An artist's studio with a brick floor, wooden beams, and various art supplies. A large blank canvas on an easel stands in the foreground. In the background, another easel holds a dark painting. A wooden chair with a patterned seat cushion is in the center, with a palette and brushes on it. The walls are light-colored and feature several small framed artworks. A yellow cloth is draped over a surface in the background.

# VIES D'ARTISTE

AUTO-PORTRAITS, PORTRAITS ET SCÈNES D'ATELIER

GALERIE TERRADES

TABLEAUX & DESSINS

*Christine G. L...*



L. Meyer  
Paris 1852

# VIES D'ARTISTE

---

AUTO-PORTRAITS, PORTRAITS ET SCÈNES D'ATELIER

DÉCEMBRE 2016

GALERIE TERRADES

————— TABLEAUX & DESSINS —————

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

# ABRAHAM BOSSE

Tours, 1604 – Paris, 1676

## 1. « *Voici la représentation d'un sculpteur dans son atelier* », 1642

Eau-forte  
originale  
25,2 x 31,6 cm  
coupée après le  
trait carré

(Duplessis  
1386, Blum 204,  
Joint-Lambert et  
Préaud 199)

Belle épreuve, annoté en bas à gauche : N°44, petit défaut dans l'angle supérieur gauche.

Filigrane : Armoiries.

Provenance : Georges Hartmann (Lugt 1157d)

« Dans son atelier, un sculpteur reçoit trois visiteurs, deux femmes et un homme, élégamment vêtus. Une des femmes s'extasie devant une grande statue en marbre de Vénus et de l'Amour dressée à droite sur un socle. Sur le socle sont posés un maillet et un ciseau, contre lui un compas, et à terre des fermails (sortes de gouges) et une brosse. La statue n'est pas sans évoquer l'œuvre du sculpteur Jacques Sarazin, notamment les groupes

réalisés pour le château de Wideville. Le sculpteur, qui tient un ciseau de la main droite, présente de la gauche le modèle en réduction qui lui a servi de guide pour réaliser, ainsi que le précise la légende, sa statue de marbre. Au gauche, sur une sellette, se voit une tête d'homme ; sur une table derrière, plusieurs modèles en cire, de la cire sur un papier et un ébauchoir ; derrière encore, sur une petite table, deux modèles en cire, dont l'un, en cours de travail, est recouvert d'un linge humide pour éviter qu'il se dessèche trop vite. Sur des étagères au fond de l'atelier, ainsi qu'au sol, différents exemples des productions du sculpteur, où l'on remarque, à gauche, une statue de la Force, et à droite un groupe avec un dieu fleuve ; entre les deux, un cartouche sculpté aux armes du cardinal de Richelieu »<sup>1</sup>.

1. S. Joint-Lambert et M. Préaud, *Abraham Bosse, savant graveur*, Paris et Tours, 2004, n° 199, p. 222.



*Voicy la representation d'un Sculpteur dans son Atelier*

*Les Choses dont il forme ses ouvrages sont diverses, de diferente nature, et il y procede en diferentes facons, les dures, Comme la pierre et le bois, il les façonne en ôstant de la matiere avec le ciseau le marteau et autres outils, et les molles, Comme la Cire et l'argyle, il les façonne en mettant de la matiere avec le poulie et le banchoir, souvent il se fait un modèle de sa pensèe comme il en tient a la main et qu'après il Copie en vne aüe grandeur*

*N.º 44.*

*fût alean faite par Boyssie, a Paris en L'isle du palais lan 1642, avec Privilège*

# PIERRE-FRANÇOIS BASAN

Paris, 1723 – 1797

## 2. «Le Peintre», vers 1750

Eau-forte et burin d'après Louis Aubert, 29,5 x 22,5 cm, petites marges sur trois côtés, filet de marge inférieure.

(Inventaire du fonds français 39)

Louis Aubert (Paris, 1720-après 1798) mena de front une double carrière de peintre et de musicien. Fils de Jacques Aubert, un violoniste au service du prince de Condé, musicien prodigue dès son plus jeune âge, Louis est à onze ans violoniste à l'Opéra, et quinze ans plus tard – en 1746 – il est même nommé un des Vingt-quatre violons du roi. Peut-être à la suite de cette nomination, il semble qu'il décida vers 1750 d'abandonner la peinture pour se consacrer entièrement à la musique et composa plusieurs symphonies, des trios et des sonates. On connaît moins de choses sur sa carrière artistique. Le peintre semble avoir joui d'une certaine réputation vers 1744-1747, puisque le dauphin et madame de Pompadour lui commandèrent des paysages décoratifs, destinés notamment aux châteaux de Fontainebleau, Versailles et Compiègne. Aujourd'hui on connaît plus ses portraits et ses scènes de genre, tant dessinés que peints.

Cet vue d'un intérieur, à l'atmosphère reprise essentiellement de Chardin ou de Boucher, nous montre un peintre en train de préparer sa palette tandis que son

apprenti dispose le chevalet sur lequel est posé un paysage dans un angle de la pièce. Dans le fond, une cheminée au manteau chargé d'un flambeau et d'une cruche. On retrouve très souvent dans les œuvres d'Aubert le même intérieur à la cheminée, comme dans le dessin *Intérieur avec jeune femme pelotant la laine*, signé et daté 1746 (Amsterdam, Rijksmuseum)<sup>1</sup>.

Cette estampe a été gravée d'après une oeuvre, probablement un pastel, se trouvant dans le collection du chevalier de Damery que Edmond de Gondourt décrit ainsi : « Cet amateur, dont le nom se trouve au bas d'un certain nombre d'estampes, comme le nom du possesseur d'une collection considérable de tableaux et de dessins, fut un homme d'un goût sûr, un choisisseur délicat et raffiné »<sup>2</sup>. L'estampe a été réalisée par Pierre-François Basan dans sa jeunesse, quand, après avoir été formé par l'éditeur Michel Odieuvre, il participe à différentes entreprises de gravure de reproduction. En 1754, Basan abandonne la gravure pour se consacrer à l'édition et au commerce des estampes – avec le succès qu'on lui connaît.

1. R.J.A. te Rijdt, *De Watteau à Ingres, Dessins français du XVIIIe siècle du Rijksmuseum Amsterdam*, Paris, 2003, n° 48, p. 150-152.

2. E. de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, 1881, tome 1, p. 96.



*Delors del.*

*F. Bouché fecit.*

LE PEINTRE  
Tiré du Cabinet de Monsieur Damery  
Officier au Regiment  
A Paris chez Bouché  
Chevalier de l'Ordre de S<sup>t</sup> Louis  
des gardes Francoises.

# JACQUES-PHILIPPE LOUTHERBOURG

Strasbourg, 1740 – Chiswick, 1812

## 3. *Vue de la citadelle d'Orange avec un dessinateur*, 1768

Pierre noire et lavis brun  
20,5 x 32,5 cm  
Signé, daté en bas à gauche : *P.I. de Louthembourg 1768* et annoté au centre : *Vue de la citadelle d'orange batie par les Romains avec une partie du Cirque*

BIBLIOGRAPHIE  
O. Lefeuvre, *Philippe-Jacques de Louthembourg*, Paris, 2012, fig. 8, p. 30.

Fils du miniaturiste Philippe-Jacques de Louthembourg, établi à Strasbourg au début du siècle, puis en 1755 à Paris, le jeune Louthembourg se forme auprès de son père, puis de Carle Van Loo et surtout, à partir de 1757-58, auprès de Francesco Casanova, dont il devient le collaborateur. Il s'attire les éloges de Diderot au Salon de 1762 avec un *Combat de cavaliers* avant d'être reçu à l'Académie en 1767. En 1771, il s'installe à Londres, se lie avec l'acteur Garrick et devient le décorateur du théâtre de Drury Lane jusqu'en 1781. Cette même année, il présente au public son spectacle panoramique et mécanique, éblouissant d'effets, l'*Eidophysikon* (Spectacle de la nature), qui lui vaut les éloges de Reynolds et de Gainsborough. Louthembourg abandonne un temps la peinture pour s'adonner aux pratiques de son ami Cagliostro, mais reprend ses pinceaux en 1789. Peintre de genre, de batailles (*Bataille du 1er juin 1794*, Londres, Greenwich Maritime Museum), peintre de théâtre, Louthembourg fut avant tout un paysagiste. D'abord influencé par les artistes nordiques comme Berchem, il est ensuite captivé par les spectacles fortement animés de la nature (*Les Chutes du Rhin à Schaffhouse*, 1775, Londres, Victoria & Albert Museum). Puis, sous l'effet de ses voyages et de son séjour en Angleterre, il mêle les annotations réalistes et pittoresques relatives aux occupations humaines avec des effets spectaculaires annonçant le Romantisme comme dans le *Philosophe dans une abbaye en ruine* (1790, New Haven, Yale Center for British Art).

Dès sa sortie de l'atelier de Casanova, le jeune peintre manifeste le désir de voyager pour parfaire sa formation. Après un voyage sur les côtes de la Manche en 1764, Louthembourg décide, quatre ans plus tard, de partir pour la Provence et Michel-François Dandré-Bardon se charge de l'introduire à l'Académie de Marseille. De ce voyage dans le Sud nous sont parvenus quelques dessins dont plusieurs prennent pour sujet des étapes de son trajet. Notre dessin, réalisée à Orange, nous montre les ruines de la citadelle, sur la colline Sainte-Eutrope. Construite par Maurice de Nassau en 1620, cette forteresse fut détruite sur les ordres de Louis XIV en 1673 au début de la guerre de Hollande. Un artiste, probablement Louthembourg lui-même, accompagné par un compagnon de voyage, dessine les ruines et de grands éboulis de rochers. Sur le fond à droite, il est possible d'apercevoir également une partie des ruines de la ville antique d'Aurasio dont le capitole se trouvait sur la colline tandis que le fameux théâtre antique est placé en contrebas.



P.L. de Loubseron 1705

Vue de la crevasse de Orange, faite par les Romains avec une partie du rocher.

# JEAN-BAPTISTE MARIE PIERRE

Paris, 1714 – 1789

## 4. Une jeune femme peignant un paysage, dite « L'Artiste » ou Portrait présumé de Marguerite Lecomte, vers 1770

Sanguine  
225 x 183 mm  
Signé en bas à droite à la  
plume et encre brune : *Pierre*

PROVENANCE  
comte A.-G.-P. de Bizemont-Prunelé, Orléans  
acquis en 1859 par E. et J. de Goncourt (Lugt 1098)  
vente Paris, Hôtel Drouot, 16 février 1897, n° 235,  
Marquis de Biron, Paris  
Houpe, Paris  
vente Paris, Hôtel Drouot, 6 novembre 1964, n° 90,  
Galerie L'Œil, Paris  
vente Londres, Sotheby's, 26 novembre 1970, n° 63,  
Ressner, Paris  
vente Paris, Palais Galliera, 31 mai 1972, n° 9

BIBLIOGRAPHIE  
E. de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, 1881, tome I, p. 137  
E. de Goncourt, *La Femme au XVIIIe siècle*, Paris, 1887, repr. face à la page 304  
E. Davoust, *Le Comte de Bizemont, artiste-amateur orléanais, son œuvre et ses collections*, Orléans, 1891, n° 1101.  
E. Launay, *Les Frères Goncourt collectionneurs de dessins*, Paris, 1991, p. 415, n° 253, repr.  
N. Lesur et O. Aaron, *Jean-Baptiste Marie Pierre*, Paris, 2009, p. 419, n° D313, repr.

EXPOSITION  
*Dessins Français du XVIIIe siècle*, Paris, Galerie L'Œil, 1969, n° 43, repr.

Accroché chez les Goncourt sur les murs du Petit Salon, ce dessin de charme illustre parfaitement l'esprit de leur collection : raffinement, sûreté du goût. Selon Nicolas Lesur, cette feuille pourrait être un portrait de Marguerite Le Comte (ou Lecomte), la maîtresse de l'homme de lettres, artiste et collectionneur Claude-Henri Watelet (1718-1786). Femme d'un procureur au Châtelet, Marguerite Le Comte fut l'élève puis l'ami fidèle de Watelet. Elle avait, dit-on, « l'heureux talent de plaire en n'y pensant jamais ». Ensemble, ils firent un voyage presque triomphal en Italie en 1763-1764, reçus et fêtés partout. A leur retour, Watelet acquiert le Moulin Joli, une propriété aménagée sur les bords de la Seine à Colombes dans laquelle il reçoit, en compagnie de Mme Le Comte, les amis et les curieux. Cette propriété de charme, un des tout premiers jardins pittoresques, dit aussi « anglo-chinois », sera décrite par Watelet dans son ouvrage, *Essai sur les jardins*, publié en 1774.

