



Maîtres Anciens



*Maîtres modernes*

QUIRINAL

CONSEIL EN ART





Quirinal – Conseil en Art  
5, rue Auber  
75009 Paris  
[www.quirinal.fr](http://www.quirinal.fr)

R819 057 076 RCS Paris  
TVA Intracommunautaire. : FR 26 819057076

Maîtres Anciens



*Maîtres modernes*

Printemps  
2020

**QUIRINAL**  
CONSEIL EN ART

## Avant-propos

*Ce catalogue se propose de porter à la connaissance du public des images qui ont su nous offrir un grisant voyage par-delà les horizons de la géographie et du temps.*

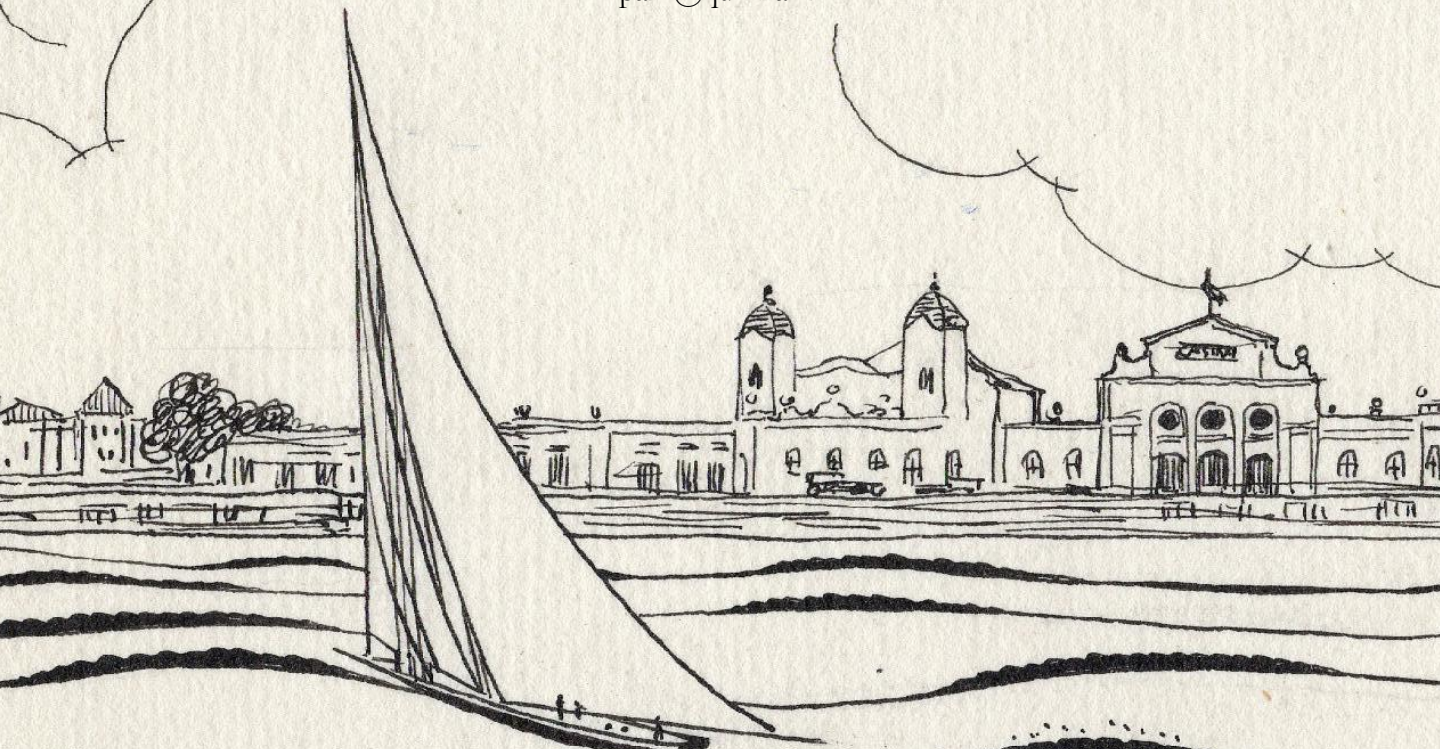
*Voici quatorze œuvres et quatre siècles de création visuelle en trois médiums : peinture, dessin, gravure. N'attendez pas de suite logique, de fil rouge, cette sélection a pour seul point commun que nous y avons accordé le même amour à l'observation et à la description.*

