

SALON DU DESSIN

Dessins 1530 · 1960

Juin 2021

GALERIE TERRADES

TABLEAUX & DESSINS -

8, rue d'Alger · 75001 Paris Tél. 01 40 20 90 51 · 06 08 97 33 58

 $\underline{contact@galerieterrades.com} \cdot \underline{www.galerieterrades.com}$



SALON DU DESSIN 2021

Dessins

 $1530 \cdot 1960$

Après une année singulière à tous points de vue, la vie reprend son cours avec la réouverture de tous les lieux culturels qui nous ont tant manqués, dont le Salon du Dessin qui fête cette année sa 30e édition.

Nous sommes heureux de vous présenter une sélection de nos nouvelles acquisitions d'œuvres sur papier que nous exposerons au Salon du Dessin, stand 19.

Nous restons à votre disposition pour toutes vos demandes,

Gabriel Terrades Antoine Cahen

After a very special year in every respect, life is returning to normal with the reopening of all the cultural venues that we have missed so much, including the Salon du Dessin which is celebrating its 30th edition this year.

We are pleased to present a selection of our new acquisitions of works on paper that we will be exhibiting at the Salon du Dessin, booth 19.

We remain at your disposal for all your requests,

English factsheets are available on request.

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

Piero Boccardo, Guillaume Bouchayer, Sarah Catala, Fausta Franchini Guelfi, Eduardo Jimenez Fernandez, Edouard Kopp, Christian Maury, Benito Navarrete Prieto, Valérie Quelen, Dominique Vitart, Roger Ward et Gabriel Weisberg

Couverture : Edme Bouchardon, Les Fêtes de Palès (n°7)

Frontispice: Baccio Bandinelli, Etude d'homme de dos, les bras levés (n°1)

Les œuvres sont présentées par ordre chronologique de réalisation. Les dimensions sont données en millimètres, la hauteur précédant la longueur.

Drawings are listed in chronological order of creation. Dimensions are given in millimeters, height precedes widht.

English factsheets are available on request.

CATALOGUE

Bartolommeo Brandini dit Baccio Bandinelli Florence, 1493 - 1560

1 Etude d'homme de dos, les bras levés, vers 1530-540

Plume et encre brune

368 x 227 mm

Au verso : Etude d'homme de face, les bras levés, plume et encre brune

PROVENANCE

Probablement Dr. Barry Delany (1815-1888) (sans marque, voir Lugt 350) Vente de sa collection Londres, Sotheby's, 5 juin 1872, partie du n°23, acheté par Rigalls
Londres, Sotheby's, 25 juillet 1923, n°20, acheté par
Seymour de Ricci (1881-1942)
Par descendance, collection particulière
Vente d'une partie des collections de S. de Ricci, Paris, Hôtel Drouot, 10 juin 2009, n°16
Paris, collection particulière



Bandinelli représente l'un des grands noms du format et de leur facture, tous à peu près dessin florentin et Vasari, un de ses élèves et son premier biographe, le déclare dans ce domaine inégalable. S'il utilise fréquemment la sanguine, c'est la plume et encre brune qui l'identifie aux veux des connaisseurs. Il la traite à la manière michelangelesque, en construisant ses figures avec des hachures tour à tour méticuleuses et fines ou énergiques et grossières. Dès ses débuts, Bandinelli a pris l'habitude de développer sur papier des variations sur un même thème. Au lieu de griffonner des croquis successifs sur une seule page d'études, comme le faisaient la plupart de ses contemporains, il prenant une feuille vierge pour chaque nouvelle formulation. « Chacun, dès que je l'ai fait, m'est un maître 269 inf. 102). qui m'enseigne à faire le suivant plus beau » écrit-il. A cette méthode très personnelle, nous devons d'importantes séquences de dessins sur certains thèmes que Bandinelli a fait siens, comme les études de nu masculin.

Sur ces feuilles, où sont esquissées une ou plusieurs figures, l'artiste a tenté d'étudier les différentes possibilités du mouvement du corps humain; elles montrent des nus masculins dans les positions les plus diverses, quelquefois particulièrement gesticulantes, jusqu'à présenter des poses acrobatiques improbables. S'il est possible de rapprocher ces études de certaines figures visibles dans les compositions de Bandinelli (comme Le Massacre des innocents gravé par Giovanni Battista de'Cavalieri d'après Bandinelli), il est difficile de les considérer comme étant à proprement parler préparatoires à des œuvres spécifiques. Ces feuilles, qui ont pu constituer une sorte de répertoire de modèles destinés à être utilisés ultérieurement, sont aujourd'hui dispersées dans le monde entier (notamment musée du Louvre, Biblioteca Ambrosiana, British Museum, Getty Museum, Musée Calvet ou Kupferstich-Kabinett de Dresde)1. Le Pr. Roger Ward a émis l'hypothèse qu'elles aient formé un recueil, en raison de leur

identiques, et les date des années 1530-1540.

Notre feuille est tout à fait représentative de ce groupe. Les figures aux bras levés, de dos ou de face, sont dessinées avec une assurance remarquable. Les contours, posés avec de longs traits courbés à la plume, cernent des hachures d'une densité variable, suivant la distribution des ombres sur le corps. Avec leur musculature puissante, leur technique de petits traits parallèles à la plume destinés à souligner l'anatomie, nos dessins sont particulièrement proche de certaines feuilles du British Museum (inv. Ff,1.16, fig. 1) ou de l'Ambrosiana (inv. F.

Nous remercions M. Roger Ward qui nous a aimablement confirmé l'attribution de ce dessin par un email daté du 16 janvier 2020 et nous a fourni généreusement de précieux éléments pour la rédaction de cette notice.



1. A Paris, inv. 108, 112, 125 et 133 ; à Milan, inv. F. 269 inf. 102, 103, 104 et 105; A Londres, inv. Ff,1.16 (recto et verso), Ff,1.17 et 1860,0616,33 ; à Los Angeles, inv. 85.GB.227; en Avignon, inv. 998-1-1; à Dresde, inv. C



FRANCISCO PACHECO

Sanlucar de Barrameda, 1564 - Séville, 1644

2 Saint Jacques le majeur dictant à saint Cécile le contenu des livres de plomb du Sacro Monte de Valparaiso, vers 1610-1623

Plume et encre brune, lavis d'encre brune 297 x 235 mm

Au dos, dessin à la plume et calculs mathématiques, annoté : Spauscher Musler en 1550 $\,$

PROVENANCE

New York, Christie's, le 24 janvier 2001, n°86 (comme attribué à Romolo Cincinnato)

BIBLIOGRAPHIE

C. von Prybram-Gladona, Unbekannte Zeichnungen alter Meister aus europäischem Privatbesitz, Munich, 1969, p. 85

E. Jiménez Fernandez, « Francisco Pacheco y los libros plumbeos de Granada : un dibujo inedito », *Archivo español de arte*, vol. XCI, n°364, octobre-décembre 2018, p. 411-417



à Séville par un oncle érudit. Après un apprentissage chez le peintre Luis Fernandez, il entre ensuite dans l'atelier de Luis de Vargas. Très rapidement reconnu comme l'un des artistes sévillans les plus importants de son temps, Pacheco se lie avec l'aristocratie et l'élite intellectuelle de la ville. Son art témoigne de l'influence du courant hispano-flamand et du maniérisme finissant auxquels s'ajoutent quelques touches de naturalisme et de ténébrisme caravagesque : le grand Christ servi par les anges de 1616, réalisé pour le couvent de San Clemente el Real à Séville et aujourd'hui conservé au musée Goya de Castres en est une parfaite illustration. En 1612, de retour d'un Greco, Pacheco fonde une école de peinture à Séville. Fondé sur le dessin et l'étude d'après nature, son enseignement est considéré comme fondamental pour toute une génération d'artistes comme Alonso Cano, Francisco de Herrera et surtout Diego Velazquez, qui devient son gendre en 1618.

Vers 1595, on découvre dans une grotte de la colline du Sacromonte, près de Grenade, un ensemble de disques de plomb gravés d'une écriture latine mêlée d'arabe. On y évoque la Vierge Marie, l'apôtre saint Jacques et saint Cécile, disciple de l'apôtre et premier évêque de Grenade. Une partie de l'église de Grenade voulut voir dans ces textes la preuve de l'ancienneté du christianisme en Espagne, antérieure même à la présence musulmane. Rome déclara cependant le caractère apocryphe de ces livres en 1682. Le plus fervent défenseur des livres de plomb sera Don Pedro Vaca de Castro y Quiñones (1534-1623), archevêque de Grenade puis de Séville et créateur de la les idées contenues dans les livres de plomb et d'Or. notamment la pureté de la Vierge et son Immaculée Conception.

Orphelin très jeune, Francisco Pacheco est élevé S'il n'est pas assuré que Pacheco ait été membre de la congrégation de Grenade, l'artiste entretenait des rapports étroits aussi bien avec l'archevêque, à Séville à partir de 1610, qu'avec certains des membres de la congrégation, comme le sculpteur Juan Martínez Montañés, un de ses proches collaborateurs. Par ailleurs, intellectuel curieux, l'artiste ne pouvait pas ignorer une découverte aussi importante que celle des livres de plomb, étroitement liée au dogme de l'Immaculée Conception dont Pacheco était un fervent défenseur. Tous ces éléments permettent de fournir un contexte à la réalisation à notre dessin qui illustre la rédaction des livres de plomb : sur la gauche, saint Jacques dicte à saint Cécile (reconnaissable voyage à Madrid et à Tolède où il rencontre le à sa mitre et à sa crosse d'évêque posée à ses pieds) et à ses disciples les livres de plomb qui sont ensuite dissimulés dans la grotte en haut à

Entre 1612 et 1623, Don Pedro Vaca de Castro soutient la réalisation d'une Histoire ecclésiastique de Grenade destinée à justifier les livres de plomb, écrite par Justino Antolínez et illustrée par Girolamo Lucenti da Correggio, un artiste italien basé Séville. Compte tenu de ses relations avec le milieu ecclésiastique de Séville, il n'est pas impossible que Pacheco ait été sollicité pour participer à cet ouvrage mais notre dessin n'a pas été gravé. Une autre hypothèse serait que Pacheco envisageait une peinture sur un sujet tout à fait neuf, peinture jamais réalisée. Notre dessin, qui enrichit le corpus de l'œuvre graphique de Pacheco en apportant une nouvelle nuance jusqu'alors insoupçonnée, reflète les préoccupations d'un artiste conscient des nouveautés religieuses de son temps et déterminé à apporter de nouvelles images à une époque où se cristallisent les principaux congrégation de Grenade, chargée de défendre emblèmes visuels de l'art espagnol du Siècle





3 L'Apothéose de la Paix, vers 1610-1620

Plume et encre brune, lavis brun, traces de mise au carreau $234 \times 199 \text{ mm}$ Annoté indistinctement en bas à gauche



Né à Gênes en 1556 dans une famille modeste, Tavarone entre jeune dans l'atelier de Luca Cambiaso, le plus important peintre de la scène artistique génoise de la deuxième moitié du XVIe siècle. Devenu proche de son maître, il le suit en Espagne en 1583 quand celui-ci est appelé sur les chantiers royaux et participe ainsi à la décoration de l'Escorial (Salle du chapitre, Galerie des batailles). De retour dans sa cité natale en 1594, il se fait particulièrement remarquer comme fresquiste. Au cours des trois premières décennies du XVIIe siècle, l'intense activité de Tavarone se manifeste notamment à Gênes dans l'exécution de cycles picturaux destinés à embellir de nombreux édifices religieux, comme S. Antonio in Sarzano (1600), la cathédrale S. Lorenzo (1622-1624) ou Ss. Nazario e Celso di Multedo (1634) mais aussi de nombreux palais patriciens comme le palais Grimaldi (vers 1610, actuel siège de la Galleria nazionale di Palazzo Spinola) ou le palais éléments pour la rédaction de cette notice. Cattaneo Adorno sur la strada Nuova (1624).

