

DREYFUS



TABLEAUX DE MAÎTRES

26, Birsigstrasse – CH 4054 BÂLE

D R E Y F U S

TABLEAUX DE MAÎTRES

DREYFUS

26, Birsigstrasse - CH - 4054 BÂLE

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

INDEX DES TABLEAUX

ALBRICI	6-7 et 8-9
BOILLY	14-15, 116-17 et 18-19
BOUCHER	20-21, 22-23 et 25-25
BOUDIN	28-29, 30-31, 32-33, 34-35, 36-37, 38-39, 40-41, 42-43, 44-45 et 46-47
BUFFET	48-49
CAILLEBOTTE	50-51
CANALETTO	52-53
CEZANNE	54-55
CHARDIN	58-59 et 60-61
CHARPENTIER	62-63
CLERMONT	124-125
COEK VAN ALST	64-65
COROT	68-69, 70-71, 72-73, 74-75, 76-77, 78-79 et 80-81
COURBET	82-83
D'ALESSIO	84-85
DAVID	86-87
DE CHAMPAIGNE	88-89
DEGAS	90-91
DE MARLIER	92-93
DE TROY	94-95
DORIVAL	96-97
DOYEN	98-99
DUBUT	340-341
DUFY (Jean)	100-101
DUFY (Raoul)	104-105
ECOLE ALSACIENNE	106-107
ECOLE FLAMANDE	108-109
ECOLE FRANCAISE XVIII ^{ème} s.	110-111
ECOLE DE FRANCFORT XVII ^{ème} s.	112-113
ECOLE HOLLANDAISE XVIII ^{ème} s.	114-115
FANTIN - LATOUR	116-117 et 118-119
FRAGONARD	120-121 et 122-123
GERICAULT	128-129, 130-131 et 132-133
GERTNER	134-135
GIACOMETTI	338-339
GOBERT	136-137
GONTCHAROVA	140-141, 142-143, 144-145, 146-147, 148-149, 150-151 et 152-153
GUILLAUMIN	156-157 et 158-159
HABERT	160-161
HALS	164-165
HELLEU	166-167
HILLEMACHER	168-169

HOLBEIN	170-171
HUE	172-173
KANDINSKY	176-177 et 178-179
KAUW	180-181
LACROIX DE MARSEILLE	182-183, 184-185, 186-187, 188-189, 190-191 et 192-193
LANCRET	194-195
LAURENCIN	196-197, 198-199, 200-201 et 202-203
LEGER	204-205
LE NAIN	206-207, 208-209 et 210-211
LHOTE	212-213
MAITRE DE GUEBWILLER	214-215 et 216-217
MARQUET	220-221, 222-223, 224-225 et 226-227
MICHAU	228-229
MODIGLIANI	230-231
MOREAU	232-233
NATTIER	234-235 et 236-237
OGUISS	238-239
OUDRY	240-241
PATER	244-245, 246-247 et 248-249
PETIT	250-251
PISSARRO	252-253
RAZA	162-163
ROBERT	254-255
ROUAULT	256-257
SISLEY	258-259
SOREAU	260-261
STEINER	262-263
STETTER	264-265
UTRILLO	268-269, 270-271, 272-272, 274-275, 276-277, 278-279, 280-281, 282-283, 284-285 et 286-287
VAN DER AST	288-289
VAN DER BORCHT	290-291
VAN DER BURCH	292-293
VAN DONGEN	294-295 et 296-297
VAN GOYEN	298-299 et 300-301
VAN HULSDONCK	302-303 et 304-305
VAN LAMEN	306-307
VAN TILBORCH	308-309 et 310-311
VLAMINCK	314-315, 316-317, 318-319, 320-321 et 322-323
VUILLARD	326-327
WARHOL	330-331
ZANDOMENEGHI	332-333 et 334-335

ENRICO ALBRICI

(VILMINORE DI SCALVE 1714 – BERGAME 1775)

Nains célébrant un festival

Huile sur toile

63 x 93,7 cm

Provenance

Collection de l'Ambassadeur and Mme Alfred Hoffman, North Palm Beach.

L'heure est à la fête ! On danse, on joue de la musique, on relève des défis. C'est toute la ville qui a mis ses plus beaux atours pour sortir festoyer en plein air. A l'arrière-plan, des maisonnettes laissent imaginer un hameau autrefois fortifié dont seul subsiste une arche à gauche. A droite, c'est sur un champignon qu'est installé l'orchestre. Très vite en effet, la disproportion des éléments, ainsi que la morphologie des personnages, nous révèlent la dimension lilliputienne de cette scène. Cette assemblée de nains est d'évidence un prétexte pour singer la société contemporaine sans pour autant y glisser une quelconque morale. Le peintre joue plutôt sur le décalage et le comique provoqué par les changements d'échelle. Ainsi, l'arbre à gauche n'est autre qu'un cep de vigne, dont l'énorme grappe de raisins s'apprête à être taillée par d'immenses ciseaux. En contrebas, on recueille précieusement les grains au centre d'un drap tendu, la composition n'étant pas sans évoquée la coquille d'une huitre au sein de laquelle auraient roulé trois perles noires... Les oiseaux, à leur tour, participent au comique de la situation, servant de moyens de locomotion aux nains. Couleurs vives et détails raffinés mais cocasses donnent à cette scène un aspect enjoué et la rattache aux « Bambocciate », genre très en vogue depuis le XVIIe s.

6

Enrico Albrici (1714-1775) est un peintre rococo italien. Né à Vilminore di Scalve, près de Bergame, il se forme dans l'atelier du peintre Ferdinando Cairo, à Casal Monferrato de 1730 à 1733. Spécialisé dans la peinture à fresque et particulièrement habile dans le trompe-l'œil, Albrici travaille sur d'importants chantiers à Bergame et Brescia, peignant des fresques monumentales pour les églises et les bâtiments publics. Cependant, pour une clientèle privée, il développe un tout autre registre de peintures, produisant des scènes satyriques, dites « bambocciate », mettant en scène des nains qui boivent, dansent ou s'adonnent à des efforts pseudo-héroïques tels que chasser des homards géants, combattre des bataillons de grenouilles ou, comme ici, découper un morceau de fromage. Ce genre, hérité de la peinture hollandaise, a pris un essor particulier au milieu du XVIIe s. et tient son nom du sobriquet attribué au peintre hollandais installé à Rome, Pieter van Laer, surnommé « il Bamboccio ». Ces peintures très prisées des collectionneurs, apportent à Albrici célébrité et prospérité auprès des bourgeoisies milanaise et turinoise.



ENRICO ALBRICI

(VILMINORE DI SCALVE 1714 – BERGAME 1775)

Nains coupant un gros morceau de fromage

Huile sur toile

57,2 x 90,5 cm

Provenance

Collection de l'Ambassadeur and Mme Alfred Hoffman, North Palm Beach.

Combien sont-ils? Il est bien difficile de dénombrer cette foule de petits personnages qui pullulent dans la toile comme autant de petits rongeurs ou insectes... Car ici, le peintre joue sur la prolifération pour accentuer la différence d'échelle entre les éléments. En effet, ces nains évoluent dans un milieu, paysage et objets, à leurs dimensions. Cependant, l'intrusion d'un énorme morceau de fromage vient chambouler tout rapport d'échelle et apporte un côté burlesque à cette scène. Semblable à un bloc de pierre, la part de fromage s'apparente désormais à la falaise qui la surplombe, et les nains la prennent alors d'assaut comme s'ils s'attaquaient à un gros rocher, qu'ils entreprennent de scier. Tout s'apparente alors à un travail de tailleurs de pierre où chacun s'organise pour découper, récolter, acheminer des morceaux de fromage qu'on charrie à dos d'hommes... un véritable travail de forçats. C'est ainsi toute une micro société qui est représentée, où les nains, associés dans les contes à l'exploitation des mines et des carrières, caricaturent leur société contemporaine. Peinte avec des couleurs vives et truffée de détails expressifs, cette peinture appartient au genre des « Bambocciate », genre très en vogue depuis le XVIIe s.

8

Enrico Albrici (1714-1775) est un peintre rococo italien. Né à Vilminore di Scalve, près de Bergame, il se forme dans l'atelier du peintre Ferdinando Cairo, à Casal Monferrato de 1730 à 1733. Spécialisé dans la peinture à fresque et particulièrement habile dans le trompe-l'œil, Albrici travaille sur d'importants chantiers à Bergame et Brescia, peignant des fresques monumentales pour les églises et les bâtiments publics. Cependant, pour une clientèle privée, il développe un tout autre registre de peintures, produisant des scènes satyriques, dites « bambocciate », mettant en scène des nains qui boivent, dansent ou s'adonnent à des efforts pseudo-héroïques tels que chasser des homards géants, combattre des bataillons de grenouilles ou, comme ici, découper un morceau de fromage. Ce genre, hérité de la peinture hollandaise, a pris un essor particulier au milieu du XVIIe s. et tient son nom du sobriquet attribué au peintre hollandais installé à Rome, Pieter van Laer, surnommé « il Bamboccio ». Ces peintures très prisées des collectionneurs, apportent à Albrici célébrité et prospérité auprès des bourgeoisies milanaise et turinoise.



BARENT AVERCAMP

(KAMPEN 1612/13 – KAMPEN 1679)

Pêcheurs relevant leurs filets

1746

Panneau de chêne, deux planches, non parqueté

50 x 62 cm.

Signé en bas à gauche « Avercamp »

Provenance

Collection privée, Paris.

Bibliographie

Clara J. WELCKER, Hendrick Avercamp (1585-1634) Barent Avercamp (1612-1679)

« Schindlers tot Campen », Davaco ed. 1979, N° S75.

Expertise

Cabinet Eric Turquin

Tirant, hissant, soufflant, ces six pêcheurs arc-boutés relèvent avec force leurs filets, gorgés de poissons à en croire leurs efforts. Le faible dénivelé de la rive leur permet de s'avancer dans la rivière. Les jambes enfoncées dans l'eau jusqu'à mi-mollets, ils tirent chacun sur un bord du filet selon le procédé de la pêche à la senne où le filet, d'aplomb à la rivière, encercle les poissons qui sont ensuite rapatriés vers la berge. Ainsi, les quatre hommes du centre tirent-ils sur le bord inférieur du filet, muni de lest, quand les deux situés aux extrémités tiennent le bord supérieur, muni de flotteurs. Autour d'eux, sur la berge, quelques bourgeois commentent placidement la scène tandis que des femmes patientent, leurs paniers sur la tête, prêts à recevoir les poissons. Ramassée au premier plan, cette scène laisse voir le plat paysage hollandais qui s'étend à perte de vue. Laissant la rivière courir sur la partie droite, les champs où paissent quelques vaches campent l'arrière-plan jusqu'à un horizon où se dessine la silhouette d'une ville. Le ciel vaste et nuageux occupe la moitié supérieure de la toile comme dans toute peinture hollandaise du siècle d'or. Barent Avercamp ne déroge pas à cette règle et nous montre ici son talent à restituer des scènes de la vie quotidienne dans les Pays-Bas du XVII^e s. probablement sur le rivière Ijssel qu'il peint à maintes reprises. Cette scène de pêche se décline d'ailleurs dans plusieurs toiles que l'on peut retrouver dans plusieurs musées, au Rijksmuseum comme au Louvre, parfois aussi sous le pinceau de son oncle Hendrick Avercamp.

Barent ou Barend Petersz. Avercamp (1612/13-1679) est un peintre néerlandais, né et mort à Kampen dans l'Overijssel. Neveu et élève du peintre Hendrick Avercamp, il travaille sur des sujets similaires et d'une manière assez semblable à son maître Hendrick auprès duquel il commence son apprentissage en 1626. Il quitte ensuite Kampen en 1640 pour Zutphen où il reste jusqu'en 1649 avant de retourner définitivement à Kampen. Barent Avercamp est reçu maître à la guilde de Saint Luc en 1656. À la fois peintre et dessinateur, il a abordé différents thèmes: l'architecture, le paysage, en particulier ceux de neige, le portrait mais aussi les scènes de genre comme celle-ci. On peut rapprocher cette scène de pêche de plusieurs autres, notamment de celle exposée à Vienne à la Galerie Sanct Lucas en 1984-85 (n° 14).



LOUIS-LÉOPOLD BOILLY

(LA BASSÉE, 1761 – PARIS, 1845)

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 XVIIIe 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.

LOUIS-LÉOPOLD BOILLY

(LA BASSÉE, 1761 – PARIS, 1845)

La Leçon d'union conjugale

Vers 1790

Huile sur toile
37 x 46 cm

Provenance

Vente Ernest Vincent, Paris, 22 février 197, n°3 ;

Vente anonyme, Paris, 15 juin 1900, n°1 ;

Collection de Louis-Gustave Muhlbacher (1834-1907) ;

Vente après décès de Louis-Gustave Muhlbacher, Paris, 13-15 mai 1907, n° 9 ;

Galerie Cailleux, Paris, 1922.

Publications

H. Harisse, L.-L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe. Sa vie et son œuvre (1761-1845), Paris, 1898, pp. 23, 115, cat. n° 356.

H. Mireur, Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIe s. et XVIIIe s. : tableaux, dessins, estampes, aquarelles, miniatures, pastels, gouaches, sépias, fusains, émaux, éventails peints et vitraux, Paris, 1911, pp. 268, 270 ;

P. Marmottan, Le peintre Louis Boilly, Paris, 1913, pp. 24, 226, 230, 232 ;

A. Mabile de Poncheville, Boilly, 1931, pp. 73-74 ;

L. Hauteceur, Les peintres de la vie familiale, évolution d'un thème, Paris, 1945, p. 107 ;

A. Brookner, Greuze, the Rise and Fall of an Eighteenth Century Phenomenon, Londres, 1972, p. 149 ;

E. Breton, P. Zuber, Louis-Léopold Boilly, Paris, 2020, vol. II, p. 536, n° 306 P.

Lors de sa vente en 1872, *La Leçon d'union conjugale* également intitulée *La Leçon d'amour conjugal* était accompagné de son pendant, *Les Jeunes époux*, tout récemment présenté en vente (Koller Auktionen AG, 25 septembre 2020, lot 3073, vendu 61,300 CHT). On reconnaît à gauche du couple *L'Amour menaçant* de Falconet (1716-1791) dont de nombreuses copies circulent à l'époque.

Que de symboles se cachent dans cette allégorie du bonheur conjugal. Tout évoque ici l'amour et la fidélité, à commencer par ce petit chien, fidèle animal de compagnie, ainsi que ce couple de pigeons qui se becotent, offrant aux jeunes mariés l'exemple d'une liaison pour la vie. En effet, les jeunes gens ont interrompu leurs transports passionnés pour contempler le spectacle de la parade amoureuse des deux volatiles. Les yeux mi-clos, amusés mais attentifs, ils observent les oiseaux comme pour en tirer une leçon sur la fidélité conjugale puisque les pigeons conservent le même partenaire toute leur vie durant. A première vue grivoise, cette scène, préliminaire à des ébats plus torrides, révèle en réalité un message moral. A l'arrière-plan, la réplique de *L'Amour menaçant* de Falconet délivre aussi sa recommandation sur les vertus d'un amour sincère orienté vers une seule et même personne. Au désordre ambiant répond une facture lisse et policée caractéristique de Boilly. La robe à taille haute de l'épouse ainsi que la redingote à col montant de son mari indiquent que nous sommes à la fin de la période révolutionnaire, sous le Directoire, où les femmes adoptent des tenues « à l'antique » quand les hommes dissimulent leurs cous sous des cols et foulards, exutoires à la guillotine... La scène se démarque aussi de l'iconographie libertine prisée sous l'Ancien régime pour adopter un discours plus vertueux en accord avec la nouvelle morale révolutionnaire.



LOUIS-LÉOPOLD BOILLY

(LA BASSÉE, 1761 – PARIS, 1845)

Paysage

Vers 1800

Huile sur toile
32,5 x 40,5 cm.

Publication

Etienne BRETON, Pascale ZUBER, catalogue raisonné de Boilly, le peintre de la vie parisienne de Louis XVI à Louis-Philippe, n°873 P.

Expertise

Etienne Breton

Provenance

Vente Basset, Paris, 7 avril 1824, n°185

Dans ce paysage idyllique au décor de carte postale, le temps semble comme suspendu. Au premier plan à droite, un groupe de personnages aux costumes folkloriques, presque endimanchés, devisent sereinement. Deux femmes avec leurs enfants, ont arrêté leur promenade pour s'adresser à deux hommes assis sur des rochers. Ces personnages, par leur emplacement et l'éclairage dont ils bénéficient, sont le point d'entrée pour pénétrer ce paysage qui se déploie derrière eux en plans successifs selon un parcours sinueux. En effet, sitôt à gauche une zone d'ombre nous oblige à regarder au-delà vers un village reposant sur un terrassement à flanc de coteau. Plus loin, c'est le bleu d'un lac encaissé qui attire notre regard avant qu'il ne se perde vers de lointaines cimes éthérées selon les règles de la perspective atmosphérique. Mais au-delà de la seule topographie, le peintre cherche ici à rendre un paysage pittoresque par l'architecture de ses édifices mais aussi par le folklore de ses habitants, dans une vision régionaliste romantique. Ce courant pictural auquel sacrifie ici Boilly est né d'une volonté de retrouver des sujets simples en peinture tirée d'une vie quotidienne, cependant fantasmée, où les autochtones apparaissent toujours dans leurs plus beaux atours permettant d'authentifier leur appartenance à telle ou telle région. Ici la présence des montagnes et d'un lac laissent deviner un paysage pré alpin peut-être piémontais.



LOUIS-LÉOPOLD BOILLY

(LA BASSÉE, 1761 – PARIS, 1845)

Les Caresses maternelles

Vers 1810

Huile sur toile

46,5 x 38,5 cm.

Certificat René Millet

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.



FRANÇOIS BOUCHER

(PARIS, 1703 – PARIS, 1770)

L'Oiseleur

Vers 1730

Huile sur toile
54,5 x 46 cm.

Provenance
Collection privée

A quelle facétie s'apprête à se livrer ce jeune homme ? Son large sourire laisse à penser qu'il médite quelque farce. Dans le creux de sa main droite, il tient un moineau, tandis que son index gauche, levé, esquisse un geste de prévention. Une mise en garde donc que contredit pourtant ce sourire. A moins qu'il ne s'agisse d'une promesse ou d'un défi... Le personnage, hors-champ, auquel s'adresse le jouvenceau figure probablement dans un second tableau, en pendant. Dès lors, la scène pourrait revêtir une tournure galante où l'oiseau aurait une connotation sexuelle. En effet, de nombreux tableaux du même auteur reprennent cette saynète où une jeune fille glisse dans sa cage l'oiseau offert par son galant, dans une métaphore explicite de l'acte amoureux, comme dans *The Bird Nesters* (vente Christie's, New York, 23 oct. 2012, lot 89) ou, plus magistralement, dans *Les Dénicheurs d'oiseaux*, conservé au J. Paul Getty Museum, où l'un des jeunes galants esquisse le même geste du doigt. Rustique par son sujet, la scène l'est aussi par le traitement des carnations rosées et par la touche rapidement broyée qui rappellent la manière du Hollandais Frans Hals, montrant ainsi l'influence de la peinture nordique chez François Boucher.

20

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 (1727-1731), 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. Cet Oiseleur (dont l'attribution à Boucher est confirmée par les historiens de l'art Alastair Laing et Françoise Joulie) compte parmi les œuvres de jeunesse de l'artiste qui fut très influencé par les peintres flamands. Connu lors de son séjour en Italie comme un artiste « peignant à la manière flamande », il réalise à son retour une série de dessins rustiques et drolatiques qui furent gravés pour illustrer des ouvrages de Molière (1622-1673). 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.



FRANÇOIS BOUCHER

(PARIS, 1703 – PARIS, 1770)

La Belle Villageoise

Vers 1756

Huile sur toile

41 x 31 cm.

Signée à gauche

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.

22

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.



FRANÇOIS BOUCHER (ÉCOLE DE)

(PARIS, 1703 – PARIS, 1770)

Berger au pied d'une fontaine dans un paysage

Milieu du XVIIIe s.

Huile sur toile
156 x 121 cm.

Provenance

Probablement vente anonyme, Rouen, Me Fournier, 10-11 mars 1975, n°260 ;
Vente anonyme, Londres, Sotheby's, 28 octobre 2010, n°155 ;
Collection particulière, Royaume-Uni.

Bibliographie

Probablement Alexandre Ananoff et Daniel Wildenstein, « François Boucher », Lausanne-Paris, 1976, vol. II, p. 279, n°654/6.
Probablement cat. Expo « François Boucher », New-York, Detroit, Paris, 1986-1987, p. 308, mentionné dans la notice du n°79 (comme copie).

Au milieu d'une nature riante et bucolique, un berger s'accorde une pause en badinant avec trois jeunes femmes. Allongé au pied d'une fontaine, accompagné d'une chèvre et de son chien, il joue de la flûte tout en conversant avec ces trois paysannes qui lui tendent des fleurs comme autant de gages de leur amour. On dirait que l'expression « conter fleurette » fut inventée pour ses jouvenceaux. Car tout est ici allusif aux plaisirs de la galanterie et du marivaudage. Nonobstant la présence de deux jeunes garçonnetts, incarnations des putti de pierre ornant la fontaine, la scène est une allégorie du batifolage et des jeux de séduction. L'ambiance pastorale n'est ici qu'un prétexte, déplaçant le contexte des conversations galantes de la cour aux amourettes paysannes dans une nature édulcorée. Tout rappelle ici le parc d'un château dont on aperçoit au fond à gauche une fabrique, et que la fontaine sculptée au centre décore selon le goût pour l'antique et la ruine, alors très en vogue. A droite, l'abri de fortune qui sert d'étable aux vaches et aux moutons, annonce l'engouement à venir pour les hameaux rustiques, tels ceux de Sylvie à Chantilly ou de la reine Marie-Antoinette à Versailles. D'ailleurs ces paysans aux traits peu campagnards ressemblent plus à des aristocrates déguisés jouant un rôle. Les tons pastel du paysage sur lesquels se détachent les silhouettes plus vives des personnages confèrent à l'ensemble un aspect gai et décoratif qui seyait parfaitement aux décors encore rocaille des intérieurs élégants de la fin du règne de Louis XV.

Connue sous le titre L'Idylle du berger, cette composition de François Boucher, reprise par ce tableau, fut exécutée par le peintre de Louis XV en 1768, en pendant avec Les Lavandières. Ces deux grandes toiles décoratives (240 x 236 cm) furent commandées par Roslin d'Ivry pour son château d'Hénonville, près de Beauvais, et sont désormais toutes deux conservées au Metropolitan Museum of Art de New-York. Elles témoignent de la grande virtuosité de Boucher à la fin de sa carrière dans un genre qui fit son succès et le désigne encore aujourd'hui comme l'un des principaux représentants du goût des Lumières en France, la Pastorale galante.



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)

Nature morte au pichet d'étain

1855

Huile sur toile

57 x 82 cm.

Signé des initiales et daté « E. B 1855 » (en bas à droite)

Provenance

Collection Bonvoisin, Montivilliers (commandité et acquis auprès de l'artiste).

Max Bonvoisin, Étretat (par descendance, avant 1951).

Collection de Tissot, France.

Collection particulière (avant 1973).

Vente, Me Libert, Paris, 4 décembre 2009, lot 38.

Galerie Schmit, Paris (acquis au cours de cette vente).

Publication

R. et M. Schmit, Eugène Boudin, Deuxième supplément, Paris, 1993, p. 12, no. 3883 (illustré; erronément daté 'vers 1856-60').

Il s'agit ici d'une ode à la matière. Chaque élément semble devoir sa place à sa nature et au rendu que pourra en tirer le peintre. Mat ou brillant, lisse ou rugueux, de chacun Eugène Boudin va chercher à traduire le caractère de sa matière. C'est bien évidemment avec la lumière que le peintre obtient ses effets les plus réalistes. Au doré de la croute du gâteau, répond la discrète brillance du pot de terre, ou, plus terne, le mordoré de la miché de pain, parent éloigné du premier. Héros en titre, le pichet, bien que d'étain, ajoute le reflet à la brillance, permettant ainsi à la pomme rouge de se mirer dans sa panse. A leur tour, cuillère et lame de couteau, lancent quelque éclat rappelant leur nature métallique. Mais le combat entre couleurs et lumière pour attirer le regard semble soudain inégal par la présence de cette serviette jetée en travers de la table. Captant la lumière par sa blancheur immaculée, elle détourne l'attention d'un arrière-plan sombre et monochrome, où tentent de paraître les pommes d'une corbeille atone. Retenant la leçon de Chardin et de son gobelet d'étain, Eugène Boudin distribue, subtilement, éclats et reflets sur des objets familiers.



EUGÈNE BOUDIN

(HONFLEUR, 1824 – DEAUVILLE, 1898)

Nature morte au coquetier renversé

Vers 1856-60

Huile sur toile

56 x 81 cm.

Signé «E. Boudin.» (en bas à droite)

Provenance

Collection Bonvoisin, Montivilliers (commandité et acquis auprès de l'artiste).

Max Bonvoisin, Étretat (par descendance, avant 1951).

Collection de Tissot, France.

Collection particulière (avant 1973).

Vente, Me Libert, Paris, 4 décembre 2009, lot 39.

Galerie Schmit, Paris (acquis au cours de cette vente).

Publication

R. et M. Schmit, Eugène Boudin, Deuxième supplément, Paris, 1993,

p. 12, no. 3882 (illustré).

Un pâté en croute, des pêches, des artichauts, des œufs... s'amoncellent sur un buffet et sur une table, victuailles prêtes à être cuisinées, voire même consommées pour certaines. A cet égard, les œufs, disposés dans une assiette à droite, attendent, sous le couvert d'un torchon, qu'on veuille bien les déguster. A leurs côtés, la cuillère, mais surtout le coquetier, annoncent ce dénouement... pourtant contrarié par le renversement de ce dernier. Ici, les aliments semblent nous conter une histoire domestique. Le regard s'invite à déchiffrer du sens dans la nature et la répartition des éléments figurés. Au torchon répond la serviette, au modelé duveteux des pêches, la rotondité lisse des œufs. Mais cet agencement est surtout redevable aux natures mortes de Chardin. La rigueur comme la sobriété de la composition qui se dégage sur un pan de mur monochrome montre combien Eugène Boudin a su regarder et apprendre de l'œuvre de son aîné. La palette de couleur et la finesse de la touche s'inscrivent dans l'héritage du maître du XVIIIe s. au même titre que ce coquetier qui, renversé, donne de la profondeur à la composition comme le font chez Chardin ses manches de couteaux pointés vers le spectateur.



EUGÈNE BOUDIN

(HONFLEUR, 1824 – DEAUVILLE, 1898)

Foire en Bretagne

Vers 1865-70

Huile sur panneau

29.8 x 41 cm.

Signé «E. Boudin» (en bas à droite)

Provenance

François Jacques Fratin, Levallois-Perret; vente, Me Escribe, Paris, 23 mai 1873, lot 3.

Collection Durant, Paris (acquis au cours de cette vente).

Jules Strauss, Paris; sa vente, Me Chevallier, Paris, 3 mai 1902, lot 5 (illustré).

Madame Adolphe Friedmann, Paris (acquis au cours de cette vente).

Puis par descendance au propriétaire actuel.

Publication

R. Schmit, Eugène Boudin, Paris, 1973, vol. I, p. 140, no. 383 (illustré).

Exposition

Paris, Galerie Bernheim-Jeune & Fils, Exposition Eugène Boudin, novembre 1900, no. 94 (titré « Un marché en Bretagne »).

Tout est ici savamment orchestré. Parfaitement centrée, la composition se construit selon les règles de la perspective où les lignes de fuite, l'alignement des maisons, à gauche, la frondaison et l'ombre des arbres, à droite, convergent vers la scène centrale : une foire aux bestiaux. Ménageant au sujet un espace privilégié, Eugène Boudin le place à distance de notre regard, lui offrant un premier plan bien dégagé. Bovins et personnages se concentrent dans une frise qui constitue la ligne d'horizon. À gauche, les vaches sont sagement alignées, entourées d'hommes qui négocient, tandis qu'à droite des groupes de femmes conversent, en un groupe compact. On reconnaît leurs présences aux taches blanches de leurs coiffes qui parsèment la scène. Car ici la touche du peintre se fait virevoltante, précise mais légère. Ainsi la rigueur de la construction s'estompe sous les coups d'un pinceau qui dissémine ses touches de couleurs. La part laissée au ciel est magistrale, comme toujours chez Boudin, que les nuages pommelés rythment et structurent, concourant à l'effet perspectif. Au centre, se dégageant de la masse, deux femmes en habit traditionnel s'avancent vers le spectateur ; à leurs côtés, une belle vache de race Armoricaïne, comme Boudin aime à les peindre, et son fermier qui nous tourne de dos. Ces quatre silhouettes résument tout l'esprit du tableau et en expriment le ton comme les tonalités.



EUGÈNE BOUDIN

(HONFLEUR, 1824 – DEAUVILLE, 1898)

Dordrecht, Moulin sur les bords de la Meuse

1875

Huile sur toile

55 x 74 cm.

Signée en bas à droite « E. Boudin » et datée « Dordrecht 75 »

Provenance

Ancienne collection Beugniet, Paris;

Wildenstein & Cie, New-York;

Collection particulière;

Vente Palais Galliera, Paris, 10 mars 1970, n° 126;

Vente Hôtel Rameau, Versailles, 9 juin 1971, n° 114.

Publication

Robert Schmit, « Eugène Boudin, 1824-1898 », vol. I, Paris, 1973,

décrit et reproduit p. 382, n° 1097.

Tel un pion magistral placé sur l'échiquier de la nature, ce moulin à la silhouette renflée arbore fièrement ses ailes. Masse noire sur un ciel pommelé de nuages blancs, il domine les bords de d'une Meuse élargie car proche de son embouchure. En face, sur l'autre rive, la ville de Dordrecht tente de rivaliser en dressant le clocher massif et rectangulaire de sa cathédrale. Choisisant un point de vue très bas, Eugène Boudin accentue ici l'effet de profondeur, égrenant les architectures comme autant de repaires qui jalonnent le parcours visuel. De la rive herbeuse, qui occupe tout le premier plan, il fait surgir le moulin, monumental, avant de nous faire traverser la masse du fleuve pour aborder les minuscules constructions de la rive opposée. Sur le cours d'eau circulent quelques frêles voiliers nous rappelant l'activité portuaire fluviale de la plus ancienne ville hollandaise. Cependant, une fois de plus, c'est le ciel qui tient le rôle de protagoniste majeur en occupant les trois quarts de la surface du tableau. Bleu à son firmament, il est parcouru d'une énorme masse nuageuse, épaisse et cotonneuse, dont Eugène Boudin possède le secret pour en rendre la matière. Divers gris délavés viennent en sculpter les volumes, lui conférant une présence tangible presque palpable.



EUGÈNE BOUDIN

(HONFLEUR, 1824 – DEAUVILLE, 1898)

Dordrecht, La Meuse

1884

Huile sur toile

45 x 65 cm.

Signée et datée en bas à droite

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)

Caudebec-en-Caux, bateaux sur la Seine

1889

Huile sur toile

51,1 x 74,9 cm.

Signée et datée en bas à droite « E. Boudin 89 »

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)

Les Bords de la Touques à Trouville pendant les grandes marées

1889

Huile sur toile

50,2 x 74 cm.

Signée et datée en bas à droite « E. Boudin 89 »

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)

Le Vieux Port de Touques

1890

Huile sur toile

45 x 65 cm.

Signée et datée en bas à gauche « E. Boudin 90 ».

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'anthracite. 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)

Entrée du port de Saint-Valéry-sur-Somme

1891

Huile sur toile

35 x 57 cm.

Signé « E. Boudin » (en bas à gauche)

Provenance

Collection privée, France

Publication

Robert Schmit, « *Eugène Boudin, 1824-1898* » Catalogue raisonné de l'œuvre, vol. III, p. 88, no. 2808, Paris, 1973.

Exposition

Yonkers, Hudson River Museum, sept-nov. 1969, n°24.

Telle une vaste avenue, l'eau sinue et se répand entre deux berges avant de disparaître dans les méandres d'un delta pour gagner la mer. Choissant de lui accorder tout le premier plan du tableau, le peintre semble offrir au fleuve le rôle principal. Il doit cependant le négocier avec le ciel qui, comme toujours chez Boudin, occupe une étendue majeure. Car aux deux tiers de la composition qui lui est consenti, on doit ajouter son reflet dans les eaux de la Somme. Ce sont alors les rives qui doivent ici lutter pour exister, se résumant à deux langues de terre aux couleurs franches parmi cette marée de teintes éthérées. Tandis qu'à gauche, la berge est construite, étalant les maisons basses du port de Saint-Valéry, à droite la grève est plus naturelle, herbeuse, alignant une rangée d'arbres qui bordent une route. Cinglées par un vent marin, leurs cimes s'inclinent en cadence témoignant de la proximité de la mer. Enfoncé dans l'estuaire de la Somme, ce petit port de pêche cherche à se protéger du grand large en se tournant résolument vers l'intérieur des terres. La campagne verdoyante, broyée d'une touche affirmée, contraste avec l'immensité de l'air aux tonalités bleues et rosées, délayées. Boudin joue avec une grande dextérité de la touche de son pinceau pour évoquer les divers éléments, leur donnant consistance et matérialité.