*Le lecteur remarquera rapidement que nous affectionnons les illustrations, dont nous avons fait un usage que certains jugeront peut-être immodéré. C'est que nous croyons fermement que nos œuvres sont encore plus belles lorsque présentées serties et dans un écrin. À savoir : les visages de leurs auteurs, les œuvres auxquelles elles répondent, celles auxquelles elles ont donné naissance par ricochet. Autant de miroirs qui jettent une lumière plus belle sur ces images qui ont toutes une histoire à raconter.*

*Puisse cette modeste lecture susciter, dans vos yeux et vos cœurs, l'émotion que ces œuvres ont créée dans les nôtres, et que nous avons voulu vous transmettre intacte.*

Pierre-Antoine Martenet,  
au nom de l'équipe de Quirinal

Prix sur demande.  
Visites sur rendez-vous.  
5, rue Auber 75009 Paris  
4<sup>e</sup> étage  
+33.6.08.17.28.49  
pam@quirinal.fr



# Maîtres Anciens



## *Maîtres modernes*

- *Combats*, Etienne Delaune p. 9
- *Henri II*, François Quesnel p. 11
- *Crucifixion*, Jean-Baptiste de Champaigne p. 17
- *Mascarade chinoise*, Jean-Baptiste Marie Pierre p. 25
- *Jeune homme remettant son bas*, Jacques-Philippe Le Bas p. 29
- *Le dormeur*, Augustin de Saint-Aubin p. 33
- *La Laiterie de Méréville*, Hubert Robert p. 35
- *Horses exercising*, Théodore Géricault p. 43
- *Duke of Wellington & Staff*, Prosper Mérimée p. 47
- *Vue de Puozzoli*, Vladimir Orlovski p. 51
- *Pour l'amélioration de la race chevaline*, Pierre Brissaud p. 55
- *La Baule, vue du front de mer*, Georges Lepape p. 59
- *Montmartre*, Maurice Utrillo p. 63
- *Voiles à la mer*, Zao Wou-Ki p. 67

## Remerciements :

Drew Battaglia, Edouard Bernard, Pascale Bomy, Arnauld Bréjon de Lavergnée, Stéphanie Breydel de Groeninghe, Hadrien Brissaud, Céline Cachaud, Elsa Cau, Sarah Catala, Anne Cupri, Domitille de Champeaux, Emmanuelle Chan, Maxime Charron, Antoine Châtelain, Guillaume Debailly, Florian Doux, Arnaud Dubois, Alix Fromantin, Edouard Gueudet, Adriane Grünberg, Mathilde Halpérin, Alexandrine Hawawini, Bérengère Lacaille, Grégoire Lacroix, Alexandre Lafore, Alexandre de La Forest Divonne, Mathilde Lalin-Leprévost, Charlotte Lange, Frédérique Lanöe, Pierre-Harald Leducq, Christian Le Serbon (CLS), Valentyna Mala, Paul-Marie Martel, Nathalie Michiels, Thomas Morin-Williams, Mégane Ollivier, Elsa Paradol, Florent Piednoir, Aymeric Richard, Jean Rideau, Vincent Sarrou, Nicolas Sainte-Fare-Garnot, Yohann Serane, Antoine Tarantino, Maroussia Tarassov, Jeanne Tardiveau, Grégoire Veyrès.

Ce catalogue est dédié à  
Madame Emmanuelle Brugerolles,  
à la passion si communicative.



## Etienne Delaune (1518/1519 – 1583) d'après Baptiste Pellerin (actif de 1549 à 1575)

*Combats*,

circa 1550-1555

Trois gravures au burin sur papier

6,6 x 22 cm

La première, signée *S*, en bas à droite, et inscrite, au centre, • *Cum* • *privilegio* • *Regis* •.