Jean-Baptiste-Marie Pierre, un proche ami de Watelet et un habitué du Moulin-Joli, a bien connu Marguerite Lecomte et pourrait en effet avoir représenté Marguerite Le Comte s'adonnant à la peinture d'un paysage du Moulin Joli. Le profil de la jeune femme en train de peindre n'est pas éloigné du portrait gravé par Watelet d'après un dessin de Cochin daté 1751 (fig. 1). Stylistiquement, notre dessin est très proche d'une autre feuille à

la sanguine, représentant une jeune femme en train de dessiner (Orléans, musée des Beaux-Arts, fig. 2).

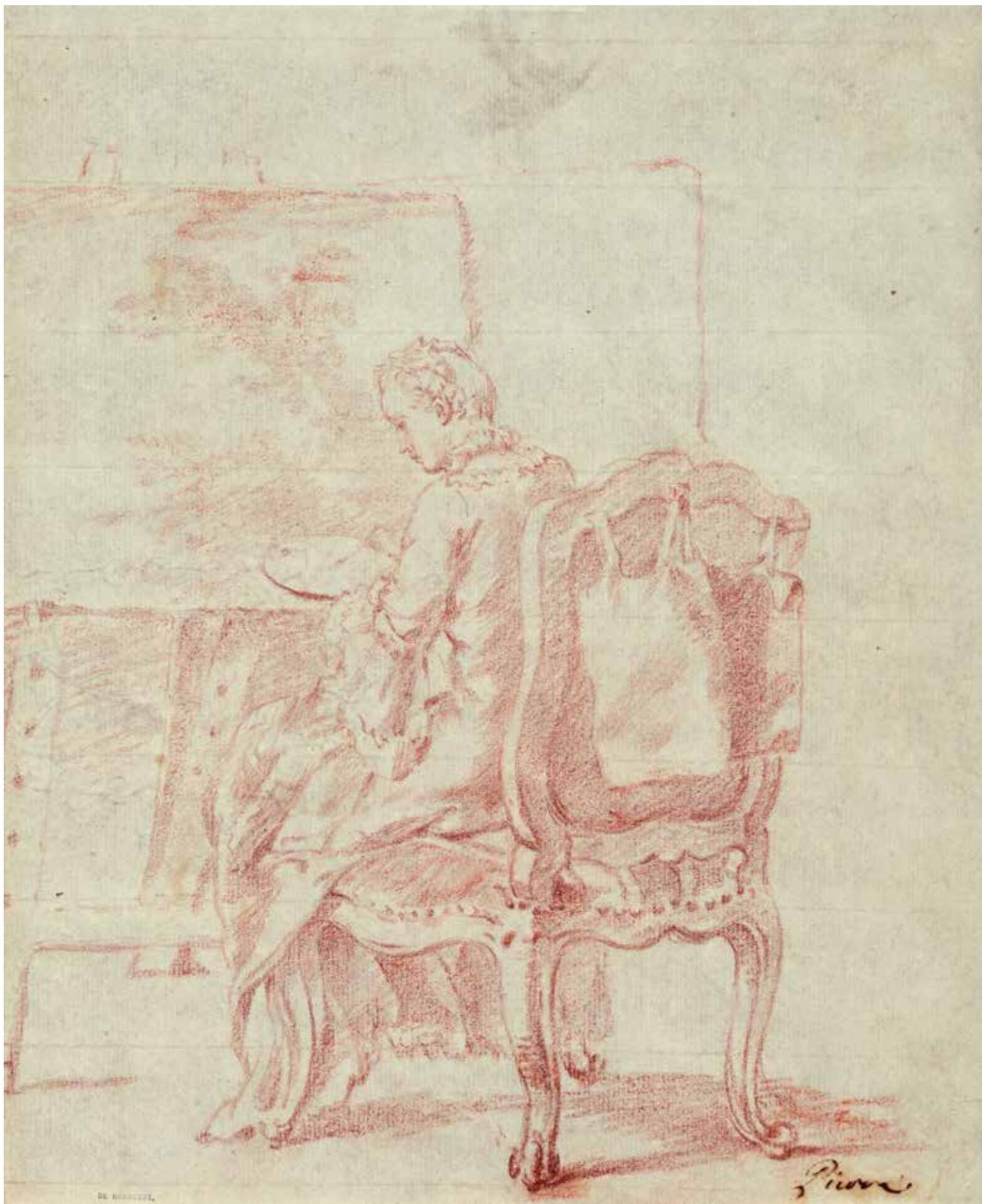


1.



2.

1. O. Aaron et N. Lesur, *op. cit.*, p. 420, n° D315.



# THOMAS-GERMAIN DUVIVIER

Paris, 1735 – 1814

## 5. Les Attributs des arts, des sciences et de la musique, vers 1775

Huile sur toile  
114 x 85 cm

BIBLIOGRAPHIE  
M. et F. Faré, *La Vie silencieuse en France, la nature morte au XVIIIe siècle*, Paris, 1976, p. 176, ill. 261

C'est de son père, Jean Duvivier, graveur de monnaies et de médailles originaire de Liège et médailliste de Louis XV, que Thomas-Germain reçoit les rudiments du dessin, avant de devenir l'élève de Chardin dont l'atelier, au Louvre, est proche du logement de ses parents. Se souvenant de ses débuts, Chardin encourage son seul élève à participer au Salon de la Jeunesse de la place Dauphine, le jour de la Fête-Dieu, où ses œuvres sont remarquées. L'Observateur littéraire de 1761 écrit ainsi : « Monsieur Duvivier, dans un genre agréable et que les succès de Monsieur Chardin ont rendu encore plus recommandable, s'est attiré les regards. » Il n'a que vingt-six ans. Mais alors que son maître étend son répertoire de la scène de genre au portrait, Duvivier se fait une spécialité des natures mortes savantes dédiées aux arts et aux sciences comme dans *L'Atelier de sculpteur* (1772, Brest, musée des Beaux-Arts) ou *L'Architecture démontrée par ses attributs* (1772, Pasadena, Norton Simon Museum)<sup>1</sup>.

C'est sur le modèle des *Attributs des arts et les récompenses qui leur sont accordées* peints par Chardin en 1765 (Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage (fig. 1) et Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts) qu'est réalisée notre nature morte. L'œuvre de Duvivier montre une composition pyramidale faite pour être vue du dessous : une palette, un maillet, une règle, des plâtres d'après l'antique, une guitare, un livre et des partitions se regroupent autour d'un fût de colonne sommé d'un globe terrestre, souvenir de la nature morte hollandaise et hommage au goût du temps pour les sciences. Car les siècles se mêlent dans cette

composition où l'on reconnaît un plâtre de l'Hercule Farnèse, une tête d'expression d'Apollon, un parchemin de plain-chant et une partition plus moderne, tandis qu'on lit, sur la tranche du livre posé contre la colonne, *Temple des Muses*, titre abrégé d'un recueil d'estampes consacré aux vices et aux vertus, publié en 1665 par l'abbé de Marolles, grand érudit et collectionneur d'estampes<sup>2</sup>. Le faire lisse de Duvivier, sa palette subtile et le trait rigoureux de son dessin conviennent admirablement ici pour décrire les plâtres et leurs tons poudrés, les partitions et leurs fines transcriptions, le globe terrestre, ses terres et ses mers, qui domine la composition et l'ouvre sur le monde. Des faisceaux d'obliques créent le mouvement et distraient le regard, colonne en porte-à-faux, diagonales des pinceaux, de la règle et de la guitare. Au milieu de ces droites, un ruban de satin bleu attaché à la tête de la guitare et repris aux scènes de genre musicales des Hollandais dessine une longue courbe serpentine qui anime la surface de sa moire changeante.



1.

1. M. et F. Faré, *op.cit.*, p. 175-181.

2. M. de Marolles, *Tableaux du temple des muses tirés du cabinet de feu Mr Favereau [...] pour représenter les vertus et les vices, sur les plus illustres fables de l'antiquité*, Paris, 1655



# ATTRIBUÉ À NICOLAS-BERNARD LÉPICIÉ

Paris, 1735 – 1784

## 6. *Le Dessinateur*

Pierre noire  
20,7 x 14,6 cm  
Annoté en bas à  
gauche : *Gabriel  
de St Aubin*

Fils du graveur François-Bernard Lépicié, Nicolas-Bernard est l'élève de son père puis de Carle van Loo. Reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1769, Nicolas-Bernard Lépicié s'essaye d'abord à la peinture d'histoire mais c'est avec la peinture de genre qu'il bâtit sa renommée : Lépicié saura, dans de petits tableaux au métier fini et minutieux, faire preuve d'une observation fidèle, à la manière des petits maîtres hollandais du XVIIe alors si goûtés par les collectionneurs français.

Notre dessin d'un dessinateur saisi en plein travail, de dos, a probablement réalisé dans un atelier comme celui, célèbre, de l'artiste qui forma de nombreux élèves comme Jean-Baptiste Regnault ou Henri-Pierre Danloux. Lépicié aimait dessiner et peindre ses élèves comme nous le montre notamment le charmant portrait de Carle Vernet à l'âge de quatorze ans dit *Le Petit dessinateur* (Paris, musée du Louvre, fig. 1). Notre dessin a également pu être réalisé à l'Ecole du modèle de l'Académie

de peinture et de sculpture où Lépicié est adjoint à professeur à partir de 1770. Avec ses dégradés de gris, notre dessin est typique de l'art de l'artiste, excellent observateur de la vie quotidienne.

1.





# ANDRÉ PUJOS

Toulouse, 1738 – Paris, 1788

## 7. *La Dessinatrice*, 1781

Pierre noire et sanguine  
Diamètre 21 cm  
Signé et daté en bas au centre :  
*A. Pujos delin. ad vivum. anno 1781.*

Né à Toulouse, Pujos se forme auprès de Guillaume Cammas et de son fils François-Lambert. Spécialisé dans l'art du portrait – il expose des portraits en miniature au salon de Toulouse à partir de 1759 -, Pujos s'installe à Paris dix ans plus tard et est reçu à l'Académie de Saint-Luc. Il semble s'être spécialisé très rapidement non seulement dans la miniature mais aussi dans le portrait dessiné, à l'instar d'un Charles-Nicolas Cochin le fils. Son œuvre est essentiellement composé de portraits réalisés à l'aquarelle ou, le plus souvent, à la pierre noire rehaussée de sanguine. Le nombre et la variété des nombreuses personnalités françaises ou étrangères ayant fait appel à ses services – dont Voltaire (dessin perdu mais connu par la gravure), d'Alembert (*idem*), l'abbé Raynal (Montpellier, musée Fabre) ou l'écrivain écossais David Hume (Marseille, musée Grodée-Labadée), montrent l'étendue de sa réputation.

Notre portrait de jeune dessinatrice anonyme, signé et daté de 1781, nous montre une jeune femme de la meilleure société, coiffée et habillée à la dernière mode et portant de riches pendants d'oreille. Elle regarde de manière intense vers son modèle, placé sur la gauche, tout en dessinant sur une feuille de papier placée sur un carton à dessin posé sur ses genoux. Le traitement vibrant du fond, rendu par de petits traits de pierre noire, de même que l'orientation de lumière venant de la gauche, sont caractéristiques de l'art de Pujos.



*Paris delin. ad hanc. anno 1751.*

# JOHANN GOTTHARD VON MÜLLER

Bernhausen, 1747 – Stuttgart, 1830

## 8. Portrait d'Élisabeth Vigée-Lebrun « au chapeau de paille », 1785

Burin d'après  
E. Vigée-Lebrun,  
43,5 x 32 cm,  
petites marges

(Le Blanc 18  
ii/ iii, Firmin-  
Didot 1646)

Très belle et rare épreuve du deuxième état (sur 3) avant toute lettre mais avec le nom du graveur en haut au centre.

Annoté d'une écriture ancienne en bas à gauche : *peint par elle meme*

Petite amincissure en haut à gauche, très légères salissures sur le bord droit.

Filigrane : Colombier.

.  
Le 31 mai 1783, à l'issue d'une polémique, Mme Vigée Le Brun est admise à l'Académie royale de peinture et de sculpture. L'artiste participe alors pour la première fois au Salon où elle expose notamment son autoportrait dit « au chapeau de paille » (collection particulière) au côté de portraits de Marie-Antoinette ou de tableaux d'histoire. Deux ans plus tard, Müller, séjournant à Paris pour l'exécution d'un burin d'après le portrait de Louis XVI de Joseph Duplessis, réalise également cette estampe d'après l'autoportrait « au chapeau de paille ».

