est un peintre tourmenté et asocial. Il développe une technique très particulière où il utilise pigments et pinceaux dans un corps à corps violent avec la toile, allant jusqu'à peindre avec ses doigts. Son style expressionniste exprime une grande exaltation distordant l'espace et les éléments ; la touche est grasse et épaisse, les couleurs vives. Les paysages de Céret atteignent le paroxysme de cette violence expressive, sismique.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

(ALBI, 1864 – SAINT-ANDRÉ-DU-BOIS, 1901)

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 Galerie 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.

212

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) est un peintre «postimpressionniste» 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 peindre 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

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

Vase de fleurs

Vers 1933

Huile sur planche signée en bas à droite
41 x 33 cm.

Provenance

Vente Christie's, New-York, 26 février 1990, lot 50; Vente Matsart, Jérusalem,
28 novembre 2010, lot 44.

Dans cet espace saturé de matières et de couleurs, on distingue, au centre, un bouquet de roses. Apportant leurs taches claires et délicates dans le tumulte ambiant, ces six roses bien écloses sont autant de percées de lumière. Le vase qui les accueille, globe bleu au reflet blanc unique, repose bien centré sur une table orangée qui avance jusqu'au spectateur. Emanant de la gauche, une forme blanche s'allonge et gagne le vase; elle représente vraisemblablement quelque nappe étirée de façon désordonnée. Eût-elle été noire que cette forme aurait immédiatement évoqué l'ombre du bouquet. Le fond, quant à lui, semble plus abstrait. Dans un amalgame de couleurs plus froides, le même bleu sombre que celui du vase – une fenêtre? – transparait derrière les fleurs. Coloriste à la touche virevoltante, Utrillo, nous livre ici une subtile palette de couleurs qu'il superpose plus qu'il ne les mélange, par couches irrégulières pour jouer de leurs transparences. Plus intéressé par le traitement de la matière que par le sujet lui-même, il réalise ici une toile proche de l'abstraction.

214

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 les rues et les cafés où se glissent parfois de rares silhouettes humaines. Son style bien que 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. Durant sa « période blanche » (1909-14), il utilise le zinc qu'il mélange au plâtre pour traduire la décrépitude des murs de Montmartre. Peintre prolifique, il commence à vivre de sa peinture, parrainé par les amis de sa mère, Renoir ou Degas, et gagne en notoriété grâce au marchand d'art Paul Guillaume, qui organise sa première grande exposition en 1922.



MAURICE UTRILLO

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

Sain - 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'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.



MAURICE UTRILLO

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

Église Saint-Rémy de Domrémy sous la neige

1937

Huile sur toile signée et datée en bas à droite.