EUGÈNE BOUDIN

(HONFLEUR, 1824 – DEAUVILLE, 1898)

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

1891-93

Huile sur toile

45 x 65 cm.

Signée et datée en bas à droite

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.



BERNARD BUFFET

(PARIS, 1928 – TOURTOUR, 1999)

Treboul, le clocher et le rue Vieille (Finistère)

1975

Huile sur toile

89,5 x 130,2 cm.

Signé en haut à gauche et daté en haut à droite ;
au verso titré et inscrit « AH66 »

Provenance

Galerie Martal Ltée., Montréal

Collection privée, Montréal (acquis du précédent en 1984)

Certificat

Galerie Maurice Garnier, Paris.

Dans un équilibre subtil, les façades de cette rue bretonne se répondent par leurs masses et leurs dessins. La rue fortement dénivelée qu'elles bordent se scinde en deux pans séparés par un parapet. Occupant chaque côté du tableau, de façon asymétrique, les rangées de maisons s'alignent rectilignes à droite mais s'espacent à gauche, séparées par un porche ouvrant sur une cour. Par cette trouée, entre une lumière qui, dans sa progression, projette au sol des ombres exagérément longilignes. C'est pour leur rôle plastique que le peintre les a ainsi étirées afin qu'elles contrebalancent les silhouettes élancées des arbres et du clocher de la chapelle Saint-Jean, qui se dressent au centre du tableau. Dans cette trame d'abscisses et d'ordonnées qui lui est coutumière, Bernard Buffet, trace, aligne et quadrille sa toile de son dessin rectiligne. Si, dans ce paysage, son trait noir et incisif se fait plus discret, on le devine, sous-jacent, dans l'ordonnement de son dessin structuré, presque orthogonal. C'est aussi dans le choix d'une palette nuancée de gris, qu'on retrouve la sobriété du peintre. A la masse froide vert sombre des feuillages, répondent les teintes plus chaudes de l'ocre et du kaki des blocs de granite qui dessinent les arêtes des bâtiments. Seul élément épargné par l'ajout de gris, le ciel d'azur traversé de nuées blanches traduit la luminosité d'une journée d'été en Bretagne.

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



GUSTAVE CAILLEBOTTE

PARIS, 1848 – GENNEVILLIERS, 1894

Le Jardin

Vers 1878

Huile sur toile
33 x 46 cm.

Certificat Comité Wildenstein

Provenance

Collection privée A.K., Paris.

La première impression est celle d'un foisonnement de couleurs. Bien avant de distinguer des fleurs, on est d'abord happé par ces taches colorées, plus proche de la palette que de la toile. Comme si les deux fusionnaient. Le premier plan, en particulier, est brossé d'un vert qui ne cherche pas à se départir des coups de pinceaux qui l'ont étalé. Le flou du traitement invite ainsi notre œil à faire sa mise au point au-delà, dans la profondeur du tableau, où soudain apparaissent des plantes en pot puis, plus loin encore, une table haute à trois pieds. Nous sommes bien dans un jardin traversé d'une allée bordée de jardinières. Le parterre de fleurs du premier plan prend alors tout son sens et toute sa place. Gustave Caillebotte a retenu ici la leçon de ses amis impressionnistes en brossant rapidement ses couleurs, disséminant çà et là ses touches rouges qui s'amenuisent selon les règles de la perspective. Si la lumière éblouissante des couleurs pures du premier plan est aussi redevable à la manière impressionniste, c'est cependant l'angle de vue qui fait l'originalité de cette composition. Situé au ras des fleurs du premier plan, le point de vue nous fait voir la table en légère contre-plongée. Innovant, osé, cadré comme une photographie, cette œuvre résume à elle seule la modernité de Gustave Caillebotte.

50

Gustave Caillebotte (1848-1894) est un peintre impressionniste français. Après des études de droit, il commence à peindre dans l'atelier de Léon Bonnat (1833-1922) puis à l'École des Beaux-arts de Paris. La mort de son père en 1874 lui permet d'hériter d'une fortune confortable et de se consacrer à la peinture. C'est alors qu'il commence à peindre de petits formats de la propriété familiale d'Yerres, et ce, jusqu'à sa vente en 1878. Son premier tableau, en 1875, est réaliste, *Les Raboteurs de parquet*, et se voit refusé au Salon à cause de son sujet prosaïque, le travail des ouvriers. Caillebotte s'oriente ensuite vers l'impressionnisme et participe aux expositions impressionnistes de 1876, 1877, 1879, 1880 et 1882. Il aide financièrement le mouvement et s'implique personnellement dans l'organisation des expositions. Il achète des toiles à Monet, Pissarro, Degas, Renoir, Manet et se constitue ainsi une collection exceptionnelle qu'il léguera à l'État à sa mort. Ces tableaux se trouvent aujourd'hui au musée d'Orsay à Paris. En 1880, Caillebotte achète une propriété au Petit-Gennevilliers, au bord de la Seine, où il reçoit ses amis impressionnistes, dont notamment Monet qui s'inspirera de son jardin pour créer le sien à Giverny. A leur contact, la touche lisse et le dessin apparent des débuts disparaissent au profit d'une touche fragmentée et d'une évocation des formes et de la lumière par la juxtaposition de couleurs tel qu'on peut l'admirer dans ce *Jardin*. Lorsqu'en 1886, Paul Durand-Ruel organise à New-York une grande exposition impressionniste de 300 toiles, dix tableaux de Caillebotte y figurent le consacrant auprès du public américain. Sa mort prématurée, à l'âge de 46 ans, interrompt le parcours de l'un des talents les plus originaux de l'impressionnisme et le priva d'une renommée qu'il n'obtiendra qu'un siècle plus tard.



ANTONIO CANALETTO

(VENISE, 1697 – VENISE, 1768)

Vue de port

1746

Huile sur toile d'origine

85 x 134 cm.

Monogrammée et datée «A.C. 1746» en bas à gauche

Provenance

Collection privée, Paris.

C'est le deux-mâts, sur la droite, dont les voiles sont ferlées sur leurs vergues, qui nous indique que nous sommes dans un port. Le quai, que l'on devine au premier plan, est relégué dans l'ombre, tandis que quelques maisons entourant une église s'échelonnent sur la rive escarpée donnant à ce village un aspect plus terrien que marin. La mer, cependant, occupe l'arrière-plan, ouvrant une trouée sur la droite et dégagant un horizon lointain dont les bleutés construisent une belle perspective atmosphérique. Le ciel quant à lui, offre le dégradé gris bleu d'une brume matinale dont les tons se reflètent à la surface de la mer, dans une parfaite harmonie chromatique. Le contraste n'en est que plus saisissant avec les architectures du village aux teintes chaudes et aux contours précis qui tranchent avec l'atmosphère éthérée marine. Le gout de Canaletto pour le paysage architecturé construit selon une perspective élaborée se déploie pleinement ici dans ce qui semble un «caprice» aux architectures inventées. L'antique côtoie ainsi le moderne, comme cet obélisque érigé au centre de bâtisses contemporaines de l'artiste. Héritées des ports de Claude Lorrain, les saynètes du premier plan, dégagées de tout prétexte biblique ou mythologique, permettent néanmoins de faire entrer le regard du spectateur dans la composition et l'animent d'une agitation portuaire.

52

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'évènements 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.

Certificat René Millet Expertise

Publication

Œuvre reproduite dans le Catalogue raisonné de la peinture de Paul Cézanne, John Rewald, 1996, éditions Harry N. Abrams et du Comité Wildenstein.

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.

54

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 ».



JEAN-BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN

(PARIS, 1699 – PARIS, 1779))

Jean Siméon Chardin (1699-1779) est un peintre français considéré comme l'un des plus grands peintres européens du XVIIIe siècle. Il est surtout reconnu pour ses natures mortes, ses peintures de genre et ses pastels. Né dans un milieu d'artisans, il fut l'élève du peintre de tableaux historiques Pierre-Jacques Cazes (1676-1754), de Noël Nicolas Coypel (1690-1734) et de Carle Van Loo (1705-1765). En 1724, il est admis à l'Académie de Saint-Luc avec le titre de maître. Quatre ans plus tard, il expose deux natures mortes, *La Raie* et *Le Buffet*, qui lui valent d'être admis, avec l'appui de plusieurs académiciens, à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1728 «dans le talent des animaux et des fruits».

Chardin participe alors, sous la direction de Jean-Baptiste van Loo (1684-1745), à la restauration des fresques de la galerie François Ier au château de Fontainebleau. Il est présenté, en 1740, à Louis XV auquel il offre *La Mère laborieuse* et *Le Bénédicité*. Les années 40 marquent l'apogée de sa carrière et Louis XV paie 1 500 livres *La Serinette* (conservé au musée du Louvre), seul tableau de l'artiste que le roi ait jamais acquis. Dans les années 1750-1760, Chardin se consacrera surtout aux natures mortes. A la fin de sa vie, sa vue baissant, il s'oriente vers le portrait au pastel. Il meurt à Paris en 1779, à un moment où le néo-classicisme s'impose. Chardin tombe alors dans un oubli qui durera un siècle.

JEAN-BAPTISTE-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.

58

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 ?



JEAN-BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN

(PARIS, 1699 – PARIS, 1779)

La Boîte du prestidigitateur

1730

Huile sur toile

37,3 x 45 cm

Signé et daté indistinctement, en bas au centre « J Chardin / 1730 »

Provenance

Collection privée, Royaume-Uni.

Gösta Stenman (1888-1947), en 1938, et par descendance à Bertha Stenman (1890-1969), Stockholm, en 1958.

Vente anonyme, Norden Auktions AB, Stockholm, 29 mai 1997, lot 61.

Vente anonyme, Christie's, London, 8 décembre 2004, lot 48, où il fut acquis par le présent propriétaire.

Bibliographie

E. Goldschmidt, Jean-Baptiste Siméon Chardin, Stockholm, 1945, pp. 66-71, fig. 16,

E. Goldschmidt, Jean-Baptiste Siméon Chardin, Copenhagen, 1947, non paginé, fig. 17,

P. Rosenberg, Chardin : New Thoughts. The Franklin Murphy Lectures I, Kansas, 1983, pp. 78-83.

P. Rosenberg, Tout l'œuvre peint de Chardin, Paris, 1983, p. 79, no. 50.

E. Launay, Les frères Goncourt, collectionneurs de dessins, Paris, 1991, p. 253, n°46.

Exposition

Stockholm, Nationalmuseum, Stenmans 1913-1938, 1938, n°9 ; Stockholm, Nationalmuseum, Frankrike genom konstnårsögon, 9 mai-2 juin 1941, n°299 ; Stockholm, Nationalmuseum, 100 sekel Fransk konst, 15 août-9 novembre 1958, no. 77, comme « unknown artist » ; Paris, Grand Palais ; Cleveland, Cleveland Museum of Art and Boston, Museum of Fine Arts, Chardin, 29 janvier-19 novembre 1979, n°141, comme « Chardin (?) » (ce tableau n'est exposé qu'à Paris).

60

A quelle pantomime se livrent ses personnages? Semblant évoluer dans le décor théâtral d'un castelet, ils gesticulent avec emphase pour sur jouer une saynète populaire. La femme tenant une large en boîte sous le bras retourne brusquement son visage vers nous, la main ouverte dans un geste d'effroi comme pour se préserver de la vue du personnage qui, au fond de la composition, fume à sa fenêtre. A sa droite, un jeune garçon a ouvert le volet dévoilant ce fumeur. Témoin impassible de cette scène, un personnage, à gauche, est accoudé à un tonneau tandis qu'un épagueul, curieux, lève son museau vers la femme. L'arrière-plan s'ouvre sur un paysage avec un moulin, quand, à l'avant de la scène, sont disposés panier et vaisselle composant une nature morte insolite. Illustration probable d'un épisode de roman populaire ou d'un dicton familial du XVIIIe siècle, désormais oublié, la scène reste encore énigmatique.

D'abord publié comme œuvre par Chardin en 1938 dans le catalogue accompagnant une exposition de la collection de Gösta Stenman à Stockholm, puis plus largement par E. Goldschmidt en 1945 dans sa monographie sur l'artiste, le présent tableau est signé et daté 1730. Malgré cela, jusqu'à récemment, son attribution à Chardin était remise en question et il était exclu de la littérature savante sur le peintre. Cependant, son inclusion dans la rétrospective historique de l'art de Chardin organisée pour Paris, Cleveland et Boston en 1979 par Pierre Rosenberg semble avoir prouvé l'authenticité du tableau pour Rosenberg qui le publie sans hésitation dans Chardin : New Thoughts (1983) puis dans son catalogue



raisonné des œuvres de l'artiste, co-écrit avec Renaud Temperini (1999). Des doutes mal placés sur l'image étaient fondés, en partie, sur sa date – 1730 – qui nécessitait une reconsidération du récit bien établi du développement artistique de Chardin. Ayant aspiré à devenir peintre d'histoire, Chardin a commencé sa carrière en peignant des scènes de genre ambitieuses comme *La Partie de billard* (vers 1725 ; Musée Carnavalet, Paris), qui servaient d'enseignes aux entreprises locales. Chardin abandonna ces scènes de genre figuratives vers 1725-1726 et se tourna vers la peinture de petites natures mortes de cuisine et de représentations de gibier mort. Selon ses premiers biographes, l'artiste ne reprend la peinture de figures que vers 1733, lorsqu'il commence à produire des tableaux de genre dans le goût des maîtres hollandais du XVIIe siècle, dont le premier est *La Fontaine* (vendu Christie's, Paris, 22 novembre 2022, lot 7). Le présent tableau prouve que l'artiste n'a pas abandonné la peinture de genre dans cet intervalle de sept ou huit ans, et sa production est restée plus variée que ne l'admettaient les anciennes orthodoxies. Malgré de petites faiblesses dans l'exécution du paysage, l'évidence de la main de Chardin est toujours bien en vue. La signature et la date sur le tableau sont authentiques et ont résisté à l'analyse technique. Le curieux épagneul en bas à gauche est identique au chien de la grande toile de Chardin, *L'Épagueul d'eau* (collection particulière ; anciennement collection Roberto Polo), tableau de chasse très abouti également daté de 1730. Une étude préliminaire pour le garçon souriant dans un tricorne se trouvait dans la collection des frères Goncourt, où il était attribué à Chardin, identification datant au moins de 1791. (Bien que le dessin lui-même soit perdu, nous le connaissons grâce à une eau-forte d'Edmond de Goncourt.) La nature morte disposée sur le sol en bas à droite comprend un pichet en céramique, un bol et un panier tressé que l'artiste possédait et incluait dans plusieurs de ses peintures de l'époque. Enfin, comme le note Rosenberg, il affiche les « savoureux empâtements » qui est une caractéristique déterminante de la technique inimitable de Chardin.

JEAN-BAPTISTE CHARPENTIER

(PARIS, 1728 – PARIS, 1806)

Marchande de fleurs et vendeur de tableaux devant un étal

Vers 1790

Huile sur toile

38 x 46 cm

Traces de signature en bas à gauche (...ntier)

Tout semble ici saisi sur le vif. On surprend ces personnages dans la spontanéité de leurs activités quotidiennes et on se plait à imaginer leurs aventures. Au premier plan, le regard se pose sur deux femmes en pleine altercation si l'on se fie à l'attitude de la plus âgée, qui nous tourne le dos. Les mains sur les hanches, elle apostrophe avec véhémence une jeune marchande de fleurs qui se retourne vers elle, interdite. La hotte de légumes renversée au sol serait-elle la cause de cette querelle? Laissant cette première saynète baignée de lumière, l'oeil distingue à l'arrière-plan un homme qu'une femme soutient pour l'aider à avancer. Serait-il pris de boisson? Car nous sommes ici à l'entrée d'un estaminet reconnaissable à son enseigne et aux deux pichets accrochés à l'armature d'un auvent de toile. Au fond de cet estaminet, deux autres marchandes ambulantes, délestées de leurs hotte et panier, boivent accoudées au comptoir. Enfin, de retour dans la rue, on aperçoit, à droite dans la pénombre, un marchand de tableaux qu'un jeune homme aide à fixer les cadres sur son crochet de portefaix. L'ambiance est pittoresque plutôt que théâtrale. Tout est rendu d'un pinceau alerte qui s'arrête sur de menus détails; la palette de couleurs vives aux accents de porcelaine apporte à ces saynètes un aspect joyeux et distancié. On observe, on s'amuse, on s'émerveille des détails. La lumière se pose ici et là sur les groupes pour en séquencer la découverte et hiérarchiser leur ordre d'apparition.

62

Jean-Baptiste Charpentier le vieux (1728-1806) est un peintre français portraitiste à la cour du roi, devenu célèbre pour ses portraits de Marie-Antoinette et des membres de la famille de Penthièvre. S'il débute par la représentation de scènes de genre, il se tourne rapidement vers la peinture de portraits de l'aristocratie, avant de revenir à la peinture de genre après la Révolution. Reçu à l'Académie de Saint-Luc en 1760, il en devint professeur, puis conseiller. Après sa fermeture, en 1777, il continue d'exposer au Salon de la Correspondance de l'Académie Royale et se lie d'amitié avec Jean-Baptiste Greuze. Lorsque la Révolution française abolit l'Académie royale, il expose au Salon du Louvre de 1791 à 1799. Son entrée au service de Louis-Jean-Marie de Bourbon, duc de Penthièvre, lui offre une position enviable dont subsiste le grand portrait du duc en pied conservé au musée des Beaux-Arts de Rennes et deux toiles d'un grand raffinement conservées au château de Versailles: Le Portrait du prince et de fille Louise-Adélaïde dans un jardin (Versailles) et La Tasse de Chocolat (La Famille du duc de Penthièvre) datée de 1768. Outre ces portraits princiers, les petits tableaux de genre constituent la part la plus délicate de l'œuvre de Charpentier. Le peintre se fit le chantre de scènes vivantes peuplées de petits marchands et d'enfants joueurs. Ses tableaux aux titres sans prétention sont toujours construits comme des petites représentations théâtrales comme avec cette Marchande de fleurs et vendeur de tableaux devant un étal, dont il se peut qu'il s'agisse de la Scène du marché présentée par Charpentier au Salon de 1799 (n° 40) dont nous avons perdu la trace.



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. Élève 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 châteaueau 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 déroute 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)

La Route

Vers 1830

Huile sur toile

20 x 38 cm.

Signé en bas à gauche « Corot »

Provenance

Collection Maurice Masson, vente Drouot 22 juin 1911, lot n°8 (4000 Francs) ;

Galerie Georges Bernheim ;

Collection Alfred Baillehache, vente Drouot, 23 mai 1922, lot n°14 (8500 Francs).

Publication

Catalogue de la collection Maurice Masson, Paris, 1911.

Coupant à travers champs, cette route nous amène, au détour d'un virage, vers un village qu'on devine encore lointain, tache plus claire au pied d'une colline vert sombre. Assise au bord du chemin, goutant un repos certainement mérité, une femme reste en retrait, les jambes étirées, dos à la route et aux champs. Seule présence humaine qui donne une échelle au paysage, cette paysanne à la silhouette simple se démarque par sa masse sombre de la palette lumineuse et claire du paysage. Les gammes claires des hautes herbes vert tendre des champs et du chemin ocre jaune répondent au gris bleu délavé du ciel, par-delà l'horizon tracé par la ligne sombre de la colline que prolonge à droite une rangée d'arbres. Comme à son habitude, Corot construit subtilement son paysage, faisant d'un lieu anodin une composition savamment équilibrée. Avec une grande économie de moyens, il guide notre regard par cette route dont seul le bord gauche est souligné d'un trait foncé qui en affirme la présence. Choissant le point de vue, répartissant les masses, organisant les contrastes selon une palette raffinée, le peintre réussit à traduire l'intensité d'un paysage et à véhiculer une émotion. Ici la chaleur d'une mi-journée estivale semble terrasser cette femme entre instantané du quotidien et moment d'éternité.



JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT

(PARIS, 1796 – PARIS, 1875)

Le Fermier de Pithiviers

Vers 1840

Huile sur toile

35 x 46 cm.

Signée en bas à droite

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

27 x 35 cm.

Signée en bas à droite

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

27 x 43,2 cm.

Signée en bas à gauche

Certificat René Millet Expertise

Publication

Œuvre 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

32 x 40 cm.

Signée en bas à gauche

Peint en compagnie de M. Damoye

Certificat Dieterle et Lebeau.

Tout respire ici la sérénité tranquille d'un paysage champêtre. La composition bordée de frondaisons amène paisiblement notre regard vers une trouée centrale. Nul besoin de symétrie pour équilibrer ce paysage, mais plutôt d'un dialogue entre ces deux futaies de part et d'autres d'un petit étang. A gauche, en légère déclivité, un petit bois de taille répond ainsi au rideau de grands arbres élancés, à droite. Le premier plan, parfaitement dégagé, fait office de scène où les seuls protagonistes sont un quintette de vaches, immuables. La pente douce qui conduit celles-ci de la bâtisse blanche, à gauche, aux pâturages en contrebas invite aussi notre regard à circuler dans l'espace. De cette bâtisse, à l'architecture si curieusement élaborée, on s'oriente vers l'étang, surface claire reflétant le ciel, avant d'être absorbé par la percée du fond. Le statisme des bovins, comme figés dans l'espace, indifférents au temps qui passe, participe au calme qui baigne cette prairie. Décentrés sur la droite, ils font partie intégrante du décor; le sujet central est bien ici le paysage. Dans une palette de couleurs estivales, l'artiste nous donne un instantané de la torpeur d'une après-midi en rase campagne. Suivant les règles de la perspective atmosphérique, au loin dans la trouée, se profile, bleutée, la silhouette d'un clocher majestueux. Si on retrouve les éléments chers à Corot, jeux visuels entre les masses végétales, étang comme miroir du ciel, dans une dissymétrie étudiée héritée du paysage classique du Lorrain ou de Poussin, s'ajoute néanmoins ici la touche de son élève Pierre-Emmanuel Damoye (1847-1916). Ce jeune peintre se forme en ces années auprès de son aîné dont il saura retenir les leçons pour mener une carrière de paysagiste reconnue comme l'atteste ses œuvres conservées au musée d'Orsay, notamment son *Marais en Sologne* (1892). En effet, adepte de la peinture en plein air pour s'imprégner du « sentiment de la nature », Corot aime à s'entourer de ses pairs. Plantant de concert leur chevalet au milieu des champs, ces artistes, qui forment l'école de Barbizon, échangent ainsi leurs pratiques et émotions face à la nature. On se prend alors à imaginer nos deux peintres partageant leurs idées en mêlant leurs touches sur une même toile. Car il s'agit bien ici d'interpréter et non de simplement représenter ce que l'œil voit. « Le réel est une partie de l'art, le sentiment complète (...) j'interprète avec mon cœur autant qu'avec mon œil » confiera Corot à son ami 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

55,5 x 42 cm.

Signée en bas à gauche

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 ramifications 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 séquencant 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)

Coubron

Vers 1870-1873

Huile sur toile

55 x 40 cm.

Signée en bas à droite

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 primeur du sujet. Les personnages, anecdotiques, sont là pour donner l'échelle. Reste le ciel qu'on aperçoit çà et là au travers des feuillages et qui perce au bout du « tunnel », point minuscule et pourtant déterminant qui permet à notre œil de s'échapper à l'extrémité du chemin.



GUSTAVE COURBET

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

La Clairière

Circa 1850

Huile sur toile
45 x 65 cm.

Expertise

Jean – Jacques Fernier et Sara Faunce

Provenance

Vente Christie's, Londres, 13 juillet 2017.

Ces moutons qui paissent tranquillement sur cette berge semblent bien minuscules dans ce paysage forestier, écrasés par les arbres qui leur volent la vedette. La rivière à gauche définit leur périmètre de pâture tandis que, de l'autre côté, l'obscurité du sous-bois leur ôte tout échappatoire. Nul berger à l'horizon. L'endroit semble sécuritaire. Nous sommes ici dans une clairière qui constitue une parenthèse de lumière dans cette végétation dense. Les rayons du soleil ont pourtant du mal à y pénétrer. Le tout petit carré de ciel bleu, au sommet de la composition, lutte pour se faire une place entre la masse nuageuse et la frondaison des arbres. Comme souvent chez Courbet, la nature domine, l'homme en est exclu car c'est l'arbre le héros. Ici, monumentaux ils occupent la totalité de la surface de la toile et en dépassent largement le cadre. La lumière qui vient du fond sert à les magnifier par le jeu du contre-jour qui dessine leurs silhouettes et affirme leurs masses. Les nuages apportent leur contrepoint aux feuillages pommelés. Le peintre joue de cette similitude apportant matière et densité à tous ces éléments.

Gustave Courbet (1819-1877) est le chef de file du courant réaliste. Fils d'agriculteur, il est très proche de la nature. A Paris, il débute à 20 ans son apprentissage de la peinture dans l'atelier de Charles de Steuben et fréquente régulièrement le Louvre où il admire la peinture hollandaise et espagnole du XVII^e s., mais 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 renverser. Ruiné, il s'exile alors pour la Suisse où il reprend une activité prolifique pour combler ses dettes et gagner bientôt une notoriété internationale.



D'ALESIO ÉCOLE HOLLANDAISE DU XVIII^E S.

Paire de Scènes fluviales

Vers 1640

Huiles sur toile

50 x 40 cm.

Signée en bas à droite

D'une rive à l'autre... ces deux vues d'embarcadères, en miroir, forment les pendants d'un même paysage fluvial et pourraient constituer l'embouchure d'un même fleuve. L'œil circule d'un panneau à l'autre cherchant similitudes et dissemblances, comme dans un jeu des sept erreurs. L'effet de symétrie prédomine avec ces deux barques au premier plan, appelées à bientôt se croiser, un même battelier pour les guider, debout à l'arrière. Elles offrent la continuité d'un pont et témoignent d'un trafic important, par bacs. De même, sur les rives on constate des échos d'un tableau à l'autre, telle la figure assise au premier plan qui fixe le spectateur, mais encore les couples, sis à proximité. La rive de droite semble cependant plus fréquentée, mais un cavalier se démarque sur celle de gauche. Toutefois, ce sont surtout les architectures qui encadrent et structurent cette paire, d'une façon similaire, et lui apportent leur uniformité. Au centre de chaque tableau, une tour, ronde ou carrée, marque le point d'ancrage au pied duquel s'accrochent quelques maisons formant hameau. A chaque extrémité, la facade sombre d'une bâtisse ferme la composition. La répartition de la lumière obéit aux mêmes lois symétriques ; premiers plans dans la pénombre, trouée lumineuse à l'horizon. Le ciel bleu, zébré de nuages jaunes s'organise aussi en pendants.

84

Entre paysages de marine et scènes de genre, ces tableaux s'inscrivent parfaitement dans la grande tradition de la peinture du siècle d'or hollandais. Les personnages vêtus à la mode du XVII^e s. évoluent dans un cadre paysager aux accents bucoliques. La lumière dorée qui baigne les deux compositions, met en valeur une gamme de couleurs vives et gaies où les rouges et les bleus des vêtements ponctuent les scènes avec une certaine régularité. Le ciel d'un bleu lapis lazuli, traversé de nuées dorées, laisse deviner un soleil sur son déclin, offrant ainsi le plus bel éclairage, la golden hour. Rien n'est ici vraiment réaliste car il s'agit plutôt de proposer une vision pittoresque, sereine et narrative d'une vie quotidienne où l'œil se prend à imaginer des anecdotes, inventer la vie des personnages, rêver l'état d'une société idéale, de celle à laquelle pouvait prétendre la Hollande prospère du XVII^e siècle.



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.

86

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

71 x 54,5 cm.

Datée en bas à droite « A 1660 »

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 peindre par le peintre officiel de la Cour, Philippe de Champaigne. Cependant, ce portraitiste habitué aux grands de ce monde sait dépendre 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...

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 Arnauld. 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.



EDGAR DEGAS

(PARIS, 1834 – PARIS, 1917)

Fillette portant des fleurs dans son tablier

Vers 1860-62

Huile sur toile

73,3 x 55,7 cm.

Signée en bas à droite « Degas »

Publication

Oeuvre reproduite dans le catalogue raisonné de M. Schulman.

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. Emergeant 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.

90

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 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.



PHILIPPE DE MARLIER

(NÉ VERS 1573 – ANVERS, 1668)

Bouquets de fleurs avec tulipes, lys, iris et roses dans un vase de céramique de couleur chamois

Vers 1625

Huile sur panneau

47,5 x 32 cm.

Provenance

Dorotheum, Vienne, 6 décembre 1989, lot 17 ;

Collection privée autrichienne.

Certificat

Ingmar Bergström, 25 juin 1984, Göteborg.

Une à une, ces fleurs s'échelonnent en hauteur pour former une composition aérienne comme en apesanteur. Délicate, finement dessinée, chaque fleur arbore son essence selon une facture plus botaniste que réaliste. On reconnaît ainsi les formes caractéristiques des tulipes perroquet aux pétales flamboyants, du lys blanc ou de l'iris nacré, enfin, des multiples roses aux teintes pastels. Ponctuant ce bouquet élancé, de petites fleurettes intercalent leurs minuscules corolles. Au pied du vase, quelques feuilles et pétales sont cependant tombés, annonçant une fanaison finale. Car, aussi splendide soit-il, ce bouquet est appelé à disparaître, ses fleurs à se faner... En montrant les prémices, le peintre affirme le rôle de vanité que recouvre ce bouquet. Les splendeurs de la nature n'ont qu'un temps au même titre que la vie humaine. Au-delà d'une fonction décorative, l'œuvre est avant tout symbolique et le fond noir sur lequel se dégagent ces fleurs renforce sa portée métaphysique.

Philippe de Marlier (1595/1605-1668) est un peintre flamand né et mort à Anvers. Caractéristique de l'époque baroque, son œuvre met en scène des natures mortes de fleurs et fruits, reproduits avec fidélité et délicatesse. Il évolue dans un milieu artistique effervescent secoué par les crises politiques et religieuses où les sujets de natures mortes sont prétextes à évoquer discrètement le divin. La symbolique des fleurs, liées à la Passion du Christ comme la rose ou l'œillet, le dispute à un réel intérêt pour l'observation de la nature. Le soin apporté à la reproduction de la végétation témoigne d'une exceptionnelle qualité d'observation et d'analyse. Si les peintres flamands et néerlandais tendent à se spécialiser dans un genre particulier où ils excellent, ils collaborent souvent pour peindre des compositions où chacun fait valoir son talent. Philippe de Marlier se livra aussi à des peintures de dévotion où ses fleurs en guirlandes entourent des Vierges à l'Enfant. Ses œuvres, très prisées des collectionneurs privés, sont conservées principalement au musée royal des beaux-arts d'Anvers.



JEAN-FRANÇOIS DE TROY

(PARIS, 1679 – ROME, 1752)

L'Adoration des bergers

Vers 1730

Huile sur toile
42 x 35 cm

Publication

Œuvre 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.

94

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
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 »

Au revers, sceau de la Cour impériale de Russie.

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.

98

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'Iliade* 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-Pétersbourg, Doyen forme alors de nombreux peintres russes et reçoit plusieurs commandes de décors de palais impériaux.



JEAN DUFY

(LE HAVRE, 1888 – BOUSSAY, 1964)

Voiliers da-ns le port du Havre

1907 (période fauve)

Huile sur toile
50 x 64 cm.

Certificat Jacques Bailly

Provenance
Collection privée.

Dans ce port aux voiliers sagement alignés, le trait le dispute à la couleur comme si le peintre hésitait à affirmer la suprématie de l'un sur l'autre. Les lignes cernent d'un contour noir quais, coques et bâtiments quand, plus libre, la couleur se répand, tantôt en aplats, tantôt en hachures. Emancipées, les tonalités, plutôt sourdes, oscillent des bruns aux bleus allant jusqu'aux rouges sombres, sans trop se soucier d'une quelconque vraisemblance avec la nature. Ainsi la jetée déploie-t-elle l'étrange entrelacs de ses bassins carrés dans un rouge sang dont on retrouve les tons dans les coques des bateaux et plus bas dans les ondulations de la mer. Celle-ci, apparemment calme, se décline dans d'innombrables variations de bleus, turquoises et ocres, rehaussées de rouges, qui fluctuent selon l'inclinaison des hachures apposées. Plus haut un groupe de maisons, en sentinelle, montent la garde, évoquant une ville ramassée et blottie pour se prémunir du grand large. Témoin de la modernité du port et de sa pleine activité, un transatlantique croise à l'horizon, nous rappelant que le Havre est le point de départ vers les Etats-Unis. Pour autant, c'est le grand voilier de gauche qui sert de manifeste à cette œuvre et en campe la composition. Barrant la toile dans toute sa hauteur, son mat rouge et ses voiles ocres affirment les tons fauves caractéristiques de cette période de création de l'artiste.