La seconde, signée *Stephanus fecit* et *S*, en bas à droite, et inscrite, au centre, *Cum pri Reg.*

La troisième, signée *S*, en bas à gauche, et inscrite, à la suite, *Cum* • *privilegio* • *Regis* •.

Toutes du 1<sup>er</sup> état sur 4, toutes rognées au trait de marge.

Robert-Dumesnil IX.89.286/289/291

Comme nombre d'orfèvres de la Renaissance en recherche d'un complément de revenus, Etienne Delaune s'est adonné à l'art de la gravure, ayant déjà sous la main le matériel technique nécessaire. Travailleur infatigable, on lui doit 444 gravures, d'après les grands dessinateurs de son temps : Rosso, Primatice, Jean Cousin, Baptiste Pellerin, etc. Delaune se distinguait pour son goût et sa maîtrise du travail miniature, très adapté à la demande d'autres artisans d'art, orfèvres, émailleurs, verriers, à la recherche de motifs à reproduire dans leurs propres productions. Cet heureux positionnement commercial est cause de l'omniprésence des œuvres de Delaune dans les arts décoratifs français du XVI<sup>e</sup> siècle.

Cet ensemble de trois estampes appartient à un cycle de huit *Combats*, aujourd'hui difficile à trouver intègre. Ce cycle s'insère lui-même dans la plus large production de gravures à sujets aristocratique virils avec les *Chasses*, les et les *Triumphes*, idéaux pour décorer des armes ou éléments d'armure d'apparat. Un bouclier rondache, réalisé pour Henri II, présentant un décor directement copié d'après ses gravures de *Combats*, et daté 1556 permet de situer leurs exécutions des années 1550-1555 (fig. 1).

Le format horizontal et le fond noir, inhabituel chez les graveurs français, est un

emprunt aux « petits maîtres germaniques », notamment Barthel Beham (1502-1540), tandis que l'invention des modèles revient à Baptiste Pellerin.

Le *Combat* que Robert-Dumesnil a numéroté 286 (en haut de la page suivante) est le plus étonnant du cycle : mettant aux prises, hommes de diverses nations et bestiaire tant exotique (dromadaire, éléphant, lion) que fantastique (licorne, dragon, griffon).

**Fig. 1. D'après Etienne Delaune,**  
*Bouclier rondache réalisé pour Henri II, 1556,*  
Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage,  
inv. 3.O.-3517.





**François Quesnel, dit « le Vieux »  
(1543-1619), d'après François Clouet.**

*Henri II, roi de France*

circa 1590

Huile sur panneau

14 x 11 cm.

Annoté, au revers du panneau, à l'encre :

*Henri II Roi de France 2e / fils de François Ier  
Roi de France / & de Claude de France sa pre-  
mière femme, / Né le 31 Mars 1518, / Marié le  
4 Octobre 1533 / à Catherine de Médicis., /  
Mort le 10 juillet 1559. / EU / par F. Quesnel.*

Marque au pochoir rouge :

*L.P. / 1683 ;*

Cadre en bois doré, annoté au recto :

*66.Ter Henri II, Roi de France, et au verso, à  
l'encre :*

*66.Ter Henri II, Roi de France*

Porte une étiquette remplie à l'encre :

*gd salon / côté droit / à gauche du / tableau : /  
Louise Marie Thérè / ... / duchesse ... / n° 3  
en p... / du hau...*

**Provenance :**

- Offert par la princesse Adélaïde d'Orléans à son frère, le roi Louis-Philippe I<sup>er</sup>, après 1836.
- Conservé dans le cabinet de travail du roi Louis-Philippe I<sup>er</sup>, au château d'Eu
- Puis, par descendance, jusqu'à 2015.
- Collection privée, Paris, depuis 2015.