Stéphane Guégan, dans son article « Une femme de lumière », évoque ainsi l'autoportrait de 1783 de Mme Vigée-Lebrun : « Objet et symbole de sa propre

peinture, brouillant la frontière entre le charme de l'une et l'impact de l'autre, elle s'est représentée à la gorge à moitié découverte, le regard délicieusement voilé d'ombre et la bouche piquante, dont la critique a noté le charme insinuant en 1783. Le modèle rubénien, l'image espiègle de *Suzanne Fourment*, est à la fois invoqué et révoqué. Vigée Le Brun se garde des seins rebondis qu'affectionne le maître flamand et remplace la présence de l'anneau nuptial par celle d'une palette chargée de couleurs nordiques. [...] Au sujet de l'autoportrait de Vigée Le Brun, on parlera donc d'un tableau programmatique. Tout un monde s'y résumait, par ailleurs, toute une coterie, flatteuse alors, mais qui se retournera contre elle dès avant 1789 »<sup>1</sup>.

1. S. Guégan, « Une femme de lumière », sous la direction de J. Baillio et X. Salmon, *Élisabeth Louis Vigée Le Brun*, Paris, New York et Ottawa, 2016, p. 61.



# DOMINIQUE-VIVANT DENON

Châlon-sur-Saône, 1747 – Paris, 1825

## 9. *Autoportrait*, 1785-1790

Eau-forte  
et roulette  
originale,  
21 x 14, bonnes  
marges

(*Inventaire du  
Fonds français  
261, The  
Illustrated Bartsch  
156*)

Belle épreuve avec des essais de roulette dans la marge supérieure, probablement avant réduction du cuivre, légères rousseurs dans les grandes marges.

Cette gravure, dont le dessin préparatoire se trouve au musée du Louvre<sup>1</sup>, figure dans le *Catalogo di incisioni* de 1793 (p. VII, *Mons<sup>r</sup> Denon scrivendo*), ce qui établit un *terminus ante quem* pour la réalisation.

Notre épreuve, qui comporte des essais de roulette dans la marge supérieure, semble être une épreuve d'état ou d'essai, avant réduction du cuivre. Les épreuves connues (Paris, Bibliothèque nationale de France ; Londres, British Museum) ne semblent pas comporter de marges supérieure et inférieure du cuivre.

1. *Dominique-Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, Paris, musée du Louvre, 1999-2000, n° 44, p. 91.



## LOUIS GAUFFIER

Poitiers, 1762 – Livourne, 1801

### 10. *Dans l'atelier*, vers 1790

Pierre noire  
27,7 x 21,2 cm  
Signé sur le  
montage : *Goffier*

Elève de J.-H. Taraval, Louis Gauffier a 22 ans en 1784, lorsqu'il obtient le prix de Rome, ex aequo avec Jean-Germain Drouais, pour une *Chananéenne aux pieds du Christ*. Quoique formé par un artiste que Diderot considère comme un disciple attardé de Boucher, Gauffier témoigne d'une esthétique néoclassique toute pareille à celle d'un élève de David dans sa composition lauréate (Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts). De 1784, date de son entrée à l'Académie de France à Rome, sous la direction de François-Guillaume Ménageot, à sa mort prématurée en 1801, Gauffier ne quitte l'Italie qu'une seule et unique fois, en 1789 pour Paris, à l'occasion de son agrément à l'Académie. Les représailles vis-à-vis des Français, suites à l'exécution de Louis XVI, l'amènent à quitter Rome pour Florence. Ses sympathies anti-révolutionnaires le lient à N.-D. Boguet, J. Bidault ou F.-X. Fabre. A Florence, il fréquente le milieu cosmopolite et cultivé qui entoure le poète Vittorio Alfieri et son épouse Louise Stolberg, duchesse d'Albany. Louis Gauffier devient à la fois le peintre en titre de lord Hervey, ambassadeur d'Angleterre, le protégé du prince Auguste, ainsi qu'un intime de la société très fermée réunie autour du cardinal de Bernis.

Notre dessin, à travers une exécution très minutieuse et élégante, décrit un artiste de dos travaillant dans son atelier, peut-être Gauffier lui-même. Le style de Gauffier s'y signale par l'exactitude du rendu du cadre et du vêtement ; la minutie du trait ne va pas sans une relative économie de moyens, et ne nuit nullement ici à un certain accent sentimental dans l'interprétation du modèle et de sa psychologie. On peut ainsi le rapprocher d'un dessin conservé au musée des Beaux-Arts de Lille, *Portrait d'homme*, exécuté également à la pierre noire<sup>1</sup>. L'atelier se lit sur quelques notes, un moulage de l'Apollon du Belvédère à l'arrière plan, un fragment d'antique à l'avant-plan gauche, la toile enfin qui, dans toute sa blancheur, telle une fenêtre ouverte, vibre d'une lumière véritablement éblouissante.

1. *Autour de David, Disegni neoclassici del museo di Lille*, Rome, 1984, n°70, p. 80-81.



# JEAN-BAPTISTE SAMBAT

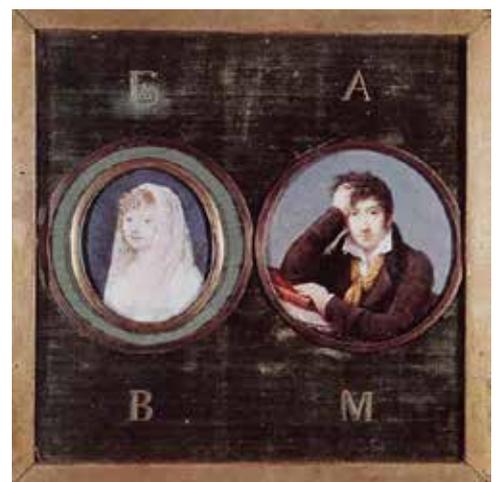
Lyon, 1760 – Paris, 1828

## 11. Deux jeunes dessinateurs, 1800-1801

Gouache sur ivoire  
Diamètre 7,3 cm  
Signé et daté en bas à droite :  
*Sambat l'an IX*

Nous ignorons tout de la formation de Sambat, probablement né à Lyon. Nous savons simplement qu'il voyage en Angleterre avant de revenir s'installer à Paris en 1791. Fervent révolutionnaire, il exerce les fonctions de contrôleur des impositions l'année suivante. Membre du club des Jacobins, Sambat siège comme juré au Tribunal révolutionnaire en 1793. Mais son engagement politique tourne court lorsque, compromis par son amitié avec les Dantonistes, il est radié de cette juridiction. Emprisonné comme suspect, il met à profit sa captivité pour réaliser des portraits miniatures de ses compagnons de détention menacés par la guillotine. Rendu à la liberté, il se consacre dès lors entièrement à son art et y obtient succès commercial et reconnaissance artistique auprès d'une nombreuse clientèle privée jusqu'au début des années 1820. Sambat a laissé un document curieux, un cahier de comptes où sont notés au jour le jour, à côté de la liste de ses œuvres, les principaux événements politiques entre 1790 et 1826. Ce document, partiellement publié par Jean Guiffrey<sup>1</sup>, est entièrement daté selon le calendrier révolutionnaire, l'année 1826 devenant l'an XXXV ! On cite peu d'exemple d'une pareille fidélité aux idéaux révolutionnaires. Sa fille Agiathis, née en 1798, formée par son père, a été une fidèle copiste pour le baron Gérard et a épousé le fils du poète Fabre d'Églantine.

Notre miniature, datée selon le calendrier révolutionnaire comme il se doit – l'an IX correspondant à l'année 1800-1801 –, nous montre deux jeunes gens, probablement deux frères, dont l'aîné, qui tient un porte-crayon et un carton à dessins, est en train de dessiner une sculpture représentant l'Apollon du Belvédère, tandis que le plus jeune tient un autre porte-crayon. Bien que le carnet de notes de l'artiste compte plus de 1000 numéros, les œuvres de Sambat sont aujourd'hui particulièrement rares. Nous pouvons citer les miniatures conservées au musée du Louvre, à la Wallace Collection de Londres, dans la Tansey Collection of Miniatures de Celle, au Cincinnati Art Museum ou encore à Milan, à la Biblioteca Nazionale Braidense qui conserve le beau double portrait de l'écrivain Alessandro Manzoni et de son épouse Enrichetta Blondel (ill. 1).



1.

1. J. Guiffrey, « Sambat peintre de miniatures et sa fille Agiathis », *L'Art, revue hebdomadaire ou bi-mensuelle illustrée*, n° 59, 1894, p. 16-25.



# BALTHASAR CHARLES LARPANTEUR

Versailles, 1783 – après 1846

## 12. *Autoportrait*, 1810

Huile sur toile  
70 x 53 cm  
Signé et daté sur  
le livre :  
*Balthasar /  
Larpanteur / peint  
par / lui-même /  
en 1810*

EXPOSITION  
Salon de 1810,  
n° 463

Nous sommes peu renseignés sur Balthasar Charles Larpanteur, peintre né et travaillant à Versailles. De 1810 à 1846, il expose durant trente cinq ans au Salon principalement des portraits et quelques scènes de genre. La liste de ses œuvres établie par Bellier et Auvray révèle un talent d'abord ancré dans le portrait, pour la plupart anonymes<sup>1</sup> : *Portrait de M. l'abbé de Lafage* (Salon de 1814), *Portrait en pied de M. le baron F...*, *ancien colonel de dragons avec son fils* (Salon de 1819), *Une fiancée avec ses sœurs* (Salon de 1836), *Portraits de M. L. de Melun, sous deux poses différentes* (Salon de 1841), etc. Une œuvre particulière attire l'attention, celle de *Raspail à la prison de Versailles, recevant la visite de sa famille*, peint en 1832 et exposé au Salon de 1835 (collection particulière)<sup>2</sup>. Il semble s'agir d'une des très rares peintures de l'artiste mêlant scène de genre et portrait.

Notre *Autoportrait* est la première œuvre exposée par l'artiste au Salon de 1810. Dès les années 1790, l'artiste aspire à un nouveau statut social, le valorisant

comme appartenant à une élite culturelle à la pointe de la mode. C'est l'image que Larpanteur souhaite donner de lui ici : vêtu d'une élégante redingote, le cou ceint d'une précieuse cravate blanche, Larpanteur s'affiche comme un homme à la mode. Il se tient en plein air, tenant à la main un carnet et un crayon, ce qui renvoie à l'image du peintre paysagiste allant dessiner sur le motif. Bien qu'exclusivement portraitiste par la suite, il n'est donc pas à exclure que Larpanteur, dans sa jeunesse, ait été tenté par la carrière de paysagiste. D'une main, il retient son chapeau haute forme, comme s'il était déstabilisé par un vent violent. Avec cette pose surprenante, Larpanteur, dont le regard direct interpelle le spectateur, cherche par l'intermédiaire de ce portrait inhabituel à établir une stratégie de reconnaissance en attirant sur lui l'attention des critiques et de clients désireux de faire réaliser leur portrait.

1. E. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'école française*, Paris, 1882-1885, tome I, p. 913-914.

2. *Raspail*, Paris, Bibliothèque nationale, 1978, n° 50.



## LOUIS-MARIE PETIT

Fontainebleau, 1784 - mort après 1839

### 13. Jacques-Louis David corrigeant ses élèves dessinant d'après le modèle dans l'atelier de l'Institut, vers 1810-1815

Plume et encre  
brune  
20,3 x 31,5 cm

Filigrane : Van  
der Ley.

Élève du sculpteur Jean-Guillaume Moitte puis de David, Petit expose au Salon à partir de 1814. Il semble s'être fait une spécialité des vues d'atelier puisqu'il expose cette année là *Une jeune écolier suivant les arts* avant de montrer au salon de 1819 un dessin au trait représentant un *Intérieur d'une école de dessin, plusieurs élèves étudiant d'après la bosse*. Ces dessin, apparemment particulièrement importants pour l'artiste, seront encore présentés en 1829, au salon de Douai<sup>1</sup>. Par la suite, Petit réalise une carrière de portraitiste dont de nombreux exemples sont montrés au salon jusqu'en 1839. Son fils, François Petit, mais surtout son petit-fils, Georges Petit (1856-1920), ont eu un rôle important sur le marché de l'art parisien.