100

Jean Dufy (1888-1964) est un peintre français. Frère cadet de Raoul, il est le septième d'une fratrie de onze enfants qui compte peintres et musiciens. Après un début de carrière administrative au Havre, il s'installe à Paris où il fréquente l'avant-garde de la peinture: André Derain, Georges Braque, Pablo Picasso, Émile Othon Friesz, Albert Marquet ou encore Guillaume Apollinaire. Il expose ses premières aquarelles, à la galerie de Berthe Weill en 1914, dans un style fauve hérité de Cézanne dont ces *Voiliers dans le port du Havre* offrent un précieux témoignage. Durant la première guerre mondiale, Jean Dufy continue à peindre ou à dessiner sur des carnets, essentiellement des fleurs, des chevaux, des paysages de l'Argonne. De 1916 à 1934, Jean réalise des modèles pour la porcelaine Théodore Haviland de Limoges qui lui valent une médaille d'or, lors de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925. En 1920, il contribue auprès de son frère Raoul aux décors du *Bœuf sur le toit*, œuvre musicale de Darius Milhaud créée au Théâtre des Champs-Élysées. Il participe régulièrement au Salon d'Automne à Paris de 1920 à 1932, et expose aussi bien à Paris (Galerie Bing & Cie en 1929) qu'à New York (Balzac Galleries en 1930, Perls Galleries en 1938). Pour l'Exposition universelle de 1937, sur la commande du directeur général de la Compagnie Parisienne de Distribution d'Électricité, il réalise avec son frère Raoul, le décor du pavillon de l'électricité: *La Fée Électricité*, vaste fresque de 600 m². Célébré pour l'œuvre, Raoul ne fera aucune citation publique de la contribution de son cadet, ce qui les éloignera définitivement l'un de l'autre. Peintre reconnu, Jean Dufy voit notamment ses œuvres conservées dans les collections des plus prestigieux musées américains tels que l'Art Institute of Chicago ou le Museum of Modern Art de New York.



RAOUL DUFY

(LE HAVRE, 1877 – FORCALQUIER, 1953)

Raoul Dufy (1877-1953) est un peintre et décorateur français. Formé à l'Ecole des Beaux-Arts du Havre, il commence sa carrière comme paysagiste en Normandie puis en Provence où il fréquente les « Fauves », Albert Marquet, Vlaminck puis Matisse. Il réalise de nombreuses scènes de rues 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)

Calèche à Falaise

1905

Huile sur toile

78 x 64 cm.

Signée en bas à gauche

Certificat Fanny Guillon-Lagaille

Se faulant 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.



ECOLE ALSACIENNE

Christ aux outrages

Vers 1500

Panneau de chêne parqueté

60 x 42 cm

Assis au centre de la pièce, reconnaissable à son grand manteau rouge et à sa couronne d'épines, le Christ est abandonné aux tourmentes de ses bourreaux, débutant ainsi sa Passion après avoir été livré à son peuple par le préfet romain Ponce Pilate. La scène se déroule dans la maison du Grand-Prêtre Caïphe à Jérusalem. Dehors, il fait nuit, conformément au récit de l'Évangile précisant que depuis que Judas est sorti pour livrer Jésus « il fait nuit » (Jn 13, 21-38). Les quatre tortionnaires encadrent le Christ symétriquement, tantôt brandissant des bâtons pour le frapper, tantôt un branchage pour le fouetter, tantôt enfin lui tirant les cheveux. Leurs costumes, contemporains du peintre, ne sont pas ceux de soldats mais évoquent plutôt des civils occupant différents rangs dans la société. Leurs coiffes évoquent tour à tour celles d'un roi, d'un noble, d'un bourgeois et d'un homme du peuple, comme si toute la société fustigeait le Christ. Si la représentation de Jésus les yeux bandés est un motif plutôt rare, Fra Angelico l'a cependant adopté au couvent San Marco de Florence dans son fameux Christ aux outrages où les bourreaux sont alors résumés aux gestes ou instruments de leurs offenses. Selon les évangiles de Matthieu et de Luc : « Alors ils lui crachèrent au visage et le giflèrent ; d'autres le rouèrent de coups en disant : Fais-nous le prophète, ô Christ ! Qui t'a frappé ? » (Mt 26, 67-68) et « Ils se moquaient de lui en le frappant et ils lui voilèrent le visage » (Lc 22, 63-65). Cette représentation évoque celle d'un jeu pratiqué au Moyen Âge, le « qui fery ? », c'est-à-dire le « qui frappe ? » où le joueur qui a les yeux bandés doit deviner qui vient le frapper. Dans les mystères de la Passion joués sur les parvis de cathédrales au Moyen Âge, deux bourreaux, Marquin et Haquin, jouent ce « qui fery » avec le Christ comme victime.

106

Ce panneau, unique volet retrouvé d'un polyptique de la Passion du Christ, constitue un nouveau témoignage de la vivacité de la création artistique alsacienne à la fin du Moyen-âge. Au côté des florissants foyers artistiques de Strasbourg, Colmar et Sélestat, on peut recenser nombre de couvents et d'églises de villes plus modestes, tel le fameux couvent des Antonins d'Issenheim, qui sont à l'origine de commandes prestigieuses, attestant de la productivité comme du rayonnement artistique de cette école rhénane. Si Gaspard Isenmann (vers 1410 – 1472?) et son élève Martin Schongauer (vers 1450-1491), tous deux originaires de Colmar, sont les plus éminents représentants de cette école du XVe s., d'autres artistes dont le nom n'est pas passé à la postérité ont pourtant laissé des œuvres de très grande qualité. Ainsi, le Maître de la Passion de Karlsruhe peint un retable de la Passion du Christ pour l'église Saint-Thomas de Strasbourg (aujourd'hui partiellement conservé à la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe), ou encore le Maître de Guebwiller, qui fut probablement l'élève de ce dernier. Ainsi, cette œuvre raffinée à la palette délicate et harmonieuse atteste des échanges artistiques avec l'Italie comme les Flandres et l'Allemagne durant cette période tardive du gothique, appelée « gothique international ». Le milieu alsacien est en proie aux idées humanistes d'une « dévotion moderne » qui annonce la Réforme prochaine et dont la réalisation la plus extraordinaire sera le retable d'Issenheim par Matthias Grünewald, contemporain de ce panneau.



ECOLE FLAMANDE

Roses et lys dans un vase

Vers 1630

Huile sur panneau

61,5 x 38,5 cm

Provenance

Collection privée, Allemagne.

Dans un format vertical très étiré qui épouse les hautes tiges des lys, ce tableau met en scène un bouquet selon une hiérarchie où les lois de la botanique rivalisent avec celles de la symbolique religieuse. Dominant la composition, trois majestueux lys blancs évoquent la pureté mariale. Sous leurs corolles entrouvertes, s'échelonnent quelques fleurs plus champêtres, crocus, campanules et autres iris. Enfin sertissant la base du bouquet, une couronne de roses blanches, rouges ou rosées rappellent la passion du Christ. Ponctuant ce bouquet élané, de petites fleurettes intercalent leurs minuscules corolles. Au pied du vase, quelques pétales sont cependant tombés, annonçant une fanaison finale. Car, aussi splendide soit-il, ce bouquet est appelé à disparaître, ses fleurs à se faner... En montrant les prémices, le peintre en affirme son rôle de vanité. Discrètement symétrique, la composition génère une sensation d'équilibre et d'harmonie. Richement ouvragé de motifs à l'antique, guirlandes et grotesques, le vase témoigne du goût de l'époque pour l'Antiquité et ses splendeurs.

Précieuse et élégante, cette composition florale offre une parfaite synthèse de l'âge d'or de la peinture baroque européenne où l'attention portée par les Flamands à la nature, héritée ici d'Ambrosius Bosschaert (1573-1621), rencontre l'engouement des peintres italiens pour l'Antiquité. Elle montre l'engouement pour les bouquets et les natures mortes de fleurs et fruits, reproduits avec fidélité et délicatesse, et prétextes à évoquer discrètement le divin. La symbolique des fleurs, liées à la Passion du Christ comme la rose ou l'œillet, le dispute à un réel intérêt pour l'observation de la nature. Le soin apporté à la reproduction de la végétation témoigne d'une exceptionnelle qualité d'observation et d'analyse. Nombre de peintres flamands et néerlandais tendent à se spécialiser dans ce genre particulier où ils excellent, tels Balthasar van der Ast (1594-1657), Philippe de Marlier (1595/1605-1668) ou encore Hendrik van der Borch, l'Ancien (1583-1651) auquel on serait tenté d'attribuer cette œuvre.



ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^E SIÈCLE.

Le Voyage de Charles et Robert

Vers 1790

Huile sur toile

93 x 110 cm.

Certificat René Millet Expertise

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.

110

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 DE FRANCFORT, XVII^E SIÈCLE

Ecrevisses, citrons et vase de fleurs sur un entablement

Première moitié du XVII^e s.

Huile sur toile

61 x 76 cm

Provenance

Vente anonyme; New York, Sotheby's, 7 avril 1989, n° 77

(comme Ecole française du XVII^e siècle);

Chez David Koetser, Zürich, en 1989-90, n° 22 du catalogue (comme J. van Wingen);

Vente anonyme; Paris, Ader, Picard, Tajan, 5 décembre 1990, n° 30 (comme J. van Wingen);

Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire;

Collection particulière du Doubs

Tout fonctionne ici de pair. Du face-à-face au côté à côté, objets et aliments vont par paires. Deux écrevisses s'alignent ainsi sagement dans leur plat d'argent sous la vigilance de deux demi-citrons qui les observent telle une paire d'yeux. Plus à droite, se sont deux couverts, fourchette et couteau, qui croisent leur fer dans un simulacre de duel. Enfin, dominant la composition, la rencontre au sommet, est celle de deux récipients que tout oppose. A commencer par leur matériau, cristal finement soufflé contre céramique robuste, leur forme, élancée ou trapue, mais aussi leur usage, un verre et un pichet. A la transparence du premier qui révèle un vin blanc aux reflets dorés, répond l'opacité vernie du second, vase improvisé dans lequel un bouquet de roses achève de se faner, répandant un à un les pétales sur la nappe. Le précieux le dispute ici au modeste, le raffinement au rustique, le baroque à la simplicité. La symbolique sourd pour nous rappeler la vanité des biens terrestres. Luxe et sobriété sont ici à égalité. Le temps passe qui emporte tout sur son passage, corrompt, corrode et fane. Seul signe de vie dans cette nature morte, le papillon qui volète rajoute au propos par l'éphémère de son existence dont la durée est plus courte encore que celle du bouquet.

112

Au début du XVII^e siècle, Francfort-sur-le-Main et sa région, voit éclore une école raffinée de la nature morte, dont le peintre Georg Flegel (1566-1638) tient le haut du pavé. D'origine morave, cet élève du Flamand Lucas Van Valckenborch (1535-1597), appartient à ce petit groupe de peintres qui vont développer avec un raffinement particulier ce genre importé des Flandres et des Provinces-Unies. Ses compatriotes et collègues se nomment Daniel Soreau (vers 1560-1619) et Pieter Binoit (1590-1632); le premier est le fils d'une famille protestante de Tournai réfugiée à Cologne pour échapper aux persécutions religieuses en Wallonie. Avec d'autres artistes, il professe dans la ville de Hanau, attirant des élèves comme Binoît, d'origine wallonne lui aussi et destiné à devenir l'un des maîtres en ce domaine, mais aussi comme l'Alsacien Sébastien Stoskopff (1597-1657). Chez tous, on peut déceler des influences flamandes et hollandaises que l'on retrouve dans notre composition.



ÉCOLE HOLLANDAISE DU XVIIE SIÈCLE

Scène de marché

Huile sur toile

71,50 x 97 cm

Trace de signature en bas au centre

C'est le long d'une étroite bande, que se déploie cette scène de marché. Coincés entre l'étendue terreuse du premier plan et la masse d'un ciel tourmenté, ces personnages semblent cantonnés dans un espace qui les dépassent, au point que leurs activités pourraient sembler hors-sujet, comme si le peintre souhaitait donner la primeur à une nature au sein de laquelle l'homme occuperait une moindre place. Ici, quelques rares bâtiments alternent avec des tentes provisoirement dressées. C'est jour de marché mais dans un lieu non déterminé, à l'écart de la ville dont on aperçoit au loin tour et clocher. Renforçant cette ruralité, la palette de couleurs ocres et brunes fonde la végétation, les hommes et leur habitat dans une même atmosphère terreuse. Aussi la présence du rouge dans la cape de cet homme à gauche lui confère-t-il un rôle singulier, celui de quelque riche personnage venu acheter une monture auprès du maquignon avec lequel il s'entretient. Il semble, en effet, s'agir d'un marché aux chevaux, comme le laisse à penser les trois spécimens au premier plan.

Selon un parti-pris pictural propre à la peinture hollandaise du XVIIe s., cette composition accorde au ciel la primauté en lui réservant les deux tiers de la toile. Entre scène de genre et paysage, les peintres développent, en effet, toute une gamme de sujets où une observation précise de la nature leur permet de restituer la planéité de leurs paysages aux ciels imposants aussi bien que les activités quotidiennes de leurs contemporains non exempte d'une certaine trivialité. Car le choix de la religion réformée par les Provinces-Unies conditionne les sujets à représenter. A l'interdiction de peindre la divinité et son aréopage de saints, on compense par des sujets plus prosaïques inventant ainsi la scène de genre et la peinture de paysages, ainsi que les natures mortes aux allures de vanité. Profanes, si ces nouveaux genres adressent parfois à leurs contemporains pour quelques messages moraux ou symboliques, ils constituent aujourd'hui des témoignages de premier ordre sur cette société hollandaise dont l'apogée au XVIIe s. lui valut son titre de siècle d'or.



HENRI FANTIN-LATOURE

(GRENOBLE, 1836 – BURÉ, 1904)

Aubépines Roses

1871

Huile sur toile

50 x 39 cm.

Signée et datée en haut à droite « Fantin 1871 »

Provenance

Edwin Edwards, Londres

Williams & Son, Londres

Collection privée, Ecosse

Collection privée, Royaume-Uni

Vente Sotheby's, Londres, 6 mai 1959, lot 113)

Frost & Reed, Londres (acquis lors de la vente ci-dessus)

Herbert Wilcox, Londres

Vente Sotheby's Parke Bernet, Los Angeles, 4 février 1975, lot 301

Collection privée, New York.

Littérature

Mme Fantin-Latour, *Catalogue de l'œuvre complet de Fantin-Latour*, Paris, 1911, no. 528, p. 65.

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné des peintures et pastels de Fantin-Latour de la Galerie Brame & Lorenceau en préparation.

Expertise : Brame & Lorenceau, Paris.

116

Surgissant dans le cadre, cette branche fleurie d'aubépines rouges éclate de fraîcheur. Ses petites fleurs en forme de roses pétillent à la surface de la toile. Nul vase ne pourrait, semble-t-il, contenir la vigueur de cet arbuste sauvage. Utilisant son tableau comme une « fenêtre ouverte sur le monde », Fantin-Latour saisit ici un brin de nature brute comme si cette branche dépassait de l'embrasement d'une fenêtre. Mais le fond sombre est là pour nous rappeler qu'il s'agit de peinture. Si le traitement est réaliste, il se veut aussi pictural. La touche est toujours montrée, affirmée. Ce fond monochrome, indéfini et neutre sert de mise en valeur. Aux couleurs, en premier lieu, et à la luminosité que captent ces fleurs ; mais aussi aux volumes, délicats et légers, de ce branchage dont l'ombre est subtilement projetée en arrière, pour ancrer davantage ces fleurs dans une matérialité. Fantin-Latour, ici encore, n'a pas son pareil pour fixer la vie d'une flore fraîchement cueillie, pour éterniser l'éphémère. C'est le printemps tout entier résumé à un bouquet.

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 cette branche d'aubépines 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)

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

1882

Huile sur toile

37 x 53 cm.

Signée et datée « Fantin 82 » en haut à gauche

Publication

L'oeuvre sera reproduite dans le catalogue raisonné de Brame et Lorenceau

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.

118

Henri Fantin-Latour (1836-1904) est un peintre français formé par son père, portraitiste, dont il acquiert un grand talent pour ce genre. Il poursuit ensuite son éducation à l'Ecole des Beaux-arts de Paris. Familier du Louvre, où il copie les grands maîtres, il se passionne pour la peinture vénitienne et son traitement de la lumière, notamment chez Titien et Véronèse. Il se lie d'amitié avec Edouard Manet, Berthe Morisot puis James Whistler qui l'emmène en Angleterre et l'introduit auprès d'une clientèle qui s'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 cette branche d'aubépin est un exemple admirable par sa fraîcheur et son naturel. Fantin-Latour semble, en effet, y résumer tout son art en réalisant un véritable « portrait de fleurs » où la poésie transcende le réalisme de la touche.



JEAN-HONORÉ FRAGONARD

(GRASSE, 1732 – PARIS, 1806)

La Petite Jardinière

Vers 1750 – 1760

Huile sur toile

98 x 85 cm.

Signée et monogrammée à droite

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.

120

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.



JEAN-HONORÉ FRAGONARD (*attribué à*)

(GRASSE, 1732 – PARIS, 1806)

Sujets érotiques

Vers 1760

Huile sur toile, une paire
29,4 x 36,4 cm

Provenance

Collection Jacques Favre de Thierrens (1895-1973) ;

Par descendance au propriétaire actuel.

Rien d'implicite ici, tout est déballé, exhibé, obscène. Dans ces deux scènes qui se répondent symétriquement, deux couples se livrent à un coït dans la position dite du missionnaire, où l'homme chevauche la femme étendue sur le lit. Plus qu'érotique le propos est clairement pornographique, censé stimuler le désir du spectateur. Les femmes sont nues quand leurs cavaliers restent partiellement habillés. Si les parties intimes sont volontairement dévoilées, certains éléments de la composition, tels que les traversins ou plis des drapés, évoquent ces mêmes attributs sexuels... Les deux scènes fonctionnent comme des pendants, où les corps se répondent et convergent les uns vers les autres formant les deux lignes d'un triangle que contrebalancent les tentures des alcôves. Le désordre des pièces participe de l'urgence du désir à assouvir. Destinées à orner les chambres qu'elles mettent en scène, ces œuvres servent de miroir à leurs propriétaires.

122

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) est un peintre majeur du XVIII^e siècle français. Formé dans l'atelier de François Boucher (1703-1770), il s'initie au style rococo du maître. Prix de Rome à 20 ans, il part en Italie en compagnie d'Hubert Robert (1733-1808) et y découvre la peinture virtuose de Giambattista Tiepolo (1696-1770). 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, reste toujours empreinte d'élégance. Ainsi, outre une production officielle, l'artiste aime à peindre des scènes plus confidentielles pour une clientèle initiée, friande d'œuvres grivoises. Chroniqueur des mœurs débridées du siècle des Lumières, Fragonard sait circonscrire ses saynètes au périmètre d'une alcôve dont le lit sert 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 séient à merveille aux boudoirs et petits cabinets pour lesquels ils sont destinés.



JEAN-FRANÇOIS GANIF DIT CLERMONT

(PARIS, 1717 -REIMS, 1807)

Figures dans un paysage bucolique

Vers 1750

Huiles sur toile

Ensemble de quatre panneaux (partie supérieure cintrée)

207 x 92,7 cm

Provenance

Maurice Segoura, Paris, 23 février 1983

Expertise

Alastair Laing

Ces quatre scènes nous content les plaisirs bucoliques d'une campagne édulcorée. Allégories des sens ou jeux sur l'innocence, ces bergères et pâtres d'opérettes se livrent à l'oisiveté, jouant ici à colin-maillard, visionnant là quelque chambre obscure... Les rares moutons servent de prétextes pour camper une ambiance pastorale à laquelle les houlettes enrubannées des bergères apportent le charme du factice. Déclinée en quatre panneaux servant à orner les murs d'une demeure aristocratique ou plus probablement d'un pavillon ou d'une fabrique, cette nature revisitée sert de mise en abyme à l'engouement d'une société oisive pour les parties de campagne. Ces jeunes bergères, marquises déguisées, annoncent la mode, venue d'Angleterre où l'artiste a séjourné, pour les hameaux rustiques comme ceux de Sylvie à Chantilly ou de la reine Marie-Antoinette à Versailles. Composés selon des rythmes symétriques dans des tons pastel sur lesquels se détachent les silhouettes plus vives des personnages, ces panneaux constituent un ensemble décoratif en parfait accord avec les intérieurs rocaille du règne de Louis XV.

Jean-François Ganif, dit «Clermont» (1717-)807, est un peintre, dessinateur et aquafortiste français. Si l'on sait peu de choses sur ses origines, Clermont exposa ses premières œuvres à Paris, un Saint-Sébastien en 1753 et une Sainte Famille à l'académie de Saint-Luc, en 1756 puis, entre autres tableaux, une grande toile représentant la Colère d'Achille, en 1762, dernière année de son séjour à Paris. Dans l'intervalle, il se rendit en Angleterre où il resta plusieurs années, exécutant plafonds et ornements de bâtiments dans les jardins dont les panneaux ci-dessus sont un parfait témoignage. Parmi ces prestigieuses réalisations, on compte une galerie pour le prince de Galles à Kew, deux temples dans l'île des Singes, près Windsor, pour le duc de Marlborough, le plafond de la bibliothèque gothique de Lord Walpole à Twickenham, les panneaux de la salle à manger de Lord Strafford, dans St. James's Square, d'après les loges de Raphaël ou encore un plafond pour lord Northumberland, à Sion. De retour en France, il fut agréé, en 1760, par l'Académie et désigné professeur de dessin à l'Académie de Reims, poste qu'il occupa jusqu'à la suppression de l'école à la Révolution. En 1795, il obtint alors la place de professeur de dessin de la nouvelle École centrale de Châlons. Habile dessinateur peignant des pastorales dans le style de Boucher, Coypel et Lancret, Clermont est recherché notamment pour ses paysages et son bestiaire exotique d'oiseaux et de singes. Il eut une influence majeure dans la représentation naturaliste, pour l'aspect vivant de ses modèles. Il réalisa beaucoup de peintures de décors d'intérieur à Reims dont la bibliothèque conserve un grand nombre de dessins.



THÉODORE GÉRICAULT

(ROUEN, 1791 – PARIS, 1824)

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*. 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 – mais aussi des félins – auxquels il consacre de nombreux tableaux jusqu'à en réaliser de véritables « portraits » à l'allure presque humaine. Il mourra d'ailleurs des suites d'une chute de cheval.

THÉODORE GÉRICAULT

(ROUEN, 1791 – PARIS, 1824)

Deux lions tirant un char d'après Pierre-Paul Rubens

(détail de L'Entrevue du roi et de Marie de Médicis à Lyon, le 9 novembre 1600, Musée du Louvre, Paris).

1811-1812

Huile sur toile.

45,8 x 55,2 cm.

Au dos, sur le châssis, cachet de cire rouge de la collection Pierre Dubaut.

Provenance

Selon Ph. Grunhech et G. Bazin : Catalogue des tableaux anciens & modernes par ou attribués à Bastien-Lepage, [...], Géricault, [...], aquarelles et gouaches, dessins [...] ayant composé la collection de Monsieur F. Funck-Brentano, Henri Baudoin, commissaire-priseur, Marignane, expert, Paris, Hôtel Drouot, salle n° 1, 29 avril 1921, n° 179 : «Géricault. Copie d'après Rubens des lions de la Vie de Henri IV, au Louvre. / Peinture. / Toile. Haut., 50 cent. ; larg., 61 cent». Paris, collection Pierre-Olivier Dubaut (1886-1968), sans doute dès 1937, peintre et collectionneur.

Paris, collection Maxime Dubaut (1920-1991), peintre.

Paris, collection Jacqueline Dubaut-Bellonte (1926-2012), galeriste

Exposition

Künstlerkopien, Bâle, Kunsthalle, 18 septembre – 17 octobre 1937, n° 78 : «Géricault, Kopie nach Rubens. Aus der Geschichte der Maria von Medici/. Detail aus der Vermählung Heinrichs IV mit Maria von Medici (Louvre). / Verkäuflich »

Bibliographie

Philippe Grunhech, « L'inventaire posthume de Théodore Géricault (1791-1824) », in Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français, année 1976, 1978, p. 415 note 44 : Géricault, Deux lions, d'après Rubens, ancienne collection de Pierre Dubaut.

Philippe Grunhech, Tout l'œuvre peint de Géricault, introduction de Jacques Thuillier, Paris, Flammarion, 1978, p. 88, n° 18, repr : «Géricault, Deux lions, d'après Rubens, 1808-1812, huile sur toile, 45 x 55 cm, Paris, collection particulière »

Germain Bazin, Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné, t. II, L'œuvre, période de formation, Paris, Bibliothèque des arts, 1987, p. 434, n° 320, repr : «Auteur inconnu, Deux lions, d'après Rubens, huile sur toile, 45 x 55 cm, Paris, collection particulière ».

Philippe Grunhech, Tout l'œuvre peint de Géricault, introduction par Jacques Thuillier, Paris, Flammarion, 1991 [édition de 1978, revue et augmentée], p. 88, n° 18, repr : «Géricault, Deux lions, d'après Rubens, 1808-1812, huile sur toile, 45 x 55 cm, Paris, collection particulière.

Germain Bazin, qui admet n'avoir pas vu le tableau, préfère réserver son avis ».

Bruno Chenique, « Théodore Géricault, Deux lions, copie d'après Rubens », Tableaux et sculpture XIXe et XXe siècle. Collection Pierre Dubaut, Arcurial-Deauville, James Fattori et Bernard de Reviere, commissaires-priseurs, Cabinet Turquin-Mauduit, Deauville, 22 août 2009, pp. 14-16, n° 17.

Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue raisonné des tableaux de Théodore Géricault, actuellement en préparation par M. Bruno Chenique.

Examens scientifiques

Tableau examiné par Lumière Technology (désormais The Whole Picture), en juin 2009.

Certificat

Bruno Chenique – 2022



Tels deux chevaux attelés à un char, ces deux lions montrent un comportement similaire à celui de la gente équestre : l'un avance la patte comme à la parade quand l'autre semble hennir. L'attelage dont on ne voit que l'avant du char est en effet incongru car d'ordre allégorique. Il s'agit, en effet, d'évoquer un événement historique dans un registre mythologique où, dans la toile d'origine peinte par Pierre Paul Rubens (1577-1640), Henri IV, sous les traits de Jupiter, rencontre Marie de Médicis, sous ceux de Junon, dans la ville de Lyon évoquée par une jeune femme assise dans un char tiré par ces deux lions éponymes. De la toile de Rubens, Géricault a choisi de se focaliser sur les félins, se délestant des putti installés originellement sur leur dos. Peintre animalier autant que portraitiste ou peintre d'histoire, Géricault, s'il aime à peindre son bestiaire sur le vif, sait aussi le copier d'après les grands maîtres en se rendant notamment au musée du Louvre, source inépuisable d'inspiration. De Rubens, il reproduit ici le style, les tons et la vivacité mais il apporte son expérience personnelle avec une touche plus libre qui se souvient des lions observés d'après nature au Jardin des plantes.

THÉODORE GÉRICAULT

(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.



THÉODORE GÉRICAULT

(ROUEN, 1791 – PARIS, 1824)

Portrait de naufragé, dit « le père »

1818-1819

Huile sur toile

60 x 45,7 cm.

Signée en haut à gauche

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.



PETER GERTNER

(VERS 1495 – APRÈS 1541)

Portrait de femme à la chaîne en or

1515

Huile sur panneau de résineux, en deux panneaux
45 x 35,5 cm.

Daté « 1515 » en haut à droite et annoté « ALTER 20 IAR » en haut à gauche

Provenance

Vente anonyme, Munich, Neumeister, Kunstauktionen, 26 juin 1996, n°461 (comme « attribué à Peter Gertner ») ; Acquis auprès de la galerie Xavier Goyet, Marseille, le 5 octobre 2000 par les parents des actuels propriétaires ;

Collection particulière, Paris.

Ce visage volontaire aux traits parfaitement dessinés laisse entrevoir une personnalité déterminée. Sa haute naissance se devine à ses atours mais aussi à ce port altier et à ce regard droit et franc. Ses vêtements sont, en effet, ceux d'une riche dame de la renaissance, à commencer par sa coiffe, un béret à larges bords propre à la mode allemande du début du XVI^{ème} siècle, comme l'on en voit notamment chez Lucas Cranach l'Ancien, contemporain du portraitiste. Sa chemise, finement plissée et gansée d'or, lui recouvre la gorge avant de disparaître dans le décolleté d'une robe de velours. Mais c'est surtout sa lourde chaîne en or, seul bijou apparent, qui donne tout son prestige à cette jeune femme dont l'âge nous est révélé au-dessus de sa tête, comme il était d'usage à l'époque, 20 ans. Cadré en plan serré, ne montrant qu'un buste de trois-quarts, ce portrait obéit aux conventions du genre où l'individualité du modèle est magnifiée par un fond vert foncé uni qui donne relief et luminosité aux carnations. Le traitement subtil des détails du visage, comme ciselés, rapproche ce travail de l'art de la gravure alors très prisé dans le Saint-Empire romain germanique.

Peter Gertner (vers 1495 – après 1541) est un peintre portraitiste allemand né à Nuremberg. Après une probable formation auprès du peintre et graveur Wolf Traut (1486-1520), qui travailla auprès d'Albrecht Dürer (1471-1528), Gertner connaît une brillante carrière de portraitiste auprès de l'aristocratie bavaroise. C'est en particulier à la cour du comte électeur palatin Ottheinrich von Pfalz-Neuburg qu'il réalise ses plus beaux portraits. Dans un style conventionnel qui n'est pas sans rappeler ses plus illustres contemporains, Hans Baldung (1485-1545) ou Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553), Peter Gertner sait peindre avec acuité les princes allemands dans le faste de leurs costumes. Cependant, c'est dans *La Crucifixion* (1537), considérée comme son chef-d'œuvre et aujourd'hui conservée au Walters Art Museum de Baltimore, que ses talents de portraitiste lui permettent de caractériser avec force et émotion les acteurs de la Passion du Christ. Ses plus beaux portraits sont désormais conservés à Heidelberg, Munich ou encore aux Etats-Unis.



PIERRE GOBERT

FONTAINEBLEAU, 1662 – PARIS, 1744

Portrait de dame en Pomone

Vers 1710

Huile sur toile
87,5 x 72 cm.

Provenance
Collection privée

Une figure mythologique? Une aristocrate? Les deux à la fois. Cette jeune femme gracieuse qui soulève, d'une main délicate, une petite faucille tandis qu'elle désigne, de l'autre, des fruits fraîchement cueillis, a en effet tous les attributs de la nymphe Pomone, divinité des fruits et des jardins. Derrière elle, une treille parfaitement entretenue donne un raisin abondant dont elle vient de prélever une grappe. C'est alors, qu'à sa gauche, surgit une vieille femme qui vient la féliciter pour l'entretien de sa vigne. A sa coiffe mal arrangée, on devine qu'il s'agit d'un travestissement. En effet, cette femme n'est autre que le dieu des saisons, Vertumne, amoureux éperdu de la belle nymphe qui a trouvé ce subterfuge pour l'approcher et la séduire. Tiré des *Métamorphoses* d'Ovide (XIV, 622-697), cette histoire galante devient une iconographie très en vogue au XVIIIe s. pour peindre les dames de l'aristocratie. Si les atours de la dame se veulent mythologiques avec de grands drapés évoquant les tuniques antiques, la coiffure obéit en revanche la mode de la cour versaillaise avec les cheveux relevés en rouleaux sur le sommet de la tête, avec deux boucles symétriques sur le front et une mèche descendant sur la nuque.

136

Ce type de portrait aristocratique «en Pomone» connut une vague particulière au tournant du XVIIIe siècle, à la cour comme à la ville. Ainsi, Nicolas de Largillière (1656 – 1746) et Hyacinthe Rigaud (1659-1743) rivalisèrent d'invention, pour historier leur modèle d'après ce récit mythologique. Jean Ranc (1674-1735), élève de ce dernier, en offre aussi un remarquable exemple conservé au Musée Fabre de Montpellier. Mais c'est probablement Rigaud qui en donne la formule la plus éloquente avec son *Portrait de Mme de La Ravoye*, présenté au salon de 1704 et désormais conservé au château de Terre-Neuve à Fontenay-le-Comte. La composition, où se dresse une haute vigne à l'arrière du personnage, pourrait avoir servi de modèle à notre portrait, dont on trouve une réplique au musée des Beaux-arts de Dijon avec un portrait dit de «La princesse de Lorraine, abbesse de Remiremont». Plus proche par son style, le *Portrait de la Princesse de Conti* de Pierre Gobert (1662-1744) montre, à son tour, de nombreuses analogies avec notre portrait, dans la pose affectée de la jeune femme, son costume à l'antique et, à nouveau, dans la présence d'une treille identique. Si le modèle reste encore inconnu, cette œuvre n'en reste pas moins un remarquable exemple de portrait mythologique tel qu'on se les disputait dans l'aristocratie française au début du XVIIIe s.