Au centre de notre composition, la Paix, la tête ceinte d'une couronne de laurier, est entourée d'une sarabande de sept putti illustrant les vertus catholiques selon les directives que Cesare Ripa a donné dans son Iconologia (Rome, 1593). De droite à gauche, chaque ange porte un emblème illustrant ces vertus : un poids pour la Tempérance, un miroir pour la Prudence, des mains jointes en prière pour la Foi, une balance et une épée pour la Justice, une ancre pour l'Espérance, une colonne pour la Force et un petit bol pour la Charité. Dans le fond, on distingue une figure masculine accompagnée d'un aigle (Jupiter ?) et une assemblée de dieux antiques. Ce mélange assez original d'iconographies chrétienne et antique pouvait convenir à l'exaltation des hauts faits d'une grande famille génoise : Tavarone a réalisé à plusieurs reprises ce genre de décor comme

l'histoire d'Alexandre Farnèse à la villa Saluzzo Bombrini (Il Paradiso) ou l'histoire de la famille Grimaldi au palais Spinola. Par ailleurs, le format quasiment carré de notre dessin pourrait s'adapter à une composition destinée à la partie centrale d'un plafond. On retrouve ici le style très reconnaissable de Tavarone : s'il est fortement marqué par l'art de Luca Cambiaso, il est aussi caractérisé par un style énergique et sûr, un trait épais à la plume et des draperies larges et anguleuses. Touts ces traits sont particulièrement marqués dans les figures des putti tenant les emblèmes de vertus qui peuvent être rapprochés de ceux présents dans le Couronnement de la Vierge conservé au Palazzo Rosso à Gênes (fig. 1)1.

Nous remercions M. Piero Boccardo qui nous a aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous a fourni généreusement de précieux



1. P. Boccardo et M. Priarone, Lazzaro Tavarone (1556-1641), « La vera regola di ben dissegnare », Gênes, Palazzo Rosso, 2009, n°5, p. 16-17.



ANTONIO DE PEREDA Y SALGADO Valladolid, 1611 - Madrid, 1678

4 Le Ravissement de sainte Marie Madeleine, vers 1655-1660

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun et de sanguine, trace de mise au carreau. $325 \times 227 \text{ mm}$

Annoté en bas au centre : Careno

PROVENANCE

N. Dhikeos (Lugt 3529)

BIBLIOGRAPHIE

- D. Angulo et A.E. Pérez Sanchez, *A Corpus of Spanish Drawings*, Londres, 1977, volume II, p. 56, n°309, pl. LXXIX
- B. Navarrete Prieto et R. Alonso Moral, I Segni nel tempo, Dibujos españoles de los Uffizi, Madrid, 2016, p. 197



Fils d'un modeste peintre de Valladolid, Antonio de Pereda est à Madrid vers 1627 où ses dispositions lui permettent d'entrer dans l'atelier de Pedro de las Cuevas. Dès le début des années 1630, Pereda se fait remarquer par Florence représentant la Vierge (fig. 1)1. Outre la plusieurs commanditaires importants comme l'italien Giovanni Battista Crescenzi, marquis de la Torre, devenu surintendant des bâtiments royaux. Celui-ci l'introduit à la cour et lui obtient la commande d'un tableau de la série des batailles destinées au Salon des royaumes du palais de Buon Retiro (Le Marquis de Santa Cruz secourant Gênes assiégée, Madrid, musée du Prado). La disparition de son protecteur en 1637 écarte cependant le peintre d'autres commandes royales. Pereda va alors se consacrer à la peinture religieuse pour les couvents madrilènes dont de nombreux exemples se trouvent partie de sa carrière, vers 1655-1660. conservés dans les musées et églises espagnols (La Libération de saint Pierre, Madrid, musée du Prado; Adoration des rois mages, Madrid, couvent des Descalzas Reales). Par ailleurs, Pereda élabore à la même époque de fastueuses natures mortes qui utilisent un langage allégorique sophistiqué, très appréciées de son temps comme de nos jours (Le Songe du chevalier, vers 1650, Madrid, Real Academia di San Fernando; Vanité, Vienne, Kunst-historisches Museum).

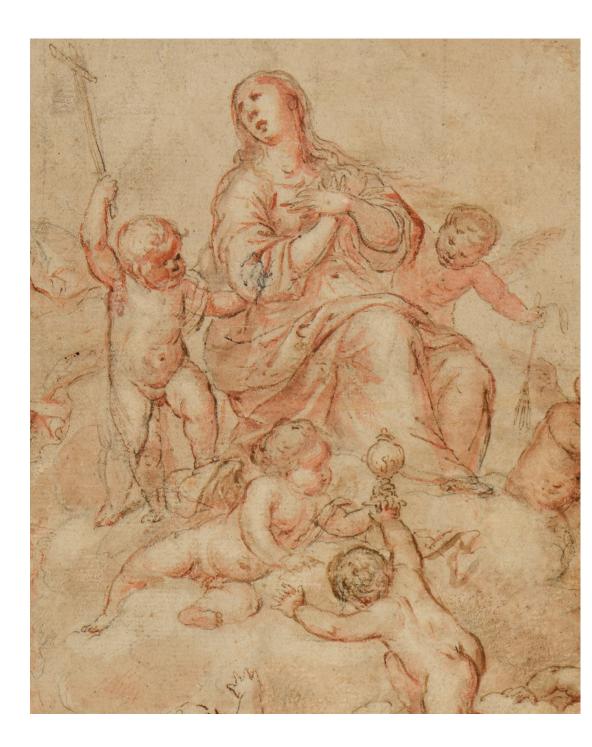
A la fin de sa vie, Marie de Magdala ou Marie Madeleine, disciple de Jésus, se retire dans la grotte de la Sainte-Baume, en Provence, pour y vivre une vie d'ermite. Périodiquement, elle est enlevée par les anges au ciel pour la nourrir de mets et chants célestes. C'est la scène dite du ravissement de sainte Marie Madeleine, que l'on retrouve ici : les cheveux longs et dénoués, la sainte est emportée au ciel par les anges ; ses attributs, le crucifix et le vase à nard qu'elle a utilisé pour oindre les pieds de Jésus chez Simon et qu'elle apporte également au Sépulcre, sont représentés près d'elle. Cette rare iconographie

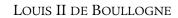
est très proche de celle de l'Immaculée Conception, un sujet souvent traité par Pereda. Nous pouvons ainsi rapprocher notre dessin d'une feuille conservée au musée des Offices à présentation de la sainte, nous retrouvons dans les deux œuvres la technique picturale si particulière de l'artiste. Par ailleurs, on peut noter également ici cette manière de multiplier les putti joufflus, typique de l'art de Pereda et que l'on retrouve dans ses dessins mais aussi dans de nombreux tableaux de l'artiste comme une Immaculée conception, datée 1657 et conservée à Madrid, dans l'église de l'hôpital de la Venerable Orden Tercera de san Francisco de Asis². Le rapprochement avec ce dernier tableau permet de dater notre feuille de la dernière



1. B. Navarrete Prieto et R. Alonso Moral, op. cit., n°88, p.

2. D. Antonio de Pereda y la pintura madrinela de su tiempo, Madrid, 1978-1979, n°30.





Paris, 1654 - 1733

5 La Présentation du Christ au Temple, 1715

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier bleu $365 \times 420 \text{ mm}$

Annoté à la plume en bas à gauche : Callet; annoté au verso à la plume : Callet n°12 Cachet du monteur François Renaud en bas à droite (Lugt 1042)

ŒUVRE EN RAPPORT

Dessin préparatoire pour *La Présentation du Christ au Temple*, huile sur toile, Paris, musée du Louvre



Elève de son père, Louis I Boullogne, et très proche de son frère Bon Boullogne qui bénéficia de la même formation que lui dans l'atelier familial, Louis II obtient le grand prix de l'Académie royale en 1673. En Italie, s'il copie Raphaël et l'antique, sa curiosité le porte avant tout vers les peintres de la Renaissance comme le Corrège ou Titien. A son retour à Paris, il est reçu à l'Académie royale en 1681 mais ne l'autel à gauche et la Vierge à droite qu'il a s'impose vraiment qu'avec le succès de son premier May pour Notre-Dame en 1686 (Le Christ et le centenier, Arras, musée des Beaux-Arts). Peintre d'histoire très apprécié de Louis XIV, il participe aux grands chantiers de décoration du château de Versailles, du Grand Trianon et des châteaux de Marly et de Meudon. Parallèlement, Louis de Boullogne mène une brillante carrière de peintre religieux et reçoit d'importantes commandes : la chapelle Saint-Augustin de l'église des Invalides, la chapelle de Versailles ou le chœur de Notre-Dame-de-Paris. Anobli en 1724, il succède à Antoine Coypel dès l'année suivante dans la fonction très enviée de Premier peintre du roi.

En 1709, le chanoine Antoine de La Porte propose d'avancer les fonds nécessaires à la réalisation d'un grand cycle sur la vie de la Vierge pour le chœur de la cathédrale Notre-Dame-de-Paris. Huit toiles sont alors commandées aux plus célèbres artistes de l'époque dont Jean Jouvenet, Antoine Coypel ou Louis de Boullogne. Ce dernier réalise Le Repos pendant la fuite en Egypte (Arras, musée des Beaux-Arts) et La Présentation du Christ au Temple, conservée au musée du Louvre (fig. 1). Au centre de la composition, la Vierge recueillie est agenouillée devant le vieillard Siméon tenant le Christ dans ses bras.

Boullogne a longuement travaillé à cette composition, ce dont témoignent la vingtaine de dessins préparatoires de détails conservés au musée du Louvre et dans une collection

particulière1. Mais les dessins d'ensemble de la composition sont plus rares. Jusqu'à présent, un seul était connu, conservé au Städel Museum de Francfort-sur-le-Main. Avec son côté esquissé, voire inachevé, notre feuille constitue probablement la toute première étude pour cette importante composition. Boullogne avait probablement arrêté une composition avec ensuite inversé, pour une raison inconnue, pour réaliser le dessin de Francfort. Par la suite, Boullogne a réalisé les études de détails, une esquisse peinte (commerce d'art en 2008) et le tableau du Louvre. Avec ses hachures à la pierre noire et ses rehauts de craie blanche indiquant les valeurs d'ombres et de lumières, notre feuille permet donc de mieux saisir le processus créateur de l'artiste. On peut remarquer que notre dessin et celui de Francfort semblent être restés ensemble durant presque un siècle car ils ont été montés tous les deux par François Renaud (actif à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle).



1. H. Guicharnaud, « Les dessins préparatoires, conservés au Louvre, des tableaux de Louis de Boullogne pour le vœu de Louis XIII au chœur de Notre-Dame-de-Paris », Gazette des Beaux-Arts, octobre 1989, p. 127-142 ; H. Guicharnaud, « Louis de Boullogne et le chœur de Notre-Dame-de-Paris : dessins préparatoires inédits d'un album inconnu », Dessins français au XVII et XVIIIe siècle, XVIIe Rencontres de l'Ecole du Louvre, Paris, 2003, p. 289-299.





ALESSANDRO MAGNASCO Gênes, 1667 - 1749

6 Étude de deux bergers, vers 1720

Plume, encre brune, lavis brun et blanc de plomb 207 x 270 mm

Né à Gênes, Alessadro Magnasco commence son apprentissage auprès de son père Stefano, avant de travailler dans l'atelier du peintre Filippo Abbiati à Milan. Il peint durant cette période une série de portraits aujourd'hui perdus. Mais l'artiste se tourne assez rapidement vers la peinture de genre peuplée d'une multitude de petites figures fantastiques ou grotesques, sous l'influence probable des œuvres de Salvatore Rosa ou de Jacques Callot. Magnasco a également réalisé des œuvres religieuses importantes dont seule la Cène d'Emmaüs semble subsister (couvent de San Francesco d'Albaro). Hormis quelques séjours à Florence auprès du grand-duc de Toscane entre 1703 et 1709, Magnasco resta fidèle à Milan qu'il ne quitta qu'en 1735 pour mourir à Gênes une dizaine Nous remercions M. Piero Boccardo et Mme d'années plus tard.