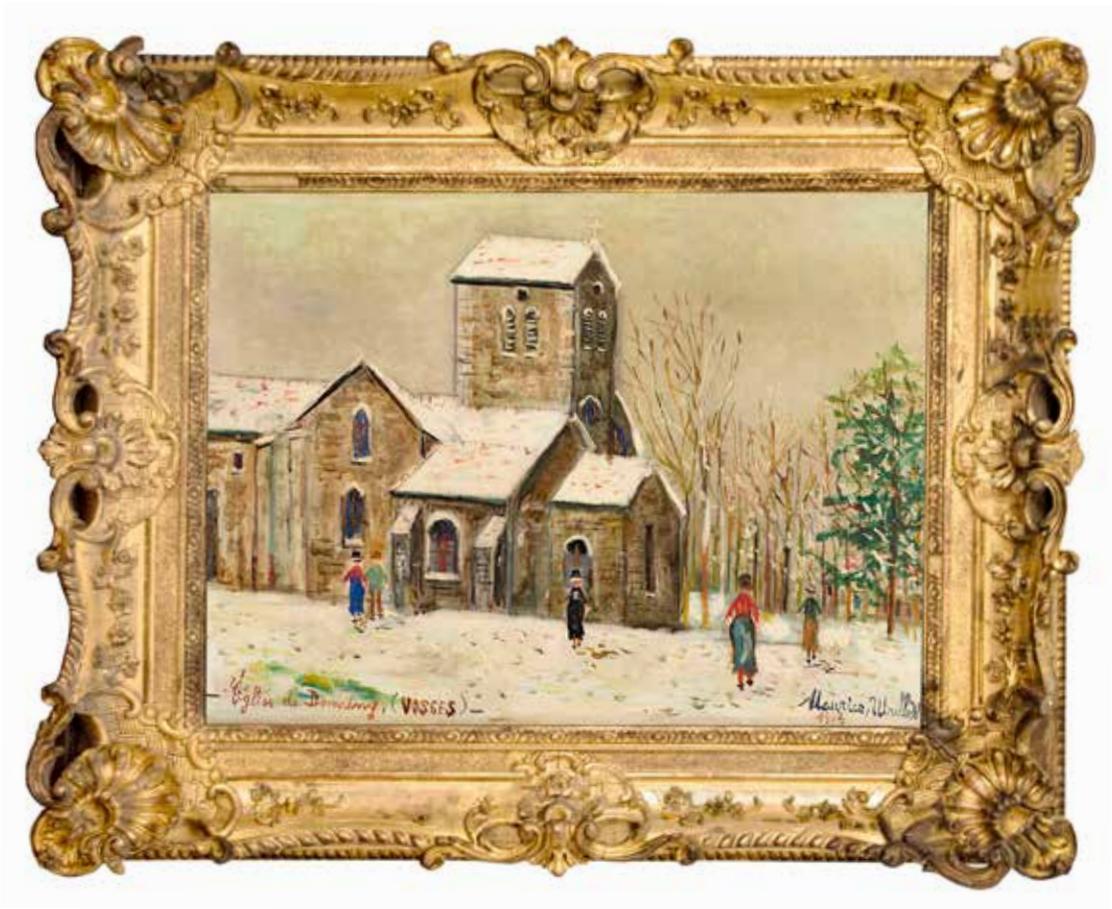
34 x 47 cm

Certificats Petrides et Fabris.

De l'église actuelle de Saint-Rémy on reconnaît surtout le clocher-porche, massif et quadrangulaire avec son toit à double pente. Représentée probablement depuis le chevet, autour duquel s'étalait le cimetière du village, l'église offre cependant quelques entorses à la réalité. Cette succession de toits pentus aux orientations différentes qui témoignerait d'une architecture étrangement complexe, laisse penser que le peintre représente l'édifice de mémoire. Les ouvertures à doubles ogives du clocher sont ainsi devenues, sous sa palette, deux fenêtres distinctes surmontées d'un œil-de-bœuf. Mais l'impression d'ensemble est pourtant la bonne, qui nous restitue la pierre blonde de cette église de village dont les toits enneigés et le ciel gris qui la surplombe nous transporte dans la froideur d'un hiver vosgien. La composition, caractéristique d'Utrillo, laisse une large place à son traitement orthogonal de l'architecture. Avec ce style naïf et frais, qui en fait la signature, il dispose ses personnages, petits pantins aux bras écartés, selon les lois de la perspective en les faisant décroître avec leur éloignement. Leurs couleurs vives tranchent avec la palette ocre et blanche de l'église et du paysage hivernal, dont les silhouettes dépouillées des arbres, à droite, accentuent la profondeur de l'espace.

218

Maurice Utrillo (1883-1955) est un peintre français qui se consacre principalement aux paysages urbains. Fils de la peintre et modèle Suzanne Valadon, mais de père anonyme, il va connaître une vie perturbée, sous l'emprise de l'alcoolisme. Reconnu tardivement par le peintre catalan Utrillo, amant de sa mère, il en prendra le patronyme en 1891. Baignant dans le milieu artistique bohème de l'entourage maternel, il est encouragé à la peinture par sa mère. Sa signature témoigne de l'attachement qu'il lui porte avec le « V. » final pour « Valadon ». Formé chez le peintre Alphonse Quizet, il s'installe à Montmartre qu'il choisit comme sujet de prédilection de sa peinture. Il en peint rues et cafés, qu'ils fréquentent assidument, où se glissent parfois de rares silhouettes humaines. Durant sa « période blanche » (1909-14), il utilise le zinc qu'il mélange au plâtre pour traduire la décrépitude des murs de Montmartre. Son style naïf rend néanmoins avec précision la topographie des lieux. Son sens aigu de l'observation crée une atmosphère empreinte d'une certaine mélancolie. Peintre prolifique mais fragile, s'il tire profit très tôt de sa peinture, ses crises nerveuses et éthyliques le conduisent à plusieurs tentatives de suicide. Cependant, parrainé par les amis de sa mère, Renoir et Degas, il gagne en notoriété grâce au marchand d'art Paul Guillaume, qui organise sa première grande exposition en 1922.