Vers 1810, Louis-Marie Petit est élève du sculpteur Jean-Guillaume Moitte, et il en représente l'atelier dans une œuvre aujourd'hui conservée au musée Magnin (fig. 1). Peu de temps après, il entre dans l'atelier de Jacques-Louis David. Celui-ci, alors l'artiste le plus puissant de l'Europe, vient d'ouvrir un nouvel atelier au sein de l'Institut, après avoir laissé son ancien local à la Sorbonne. C'est de cette époque que date notre dessin sur lequel on distingue nettement la coupole de l'ancien Collège des Quatre Nations, construit par Mazarin, et affecté depuis 1805 à l'Institut.

David, assis sur la droite (fig. 2), est bien reconnaissable à la tumeur qui affecte sa joue gauche, la rendant boursouflée. Cette affection, qui rendait son élocution difficile, valut à l'artiste le surnom de « grosse joue » par la presse royaliste sous le Directoire. Il

est en train de corriger les élèves les plus jeunes, qui viennent de s'exercer au dessin d'après le modèle masculin, qui pose au centre de l'atelier. Les élèves plus avancés, habillés à la dernière mode et placés sur la gauche, réalisent des peintures d'après le même modèle. Cet atelier sera fermé en avril 1816, après le départ de David en exil. Notre dessin s'inscrit ainsi entre la vue de l'atelier de David dessinée par Jean-Henri Cless en 1804 (Paris, musée Carnavalet) et celle peinte par Louis-Mathieu Cochereau en 1813 (Paris, musée du Louvre).

1.



2.

1. *Les Salons retrouvés, éclat de la vie artistique dans la France du Nord, 1815-1848*, Calais, musée des Beaux-Arts et de la dentelle, Douai, musée de la Chartreuse, 1993, tome II, p. 142.



## ALPHÉE DE RÉGNY

Lyon, 1789 – Genève, 1881

### 14. *La Dessinatrice au mont Palatin*, 1812

Aquarelle  
269 x 330 mm  
Signé, localisé et  
daté en bas au  
centre : *A. Regny*  
*/ fecit in Roma /*  
1812

Portraitiste et paysagiste, Alphée de Régny partage son travail et son temps entre ses ateliers de Paris et de Genève. De 1831 à 1842, il expose au Salon de Paris et reçoit en 1838 une médaille de troisième classe. Entre 1842 et 1850, il participe aux expositions officielles de Berne en exposant uniquement des paysages et des vues de villes italiennes, ce qui révèle ses nombreux séjours dans ce pays. Le musée des Beaux-Arts de Lyon conserve une vue de Naples, *Le Quai à Margellina* tandis qu'une *Vue du forum romain avec l'arc de Titus* se trouve aujourd'hui au Kunstmuseum de Berne.

Pour représenter cette vue romaine, Régny s'est placé sur le mont Palatin, surplombant le Forum romain. De gauche à droite, on peut reconnaître la campanile de l'église Saint-Françoise-Romaine, l'abside du temple de Vénus et Rome et la tour des Milices. En 1812, Rome était alors gouvernée par les français qui avaient lancé de vastes campagnes de fouilles sur le Forum romain.



# LOUIS-EUGÈNE LARIVIÈRE

Paris, 1800 – 1823

## 15. *Autoportrait*, 1817

Fusain, pierre  
noire, sanguine  
et rehauts de  
blanc  
25 x 23 cm  
Annoté sur le  
montage en  
bas à gauche :  
*Larivière jeune*  
*delt 1817*

Louis-Eugène Larivière montre très tôt des dispositions pour le dessin et travaille aux côtés de son frère aîné, Charles-Philippe Larivière (1798-1876), le retrouvant bientôt dans l'atelier de Girodet. Louis-Eugène entre à l'école des Beaux-arts en février 1816 et, en 1821, concourant pour le grand Prix de Rome, il est reçu à l'issue du premier concours d'essai aux côtés de son frère. Cependant, en juin 1823, Eugène meurt à 23 ans, emporté par une maladie aiguë<sup>1</sup>.

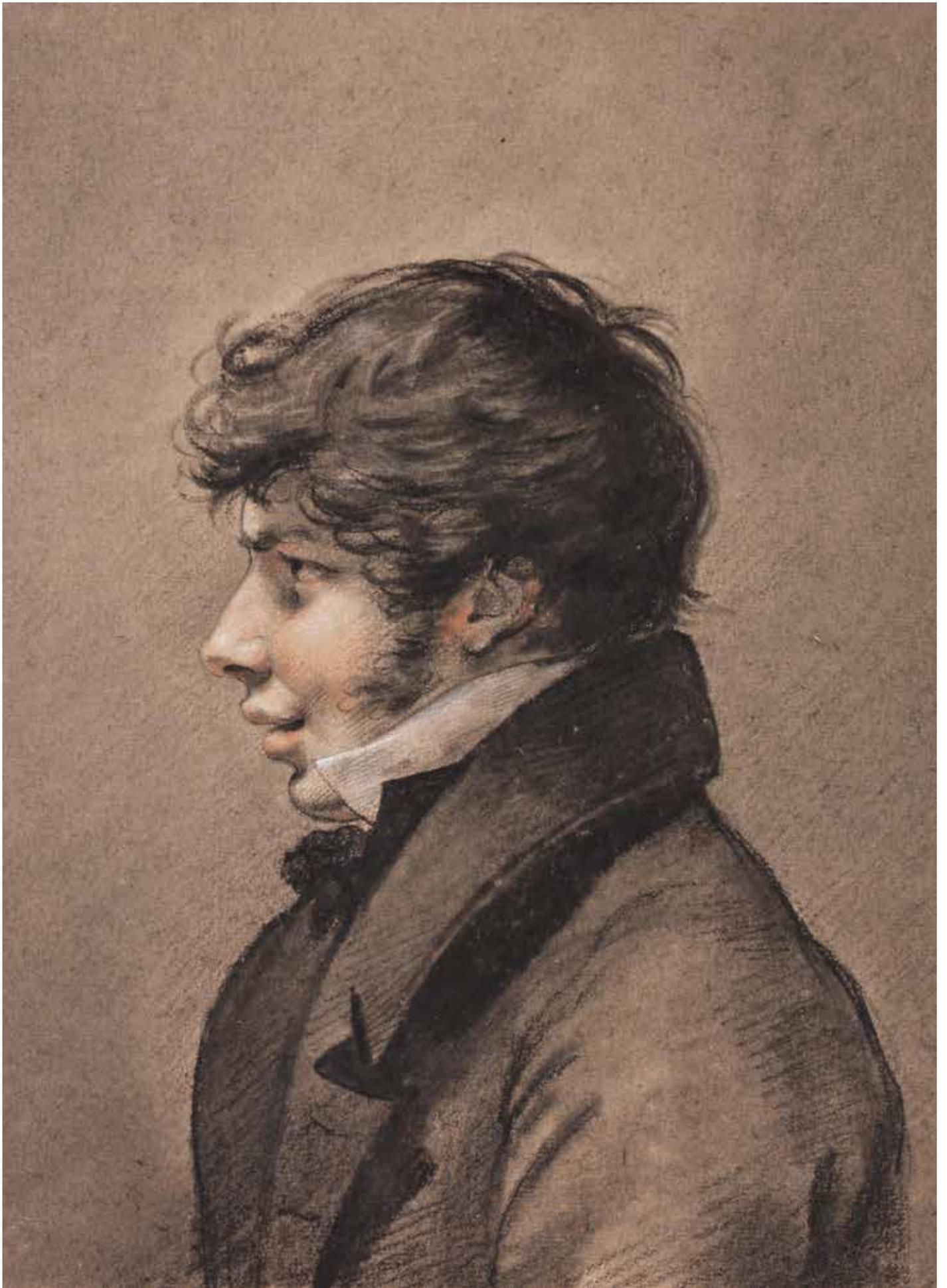
Bien qu'il est ait concouru au grand Prix de Rome, Larivière jeune n'est plus aujourd'hui connu que comme portraitiste, son œuvre la plus célèbre étant le portrait de sa sœur Paméla, conservé au musée du Louvre. Le musée de Picardie conserve également un *Autoportrait* et un *Portrait d'Edmond Larivière*, jeune frère de l'artiste. Notre dessin, œuvre inédite, permet de mieux cerner l'art de portraitiste de Louis-Eugène Larivière. Il s'agit d'un autoportrait du jeune artiste que l'on peut comparer au portrait figurant dans la célèbre lithographie d'Alexandre-Marie Colin, *L'Atelier de Girodet*, image tout

à fait contemporaine de notre dessin et où Larivière jeune figure à côté de son frère en haut à gauche (ill. 1). Dans notre dessin, Larivière accentue l'image idéale du jeune peintre à la destinée romantique, insistant sur les qualités de l'artiste dandy, pâle et strictement vêtu de noir et blanc, qui dissimule sous une élégance impeccable les tragédies du cœur et de l'esprit.

Nous remercions Melle Isabelle Loddé, spécialiste de l'artiste, pour son aide dans la rédaction de cette notice.



1. I. Loddé, « De l'intimité familiale au musée du Louvre : le *Portrait de Paméla Larivière* par Eugène Larivière », *Revue du Louvre*, 2006-4, pp. 51-56.



## D.E. BRANTE

Vers 1820

### 16. *Dans l'atelier : Triple portrait allégorique de l'artiste peintre, sculptrice et musicienne*

Huile sur toile  
70 x 85 cm  
Signé en bas à  
gauche : D. E.  
Brante px

Cette étonnante peinture nous montre trois femmes dans un même atelier. Le personnage principale se situe sur la droite : une jeune femme, le pinceau à la main, achève un portrait, très probablement la copie d'une peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle. Sur le mur situé derrière le chevalet sont suspendus d'autres œuvres, des portraits et une peinture religieuse. Au-dessus, dans des couronnes de fleurs, on remarque les noms des dieux de la jeune artiste : Titien, Raphaël, Van Dyck, Mignard. Au fond de l'atelier, la production habituelle de l'artiste est entassée : toujours des portraits, soit de ses contemporains

soit des copies de peinture anciennes. Sur la gauche, une sculptrice, debout, semble tailler un portrait en marbre ; derrière elle est exposé un autre buste en marbre. Enfin, tout au fond, une jeune harpiste s'exerce sur son instrument. Même si chacune de ces jeunes personnes est habillée de manière différente, la similitude des visages et des coiffures laisse à penser qu'il s'agit de la même personne : sous le couvert de cette triple représentation, cette peinture célèbrerait ainsi les dons d'une jeune femme, à la fois peintre, sculptrice et musicienne.



## FRANÇOIS-MICHEL PRÉAULX

Actif à Constantinople entre 1796 et 1827

### 17. *Vue du temple d'Artémis à Sardes (Turquie), vers 1820*

Plume et encre  
de Chine,  
aquarelle  
53,2 x 31 cm

Architecte, Préaulx arrive à Constantinople en 1796 comme architecte dans la compagnie d'artistes et d'ouvriers engagés pour organiser les ateliers de l'armée et de la marine ottomane. A la suite de l'invasion par Bonaparte de l'Égypte, il fut l'un des rares français à continuer à résider en Turquie. En 1811, il est nommé dessinateur de l'ambassade de France par l'ambassadeur, le général Andréossy et participe à l'ouvrage de ce dernier, *Constantinople et le Bosphore de Thrace pendant les années 1812, 1813, 1814 et pendant l'année 1826* (Paris, 1828, 10 planches). Il réalise également de nombreuses vues de la ville qui seront publiées dans *l'Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur les rives du Bosphore* de Charles Pertuisier (Paris, 1815-1817, 25 planches) et dans l'ouvrage de Pierre-Amédée Jaubert, *Voyage en Arménie et en Perse* (Paris, 1821, 2 planches).

Sardes était la capitale du royaume de Lydie, située dans la vallée de l'Hermos, au bord de la rivière Pactole. C'est sous les règnes de Gysès, vers 685 avant J.-C., et de Crésus (560-564 avant J.-C.) que la ville connaît une période de grande prospérité et d'essor commercial, avec notamment l'exploitation de l'or de la rivière Pactole. Détruite par un tremblement de terre en 17 de notre ère, Sardes est reconstruite par Tibère avant de devenir une importante cité chrétienne où l'apôtre Paul séjourna. Détruite par l'invasion mongole, le site est définitivement abandonné en

1402. Aujourd'hui situé à une centaine de kilomètres de la ville d'Izmir, le site de Sardes est fouillé par l'université de Harvard depuis 1958. Parmi les ruines les plus importantes du site, avec le gymnase et la synagogue, figurent les restes du temple d'Artémis. Cette dernière était la déesse principale de la ville et son temple de Sardes était l'un des sept plus grands temples grecs (plus du double de la taille du Parthénon). Le temple a été reconstruit à plusieurs occasions et notamment en 17 après J.-C., après avoir été fortement endommagé par un violent séisme.