NATALIA GONTCHAROVA

LADYJINO, 1881 – PARIS, 1962

Natalia Gontcharova (1881-1962) est une peintre russe naturalisée française en 1939. Ayant suivi une formation à Moscou, elle se consacre à la peinture après sa rencontre avec Michel Larionov (1881-1964) qui deviendra son mari. A partir de 1907, après des expérimentations impressionniste et cubiste, elle développe un style personnel néo-primitif, fortement influencé par les icônes et l'imagerie populaire russe (loubok). C'est ainsi que les thèmes religieux et d'inspiration paysanne imprègnent son œuvre. En 1906, elle participe à l'exposition d'art russe organisée par Serge de Diaghilev (1872-1929) au Salon d'automne, à Paris, puis lance, en décembre 1909, avec Larionov le néo-primitivisme, lors de la troisième exposition de la Toison d'Or. Toujours à l'avant-garde, elle participe au mouvement futuriste (1911), puis à la création du rayonnisme (1912-1913), ce mouvement non-figuratif dont ils vont rédiger le manifeste.

Présente sur toute la scène européenne, Gontcharova expose pour le Blaue Reiter à Munich, en 1912, puis à la galerie Der Sturm à Berlin. En 1913, une grande rétrospective lui est consacrée à Moscou, dont le catalogue s'élève à près de 700 numéros, puis elle expose, en 1914, au Salon des indépendants à Paris, aux côtés de Larionov, Alexandra Exter (1882-1949) et Georges Yakoulov (1884-1928). C'est aussi en 1914 qu'elle produit la série des lithographies intitulée Images mystiques de la guerre et réalise les décors du Coq d'or de Rimski-Korsakov pour les Ballets russes. Elle expose avec Larionov à la galerie Paul Guillaume, avec une préface du catalogue par Guillaume Apollinaire. En 1918, elle s'installe définitivement à Paris avec Larionov et devient l'un des principaux peintres des Ballets russes de Diaghilev pour qui elle conçoit notamment les décors pour Les Noces de Stravinsky (1882-1971), ainsi que pour Ida Rubinstein (1885-1960) et ses Ballets russes de Monte-Carlo. Peintre de l'École de Paris, Gontcharova est aussi membre du Salon d'automne depuis 1921, et participe régulièrement au Salon des Tuileries et au Salon des indépendants. Si la guerre et l'après-guerre sont une période difficile pour Gontcharova et Larionov, c'est en 1954, à l'occasion des grandes rétrospectives de Diaghilev à Londres, qu'ils recouvrent la célébrité. Le musée d'art moderne de la ville de Paris lui consacre une rétrospective, après sa mort. En 2019, le Tate Modern de Londres organise la première rétrospective uniquement sur son travail.

NATALIA GONTCHAROVA

LADYJINO, 1881 – PARIS, 1962

Vase de fleurs

Vers 1902-1904

Huile sur toile

56 x 44 cm.

Monogrammé en bas à droite en cyrillique « N. Gontcharova »

Certificat

Jean Chauvelin, Paris.

Ce bouquet abondant, dont les gerbes de multiples espèces (iris, églantines, colchiques, fougères...) semblent devoir difficilement cohabiter dans ce même petit vase et à la même saison, revêt une portée éminemment symbolique. Comme le laisse deviner le fond binaire sur lequel il se détache : pan noir dans la moitié gauche, ouverture sur un paysage lumineux dans la moitié droite. Au pied du vase, les multiples pétales fanés jonchent la table au point de la recouvrir totalement. Très fortement inspiré, voire copié (?) d'une nature morte flamande, le tableau évoque les vanités d'Ambrosius Bosschaert ou de Balthasar van der Ast. Il nous montre ici la solide formation artistique de Natalia Gontcharova avant qu'elle ne s'affranchisse de ses aînés et expérimente ses propres voies vers une abstraction qui n'oubliera jamais les maîtres classiques. Car la modernité se nourrit de la tradition.



NATALIA GONTCHAROVA

LADYJINO, 1881 – PARIS, 1962

Au café

1912-1913

Huile sur toile

67,5 x 57 cm.

Signé en bas à gauche en latin « N. Gontcharova »

Provenance

Collection privée

Certificat

Jean Chauvelin, Paris.

Ce couple attablé à la terrasse d'un café nous offre une scène de séduction où l'homme, empressé, débite un discours à l'oreille d'une femme qui lui prête une oreille attentive mais une moue dubitative. Derrière eux, la silhouette massive d'un serveur les domine et semble les surveiller du coin de l'œil. A la limite de la caricature, Natalia Gontcharova, saisit ses contemporains dans leur quotidien, leur prêtant des mimiques comme s'ils jouaient une pièce de théâtre. Sans être morale, la scène s'inscrit dans cette tradition de la scène de genre qui capte quelque moment quotidien en l'exacerbant. Ici l'homme, dont le canotier est posé sur la table, appartient à la bourgeoisie comme l'atteste son costume élégant. La femme, en revanche, est issue du peuple avec une mise simple et un fichu noué sur les épaules qui recouvrait probablement sa tête. La kossovoroïka, chemise blanche, du serveur témoigne par ailleurs que nous sommes en Russie. Tracées à grands traits, les silhouettes des protagonistes se détachent sur un fond presque abstrait où la touche du peintre est omniprésente, diffractant l'espace en un patchwork de couleurs devenant presque motifs. Organisés en faisceaux alternés de hachures, les bleus, gris et blancs occupent l'espace aérien supérieur de la composition, quand un camaïeu d'ocres jaunes évoque l'aspect terreux du sol. L'espace est ainsi d'ordre plus symbolique que topographique, où l'arbre rectiligne sur la gauche prend valeur de signe pour indiquer que la scène se passe en extérieur. Reprenant les codes de la peinture médiévale d'icône, qu'elle s'approprie, Gontcharova expérimente ici une simplification radicale de l'espace qui la mènera au rayonnisme.



NATALIA GONTCHAROVA

LADYJINO, 1881 – PARIS, 1962

Portrait du danseur et chorégraphe Léonide Massine

Portrait d'homme

Vers 1916

Huile sur toile (une paire)

60 x 40 cm chaque

Signées « N. G. » en bas à gauche, pour le portrait de Léonide Massine, et à droite, pour l'autre.

Publication

Denise BAZETOUX, Catalogue de l'œuvre raisonnée de Natalia Gontcharova, vol.1

(n° 696 et 697), Paris, 2011.

Certificat

Jean Chauvelin, Paris.

L'un présente son profil quand l'autre se montre de face. Portraituretés en buste, ces deux hommes sont réduits à une épure de traits et de couleurs qui permettent difficilement de les identifier. Ici, les formes s'imbriquent entre elles, les plans se déclinent, les couleurs se juxtaposent sans vraiment se mélanger. Le travail de la brosse, apparent au point d'être démonstratif, termine chaque aplat de couleur en hachures qui donne un aspect lumineux à la toile, comme si la lumière pénétrait chaque forme. D'autant que la palette contrastée accorde aux couleurs chaudes une place prépondérante. Le jaune d'or notamment vient tantôt iriser tantôt envahir la composition. Cette interpénétration des formes et des couleurs déconstruit la composition et lui confère un dynamisme qui est propre à ce nouveau style : le « rayonnisme » dont Natalia Gontcharova est l'initiatrice avec son compagnon Michel Larionov. Dans une déclinaison naturelle des mouvements cubistes et futuristes, dont elle s'est imprégnée, l'artiste aboutit à ce style singulier qui offre une alternative à la déconstruction de l'image par ses prédécesseurs. A mi-chemin de l'abstraction, Gontcharova conserve encore quelques repères figuratifs où la silhouette humaine se dégage sur un fond distinct. Ces deux toiles sont à rapprocher de deux dessins à la gouache, mine graphite et encre de Chine sur papier, datés de 1916 et conservés au centre Pompidou à Paris. Ils appartiennent à la série dite des Portraits théâtraux à l'époque où Gontcharova commence à fréquenter le milieu théâtral moscovite et en particulier les ballets russes. Si le danseur Léonide Massine a pu être identifié, le second personnage reste toujours anonyme.



NATALIA GONTCHAROVA

LADYJINO, 1881 – PARIS, 1962

Espagnole

Vers 1916-1918

Huile sur toile

80 x 60 cm.

Monogrammé en bas à droite en cyrillique « N. Gontcharova »

Certificat

Jean Chauvelin, Paris.

Proche de l'abstraction, cette composition n'en dévoile pas moins des motifs et matières qui trahissent son sujet. Ces fleurs vives, ces détails de dentelle, jusqu'à cette composition en éventail, évoquent les attributs typiques de l'Espagnole, tels que le folklore nous la laisse imaginer. Cependant, de la silhouette humaine, plus de traces. Place seulement aux couleurs et aux motifs floraux qui évoquent les tissus chamarrés de l'Andalousie. La composition rayonnante, typique de cette période de l'artiste, dévoile ses nouvelles expérimentations spatiales. Proche des mouvements cubiste et surtout futuriste, Natalia Gontcharova cherche à introduire plus de dynamisme. Le déploiement de ces prismes en éventail parvient parfaitement à exprimer cette énergie. L'artiste alterne aussi aplats et modelés afin d'échapper à l'effet purement décoratif. L'œil doit désormais chercher à reconstituer la forme dans ce puzzle crypto figuratif à partir de fragments géométriques. C'est aussi l'imagerie populaire d'une Espagne pittoresque que cherche à rendre ici Gontcharova à travers une organisation spatiale avant-gardiste, liant ainsi tradition et modernité.



NATALIA GONTCHAROVA

LADYJINO, 1881 – PARIS, 1962

Espagnole

Vers 1925-1930

Huile sur toile

97 x 67 cm.

Signé en bas à droite « N. Gontcharova » et titré au verso « Espagnole -n°6 »

Certificat

Jean Chauvelin, Paris.

Si rien ne manque à la panoplie de l'Espagnole -manteau, éventail, châle aux larges franges, robe aux motifs floraux et tablier de dentelle-nous sommes pourtant ici loin d'un portrait folklorique. C'est plutôt la quintessence de l'Espagne qui nous est signifiée avec ce personnage tourbillonnant dans une composition rayonnante et diffractée, proche du cubisme et plus encore du futurisme. Chaque pan découpé de la femme représentée est comme celui d'un éventail que l'on déploierait d'un coup sec. Car la composition se veut dynamique voire cinématique. Aux prismes triangulaires émanant du centre de la silhouette répondent quelques arcs de cercles comme ce bord de châle dont les franges retombent verticalement en bas à gauche ou cette courbe rouge qui scinde le personnage en deux. Les couleurs participent de cette dynamique affirmant aussi cette hispanité: jaunes, rouges et orangés s'accordent au blanc des dentelles et au fond noir. L'œuvre, caractéristique de la période rayonnante de Natalia Gontcharova, allie subtilement ses recherches plastiques et son goût pour l'imagerie populaire dans une tentative d'abstraction.



NATALIA GONTCHAROVA

LADYJINO, 1881 – PARIS, 1962

Espagnoles

Vers 1930

Huile sur toile

120 x 60 cm.

Signé en bas à droite « N. Gontcharova »

Provenance : atelier de l'artiste, rue Jacques Calot à Paris

Collection Tatiana Loguinova, amie et biographe de Nadia Gontcharova
et de Mickael Larionov

Certificat : Jean Chauvelin, Paris

Cette œuvre est à rapprocher avec celle vendue par Christie's à Londres,
le 18 juin 2007, pour 4.165.000 Euros.

Sont-elles sœurs, cousines ou simplement amies ? Elles paraissent jumelles tant leurs traits sont identiques, leurs attitudes semblables, leurs costumes similaires. Longues mantilles de dentelles blanches reposant sur un large peigne, robes noires partiellement recouvertes d'un tablier blanc brodé et relevé, escarpins noirs. Seule distinction, l'une d'elles tient un éventail. Hiératiques, nous faisant face, leurs visages sans expression nous dévisagent d'un regard absent ; elles semblent flotter dans un espace conçu à leurs dimensions, telles les personnages sacrés d'une icône byzantine. Car si des Espagnoles elles revêtent le costume, leur allure, en revanche, est empruntée aux babouchkas russes trahissant ainsi l'origine de leur auteur, Natalia Gontcharova. Réservé aux carnations, le modelé de la touche laisse place à des aplats noirs rehaussés d'accents blancs nettement plus graphiques quand il s'agit de rendre le volume des corps et le détail des vêtements. Réduit au plus simple, le décor, laisse apparaître quelques éléments végétaux, symétriques, aux couleurs froides. Le format monumental, tout en hauteur, confère à ces personnages en pied, la dignité des grands portraits classiques et s'inscrit ainsi dans la grande tradition picturale.



NATALIA GONTCHAROVA

LADYJINO, 1881 – PARIS, 1962

Pot de bleuets

Vers 1960

Huile sur toile

63 x 49 cm

Monogrammée en bas à gauche en latin « N. G. »

Provenance

Atelier d'artiste, Paris ; Alexandra Tomilina, vers 1965 ;

Collection particulière, Paris, dans les années 60/80.

Bibliographie

Denise Bazetoux, Catalogue Raisonné, Natalia Gontcharova, son oeuvre entre tradition et modernité - Tome 1 - N°1301, illustrée en couleur p. 384 (erreur concernant les dimensions dans le catalogue raisonné).

Certificat

Jean Chauvelin, Paris.

Du bleuet elles ont la couleur mais c'est du tournesol que ces fleurs tirent leur allure avec leurs rangées régulières de pétales couronnant de larges pistils. Qu'elles tournent vers nous leur large corolle ou nous en présentent le revers, ces lourdes têtes gonflées d'étamines font ployer leur tige hors du vase qui les contient, non sans difficulté. L'une d'entre elle est d'ailleurs tombée sur la table au milieu de quelques pétales. Les feuilles dentelées qui les accompagnent ajoutent leur foisonnement à la composition rayonnante du bouquet. Bleues sont ces fleurs mais bleu aussi est le vase qui les accueille offrant ainsi un harmonieux camaïeu ponctué çà et là de touches violacées. Mais c'est le fond de la composition qui apporte la modernité à ce sujet convenu. Rayonnant autour du bouquet, des coups de brosses réguliers dessinent une trame géométrique où dominent les tonalités blanches venant délayer celles du bouquet. Les fleurs semblent alors irradier d'une lumière irisée. Cette géométrisation de la touche du fond invite alors à considérer les corolles comme autant d'ellipses ou de disques qui répondent à ce damier. Le tracé devient motif et rappelle ainsi le rayonnisme dont Natalia Gontcharova fut l'instigatrice au début de sa carrière.



ARMAND GUILLAUMIN

(PARIS, 1841 – ORLY, 1927)

Armand Guillaumin (1841-1927) est un peintre, lithographe et dessinateur français. Artiste épris d'avant-garde, il participe au Salon des refusés de 1863 aux côtés de Paul Cézanne et Camille Pissarro dont il a fait la connaissance, dès 1860, à l'Académie suisse. Attiré par le genre paysager, il peint avec ce dernier à Pontoise puis à Auvers-sur-Oise, notamment pour le docteur Gachet en 1872. Impressionniste de la première heure, il participe au salon inaugural du mouvement, en 1874, auprès de Monet et Pissarro, puis participera encore à cinq autres expositions expressionnistes. Proche de Van Gogh, mais aussi de Gauguin et Degas, qui seront ses témoins de mariage, Guillaumin développe une touche de plus en plus expressive avec des couleurs toujours plus vives et prégnantes. Sans participer au Fauvisme, Guillaumin s'en approche par sa palette éclatante et sa touche violente. Parmi ses émules, Othon Freisz se déclare « ébloui par ses pourpres, ses ocres et ses violets », dont il saura tirer la leçon dans son œuvre personnelle. Si le motif de l'eau, fluviale ou marine, est son objet de prédilection, Guillaumin s'intéresse aussi aux montagnes, des Alpes au Massif de l'Estérel. Paysagiste prolifique, ses œuvres sont conservées dans de nombreux musées à travers le monde, du MET de New-York à l'Ermitage de St Pétersbourg, en passant par le musée d'Orsay à Paris ou encore le musée Van Gogh d'Amsterdam.

ARMAND GUILLAUMIN

(PARIS, 1841 – ORLY, 1927)

Paysage de Damiette

Vers 1887

Huile sur toile

60 x 73,3 cm.

Signée en bas à gauche « Guillaumin »

Provenance

Galerie Bernheim-Jeune, Paris ;

Collection privée, acquis de celle-ci par le présent propriétaire et par descendance.

Bibliographie

G. Serret & D. Fabiani, Armand Guillaumin : Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Paris, 1971, n° 159 (illustré).

C'est au détour de ce chemin qu'on découvre au loin ce petit hameau composé de quelques rares masures. L'effet de ses toits de tuiles rouges est d'autant plus saisissant qu'il surgit au milieu d'une campagne verdoyante, à commencer par l'herbe qui borde ce chemin fauchée avec soin. Les haies puis les rangées d'arbre alignées au-delà forment autant de lignes convergentes qui accompagnent un promeneur solitaire dans sa progression. Cependant, la couleur rouge s'invite çà et là dans la végétation ou dans la terre mise à nue comme autant de rappels des toitures, dans un souci d'harmonie chromatique. Car c'est bien la couleur qui construit ce paysage de facture impressionniste, touches après touches. C'est aussi le ciel, vaste et dense, avec ses nuages pommelés, qui confère à la composition sa dimension picturale. La trace du pinceau y est omniprésente, délavant les bleus jusqu'aux blancs et offrant un contrepoint éthéré aux masses terriennes. C'est au printemps 1882 qu'Armand Guillaumin découvre le hameau de Damiette aux abords de Gif-sur-Yvette, dont la lumière l'enthousiasme. Il lui consacre alors une trentaine de tableaux et pastels qu'il présente à l'exposition des Impressionnistes de 1886.



ARMAND GUILLAUMIN

(PARIS, 1841 – ORLY, 1927)

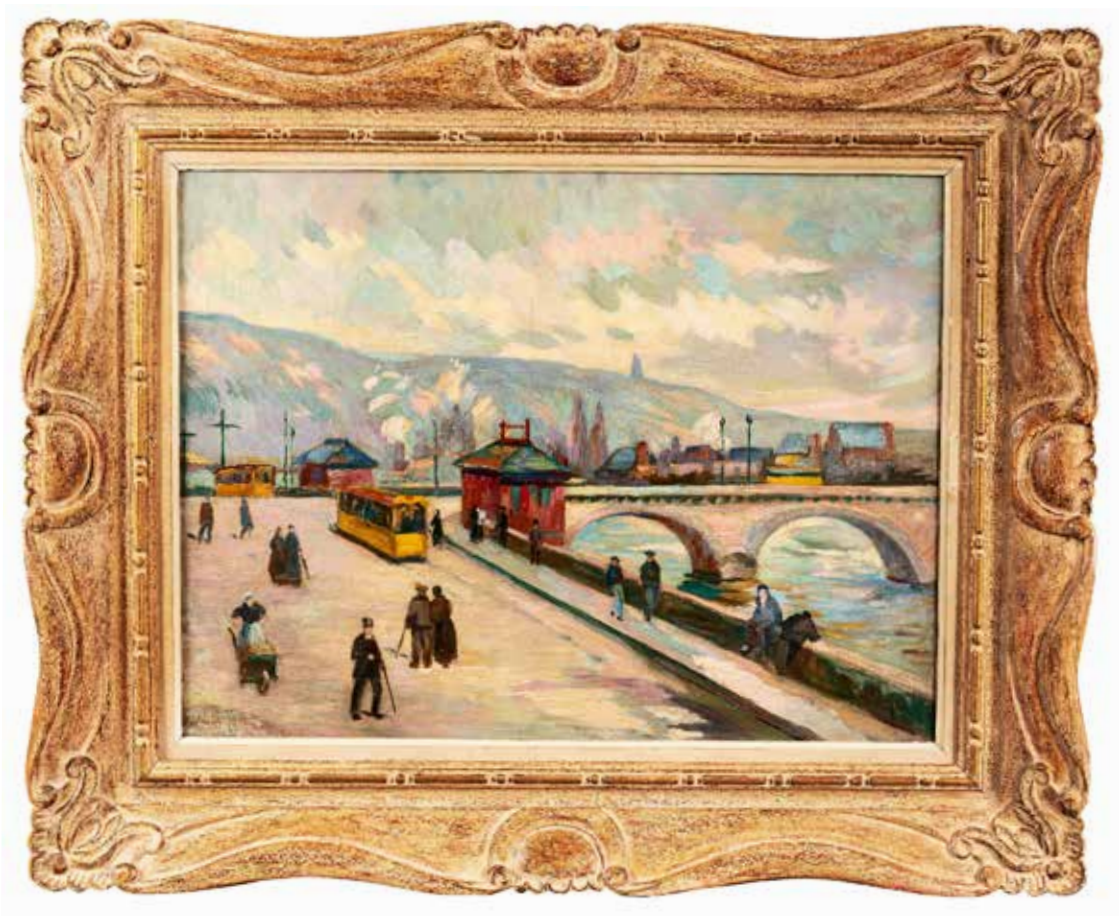
Le Pont de Corneille à Rouen

Vers 1898

Huile sur toile
46 x 61 cm.

Cette œuvre sera incluse au second volume du Catalogue raisonné de Guillaumin, actuellement en préparation par le comité Guillaumin, composé de Dominique Fabiani, Jacques de la Béraudière et Stéphanie Chardeau-Botteri.

Du pont en question, on n'aperçoit à droite que deux arches, dont on devine qu'elles se prolongent hors du cadre. Adoptant un point de vue singulier, en surplomb, Guillaumin cherche ici un angle dynamique qui structure et séquence l'espace de sa toile. Si le ciel et les collines occupent la moitié supérieure, délimitée par le tablier du pont, le premier plan accorde une large place à la chaussée bordée d'un parapet, qui creuse la perspective, mais une part moindre au fleuve. Les petits personnages et autobus qui circulent ponctuent plus qu'ils n'animent cette chaussée, tels des pions disposés sur un plateau. Ici, ce sont les couleurs qui animent l'œuvre. Toute la gamme des teintes pastels sont déjà présentes dans le ciel, que le peintre décline ensuite à l'envi, dans des tonalités plus soutenues et selon une touche plus affirmée. Ainsi, le pinceau se montre vif et marqué dans le flux de la Seine, quand il s'étale en fines taches sur la chaussée. Mais c'est surtout le pont qui vibre des variations de cette palette. Mélange de jaunes, de roses et de mauves, ce pont reflète les accents bleus du fleuve sur sa corniche, quand il en reçoit les tons vert sombre sur ses modillons ou rouge brique sous ses arches. Fauve avant l'heure, Armand Guillaumin manie les couleurs avec audace mais harmonie.



FRANÇOIS HABERT

(actif en France entre 1643-1652)

Vase de fleurs et corbeille de fruits

Vers 1650

Huile sur toile

60 x 40 cm

Dans une rivalité de couleurs vives, une surenchère de détails attrayants, ces fleurs et ces fruits se disputent la suprématie de l'abondance, de l'éclat et de l'appétence. Peintes avec un soin minutieux exprimant la délicatesse des tons autant que la qualité des matières, ces deux compositions s'exhibent chacune dans leurs atours : un petit vase rond de porcelaine de Chine ou une large corbeille de joncs tressés. Au raffinement floral répond le rustique fruitier, sur une même table de pierre, partiellement couverte d'une nappe. Le fond noir uni interdit toute contextualisation et oblige le regard à se focaliser sur ces seuls dons de la nature qui s'offrent sur un autel dans une cohabitation équilibrée mais pourtant improbable. Si raisins, pêches et prunes proviennent, en effet, d'une récolte concomitante, automnale, les fleurs, en revanche, sont issues d'une cueillette dispersée, printanière autant qu'estivale. Le réalisme du rendu des matières ne satisfait pas ici à la réalité du calendrier. Car chaque élément recouvre un aspect symbolique, détaché de toute temporalité. La concordance temporelle sacrifie à la logique spirituelle. Comme il est d'usage en ce XVII^e siècle déchiré par les controverses religieuses, les natures mortes recouvrent le rôle de vanité. Le sacré investit ces denrées périssables qui, devenues nourritures spirituelles, évoquent le temps qui passe autant que les bienfaits du Créateur.

160

François Habert est un peintre de natures mortes actif à Paris entre 1643-1652. Probablement originaires de Flandre, comme le laissent deviner ses premières oeuvres, à la forte empreinte hollandaise et flamande, il aurait été formé à Anvers dans l'atelier de Jan Davidsz de Heem (1606-1684) avant de venir s'installer à Paris. L'importance de son activité est attestée par l'abondante production de tableaux, en grande majorité signés et datés, parvenus jusqu'à nous. Cité une première fois dans l'inventaire de Philippe de Champaigne (1602-1674), « Une Guirlande de Fleurs du sieur Habert », acquise pour la somme considérable à l'époque de 100 livres, il apparaît une seconde fois dans l'inventaire des tableaux de Charles Tardif, secrétaire du Maréchal de Boufflers, avec un tableau de fleurs (cf. M. Faré, *Le grand siècle de la nature morte en France*, Paris, 1974). Si Habert se montre, dans un premier temps, sensible à l'influence de Jan Fyt, notamment dans le rendu des fruits, on relève également, l'empreinte de Jean-Michel Picart (1600-1682), avec lequel on l'a parfois confondu. Cependant, à la luxuriance baroque de ses contemporains néerlandais, Balthasar van der Alt (1593-1657), Willem Kalf (1619-1693) ou Abraham van Beyeren (1620-1690), Habert préfère une disposition horizontale des objets, caractéristique de l'école de la nature morte française dont il constitue avec Picart et Jacques Hupin (actif au milieu du XVII^e s.) l'un des membres les plus éminents.



SAYED HAIDER RAZA (*attribué à*)

(BARBARA INDE, 1922 – DELHI INDE, 2016)

Naga (Serpent)

2002

Acrylique sur toile

200 x 100 cm

Signé et certifié au dos

Provenance

Collection privée

Du mandala, il emprunte les cercles concentriques et les couleurs vives, de la bannière, le format et son inscription, du tableau de chevalet enfin la technique à l'huile. Car cette œuvre au format étiré dans sa verticalité est doté d'une légende inscrite en hindi «Jivanka perh aur naga prakati», soit en français «Arbre de vie et nature du serpent». Tout en symbole, cette œuvre de Sayed Haider Raza ne se veut pas illustrative. Inutile de trop chercher les formes de l'arbre ou du serpent, même si les cercles concentriques permettraient d'en restituer la silhouette. Cependant, ce sont les couleurs qui dans leur progression conduise au sommet de l'œuvre vers la lumière et l'astre blanc. On retrouve ainsi les trois couleurs symboliques figurant sur le drapeau indien : jaune safran pour le courage, blanc pour la paix et la vérité et vert pour la foi et la prospérité. Mais au-delà de la symbolique, Raza est aussi dans une recherche formelle héritière de l'abstraction où couleurs et formes expriment des sentiments, des états d'âme.

162

Sayed Haider Raza (1922 – 201) est un peintre contemporain indien. Il est le fondateur du Progressive artist group. Formé à l'école des beaux-arts de Nagour puis à la Sir J.J. School of arts de Bombay. Grâce à une bourse offerte par les gouvernements indiens et français, en 1950, il part étudier à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et découvre les techniques occidentales. Il obtient alors le prix de la critique en 1956, accordé pour la première fois à un artiste étranger. Après une première exposition personnelle en 1958 à la galerie Lara Vincy à Paris, il expose à travers le monde de Venise à Sao Paulo et New Delhi. L'artiste connaît peu à peu une réelle notoriété internationale comme paysagiste abstrait. La peinture abstraite géométrique, de Raza prend un aspect plus spirituel. La couleur tient toute une place essentielle dans son œuvre héritée notamment de sa culture indienne empreinte de symbolisme. Proche des mandalas, ses œuvres sont inspirées des courants de pensée métaphysique indien puisant dans le cercle énergie et créativité.



DIRCK HALS

(HAARLEM, 1591 – HAARLEM, 1656)

Joyeuse compagnie jouant aux cartes

Vers 1630-1640

Huile sur toile
35 x 46 cm.

Provenance
Collection privée

Ici, on triche, et en toute impunité. Attablés face à face, un homme et une femme jouent aux cartes. L'homme, de profil, vêtu d'un élégant pourpoint rouge, abat les siennes. Face à lui, la jeune femme, s'apprête à répliquer, quêtant du regard quelque information de la part d'une femme debout derrière son partenaire. Idéalement placée, celle-ci a une vue plongeante dans le jeu du jeune homme. Aux jeux des regards, on devine les deux femmes complices. Cependant, dans ce jeu de dupes, d'autres protagonistes interfèrent. Derrière la joueuse, l'homme sur les genoux duquel elle est assise, ne perd pas une miette du manège et se livre à d'étranges jeux de mains et de mimiques. Plus au centre, un enfant esquisse à son tour un geste de prévention. Mais c'est à gauche, en léger retrait de l'assistance, qu'un homme assis donne soudain à cette scène un sens moral. En nous regardant, il nous prend à témoin, comme pour nous prévenir des dangers du jeu. Cette iconographie est répandue qui, dans toute l'Europe, montre ainsi de telles scènes de jeux, de Caravage à George de La Tour. Cependant, cette scène se déroule ici dans un intérieur hollandais dont on reconnaît le mobilier et la carte marine, témoignant de la domination des mers par les Provinces-Unies. La mise en lumière et la palette sobre et restreinte des couleurs est aussi caractéristique de l'école hollandaise, où le blanc des dentelles et le rouge du protagoniste principal détonent sur un camaïeu de bruns. L'élégance des hommes contraste avec l'aspect plus négligé des femmes aux manières peu farouches. Tout laisse à penser qu'on ne fait pas que jouer en ces lieux.

164

Dirck Hals (1591-1656) est un peintre néerlandais, frère du célèbre Frans Hals (1580-1666) qui le forma au métier de peintre. Membre de la guilde de Saint-Luc, il mène toute sa carrière dans sa ville natale de Haarlem, où il se spécialise dans les scènes de groupe, les « Joyeuses compagnies », qui montrent des jeunes gens buvant, festoyant ou jouant aux cartes, le plus souvent dans des tavernes, autour d'une table et en galante compagnie. Ce genre de peintures, alors très prisé, offre un certain contrepoint à la bourgeoisie plutôt puritaine du XVIIe s. à laquelle n'échappe cependant pas les allusions grivoises. Si de Vermeer à Pieter de Hooch, tous les peintres du siècle d'or hollandais, représentèrent des scènes de ce type, Dirck Hals est sans conteste le spécialiste du genre, dont on peut admirer les chefs-d'œuvre au musée du Louvre, à la National Gallery de Londres ou encore au Rijksmuseum d'Amsterdam.



PAUL-CÉSAR HELLEU

(VANNES, 1859 - PARIS, 1927)

Jeune femme élégante sur le pont du Bird

Vers 1900

Huile sur toile,

81,3 x 60 cm.

Signé «Helleu» en bas à gauche

Publication

F. de WATRIGANT (dir.) Paul-César Helleu, Paris, 2014, p. 217, reproduit en couleurs p.216.

Expertise

Les Amis de Paul-César Helleu, catalogue raisonné sous le n° APCH HU2-1560

Provenance

Vente anonyme, Christie's, Londres, 25 novembre 1988, lot n°76 ;

Collection particulière, Pa-ris.

Retenant d'un geste gracieux sa veste sur son épaule, cette jeune femme s'avance prudemment sur le pont d'un bateau de plaisance. Toute de blanc vêtue, hormis sa veste noire à carreaux, elle nous défie depuis l'épaisse voilette qui couvre son visage mais d'où émerge son regard pé-nétrant. Dans un style rapidement esquissé, le peintre a saisi son épouse Alice lors d'une pro-menade en mer sur son yacht, le Bird, dont on peut lire le nom sur une bouée accrochée au bastingage. Bien que tracé à grands traits, on peut apprécier le raffinement du pont en bois et de l'accastillage. Ici, cependant, le choix de la pose comme du format vertical est celui d'un portrait en pied peu conforme avec la navigation où les personnages se tiennent le plus souvent accoudés ou assis, résistant ainsi à la houle marine et au tangage du bateau. Dans cette œuvre, on ressent la double passion de l'artiste pour l'élégance des femmes et le plaisir du yachting, ses deux sujets de prédilection. La palette aux tons clairs et crémeux donne une allure aérienne à l'ensemble. La mer, réduite à une écume blanchâtre, et le ciel, à un floconnement gris, ser-vent à mettre en valeur la silhouette de la femme, laissant aussi la part belle à l'univers du yacht.