Au cours de sa carrière, Magnasco a développé des échanges intenses avec des peintres comme Antonio Francesco Peruzzini - avec lequel il développe une véritable symbiose durant près de trois décennies - et d'autres Milanais comme le peintre de ruines Clemente Spera ou encore Carlo Antonio Tavella. Dans les paysages peints par ces artistes, Magnasco intègre des pèlerins, des bûcherons, des moines ou des lavandières qui rarement dépassent la hauteur de quelques centimètres. Pour réaliser ces figures, Magnasco s'est constitué un ensemble de dessins de figures dont notre feuille est un bon exemple.

Notre étude de deux hommes nus, tenant des crosses, sont des variations autour du thème du berger. Avec des traits rapides et nerveux,

Magnasco explore ce thème en plaçant ses personnages dans différentes positions, dans un paysage dont il ne suggère que les rochers et le sol avec de large touches de lavis. Sa technique, presque toujours la même, à l'encre brune et à la gouache blanche sur papier épais et beige renforce l'effet général monochrome et accentue cette idée de « dictionnaire » de figures. Les mouvements convulsifs des corps aux traits pointus et les larges coups de pinceau qui rendent de manière synthétique les figures apparaissent dans plusieurs feuilles datées des deux premières décennies du XVIIIe siècle comme une Etude de quatre pèlerins conservée au musée des Beaux-Arts d'Orléans (fig. 1).

Fausta Franchini Guelfi qui nous ont aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous ont généreusement fourni de précieux éléments pour la rédaction de cette notice.





EDME BOUCHARDON

Chaumont-en-Bassigny, 1698 - Paris, 1762

7 Les Fêtes de Palès, 1737

Sanguine

428 x 585 mm

PROVENANCE

Sir Winders

Vente de sa collection, Londres, Sotheby's, 23 février 1839, lot 244-2 André Hardy, Bandol

BIBLIOGRAPHIE

P. Rosenberg, *Les dessins de la collection Mariette*, *Ecole française*, tome 1, Milan, 2011, p. 101, repr. sous le n°F349a

A.-L. Dumas, E. Kopp, G. Scherf et J. Trey, *Edme Bouchardon, une idée du beau*, Paris, musée du Louvre, 2016, p. 275

E. Kopp, *The Learned Draftsman: Edme Bouchardon*, Los Angeles, 2017, p. 122-123 Sous la direction de A. Clark, *Tradition & Transitions, Eighteenth-Century French Art from the Horvitz Collection*, 2017, p. 108

ŒUVRE EN RAPPORT

Dessin préparatoire pour Les Fêtes de Palès, sanguine, Beverly Farms, collection J. Horvitz



Elève du sculpteur Coustou, Edme Bouchardon obtient le premier prix de Rome en 1722 et séjourne ensuite en Italie durant dix ans, copiant les statues antiques et admirant la sculpture baroque italienne. Après ce long séjour où il réalise des travaux pour le pape Clément XII et pour le cardinal de Polignac, Bouchardon est rappelé à Paris pour se voir confier de nombreux travaux pour Versailles et d'autres demeures royales. Ses œuvres les plus importantes sont les sculptures du bassin de Neptune à Versailles, la fontaine de la rue de Grenelle et plusieurs statues religieuses pour l'église Saint-Sulpice.

Au Salon de 1737, Bouchardon expose une paire de grands dessins finis, à la sanguine, Les Fêtes Lupercales (Paris, collection Pébereau) et Les Fêtes de Palès (Beverly Farms, collection J. Horvitz, fig. 1), illustrations des rites de la Rome antique d'une grande complexité décrits par Ovide. Avec ces sujets rares, Bouchardon s'efforce de montrer des sujets « nouveaux » qui lui permettent de démontrer son talent et son goût pour l'Antiquité. Puissantes et imaginatives, ses évocations des Lupercales et des fêtes de Palès donnent l'impression d'un ode joyeux au paganisme. Très appréciées, les deux compositions ont été immédiatement acquises par lord Cholmondeley¹. De manière tout à fait exceptionnelle, ces grands dessins ont été préparés par des études grandeur nature, également à la sanguine : nous présentons celle pour Les Fêtes de Palès tandis que celle pour Les Fêtes Lupercales, autrefois dans la collection Masson, n'est plus localisée aujourd'hui.

Les *Palilia* (ou *Parilia*) était un festival rural qui avait lieu tous les 21 avril - date anniversaire de la fondation de Rome - en l'honneur de la déesse Palès. En échange d'offrandes et de fumigations purificatrices, on attendait de Palès qu'elle protège de façon totale et permanente les bergers, leurs troupeaux et leurs chiens contre

les maladies et les divinités offensées². Bouchardon décrit ici le rituel en détail, en suivant étroitement le récit d'Ovide qui décrit cette fête dans ses *Fastes* (IV, 721-731). Les bergers devaient chanter et sauter au-dessus de feux de joie, ce qui constitue le motif principal du dessin. De chaque côté de la composition, d'autres bergers mènent des troupeaux de vaches, de moutons et de chèvres à travers les flammes et la fumée, avant de les asperger à l'aide de branches de laurier – tout cela dans un but de purification. A l'arrière-plan à droite, des célébrants sont agenouillés devant un autel dédié à Palès, et ils offrent de la nourriture et de la boisson à la déesse tout en priant pour elle.

Nous remercions M. Edouard Kopp qui nous a aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous a fourni généreusement de précieux éléments pour la rédaction de cette notice.



1. Sur l'histoire des dessins terminés, voir A.-L. Dumas, E. Kopp, G. Scherf et J. Trey, op. cit., p. 273-275. Devant le succès, Bouchardon a probablement réalisé une deuxième version de chaque feuille, dont ont été tirées des contre-épreuves qui ont appartenu à Mariette (P. Rosenberg, op. cit., F348 à F351, p. 101-103).

2. G. Dumézil, « Les deux Palès », Revue des études latines, 1962, p. 109-117.



PIERRE MÉRELLE Paris, 1713 - 1782

8 Dominique Pineau en artiste, vers 1750

Pastel 450 x 360 mm

PROVENANCE

Collection du modèle Par descendance, collection particulière Emile Biais (sans marque, voir Lugt 363)

BIBLIOGRAPHIE

E. Biais, Les Pineau, sculpteurs, dessinateurs des bâtiments du Roy, graveurs, architectes (1652-1886), Paris, 1892, p. 33

E. Biais, « Nicolas Pineau, dessinateur, graveur, sculpteur, architecte, inventeur du contraste, 1784-1754 », Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, 1899, p. 387, note 2

N. Jeffares, « Pierre Mérelle », *Dictionnary of pastellists before 1800*, online edition, n°J.532.119

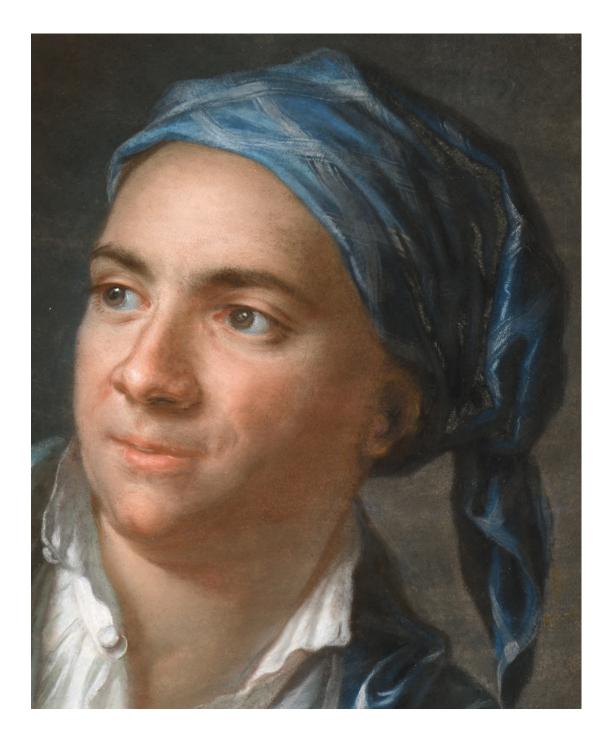


Fils du portraitiste Pierre-Paul Mérelle, Pierre Mérelle se forme dans l'atelier paternel. Reçu à l'Académie de Saint-Luc en 1760, il semble avoir peu participé aux expositions de cette assemblée. Sa spécialité est le portrait au pastel, parfois réalisé d'après des œuvres de Boucher, Nattier ou Liotard. Par ailleurs, Mérelle a réalisé de nombreuses œuvres galantes, aujourd'hui perdues, qui devaient être proches de peintures de Boucher. Mais les liens avec ces différents artistes étaient aussi personnels : François Boucher est témoin au mariage de Mérelle en 1754 et certains portraits de ce dernier, cités dans les inventaires anciens, sont parfois décrits comme retouchés par Boucher; en 1747, Mérelle est témoin au mariage de la fille aînée de Nattier avec le portraitiste Tocqué.

Mérelle était également proche de Pierre Prault, important libraire, éditeur et imprimeur à Paris sous Louis XV. C'est probablement par ce dernier que Mérelle entre en contact avec la famille Pineau : Jeanne-Marine Prault, fille de Pierre, épouse en 1739 Dominique Pineau (1718-1786). Fils et élève de Nicolas Pineau (1684-1754), Dominique se fait connaître comme sculpteur sur bois et ornemaniste. Mais, comme son père, s'il est surtout connu pour avoir fourni des dessins pour des sculptures sur bois (boiseries, lambris, meubles, cadres mais aussi autels, baldaquins, etc.), Dominique pouvait également donner des modèles pour des caisse de carrosse, des rampes, des pièces d'orfèvrerie ou de bronze. On associe toujours le nom des Pineau à celui de Meissonnier comme inventeurs du style rocaille, ce « contraste dans les ornements » si bien décrits par l'architecte Jacques-François Blondel.

Pour ce groupe familial, Mérelle a réalisé plusieurs portraits au pastel : celui de Pierre Prault (localisation inconnue), celui de Nicolas Pineau (localisation inconnue) et deux portraits de Dominique. Le premier, aujourd'hui perdu, est connu grâce à l'estampe réalisée par Jean-Michel Moreau : le maître est représenté de manière formelle, la tête de face, coiffé d'une perruque à trois rangs de boucles, avec cravate blanche et jabot de dentelles. Dans le second, que nous présentons ici, Dominique Pineau est représenté plus jeune et en artiste : la tête couverte d'un foulard de soie des Indes, vêtu d'une veste de soie bleu pâle sur une chemise largement ouverte. Le regard est tourné vers la gauche, comme si le modèle cherchait l'inspiration de ce côté. Tout ici démontre l'habileté de Mérelle dans ce médium si difficile qu'est le pastel et il réussit parfaitement une effigie d'une belle intensité psychologique et d'une grande qualité technique.

Ce pastel provient de la succession de Pierre-Emile Biais (1850-1932), archiviste, historien et conservateur du musée d'Angoulême. Très proche de la famille Pineau dans les années 1880, c'est lui qui semble avoir recueilli l'ensemble des archives familiales (comprenant documents, dessins, portraits de famille, correspondances, etc.) après la disparition en 1886 de Pierre-Dominique Pineau, dernier descendant en ligne directe de Nicolas et Dominique Pineau. Devenu le spécialiste de la famille Pineau, il publie plusieurs ouvrages qui font encore aujourd'hui autorité. Si une partie des dessins du fonds Pineau (plus de 450) sont cédés en 1908 au musée des Arts Décoratifs de Paris, les portraits sont restés dans sa descendance jusqu'à aujourd'hui.