Le site de Sardes est redécouvert vers la fin du XVIIIe siècle, lorsque les premiers voyageurs européens commencent à découvrir l'Asie Mineure. Préaulx visite probablement les ruines vers 1815, alors qu'il est employé par le général Andréossy. Sa vue du temple d'Artémis montre le site alors encore inexploré et signalé seulement par cinq colonnes encore debout avec une partie de leurs chapiteaux et entablement, se détachant sur les montagnes environnantes. Un artiste (Préaulx lui-même ?) est représenté dessinant les ruines au premier plan à gauche tandis qu'un autre européen désigne les colonnes à l'ombre desquelles se reposent plusieurs turcs. Il est intéressant de noter qu'au moment de la visite de Préaulx, cinq colonnes sont encore debout. Quelques années plus tard, seulement deux seront encore érigées, encore aujourd'hui en place.



## TOMMASO SEBASTIANI

Actif à Rome et à Florence en 1822

### 18. *Le Jeune Michel-Ange qui montre à Laurent le Magnifique la tête de satyre, 1822*

Plume et encre  
brune, lavis brun  
sur préparation  
à la pierre noire  
24 x 17 cm

Notre dessin est une œuvre préparatoire pour le tableau de même sujet, exposée en 1822 à l'Accademia delle Belle Arti de Florence. Alors acquise par le collectionneur arétin Ranieri Bartolini, le tableau est aujourd'hui conservé au Museo Statale d'Arte Medievale e moderna d'Arezzo (fig. 1). Ce tableau est cité dans un article anonyme, publié à l'occasion de l'exposition de 1822 : « Bellissimo argomento si è quello scelto dal sig. Tommaso Sebastiani romano, il quale figura *il giovinetto Michelangiolo che presenta al magnifico Lorenzo de' Medici la testa del satiro suo primo saggio nella scultura*. Questo quadro mostra esser fatto da un artista, che non ha uso continuo di dipingere, onde un poco stentata n'è riuscita l'esecuzione. Ma il quadro nelle totalità fa buono effetto, è ben condotto [...]. Da questo artista potranno aspettarsi ottimi lavori, se verra incoraggiato »<sup>1</sup>. Les œuvres de Tommaso Sebastiani sont très rares et il est probable qu'il disparaît rapidement après 1822.

Lorsqu'il arrive à Florence à l'âge de 10 ans, Michel-Ange entre en apprentissage dans l'atelier de Ghirlandaio. Mais il quitte rapidement cet atelier pour rejoindre le sculpteur Bertoldo di Giovanni. Celui-ci, après une formation auprès de Donatello, était devenu le « conservateur » de la collection de sculptures antiques

rassemblées par les Médicis et dans les jardins de la place San Marco à Florence. Dans cet endroit, Laurent le Magnifique, avait établi une sorte d'école d'art, mettant en présence les antiques, des maîtres et des jeunes avides d'apprendre d'une manière informelle. Ici se place une anecdote citée par Ascanio Condivi, le biographe de Michel-Ange et illustrée par Sebastiani. Dans les jardins de San Marco, Michel-Ange avait sculpté une tête de faune. Laurent venant à passer par là, fit remarquer au jeune artiste que le faune, malgré son grand âge, avait encore toutes ses dents. Alors Michel-Ange fit sauter, d'un coup de ciseau, l'une des dents du faune. Laurent apprécia à la fois l'art et l'attitude du jeune homme et cela serait à la suite de cet événement qu'il prit Michel-Ange sous sa protection<sup>2</sup>.

1.



1. « Accademia delle Belle Arti, Esposizione del mese d'ottobre 1822, in occasione del Concorso triennale », *Antologia*, tome VIII, Florence, 1822, p. 384-385

2. A. Condivi, *The Life of Michel-Ange*, trad. A. Sedgwick Wohl, Pennsylvania State University Press, 1999, p. 10-12.



# JEAN-CHARLES DEVELLY

Paris, 1783 - Sèvres, 1862

## 19. Fabrication de la porcelaine à Sèvres, sculpteurs et garnisseurs, projet d'assiette pour le service des Arts industriels, 1823

Pierre noire,  
plume et encre  
brune  
Diamètre 14 cm  
Annoté en  
haut à la pierre  
noire : *sculpteurs  
monteurs  
garnisseurs*

Jean-Charles Develly est probablement le meilleur des peintres chargés de réaliser le décor des pièces fabriquées à Sèvres. Durant sa longue carrière à la Manufacture de 1813 à 1848, son activité fut vraiment prodigieuse : services comme celui des *Objets du dessert* (1819-1820), déjeuners dont celui dit des *chasses diverses* ou encore meubles spectaculaires comme la *Pendule astronomique*, rien n'échappe à son pinceau. Paysagiste et surtout peintre de genre, c'est un artiste doué de remarquables facultés d'observation. C'est probablement pourquoi Alexandre Brongniart, directeur de la Manufacture de Sèvres depuis 1800, fit appel à lui à partir de 1820 pour réaliser un service à dessert particulier, dit des *Arts industriels*.

Le sujet très inhabituel de la représentation des fabriques et ateliers artisanaux a probablement été inspiré à Brongniart par la reprise des Expositions des produits de l'industrie française en 1819. Instaurés par le Directoire mais suspendus durant l'Empire, ces manifestations avaient pour objet d'offrir un panorama de la production des diverses branches de l'industrie. L'adaptation de ce sujet à la porcelaine est une idée novatrice et le résultat est un service à dessert particulièrement complet comprenant 119 assiettes et 34 pièces de forme. Bien que considéré comme terminé dès 1828 et exposé en partie au Louvre cette année-là, le service restera dans les magasins de la manufacture jusqu'en 1836. Alors acheté par Louis-Philippe, il est offert au prince de Metternich, chancelier de l'empire d'Autriche<sup>1</sup>.

Les premiers dessins de Develly ont été faits sur place, à Sèvres et évoquent les métiers liés à la manufacture, art de la porcelaine ou de la verrerie. Notre dessin est ainsi préparatoire pour une assiette conservée à la Cité de la Céramique à Sèvres (MNC 2872.1, fig. 1) qui montre l'atelier des sculpteurs et garnisseurs. Au début du XIXe siècle, les sculpteurs reproduisaient en pâte les pièces comportant des figures dont les modèles étaient fournis par

des artistes. Ici, un sculpteur met la dernière main sur un buste en biscuit de porcelaine dure représentant Louis XVIII en costume de sacre, sculpté par Jean Nicolas Alexandre Brachard en 1823. De chaque côté, les garnisseurs, chargés de coller sur une pièce les différents éléments, becs ou anses, que sa forme ne permet pas de réaliser en une seule fois, sont occupés à monter différents objets.

Ce qui caractérise l'art de Develly dans ses dessins faits sur le vif, c'est une capacité à saisir le mouvement juste de l'ouvrier, joint à une remarquable facilité d'invention qui lui permet de composer, dans un diamètre restreint, une véritable scène vivante. Develly allie à la précision du miniaturiste un sens aigu de l'observation qui font de ces dessins des documents inestimables pour l'histoire des métiers et des mœurs, évoquant avec une exactitude qui ne saurait être mise en doute, les principaux arts industriels de son temps.



1.

1. Malheureusement démembré à une époque inconnue, ce service n'est que partiellement connu aujourd'hui. La Cité de la Céramique de Sèvres conserve 25 assiettes et 2 glacières tandis que d'autres assiettes se trouvent dispersées entre le Museum of Fine Arts de Boston, le British Museum de Londres et d'autres musées ainsi que dans différentes collections particulières.



# ACHILLE DEVÉRIA

Paris, 1805 – Paris, 1857

## 20. *Autoportrait en costume espagnol, vers 1824*

Pierre noire et  
aquarelle  
16 x 10 cm, les  
angles abattus

EXPOSITION  
*Devéria*, Paris,  
Galerie Robert  
Schneider, 1952

Achille Devéria montre très jeune des aptitudes pour le dessin et entre dans l'atelier de Louis Laffite, dessinateur du Cabinet du roi et des fêtes publiques. Avec son frère Eugène, il poursuit sa formation dans l'atelier d'Anne-Louis Girodet et à l'Académie des Beaux-Arts. Cependant, Devéria se consacre rapidement aux estampes, illustrant les plus grands ouvrages de son temps car il a besoin des revenus tirés de l'illustration pour faire vivre sa famille. Devéria expose à plusieurs reprises au Salon, en 1845, 1846 et 1850, avant de recevoir l'année suivante, la commande par l'État d'une *Apothéose de Sainte Clotilde* pour l'église Saint-Roch de Paris. En 1848, il est nommé conservateur adjoint au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, dont il deviendra conservateur en chef en 1855. Si l'œuvre de dessinateur et peintre de Devéria reste peu important, le nombre de ses lithographies est pléthorique : plus de 3000 pièces, allant de la scène de genre aux sujets historiques et religieux, en passant par les estampes de mode.

Devéria profite des personnalités captivantes qu'il côtoie pour s'illustrer rapidement comme le portraitiste de toute la génération romantique : Victor Hugo, Alexandre Dumas, Alfred de Vigny ou Alphonse de Lamartine ont eu leur portrait fait par Devéria. Les autoportraits de l'artiste sont beaucoup plus rares. Devéria est cependant l'auteur d'une lithographie surprenante, un *Autoportrait à l'air fatal*, réalisée vers 1840 (fig. 1). Notre *Autoportrait* est beaucoup plus précoce. L'artiste, âgé d'une vingtaine d'années, se représente

de trois-quarts à mi-corps habillé en espagnol : dans une position fière, les mains sur les hanches, il porte un gilet brodé et un turban rouge noué à l'arrière de la tête. Ce travestissement rappelle le goût de l'artiste pour les costumes historiques et les costumes de scène : durant les années 1830, Devéria a publié plusieurs recueils de costumes dans lesquels on trouve des costumes espagnols semblables à celui dont s'est paré notre artiste. Notre dessin, rapidement esquissé à la pierre noire, a été relevé d'aquarelle avec une grande énergie qui saisie au vol l'expression boudeuse de l'artiste, dans une veine toute romantique.

Nous remercions Mme Olivia Voisin, spécialiste de l'artiste, qui nous a aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous a fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice.



1.



## 21. *Un atelier de sculpteur*

Huile sur toile  
48,5 x 64,7 cm

Les ateliers de sculpture ont été exceptionnellement représentés en peinture au cours du XIXe siècle. L'absence de peinture parmi les praticiens ne suffit pas à justifier cette rareté, mais on peut aussi invoquer l'inconfort d'un lieu rempli de bruits d'outils et surtout de poussière pour expliquer une telle rareté. Les vues de *L'atelier de Houdon* par Boilly (Paris, musée du Louvre) ou de celui de Dantan par Lépaulle (Paris, musée Carnavalet) font exception à cette règle, mais encore s'agit-il de glorifier une personnalité dans son univers quotidien.

Notre tableau est un témoignage singulièrement précis de la vie d'un atelier de sculpteur dans la première moitié du XIXe siècle. Comme dans *L'atelier d'Horace Vernet* peint en 1821 (Paris, collection privée) et dans celui de Xavier Leprince peint en 1826 (Madison, Elvehjem Museum of Art), deux jeunes gens se livrent à des passes d'armes. Cette tradition trouve probablement son origine dans la glorification des campagnes napoléoniennes, qui introduisit à des fins

d'études des trophées d'armes dans tous les ateliers. Une telle activité n'était pas sans risque et l'on sait que le *Mazeppa* d'Horace Vernet se retrouva zébré d'un coup de fleuret malencontreux, mésaventure que semble avoir également subie notre tableau. Si ces joutes permettaient aux élèves les plus turbulents de se dépenser, elles étaient aussi un moyen économique d'éviter l'engourdissement au cours d'hivers rigoureux. Ici, en l'absence de poêle, la vaste salle éclairée par une verrière, semble glaciale. À l'exception du praticien vêtu d'une grossière blouse de toile et chaussé de sabots, chacun des protagonistes est engoncé dans une épaisse redingote. Juché sur le lion monumental, un jeune homme arbore un calot mis à la mode lorsque les artistes épousèrent la cause des Grecs luttant pour leur indépendance. Il n'est pas non plus d'atelier sans musique : au tambour et à la trompette de l'atelier de Vernet répondent ici une guitare et un violon.