MAURICE UTRILLO

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

Bourg-la-Reine, sous la neige

1939

Huile sur toile signée en bas à droite 46 x 55 cm.

Certificat Jean Fabris

Publication

Oeuvre répertoriée dans le *Catalogue raisonné de l'œuvre complet de Maurice Utrillo*, Jean Fabris & Cédric Paillier, Paris, 2009.

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

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

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 renseigne 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 brodé 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 gaieté. 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

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

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.



MAURICE UTRILLO

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

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

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

Le Lapin agile sous la neige

Vers 1950

Huile sur toile signée en bas à droite « Maurice Utrillo V. »
37 x 46 cm.

Certificat Gilbert Pétridès
Attestation d'inclusion Jean Fabris.

Provenance
Ancienne collection Jean Foulon, Paris

Publications
P. Pétridès, L'œuvre complet de Maurice Utrillo, Tome III, Paul Pétridès Editeur, Paris, 1969,
n° 1936, p. 220, reproduit en noir et blanc, p. 221.

Sous un ciel gris d'hiver, quelques bâtisses dressent façades et pignons au débouché d'une ruelle. La neige a recouvert les toits et la chaussée. On se croirait à la campagne. Quelques passants égrènent leurs silhouettes colorées, tels des pions sur un tapis blanc. Et pourtant nous sommes en plein Paris... Haut lieu mythique de la bohème montmartroise, Le Lapin agile fait figure de monument chez les écrivains, chansonniers et artistes de tout poil au tournant du XXe s. On ne compte plus les grands noms qui s'y pressèrent surtout avant la Première Guerre mondiale, Picasso, Max Jacob, Dorgelès, Cendrars, Mac Orlan... Longtemps sous la houlette d'Aristide Bruant, qui le rachète en 1913, on y chante, et festoie toute la nuit. Peintre infatigable de son quartier qu'il n'a quasiment jamais quitté, Utrillo, familier des lieux, nous restitue ici ce cabaret aux allures de maisonnette de faubourg dont la gloire, certes un peu ternie, perdue aujourd'hui. Le paysage n'a d'ailleurs guère changé depuis lors témoignant de ce village aux ruelles paisibles que présente toujours le haut-Montmartre. Le pignon sombre de l'immeuble voisin domine encore le cabaret, les mêmes barrières blanches en clôturent la terrasse, jusqu'à l'arbre, plus proéminent, qui en dissimule davantage la façade. On reconnaît ici la touche d'Utrillo, à la fois naïve et précise, qui cherche à restituer l'âme de ce vieux Montmartre. Rigoureux dans la perspective, plus approximatif dans ses personnages, il signe ici un pan de l'histoire de la bohème artistique parisienne qui attira le monde entier au siècle dernier.

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 les rues et les cafés où se glissent parfois de rares silhouettes humaines. Son style bien que 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. Durant sa « période blanche » (1909-14), il utilise le zinc qu'il mélange au plâtre pour traduire la décrépitude des murs de Montmartre. Peintre prolifique, il commence à vivre de sa peinture, parrainé par les amis de sa mère, Renoir ou Degas, et gagne en notoriété grâce au marchand d'art Paul Guillaume, qui organise sa première grande exposition en 1922.



BALTHASAR VAN DER AST

(MIDDELBOURG, 1593 – DELFT, 1657)

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.

230

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 XVII^e siècle 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

(DELFT, 1672 – DELFT, 1745)

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.