9 Audience publique du 4 avril 1756 au Quirinal pour la réception d'Etienne-François, duc de Choiseul, comme ambassadeur de France auprès du pape Benoît XIV

Pinceau et lavis d'encre de Chine 205 x 322 mm



Particulièrement célèbre pour ses vedute de paysages, très appréciées par les aristocrates européens venant en Italie pour faire le Grand Tour, Panini excellait également dans les quadri di ceremonia, des tableaux immortalisant des événements contemporains. Très lié au milieu français de Rome, Panini deviendra en quelque sorte le peintre officiel de l'ambassade de France pour la représentation des fêtes données par les ambassadeurs. C'est ainsi qu'il peint pour le cardinal Melchior de Polignac Les Préparatifs du feu d'artifice de la place Navone donné à l'occasion de la naissance du Dauphin et Le Cardinal de Polignac visitant Saint Pierre de Rome en 1729-1730 (Paris, musée du Louvre).

En 1753, Etienne-François, comte de Stainville idée pour un projet de tableau commandé par et futur duc de Choiseul (1719-1785), est nommé ambassadeur à Rome. Après une brillante carrière militaire, Choiseul se lance dans la diplomatie. Le succès de son ambassade Une étude de personnage à la pierre noire romaine le conduira à Vienne. L'appui de la marquise de Pompadour lui permettra ensuite d'être nommé secrétaire d'Etat aux affaires étrangères, devenant de fait le principal ministre construction de cette scène de cérémonie. Si, de Louis XV entre 1758 et 1770. Panini sera très apprécié du duc de Choiseul durant son ambassade romaine et il peint notamment pour lui les fameuses Galerie de vues de la Rome antique et Galerie de vues de la Rome moderne.

Si Choiseul est en poste à Rome dès 1753, son entrée officielle dans la ville sainte ne se fera que le 28 mars 1756. Reprenant la tradition des quadri di ceremonia, l'ambassadeur commande alors à Panini deux œuvres de grand format pour célébrer cet événement, Le Cortège de l'Ambassadeur de France auprès du Saint-Siège sortant de la place Saint-Pierre (Berlin, Gemäldegalerie) et Intérieur de Saint-Pierre à l'occasion de la visite du duc de Choiseul (Boston, Boston Athenaeum). Mais la réception officielle de l'ambassadeur par le pape Benoît XIV ne se fait que quelques jours plus tard, le 4 avril 1756.

Notre dessin représente cette dernière scène : vers la gauche, trois personnages sont assis : sur une estrade et sous un dais, le pape Benoît XIV Lambertini avec à son côté, en bas de l'estrade, son secrétaire d'Etat, le cardinal Silvio Valenti Gonzaga ; à droite, le duc de Choiseul portant le cordon de l'ordre du Saint-Esprit. Ils sont entourés de nombreux prélats, hommes de cour et gardes suisses. Sur la droite, un groupe de musiciens s'apprêtent à donner un concert. La scène se passe dans une des salles d'audience du palais du Quirinal, alors siège du pouvoir temporel du pape, peut-être la sala degli Specchi ou salon des miroirs.

Notre dessin est probablement une première Choiseul à Panini pour illustrer cette journée du 4 avril et pour servir de complément aux deux premières œuvres sur la journée du 28 mars. conservé au British Museum (fig. 1) prépare le deuxième prélat en partant de la gauche : elle démontre le soin apporté par l'artiste à la pour une raison inconnue, le tableau définitif préparé par notre dessin ne fut jamais peint, cette émouvante feuille nous permet de plonger dans les fastes de la Rome papale.





HUBERT ROBERT Paris, 1733 - 1808

10 Dans les ruines des thermes de Caracalla, 1762

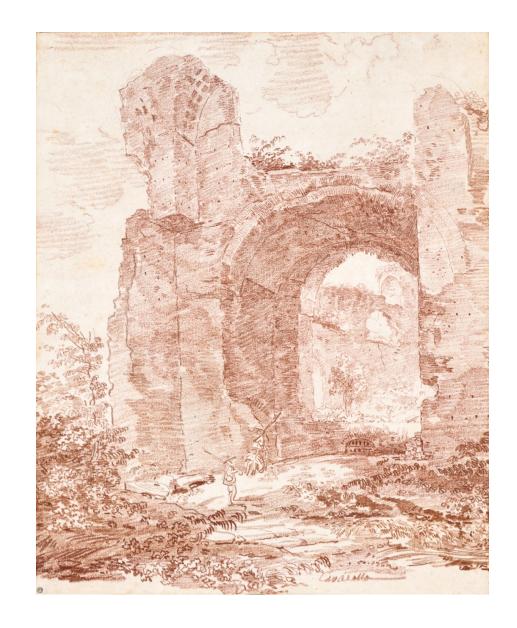
Sanguine 420 x 330 mm

Annoté en bas à droite : 1762 / Caracalla

PROVENANCE

Jean Masson (Lugt 1494a)

Vente de sa collection, Paris, 6 décembre 1923, n°141



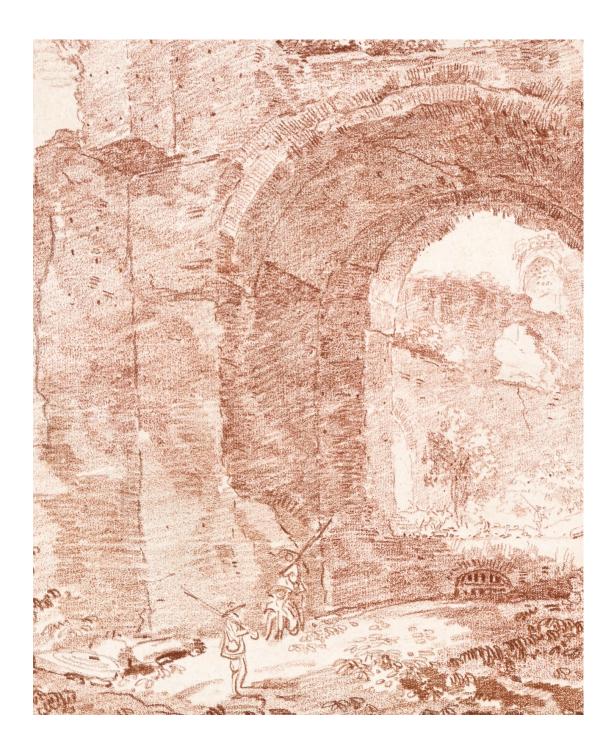
Fils d'un valet de chambre du marquis de le forum. Cet ensemble de sanguines a été Stainville, Hubert Robert fait son apprentissage dans l'atelier du sculpteur Michel-Ange Slodtz. En 1754, grâce à l'appui de Stainville (futur duc retour en France. de Choiseul), il obtient une place à l'Académie de France à Rome. Ce séjour en Italie - qui durera onze ans -, son séjour à Tivoli et à Naples en 1760 avec Jean-Honoré Fragonard et l'abbé découverte de l'art de Panini imprègnent en profondeur l'art de Robert, caractérisé par un équilibre établi entre sa fascination pour l'architecture et son goût pour la représentation de la vie quotidienne. En juillet 1765, Hubert Robert rentre à Paris où il connaît très vite le succès. Académicien dès 1766, il expose dès lors régulièrement au Salon et va mener durant vingt ans une brillante carrière, proche de la Cour. Il développe dans de grandes compositions les esquisses croquées en Italie, conservée au Louvre. L'artiste n'échappe pas aux troubles de la Révolution. Arrêté comme suspect en 1792, il est sauvé par le 9 Thermidor et retrouve une fonction officielle en 1795, siégeant au côté de Fragonard à la Commission du Museum Central des Arts, le futur musée du Louvre.

Les années 1762-1763 sont des années exceptionnelles dans l'œuvre d'Hubert Robert. A l'issue du printemps 1762, le pensionnaire relève d'une grave maladie, tandis que l'automne voit la fin de ses études à l'Académie de France en tant que pensionnaire, ce qui ne l'empêche pas de poursuivre son séjour à Rome, où il est accueilli par le bailli de Breteuil jusqu'à son départ pour Paris. On connait un corpus assez important de sanguine de grand format datées 1762-1763, la plupart étant des vues exécutées sur la colline du Capitole ou, juste à côté, dans

ensuite employé par Robert comme source de motifs pour ses tableaux et dessins après son

Notre feuille, datée 1762, s'inscrit tout à fait dans cet ensemble. A cette époque, Robert, ayant acquis une grande dextérité durant son séjour à de Saint-Non, sa rencontre avec Piranèse et sa l'Académie de France à Rome, exécute ses sanguines sur le motif, avec une grande rapidité. Ici, il s'est placé dans les ruines des thermes de Caracalla, un endroit qu'il a curieusement peu représenté. Il s'est probablement placé dans le hall central et réalise une vue proche de celle représentée par Giovanni Battista Piranesi dans sa planche des Vues de Rome, Les Bains de Caracalla: intérieur du hall central (Hind 77, fig. 1). L'artiste se montre nerveux et précis dans le tracé des lignes des architectures. Il joue avec le grain du papier pour créer les ombres du exécute de nombreuses vues de Paris et de parcs premier plan qui s'opposent aux parties laissées célèbres et, en 1783, commence la série des en réserve, cela afin de suggérer la projection de monuments du Midi de la France, aujourd'hui la lumière méridionale sur les façades des ruines. Robert dessine ensuite les silhouettes des deux bergers du premier plan, dont la petite taille accroît l'échelle des lieux. La franchise de l'angle de vue frontal alliée à l'écriture nerveuse de la feuille est tout à fait caractéristique de la production des sanguines exécutées vers 1762-





PIERRE-ADRIEN PÂRIS Besançon, 1745 – 1819

11 Le Théâtre et la Scala d'Acqua dans les jardins de la Villa Aldobrandini à Frascati, 1772

Pierre noire 310 x 190 mm



Elève dans un premier temps de son père architecte, Pâris est envoyé à Paris en 1760 pour y parfaire ses études. Malgré son échec au prix de Rome, il obtient une place à l'Académie de France à Rome grâce à l'appui de son maître. Séjournant au palais Mancini entre 1771 et 1774, il se lie avec les autres pensionnaires, notamment les peintres François-André Vincent et Simon Berthélemy. De retour en France, il accède en 1778 au poste de dessinateur du Cabinet du roi. Plus tard, en 1784, il ajoutera à cette fonction celle d'architecte des Menus-Plaisirs et, à ce titre, décore toutes les fêtes de la cour jusqu'en 1789. Alors qu'il s'est retiré en Normandie durant la Révolution, croyant sa carrière terminée, il est sollicité pour assurer l'intérim de la direction de l'Académie de France à Rome et, à partir d'octobre 1807, assurer le Le lieu le plus emblématique de la villa transfert des antiques de la Villa Borghese jusqu'à Paris. De retour à Besançon en 1817, il décide de léguer sa collection à la Bibliothèque colonnes richement sculptées et de niches municipale.

Pâris a laissé de nombreux souvenirs de son premier voyage en Italie : dessins, plans mais aussi un journal qui nous permet de dater précisément le séjour que l'artiste fait à Frascati, principal lieu de villégiature de la noblesse romaine : il y séjourne du 14 septembre au 3 octobre 1772, revient à Rome une semaine car il est malade, avant de revenir à Frascati du 8 au 16 octobre ; nous apprenons même qu'il est reçu le 13 octobre par le prince Aldobrandini pour prendre un chocolat dans le casino de la villa!