Paul-César Helleu (1859-1927) est un peintre et dessinateur français spécialisé dans le portrait. Après une formation à l'École des beaux-arts de Paris dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme (1824-1904), il est très vite attiré par la peinture de plein-air. Il se lie alors d'amitié avec James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) et John Singer Sargent (1856-1925) puis avec Claude Monet (1840-1926) qu'il rencontre chez Durand-Ruel lors de la deuxième exposition des impressionnistes. Dans un premier temps, de 1880 à 1890, Helleu travaille chez le céramiste Théodore Deck pour lequel il exécute des décors de plats. En 1885, il présente le portrait au pastel de celle qui deviendra son épouse, Alice Guérin (1869-1933). Fréquentant la haute société pari-sienne, il se lie d'amitié avec le portraitiste Giovanni Boldini (1842-1931) puis, en 1888, avec Robert de Montesquiou (1855-1921) qui le met en relation avec sa cousine, la comtesse Gref-fulhe (1860-1952). Il devient alors un portraitiste à la mode. En 1895, il expose à Londres, où le catalogue de l'exposition est préfacé par Edmond de Goncourt (1822-1896), ce qui consacre sa notoriété. Il rencontre alors Marcel Proust (1871-1922) avec qui il débute une relation pro-fonde et auquel il inspire le personnage du peintre Elstir dans À la recherche du temps perdu. Helleu gravera le portrait de Proust sur son lit de mort.



Comme son avatar Elstir, Helleu est aussi passionné par la mer. Véritable yachtman, le peintre passe le plus clair de son temps en bateau sur lequel il découvre de nouvelles sources d'inspiration aussi bien dans les toilettes des femmes que dans les paysages marins, comme le montre notre oeuvre. Le style Helleu, caractérisé par l'élégance et la grâce féminine, est recherché tant à Paris qu'à Londres et bientôt à New York où il se rend à partir de 1902. Il remporte un vif succès aux Etats-Unis et obtient, en 1912, la commande du plafond du Hall de la Gare Grand Central de New York, avec pour thème les signes du zodiaque. Si son oeuvre comporte de nombreux portraits peints ou gravés des personnages illustres de son époque, c'est néanmoins sa femme Alice qui reste son modèle préféré.

EUGÈNE-ERNEST HILLEMACHER

(PARIS, 1818 – PARIS, 1887)

Balade, l'après-midi

1859

Huile sur toile

52 x 64,8 cm.

Signée et datée en bas à gauche « Ernest Hillemacher »

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.

168

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.



HANS HOLBEIN LE JEUNE

(AUGSBOURG, 1497 – LONDRES, 1543)

(ATELIER DE)

Portrait de Sir Nicholas Carew (1496 – 1539)

Entre 1615 et 1622

Huile sur panneau, parqueté

91 x 70 cm.

Provenance

Collection privée, Vienne.

Qu'il a fière allure ce gentilhomme en armure ! Bien qu'engoncé jusqu'au cou, il porte avec aisance sa cuirasse articulée, prenant une pose presque détachée, le bras replié et la main sur le fourreau de son épée. De l'autre main, il serre fermement un bâton de commandement. Sur cette armure sombre, brillent, çà et là, quelques reflets qui attestent de sa facture métallique. Seule se détache, à la taille, le baudrier rouge qui retient son épée. Le fond vert sombre sur lequel se dégage ce haut personnage, met en valeur les traits d'un visage émacié, au regard perçant et déterminé. Les traits sont fins, aristocratiques, les yeux enfoncés sous une arcade sourcilière finement tracée. Nez et pommettes saillent sous une peau claire et luisante. La barbe rousse est taillée avec soin. Sur sa tête point de casque, mais un béret empanaché arborant un écu aux armes de sa famille. Archétype du portrait social de la Renaissance, cette pose de trois-quarts, à mi-corps, remplit la composition et impose la puissance du modèle dont le regard nous défie avec calme.

170

Hans Holbein le Jeune (1497-1543) est un peintre et graveur allemand, originaire d'Augsbourg. Fils du peintre Hans Holbein l'Ancien (14606-1524), il étudie avec son frère Ambrosius (1494-1519) dans l'atelier paternel, alors parmi les plus réputés de la ville. Il développe ainsi son talent de portraitiste qui va l'amener à voyager dans toute l'Europe. A Bâle, il peint les membres de la haute bourgeoisie commerçante, dont le double portrait du bourgmestre de la ville, Jakob Meyer, et de sa femme (1516); puis celui de Bonifacius Amerbach (1519), humaniste, homme de lettres et juriste, qui l'introduit auprès du philosophe Erasme dont il fit deux portraits (1523). Il est alors nommé maître par la Guilde des peintres de Bâle. Il voyage aussi en Italie, à Milan, Florence et Rome, se familiarisant avec les innovations des maîtres de la Renaissance; puis en France où il découvre l'œuvre de Léonard de Vinci, et enfin à Londres. Là, s'offrent à lui les commandes prestigieuses de l'aristocratie, auquel appartient ce portrait de Nicholas Carew, dont un dessin préparatoire de la main d'Holbein (1527) est conservé au Kunstmuseum de Bâle. Se succèdent alors à son chevalet, Thomas Moore, Thomas Howard, Robert Cheseman... jusqu'au roi d'Angleterre, Henri VIII, qui le nomme, en 1536, peintre-valet de chambre du roi, devenant ainsi le peintre officiel de la cour d'Angleterre. Entre 1538 et 1539, il voyage en Europe pour faire le portrait des princesses candidates au mariage avec Henri VIII, après la mort de Jeanne Seymour, comme Anne de Clèves, que le roi épousera en 1540 et dont le portrait est conservé au musée du Louvre. Mais c'est probablement son double portrait des diplomates français Jean de Dinteville et Georges de Selve, dit « Les Ambassadeurs » (1533, National Gallery, Londres) qui est aujourd'hui son œuvre la plus fameuse, en raison de l'anamorphose du crâne qui occupe le premier plan. La finesse de son traitement et l'attention psychologique accordée à ses modèles, font d'Hans Holbein l'un des plus grands portraitistes de la renaissance européenne.



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.

172

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.



VASSILY KANDINSKY

(MOSCOU, 1866 – NEUILLY-SUR-SEINE, 1944)

Vassily Kandinsky (1866-1944) est un peintre russe, naturalisé allemand puis français, considéré comme le premier artiste abstrait. Après une première formation en droit à l'université de Moscou, il débute à l'âge de 30 ans une carrière artistique en s'inscrivant à l'académie des beaux-arts de Munich. Sa première œuvre marquante est son Cavalier bleu (1903) où s'affirme déjà son goût pour la couleur et pour une touche marquée mais selon une approche postimpressionniste. En 1908, après de nombreux voyages à travers l'Europe, il s'installe dans la petite ville bavaroise de Murnau où il va développer son propre style qui le mènera vers l'abstraction. Son usage de la couleur commence alors à s'affranchir des formes. Pures et saturées, elles cherchent à rendre la nécessité intérieure de l'artiste et non plus à imiter la réalité.

C'est de cette période que date notre œuvre, que l'on peut rapprocher de deux autres huiles sur carton sur lesquelles on reconnaît la même église prise depuis différents points de vue. Datée de l'année précédente, Paysage automnal avec église, conservé au Musée d'art Didrichsen d'Helsinki, montre l'église de face, à l'arrière-plan, alors que Etude de Murnau, paysage avec église, conservée au Kunstmuseum de Bâle (dépôt de la Fondation Im Obersteg), montre l'église selon un angle identique à celui de notre œuvre, mais à droite. Datée aussi de 1909, elle présente cependant des distorsions qui montre déjà l'avancée de l'artiste vers l'abstraction. L'étape suivante, Eglise à Murnau de 1910, conservée au Musée Lenbachhaus de Munich, constitue un pas décisif vers l'abstrait où les couleurs pures se libèrent des contours et se substituent à la représentation figurative. Son manifeste, Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, paraîtra l'année suivante, en 1911.

VASSILY KANDINSKY

(MOSCOU, 1866 – NEUILLY-SUR-SEINE, 1944)

Village

Vers 1908-1909

Huile sur carton

30,5 x 47,5 cm

Signée en bas à gauche « Kandinsky »

Provenance

Collection privée

Certificat

Jean Chauvelin

Analyses scientifiques effectuées par le cabinet Laurette Thomas et Iliena Cassan, (2007)

Bleue est la montagne, jaune l'arbre qui s'en détache à l'avant-plan, rouge orangé le ciel enfin qui les surplombe. Les couleurs semblent se livrer ici à une inversion comme si le peintre jouait avec sa palette de façon aléatoire, au mépris de tout réalisme. Et pourtant c'est une atmosphère bien réelle qu'il nous restitue par le prisme de la couleur, celle d'un coucher de soleil par une belle soirée d'été, quand la nature s'embrace dans une féerie colorée qui bouleverse la mémoire rétinienne. Car il ne s'agit pas tant de rendre ce que l'on voit, que d'exprimer une impression quitte à en accentuer les effets visuels : les ombres s'allongent indéfiniment, les couleurs s'affirment densément. Mais ces emprunts à l'impressionnisme et plus encore au fauvisme qui privilégient la couleur à la forme, prennent ici une tournure singulière par la simplification radicale des plans et des masses. Si l'on distingue encore les formes des maisons, des arbres ou de la montagne, Kandinsky cherche à les simplifier, les géométriser. Ainsi les maisonnettes se résument-elles aux parallélépipèdes jaunes et rouges de leurs murs et de leurs toits, quand la montagne devient un simple triangle. Chez Kandinsky, le paysage sert de tremplin à l'abstraction.



VASSILY KANDINSKY

(MOSCOU, 1866 – NEUILLY-SUR-SEINE, 1944)

Eglise à Murnau

1909

Huile sur carton

35 x 46,8 cm

Datée et signée en bas à gauche « Kandinsky 1909 »

Provenance

Collection privée, St Pétersbourg, URSS, 1967 ;

Collection privée, Paris, France, 1969.

Certificat

Jean Chauvelin (2020)

Analyses scientifiques effectuées par le cabinet Laurette Thomas et Iliena Cassan, (2007)

Selon Mme Vivian Endicott Barnett, consultée par mail, l'œuvre est à rapprocher, des nos 278-279 de 1909 dans le premier volume du catalogue raisonné de l'œuvre peint de Kandinsky par Roethel & Benjamin.

Dominant de sa silhouette rectiligne les quelques maisons qui l'entourent, cette petite église émerge parmi leurs toits. Tel un repère familier au sein d'un paysage onirique, son clocher à bulbe et son fronton courbe offrent les caractéristiques de l'architecture baroque au sein d'une campagne accidentée. En effet, face à l'édifice religieux, la nature rivalise de hauteur avec ces deux montagnes qui barrent l'horizon et confrontent leurs masses rouges et bleues à sa façade ocre jaune. La confrontation passe ici d'abord par la couleur, où les tons chauds à dominante jaune s'affrontent au flux rouge qui dévale de la montagne pour envahir les toits dans un mélange orangé. En surplomb, c'est un bleu de cobalt plus froid qui occupe le ciel et la crête des montagnes. C'est donc bien la couleur qui régit la composition. Mais cette cohabitation de tons vifs et saturés trouve son harmonie par la modulation d'une touche apparente et régulière. Du premier à l'arrière-plan, le pinceau laisse deviner ses hachures obliques imprimant ainsi un mouvement au paysage, presque une trame. Et, de fait, hors la silhouette de l'église tous est ici incliné. La pente des montagnes mais aussi la déclivité des prés au premier plan, jusqu'aux arbres dont les troncs sont penchés. Le passage des nuages s'inscrit dans cette même dynamique, accentuant un sens de lecture qui depuis l'église nous entraîne par-delà les montagnes. Réduites à leurs plus simples expressions les formes, si elles campent encore un paysage, semblent pourtant s'en affranchir pour nous mener vers l'abstraction, celle d'un paysage intérieur qui exprime une vision intériorisée du peintre.



ALBRECHT KAUW

(STRASBOURG, 1621 – BERNE, 1681)

Allégorie de la Suisse

1673

Huile sur panneau

96 x 131 cm.

Signée en bas au milieu

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

180

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.



Nisi Conversi fueritis

Meum suum Terrendit

Sich Du immer Leuten Bosheit
Ist Friede deiner Freiheit

Du seyn doch nicht mein Bößer gung,
Mich wider bring in fremden Zwang

Actus Amstelredamensis
in Joh. Verduynen d'ringhen
1648. Anno 1672.

CHARLES-FRANÇOIS GRENIER DE LACROIX, DIT LACROIX DE MARSEILLE

(MARSEILLE, 1700 – BERLIN, 1782)

Pêcheurs près d'un port au petit matin *Le Coucher de soleil*

1750-59

Huile sur toile (une paire)

49 x 63,5 cm

Le premier signé, localisé et daté en bas à gauche « G./De La/Croix/Ft./Rome/175(0 ou 4) » ;

Le second signé, localisé et daté en bas à droite « Grenier De La /croix f. Rome/1759 »

Certificat

René Millet

Ces deux toiles en pendant mettent en scène des personnages qu'on se plaît à imaginer aux deux extrémités d'une journée. Opposant le petit matin à un coucher de soleil, les deux tableaux adoptent une même composition. La ligne d'horizon, volontairement abaissée, invite l'œil à rejoindre le large depuis la berge qu'animent des pêcheurs au petit matin, devenus danseurs le soir. Si les personnages de gauche montrent une activité laborieuse en déversant sur la berge le produit de leur pêche, ceux de droite offrent leur pendant oisif en s'adonnant à une danse locale, au rythme des accords d'un musicien représenté de dos. Les compositions obéissent à un même agencement où les masses d'une cité fortifiée ou d'une falaise escarpée occupent la gauche de l'œuvre laissant le regard s'évader vers la droite où il rencontre bientôt d'imposants navires accostés. Le ciel, quant à lui, occupe les deux tiers de l'espace. Car le peintre porte une attention particulière à la représentation des effets atmosphériques, dépeignant des ciels teintés de brume ou illuminés par l'émergence d'un rayon de soleil. Ici, des nuées roses et bleutées accompagnent la douce lumière du coucher du soleil, conférant une veine romantique à l'ensemble. Les deux tableaux sont typiques du début de carrière de Lacroix de Marseille par la relative clémence des éléments. Dans ses années de maturité, ses tableaux seront le théâtre de naufrages, éruptions et tempêtes.

182

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 architectures antiques, citées ou revisitées. Cependant, chez Lacroix de Marseille, pas de ports majestueux aux perspectives rigoureuses mais une prédilection pour le pittoresque et pour une nature plus sauvage. Il 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 du roi la commande de sa célèbre série des « Ports de France » recherche cependant l'exactitude quand Lacroix lui préfère une vision plus poétique. Dans sa vision enchantée du monde, les personnages évoluent avec nature. Sa peinture, fort prisée des amateurs du XVIII^e s. et qu'il décline à l'envi en variant les effets nocturnes ou matinaux, calmes ou tempétueux, 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)

Pêcheurs au lever du soleil *Une tempête*

1762

Huile sur toile (une paire)

48,7 x 64,7 cm

Le premier daté et signé en bas à gauche « Lacroix/1762 » ;

Le second daté et signé en bas à droite « Lacroix/Roma 1762 »

Certificat René Millet

Provenance

Collection particulière

Ces deux toiles en pendant nous permettent d'imaginer une histoire, celle d'une traversée des mers commencée sereinement mais croisant bientôt une tempête. Dans la toile de gauche, en effet, le ciel serein n'est troublé par aucune brise, au point qu'on a dû affaler les voiles. A droite, en revanche, la mer est déchainée, le vent souffle et malmène l'embarcation qui approche dangereusement des récifs côtiers. C'est précisément dans la recherche de ces contrastes et par l'introduction d'une temporalité dans la lecture de ses panneaux, que Lacroix de Marseille se fait une réputation pour ses marines, conçues en paires. Le pittoresque y côtoie le sublime, le goût pour un paysage romantique s'y déploie, déclinant toute la gamme de sentiments, de la quiétude à l'effroi. Formidable coloriste, Lacroix de Marseille y trouve aussi prétexte à peindre des ciels tout en nuances évoquant les différentes heures de la journée aussi bien que les caprices du climat. Ici, l'esprit du « caprice » préside par l'invention d'un lieu imaginaire dans l'esprit de son aîné Claude Lorrain (1600-1682) ou plus tard de son contemporain Hubert Robert (1733-1808).

184

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 architectures antiques, citées ou revisitées. Cependant, chez Lacroix de Marseille, pas de ports majestueux aux perspectives rigoureuses mais une prédilection pour le pittoresque et pour une nature plus sauvage. Il 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 du roi la commande de sa célèbre série des « Ports de France » recherche cependant l'exactitude quand Lacroix lui préfère une vision plus poétique. Dans sa vision enchantée du monde, les personnages évoluent avec naturel. Sa peinture, fort prisée des amateurs du XVIII^e s. et qu'il décline à l'envi en variant les effets nocturnes ou matinaux, calmes ou tempétueux, 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)

*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)

Chaque : 56,8 x 82,5 cm.

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

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.

186

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, restitue 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)

Marine au soleil couchant

1776

Huile sur panneau

21 x 38 cm

Signé et daté en bas à gauche « DeLacroix/1776 »

Dominant cette baie, une porte antique, ruine d'un passé prestigieux, nous introduit dans un paysage éthéré. Le soleil qui se couche à l'horizon a déjà disparu sous les nuées. Seul subsiste quelques couleurs rosées diluées dans une brume nacrée. Au premier plan, un pêcheur détache sa silhouette noire sur l'horizon, quand deux femmes, assises en retrait, apportent les seules touches de couleurs vives. A l'arrière-plan, se dresse la tour massive d'un phare qui bientôt allumera son feu en relai de ceux du soleil. Enfin, au centre de la rade, un bateau a affalé ses voiles. Le calme règne ici. Lacroix de Marseille s'est fait une spécialité des paysages de marines imaginaires, prétextes à des mises en scène où les situations climatiques sont déclinées à l'envi. Ici, il ajoute la touche antique héritée de ses aînés qui consiste à citer ou réinterpréter quelque monument copié à Rome lors de son séjour, dans l'esprit des « caprices » alors fort prisés. Nature et culture permettent à l'amateur de comparer les beautés du paysage naturel à celles des créations humaines en ruines, pour une méditation sur le temps qui passe et n'épargne rien ni personne.

188

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 architectures antiques, citées ou revisitées. Cependant, chez Lacroix de Marseille, pas de ports majestueux aux perspectives rigoureuses mais une prédilection pour le pittoresque et pour une nature plus sauvage. Il 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 du roi la commande de sa célèbre série des « Ports de France » recherche cependant l'exactitude quand Lacroix lui préfère une vision plus poétique. Dans sa vision enchantée du monde, les personnages évoluent avec nature. Sa peinture, fort prisée des amateurs du XVIIIème s. et qu'il décline à l'envi en variant les effets nocturnes ou matinaux, calmes ou tempétueux, 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 au soleil couchant

1776

Huile sur toile

31,7 x 43,2 cm

Provenance

Collection particulière

C'est en contre-jour que se découpent les silhouettes des personnages qui évoluent sur la berge rocheuse du premier plan. Profitant des derniers feux d'un soleil qui se couche à l'horizon, quelques pêcheurs tirent sur leurs lignes, tandis qu'une femme debout désigne à son compagnon un point éloigné. A leurs côtés, un chien dessine, à son tour, son profil sur cet éperon rocher. Plus à gauche, trois hommes assis, enturbannés, nous indiquent que la scène pourrait se dérouler sur une côte de l'empire ottoman. Derrière eux, une tour fortifiée annonce l'entrée d'un port. A l'opposé, un navire mouille au large. Le ciel est embrasé par les couleurs orangées du soleil couchant. Si Lacroix de Marseille excelle dans le rendu des crépuscules comme des aubes, ces sujets n'en restent pas moins pittoresques. Ses marines, empreintes d'un certain romantisme, convoquent l'anecdotique de saynètes prises sur le vif, où se mêlent, ici, un peu d'exotisme. Au grandiose du paysage, il aime associer les faits et gestes des pêcheurs ou des marins. Ses paysages se prêtent à la rêverie en observant le paysage et les hommes qui l'habitent.

190

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 architectures antiques, citées ou revisitées. Cependant, chez Lacroix de Marseille, pas de ports majestueux aux perspectives rigoureuses mais une prédilection pour le pittoresque et pour une nature plus sauvage. Il 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 du roi la commande de sa célèbre série des « Ports de France » recherche cependant l'exactitude quand Lacroix lui préfère une vision plus poétique. Dans sa vision enchantée du monde, les personnages évoluent avec naturel. Sa peinture, fort prisée des amateurs du XVIII^{ème} s. et qu'il décline à l'envi en variant les effets nocturnes ou matinaux, calmes ou tempétueux, 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

65,5 x 93 cm.

Signée et datée en bas à gauche « De Lacroix 1780 »

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.

192

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.



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.

194

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 Louvre. Sa peinture libre et joyeuse témoigne de l'insouciance d'une société aristocratique qui s'adonne aux plaisirs de la galanterie, de la bonne chère, ... des plaisirs de la vie. Mais Lancret bien que n'ayant jamais quitté Paris est aussi un admirateur des maîtres anciens, notamment hollandais, dans la lignée desquels il inscrit ses scènes de genre observées avec précision. C'est encore un grand amateur de théâtre qui sait distribuer les rôles à ses personnages peints.



MARIE LAURENCIN

(PARIS, 1883 – PARIS, 1956)

Jeune seigneur devant son palais

1932

Huile sur toile

27 x 42 cm.

Signée et datée « Marie Laurencin 1932 » en haut à droite

Ces deux silhouettes claires, qui évoluent au premier plan d'une campagne verdoyante, flottent plus qu'elles ne courent dans cet espace fantaisiste. Le chien, forme blanche élancée, se découpe presque en crux dans la toile. Il est suivi de son maître, ébauché dans un même esprit, mais qui se distingue par l'ajout de deux couleurs, le vert de son pourpoint vert et le marron de sa coiffe. Ils se dirigent vers un pont, à gauche, qui enjambe une rivière. Juste derrière eux, une bâtisse aux formes synthétiques résume un château flanqué de deux tours carrées. Simplifiés à l'extrême, les volumes gris clair ressemblent à un jeu de cubes dont les pans ajourés dessinent des ouvertures, fenêtres sans huisseries, animées parfois d'une couleur, un rideau ou une porte. A l'arrière-plan, la nature déploie sa verdure sur un relief vallonné. Comme à son habitude, Marie Laurencin ne cherche pas à nous restituer un quelconque paysage mais bien plutôt à nous évoquer une ambiance, entre rêve et poésie. Les couleurs tiennent ici un rôle proche du décor. Juxtaposées, sans dégradés de valeurs, elles ne cherchent pas à créer un volume ni une profondeur. Les tonalités froides appartiennent à la palette du peintre qui aime les effets éthérés. L'univers est celui d'un décor de théâtre où un prince et son chien partirait en promenade.

196

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.



MARIE LAURENCIN

(PARIS, 1883 – PARIS, 1956)

Anémones dans un vase bleu

1933

Huile sur toile

49 x 64,5 cm.

Signée et datée en bas à gauche « Marie Laurencin 1933 »

Publication

Œuvre 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.

198

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)

Les Jeunes filles au château

Huile sur toile

55 x 45 cm.

Signée « Marie Laurencin » en haut à droite

A en juger par le costume de ces jeunes filles, des tutus de gaze, l'action semble se dérouler sur une scène, ce que corroboreraient leurs attitudes affectées et les pas de danse qu'elles esquissent. Etrange chorégraphie, cependant, qui convoque un chien dont la patte levée fait écho au bras de la jeune fille. L'arbre serait donc factice ainsi que la rivière à l'arrière-plan, le tout formant un décor bucolique dans lequel évolueraient ces nymphes de ballet. Au fond, de l'autre côté de la rive, un troisième personnage agite un immense rideau descendant du toit d'une grande bâtisse, dans un geste théâtral à son tour. Feint, ce décor peint se conçoit alors comme un tableau dans le tableau. La frontière est d'autant plus ténue entre les différents statuts que le style de Marie Laurencin ne recherche pas un effet réaliste, encore moins illusionniste. Sa touche légère et vaporeuse, sa palette de couleurs pales voire diaphanes, jouant avec les dégradés de tons pastels, entretient l'impression d'un monde onirique presque évanescent. Ces deux jeunes filles pourraient tout aussi bien sortir de ce château irréel comme les ballerines dans un conte de fée. Leurs traits, schématisés, comme leurs couleurs se fondent dans le décor. Leurs chevelures brunes et leurs teints clairs les mettent en accord avec les deux tours comme si elles en étaient l'incarnation. Plus que de théâtre, il s'agit ici de peinture. La touche céleste et harmonieuse de Marie Laurencin prime sur le sujet et définit un style unique où la grâce le dispute à la poésie.

200

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.



MARIE LAURENCIN

(PARIS, 1883 – PARIS, 1956)

Vase de fleurs sur un entablement

Vers 1940

Huile sur toile

50 x 61 cm.

Signée « Marie Laurencin » en haut à droite

Où commence ce bouquet ? Où s'arrête-t-il ? Plus éthérée que jamais cette composition de Marie Laurencin traduit parfaitement sa touche vaporeuse faite d'aplats de couleurs pastels et diaphanes, de tâches légèrement modelées donnant à ses formes quelque chose d'aérien. Ici, ses fleurs semblent s'envoler, s'extraire de leur vase, pour devenir le motif d'un mur ou d'un rideau, à l'arrière-plan ; à moins que ce ne soit la tentative de s'abstraire de la figure, de diluer le motif floral, jusqu'à l'abstraction précisément. Les couleurs participent de cette évasion de la forme. Plus denses quand elles suggèrent des pétales ou des feuilles, elle se délavent au fur et à mesure de leur ascension vers le côté supérieur droit. Le fond sombre, sur lequel se dessinait le bouquet à gauche, s'est mué en nuées gris roses dans sa progression vers la droite. Cadré au plus près, le vase, dont on ne perçoit pas la base, semble flotter sur des nuages gris et roses. Visiblement tentée par l'abstraction, Marie Laurencin ose ici diluer ses fleurs dans un espace immatériel où la couleur prend le pas sur la figure dans une harmonie de tons pastels qui sont sa signature.

202

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.



FERNAND LÉGER (*attribué à*)

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

Nature morte aux cordages

1938

Huile sur papier marouflé sur carton

54 x 64,5 cm

Signé et daté en bas à droite « 38 F. LÉGER »

Provenance

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

D'après les renseignements donnés par Madame Irus Hamsma, il existe plusieurs versions de ce tableau.

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 gout 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.

204

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.

206

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.



LE NAIN, ANTOINE (1593-1648),
LOUIS (1603-1648) ET MATHIEU (1607-1677)

Carriole et figures à l'entrée d'un village

Vers 1640-1660

Huile sur toile signée
63 x 66 cm

Provenance

Chez P. de Boer, Amsterdam, en 1938;

Vente collection de M. X et à divers amateurs, Paris, galerie Charpentier, 1er juin 1951, n°115 (attribué à Matthieu Le Nain);

Collection Edouard des Courières (1896-1987);

Puis par descendance.

Publications

Georges ISARLO, «Les trois Le Nain et leur suite», in *La Renaissance*, mars 1938, fig. 58.

Ce petit groupe de personnages au premier plan semble en pleine tractation. Deux hommes, de conditions différentes, discutent sous le regard circonspect d'une femme et d'une fillette qui les entourent. Face à nous, l'homme au costume apprêté, orné de dentelles, a conservé son chapeau sur la tête, tandis que son interlocuteur, d'origine plus modeste, l'a ôté respectueusement. De dos, il fait un pas en arrière et semble se récrier devant le doigt pointé vers lui. Se tenant légèrement en arrière de son mari, la femme, richement habillée, observe sans intervenir. S'agirait-il d'une discussion autour d'une transaction à s'acquitter relative à la carriole rangée sur la droite? A l'arrière-plan, un homme se détourne tête baissée, comme mis à l'écart. Au fouet qu'il tient en main, on devine le cochet de la carriole. Attentifs aux petits faits du quotidien, sensibles aux comportements de leurs contemporains, les frères Le Nain savent traduire avec sobriété la société qui les entoure et leur conférer un statut allégorique voire même biblique. On se surprend à chercher quelque parabole cachée dans leurs scènes focalisées du quotidien.

208

Antoine, Louis et Mathieu Le Nain sont trois frères peintres français du XVIIe s. réputés pour leurs peintures de genre dites réalistes. Elevés dans un milieu rural auquel ils resteront toujours attachés, ils peignent leurs contemporains avec une grande acuité, probablement formés par des peintres flamands (les Teniers?) dont ils acquièrent l'aptitude à rendre les scènes du quotidien. Antoine Le Nain (1588?-1648) est l'aîné de la fratrie; il peindra toute sa carrière avec Louis et Mathieu. 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. Proches de la cour et des puissants, tous trois entrent à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648 mais Antoine et Louis mourront la même année. Mathieu continuera une carrière de portraitiste talentueuse peignant Mazarin et la reine Anne d'Autriche. 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 cette œuvre toute en sobriété. Ils s'attachent à rendre l'intimité de la chaleur d'un foyer ou des relations sociales, privilégiant l'expression des visages à la proportion des personnages. Une peinture sur l'introspection, rare dans ce siècle baroque tout en démonstration.



LE NAIN, ANTOINE (1593-1648),
LOUIS (1603-1648) ET MATHIEU (1607-1677)
(attribué à)

L'Aumône

Second moitié du XVIIe s.

Huile sur toile
103 x 82,5 cm

Provenance
Galerie Blendinger, Agno ;
Collection privée Schweiz.

A la fois étranges et hiératiques, ces trois personnages se présentent comme autant de sculptures faisant figures d'allégories. Il est vrai que le sujet a valeur de morale. La femme qui porte son enfant dans le dos donne l'aumône à une fillette qui lui tend la main, à moins qu'elle ne lui achète la miche de pain qu'elle retient dans son tablier. De profil, cette mère de famille à l'allure paysanne, ne semble pourtant pas tellement mieux lotie que la jeune mendicante. Les manches de son habit sont déchirées, sa robe brune semble de la même étoffe... on ne sent guère de différences entre elles. L'enfant, quant à lui, nous adresse un regard direct comme pour nous inviter à participer à cette scène et en considérer le caractère édifiant. Peinte avec une grande sobriété qui l'exempte de tout aspect anecdotique, y compris par les traits stylisés des visages, la scène est empreinte d'une aura religieuse où les personnages, monumentaux, se détachent sur un décor très sobre se résumant à une bande de paysage en contrebas à droite et un soubassement architectural à gauche. Bien que d'apparence profane, la scène revêt une signification sacrée comme souvent dans les peintures des frères Le Nain où le religieux se dissimule dans le quotidien.

210

Antoine, Louis et Mathieu Le Nain sont trois frères peintres français du XVIIe s. réputés pour leurs peintures de genre dites réalistes. Elevés dans un milieu rural auquel ils resteront toujours attachés, ils peignent leurs contemporains avec une grande acuité, probablement formés par des peintres flamands (les Teniers?) dont ils acquièrent l'aptitude à rendre les scènes du quotidien. Antoine Le Nain (1588? -1648) est l'aîné de la fratrie; il peindra toute sa carrière avec Louis et Mathieu. 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. Proches de la cour et des puissants, tous trois entrent à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648 mais Antoine et Louis mourront la même année. Mathieu continuera une carrière de portraitiste talentueuse peignant Mazarin et la reine Anne d'Autriche. 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 cette œuvre toute en sobriété. Ils s'attachent à rendre l'intimité de la chaleur d'un foyer ou des relations sociales, privilégiant l'expression des visages à la proportion des personnages. Une peinture sur l'introspection, rare dans ce siècle baroque tout en démonstration. Cette œuvre d'une main encore inconnue est nettement redevable l'œuvre des trois frères et appartient à l'un de leurs élèves.



ANDRÉ LHOTE

BORDEAUX, 1885 – PARIS, 1962

Bateau à roue à aubes

Vers 1920

Huile sur toile

34 x 25 cm.

Signée en bas à droite

Provenance : Collection privée.