KEES VAN DONGEN

(ROTTERDAM, 1877 – MONACO, 1968)

Bouquet de fleurs

Huile sur toile, signée en bas à gauche « Van Dongen »
30,8 x 27,3 cm.

Certificat Wildenstein Institute

Provenance

Vente Christie's, New-York, 4 novembre 1981, lot 171 ;

Vente Christie's, Paris, 20 mai 2009, lot 50.

L'originalité de cette composition est de prime abord son point de vue. Représenté en plongée, ce bouquet offre une rotondité presque parfaite où les fleurs, vues du dessus, déploient leurs corolles, cernées par une couronne de feuilles. Nulle place laissée au hasard dans cet ordonnancement régulier. Renforçant cet effet d'optique, le vase, rond lui aussi, disparaît partiellement sous la masse florale. Le plan sur lequel il repose n'est plus qu'une surface unie, limitée par les seuls côtés de la toile. Une ombre brouillée se répand sur la droite, comme une émanation diluée du vase... car ce sont ici les couleurs qui construisent les formes. Aucuns traits de contour, juste des couches apposées, des couleurs juxtaposées, pures ou parfois amalgamées. La touche, épaisse, modèle pétales et feuilles. Les couleurs sont vives et contrastées : vermillon, jaunes et orangées pour les fleurs, camaïeu de verts pour les feuilles. Le globe du vase, plus lisse, est bleu et vert pâle. Enfin, pour magnifier l'éclat de son bouquet, le peintre a choisi un fond gris aux subtiles variations de mauves.

234

Kees Van Dongen (1877-1968) est un peintre néerlandais naturalisé français. Il étudie d'abord l'art à l'Académie royale des beaux-arts de Rotterdam, puis s'installe à Paris en 1899, où il rencontre le critique d'art Félix Fénéon, et commence à travailler comme illustrateur pour des journaux anarchistes, comme *L'Assiette au beurre*. En 1905, Van Dongen se lance dans l'aventure fauve en exposant, aux côtés de Matisse et Vlaminck, au fameux Salon d'Automne qui crée le scandale avec sa « cage aux fauves ». Il habite alors au Bateau-Lavoir, en voisin de Picasso. En 1916, séduit par la belle Léo Jasmy, qui lui ouvre les portes du grand monde, il abandonne son épouse et emménage avec elle dans un hôtel particulier du bois de Boulogne. Il devient alors le peintre mondain de l'entre-deux guerres. Si, en 1941, Van Dongen, déjà âgé, se compromet en participant au « voyage à Berlin » organisé par le III^{ème} Reich, il redevient néanmoins le peintre attitré de la jet – set après-guerre. Retiré sur la côte d'azur, il peint, en 1959, le portrait de Brigitte Bardot. En 1967, une grande rétrospective lui est consacrée au Musée National d'art moderne de Paris. C'est donc dans la célébrité qu'il s'éteint en 1968, dans sa villa à Monaco.



JAN VAN GOYEN

(LEYDE, 1596 – LA HAYE, 1656)

Une Scène d'estuaire

1655

Huile sur panneau de bois signée datée « VG 1655 »
64,6 x 96,3 cm.

Provenance

Donnée en 1962 au North Carolina Museum of Art Vente, Sotheby's, New-York, 28 janv. 1999, lot 202A.

Une activité intense anime ce paysage fluvial. Barques et bateaux à voile, chargés de personnages et de marchandises, évoluent dans un va-et-vient entre rives et embarcations. Depuis la berge du premier plan, où se découpent des silhouettes humaines, sur une barque, et celles de bovidés, paissant, on embrasse un vaste paysage d'estuaire. Sur la rive opposée du fleuve, le clocher d'une église pointe sa flèche vers les cieux, en écho aux mats et voiles des navires, accostés à proximité. Plus à gauche enfin, l'horizon se dégage pour faire place à la mer où se profilent de nombreux navires dont la taille décroissante nous informe de leur éloignement. L'œil est ainsi attiré d'une embarcation à l'autre, du premier au dernier plan. Le soleil, filtré par une masse nuageuse, est encore bas, derrière la rive opposée, imposant à toute la composition une vue en contre-jour. L'horizon, très bas, laisse une large place au ciel dont le tumulte des nuages, déclinés dans un camaïeu de gris argentés, se reflète dans une eau étrangement calme. Van Goyen privilégie ici, comme à son habitude, les effets changeants de la lumière dans un ciel monochrome qui occupe les trois-quarts du tableau.