L'intérêt de la visite à Frascati était. notamment, la possibilité de visiter la fameuse villa Aldobrandini dite du Belvédère, construite au début du XVIIe siècle d'après des dessins de Giacomo della Porta par Giovannia Fontana et Carlo Maderno pour le cardinal Pietro Aldobrandini, neveu du pape Clément VIII. Cette villa était surtout réputée pour ses jardins

qui se développent sur une succession de terrasses superposées, ornés de fontaines et de jets d'eau. De son séjour dans ces lieux enchanteurs, Pâris rapportera de nombreux relevés précis qu'il utilisera pour réaliser deux grands plans de la villa et de ses jardins, aujourd'hui conservés à la Bibliothèque municipale de Besançon. Mais il a également dessiné sur le vif, à la pierre noire, un ensemble de feuilles dont la plupart sont également conservées à Besançon¹. Notre dessin, inédit, permet de compléter ce dossier où toutes les feuilles présentent la même attention au détail dans le rendu de l'architecture et une manière similaire de traiter les feuillages par une accumulation de petits points.

Aldobrandini est le Teatro delle Acque, un vaste hémicycle situé derrière le palais, décoré de peuplées de statues d'où s'échappaient toutes sortes de jets d'eau. Pâris l'a représenté à trois reprises dans des feuilles conservées à Besançon (Besançon, Bibliothèque municipale) et dans notre dessin. Ici, Pâris se concentre plus particulièrement sur la niche centrale occupée par une statue d'Atlas portant le monde et, par derrière, sur la Scala d'Acqua, ce fameux escalier d'eau surmonté de deux colonnes, symbolisant les colonnes d'Hercule. C'est la fusion entre l'architecture, la nature environnante et les jets d'eau qui faisait tout le charme de cet endroit et qui retient toute l'attention de l'artiste. On peut remarquer qu'il s'intéresse précisément aux fontaines, comme celle sur la balustrade avant la Scala d'Acqua ou celle de la niche de droite. Si le lieu existe toujours, les fontaines, hélas, ont cessé de nous enchanter.

1. Besançon, Bibliothèque municipale, Fonds Pâris, vol. 480, n°65 à 70, 73 et vol. 481, n°80.



GIOVANNI DAVID Cabella Ligure, 1743 - Gênes, 1790

12 L'Éducation d'Achille, 1784

Plume et encre de Chine, aquarelle 450 x 900 mm

Provenance

Giacomo Filippo Durazzo III (1729-1812) Gênes, collection Podestà

BIBLIOGRAPHIE

M. Newcome Schleier et G. Grasso, Giovanni David pittore e incisore della famiglia Durazzo, Turin, 2003, n°D28g, p. 70-71



Né près de Gênes en 1749, Giovanni David bénéficie très jeune de la protection de la famille Durazzo, dont il deviendra le peintre attitré. C'est à leurs frais qu'il se rend à Rome en 1770 pour effectuer sa formation auprès du peintre Domenico Corvi. Après avoir obtenu un prix de dessin à l'Accademia de San Luca en 1775, David séjourne quelques temps à Naples puis à Venise avant de revenir s'installer à Gênes. Là, sous le patronage des Durazzo, il reçoit des commandes pour le Palais ducal et pour les églises de la ville comme Santa Maria del Carmine, Santa Maria del Rifugio ou Santa Maria delle Vigne. Entre l'automne 1785 et Avec ses figures étranges aux mouvements l'automne 1786, David voyage en France, aux Pays-Bas et en Angleterre. De retour à Gênes, il exécute en janvier 1789 le catafalque pour les obsèques de Charles III d'Espagne dans l'église de San Lorenzo avant de disparaître brutalement l'année suivante.

En 1784, à l'occasion des noces de sa fille Maria Giovanna avec Paolo Gerolamo IV Pallavicini, le comte Giacomo Filippo Durazzo III, principal mécène de l'artiste, commande à David une série d'aquarelles de grand format sur les amours de Pélée, roi de Phtie, et de la néréide Thétis. Cette série de six dessins, probablement destinée à orner les appartements des jeunes époux, se trouve aujourd'hui conservée au Palazzo Podestà Bruzzo à Gênes1. Notre feuille, la septième de cette suite, a été détachée des autres très tôt car elle n'apparait déjà plus dans l'inventaire des biens Durazzo de 1787. Il est probable qu'il s'agisse d'une première version refusée pour le dernier sujet des Amours de Pélée et Thétis consacrée à l'Education d'Achille, une autre feuille sur le même sujet se trouvant aujourd'hui conservée avec l'ensemble de la série au palais Podestà Bruzzo (fig. 1).

Des amours de Pélée et de Thétis naît Achille, rendu invulnérable par sa mère - nonobstant son talon - par un bain dans le Styx. Tout jeune,

Achille est confié au centaure Chiron qui lui fournit une éducation physique et intellectuelle de haut niveau, faisant du jeune homme l'exemple même du héros parfait. Ici, David nous montre Achille jeune entraîné par le centaure Chiron. Il semble s'exercer à la course dans un paysage lumineux, quand son attention est attirée par Cupidon, le dieu de l'Amour qui le détourne de ses devoirs, au grand dam de Chiron. Au loin à droite, des néréides, allusion aux origines de la mère d'Achille, Thétis, jouent dans l'eau.

brusques, notre feuille est caractéristique de l'imagination fertile de l'artiste, qui met toujours l'accent sur l'expressivité de l'action. La grande taille et le format tout en longueur sont, eux, plus inspirés par la scénographie théâtrale apprise par David lors de son séjour vénitien. Notre œuvre illustre ainsi parfaitement la description de l'art de David faite par son première biographe, Federico Alizeri : « [...] raro alle opere, bizzarro allo stile, oscuro alla vita e prossochè misterioso »2.



1. M. Newcome Schleier et G. Grasso, op. cit., n°D28a-g, p. 66-71. Les sujets des six feuilles sont La Rencontre en Pélée et Thétis, Le Banquet des dieux, Les Noces de Pélée et Thétis, Thésis plongeant Achille dans le Styx, Achille confié au centaure Chiron et L'Education d'Achille.

2. F. Alizeri, Notizie dei professori del disegno in Liguria, Gênes, 1864, tome I, p. 371.





JEAN-JACQUES DE BOISSIEU Lyon, 1736 – 1810

13 Le Lion Woira, vers 1795

Plume et encre de Chine, lavis d'encre de Chine $230 \times 370 \text{ mm}$

Issu de la petite noblesse, artiste autodidacte Sénégal et qui meurt au Jardin des Plantes en devenu un acquafortiste habile, Boissieu passe toute son existence à Lyon, hormis un voyage en Italie en 1765-1766 et quelques déplacements à Notre dessin est très probablement une étude Paris. Il grave plus de cent trente planches à l'eau-forte, principalement des paysages composés et des scènes de genre, et il sut faire connaître son œuvre gravé en France et en Europe, particulièrement dans les pays de culture germanique. Cette activité repose en partie sur une production graphique moins connue mais numériquement importante et lequel l'artiste peint les volumes au lavis dans d'une grande diversité. L'originalité de l'artiste, dans tous les domaines - il pratiqua aussi quelque peu la peinture à l'huile -, vient de l'association entre son sens de l'observation du réel et la forte influence des maîtres hollandais du XVIIe siècle qu'il eut à cœur de collectionner. français - Jean-Baptiste Oudry, Jean-Baptiste

S'il est plus connu pour ses paysages, De Boissieu s'est également illustré dans la peinture animalière et il a réalisé de nombreuses feuilles d'études représentant des animaux, soit copiés d'après des tableaux flamands du XVIIe siècle, soit étudiés d'après nature. L'artiste s'est ainsi plut, au cours de sa carrière, à représenter des ovidés et des caprinés, généralement au repos comme dans cette Etude de tête de chèvre, conservée au musée des Arts Décoratifs de Lyon¹. Mais l'ouverture en 1794 de la ménagerie du Muséum d'histoire naturelle du Jardin des Plantes permet aux artistes de croiser des animaux plus exotiques. Ainsi du lion Woira, donné vers 1789 à Louis XVI par Pelletan, directeur de la Compagnie d'Afrique basée au

1796 (fig. 1).

d'après ce lion, le seul visible en France à l'époque de De Boissieu. Etonnant de fraîcheur et de virtuosité, notre dessin est une parfaite illustration du style précis et lumineux qui caractérise les nombreuses œuvres de De Boissieu. Le pelage est rendu de manière précise et réaliste par un premier dessin à la plume sur un savant jeu d'ombre et de lumière. Conçue comme un véritable portrait, notre lion semble avoir une expression presque humaine : l'animal regarde le spectateur du coin de l'œil, avec un air fier, malicieux et inquisiteur. Peu d'artistes Huet - ont su comme De Boissieu rendre avec autant de force et de réalisme la présence vivante d'un animal.



1. Dessins du XVIème au XIXème siècle de la collection du musée des Arts décoratifs de Lyon, Lyon, Musée historique des Tissus, 1984-1985, n°93, p.85-86.



François-Pascal-Simon, Baron Gérard Rome, 1770 - Paris, 1837

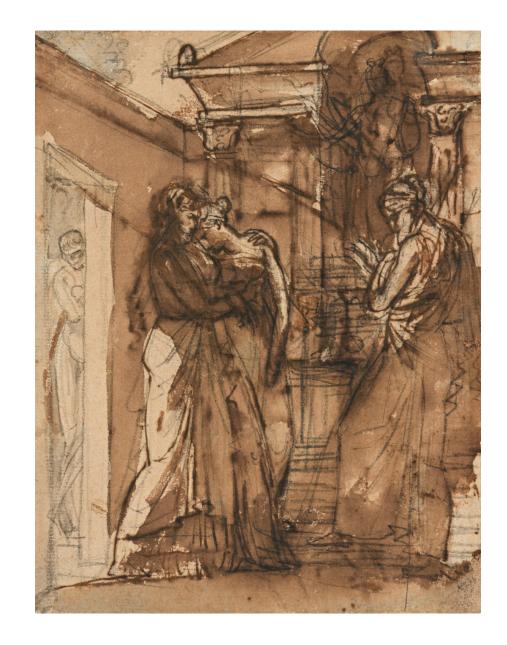
14 Les Parents de Psyché consultant l'oracle d'Apollon, vers 1796

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun $184 \times 140 \text{ mm}$

Provenance Atelier de l'artiste Par descendance, collection particulière

ŒUVRE EN RAPPORT

Dessin préparatoire pour l'estampe de B.-A. Nicolet publiée dans J. de La Fontaine, Les Amours de Psyché et de Cupidon, Paris, Didot, 1797, entre la page 24 et 25



Si la renommée de Gérard est surtout dûe à ses portraits, l'artiste ne renonce pas pour autant à la peinture d'histoire. C'est ainsi qu'il est appelé en 1797 pour illustrer le premier des livres « nouveaux » de l'éditeur Pierre Didot (1761-1853), où la simplicité et la pureté du nouveau caractère, le Didot, se combine avec l'illustration confiée aux plus grands peintres de son époque – Fragonard, Pruh'hon, Girodet. Dans Les Amours de Psyché et de Cupidon édité pour la première fois en 1669, La Fontaine déploie un étonnant talent de prosateur, et détourne, en conjuguant galanterie et grivoiserie, un mythe célèbre depuis l'Antiquité, celui de la Belle et de la Bête.

Cet ouvrage est illustré de cinq dessins de Gérard, gravés par Bénédicte-Alphonse Nicolet. Quatre de ces œuvres sont exposées au Salon de 1796 mais, à l'exception du dessin *Les Parents de Psyché consultant l'Oracle d'Apollon* conservé au Getty Museum (fig. 1)¹, ils sont actuellement perdus. Les parents de la belle Psyché, désespérés de l'absence de prétendant pour la jeune fille, viennent consulter l'oracle d'Apollon. Celui-ci leur annonce que Psyché est destinée à un « monstre cruel qui déchire les cœurs, [...] se nourrit de soupirs, se baigne dans les pleurs [...] ». Il s'agit en fait de l'Amour mais Psyché ne le saura que plus tard.