L'ambiance est à la célébration nationale. Droit comme un « i », le mat dressé à l'avant de ce bateau à aube arbore le pavillon français. Il fait écho à celui miniature d'une barque qui le croise, au premier plan. Nous sommes dans un estuaire où le flot des eaux brunes chargées d'alluvions se mêle à ceux d'une mer bleue dont l'étendue se devine au-delà de l'horizon. Au tout premier plan, des arbres forme une barrière végétale, encadrant de ses branches cette scène navale. C'est aux couleurs qu'on reconnaît les éléments, car ici les formes sont épurées, géométrisées, réduites à leur rôle signifiant. Les feuilles des arbres s'organisent ainsi en zigzags, la fumée en disques, le courant en traits. Résumées à de simples parallélépipèdes, les deux embarcations avancent leurs silhouettes sombres rectangulaires qui semblent glisser sur des rails. André Lhote adhère ici aux théories cubistes pour construire son tableau, empruntant au futurisme sa décomposition du mouvement, perceptible dans les « ronds » de fumée de la cheminée du bateau et dans l'écume de sa roue à aube. La palette de couleurs, pastel, est redevable à Cézanne dont Lhote est un fervent admirateur.

212

André Lhote (1885-1962) est un peintre et théoricien de l'art français. Après dix ans d'apprentissage dans l'atelier d'ébénisterie Courbaterre, il suit les cours d'art décoratif à l'école des beaux-arts de Bordeaux jusqu'en 1904. Il se consacre alors à la peinture, découvre Gauguin (1848-1903) et Cézanne (1839-1906) mais aussi l'art africain. Arrivé à Paris en 1907, il participe au Salon d'Automne puis, en 1910, organise sa première exposition à la galerie Eugène Druet. C'est en 1912, avec sa toile *Paysage français*, qu'il adhère au mouvement cubiste dont il rejette cependant le côté abstrait, restant attaché aux fresques romanes et à l'art primitif. Cherchant toujours à conserver un lien avec la peinture classique, par les sujets ou la composition, il veut s'inscrire dans la modernité, non par la rupture, mais par la continuité. Dès 1918, il enseigne la peinture dans différentes académies jusqu'à la fondation, en 1925, de sa propre académie à Montparnasse, où se forment de nombreux peintres de l'école de Paris mais aussi Hans Hartung (1904-1989) ou Tamara de Lempicka (1898-1980). En 1919, il devient critique d'art dans la *Nouvelle Revue française*. La période 1920-1930 est d'une très forte activité pour Lhote qui participe à de nombreuses expositions en France et à l'étranger et donne des conférences. Initiateur majeur des réflexions sur l'évolution de l'art, il participe aux grandes polémiques de la scène artistique de l'entre-deux-guerres. Il rédige notamment les *Traité du paysage* (1939) et *Traité de la figure* (1950). Lhote organise aussi des stages d'été pour ses élèves dans sa maison de Mirmande dans la Drôme à partir de 1926. En 1938, il achète à Gordes une maison où, pendant l'Occupation, nombre d'artistes trouvent refuge, notamment Marc Chagall (1887-1985). En 1950, il découvre l'Égypte et la peinture pharaonique et publie *Chefs d'œuvres de la peinture égyptienne* (1954). 1958 est l'année de la grande rétrospective de son oeuvre au Musée National d'Art Moderne à Paris, suivie d'expositions rétrospectives programmées sur deux ans à la Juster Gallery de New-York.



MAITRE DE GUEBWILLER

(actif à Guebwiller, Mulhouse et Bâle à la fin du *XVe* s.)

Le Christ devant Pilate

Vers 1470-1480

Huile sur panneau à fond d'or
89,6 x 97,8 cm.

Provenance

Vente anonyme;

Phillips, Londres, 10 décembre 1996, lot n°44 où il fut acquis par le présent propriétaire.

Le calme qui préside dans la partie gauche de ce panneau dénote avec la confusion qui règne à droite. Il en renforce la narration en lui offrant son point de départ car, en se lavant les mains dans ce bassin en vermeil tendu par son serviteur, le préfet de Judée, Ponce Pilate, scelle le sort du Christ qu'il livre à ses bourreaux, initiant ainsi sa Passion. Digne et résigné, encore tourné vers le préfet romain, le Christ, reconnaissable à son nimbe crucifère, est aussitôt entouré d'une foule qui le harcèle. Soldats, mais aussi grands prêtres et dignitaires juifs, s'affairent autour de lui pour l'entraîner vers son supplice. La scène est décisive, le fond d'or qui la tapisse l'inscrit dans les épisodes sacrés de la Passion. Ici, les personnages affichent des poses affectées dans une gestuelle expressive quasi maniériste. Les visages arborent des mimiques proches de la caricature qui contrastent avec la face paisible du Christ. Un soin particulier est apporté aux draperies des vêtements dont les plis cassants sont élégamment soulignés par de subtils dégradés pour créer les modelés. L'élégante sobriété de la tunique parme du Christ en affirme l'humilité en opposition aux robes écarlates des deux puissants qui l'encadrent, dans une étonnante inversion symbolique. A ce titre, le trône qu'occupe Ponce Pilate semble aussi avoir été ravi au Fils de Dieu et souligne davantage l'outrage qui lui est porté. L'épisode est tiré de l'Évangile selon saint Mathieu (27, 24), où Pilate « prit de l'eau et, devant la foule, se lava les mains en disant : Je ne suis pas responsable de la mort de cet homme. Cela vous regarde. ».

214

Ce volet intérieur d'un polyptique de la Passion du Christ, reprend la composition d'une gravure de Martin Schongauer (vers 1450-1491), datable des années 1470-1480. Deux autres panneaux du même retable sont connus, Le Déshabillage du Christ et Le Chemin de croix (ce dernier fut vendu chez Sotheby's, Londres, le 9 décembre 2004, lot n°163). La comparaison entre ces panneaux révèle un même nimbe crucifère et le même poinçonnage sur le fond doré. Ces trois panneaux réunis avec celui représentant probablement Le Christ sur le Mont des oliviers formeraient le registre intérieur d'un panneau de côté d'un retable. Maître rare, cet artiste tire son nom du panneau d'un retable représentant La Visitation et Saint Pierre et Saint Paul, provenant d'une église de la ville de Guebwiller en Alsace, désormais conservé au musée des Beaux-Arts de Strasbourg. La palette vivement colorée comme le dessin des figures est caractéristique du gothique tardif rhénan de la fin du *XV*^e siècle. Les draperies aux larges plis cassants, héritées de la peinture flamande s'assouplissent néanmoins par un modelé de dégradés qui apportent une certaine douceur aux tissus et provoquent de brusques changements de tons comme seul le velours le permet. Cet usage équilibré des couleurs pures est caractéristique de ce milieu rhénan développant ce *weicher Stil* (« style velouté » en allemand). Cette œuvre raffinée constitue un nouveau témoin du dynamisme de la création de cette période tardive du gothique, baptisée « gothique international ». C'est dans cette effervescence artistique qu'évolue le Maître de Guebwiller dont l'œuvre, précieuse car encore rare, témoigne d'une grande maîtrise à intégrer les dernières avancées de ses contemporains.



MAITRE DE GUEBWILLER

(actif à Guebwiller, Mulhouse et Bâle à la fin du XVe s.)

Le Christ au Mont des Oliviers

Vers 1490

Huile sur bois

9,1 x 28,2 cm.

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 reconfortait ». 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.

216

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 l'élève 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. . .



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)

Maisons à Billancourt

Vers 1903-1904

Période fauve

Huile sur toile

50,2 x 60,2 cm.

Signé en bas à droite « marquet »

Provenance

(Probablement) galerie Druet, Paris ;

Collection Leclanché, Paris (1907) ;

Vente Palais Galliera, Paris, 21 mars 1974 (lot 75)

Collection particulière, France.

Certificat

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné en ligne de l'œuvre d'Albert Marquet actuellement en préparation par le Wildenstein-Plattner Institute.

Ce petit pan de mur jaune, ou plutôt ivoire, qui absorbe la lumière avant de nous la renvoyer dans la rétine, revêt une allure quasi proustienne. C'est de la peinture pure avec ses touches de pinceau que nous offre Albert Marquet à cet endroit précis, pour nous faire entrer dans sa composition. A partir de cette tâche, devenue soudain pignon, s'organise la façade d'une bâtisse à deux étages et, sitôt après, son reflet dans le fleuve. Tout s'organise alors à partir de la ligne horizontale d'un chemin de halage, ligne claire tracée au cordeau qui délimite un espace en miroir. Mais à cette géométrie, Marquet vient opposer les masses organiques de l'arrière-plan vallonné et surtout de la frondaison imposante des arbres qui, au premier plan, occupe un ilot au milieu des flots. Paysagiste sensible aux effets d'une lumière qu'il aime isoler en petites taches, Albert Marquet est tenté par l'abstraction sans toutefois s'y résoudre. Sa touche est toujours présente étalant ses couleurs comme s'il agissait à même sa palette. Ainsi, la bande horizontale figurant la berge et son reflet délaye bruns et verts dans un tachisme annonçant le fauvisme. Les tons à la fois ternes et lumineux, déploient une palette subtile de couleurs complémentaires qui placent Marquet au range des plus grands coloristes fauve.



ALBERT MARQUET

(BORDEAUX, 1875 – PARIS, 1947)

Avenue de Versailles

1904

Période fauve

Huile sur toile

65 x 81 cm.

Signée en bas à droite

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)

Audierne, les tonneaux

Vers 1940

Huile sur toile

49,8 x 61 cm.

Signée en bas à gauche

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

27 x 35 cm.

Signée en bas à gauche

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.



THÉOBALD MICHAU

(TOURNAI, 1676 – ANVERS, 1765)

Paysans retournant de la moisson

Vers 1740

Huile sur panneau

37 x 46 cm.

Signée en bas à droite

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.

228

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.



AMADEO MODIGLIANI

LIVOURNE (ITALIE), 1884 – PARIS, 1920

Nu

Vers 1918

Huile sur toile

55,5 x 46,1 cm.

Signé en haut à droite « Modigliani »

Provenance

Collection Jean Cocteau, Paris ;

Galerie Blu, Milan ;

Collection Maria Cristina Lodigiani, Milan.

Certificats

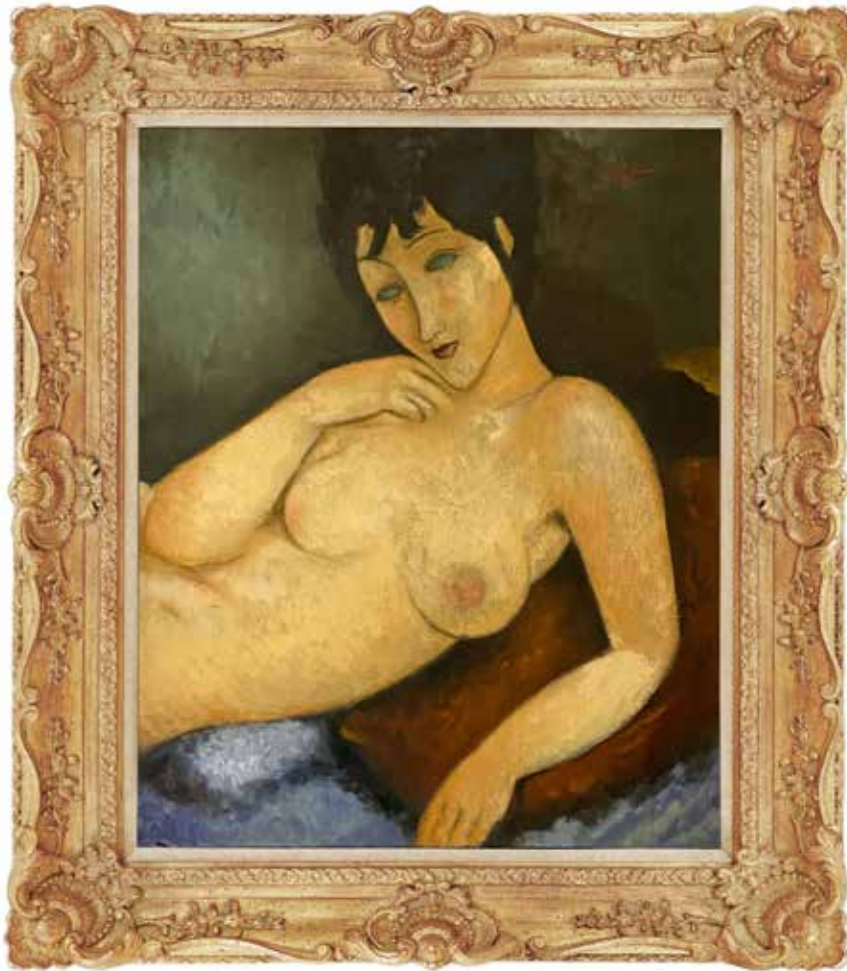
Jeanne Modigliani et

Christian Parisot (Archives légales Amedeo Modigliani)

Cette jeune femme nue allongée s'offre à notre regard avec un naturel et une nonchalance que renforcent son air absorbé presque absent. Le cadrage serré accorde à son torse le rôle principal avec ses seins lourds qui occupent le centre de la composition. La tête légèrement inclinée affiche ce regard bleu, sans pupilles, caractéristique de l'artiste. L'espace dans lequel se tient la jeune femme n'est pas défini. Le fond brossé dans une palette gris vert, le lit au drap bleu et le coussin ocre rouge servent à mettre en valeur ce corps nu féminin aux tonalités chaudes et lumineuses. Lointaine héritière des Vénus allongées, ce nu s'inscrit dans la lignée des beautés dénudées de Botticelli, Titien ou même Ingres. Les contours apparents sont tracés avec précision, comme incisés. Le même trait vient souligner les détails du visage : sourcils arrondis, yeux en amande, nez effilé, lèvres serrées et enfin ce menton pointu qui donne sa forme oblongue au visage. Le modèle, dont la coiffure brune et les traits laisse à penser qu'il s'agit de sa compagne et modèle Jeanne Hébuterne, est saisi dans un moment d'intimité où l'érotisme le dispute à la mélancolie.

230

Amadeo Modigliani (1884-1920) est un peintre italien appartenant à l'École de Paris. Il arrive en France dès 1906, après une formation à l'Académie des Beaux-arts de Florence, et s'immerge dans la scène artistique cosmopolite de Paris. Établi à Montmartre, au Bateau-lavoir, il évolue dans le sillage de Picasso, Braque, Max Jacob mais aussi de Toulouse-Lautrec dont il s'inspire fortement. Il développe cependant son propre style, enchainant les nus féminins aux formes allongées, aux contours ciselés et empreints d'une certaine nostalgie, dont ce nu est caractéristique. Il connaît ses premiers succès en exposant au Salon d'automne de 1907. Sa rencontre avec Brancusi marque un tournant dans sa carrière : il se lance dans la sculpture avec passion et déraison. Il est alors fasciné par l'art nègre, notamment les figures féminines d'art baoulé de Côte d'Ivoire qu'il découvre chez son ami Paul Alexandre. Cependant, de santé fragile, il doit renoncer à cet art dont la poussière lui altère les poumons. Réformé dès 1914, il se consacre alors exclusivement au dessin et à la peinture, portraiturant ses amis Picasso, Soutine ou Rivera, et réalisant des séries de nus féminins. Il expose désormais chez le jeune marchand d'art Paul Guillaume dont il fait le portrait, aujourd'hui au musée de l'Orangerie. Le 3 décembre 1917, sa première exposition personnelle chez Berthe Weill fait scandale et sa série de trente nus est censurée. C'est probablement à cette fameuse série qu'appartient ce Nu, qui fut acquis par Jean Cocteau. Vivant de façon précaire et de plus en plus souffrant, Modigliani s'éteint prématurément le 24 janvier 1920, avant de connaître la célébrité. Ses toiles, rares et prisées, sont aujourd'hui exposées dans les plus grands musées du monde.



ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON

(PARIS, 1859 – PARIS, 1927)

L'Omnibus

1888

Huile sur toile

62,9 x 80 cm.

Signée en bas à gauche

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.

232

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 aimait tant, au point de la léguer au musée du Louvre. On pense ainsi à *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 (*attribué à*)

(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.

234

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)

236

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.



TAKANORI OGUISS

(INAZAWA, PRÉFECTURE D'AICHI, JAPON 1901 – PARIS 1986)

Venezia, Rio delle Mosche, ponte di legno

1950

Huile sur toile

50 x 61 cm

Signée en bas à droite, située au dos.

Expertise

Cabinet Expertises Perazzone Brun

Cette œuvre figure dans la liste du catalogue raisonné.

Ce petit pont de bois qui enjambe le canal delle Mosche offre un regard sur une Venise intime et pittoresque hors des canaux touristiques, des sentiers battus... Ici le temps semble suspendu, pas une âme en vue, le lieu est désert, seules quelques gondoles, sagement amarrées, témoignent d'une possible activité. C'est par le choix d'un lieu retiré mais aussi par une palette colorée vive et chaude que le peintre cherche à nous faire éprouver sa propre perception de Venise. Paysagiste amateur de lieux insolites, Takanori Oguiss sait parfaitement restituer l'ambiance d'un endroit et lui conférer une aura particulière. Aux vues touristiques et démonstratives de Canaletto, il préfère retenir la leçon de son contemporain Utrillo pour ses cadrages et sa sensibilité aux couleurs urbaines. La touche du peintre japonais, très présente pour rendre les effets aquatiques, sait soudain se faire discrète dans le rendu des crépis colorés des édifices qui bordent ce canal. Abordant les nuées, le peintre opte alors pour un traitement subtil, presque diaphane, où les couleurs pastels d'une aurore se fondent dans une lumière délicate. Coloriste plus encore que paysagiste, Takanori Oguiss maîtrise à merveille les lumières de la ville et ses effets sur l'architecture.

238

Takanori Oguiss (1901-1986) est un peintre japonais dont la carrière s'est essentiellement déroulée en France. Fils d'un propriétaire terrien de la région de Nagoya, il se forme à l'école des Beaux-Arts de Tokyo, puis rejoint Paris, en 1927, avec un groupe d'amis peintres japonais, Foujita (1886-1968), Genichiro Inokuma (1902-1993) et Sadami Yokote (1899-1931). Etabli, dans le quartier de Montparnasse, il fréquente les peintres de la Ruche, et se passionne pour les tableaux de Maurice Utrillo (1883-1955), dont l'influence se ressent fortement dans son oeuvre. Dans les années 1930, il occupe un atelier au pied de la Butte Montmartre, rue Ordener, non loin de ses amis Inokuma et Foujita. Durant la Seconde Guerre mondiale, il retourne au Japon, où il devient pendant quelques semaines le peintre des armées japonaises avant de se retirer dans sa ville natale d'Inazawa, pour peindre à l'écart des troubles. En 1948, il revient en France pour s'y établir définitivement. Devenu un Parisien invétéré, il en peint, sur les traces de Murillo mais dans des couleurs plus vives, les vieux quartiers pittoresques et leurs commerces, se constituant comme témoin de métiers en voie de disparition : merceries, papeteries, marchands de vins et liqueurs, bois et charbons... Il écrit et illustre en 1951 des Nouvelles de Paris, éditées chez Maïnichi. Il voyage également, à Amsterdam, Gand, Anvers ainsi qu'à Venise, d'où provient cette toile. Un musée lui est consacré dans sa ville natale d'Inazawa où son atelier de la cité Montmartre a été reconstitué.



JEAN-BAPTISTE OUDRY

(PARIS, 1686 – BEAUVAIS, 1755)

Nature morte aux fruits et au gibier

1740

Huile sur toile

113 x 88 cm.

Signée et datée en bas à droite « Oudry 1740 »

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.

240

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.

244

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

7 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.



JEAN-BAPTISTE PATER

(VALENCIENNES, 1695 – PARIS, 1736)

Une Dame dans sa chambre à coucher

Huile sur toile

29 x 35.4 cm

Provenance

Dickinson, Dealers in Fine Art, London & New York.

Cette jeune femme assise au bord de son lit défait semble bien pensive... L'assistance de sa servante lui tendant un bassin pour sa toilette ne la tire pas de sa songerie. A moitié dévêtue, la chemise décolletée découvrant son épaule quand sa jupe relevée dévoile ces jambes nues, la dame tarde à remettre de l'ordre dans sa toilette songeant, avec un sourire, à quelque ébat amoureux passé. Le léger désordre de la chambre semble témoigner, en effet, du passage d'un amant : le linge jeté sur la banquette à droite, les souliers dispersés près du lit et enfin ces quelques fleurs au sol ? échappées d'un bouquet sur la gauche... La symbolique érotique de ces roses fraîchement « cueillies » est une constante de la peinture galante de la Régence. Tout nous parle ici d'amour, à commencer par cette alcôve aux lourds rideaux cramoisis, d'où surgit cette banquette de repos servant de lit improvisé où un traversin proéminent invite à se coucher. Mais il est un autre couple, d'animaux domestiques cette fois, qui fait écho à la scène passée. Une levrette, au profil galbé, regarde sans aménité un chat qui la surplombe du haut du parapet. Ce dernier, au dos rond et à la queue relevée, semble plus agressif, prêt à l'affrontement. Mise en abyme des relations amoureuses, le duo animalier évoque non sans malice les joutes galantes si prisées dans la peinture du siècle des lumières.



LÉONCE PETIT

TADEN, 1839 – PARIS, 1884

La Visite du Préfet

1874

Huile sur toile

70 x 100 cm.

Signée et datée en bas au milieu

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.

250

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 Feyen-Perrin (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 Hanne-ton, L'Éclipse, et Le Bouffon, dont ses unes en forme de portrait-charge connaissent un grand succès, notamment celui de Gustave Courbet dans Le Hanne-ton. 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 Mé-saventures de M. Bê-ton, 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.



CAMILLE PISSARRO

(CHARLOTTE-AMÉLIE, 1830 – PARIS, 1903)

Femme étendant du linge

1887

Huile sur toile

73 x 60 cm.

Monogrammée en bas à gauche

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.

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.

252

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. À 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.



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 «boite» 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.

254

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.



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.

256

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'hieratisme 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.



ALFRED SISLEY *attribué à*
(PARIS, 1839 – MORET-SUR-LOING, 1899)

Paysage Hivernal

Huile sur toile
Signé en bas à droite
24 x 38 cm.

Provenance
Collection Paul Spengler, Mulhouse.

Droit comme un « i », ce boulot s'élève seul au milieu d'un champ comme oublié, seul rescapé d'un bosquet ou plutôt d'une haie qui jadis sépara ce champ en parcelles. Il semble en sursis, quoique le maigre ombrage de son feuillage ne présente guère de menace sur la croissance des semis quand l'été viendra. Les labours ont laissé leurs sillons qui dessinent les lignes d'une construction perspective régulière. L'horizon est délimité par un muret d'enclos au-delà duquel pointe, dans la brume matinale, les pignons d'une ferme mais aussi, plus à droite, le clocher d'un village et même la façade massive d'une demeure seigneuriale. Tout est parfaitement ordonnancé dans ce paysage rural paisible et engourdi dans la ouate de l'hiver. Les gelées voire la neige ont laissé leurs traces blanches çà et là. Le ciel gris clair est celui de l'hiver qui donne ses tonalités à l'ensemble du tableau. Tout est gris et froid à l'exception peut-être de cette terre ocre fraîchement retournée dont s'exhale la promesse d'un printemps à venir. Sisley, en maître de l'impressionnisme, traduit avec une grande profondeur la ruralité dans ses modulations atmosphériques tout en lui appliquant, ici, les règles d'une construction classique.

258

Alfred Sisley (1839-1899) est un peintre impressionniste britannique, né à Paris. Destiné à une carrière commerciale, il part étudier à Londres où il découvre la peinture de Constable (1776-1837) et de Turner (1775-1851). De retour à Paris, il se forme alors à l'atelier de Charles Gleyre (1806-1874) où il rencontre Renoir (1841-1919), Monet (1840-1926) et Bazille (1841-1870). 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. En 1874, il participe à la Première exposition des peintres impressionnistes où il présente 6 toiles. Sisley fréquente alors Manet (1832-1883) et la jeune génération de critiques d'art Duranty (1833-1880) et Zola (1840-1902). 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 ses nombreuses toiles de paysages ruraux où sa palette impressionniste réussit à rendre à la fois la topographie des lieux et les variations atmosphériques. Ses œuvres exposées chez Durand-Ruel (1831-1922) rencontrent un vif succès à New-York où une exposition particulière lui est même consacrée en 1889. Il expose ensuite chez Georges Petit qui devient son galeriste attitré et organise une grande rétrospective de son œuvre en 1897. Sisley est considéré aujourd'hui comme le représentant le plus pur de l'impressionnisme.



ISAAK SOREAU

(FRANCFORT, 1604 – FRANCFORT, 1644)

Nature morte aux raisins

Vers 1640

Huile sur panneau
47 x 63 cm.

Expertise

Nous remercions le Dr. Fred G. Meijer d'avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Provenance

Dans la même famille depuis plus de 40 ans.

C'est sur un fond sombre et uni, brossé à grands traits, que se détache cette composition de fruits. Des grappes de raisins blancs et noirs, quelques pêches et une branche de quetsches sont contenus dans une corbeille en osier tressé ajouré. Certains fruits ont conservé leur feuillage qui contribue à l'impression de profusion. Disposée sur une simple table en bois, la corbeille s'accompagne, sur la gauche, d'une paire de cerises et d'un œillet coupé qui ne proviennent manifestement pas de la corbeille, à l'inverse de la grappe de raisins, à droite, qui vient d'en tomber. La coexistence et l'emplacement de ces différents fruits n'est donc pas fortuite mais revêt un aspect symbolique. Ainsi, dans la corbeille, aux pêches - symboles des qualités de cœur et de vérité – s'allient des prunes noires - symboles d'humilité - et le raisin constituant la nourriture des amants et la lente maturation des sentiments. Plus bas, les deux cerises évoquent la sensualité et la quand l'oeillet, symbolise le mariage... Tel un exercice de style, l'agencement est ici emblématique des œuvres d'Isaak Soreau, où l'on peut apprécier son exécution minutieuse, sa facture lisse et sa composition statique.

260

Isaak Soreau (1604-1644) est un peintre allemand spécialisé dans les natures mortes. Sa famille, flamande d'origine, s'installa à Francfort, en Allemagne, pour rejoindre les partisans de la Réforme. Son père, Daniel, travailla d'abord pour le commerce familial de laine, puis comme peintre et architecte. Formé dans l'atelier paternel, repris en 1619 à la mort de son père par Sébastien Stoskopff (1597-1657) qui complète son apprentissage, Isaak rejoint Anvers en 1626, où il fut probablement l'élève de Jacob Van Hulsdonck (1582-1647). Observateur attentif des fleurs et des fruits, il fait preuve d'une technique exceptionnelle et d'une rare acuité. D'une œuvre à l'autre, répétant la même composition, il inclut des détails ou retranche certains fruits pour les différencier. Si le tableau, conservé au Petit Palais, offre une disposition plus horizontale, où une corbeille remplie de grappes de raisins est entourée à gauche d'une assiette creuse en porcelaine blanc bleu de Chine et à droite d'un plat d'étain, contenant des prunes, on retrouve ici l'œillet à la place de l'anémone. Soreau a été influencé par Stoskopff dans ses choix mettant en valeur la beauté naturelle des objets et des bienfaits de la nature mais aussi l'opulence des natures mortes flamandes au contact de Van Hulsdonck. Méconnu par les historiens de l'art jusqu'au milieu du XXe siècle, Isaak Soreau est désormais recherché des amateurs et ses tableaux figurent dans les



ANTON STEINER

(BRESLAU, 1819 – UTTWIL, 1891)

Fleurs dans un vase

1872

Huile sur plaque d'étain

62,6 x 56,7 cm

Signée « Steiner » sur une feuille (en bas à droite) et inscrit au revers « gemahlt von Anton Steiner L... 1872 »

Provenance

Fondation Koch ;

Vente Sotheby's, New-York, 23 octobre 1997, lot n°305 ;

Collection privée, New-York.

Expositions

Boston, Museum of Fine Arts, Fondation Koch, 1983 ;

Worcester, Mass., Worcester Art Museum, Fondation Koch, 1985.

Les couleurs sont fraîches et vives, le style est net et précis, ce bouquet de fleurs champêtres se détache avec clarté sur le fond gris anthracite du mur. Iris, campanules et autres dahlias déploient l'éventail de leurs couleurs gaies, du bleu au rose orangé, dans un spectre digne d'un arc-en-ciel. La netteté des tons les rend presque artificiels, comme si le peintre améliorerait la gamme de la nature en l'adaptant à la palette de sa peinture. Parfaitement équilibrée, la composition reprend le modèle des natures mortes flamandes et hollandaises du XVIIe s. dans lesquelles le vase, centré, est posé sur un entablement où sont délicatement posées deux pêches et quelques fleurs coupées. Les ombres sont tracées avec précision sur la table apportant aux fleurs et fruits leurs volumes et précisant l'intensité d'un éclairage venu du côté supérieur gauche pour baigner de sa lumière directe la floraison du bouquet où les blancs étincellent.

262

Anton Victor Alexandre Steinbach ou Steiner (1819-1891) est un peintre allemand. Formé à l'Académie de Dresde, il devient l'élève de Karl Friedrich Schulz (1796-1866) à Berlin. Puis en 1852, il s'installe à Munich. Son œuvre, et en particulier ces *Fleurs dans un vase* doit beaucoup au style Biedermeier, cette peinture simple et sans prétention qui développe une approche réaliste où les tableaux sont souvent proches de la reproduction photographique. L'inspiration vient clairement de la peinture flamande et hollandaise du XVIIe siècle, mais la facture pseudo-réaliste idéalise volontiers la réalité en cherchant à l'améliorer. Si la technique de l'aquarelle est particulièrement utilisée, à l'instar des peintres de miniatures flamands, le retour à des compositions sur plaque de métal est ici privilégiée par Steiner. En cela, le peintre allemand s'inscrit dans cette tradition de peinture de bouquets de fleurs où brilla notamment Jan Brueghel de Velours (1568-1625) et dont on devine l'admiration que lui voue Steiner deux siècles plus tard.



WILHELM STETTER

(STRASBOURG, 1487 – STRASBOURG, 1552)

L'Empereur Constantin apportant la Sainte Croix à Rome

1516

Huile sur bois

88 x 80 cm.

Au verso, large croix de Malte, ancienne étiquette d'information sur la provenance, daté 1516 en haut à gauche de l'arcade; au-dessus de l'arcade sous la croix de Malte: « F » (pour Frater?) et « W » (pour Wilhelm).

Provenance

Collection privée, Lucerne.

Une procession de personnages somptueusement vêtus suit un porteur de croix. Arrivés à la porte d'une ville, le cortège semble marquer une pause. A l'arrière-plan, on aperçoit dans les lointains, à gauche une étendue marine bordée de montagnes et, à droite, un château fort et les tentes d'une armée en déplacement. Au centre, le personnage habillé d'un long manteau pourpre bordé d'un col de fourrure, représente l'empereur romain Constantin récemment converti au christianisme qui, accompagné de sa cour, apporte à Rome la croix découverte par sa mère Hélène en Terre Sainte. Selon la légende, en 312 apr. JC, à la veille de la bataille du pont de Milvius, au nord de Rome, dans la lutte de succession qui l'oppose à Maxence, Constantin eut la vision d'une croix dans le ciel qui lui promettait la victoire: « Par ce signe, tu vaincras ». Constantin décide alors de faire apposer ce symbole sur les boucliers de tous ses soldats. Après sa victoire, il interdit la persécution des chrétiens avant de se convertir. La croix, signe de victoire, est par la suite adoptée par de nombreux ordres de chevaliers. Actualisée, la scène antique met en scène les contemporains du peintre vêtus à la mode de la Renaissance. Si la disposition statique de ces longues silhouettes élégantes serrées au premier plan et la succession de plans étagés où fourmillent les détails raffinés appartiennent encore au style gothique international, la perspective atmosphérique avec ses montagnes bleutées de l'arrière-plan montre déjà une influence des dernières recherches picturales en quête de profondeur et d'illusionnisme propres à la Renaissance germanique.

264

Wilhelm Stetter (1487-1552) est un peintre allemand originaire de Strasbourg. Longtemps connu sous le nom de « maître W.S. à la croix de Malte », il est identifié en 1952 par l'historien de l'art Jean Rott (1911-1998). Entré en 1509 comme acolyte à la commanderie de l'ordre des chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem, Stetter est ordonné prêtre en 1512 à Bâle. Il occupe alors la fonction de conservateur des trésors artistiques de la commanderie à Strasbourg. Les peintures de Wilhelm Stetter répondent aux commandes de son ordre, dont l'emblème de la croix faisait l'objet d'une vénération particulière nécessitant le besoin d'en relater l'histoire. A la destruction de la commanderie en 1633, les œuvres de Stetter sont dispersées dans les églises de Strasbourg. En 1741, le conservateur Jean-François-Ignace Goetzmann, établit un inventaire des œuvres de la commanderie présentes au sein de l'église Saint-Jean de Strasbourg. Désormais éparpillées à travers le monde, les œuvres attribuées à Wilhelm Stetter sont évaluées à une trentaine, parfois datées comme ici, parfois signées du monogramme WS. La dernière connue est datée de 1548. Si le tableau de Constantin conserve un style encore médiéval, il montre néanmoins de fortes influences de Hans Baldung (1485-1545) dont Stetter aurait pu être l'élève entre 1510 et 1512. Certains détails évoquent aussi Albrecht Dürer (1471-1528).