236

Jan van Goyen (1596-1656), est un peintre paysagiste, éminent représentant du Siècle d'or hollandais, réputé pour ses vues de rivières et canaux qu'il déclina tout au long de sa carrière. Formé chez le peintre et graveur Esaias Van de Velde, qui lui enseigna la peinture de paysages et avec lequel il voyagea en France, il intègre en 1618 la Guilde de Saint-Luc et mène en parallèle une fructueuse carrière de marchand d'art. Etabli à La Haye, il se spécialise dans les paysages maritimes et compte parmi ses nombreux élèves Isaack van Ostade et Pieter de Molyn. Peintre prolifique et recherché, il réalise plus d'un millier de tableaux et autant de dessins, dont les plus remarquables couvrent désormais les cimaises des plus grands musées internationaux. Le musée du Louvre possède ainsi une dizaine de tableaux du maître, témoignant de l'évolution de sa carrière. Cette Scène d'estuaire qui date de sa maturité obéit aux mêmes processus de construction qui sont la signature de l'artiste et où lumières et valeurs sont privilégiées aux tons et couleurs.



GILLIS VAN TILBORCH

(BRUXELLES, 1625 – BRUXELLES, 1678)

Repas devant une auberge

3^{ème} quart du XVII^e siècle

Huile sur panneau de chêne 43 x 68 cm.

Certificat René Millet Expertise.

Il règne ici un air de fête. Mais que célébrons-nous ? La plupart sont à table quand d'autres s'affairent à des tâches domestiques. La hiérarchie sociale se distingue peu à peu en découvrant au centre ce personnage richement habillé qui lève son verre à la cantonade. Bénéficiant avec son épouse de chaises quand les autres convives s'entassent sur un banc, ils occupent à eux deux un seul côté d'une table abondamment garnie. L'assemblée est sage et respectueuse, on n'observe aucun des débordements auxquels nous habituent les fêtes villageoises de Rubens ou Téniers... Serait-ce un notable célébrant quelque évènement à l'auberge avec ses convives ? La scène se passe à la campagne, à l'écart d'un village dont on distingue l'église au loin, entre les arbres. L'auberge se présente comme une large bâtisse rustique, en torchis, dont on a sorti les tables afin de bénéficier de cette belle journée ensoleillée. Une rivière coule à proximité où une femme lave son linge, au premier plan. Le peintre saisit ici un moment de la vie sociale de ses contemporains, captant les faits et gestes de ces Flamands du XVII^e siècle qui s'adonnent notamment à la consommation du tabac récemment introduit aux Pays-Bas et dont témoignent plusieurs longues pipes blanches activées çà et là. La palette de couleurs plutôt vives, ponctuées des taches rouges des vêtements qui rythment cette composition, évoque davantage la Kermesse de Rubens que les scènes de tavernes de Téniers. Si l'ambiance est ici plus sereine et posée, elle n'en reste pas moins caractéristique des scènes de genre qu'inventa l'école flamande du XVII^e siècle.

238

Gillis Van Tilborch (1625-1678) est un peintre flamand spécialisé dans les scènes de genre. Membre de la guilde bruxelloise de Saint Luc, élève de Téniers, il ouvre son propre atelier à Bruxelles en 1654. Dans la tradition de la peinture flamande, où s'illustre en particulier Bruegel, la scène de genre est prétexte à montrer la vie quotidienne d'une société contemporaine, observée avec acuité. S'y mêlent parfois des connotations morales, notamment dans les scènes de tavernes, mais aussi une douceur de vivre comme dans ce *Repas devant une auberge*. Ce tableau s'inscrit dans une typologie que Tilborch développera au cours des années 1660-70 et que l'on peut rapprocher de celui du Louvre, *Réunion familiale en plein air*, et du Metropolitan Museum, *La Visite à la ferme*, dont les compositions sont similaires : la place accordée à l'architecture avec une grande bâtisse disposée à droite fermant la composition, l'échappée vers l'horizon sur la gauche et enfin cet ordonnancement des personnages se répartissant le centre du tableau jusqu'au premier plan. Gillis Van Tilborch puise son inspiration dans une observation fine du genre humain qui lui permet de dépasser l'aspect anecdotique pour nous dresser des portraits sensibles de ses contemporains.