Dans la composition de Gérard, l'intensité dramatique liée à l'annonce par l'oracle de l'union maudite de la belle mortelle est à son comble. Psyché, désespérée, tombe dans les bras de sa mère qui lève les yeux vers la statue d'Apollon. Le père, à droite, porte un regard sévère sur sa fille tandis que Cupidon, en retrait à gauche, épie la scène. Notre feuille est la

première pensée pour le dessin du Getty. Si la disposition générale de la composition est déjà trouvée, on peut noter de nombreuses différences dans les détails notamment dans l'architecture du temple. Exécuté avec des traits vifs de pierre noire, retravaillé à la plume et encre brune puis au lavis brun, notre dessin est bien représentatif de la manière de travailler de Gérard : une première idée très enlevée, puis, par la suite, probablement sur les suggestions de Didot qui souhaite pour ses ouvrages une rupture complète avec le XVIIIe siècle, un dessin d'une grande pureté.



1. Plume et encre de Chine, encre brune, lavis d'encre de Chine et rehauts de gouache blanche sur pierre noire, 189 x 146 mm (inv. 92.GA.108).



CHARLES-ÉTIENNE LE GUAY Sèvres, 1762 – Paris, 1846

15 Portrait de Madame Mabile dans un paysage, 1802

Pierre noire, estompe et rehauts de craie blanche 385 x 310 mm

Signé en bas à droite sur le montage ancien : Le Guay

Annoté au verso de l'encadrement : Donné à Madame Mabile par Monsieur Le Guay le 16

janvier 1802



Né en 1762, Le Guay se forme dès l'âge de dix ans au dessin et à la peinture sur porcelaine, travaillant à la manufacture de Sèvres jusqu'au début des années 1780. A l'automne 1782, on le retrouve inscrit sur les registres d'entrée de l'Académie royale de peinture et de sculpture comme élève de Jean-Jacques Bachelier puis de Joseph-Marie Vien. Le Guay signe ses premières gravure et dessin : ce mimétisme séduisait les miniatures sur ivoire avant 1789 mais c'est sous le Consulat et l'Empire qu'il devient le rival portrait en petit. En 1802, il épouse son élève et peintre sur porcelaine. Sous la Restauration, signe sans doute de fluctuations financières, il s'emploie à nouveau à Sèvres où il peint notamment de grands vases historiés, des déjeuners ou des tables historiées.

En dehors de ses miniatures, Le Guay a également réalisé de nombreux dessins à la pierre noire, le plus souvent des portraits très finis dont certains seront montrés au Salon où il expose entre 1795 et 1819. Notre portrait de Mme Mabile, titré et daté au verso, est un bon exemple de cette manière de dessinée « à la manière noire » qui connut un grand succès

dans les années du Consulat et de l'Empire, notamment auprès d'artistes comme Carle Vernet ou Jean-Baptiste Isabey. Inspirés par les estampes anglaises de portraits réalisée avec la technique de la manière noire d'après des peintures de Reynolds ou Lawrence, ces dessins cherchaient la ressemblance parfaite entre amateurs d'art.

d'Augustin et d'Isabey dans le domaine du Ici, la simplicité de l'attitude du modèle, son regard direct, son léger sourire s'accordent avec Marie-Victoire Jaquotot, également miniaturiste le paysage où se détache un tronc. Un doux modelé, un crayon souple et précis, une touche tantôt large, tantôt menue, rendent la franchise du regard, la souplesse des cheveux, les rondeurs du visage, ces signes éclatants de la première jeunesse. Avec son attention portée aux détails le voile drapant la jeune femme, son anneau à la main gauche, les plantes et les feuilles dans le paysage - notre portrait de Mme Mabile est caractéristique de l'art de Le Guay. Mais il est aussi typique d'une époque - le Consulat - où, après les tourments révolutionnaires, on redécouvre le plaisir de vivre et la douceur des mœurs de l'Ancien Régime.



JEAN-BAPTISTE GIBERT Pointe-à-Pitre, 1803 - Paris, 1889

16 Le Vésuve depuis la baie de Naples, vers 1832

Huile sur papier marouflé sur toile 21,4 x 33,5 cm

PROVENANCE

Atelier de l'artiste

Par descendance, collection particulière

BIBLIOGRAPHIE

Jean-Baptiste Gibert, 1803-1883, Galerie Moatti, Paris & New York, 2001, n°36

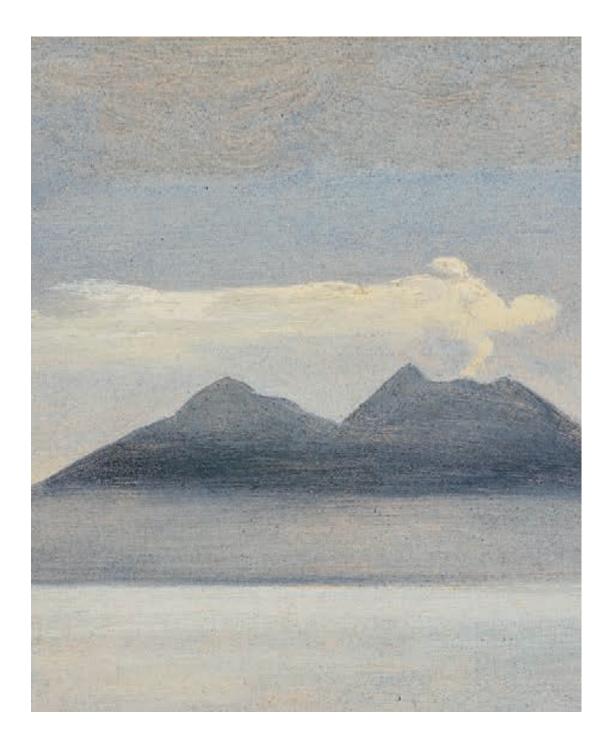


Né à Pointe-à-Pitre en 1803, Gibert arrive à Paris en 1821 pour entrer dans l'atelier de Guillaume Guillon-Lethière, lui aussi originaire de la Guadeloupe et probablement une connaissance des parents de l'artiste. A l'Ecole des Beaux-Arts, Gibert remporte le premier Grand prix de paysage historique en 1829 avec sa Mort d'Adonis (Paris, Beaux-Arts). Résidant à la Villa Médicis entre 1830 et 1833, Gibert se forme à la fois à la peinture d'histoire et au paysage sur nature. C'est également à Rome qu'il rencontre sa femme, Mariana Cenci dite Mariuccia, un modèle recherché qui pose à l'Académie pour vraisemblablement à Pizzofalcone, alors un Schnetz, Ingres ou Navez. De retour à Paris en 1833, Gibert entame une carrière de paysagiste, exposant régulièrement au Salon. En 1839, il est l'un des premiers à visiter l'Egypte. C'est ainsi qu'en 1849, il est amené à conseiller Maxime Du Camp pour son propre voyage, avec Gustave Flaubert, sur les bords du Nil. Tous se retrouvent à Rome l'année suivante où Gibert s'est installé définitivement. D'une famille fortunée, même si elle a connu des revers de fortune, Gibert n'avait pas besoin de peindre ressenti par l'artiste de saisir la fugitive lueur de pour vivre et sa production est assez limitée.

Durant son séjour à l'Académie de France à Rome, Gibert remplit scrupuleusement les obligations des titulaires du grand prix, Henri de Valenciennes. exécutant avec ponctualité ces exercices obligatoires appelés « envois de Rome »,

transmis à Paris pour évaluation du travail de chaque pensionnaire. Mais, comme ses contemporains, Gibert réalise aussi de nombreuses études faites sur nature à Rome et dans ses environs. Notre huile sur papier fait partie de cet ensemble, inconnu jusqu'à la découverte d'un fond exposé en 2001. Notre vue du Vésuve a probablement été réalisée vers 1832, à l'occasion d'un voyage de Gibert dans le sud de l'Italie et en Sicile et dont témoigne une Vue de Segeste exposée au Salon de 1834. La vue est prise d'une maison au bord du littoral, élégant lieu de villégiature près de Naples.

La lumineuse évocation du Vésuve peinte par Gibert nous montre une montagne placide, au sommet de laquelle seul un léger panache de fumée blanche suggère la faible activité du cratère. Voilé par la brume de chaleur, le Vésuve semble paisible, son apparente stabilité marquée de puissantes horizontales. La fluidité d'exécution est révélatrice du désir pressant l'aube avant qu'elle ne disparaisse dans le jour naissant. La préparation teintée de rose du papier est encore visible sous les couleurs diaphanes, rappelant les esquisses de Pierre-





FRANÇOIS BONVIN Vaugirard, 1817 – Saint-Germain-en-Laye, 1887

17 Jeune fille lisant, 1850

Fusain et rehauts de craie blanche sur vélin chamois $420 \times 312 \text{ mm}$ Signé et daté en bas à gauche : *f. Bonvin. 1850*

Fils d'un ancien garde-champêtre établi comme aubergiste à Vaugirard, François Bonvin hésitera longtemps avant de quitter son emploi à la préfecture de police. C'est durant son temps libre qu'il se forme au Louvre en copiant les maîtres flamands et hollandais. Inscrit en 1843 à l'Académie Suisse, il expose l'année suivante ses aquarelles à l'éventaire d'un marchand installé sous les arcades de l'Institut et, en 1847, il est enfin accepté au Salon ; il y exposera jusqu'en 1880. A la brasserie Andler, il fréquente Courbet ainsi que les critiques Champfleury et, plus tard, Castanary. Homme de conviction, Bonvin expose en 1859 dans son atelier les raccommodant, daté 1849 (fusain et rehauts de œuvres des artistes de la jeune génération refusés au Salon : Ribot, Whistler, Fantin-Latour Museum, fig. 1) ou de La Balayeuse, datée de la et Legros. En 1849, son Cuisinier lui vaut une médaille de troisième classe : il est à nouveau médaillé en 1851 et son Ecole de jeunes filles est alors acquis l'Etat. Son réalisme, qui puise chez Chardin, Le Nain et les Hollandais du Siècle d'or, emporte l'adhésion de Thoré et de Champfleury qui exhument alors ces artistes. En 1867, Bonvin visite pour la première fois les Pays-Bas et, en 1870, part se réfugier à Londres. Ses dernières années sont assombries par la maladie et les soucis financiers et il ne profite guère de l'exposition organisée par ses amis pour lui venir en aide en 1887, l'année de sa mort.

A partir du milieu des années 1840, Bonvin réalise une série de dessins montrant les occupations féminines les plus diverses et les plus simples de la vie quotidienne. Il mérite bien le titre de « peintre de la famille » que lui donnait affectueusement l'écrivain Champfleury en 1849. Œuvres finies en elles-mêmes, la plupart du temps signées et datées, ces études représentent un aspect majeur du travail de l'artiste et ne constituent jamais de simples études préparatoires pour des tableaux.

Ici, Bonvin nous montre une jeune femme, simplement habillée et coiffée d'un bonnet blanc - une servante probablement -, en train de feuilleter un livre posé sur ses genoux. Nul décor, nul arrière-plan ne viennent distraire l'œil ; seuls comptent l'éclairage, le jeu des ombres et de la lumière. Comme chez Chardin, un artiste particulièrement étudié par Bonvin, la sobriété de la composition renforce l'impression de silence, de concentration que l'on retrouve souvent chez l'artiste à cette époque. Notre feuille peut être rapprochée de plusieurs œuvres réalisées en 1848-1850 et notamment de Femme craie blanche, 402 x 287 mm, Oxford, Asmolean même année (fusain et rehauts de craie blanche, 381 x 292 mm, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum)1.