MAURICE UTRILLO

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

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» (1909-1914), 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)

La Maison de Berlioz à Montmartre

Vers 1910

Crayon, aquarelle et gouache sur papier

28,3 x 36,6 cm.

Signé en bas à droite « Maurice, Utrillo, V, »

Provenance

Galerie Alfred Flechteim, Berlin ; acquis de celle-ci, à la fin des années 1920 puis par descendance jusqu'au présent propriétaire.

Certificats

Comité Utrillo.

Occupant l'angle de rues escarpées qui offre une courte pause au passant dans son ascension, cette maison basse éblouit par sa blancheur irradiante au milieu d'un habitat terne et minéral. Singulière par sa forme cubique et sa taille menue, isolée de ses voisines par un mur tout aussi blanc qui la précède et la prolonge, cette bâtisse trapue fait figure de résistante dans une ville moderne qui gagne sans cesse du terrain et de la hauteur, la ceignant d'immeubles qui la dominant et sortent du cadre. Sa simplicité réside aussi dans l'asymétrie d'un pignon borgne à l'unique fenêtre décentrée qu'une gouttière zigzagante balafre en son centre. Enfin deux petites cheminées blanches la couronnent, achevant de lui imprimer ce charme rustique du dépareillé. Derrière ses murs de clôture, on devine un vaste jardin dont les arbres verdoyants s'alignent comme un rempart à l'urbanisation. Chroniqueur scrupuleux du paysage montmartrois, Utrillo nous offre ici le témoignage d'un village disparu, l'instantané d'une époque bientôt révolue. Située à l'angle des rues Saint-Vincent et du Mont-Cenis, aujourd'hui détruite, cette maison fut habitée par le compositeur Hector Berlioz (1803-1869) de 1834 à 1837, qui y coula des jours heureux avec sa femme et son fils, « Nous sommes si tranquilles ici dans notre ermitage. Il n'y a que les rossignols qui, tout le jour et toute la nuit, chantent sous mes fenêtres et commencent à me fatiguer. » (Lettre à Adèle; 29 avril 1834). Quand Utrillo entreprend de la peindre, elle sert désormais d'atelier à Georges Braque (1882-1963). Elle sera l'objet de plusieurs toiles de l'artiste qui manifestent l'évolution de son style. Une version datée de 1914 et conservée au musée de l'Orangerie relève notamment de sa période blanche qui commence à s'exprimer dans notre version, antérieure de quelques années.



MAURICE UTRILLO

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

La Gare de Belleville-sur-Saône (Rhône)

Vers 1920

Huile sur toile

50,2 x 61 cm.

Signée en bas à droite « Maurice, Utrillo, V. »

Provenance

Collection privée, Europe

Vente Sotheby's, Londres, 1^{er} décembre, 1965, lot 107

Collection privée, Royaume-Uni

Collection Falsetti, Europe

Vente Sotheby's, Londres, 1^{er} avril, 1981, lot 55

Collection privée (acquise lors de la vente ci-dessus)

Collection privée, New York

Vente Sotheby's, New York, 14 novembre, 1985, lot 298

Acquis à la vente ci-dessus.

Expertise

Comité Utrillo-Valadon.

270

De cette petite gare du second empire, Utrillo a su restituer tout le cachet. Son coté provincial et tranquille avec peu d'affluence, cinq promeneurs tout au plus. Il transparait ici son gout pour les vues d'architectures avec une mise en espace, de biais, qui crée la profondeur. On aborde cette gare au détour d'une rue. Après un café, entraperçu au premier plan à droite. S'il n'était fait mention du nom de Belleville sur son pignon, on penserait qu'il s'agit de quelque maison bourgeoise, celle du notaire ou du médecin. Que son perron achève de rendre coquet. C'est dans le ciel, qu'Utrillo fait montre de ses talents de coloriste avec une palette subtile de teintes gris roses qui suggèrent un crépuscule à venir. La rue aux tons bruns lui offre un miroir pour refléter ses nuées. C'est entre ces deux masses éthérées que s'affirme le graphisme de ses bâtiments aux contours marqués, les silhouettes ciselées de la végétation et enfin les touches plus saturées de ses personnages. Avec son style naïf caractéristique, Utrillo privilégie sa vision poétique à une reproduction topographique. Il recherche le pittoresque dans les lieux les plus inattendus.



MAURICE UTRILLO

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

La Place du Tertre à Montmartre

Vers 1920-1922

Huile sur toile

46 x 61 cm.

Signée en bas à droite « Maurice. Utrillo, V. »

Certificat Comité Wildenstein

Provenance

Kurt Sponagel-Hirzel, Zurich, 1955,

Collection privée, Suisse,

Vente Sotheby's, Londres, 25 mars 1992, lot 62

Acquis à la vente ci-dessus par le propriétaire actuel.

Publication

P. Courthion, Montmartre, Lausanne, 1956, pp. 118 & 142 (illustré p.118, daté « 1920 »)

P. Pétridès, L'œuvre complet de Maurice Utrillo, vol. II, Paris, 1962, n° 901, p. 320 (illustré p. 321 avec dimensions incorrectes).

Exposition

Bâle, Kuntshalle, Maurice Utrillo. Graphische Blätter von Corot und Daumier, juin-juillet 1942, n° 205.

Vevey, musée Jenisch, Maurice Utrillo, Valadon, Modigliani, Utter, juillet-septembre 1955, N° 50, p. 24 (avec dimensions incorrectes);

Munich, Haus der Kunst, Maurice Utrillo V., Suzanne Valadon, juin-septembre 1960, n° 77, p. 12 (illustré pl. 39);

Bern, Kunstmuseum, Utrillo, janvier-mars 1963, n° 69;

Tokyo, Seiji Togo Memorial Sampo Japan Museum of Art, Maurice Utrillo, avril-juin 2010, n° 23, p. 55 (illustré); cette exposition a voyagé à Nigata, The Nigata Prefectural Museum of Modern Art, juillet-août 2010; Kyoto, Museum Eki Kyoto, septembre-octobre 2010; et Aichi, Toyohashi City Museum of Art & History, octobre-décembre 2010.

C'est depuis son angle sud-ouest, lorsqu'on débouche sur la place depuis l'escalier de la rue du calvaire, que Maurice Utrillo a choisi de nous représenter la plus célèbre place de Montmartre. Reconnaisable entre toutes à sa forme carrée, avec son bouquet d'arbres centré, elle étale ses façades de café aux murs colorés et aux persiennes vert d'eau. Certes, ce n'est pas encore la place encombrée des chevalets des peintres de Poulbots et autres portraitistes du dimanche, mais toute l'ambiance de cette place est présente, dont la morphologie n'a guère changé. Sous la frondaison des arbres, la lumière est tamisée par les feuillages, dessinant des taches plus claires sur le sol. Des passants, souvent en couple, dessinent leurs silhouettes maladroites, caractéristiques du style naïf d'Utrillo. Le feuillage vert sombre des arbres marque une nette scission entre le ciel bleu éthéré qui surplombe la scène et cette place aux constructions basses qui se tassent dessous. Les longs troncs d'arbres qui soutiennent ce plafond végétal contribuent à créer l'effet d'une vaste salle où l'on se croise et se salue à l'abri du soleil. Tout le style d'Utrillo se retrouve ici avec son souci de construire l'espace par des architectures bien alignées, par sa palette de couleurs vives mais harmonieuses, enfin, par son graphisme si singulier qui dessine les silhouettes et souligne les détails de chaque bâtiment.



MAURICE UTRILLO

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

Le Moulin de la Galette

Vers 1921

Huile sur carton

27 x 49,5 cm.

Signée en bas à droite « Maurice. Utrillo, V. »

Provenance

Vente Floralties, 1978, n° 101 bis.

Publication

P. Pétridès, *L'œuvre complet de Maurice Utrillo*, vol. II, Paris, 1962, n° 903, p. 322.

Expertise

Certificat Paul Pétridès, 23 juin 1978

Certificat Blache, 1978.

Haut lieu de la vie festive montmartroise, le Moulin de la Galette est une institution parisienne. C'est en 1895, qu'il prend définitivement ce nom et devient officiellement un cabaret, mais en réalité, depuis 1830 déjà, des bals y sont organisés tous les dimanches. C'est à la famille de meuniers Debray, propriétaires des derniers moulins de Montmartre, qu'on doit cette progressive reconversion tout au long du XIXe s. Chaque génération apporte ainsi sa transformation à la ferme familiale devenue guinguette. Car à mieux y regarder, ce sont deux moulins que l'on voit ici : à l'arrière-plan se dressent les ailes d'un second. Les deux font la paire d'une même institution. Anciennement dénommés Moulin Blute-fin et Moulin Radet, ils forment ensemble l'enseigne du Moulin de la Galette, du nom d'une galette de seigle servie avec un verre de vin, venu des vignes voisines. C'est son entrée principale, à l'angle des rues Lepic et Girardon, que choisit de montrer Maurice Utrillo. Pittoresque, le moulin fut peint par nombres d'artistes, tant pour sa silhouette extérieure – Van Gogh ou Ciceri – que pour sa salle emplie de danseurs – Toulouse-Lautrec, Renoir ou Picasso... Chez Utrillo, c'est son goût pour l'architecture qui préside. Ici, l'imbrication des bâtiments aux couleurs et hauteurs différentes, le surplomb majestueux du moulin, tel un donjon, sont prétextes à peindre mille détails et à mettre en scène un Montmartre en voie de disparition. Avec l'application de sa touche naïve, associée à sa grande maîtrise des couleurs, Utrillo sait à merveille restituer l'atmosphère du Montmartre de l'entre-deux guerres.



MAURICE UTRILLO

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

Le Marché à Montmartre

1924

Huile sur carton

38 x 51.8 cm.

Signée et datée en bas à gauche « Maurice. Utrillo, V. 1924 »

Provenance

Paul Pétridès, Paris.

Continental Galleries of Fine Art, Montréal.

Collection particulière, New York; vente Christie's, New York, 12 mai 1988, lot 258.

Gilbert Pétridès, Paris.

Acquis auprès de celle-ci.

Certificat

Expertise de Jean Fabris

Cette fois, Utrillo délaisse un temps le paysage urbain, avec ses architectes tirées au cordeau, pour s'approcher de ses personnages, les cadrer au plus près, afin de saisir l'ambiance du marché de Montmartre. Stéréotypées, voire même calibrées, ses personnages féminins présentent toutes la même silhouette gironde, au bassin bombé. Faisant fi de la mode « taille basse » de l'époque, le peintre cherche plutôt à signifier des volumes aux couleurs interchangeables, comme l'attestent les deux jupes, bleu et ocre, des femmes de droite, ou encore les robes noires des veuves de guerre au centre. Peu de soins sont apportés aux détails et les visages sont difficilement lisibles. Le peintre procède par petites touches vives et colorées. Car ici, c'est la restitution d'une ambiance animée et bigarrée qui intéresse l'artiste. Sa palette de couleurs chaudes, qui anime les frondaisons des arbres et les étals du marché, trouve son écho dans les visages et chevelures des personnages. Le mur rouge qui ferme la composition à gauche répond ainsi aux cheminées et toits, entraperçus à travers les feuillages, mais aussi à la femme de droite qui lui offre un contrepoint. Tachiste dans son approche, Maurice Utrillo montre ici tous ses talents de coloriste.



MAURICE UTRILLO

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

Avenue des tilleuls, l'église de Montmagny (Val d'Oise)

Vers 1929

Huile sur carton

51,8 x 66,2 cm.

Signé « Maurice, Utrillo, V, » (en bas à droite)

et inscrit « Eglise de Montmagny (Seine-et-Oise) » (en bas à gauche)

Provenance

Gilbert Pétridès, Paris.

Acquis auprès de celle-ci.

Publication

P. Pétridès, L'Œuvre complet de Maurice Utrillo, Paris, 1962, vol. II, p. 510, no. 1220 (illustré, p. 511).

Exposition

Tokyo, Grand Magasin Mitsukoshi; Osaka, Grand Magasin Mitsukoshi; Matsuyama, Grand Magasin Mitsukoshi; Takamatsu, Grand Magasin Mitsukoshi; Sapporo, Grand Magasin Mitsukoshi; Nagoya, Maison de la Culture du Département d'Aichi et Matsue, Grand Magasin Ichihata, Valadon, huiles et dessins de 1889 à 1938, Utrillo, huiles et gouaches de 1905 à 1950, mai-août 1972, no. 31 (illustré).

Certificats

Expertise de Jean Fabris, 2010

et Pétridès, 2007.

278

Ce long mur blanc n'en finit pas. Il traverse la toile de part en part guidant notre regard jusqu'au clocher du petit village de Montmagny. Structurant la toile, ce mur scandé d'arbres sagement alignés offre à Utrillo l'axe idéal pour construire ses perspectives urbaines qui lui sont chères. Montmagny est le village auquel il doit sa vocation de peintre quand, en 1904, il s'y retire pour deux ans en convalescence. Sur les conseils de son psychiatre, il commence alors à peindre en autodidacte ses premiers paysages urbains. Pour autant, cette toile, plus tardive, appartient à l'époque dite « colorée » du peintre. Son style est ici arrivé à pleine maturité, où l'on retrouve cette maîtrise de l'espace par des lignes de construction équilibrées et cette harmonie des couleurs savamment distribuées. Au grand ciel bleu légèrement pommelé correspond le sol d'une chaussée diluée dans un camaïeu de bruns et d'ocres. Entre les deux, court cette bande de couleurs vives – toits rouges des maisons, feuillage des tilleuls... – qui restitue l'ambiance animée de la petite ville. Comme à son habitude, Utrillo parsème sa composition de rares couples qui contribuent à définir l'espace et apportent une touche de vie à ce paysage urbain.



MAURICE UTRILLO

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

Le Restaurant de la Tourelle à Montmartre

Vers 1930

Huile sur toile

49,2 x 64,6 cm.

Signée en bas à droite « Maurice. Utrillo, V, »
et situé « Montmartre » en bas à gauche

Provenance

Collection privée, Monaco ;

Collection privée, Suisse.

Publication

P. Pétridès, L'œuvre complet de Maurice Utrillo, vol. V, Paris, 1974, n° 2730, illustré p. 245.

Cette œuvre sera incluse au Catalogue de l'œuvre complet de Maurice Utrillo.

Il s'agit d'une tourelle historique, datant du XVI^e s. et qui eut plusieurs vies. Colombier, moulin... si son origine est peu claire, ce vestige d'un hôtel particulier, situé sur le versant nord de la butte Montmartre, se voit intégré, à la fin du XVIII^e s., à la toute nouvelle manufacture de porcelaine de Clignancourt, dont elle deviendra un temps la marque, un moulin tantôt rouge, tantôt bleu. Mais c'est une autre étape de sa longue histoire que nous relate ici Utrillo, celle d'un hôtel-café-restaurant qui connut son heure de gloire à la Belle époque. Emblématique de la vie de bohème de la Butte, ce restaurant fut peint à maintes reprises par l'artiste, sous tous ses angles. Ici, la tourelle occupe le centre de la composition, marquant l'angle des rues du Mont-Cenis qui monte vers le Sacré-Cœur, à gauche, et la rue Marcadet, à droite, au premier plan. On reconnaît le style naïf et précis d'Utrillo qui cerne ses bâtiments d'un contour noir bien marqué et en souligne graphiquement le détail des volets. Sa touche se fait, cependant, plus libre pour restituer le pignon en moellons de l'immeuble de droite ou les pavés de la rue. Plus épais pour suggérer les enduits blancs des murs, son pinceau se fait plus léger pour capter les variations bleues du ciel. Enfin, c'est le rouge, qui recouvre tout le rez-de-chaussée de la façade du restaurant, qui donne à sa toile toute sa force et son pittoresque.



MAURICE UTRILLO

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

Vase de fleurs

Vers 1933

Huile sur planche

41 x 33 cm.

Signée en bas à droite

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.



MAURICE UTRILLO

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

Église Saint-Rémy de Domrémy sous la neige

1937

Huile sur toile

34 x 47 cm

Signée et datée en bas à droite.

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.



MAURICE UTRILLO

PARIS, 1883 – DAX, 1955)

Le Moulin de Sannois sous la neige

Vers 1945

Huile sur toile

46 x 54,6 cm.

Signée en bas à droite « Maurice, Utrillo, V. »,
inscrit en bas à gauche « Sannois (Seine et Oise) »

Provenance

Madsen Gallery, Paris

Mme Jack Rothenberg, Palm Beach

Vente Sotheby's, New York, 16 et 17 mai 1979, lot 274

Collection privée, Europe

Collection privée, New York

Vente Sotheby's, New York, 14 novembre 1985, lot 300A

Acquis lors de la vente ci-dessus.

Expertise

Comité Utrillo-Valadon.

Du moulin de Sannois, Utrillo nous peint ici un état disparu. Son toit, alors aménagé en terrasse, servait de point de vue touristique. La guinguette, en contrebas, et les personnages qui y affluent attestent d'ailleurs de la popularité du site. Bien campé au centre, l'édifice, quadrangulaire dans sa partie supérieure, montre l'un de ses quatre cotés. Utrillo omet ici la partie basse, arrondie, car ce moulin est à pivot, en deux parties. La palette est subtile où le ciel d'hiver est légèrement rosé, promettant une nouvelle neige qui s'ajoutera à celle déjà tombée. Entre ces plans clairs, presque immaculés, la masse sombre du moulin affirme sa monumentalité. Ne seraient ses ailes, on dirait un donjon ; auquel, sagement alignés à gauche, les petits dés colorés des maisons de Sannois, viendraient prêter allégeance. Dans ce style naïf qui le caractérise, Utrillo ne s'encombre guère des proportions. Aux deux arbres immenses de droite répond une rangée d'autres bien rapetissés. De même, la taille des personnages n'obéit pas à la décroissance voulue par les lois de la perspective. Son art, poétique, se situe précisément dans cette liberté prise avec les codes classiques pour privilégier la touche et la couleur. Il en découle une certaine fraîcheur.



BALTHASAR VAN DER AST

(MIDDELBOURG, 1593 – DELFT, 1657)

Nature morte, corbeille de fruits

1642

Huile sur panneau

38,5 x 52 cm.

Signé et daté en bas à gauche

La profusion de cette corbeille de fruits appétissants ne doit cependant pas occulter le message religieux. Harmonieusement disposés, qui dans la corbeille, qui sur la table, ces fruits sont aussi savamment répartis. Empreint d'une valeur symbolique, chacun revêt une signification précise et une place hiérarchisée qui en amplifie le message et le rôle. Dominant la composition, pêches, abricots et grappes de raisins, symboles associés à la rédemption des péchés, recouvrent une pomme, fruit de la tentation, qui représente le péché originel. Au-delà de cette corbeille et de ce postulat eschatologique, se répartissent, au premier plan, les fruits associés à la divinité avec, au centre, les noix, symboles christiques dont la chair évoque celle du Crucifié quand sa coque rappelle le bois de la croix. A gauche, les cerises sont les fruits emblématiques du Paradis terrestre quand la poire renvoie à la Vierge Marie. Enfin, à droite ce sont les plaisirs terrestres auxquels est rattaché le melon. Mais à cette dimension spirituelle s'ajoute la notion de vanité véhiculée ici par la présence des insectes. Si le papillon qui gravite autour des noix évoque la fragilité de la vie, la mouche posée sur la pêche, au beau milieu de la corbeille, ajoute l'idée de la corruption de la matière... Ainsi le cycle des saisons et son cortège de fruits évoquent-ils l'éphémère de la vie, l'inéluctabilité de la mort mais aussi la perspective de la résurrection. De la corbeille de fruits considérée comme un memento mori.

288

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 (1573-1621), et s'établit à Utrecht puis à Delft où il se spécialise dans le genre de la nature morte. Il aime y associer parfois coquillages exotiques ou porcelaines de Chine, témoignages de la puissance économique de la Hollande et de sa domination maritime. Ses compositions placées sur un entablement au fond neutre en renouvellent le genre. Ses rares peintures sont conservées notamment au Louvre, Corbeille de fleurs, et au Rijkmuseum. La nature morte est un genre très prisé au XVIIe 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.



HENDRIK VAN DER BORCHT, L'ANCIEN

(BRUXELLES, 1583 – FRANCFORT-SUR-LE-MAIN, 1651)

Bouquets de tulipes et narcisses dans un vase en argent

Vers 1630

Huile sur panneau

43,2 x 28,2 cm

Ecrit au verso d'une autre main « J. Breughel »

Provenance

Collection privée européenne

Réparti dans toute la hauteur du tableau, comme pour un portrait en pied, ce vase déploie sa gerbe florale dans une explosion de corolles jaunes pales et rouges vermillon. Distribuées avec une certaine rigueur géométrique, trois grosse tulipes, pondèrent ce bouquet de leurs masses rosées. Les plus grosses fleurs encadrent les petites campanules, narcisses et autres fleurs champêtres; les feuilles, d'un vert tendre, jaillissent à intervalles réguliers. Discrètement symétrique, la composition génère une sensation d'équilibre, d'harmonie et de majesté. Le vase en argent est certainement pour beaucoup dans le lustre de cette composition. Richement ouvragé de motifs à l'antique, tels ces rinceaux d'acanthes en arabesques, son décor rappelle celui des armures et casques de parade contemporains. Sa disposition, parfaitement centrée sur un parapet de marbre, donne au bouquet son assise et sa splendeur. On ne sait, du vase ou du bouquet, qui rehausse l'autre, la prouesse picturale résidant dans les deux objets traités avec une égale attention. Cette composition florale offre ainsi une parfaite synthèse de l'âge d'or de la peinture baroque européenne où l'attention portée par les Flamands à la nature, héritée ici d'Ambrosius Bosschaert (1573-1621), rencontre l'engouement des peintres italiens pour l'Antiquité.

290

Hendrik van der Borch, l'Ancien (1583-1651) est un peintre et graveur flamand réputé pour ses portraits, natures mortes et paysages. Né à Bruxelles dans une famille calviniste, il émigre en Allemagne, en 1586, pour fuir les persécutions religieuses. En 1598, sa mère, Elisabeth Notemann, épouse en secondes noces Anton Mertens, à la tête d'une entreprise de bijoux et d'une banque privée. Grand amateur d'art, il met son jeune beau-fils Hendrik en apprentissage chez Gillis van Valckenborch (1569-1622). A l'issue de sa formation, Hendrik fait un voyage d'études à Rome (entre 1604 et 1610), où il se forme auprès d'un expert en antiquités (épigraphie et numismatique). De retour à Frankenthal, en 1611, il se marie avec Dina van Couwenberghe, arrière-petite-fille du peintre bruxellois Philippe van Orley, dont le frère Bernard van Orley (1488-1541) fut le peintre officiel des Habsbourg. A la mort de son beau-père, Hendrik van der Borch, devenu indépendant financièrement, peut choisir ses commandes. En 1613, à la cour de Heidelberg, il grave avec le peintre Anton Mirou les illustrations du livre commémorant les célébrations du mariage de Frédéric V du Palatinat avec Elisabeth Stuart, fille du roi Jacques Ier d'Angleterre. Sa rencontre avec le comte d'Arundel, collectionneur d'art avisé est déterminante. Une amitié se noue. En 1627, il s'installe à Francfort après le passage de Frankenthal sous obédience catholique. Si son travail de paysagiste l'associe à l'école Frankenthal, groupe de peintres flamands installés qui développent un type de paysages forestiers à petite échelle avec des scènes historiques ou religieuses, Van der Borch est aussi renommé pour ses natures mortes sur cuivre montrant des statuettes, objets et monnaies antiques, peut-être d'après sa propre collection. Ce bouquet au vase antiquisant, témoigne de son goût formé au contact d'objets antiques lors de son séjour romain. Il existe un autre tableau au sujet similaire, en main privée, avec cette fois un vase ouvragé en terre cuite, montrant Romulus et Remus allaités par la louve romaine.



ALBERTUS VAN DER BURCH

(DELFT, 1672 – DELFT, 1745)

Scène de ports méditerranéens animés de pêcheurs

Paire d'huiles sur cartons

29 x 40 cm.

L'un signé en bas au centre

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

30,8 x 27,3 cm.

Signée en bas à gauche « Van Dongen »

Certificat Wildenstein Institute

Provenance

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

Vente Christitè'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.

294

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 attiré 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.



KEES VAN DONGEN

(ROTTERDAM, 1877 – MONACO, 1968)

Nature morte avec poupée

1908

Période fauve

Huile sur toile

61 x 46 cm.

Signée en bas à droite « Van Dongen »
et inscrit « Margoden » au dos.

Provenance

Collection Ezra et Cécile Zilkha.

Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue raisonné digital Van Dongen en cours de réalisation par le Wildenstein Plattner Institute.

D'une poupée, elle tient cette assise un peu gauche, cette allure un peu raide où les gestes sont cantonnés à quelques mouvements simples et maladroits. Mais d'une fillette, elle détient ce regard bleu, limpide, quelque peu mélancolique et cette chevelure blonde aux boucles naturelles. Certes, les traits poupins reprennent les stéréotypes de ces têtes de porcelaine, aux arcades sourcilières finement dessinées, à la petite bouche maquillée de rouge et aux joues rebondies teintées de rose. Mais son regard, aux yeux de verre, nous interpelle et nous renvoie à celui de la petite fille qui la possédait. Car ces objets intimes dressent en creux le portrait de l'enfant qui joua avec eux et qui probablement leur attribua un nom ou un sobriquet. Ainsi, cette poupée, comme le petit cheval de porcelaine qui semble vouloir se cacher derrière elle, firent-ils les jours heureux d'une fillette. Objets chéris au point d'être portraiturés, ils témoignent d'une enfance choyée et privilégiée car ces jouets sont de prix. Fragiles, ils subsistent, par leur image, à un âge révolu. Van Dongen réussit ici la gageure de faire le portrait d'une poupée, d'animer une nature morte, de peindre la vie dans l'un de ses substituts, l'avatar d'une petite fille que l'on imagine par la seule présence de ses jouets.

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 attiré de la jet-set de l'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 de Monaco.



JAN VAN GOYEN (*attribué à*)

(LEYDE, 1596 – LA HAYE, 1656)

Paysage fluvial avec barque

Vers 1650

Huile sur toile

30,5 x 43 cm

Provenance

Galerie Blendinger, Agno ;

Collection privée Schweiz.

Cette petite barque au centre d'un fleuve focalise notre attention par sa tache brune qui se détache sur le miroir argenté de l'eau. Point d'entrée dans l'œuvre, la frêle embarcation et ses trois passagers semblent nous rappeler l'infime et la précarité de la présence humaine face à l'immensité de la Nature. Celle-ci se manifeste par une végétation dont les arbres des deux rives assurent une présence éparse, mais surtout par l'onde miroitante du fleuve et la masse nuageuse du ciel qui se rejoignent au détour d'un méandre. C'est ici la déclinaison couleurs qui construit la profondeur. S'atténuant dans les lointains, les bruns semblent lutter avec une lumière qui perce depuis l'horizon. Car le ciel, bien que couvert, est intensément lumineux. Ses nuages peinent à contenir l'éclat d'une journée qu'on sent à son terme, aube ou coucher. La palette de bruns et verts, proche du camaïeu, est caractéristique de Jan Van Goyen dont les paysages sont recherchés pour leur caractère onirique presque métaphysique.

298

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 (1587-1630), 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, Isaac van Ostade (1621-1649) et Pieter de Moly (1595-1661). 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. Ce Paysage fluvial qui date de sa maturité obéit aux mêmes processus de construction qui sont la signature de l'artiste, où lumières et valeurs sont privilégiées aux tons et couleurs.



JAN VAN GOYEN (*attribué à*)

(LEYDE, 1596 – LA HAYE, 1656)

Paysage fluvial avec bateaux

Vers 1660

Huile sur toile

41 x 55,5 cm

Provenance

Vente Philips, Londres, 8 décembre 1980, lot n°50 ;

Collection privée Schweiz.

Expertise

Le tableau actuel est enregistré auprès du RKD, La Haye, en tant qu'œuvre autographe de l'artiste (Archives N° 305775) et est daté des années 1660.

On s'affaire sur ce rivage où sont alignées plusieurs embarcations de différentes tailles. A la barque vide du premier plan correspond une seconde qui semble s'éloigner, chargée de passagers, cependant que d'autres bateaux sont sagement accostés. On y devine quelque animation. Trois marins manient la voile de l'un d'eux tandis qu'une barque aborde à son côté. Derrière encore, on devine une dernière embarcation. La grève à laquelle s'échelonne toute cette flotte est dominée par un hangar à bateau dont les portes béantes laissent entrevoir un intérieur désormais vide. Sur le côté du bâtiment, un autre navire est mis en cale sèche. Peu visible bien que monumentale sa coque se fond dans les tonalités de la bâtisse alors que son mat disparaît dans le lacis des branches des arbres bordant l'arrière de l'édifice. Plus au large, on aperçoit l'autre rive, à moins qu'il ne s'agisse d'une île au milieu de ce fleuve qu'on devine très large à cet endroit. On y distingue plusieurs maisons basses mais aucun clocher, laissant penser à quelque avant-port pourvu d'entrepôts. Le lieu se prête manifestement au transit de marchandises. Mais toutes ces activités humaines sont ramassées dans le quart inférieur de la toile laissant la partie belle au ciel et à sa masse nuageuse et lumineuse si caractéristique du paysage hollandais. Ce ciel offre un contrepoint autant qu'un écrin à l'affairement terrestre dont la densité des couleurs comme l'agitation des personnages se trouvent renforcés malgré le peu d'espace occupé dans la toile.

300

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 (1587-1630), 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, Isaac van Ostade (1621-1649) et Pieter de Molyn (1595-1661). 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. Ce Paysage fluvial qui date de sa maturité obéit aux mêmes processus de construction qui sont la signature de l'artiste, où lumières et valeurs sont privilégiées aux tons et couleurs.



JACOB VAN HULSDONCK

(ANVERS, 1582 – ANVERS, 1647)

Assiette en porcelaine chinoise, d'époque Wan-Li, avec grappes de raisins et abricots

Vers 1620

Huile sur panneau.

27,5 x 34,5 cm

Au verso : marque d'Anvers.

Certificat René Millet

Provenance

Paris, ancienne collection Georges Ryaux (1894-1978),

Vente de la succession Georges Ryaux, Paris, 24 octobre 1979, n°86 reproduit,

Vente Paris, 19 juin 1986, n°280 reproduit,

Galerie Michel Segoura, Paris.

Occupant tout l'espace, dans un cadrage très serré, cette composition de fruits s'offre à la vue dans toute sa majesté. Substituant la contemplation à la dégustation, le peintre parvient à nous faire saliver. Les grains de raisin transparents ou brillants, mordorés ou incarnats, sont restitués avec une véracité virtuose. Les pêches, quant à elles, montrent leur peau duveteuse plus mate mais tout aussi appétissante. Les quelques insectes, mouches et guêpes, ne s'y trompent pas qui viennent en recueillir le nectar. A cette abondance correspond aussi le luxe en la présence de ce plat de porcelaine chinoise qui révèle l'ouverture sur le monde d'une société hollandaise prospère. En effet, la compagnie des indes importe sur le marché européen des produits d'Extrême-Orient dont la porcelaine chinoise constitue l'un des objets précieux les plus convoités, car synonyme de luxe et de raffinement. Une ostentation qui plait à la bourgeoisie florissante du siècle d'or qui se reconnaît davantage dans les natures mortes plutôt que dans la peinture d'histoire religieuse ou mythologique.

302

Jacob van Hulsdonck (1582 – 1647) est un peintre flamand, né à Anvers. C'est à Middlebourg qu'il se forme, auprès d'Ambrosius Bosschaert (1573-1621), à la peinture de natures mortes dont il fera sa spécialité. Dans cette ville portuaire, rivale d'Amsterdam, abondent les produits et denrées exotiques et notamment la porcelaine chinoise qui sera un motif récurrent dans ses compositions. De retour à Anvers, Jacob van Hulsdonck entre dans la guilde des peintres en 1608 et de 1613 à 1623, et anime un atelier florissant, réputé pour le raffinement de ses natures mortes de fleurs et de fruits. Ses compositions, héritées de Balthasar van der Alst (1593-1657), auront une belle postérité chez son élève Isaak Soreau (1604-1644) puis chez Frans Snyders (1579-1657). Ses chefs-d'œuvre sont conservés au Paul Getty Museum et à la National Gallery de Washington.



JACOB VAN HULSDONCK

(ANVERS, 1582 – ANVERS, 1647)

Nature morte avec pêches

Vers 1630-40

Huile sur panneau
68,6 x 89 cm

Provenance
Collection Benedict ;
Maurice Segoura, Paris, 1984.