GILLIS VAN TILBORCH

(BRUXELLES, 1625 – BRUXELLES, 1678)

(attribué à)

Scène villageoise

3^{ème} quart du XVII^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.

240

Gillis Van Tilborch (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 Tilborch 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

(PARIS, 1876 – RUEIL-LA-GADELIÈRE, 1952)

Maurice de Vlaminck (1876-1952) est un peintre d'origine belge, autodidacte. Il se fait connaître, dès 1905, pour sa participation au Salon d'automne qui fit scandale. Avec ses amis Derain, Matisse et Dufy, il initie un nouveau style qualifié de « fauve » par la critique et caractérisé par des couleurs vives et pures appliquées en larges aplats et sans références directes à l'objet peint. Si le mouvement ne perdure guère au-delà des années 1910, toute l'œuvre de Vlaminck en restera néanmoins empreinte.

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. La peinture de Vlaminck est généreuse et spontanée. A la frontière du figuratif, son style, aux touches largement brossées et aux couleurs saturées, doit autant à l'œuvre de Van Gogh, pour son goût des empâtements qu'à celle de Cézanne, pour ses constructions spatiales osées.

MAURICE DE VLAMINCK

(PARIS, 1876 – RUEIL-LA-GADELIÈRE, 1952)

Fleurs

Vers 1910 - 1920

Huile sur toile signée en bas à droite « Vlamincck »
72 x 53 cm.

Certificat Wildenstein Institute

Entre ciel et terre, entre le bleu et l'ocre, entre un espace éthéré et un support concret. Si l'art de peindre des bouquets de fleurs est chez certains artistes un exercice de style, chez Vlamincck c'est l'expression intense du sien. Chaque nouvelle composition est pensée comme un paysage, travaillée comme un « morceau » de peinture. Ici, en particulier, le fond, traité comme un ciel délavé, laisse filtrer la lumière à travers les nuées. La palette de bleus délavés, qui occupe la quasi-totalité de la toile comme dans un paysage hollandais, offre un contraste presque palpable avec le bois de cette table lustrée, au contour bien dessiné. Vlamincck joue avec les effets de profondeur et de matières, révélées par les contrastes de sa touche, des tonalités et des lumières. Il ne cherche pas à figurer un espace réel ni même plausible. Le jeu d'ombres est ici purement plastique pour souligner les couleurs ou affirmer les plans, comme cette ombre rectiligne du vase qui ignore sa forme en balustre. De même, la lumière, bien qu'émanant de la gauche, tolère l'ombre bleu foncé du vase sur le fond qui n'a de sens que pour intensifier le reflet lumineux sur le vase, et partant, son volume. Mais tout ce décor, brossé à larges traits, a pour finalité de servir d'écrin au bouquet dont fleurs et branchages jaillissent du fut bombé. Là, la touche s'affine, se précise, décrit. La minutie des pétales et des clochettes, l'intensité des couleurs franches - rouge, blanc, vert -, la position centrée... tout concourt à magnifier cette explosion florale. Une fois de plus, Vlamincck réussit le tout de force de réinventer la nature morte en une manifestation vivifiante et joyeuse.



MAURICE DE VLAMINCK

(PARIS, 1876 – RUEIL-LA-GADELIÈRE, 1952)

Bouquet varié

Vers 1914

Huile sur toile signée en bas à droite « Vlamincck »
65 x 55 cm.

Certificat Wildenstein Institute.