1. G. Weisberg, Bonvin, Paris, 1979, p.256-259, n°227-233 et notamment les n°227 et 228.



FRANÇOIS LOUIS FRANÇAIS Plombières, 1814 - Paris, 1897

18 Bords de mer à Capri, les Bains de Tibère, 1865

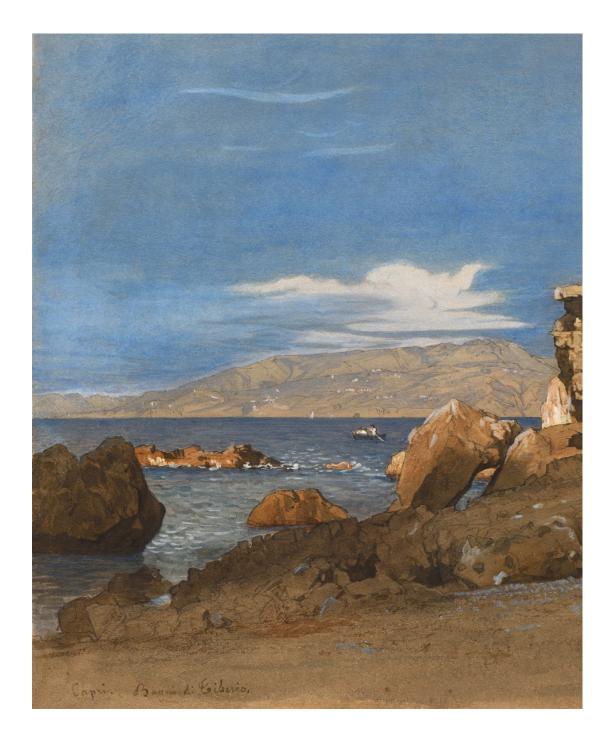
Aquarelle 270 x 370 mm

Signé et daté en bas à droite : *Français 1865* Annoté en bas à gauche : *Capri. Bagni di Tiberio*



Français arrive à Paris en 1829. D'abord commis-libraire, il travaille ensuite dans une fabrique de vitraux. Henri Baron, rencontré à l'académie Suisse, l'incite à s'inscrire à l'atelier de Jean Gigoux, originaire comme eux de l'Est. Graveur sur bois, il débute une carrière prometteuse d'illustrateur, collaborant avec Célestin Nanteuil, Tony Johannot et Grandville. Mais déjà, on le trouve travaillant sur le motif en forêt de Fontainebleau et, en 1833, il décide de se consacrer à la peinture. Il fréquente Paul Huet, Cabat, Caruelle d'Aligny et sympathise en 1836 avec Corot dont il subira durablement l'influence, surtout dans ses paysages composés où il marie la mythologie à une vision très fraîche de la nature. L'année 1837 voit ses débuts au Salon, où il exposera jusqu'en 1896. Il montre une prédilection pour les bords de Seine, Saint -Cloud, Sèvres et surtout Bougival où il a acheté un bateau avec Célestin Nanteuil. (Dauphiné et Savoie, Normandie, Alsace et Bretagne) ou encore l'Algérie en 1875 lui fournissent les motifs de ses toiles et aquarelles. Enfin élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1890, il est le premier paysagiste admis à l'Institut.

Fils d'un marchand-mercier des Vosges, Louis Français a séjourné à de multiples reprises en Italie, et les lettres enthousiastes adressées à son père lors de son premier voyage en 1846 témoignent de son amour pour le pays : « Quel pays, mon père, que de belles choses... une incroyable quantité d'œuvres d'art enrichissent ce pays privilégié... c'est étourdissant! ». S'il a surtout peint et dessiné les environs de Rome, Français est allé plusieurs fois à Naples et à Pompéi mais une seule fois seulement à Capri, en 1865, avec ses amis peintres Paul Chenavard et Jean-Louis Hamon. Il réalise alors plusieurs aquarelles, dont notre dessin. Cette aquarelle a été prise dans les ruines d'une des villas romaines les plus remarquables de l'île, qui se trouve dans la zone qui porte aujourd'hui le nom de Palazzo a Mare, à l'ouest de Marina Grande. La villa couvrait une vaste superficie qui va de la Punta Bevaro à la plage connue comme « Bains de Tibère » et comprend plusieurs noyaux de construction entre la mer et Ses nombreux voyages en Italie, en France le promontoire. Attribuée à Auguste et remaniée par Tibère lors de son séjour à Capri (27-37 après Jésus-Christ), la villa est aujourd'hui très dégradée.



JULES-ELIE DELAUNAY Nantes, 1828 - Paris, 1891

19 Etude d'homme nu ou Les Travaux publics, 1876

Fusain et rehauts de craie blanche

300 x 385 mm

Signé, dédicacé et daté à la plume en bas à gauche : A Monsieur de Bieville / jeudi 31 décembre 1885 / Elie Delaunay

Annoté en bas à droite au graphite : Travaux publics / Etude pour / le Conseil d'Etat / palais royal / 1876

PROVENANCE

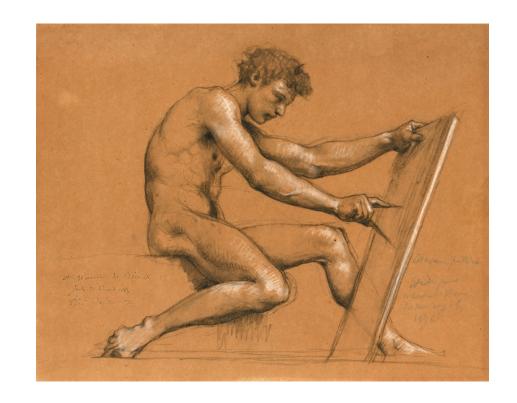
Albert Henri Adrien Desnoyers de Biéville (1850-?), président de la chambre des Avoués près le tribunal de 1ère instance de la Seine

BIBLIOGRAPHIE

P. Leroi, « Elie Delaunay », L'Art, 1891, tome II, p. 107

ŒUVRE EN RAPPORT

Les Travaux publics, voussure du plafond de la salle des séances du Conseil d'Etat au Palais-Royal



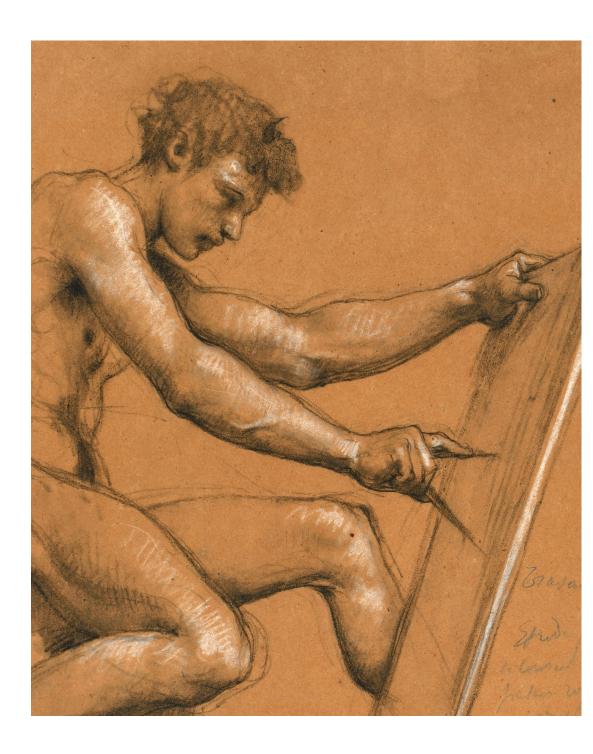
Admis à l'Ecole des beaux-arts de Paris en 1848, le jeune Nantais est formé à l'école d'Ingres par deux élèves du maître, Louis Lamothe et Hippolyte Flandrin. Huit ans plus tard, en 1856, il décroche un second grand prix de Rome. C'est en Italie, d'où il rentre en 1861, qu'il élabore La Peste à Rome (Paris, musée d'Orsay), vision dramatique d'un classicisme régénéré par l'exemple des Vénitiens et des Bolonais de la fin du XVIe siècle : exposée au Salon de 1869, l'œuvre est immédiatement acquise par le musée du Luxembourg. Si Delaunay a réalisé diverses compositions religieuses durant les années 1860 (église de la Visitation de Sainte-Marie à Nantes, 1863, église de la Trinité à Paris, 1865), la seconde partie de sa carrière est surtout consacré aux grands décors. Après avoir participé, à partir de 1866, au chantier du nouvel Opéra, puis au décor de l'hôtel de la Païva, Delaunay reçoit la commande de peintures pour le cycle de la vie de sainte Geneviève au Panthéon en 1874, puis d'un décor pour l'escalier de l'Hôtel de ville de Paris en 1885.

En 1873, pour les voussures du plafond de la force. salle des séances du Conseil d'Etat, Delaunay reçoit la commande de douze tableaux représentant les allégories des administrations relevant de la Haute juridiction du Palais-Royal : la Marine, les Cultes, les Finances, les Travaux Publics, le Commerce, la Guerre, l'Intérieur, l'Agriculture, l'Instruction Publique, les Beaux-Arts et la Justice. De forme trapézoïdale, ces allégories, terminées en 1876 et toujours en place, sont symbolisées par une figure masculine ou féminine, peintes en camaïeu de bleu sur fond de mosaïque d'or et encadrées de stucs par Adolphe-Martial Thabard. Ces panneaux seront préparés par une importante série de dessins préparatoires qui comptent parmi les plus intéressants de l'artiste, conservés dans les collections des musées du Louvre, Nantes, Lille et aux Beaux-Arts1.

Pour l'allégorie des Travaux Publics (fig. 1), Delaunay choisit la figure d'un homme assis, représenté de profil en train de dessiner un plan au compas au milieu de machines. Il est vêtu à l'antique, sa main gauche tenant fermement le support des lignes tracées par sa main droite. On connaît plusieurs dessins pour cette œuvre, dont deux conservés aux Beaux-Arts de Paris (inv. EBA 786 et 787). Le dessin EBA 787, avec son étude de drapé, semble être postérieur au notre tandis que le dessin EBA 786, plus achevé, est davantage une recherche de composition générale. Dans ces deux dessins, comme dans le nôtre, c'est la jambe droite qui est pliée à l'avant et la gauche allongée, alors que dans la peinture définitive, la position des jambes est inversée. Notre dessin, représentant un jeune homme nu et concentré sur l'étude de l'anatomie et de la posture pourrait être le premier dessin de la série. Avec son côté enlevé et inachevé et l'attention portée au visage aux traits juvéniles, notre dessin a probablement été réalisé devant le modèle nu. Avec ses oppositions dramatiques entre la pierre noire et la craie blanche, notre feuille frappe par sa vivacité, sa fermeté et sa



1. I. Julia et P. Dupont, *Jules-Elie Delaunay*, Nantes et Paris, 1989, p.128-130.



GEORGE BOTTINI Paris, 1874 – 1907

20 *La Parisienne*, vers 1895

Pinceau et encre de Chine 240 x 140 mm Signé en bas à droite : *G. Bottini*



D'origine italienne, fils d'un coiffeur de la rue Fontaine, Bottini fit ses débuts à l'atelier Cormon. Pour gagner sa vie, il travaille pendant quelques années comme restaurateur. Dès 1899, il fait ses premières expositions, tout d'abord chez Kleinmann, puis chez Druet. Comme en particulier de Félix Vallotton, contemporain Toulouse-Lautrec, Bottini a été le peintre de la vie parisienne. Il trouve ses sujets au Moulin de la Galette, au bal Tabarin, dans les bars anglais de l'avenue de Trudaine, et même dans les ces artistes à la fin du XIXème siècle. maisons closes. Lors de sa première exposition, Bottini est salué comme un maître par Gustave Geffroy, qui montre de façon définitive que « le monde de la galanterie a bien aussi sa douleur sous son cynisme ». Les titres des principaux tableaux de Bottini témoignent bien des caractéristiques de son œuvre. Citons quelquesuns des plus fameux : Promenoir buvette aux Folies Bergères, La fiancée du peintre dans son intérieur, Lesbiennes, Maison close, Cabinet particulier, Red Woman, Cyclistes au bar. Malheureusement, Bottini ne put accomplir l'œuvre dont il avait rêvé. Ayant contracté à 15 ans une maladie vénérienne, il est atteint très jeune de folie et meurt à l'âge de trente-et-un ans dans un asile.