# JEAN-FRANÇOIS GIGOUX

Besançon 1806 – 1894

## 22. *Les Derniers moments de Léonard de Vinci*, 1835

Huile sur papier  
29,5 x 41 cm

C'est avec sa monumentale toile des *Derniers moments de Léonard de Vinci* (3,44 x 4,88 m) que Gigoux obtient la reconnaissance au Salon de 1835 (Besançon, musée des Beaux-Arts, fig. 1). Après François-Guillaume Ménageot (*La mort de Léonard de Vinci*, 1781, château d'Amboise) et Jean-Auguste-Dominique Ingres (*François Ier reçoit les derniers soupirs de Léonard de Vinci*, 1818, Paris, Petit-Palais), Gigoux est le troisième peintre à s'inspirer de la légende relatée par Vasari qui veut que le maître soit mort dans les bras de son protecteur d'alors, François Ier, au manoir du Clos-Lucé, près d'Amboise, le 2 mai 1519. L'originalité de Gigoux est d'évoquer la dernière communion du peintre : « Devenu vieux, il [Léonard] resta plusieurs mois alité. Se voyant près de la mort, il se voulut instruire de la sainte religion catholique. Il se confessa et comme il ne pouvait rester sur ses pieds, appuyé sur le bras de ses amis et de ses élèves, il voulut recevoir le saint sacrement hors de son lit ».

Notre esquisse montre la composition déjà bien en place : au centre, le moribond soutenu par François Ier ; à l'arrière-plan sur la droite, le lit à baldaquin orné de lourds rideaux, sur la gauche et à gauche, le prêtre, assisté de deux enfants de chœur céroféraires, s'avance, l'hostie à la main. Étrangement, on ne connaît pas de dessins ou d'esquisses pour un tableau d'un aussi grand format et notre huile sur papier semble être la seule étude préparatoire conservée.

1.





## AUGUSTE RAFFET

Paris, 1804 – Gênes, 1860

### 23. *Dans l'atelier : les habits militaires*, vers 1840

Huile sur toile  
45,5 x 38 cm

Après une formation comme décorateur de porcelaine, Raffet entre en 1824 dans l'atelier de Charlet qui lui enseigne la lithographie. Quelques années plus tard, il s'inscrit dans l'atelier de Gros et essaye, sans succès, de passer le concours pour le prix de Rome entre 1831 et 1833. Après ces échecs, Raffet retournera à l'estampe tout en continuant de peindre pour son plaisir et celui de ses collectionneurs. En peinture comme en lithographie, la célébration des fastes militaires et héroïques de la France contemporaine restera le thème prédominant de l'œuvre de Raffet avec une préférence pour l'épopée napoléonienne.

Notre vue de son atelier nous montre un mélange d'objets caractéristiques des ateliers d'artiste : châssis, palette, carton à dessin ou moulages d'un buste de femme ou d'une main. Mais abondent aussi les pièces – sabre, fusil, cor, tambour, baudrier, calot, casque – et habits militaires dont Raffet

avait besoin comme documentation pour ses œuvres où l'authenticité historique est toujours respectée. Le bicorne, évocation de la silhouette légendaire de Napoléon, est présent deux fois dans notre image. Un bicorne orné d'une cocarde est suspendu au mur, tandis que, sur la chaise paillée dans l'angle inférieur gauche, est placé en évidence un tableautin avec le bicorne, l'aigle et la légion d'Honneur posés devant une évocation de l'île de Sainte-Hélène. Ce genre de représentation allégorique de l'aventure napoléonienne, essentiellement diffusé par le biais de l'estampe populaire, devient très répandu à partir du retour des cendres de Napoléon en décembre 1840. On retrouve dans notre tableau la précision toute militaire, le souci du détail, le compte rendu exact de la réalité qui sont caractéristiques des œuvres de Raffet.



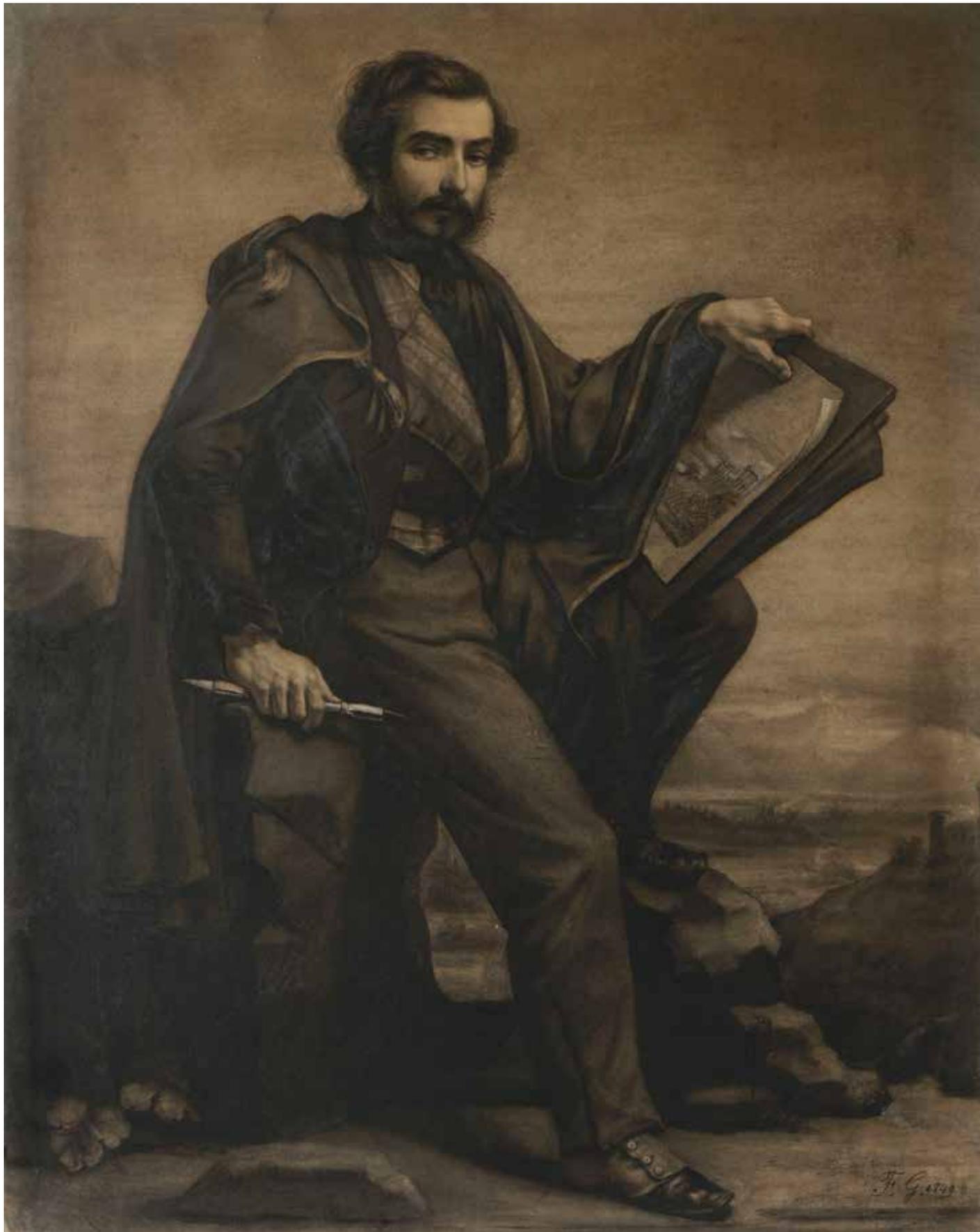
24. *Portrait d'artiste dessinant dans la campagne*

Fusain  
68,5 x 53 cm  
Signé en bas  
à droite : F. G.  
1849

Chaudement habillé, notre paysagiste pose fièrement dans la campagne, adossé à un rocher. Il tient de la main droite un porte-mine et de la gauche un carton à dessin sur lequel est posé le dessin qu'il vient à peine de faire : on distingue au fond à droite le motif d'un bâtiment avec des tours posés en bordure d'une colline que l'artiste vient de croquer.

Malgré les initiales F.G. et la date de 1849 portés en bas à droite, l'identité du dessinateur et du portraituré (s'il ne s'agit pas d'un autoportrait) restent un

mystère à résoudre. Notre feuille est en tout cas typique des portraits d'artistes représentés en train de peindre ou de dessiner « sur nature », thème récurrent à partir des années 1780. C'est avec une fierté évidente que l'artiste se représente en peintre de paysage et déclare ainsi son identité professionnelle. En projetant son image sur un arrière-plan naturel, l'artiste revendique l'importance de l'étude d'après nature comme composante essentielle de son travail et saisit cette occasion pour prouver son talent.



## GAETANO CHIERICI

Reggio Emilia, 1838 - 1920

### 25. *Dans l'atelier*, vers 1860

Huile sur papier  
marouflée sur  
toile  
40 x 37 cm  
Signé en bas à  
droite : *Chierici*  
*Gaetano*

Après une première formation à Reggio Emilia puis à Bologne, Chierici s'installe à Florence en 1859 pour continuer ses études. Là, il fait connaissance avec le groupe des Macchiaoli – Giovanni Fattori, Silvestro Lega et Telemaco Signorini – et est influencé par leur esthétique vériste qui exige une « observation scrupuleuse et exacte des formes infinies et des caractères du monde contemporain ». En 1866, il quitte Florence pour revenir dans sa ville natale qu'il ne quittera plus et où il assumera la charge de directeur de l'école des beaux-arts entre 1882 et 1907. Ce retour aux sources s'accompagne d'un changement dans la peinture de Chierici : celui-ci se spécialise à la fin des années 1860 dans une peinture de genre montrant des scènes anecdotiques placées dans des intérieurs domestiques. A l'*Esposizione di Belle Arti di Brera* en 1869, *La Maschera* (Milan, Pinacoteca di Brera) lui assure un grand succès critique et marque le début de la fortune commerciale de l'artiste.

Cette image d'un intérieur au décor très simple nous montre l'atelier d'un peintre : deux chevalets, une palette, des plâtres, des études et des toiles achevés suspendus au

mur ou jetées par terre évoquent la fièvre créatrice de l'artiste. Cette manière réaliste d'évoquer un atelier n'est pas sans rappeler des peintures romantiques du début du XIXe siècle comme *L'Autoportrait dans une mansarde* de Tommaso Minardi (vers 1810, Florence, Galleria degli Uffizi) ou encore *le Coin d'atelier, le poêle* autrefois attribué à Eugène Delacroix (Paris, musée du Louvre). Les études de figure académique comme les paysages évoquent bien les travaux exécutés par Chierici durant sa période florentine (1859-1866) où il complète son apprentissage tout en cherchant sa voie. La toile blanche posée sur un chevalet au centre de la pièce pourrait être analysée comme une évocation du syndrome de la page blanche de l'écrivain ou de la difficulté pour un créateur de trouver l'inspiration au moment d'entamer une œuvre nouvelle.

Nous remercions le professeur Fernando Mazzoca pour son aide dans la rédaction de cette notice.



## GUSTAVE COURTOIS

Pusey, 1853 – Paris, 1923

### 26. *Portrait du peintre Carl Ernst von Stetten*, vers 1875

Huile sur toile  
58,5 x 76 cm  
Signé et situé en  
haut à gauche :  
*Gustave Courtois*  
/ Paris

PROVENANCE  
Atelier de  
l'artiste  
Par descendance,  
collection  
particulière

Né à Pusey, en Haute-Saône, Gustave Courtois fait ses études au lycée de Vesoul où il est remarqué par son professeur, Victor Jeanneney, qui montre ses dessins à Gérôme : celui-ci l'encourage à entrer à l'École des Beaux-Arts où il enseigne. Là, Courtois, Dagnan-Bouveret, Muenier, Prinnet forment ce que l'on a appelé « l'école haut-saônoise ». Courtois et Dagnan-Bouveret sont très liés, au point de partager leur atelier ; Dagnan épousera Maria Walter, cousine de Courtois. Trois échecs au Prix de Rome ne l'empêchent pas de faire carrière et d'obtenir succès et récompenses officielles. Comme Gérôme, Courtois, portraitiste mondain (*Portrait de Madame Pierre Gautereau*, 1891) et peintre d'histoire (*César au tombeau d'Alexandre Le Grand*, 1878), débute avec une touche lisse et un fini virtuose qui doivent beaucoup à son maître. Avec le temps, si les thèmes restent les mêmes, la touche de Courtois se fait plus libre, sa couleur plus chaude, ses contours plus flous, comme dans son *Dionysos endormi* de 1906. Courtois est également l'auteur de grands décors pour les églises, pour la mairie de Neuilly et le foyer de l'Odéon.