Exposition
Galerie de l'Elysée, Paris, décembre 1950, n°14

Des pêches mais aussi des abricots, des prunes, quelques cerises et même du raisin remplissent à profusion un panier d'osier et une coupe en porcelaine chinoise. Au point d'en déborder et de rouler sur une table où ils rejoignent quelques noisettes. Tous ces fruits qui annoncent déjà l'automne font figure d'abondance. Au-delà de toute portée symbolique, ils prennent ici un rôle décoratif dont les couleurs dorées sont prétextes à se décliner dans un camaïeu de jaunes orangés. Le soin porté par le peintre à rendre leurs matières, tantôt duveteuses tantôt luisantes, offre un objet de délectation. Ces fruits qui évoquent autant le paradis terrestre que l'opulence du collectionneur, sont ainsi prétextes à revendiquer un statut social et l'obédience à la religion réformée qui privilégie le genre des natures mortes pour éviter toute représentation explicite du divin. La discrète présence de la coupe de porcelaine chinoise est aussi un marqueur social révélant l'ouverture sur le monde d'une bourgeoisie hollandaise prospère, grâce aux importations de la compagnie des indes des produits d'Extrême-Orient.

304

Jacob van Hulsdonck (1582-1647) est un peintre flamand, né à Anvers. C'est à Middlebourg qu'il se forme, auprès d'Ambrosius Bosschaert (1573-1621), à la peinture de natures mortes dont il fera sa spécialité. Dans cette ville portuaire, rivale d'Amsterdam, abondent les produits et denrées exotiques et notamment la porcelaine chinoise qui sera un motif récurrent dans ses compositions. De retour à Anvers, Jacob van Hulsdonck entre dans la guilde des peintres en 1608 et de 1613 à 1623, et anime un atelier florissant, réputé pour le raffinement de ses natures mortes de fleurs et de fruits. Ses compositions, héritées de Balthasar van der Alst (1593-1657), auront une belle postérité chez son élève Isaak Soreau (1604-1644) puis chez Frans Snyders (1579-1657). Ses chefs-d'œuvre sont conservés au Paul Getty Museum et à la National Gallery de Washington.



CHRISTOFFEL JACOB SZ VAN DER LAMEN

(BRUXELLES, 1607/08 – ANVERS, 1651/52)

Personnages élégants jouant au jacquet dans un intérieur

Vers 1630-40

Huile sur toile

47 x 64 cm

Provenance

Collection viennoise

C'est avec retenue et élégance qu'évoluent nos cinq protagonistes dans cet intérieur d'une grande sobriété. L'ambiance est courtoise voire guindée, nous sommes loin d'une scène de tripots. Pourtant, ici aussi, l'on joue et l'on boit mais avec tenue. Si l'élégance des personnages avec leurs atours apprêtés, cols en fine dentelle et pourpoints en drap, trahit un rang social élevé, une lecture plus fine montre que les hommes, qui ont conservé leurs chapeaux, sont en visite chez ses deux femmes nues têtes. On retrouve ainsi un thème récurrent de la peinture hollandaise où ces messieurs venus jouer à quelque jeu de société dissimulent, en réalité, des enjeux plus galants. Nous n'en sommes ici qu'aux préliminaires, la soirée ne fait que commencer, une bouteille est placée dans un rafraichissoir, posé à même le sol. Mais ici aucun geste déplacé, la courtoisie est de mise. La composition parfaitement équilibrée participe de cette mesure, où le groupe de personnages occupe le centre, dans une répartition symétrique dont l'axe est cet homme en retrait, sous une marine, à partir duquel tout l'espace s'organise jusqu'aux masses d'une armoire et d'une porte, encadrant la scène.

306

Christoffel van der Lamén (1607/08-1651/52) est un peintre flamand spécialisé dans les scènes de genre. Né à Anvers, il est le fils du peintre Jacob van der Lamén (1584-1624) auprès duquel il se forme avant de devenir l'élève de Frans Francken le Jeune (1581-1642). Entre 1620 et 1634, il s'établit à Amsterdam où il va développer son goût pour les scènes de «joyeuses compagnies», les Gezelschappen, mettant en scènes des assemblées conviviales où l'on joue, boit ou danse, inspirées des peintres néerlandais Dirck Hals (1591-1656), Pieter Codde (1599-1678) et surtout d'Anthonie Palamedes (1602-1673), auquel il emprunte certaines de ses compositions. De retour à Anvers, il devient professeur à la Guilde de Saint Luc en 1636. Sa carrière connaît alors un grand essor et il produit de nombreux tableaux. Sa main se reconnaît aisément par le remploi fréquent de personnages aux attitudes parfois stéréotypées qui témoignent du succès de ses formules. Ses œuvres peuplent aujourd'hui les collections des plus grands musées occidentaux à commencer par le musée du Louvre.



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 événement 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.

308

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 (*attribué à*)

(BRUXELLES, 1625 – BRUXELLES, 1678)

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.

310

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

72 x 53 cm.

Signée en bas à droite « VlamincK »

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 VlamincK 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. VlamincK 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, VlamincK 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

Période Cézannienne

Huile sur toile

65 x 55 cm.

Signée en bas à droite « VlamincK »

Certificat Wildenstein Institute

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 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, VlamincK semble vouloir brouiller les pistes.



MAURICE DE VLAMINCK

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

Vue d'un village d'Ile-de-France (probablement Nesles-la-Vallée)

Vers 1920

Huile sur toile

45 x 53 cm

Signée en bas à gauche « VlamincK »

Provenance

Collection Madeleine Peuchet ;

Vente Me Robin, Drouot, 27 nov.1975 ;

Collection Paule Cailac.

Blotti au cœur d'une végétation qui lui sert d'écrin, ce petit village pittoresque étagé sur une légère déclivité son clocher et ses quelques maisons aux toits de tuiles orangées. Disposé dans le lointain, le village laisse place au premier plan à une prairie où se s'égaient quelques fleurs champêtres résumées à de petites taches colorées qu'on interprète facilement comme autant de coquelicots et de jonquilles. Car la touche se manifeste et le supplante au motif. Hachures et empâtements construisent la composition, juxtaposant les couleurs, superposant les matières. Dans un jeu avec les effets de profondeur, le peintre délaye sa peinture au fur et à mesure des lointains, jusqu'à délayer son ciel d'une brosse peu chargée. Si VlamincK est encore ici redevable du cubisme cézannien adopté en 1910 – assemblages cubiques des maisons du village, plans superposés sans effort de recherche perspective et palette restreinte – les flocons lumineux des fleurs dans le champ rappellent toutefois sa touche fauviste. En 1919, le peintre s'installe dans l'Oise où il fait l'acquisition d'une chaumière à Auvers-sur-Oise qui incite à penser que ce tableau représenterait le village voisin de Nesles-la-Vallée, comparable à l'aquarelle, gouache et encre, Nesles-la-Vallée, conservée au musée de Grenoble. Cette œuvre témoigne avec une grande maîtrise de cette période de transition et de recherche.



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)

Les Chrysanthèmes

1940

Huile sur toile

55 x 46 cm.

Signée en bas à gauche

Certificat Comité Wildenstein

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.



EDOUARD VUILLARD

(CUISEAUX, 1868 – LA BAULE, 1940)

Edouard Vuillard (1868-1940) est un peintre français, membre fondateur du mouvement nabi. Entré en 1886, à l'Académie Julian, il intègre l'année suivante l'École des beaux-arts de Paris où il suit notamment l'enseignement de Jean-Léon Gérôme (1824-1904). En 1889, son ami Maurice Denis (1870-1943) le convainc de se joindre à un petit groupe dissident de l'Académie Julian qui réalise des œuvres empreintes de symbolisme et de spiritualité, la « confrérie des nabis » (« prophètes » ou « illuminés » en hébreu). Il y rejoint son beau-frère Ker-Xavier Roussel (1867-1944) mais aussi Felix Vallotton (1865-1925), Pierre Bonnard (1867-1947) et Paul Sérusier (1864-1927) qui prône la méthode synthétiste reposant sur la mémoire et l'imagination plutôt que sur l'observation directe. Vuillard y développe son style où prédominent les motifs imprégnés de japonisme sur de grands panneaux décoratifs représentant des paysages.

Grand collectionneur d'estampes et d'objets japonais, le peintre en reprend les codes et en cite quelques exemplaires dans ses toiles comme dans notre tableau. Vuillard peint aussi de nombreuses scènes d'intérieurs, mettant en scène sa mère, jusqu'à la mort de cette dernière en 1928, ainsi que sa maîtresse, Lucy Hessel, dont le mari, Jos Hessel, est son marchand exclusif et mécène. Il aime à représenter l'atmosphère intimiste des scènes de la vie quotidienne. « Vuillard ne faisait jamais poser ses modèles, il les surprenait chez eux, dans le décor qui leur était familier [...] et le peintre leur disait: « Ne bougez plus, restez comme ça ! ». Il faisait alors un croquis et, dans cette première vision, on pouvait retrouver tout le tableau. Certaines de ses œuvres exigèrent des mois, voire des années de travail, mais une fois achevées elles conserveront la fraîcheur de la première vision » (Antoine Salomon). Elu membre de l'Académie des beaux-arts en 1938, il s'éteint en 1940.

EDOUARD VUILLARD

(CUISEAUX, 1868 – LA BAULE, 1940)

Femme sur un sofa (L'Attente)

Vers 1903

Huile sur toile monté sur panneau

75,5 x 41 cm.

Signé en bas à gauche « E. Vuillard »

Provenance

Theodore Duret, Paris ; galeire Bernheim Jeune, Paris ; Svensk-Fransk Konstgalleriet, Stockholm ; Carl Matthiessen, Stockholm ; Nore Lungren, Stockholm ; collection Bonnier, Genève ; Wildenstein & co., New-York ;

Bibliographie

I. De HOOR, *Några franska malningar i Carl Matthiessens samling*, Konstrevy, 1928, p. 8 ; I. De HOOR, *La collection Matthiessen à Stockholm, L'Amour de l'art*, vol. 11, 1930, p. 412, illustré ;

Architectural Digest, May-June 1976, p. 64, illustré en couleurs ; Antoine SALOMON & Guy COGEVAL, *Vuillard : Le Regard innombrable*, catalogue critique de peintures et pastels, vol. II, Milan, 2003, n° VII-201, p. 644, illustré en couleurs.

Exposition

Stockholm, Svensk-Fransk Konstgalleriet, *Uställning ung svensk Konst*, 1938 ; Stockholm, Nationalmuseum, *Frankrike genom konstnårsögon*, 1941 ; Stockholm, Svensk-Fransk Konstgalleriet, *Fransk Konst : ur privata samlingar i Stockholm*, 1951, n°74 ; Stockholm, Liljevachs Konsthall, *Cezanne till Picasso, fransk konst i svensk ägo*, 1954, n°395, illustré ; Stockholm, Nationalmuseum, *Fem sekler fransk konst*, 1958, n°173 ; Tokyo, Wildenstein, *Bonnard, Vuillard, K.X. Roussel*, 1974, n°22 illustré, Tokyo, Fujikawa Galleries ; Osaka, Fujikawa Galleries ; Fukoko, Fujikawa Galleries, *Masterpieces from 1850 to 1950*, 1977, n°14, illustré ; Roslyn, New-York, Nassau County Museum of Art, *Long Island Collects, The Figure and Landscapes*, 1990 ; Roslyn, New-York, Nassau County Museum of Art, *La Belle Epoque*, 1995.

La tête penchée sur le côté, l'air mélancolique, cette femme assise sur un sofa se laisse aller à ses pensées. Tout dans son maintien et sa tenue, chapeau, manteau et col de fourrure à peine dégrafé, laisse à penser qu'elle est en visite, dans l'attente d'être reçue. Occupant le centre de la toile, toute en longueur, elle est représentée au centre de la pièce, au deuxième plan, comme observée depuis un point de vue en retrait qui accentue ce sentiment de solitude voire d'abandon. Parfaitement équilibrée, la composition frontale organise les plans dans une succession d'horizontales qui confère à l'œuvre statisme et planéité, écrasant la perspective. Lambris du mur et rebord de la table superposent leurs lignes parallèles. Le bas-relief et l'estampe japonaise accrochés à l'arrière-plan alignent leurs plans géométriques auxquels fait écho le plateau de la table du premier plan. Seule forme organique, le sofa crée une rupture par sa couleur, rouge vif, et son ampleur, occupant toute la largeur de la toile. La touche de l'artiste de plus en plus présente au fur et à mesure qu'elle se rapproche du premier plan contribue à créer cet effet d'aspect, proche de l'abstraction. Isolée dans son monde, la jeune femme semble assise sur un nuage, en lévitation. Vuillard en affirmant sa touche fait de la peinture son véritable sujet.



ANDY WARHOL

(PITTSBURGH, 1928 – NEW YORK, 1987)

Andy Warhol (1928-1987) est un artiste américain considéré comme l'un des chefs de file du pop art. Fils d'immigrés d'Europe de l'est, il suit une formation de graphisme qui l'amène à une carrière d'illustrateur commercial pour des éditeurs de magazines et des publicitaires. A partir de 1960, il commence à peindre des sujets inspirés de la culture populaire, Popeye ou Superman, avant de commencer sa série de 32 Campbell's Soup Cans. En 1962, il découvre la technique de la sérigraphie qu'il utilise pour réaliser ses portraits de Marilyn Monroe qui vient de mourir. Mais c'est l'assassinat de John F. Kennedy à Dallas, le 22 novembre 1963 qui est à l'origine du déclenchement de sa renommée. Comme le reste de l'Amérique, Warhol est fasciné par le spectacle médiatique suscité par la mort du président américain. Avec son assistant Gerard Malanga, Warhol parcourt journaux et magazines à la recherche d'images relatives à l'assassinat, n'ayant d'yeux que pour l'épouse de JFK, Jackie Kennedy.

Au début de 1964, il commence à sérigraphier ces photographies sur des fonds pré colorés. Entre mai et novembre, il réalise plus de 300 tableaux de Jackie, mesurant environ 51 cm sur 41 cm et pouvant être disposés en diverses combinaisons pour former de grandes compositions quadrillées. Pour cette série, Warhol a recadré les photographies sources pour que chaque portrait soit un gros plan du visage de Jackie. Ce sont les émotions changeantes de la jeune femme, souffrante et solitaire mais belle et digne, qui fournissent le motif principal : sa tristesse est celle de toute une nation. Andy Warhol institue ici une sorte de piété pop qu'il décline avec ses portraits de Marilyn et d'Elizabeth Taylor dans une trilogie des saintes pour une culture américaine laïque.

ANDY WARHOL

(PITTSBURGH, 1928 – NEW YORK, 1987)

Three Jackies

1964

Sérigraphie acrylique sur trois toiles de lin montées sur un panneau de contreplaqué
Chaque toile: 50.3 x 40,1 cm

Provenance

Collection Craig Burgess;

1995, collection Cyril Dohar; acquis de ce dernier.

L'une est blanche, l'autre bleue, la troisième enfin neutre. Les trois toiles qui composent ce triptyque se déclinent en trois fonds monochromes sur lesquels se détachent deux bustes, en noir et blanc. Il s'agit d'une même image répétée trois fois mais inversée pour celle du milieu, laquelle se détache en bleu. Les deux personnages sont montrés de trois quarts avec, au premier plan, la First Lady, Jackie Kennedy, et derrière elle un militaire gradé. La scène, saisie sur le vif, provient d'une photographie réalisée pendant les obsèques de son époux J-F Kennedy. Car le portrait de cette femme est celui d'une épouse en deuil, quelques jours après l'assassinat de son mari. Évènement traumatisant d'ampleur internationale, l'homicide du 35^{ème} président des Etats-Unis a fait l'objet d'une déferlante médiatique qui fascine Andy Warhol. C'est précisément parmi les photos de ces obsèques hyper médiatisées que l'artiste sélectionne le cliché dont il fait une icône profane. Le choix du triptyque, d'origine ecclésiastique, comme celui du bleu, de référence mariale, font de cette œuvre un tableau à résonance religieuse, faisant de Jacky Kennedy, une nouvelle madone, laïque et contemporaine. Aussi emblématique que Marilyn Monroe, Jacky Kennedy représente la «royauté américaine», glamour et populaire qui a influencé la façon dont toute une génération de femmes américaines. Cependant, l'aspect sériel, obtenu par la sérigraphie, démystifie l'image en la banalisant. Car l'artiste joue sur la médiatisation de masse américaine et son matraquage d'images. Refusant l'usage de la main, et par conséquent la notion d'original, Warhol, par le procédé industriel de la sérigraphie, fait reproduire, par un assistant, cette photographie pour en tirer ces multiples où le portrait désincarné subit l'aléatoire de l'impression avant une éventuelle et partielle mise en couleur. L'intervention personnelle de Warhol se limite au choix du sujet, Jacky Kennedy, dont la célébrité rejaillit aussitôt sur l'auteur, participant à sa consécration. Ainsi procède le pop art qui, non sans cynisme, étend les notions d'art et de popularité.



FEDERICO ZANDOMENEGHI

(VENISE, 1841 – PARIS, 1917)

alentours de Paris

1878

Huile sur toile

61 x 50,5 cm

Signée et datée en bas à gauche « Zandomeneghi (18)78 »

Provenance

Collection E. Gagliardin, Milan,

Collection privée, Vimercate,

Puis par descendance jusqu'à l'actuel propriétaire

Collection privée, Italie

Publications

Mario Borgiotti, *Incantesimi dell'Ottocento pittorico italiano*, Milan, 1967 ;

Enrico Piceni, *Zandomeneghi*, edition Bramante, Milan, 1967, n° 29.

Emergeant de la pénombre des arbres, trois personnages, une femme et deux jeunes enfants, s'avancent à notre rencontre. Au long tablier blanc de la femme, on devine qu'il s'agit d'une nurse promenant ses petits maîtres, dont l'ainé semble guider la marche d'un air déterminé, tandis que le deuxième reste blotti dans les bras de sa gouvernante. Ils cheminent paisiblement sur un chemin bordant une rivière dont devine les méandres s'enfoncer à l'arrière-plan. Sur l'autre rive, une bâtisse délabrée prend l'aspect d'une ruine donnant un aspect rustique à la scène. Inhabituel pour un paysage, le format vertical apporte un certain dynamisme qui accompagne le surgissement des promeneurs. La campagne évoquée est celle verdoyante d'une après-midi d'été ensoleillée, lorsque l'on recherche la fraîcheur des ombrages. Nette et précise, pour dessiner la silhouette des personnages, la touche se fait plus libre, procédant par tâches, quand il s'agit de rendre la vivacité de la nature. Touffes d'herbe, feuillages ou reflets dans l'eau sont tracés d'un pinceau plus lâché, fluide. La palette de couleurs se veut réaliste, modulant les tons selon leur degré d'exposition à la lumière, souvent tamisée. Pittoresque, entre réalisme et impressionnisme, le style de Zandomeneghi assume sa singularité.

Federigo Zandomeneghi (1841-1917) est un peintre italien. Il naît et grandit à Venise dans une famille d'artistes et suit une formation à l'Académie de Venise à partir de 1856. En 1860, partisan de Garibaldi, il séjourne à Florence où il fréquente le groupe des Macchiaioli (tachistes) qui influencent durablement son style. Il s'adonne alors en leur compagnie à la peinture de paysage sur le motif, « en plein air ». Cette approche novatrice, qui confère à leurs compositions un rendu réaliste, trouve son équivalent, au même moment, en France, chez les peintres de l'école de Barbizon. En 1874, Zandomeneghi se rend à Paris où il décide de s'établir. Il y passera le reste de sa vie. Sa deuxième rencontre déterminante est celle des impressionnistes qui viennent de faire une première exposition remarquée. Zandomeneghi, participera alors à quatre de leurs expositions (1879, 1880, 1881 et 1886). Si dans un premier temps, il doit réaliser pour vivre des illustrations dans des magazines de mode, sa rencontre, en 1878, avec le marchand d'art Paul Durand-Ruel, qui lui achète l'exclusivité de ses œuvres, lui assure une indépendance économique. Au début des années 1890, il trouve dans la technique du pastel un nouvel élan, réalisant alors de nombreux portraits. Ses tableaux se vendent jusqu'aux États-Unis, lui apportant renommée et aisance financière.



FEDERICO ZANDOMENEGHI

(VENISE, 1841 – PARIS, 1917)

La Liseuse

Vers 1890

Huile sur toile

27 x 22 cm

Signée et datée en bas à gauche « Zandomeneghi »

Provenance

Durand-Ruel, Paris, n° 3254 (acquis de l'artiste) ;

Collection privée ;

Vente Sotheby's, Milan, 20 juin 2005, lot n°142 ;

Acquis à cette vente par le père de l'actuel propriétaire,

Puis par descendance jusqu'à l'actuel propriétaire

Collection privée, Europe.

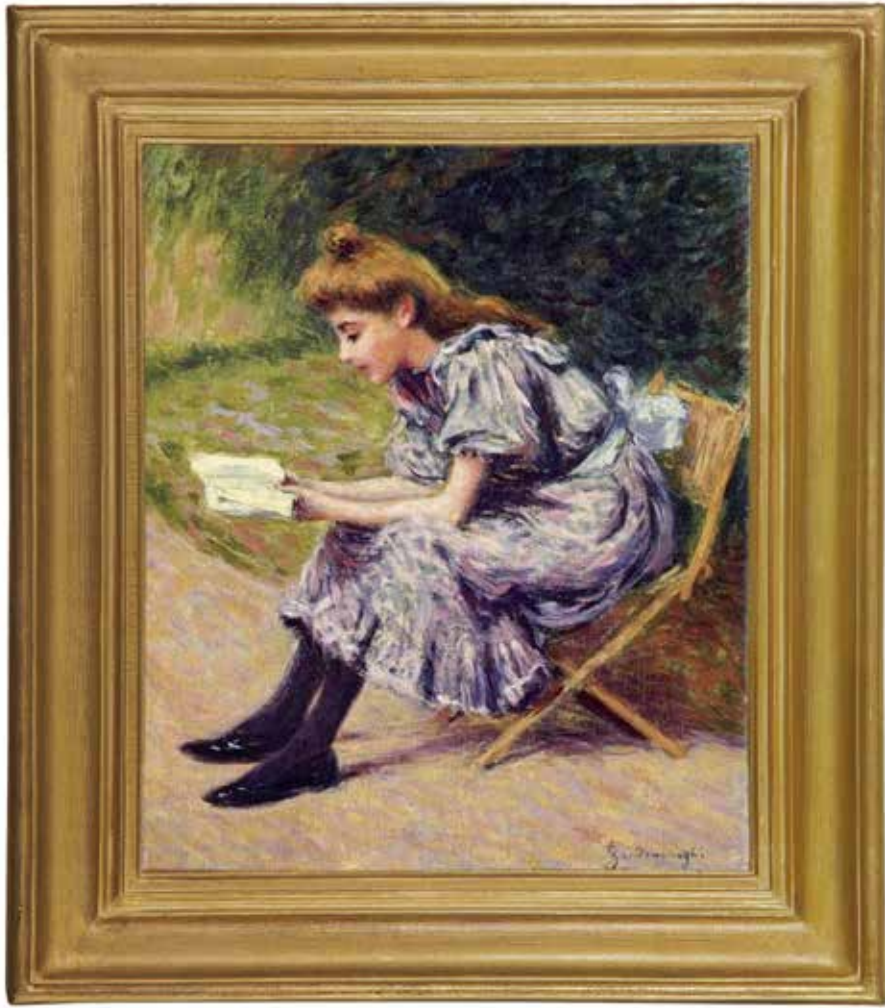
Publications

Enrico Piceni, Zandomeneghi, édition Bramante, Milan, 1967, n° 58.

Enrico Piceni, Zandomeneghi, édition Bramante, Milan, 1991, n° 58.

Fondation Enrico Piceni, Federico Zandomeneghi, catalogue général, Milan, 2006, nouvelle édition mise à jour et augmentée, édition Libri Scheiwiller, p. 151 et 320, n° 560 (ill. LXXV).

Captivée par sa lecture, cette jeune fille se penche avec attention vers son livre, ignorant tout regard extérieur. Assise sur une chaise basse, au milieu d'un jardin, elle nous offre son gracieux profil. Avec sa robe d'été courte, ceinturée d'un nœud à la taille et agrémentée d'un col marin, ses escarpins vernis et ses bas noirs, cette adolescente appartient à la haute bourgeoisie. Sa longue chevelure rousse, retenue par un petit chignon au sommet du crâne, descend avec naturel sur ses épaules. Sa pose, bien qu'intime et naturelle, conserve le maintien et la retenue de son milieu social. Cette jeune fille en fleurs, que Marcel Proust aurait pu croiser dans les jardins des Champs-Élysées, occupe toute la composition. Portrait d'un âge de la vie plus que d'une personne précise, cette demoiselle appartient à une tradition iconographique de femmes lisant qui mêle l'oisiveté à l'étude et rend compte de l'éducation féminine dans son milieu cultivé. A une palette de couleurs fauves, à dominante orangée comme sa chevelure, correspond une touche saccadée qui embrase la composition de petites hachures comme autant de flammèches qui irradiant d'une lumière ensoleillée cette scène de plein air. Impressionniste dans sa facture, ce portrait témoigne de l'héritage de Renoir et de Degas dans leur célébration de la figure féminine.



ALBERTO GIACOMETTI

(BORGONOVO, 1901 – COIRE, 1966)

Alberto Giacometti (1901-1966) est un sculpteur, peintre et graphiste suisse considéré comme l'un des sculpteurs les plus importants du XXe siècle. Son travail fortement influencé par le cubisme et le surréalisme est empreint de questions philosophiques sur la condition humaine, tels l'existentialisme et la phénoménologie. En 1922, il part étudier à Paris, à l'Académie de la Grande-Chaumière, où il suit l'enseignement d'Antoine Bourdelle (1861-1929) et subit l'influence cubiste de Jacques Lipchitz et de Fernand Léger. En 1926, l'œuvre de Giacometti est marquée par la découverte de la sculpture africaine et océanienne. Ses deux œuvres la Femme-cuillère et Le Couple, exposées au Salon des Tuileries en 1927, témoignent du bouleversement que cette rencontre. En 1928, Giacometti commence une série de femmes et de têtes plates, dont la nouveauté lui vaut d'être remarqué et d'obtenir un premier contrat avec la galerie Pierre Loeb, qui expose les Surréalistes. Giacometti adhère alors au mouvement d'André Breton dont les procédés surréalistes jouent une importance continue dans sa création : vision onirique, montage et assemblage, objets à fonctionnement métaphorique, traitement magique de la figure. La Femme qui marche de 1932, conçue à partir d'un mannequin pour l'importante exposition surréaliste de 1933, figure dans sa version actuelle sans bras ni tête à l'exposition surréaliste de Londres en 1936. Membre actif du groupe de Breton, Giacometti s'y impose vite comme l'un de ses rares sculpteurs. Vers 1935, cependant, il abandonne son travail surréaliste pour se consacrer aux « compositions avec personnages » qui, entre 1938 et 1944, mesurent au maximum sept centimètres pour refléter la distance à laquelle il voit ses modèles. Les œuvres les plus connues de Giacometti sont créées après-guerre. Ses sculptures deviennent extrêmement élancées avec en 1948 son œuvre iconique : L'Homme qui marche, réponse tardive à son précurseur féminin, qui sera décliné en trois versions, I, II et III en 1960. Fort de son expérience visuelle subjective, Giacometti ne crée pas la sculpture comme une réplique physique dans l'espace réel, mais comme « une image imaginaire [...] dans son espace à la fois réel et imaginaire, tangible et insaisissable ».

ALBERTO GIACOMETTI

(BORGONOVO, 1901 – COIRE, 1966)

La Femme qui marche

1933-1934

Bronze, non numéroté

Hauteur 130 cm.

Signé sur le socle « Alberto Giacometti »

Provenance

Collection Peggy Guggenheim

Certificat détaillé de Mme Caroline Tamagno

-Le bronze a été exécuté avec la permission de l'artiste

Un corps comme une colonne. Statique, hiératique, symbolique. Nonobstant le titre. Quand de la femme, ce corps épouse les courbes et la douceur comme l'élégance et la prestance, de la marche il suggère le mouvement mais en arrête l'élan, ancrant ses pieds au sol. Moulé d'après un mannequin moderne, contemporain de l'artiste, le corps est sublimé en une silhouette atemporelle, essentielle, qui fait l'économie de la tête et des bras pour en synthétiser la forme. Sa posture épurée remonte aux temps antiques, à l'Égypte pharaonique aussi bien qu'au kouros archaïque ou encore aux idoles cycladiques. Universelle, cette femme emprunte enfin aux arts d'Afrique et d'Océanie. Mais elle est aussi et surtout le fruit d'une époque, le surréalisme et sa part laissée au rêve et au hasard. Avec cette sculpture, Alberto Giacometti réalise un tour de force entre figuration et abstraction. Le bronze avec sa couleur sombre et brillante confère à l'œuvre un aspect monumental et l'inscrit dans une généalogie de sculptures où l'héritage de la tradition le dispute à la plus radicale modernité. L'œuvre originale de 1932, conçue en plâtre, fit l'objet de plusieurs tirages en plâtre puis en bronze, exposés notamment à la Fondation Giacometti et au musée Guggenheim de Venise. Quelques rares exemplaires en bronze furent enfin tirés dans les années 1960 comme celui de la Tate Modern de Londres ainsi que notre exemplaire réalisé à l'intention de Peggy Guggenheim.



JEAN-FRANÇOIS DUBUT

Bureau plat et cartonnier d'époque Louis XV

Vers 1765

Cartonnier : 47 x 60 x 23 cm.

Bureau : 72 x 148 x 65 cm.

Estampillé « J.F. Dubut » et poinçon de jurande « JME » sur les deux pièces.

Provenance

Perrin Antiquaires, Paris

Ce bureau plat en marqueterie d'amarante et bois de rose atteste du plus pur style Louis XV. Le plateau du bureau est gainé de cuir, la ceinture ouvre par trois tiroirs et repose sur des pieds galbés avec une ornementation de bronze ciselé et doré. Le fond de la ceinture où se trouvent les tiroirs est en bois de rose, marqueté dans des encadrements de bois d'amarante. Un même décor court sur les côtés de bureau. Il y a une entrée de serrures pour chaque tiroir et des ornements en bronze doré entre les tiroirs. Les hauts des quatre pieds galbés sont ornés de volutes, et de feuillage d'acanthé en bronze doré avec des sabots aussi en bronze doré. Le cartonnier, en même en marqueterie d'amarante et bois de rose, est muni de dix casiers, comprenant chacun un cartonnier en maroquin. A l'estampille de l'ébéniste, s'ajoute le poinçon de Jurande des Menuisiers Ébénistes (JME) qui est une communauté d'artisans chargée de contrôler le travail des artisans parisiens de cette corporation. Elle est effective durant la seconde moitié du XVIIIe siècle (de 1751 à 1789). Une fois le travail de l'artisan ou de l'ébéniste validé, les jurés apposaient leur poinçon (JME) et percevaient la taxe. Ce système monopolistique garantissait la qualité des œuvres.

340

Jean-François Dubut, est un fabricant et marchand d'ébénisteries français très actif sous le règne de Louis XV. Installé à Paris, rue du Faubourg Saint-Antoine, « près de la grille des Enfants-Trouvés », il réalise des œuvres d'une très grande qualité aussi bien pour une clientèle française qu'étrangère. Artisan privilégié du Roi, cet ébéniste possédait le droit de marque sans avoir, semble-t-il, la maîtrise. Excepté les laques et les vernis aux décors extrême-orientaux, l'ébéniste emploie également les placages en feuilles et les marqueteries de trophées ou de fleurs. On les retrouve sur des meubles classiques, de la commode au secrétaire. Il laisse aussi derrière lui plusieurs modèles Transition et Louis XVI plaqués d'acajou ou de satiné. Il se présente enfin comme le spécialiste des secrétaires de dames. Après son décès, la vente publique organisée certifie de l'étendue des ouvrages réalisés. Le catalogue de la vente publique du 11 mai 1778 atteste de : « bibliothèques, secrétaires en armoire unis et à cylindre, tables à la duchesse, vide-poches, tables ovales et rondes, à gradins et à cylindre, tables dites mignonnettes, tables de nuit, bureaux, encoignures, commodes, chiffonnières, toilettes, paravents, écrans, le tout en bois des Indes ». Il employa pour signer ses ouvrages deux poinçons différents, dont l'un frappait son nom I. F. DVBVT à l'antique, et l'autre imprimait J. F. DUBUT en caractères modernes. La pièce la plus remarquable que l'on connaisse de lui est une table en bois de placage qui a fait partie de l'ancienne collection Jacques Doucet et dont l'ornementation comporte deux mascarons souffleurs placés au milieu des principales faces de la ceinture.



D R E Y F U S