Notre élégante femme est bien représentative des scènes de rue, de sortie de café et de bals peintes, gravées ou dessinées par Bottini. Le thème de la femme longiligne et apprêtée qu'elle soit demi-mondaine ou femme de la bonne société - est récurrent dans son œuvre. On la retrouve souvent, dans les années 1890, au

premier plan de ses dessins et esquisses comme dans Un Couple dansant (Canada, collection particulière, fig. 1)1. Avec sa silhouette sinueuse, et presque en aplat, notre élégante fait également écho aux compositions des Nabis et de Bottini. On retrouve dans toutes ces œuvres le synthétisme du dessin et les traits cernés, voire cloisonnants, qui ont fait la renommée de



1. E. Carter Southard, George Bottini : painter of Montmartre, Miami, Mount Vernon et Toronto, 1984,



FRÉDÉRIC ALEXIANU DIT HUGO D'ALESI Hermannstadt, 1849 - Paris, 1906

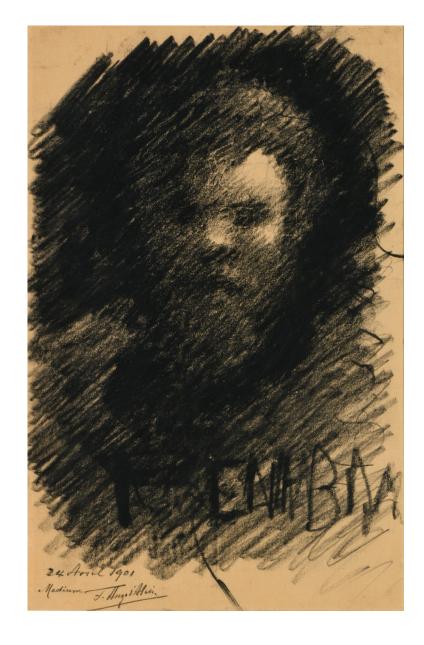
21 Portrait de l'au-delà, 1901

Fusain

31 x 19,5 cm

Signé et daté en bas à gauche : 24 Avril 1901 / Médium / F. Hugo d'Alesi

Au verso, étiquettes anciennes : Hugo d'Alesi (1849-1906) était un artiste fort connu, à la fin / du siècle dernier, grâce à ses affiches en couleurs, lithographiées / pour les compagnies de chemins de fer et qui représentaient les sites / pittoresques de la France. Etant spirite, il exécuta par ailleurs, / en état de transe, dans l'obscurité la plus complète et souvent en travaillant des deux mains, de nombreux dessins médiumniques et Dessin médiumnique signé Hugo d'Alesi, médium et daté du / 24 avril 1901. / Rare œuvre spirite d'Hugo d'Alesi représentant une tête / barbue sortant de l'obscurité avec, en bas un ligne / d'écriture cryptique.

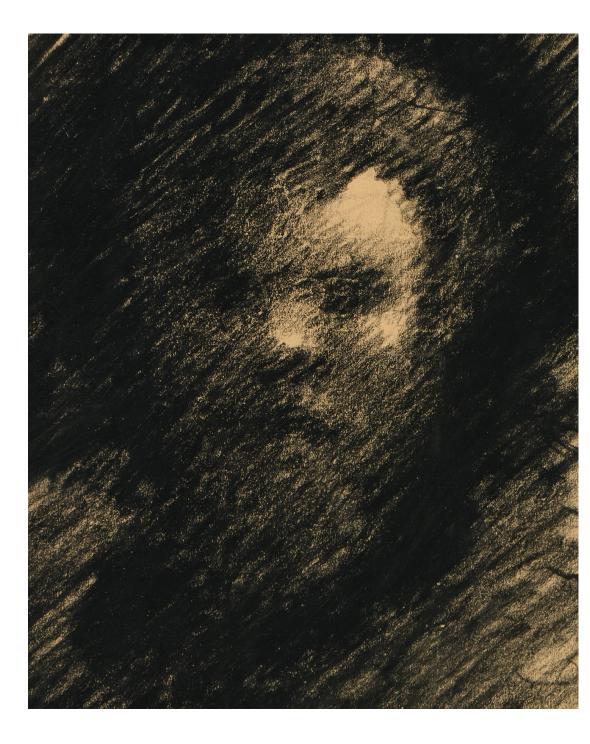


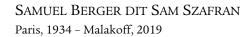
D'origine roumaine et ingénieur de formation, Hugo d'Alesi dirige la construction des quais de Smyrne lorsqu'il délaisse tout pour la peinture. Il visite l'Italie puis arrive en Paris où il décide de s'installer en 1876. En France, Alesi se fait remarquer grâce à ses dessins de vues panoramiques qu'il exécute avec beaucoup d'exactitude dans plusieurs villes. Les compagnies de chemins de fer lui commandent alors des affiches avec paysages pour lancer leurs stations alpestres et balnéaires et il devient ainsi l'un des premiers peintres à se spécialiser dans l'affiche touristique. La presse loue ses affiches qui « égaient de paysages éclatants la tristesse enfumée des gares ». Son style se distingue en effet par une palette colorée et une composition précise où le texte publicitaire vient se fondre harmonieusement. En 1900, il présente à l'Exposition universelle le Maréorama, dernier avatar du panorama, où les spectateurs, placés sur un bateau auquel il était imprimé un mouvement de marée, regardaient défiler des toiles peintes de paysages!

Le spiritisme, doctrine fondée sur les manifestations et l'enseignement des esprits, nait aux Etats-Unis et en France vers le milieu du XIXe siècle. Codifié par Allan Kardec dans son Livre des esprits (1857), ce courant de pensée est fondé sur la croyance que certains phénomènes paranormaux sont le moyen pour des entités de l'au-delà appelés « esprits », le plus souvent des personnes décédées, de communiquer avec les vivants. La communication se fait le plus souvent par des sujets en état de transes (médiums) ou par des supports inanimés (tables tournantes notamment) mais elle peut également se faire par le biais d'œuvres d'art comme des dessins ou des peintures. Des artistes comme Victor Hugo, Victorien Sardou ou, plus tard, Augustin Lesage, ont joué un grand rôle dans l'émergence et le développement de spiritisme et de la profession de voyant.

Certains artistes médiumniques ont la faculté de réaliser des portraits de personnes décédées, guidé par l'esprit du défunt depuis l'au-delà. Ainsi de Fernand Desmoulin (1853-1914), peintre, graveur et médium (Le Borgne, Brantôme-en-Périgord, musée Fernand Desmoulin, fig. 1). C'est également le cas d'Hugo d'Alesi dont l'activité de médium est peu connue. Ici, dans notre Portrait de l'au-delà, la figure d'un homme barbu semble sortir de l'ombre. La silhouette vaporeuse tracée par une main fiévreuse émerge de l'obscurité. En bas, une inscription illisible a été tracée en écriture automatique, sous l'influence de la transe. La date, la signature et l'indication Médium ont probablement été ajoutés par d'Alesi après la séance. Notre dessin est une parfaite illustration de ce monde qu'évoque Henri Michaux dans ses poèmes intitulés L'Espace du dedans, celui des voix intérieures.







22 *Gisant*, 1967

Fusain

783 x 580 mm

Signé en bas à gauche : Szafran

EXPOSITION

Fusains 1967-1970, Paris, Galerie Claude Bernard, 1970 (sans catalogue)



de son père et un déracinement précoce en Espagne, en Suisse et en Australie, Sam Szafran rentre en France en 1951 pour s'inscrire aux cours de dessin de la Ville de Paris. Se formant ensuite auprès d'Henri Goetz à l'académie de la Grande Chaumière, Sam Szafran débouche tout naturellement sur l'abstraction lyrique. C'est pour l'abandonner en 1958, c'est-à-dire au moment où elle triomphe. Du même mouvement, il abandonne aussi la peinture pour le dessin, l'huile pour le fusain. En 1965, le marchand Jacques Kerchache lui offre sa première exposition personnelle. Il inspirera à l'artiste en 1971 la série des Portraits de Jacques, où le visage n'occupant que le milieu de la feuille de papier ou à ses marges est réduit à quelques traces. A la même époque, Szafran s'éprend de ce médium un peu délaissé par les contemporains, le pastel. Débutent alors les séries des Escaliers et des Ateliers, mais aussi les représentations de plantes, les feuillages matissiens qui font partie de son entourage familier. En 1974, Szafran s'installe à Malakoff, dans une ancienne fonderie, où il vit et travaille depuis lors jusqu'à sa récente disparition. Des œuvres de l'artiste sont présentes au Musée national d'art moderne et dans la plupart des grands musées européens. Plusieurs rétrospectives lui ont été consacrées, au Max Ernst Museum de Brühl en 2010 et à la Fondation Pierre Gianadda de Martigny en 2000 et 2013.

Après une enfance difficile, marquée par la mort En 1967, au sortir d'une grave dépression qui l'empêche de travailler pendant un an, Szafran recommence à dessiner des fusains sur de grandes feuilles de papier : son atelier avec une accumulation de cadres, chevalets et plantes vertes, des portraits (Martin Dieterle, sa femme Lilette) et d'étranges gisants nus, allongés à contre-jour sous une architecture de poutres. Le lieu est la mezzanine de l'atelier de la rue Castagnary, près des abattoirs de Vaugirard, un box-garage coupé d'une mezzanine à laquelle on accédait par une échelle de meunier. L'homme est Antoine Mosin, un acteur très proche de Szafran à cette époque. Comme le dit si bien Jean Clair, « flottant sur le blanc du papier, comme des corps rejetés sur le sable, [les Gisants] ne sont supportés que par un fin échafaud de traits entrecroisés. Une rambarde les protège du vide »1. Notre Gisant, saisi en quelques traits puissants de fusain est très proche de feuilles de la même série comme Homme allongé, un dessin destiné à la couverture de la revue de poésie La Délirante (n° 1, 1967, Paris, Musée national d'Art moderne) et de Gisant, 1968 (collection Lilette Szafran). Cette manière de travailler par répétition est typique de l'œuvre de Szafran : « L'œuvre singulière de Szafran ne se répète pas. Elle reprend, elle insiste, elle revient, elle cherche, dans une durée concrète et toujours changeante, vivante et menacée, à saisir ce "peu de temps à l'état pur" qui lui assurera une survie »2.

> 1. J. Clair, Sam Szafran, Genève, 1996, p. 100. 2. Ibidem.



INDEX

Alesi, Hugo d'	21	Gibert, Jean-Baptiste	16
Bandinelli, Baccio	1	Le Guay, Charles-Etienne	15
Boissieu, Jean-Jacques de	13	Magnasco, Alessandro	6
Bonvin, François	17	Mérelle, Pierre	8
Bottini, George	20	Pacheco, Francisco	2
Bouchardon, Edme	7	Panini, Giovanni Paolo	9
Boullogne, Louis II de	5	Pâris, Pierre-Adrien	11
David, Giovanni	12	Pereda, Antonio de	4
Delaunay, Jules-Elie	19	Robert, Hubert	10
Français, François-Louis	18	Szafran, Sam	22
Gérard, François	14	Tavarone, Lazzaro	3



GALERIE TERRADES

8, rue d'Alger · 75001 Paris Tél. 01 40 20 90 51 · 06 08 97 33 58 contact@galerieterrades.com · www.galerieterrades.com