Né à Augsbourg en 1853, Carl Ernst von Stetten, venu à Paris dans les années 1870 pour y apprendre la peinture, rencontre Courtois et Dagnan-Bouveret dans l'atelier de Gérôme : entre Courtois et Stetten, c'est le début d'une amitié qui durera une vie. On doit à Courtois de nombreux portraits de son ami datant de leurs années d'apprentissage (1870-1878) : il lui donne ainsi les traits de son énigmatique *Orphée* de 1875 (Pontarlier, musée, fig. 1). Notre tableau, qui date très certainement de la même période est un portrait de l'artiste en jeune homme qui doit beaucoup à la Renaissance et aux autoportraits de Courbet, se référant lui-même à l'Homme au gant. Dans son atelier – on distingue à droite une sellette supportant une sculpture –, un jeune dandy toise du regard le spectateur. On retrouve ici, comme dans le portrait aristocratique de Titien, le noir intégral de l'habit, le fond nu et l'absence d'accessoires qui, obligeant à aller à l'essentiel, spiritualisent le portrait: le visage sur lequel se concentre toute la lumière semble éclairé de l'intérieur, tandis que la pose élégante de la main sur le front, ombre le regard et suggère la pensée créatrice.



1.



# FRÉDÉRIC REGAMEY

Paris, 1849 - 1925

## 27. *L'Atelier de Carolus-Duran*, 1887

Pastel  
316 x 245 mm  
Signé et daté  
en bas à droite :  
*Frédéric Regamey*  
/ 1887

Né à Paris mais d'origine suisse, Frédéric Regamey est issu d'une famille d'artistes: son père, Louis-Pierre Guillaume, est chromolithographe ; son frère aîné, Guillaume, peintre militaire tandis que le cadet, Félix, a longtemps séjourné au Japon qu'il a longuement peint. Après une formation auprès d'Horace Lecoq de Boisbaudran, Frédéric commence sa carrière comme illustrateur après la guerre de 1870. Grand sportif, escrimeur de talent, bicycliste enragé, Regamey va se spécialiser dans les scènes sportives : en 1898, il illustre ainsi *Velocipédie et automobilisme*. Il va surtout illustrer des scènes contemporaines, aussi bien en dessin qu'en peinture : *Les funérailles de Gambetta*, 1892 (Paris, musée d'Orsay), *Les Délégués des Colonies et Monsieur Jules Ferry*, 1892 (Paris, musée du quai Branly). Il réalise également de nombreuses vues d'intérieur dont une série de dessins intitulée *Le Monde d'il y a vingt ans*, publiés dans le *Figaro illustré*, montrant les salons et les fêtes qui rythmaient la vie parisienne dans les années 1880 ou la série des *Ateliers* des principaux artistes contemporains.

En 1888, Regamey illustre *Les peintres de la femme*, un texte de Claude Vento (pseudonyme d'Alice de Laincel). Notre pastel est un des dessins préparatoires pour cette dernière publication. Transformé par l'ajout de plusieurs femmes, notre dessin sera reproduit dans le chapitre consacré à Carolus-Duran (pages 294-299) (fig. 1). Charles-Emile-Auguste Durand, dit Carolus-Duran (1837-1917), remporte un énorme succès avec *La Dame au gant* en 1868 (Paris, musée d'Orsay). A la suite de cette réussite, il se consacre essentiellement au

portrait mondain tout en poursuivant une carrière de peintre d'histoire. L'atelier de Carolus Duran était situé passage Stanislas, près de la rue Notre-Dame-des-Champs, au premier étage d'un hôtel particulier. Claude Vento décrit ainsi la pièce représentée par Regamey : « Eclairé par le haut, en dôme, c'est une vaste pièce dont les murs, tendus de grenat, disparaissent sous les tableaux, qui se détachent en note plus intense sur les vieilles tapisseries, accrochées un peu partout. [...] En face [du cabinet de travail] est l'orgue sur lequel, lorsque sa fantaisie l'y conduit, [Carolus-Duran] se met à jouer tout à coup, interrompant subitement travail ou causerie ; au fond, de resplendissantes idoles japonaises en bois doré, et au dessus l'admirable *Vision* que j'ai décrite ». Il s'agit d'une toile aujourd'hui perdue, *La Vision de l'ermite ou Tentation de saint Jérôme*, exécutée en 1883.



1.

1. C. Vento, *Les peintres de la femme*, Paris, 1887, p. 295.



# PASCAL-ADOLPHE-JEAN DAGNAN-BOUVERET

Paris, 1852 – Quincey, 1929

## 28. *Portrait du peintre Jules-Alexis Muenier à Alger, 1888*

Huile sur  
panneau  
15 x 10,3 cm  
Signé, dédié  
et daté en bas à  
gauche :  
*PAJ Dagnan / à  
J.A. Muenier /  
Alger 3 Janv. 1888*

PROVENANCE  
offert par  
l'artiste au  
modèle,  
atelier de Jules-  
Alexis Muenier,  
par descendance,  
collection  
particulière

Né d'un père tailleur qui se fixe bientôt au Brésil, Dagnan est élevé à Melun par son grand-père maternel, Bouveret, ancien soldat de l'Empire. Installé modestement à Paris, il entre en 1869 à l'École des beaux-arts, dans l'atelier de Cabanel, puis dans celui de Gérôme. Observateur attentif de la vie quotidienne, lié à Bastien-Lepage, l'artiste trouve souvent son inspiration en Franche-Comté pour des scènes de genre, des paysages et même des natures mortes. En 1884, après le décès de Bastien-Lepage, Dagnan-Bouveret devient le chef de l'école naturaliste et fait scandale un an plus tard avec les *Chevaux à l'abreuvoir* (Chambéry, musée d'Art et d'Histoire) auquel la critique reprochera son aspect par trop photographique.

Jules-Alexis Muenier (1863-1942) s'est formé dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme où il fait la connaissance de Pascal Dagnan-Bouveret, qu'il considérera comme son deuxième maître. Il connaît son premier succès au Salon de 1887 avec *Le Bréviaire*. L'œuvre lui vaut une médaille de 3e classe et une bourse qui lui permet de découvrir l'Algérie lors d'un voyage où l'accompagne Dagnan-Bouveret et sa famille. Partis en décembre 1887, le petit groupe visite l'Algérie pendant quatre mois, d'Alger à El Kantara. Le voyage en Afrique du Nord constitue une étape importante pour Dagnan-Bouveret, lui donnant l'occasion de réaliser un art différent de celui pratiqué

en Europe, plus vif, moins achevé. Ce petit portrait enlevé représente l'ami Muenier, en plein soleil, probablement en train de dessiner. Le côté esquissé de l'œuvre est typique des peintures réalisées par Dagnan-Bouveret durant ce voyage mais la signature et la dédicace indiquent bien une œuvre achevée. En échange de ce portrait, on peut se plaire à imaginer le don par Muenier, passionné de photographie, du cliché représentant Dagnan-Bouveret à son chevalet (fig. 1).



1. Jules Alexis Muenier, *Dagnan-Bouveret au chevalet, Quali-Dada*, 1888, Archives départementales de la Haute-Saône, Vesoul (reproduit dans G. Weisberg,

*Against the Modern, Dagnan-Bouveret and the Transformation of the Academic Tradition*, New-York et Londres, 2002, fig. 90, p. 87).



# LOUISE ABBÉMA

Etampes, 1853 – Paris, 1927

## 29. *Portrait du peintre Carolus-Duran*, vers 1890

Huile sur toile  
54 x 46 cm  
Signé en bas à  
droite : *Louise  
Abbéma*

Élève de Chaplin, de Henner et de Carolus-Duran, Louise Abbéma connaît très tôt le succès en 1875 avec un portrait de Sarah Bernhardt, l'Amie majuscule, à laquelle elle restera toute sa vie liée. Portraitiste des grands hommes de son temps (Ferdinand de Lesseps, Charles Garnier), elle l'est surtout des femmes et des fleurs dans le style « fin de siècle » où sa virtuosité dans le rendu des étoffes et le velouté des chairs fait merveille. Si certaines de ses œuvres n'échappent pas à l'anecdote mondaine (*Le Déjeuner dans la serre*, *Le thé l'après-midi*), Abbéma se renouvelle dans d'autres toiles en reprenant à l'estampe japonaise ses cadrages originaux.

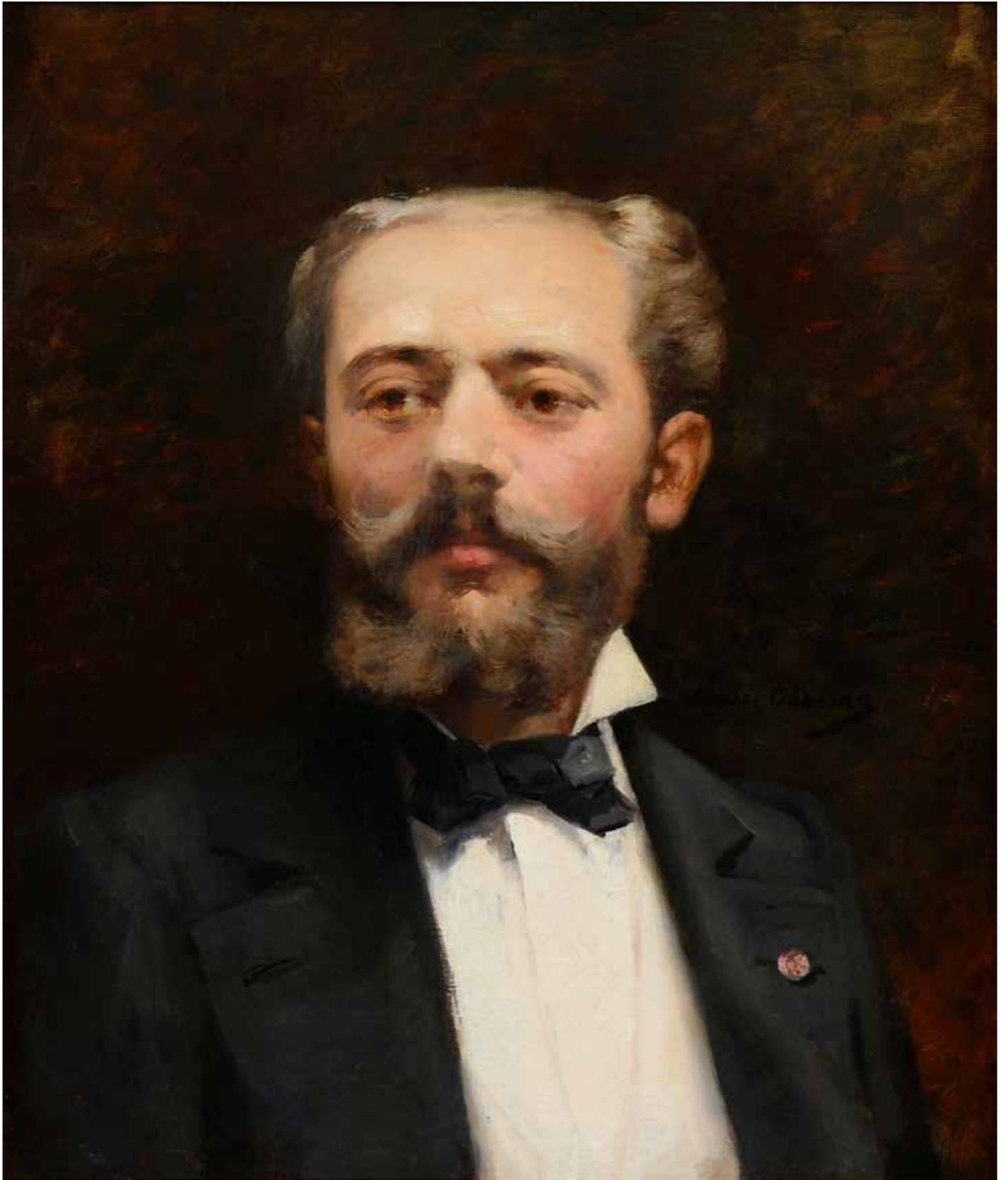
Entre 1873 et 1875, Louise Abbéma est l'élève de Charles-Émile-Auguste Durand dit Carolus-Duran (1837-1917), dont l'atelier était alors très renommé. Elle restera lié avec son maître et exécute ainsi en 1880 ses premiers portraits de l'artiste, un dessin (localisation inconnue) et une pointe sèche publiée la même année dans le recueil *Croquis contemporains, pointes sèches de Louise Abbéma* (fig. 1). Notre portrait doit être postérieur d'une dizaine d'années et nous montre Carolus-Duran en homme du monde, portant fièrement l'habit de soirée sur lequel est fixé une rosette de la Légion d'honneur. L'insistance donnée à cette décoration, seul élément de couleur au milieu d'un portrait tout en blanc et noir, laisse à penser que cette peinture pourrait avoir été réalisée en 1889, au moment où Carolus-Duran, nommé chevalier en 1872, est élevé au grade de commandeur de la Légion d'honneur.