Sous une apparente simplicité, ce bouquet de fleurs nous offre un manifeste de la peinture de Vlamincck. Tout nous parle ici de sa touche, de son style, de sa palette... le fond aux couleurs encore fauves sur lequel se détachent ces fleurs aux touches plus empâtées, annonce déjà la transition de son style. La table figurée en angle, où repose le vase, propose un semblant de profondeur mais la disparition de ses contours dans les variations colorées du mur, abolit toute notion de plan. Au défi de toute loi optique, l'ombre portée du bouquet envahit la table mais reste curieusement contenue par son rebord surélevé, comme si elle était liquide. Le vase, légèrement décentré, apporte à la composition sa rondeur blanche et reçoit en retour l'apposition circulaire d'un reflet blanc, seule touche de lumière vive. Les fleurs aux couleurs tranchées témoignent aussi de la vivacité de la touche du peintre. Les glaïeuls aux pétales rouges dardent leurs tiges agitées au-dessus des giroflées aux taches pommelées jaunes vifs et vermillon... Ce feu d'artifice floral tranche avec la sérénité du fond dont les couleurs plus diluées, héritées de sa période fauve, évoquent un paysage baigné par la lumière de l'aube. Entre nature morte et paysage, Vlamincck semble vouloir brouiller les pistes.



MAURICE DE VLAMINCK

(PARIS, 1876 – RUEIL-LA-GADELIÈRE, 1952)

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

(PARIS, 1876 – RUEIL-LA-GADELIÈRE, 1952)

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 siècle. 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

(PARIS, 1876 – RUEIL-LA-GADELIÈRE, 1952)

Bouquet de fleurs

1930

Huile sur toile signée en bas à gauche
62 x 46 cm.

Publication

Oeuvre 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 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

(PARIS, 1876 – RUEIL-LA-GADELIÈRE, 1952)

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 » renvoie 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

(PARIS, 1876 – RUEIL-LA-GADELIÈRE, 1952)

La Route nationale

Vers 1935

Huile sur toile 54 x 65 cm

Signée en bas à gauche

Certificat Wildenstein – Plattner

La route tient lieu ici de « personnage » principal. Asphaltée, rectiligne et parfaitement centrée, elle fend la composition, ignorant les quelques maisons qui la bordent, et nous entraîne dans une perspective accélérée vers le fin fond du tableau, vers une destination invisible. Cette nationale nous parle de modernité dans cette France de l'entre deux-guerres qui se pare, peu à peu, d'un réseau routier flambant neuf. De part et d'autres, des poteaux électriques l'accompagnent, apportant à leur tour un courant qui irrigue le territoire. Paradoxalement, une seule voiture la parcourt et ce n'est pas elle qui nous donne cette impression de vitesse, mais bien plutôt la touche picturale, caractéristique de Vlaminck, qui court, vole et nous fuit dans la bande pointillée du centre et, plus encore, dans sa retranscription sauvage sur le bas-côté droit. Le ciel, quant à lui, balayé de nuages agités, nous évoque une mer déchainée. Là, réside toute la dynamique de la toile, montrant le chaos d'une nature, que seul l'homme parvient à maîtriser, à terre, par l'emprise de ses infrastructures. Ce paysage est une ode à la modernité incarnée par l'automobile. Seule architecture expressément désignée par son titre explicite, « AUTO », le garage se substitue désormais à l'église d'antan.



MAURICE DE VLAMINCK

(PARIS, 1876 – RUEIL-LA-GADELIÈRE, 1952)

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 transparaitre, 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

(PARIS, 1876 – RUEIL-LA-GADELIÈRE, 1952)

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

(PARIS, 1876 – RUEIL-LA-GADELIÈRE, 1952)

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

(PARIS, 1876 – RUEIL-LA-GADELIÈRE, 1952)

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

(PARIS, 1876 – RUEIL-LA-GADELIÈRE, 1952)

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

(CINCINNATI, 1931 – NEW-YORK, 2004)

Maquette for still life with orange and tulip doodle

1987

Liquitex sur carton découpé signé et daté 87 en bas à droite
65x71 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.

268

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.