La palette volontairement limitée et le fond vibrant ne sont pas évoquer l'art de Manet et sa touche libre. Cette influence, surprenante lorsque l'on évoque l'art de Louise Abbéma, avait déjà été noté par ses contemporains. Dans ses commentaires sur le Salon de 1875, le critique Jules-Antoine Castagnary soulignait le paradoxe : l'œuvre présentée cette année-là par Louis Abbéma « est un pur morceau de l'école de Manet et l'auteur se dit élève de Chaplin, il y a là un mystère »<sup>1</sup>. Louise Abbéma, en tant qu'amie et élève de Carolus-Duran, ne pouvait manquer de savoir que les deux artistes avaient été liés et avaient échangés leurs portraits (celui de Carolus-Duran par Manet se trouve aujourd'hui au Barber Institute of Fine Arts de Birmingham, tandis que le portrait de Manet par Carolus-Duran est au musée d'Orsay). En évoquant l'art de Manet – mort en 1883 – dans un portrait de son ancien maître, Louise Abbéma rendait subtilement hommage à des artistes très différents mais tous deux représentatifs de l'art français de la deuxième moitié du XIXe siècle.



1.

1. J.-A. Castagnary, *Salons (1872-1879)*, Paris, 1892, p. 183.



## GUILLAUME DUBUFE

Paris, 1853 – mort en mer en 1909

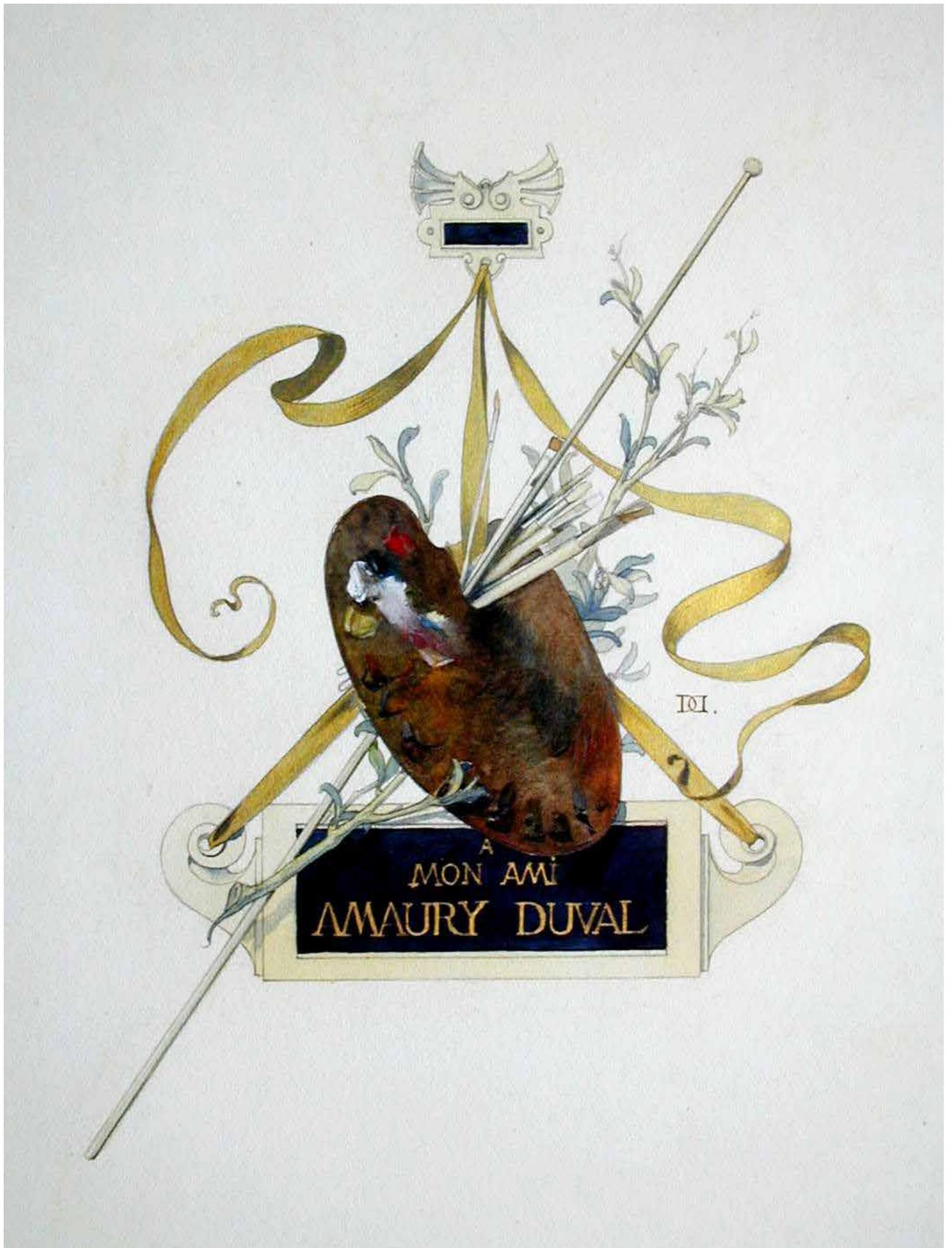
### 30. *Allégorie de la peinture*, 1894

Crayon noir  
et aquarelle,  
rehauts d'or  
22 x 16 cm  
Signé des  
initiales en bas  
à droite : DD et  
annoté : A / mon  
ami / Amaury  
Duval  
Cachet de  
l'artiste au verso  
(Lugt non cité)

BIBLIOGRAPHIE  
E. Bréon, *Claude-  
Marie, Edouard  
et Guillaume  
Dubuffe,  
Portrait d'un  
siècle d'élégance  
parisienne*, Paris,  
1988, p. 7 (repr.)

Fils du peintre Édouard Dubufe et de la sculptrice Juliette Zimmerman, petit-fils du peintre Claude-Marie Dubufe, Guillaume naît dans une famille d'artiste. D'abord élève de ses parents, il se forme ensuite auprès d'Alexis-Joseph Mazerolle. Exposant au Salon à partir de 1877, il acquiert rapidement une grande renommée comme portraitiste. C'est toutefois en tant que décorateur qu'il est plus connu aujourd'hui : en 1891, il réalise le plafond du foyer de la Comédie-Française avant de peindre celui de la salle des fêtes du palais de l'Élysée trois ans plus tard.

Entre 1892 et 1897, Guillaume Dubufe s'est particulièrement intéressé à l'illustration, notamment celle des pièces de théâtre d'Emile Augier (1820-1889), auteur dramatique, membre de l'Académie française et ami de la famille. Notre dessin, une *Allégorie de la peinture* a ainsi été réalisé pour illustrer la pièce d'Augier, *Gabrielle*, publiée en 1894. Le dessin est dédié à Eugène-Emmanuel-Amaury Pineu-Duval, dit Amaury-Duval (1808-1885), peintre ingresque qui était également un ami de la famille Dubufe.



# MANUEL ORTIZ DE ZARATE

Côme, 1887 – Los Angeles, 1946

## 31. Pablo Picasso, *La Rotonde*, 1917

Mine de plomb,  
plume et encre  
brune

21,5 x 14,5 cm

Signé, daté et  
dédié en haut  
à gauche :

*Ortiz de Zarate  
/ La Rotonde  
Montparnasse / a  
Picasso / 1917*

Au verso, *Enfant  
endormi*, mine de  
plomb

Né à Côme en Italie, Manuel Ortiz de Zarate est le fils du compositeur chilien Eleodoro Ortiz et le frère cadet du peintre Julio Ortiz de Zarate. Il se forme auprès du peintre Pedro Lira, avant de s'inscrire à l'École des Beaux-Arts de Santiago de Chili. En 1902, il retourne en Italie pour étudier à Rome où il rencontre, deux ans plus tard, Amedeo Modigliani qui l'engage à s'établir à Paris. Avec sa compagne polonaise Edwige Piechowska, Ortiz déménage finalement à Paris en 1906 et il va occuper successivement plusieurs ateliers à Montparnasse, notamment dans la cité d'artistes de la Ruche. Là, il intègre le milieu de l'avant-garde picturale et devient une figure du Montparnos : Arago parle de lui comme de « l'unique Patagon de Paris ». A cette époque, fortement marqué par Cézanne et les Fauves, il élabore une peinture marquée par le cubisme de Braque et Picasso mais où la couleur reste toujours un élément dominant. Réalisant de fréquents séjours dans son pays natal, il fonde en 1923, avec son frère Julio et un groupe d'artistes (Luis Vargas Rosas, José Perotti) le Groupe Montparnasse qui apporte à Santiago de Chili les dernières tendances des avant-gardes européennes. Après 1945, il s'installe aux États-Unis et mourra à Los Angeles.

Notre dessin montre le visage caractéristique de Pablo Picasso, en 1917, à la brasserie La Rotonde, un des lieux les plus fréquentés par les artistes et écrivains de l'avant-garde des années 1910-1930. On sait que Ortiz de

Zarate y déjeune avec Picasso et sa jeune maîtresse Pâquerette le 12 août 1916, rencontre immortalisée par Jean Cocteau qui fit un reportage photographique (fig. 1). Notre dessin a probablement été réalisé quelques temps après, lors d'une autre de ces réunions amicales et il semble possible de suggérer une datation durant les premiers mois de 1917. En effet, Picasso, après avoir participé en janvier avec Ortiz de Zarate au banquet offert par Max Jacob et Marie Vassilief en l'honneur du rétablissement de la santé de Georges Braque (gravement blessé au front), passe la plus grande partie de l'année 1917 hors de Paris. A partir de février, il séjourne en Espagne puis en Italie où il rejoint Diaghilev et les Ballets russes pour réaliser les costumes et les décors de Parade. Après la première du ballet au Châtelet en mai, il repart pour l'Espagne quasiment jusqu'à la fin de l'année. Dans notre dessin, Ortiz de Zarate caractérise en quelques coups de crayons les traits caractéristiques de Picasso et son regard pénétrant.

1.



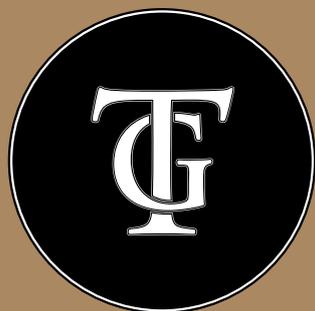
Ortiz de Zárate / La Rotonde -  
a Picasso -  
-11 rue de la Harpe

17



## INDEX

Abbéma, Louise	29	Larivière, Louis-Eugène	15
Basan, Pierre-François	2	Larpanteur, Balthasar-Charles	12
Bosse, Abraham	1	Lépicié, Nicolas-B., attribué à	6
Brante, D.E.	16	Loutherbourg, Jacques-Philippe	3
Chierici, Gaetano	25	Müller, Johnna G. von	8
Courtois, Gustave	26	Ortiz de Zarate, Manuel	31
Dagnan-Bouveret, Pascal	28	Petit, Louis-Marie	13
Denon, Dominique-Vivant	9	Pierre, Jean-Baptiste Marie	4
Develly, Jean-Charles	19	Préaulx, François-Michel	17
Devéria, Achille	20	Pujos, André	7
Dubufe, Guillaume	30	Regamey, Frédéric	27
Duvivier, Thomas-Germain	5	Régny, Alphée de	14
École française	21, 23, 24	Sambat, Jean-Baptiste	11
Gauffier, Louis	10	Sebastiani, Tommaso	18
Gigoux, Jean-François	22		



# GALERIE TERRADES

TABLEAUX & DESSINS

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