**Fig. 1. François Clouet (1515-1572),**  
*Henri II*, 1559,  
 Florence, Palazzo Pitti,  
 inv. FIN-S-FIPA00-0246.



**Fig. 2. Nicolas Quesnel (15.-1632),**  
*François Quesnel*,  
 Paris, BNF,  
 Réserve boîte Fol-na-22 (21).

Notre portrait d'Henri II par François Quesnel appartient à un cycle qui devait vraisemblablement représenter les derniers membres de la famille de Valois, descendants de François Ier. On connaît, au Musée Louis-Philippe du château d'Eu, un portrait par Quesnel, de mêmes dimensions, issu de ce cycle (fig. 4). Identifié, à tort, comme le roi François II, il s'agit plus probablement de François (1518-1536), dauphin de France, fils aîné de François Ier, dont le futur Henri II était le frère cadet.

Pour ce cycle, Quesnel a usé de sources multiples. Notre *Henri II* est une reprise du portrait par François Clouet, abondamment copié, dont le prototype est réputé être l'exemplaire du Palazzo Pitti (fig.1). Tandis que le *François II* du château d'Eu est très vraisemblablement d'après Corneille de Lyon (fig.3).

Le portraitiste, né sous Henri II et mort sous Louis XIII, a connu 5 rois de France.

Il débute à la cour d'Ecosse grâce à sa protectrice Marie de Lorraine, épouse de Jacques V d'Ecosse, puis est de retour à Paris dès la fin des années 1540. Il réalise, en 1557, un dessin d'une grande verrière pour l'église des Augustins à Paris, représentant l'Ascension du Christ avec les portraits de Henri II et de Catherine de Médicis agenouillés.

Les Bâtiments du roi le sollicitent, en 1571 et 1572, pour *huit portraictz [...] pour les pièces que le roy [Charles IX] veut donner à son entrée à Paris*. En 1573, *Me François Quesnel, peintre à Paris* reçut 8 l. 11 s. t. pour avoir dessiné, pour le duc et la duchesse de Lorraine, *plusieurs portraits d'habitx, selon la mode moderne*. C'est à la cour d'Henri III qu'il semble recevoir le plus de commandes, surtout dessinées, dont on trouve un grand nombre au cabinet des estampes de la BNF, où est d'ailleurs conservé son portrait dessiné, exécuté par son frère Nicolas (fig.2).



**Fig. 3. Suiveur de Corneille de Lyon,**  
*François, Dauphin de France,*  
Collection privée, localisation actuelle inconnue,  
vente Sotheby's Londres, 24/05/2008, lot 2.



**Fig. 4. François Quesnel (1800-1867), d'après**  
**Corneille de La Haye, dit Corneille de Lyon,**  
*François, Dauphin de France,*  
Eu, Musée Louis-Philippe, inv. 2000-12-2.

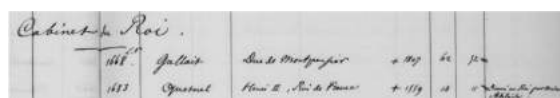
Si le contexte de commande de ce cycle n'est pas connu, les mentions manuscrites, présentes au dos de notre *Henri II*, ainsi que les archives de la maison d'Orléans, consultées par M. Xavier Dufestel, permettent de mieux connaître son histoire récente. « L'Etat des résidences du roi Louis-Philippe Ier » précise qu'il fut « donné au roi par Madame Adélaïde », sa sœur cadette, qui fut aussi sa confidente et sa plus proche conseillère politique (fig.5).

Sa sœur Adélaïde est la seule de la fratrie de Louis-Philippe à avoir survécu à la Révolution et à l'exil. Ses frères, Antoine, duc de Montpensier, et Charles, duc de Beaujolais, malades de la tuberculose depuis leur incarcération par la Convention, s'éteindront en Angleterre, respectivement en 1807 et 1808.

Après plus d'une décennie d'errance en Europe, Adélaïde ne retrouva son frère qu'en 1809, à l'occasion du mariage de

celui-ci avec Marie-Amélie de Bourbon-Sicile, à Palerme. Désormais, le frère et la sœur ne se quittent plus, et Adélaïde se consacre à la cause de son frère, devenant pour sa belle-sœur une présence continuelle et non négociable (fig.6).

A son retour à Paris, au moment de la Restauration des Bourbons, en 1814, Adélaïde est appelée « Mademoiselle », puis en 1819 « Mademoiselle d'Orléans », pour la distinguer de la nouvelle « Mademoiselle », fille aînée du duc de Berry.



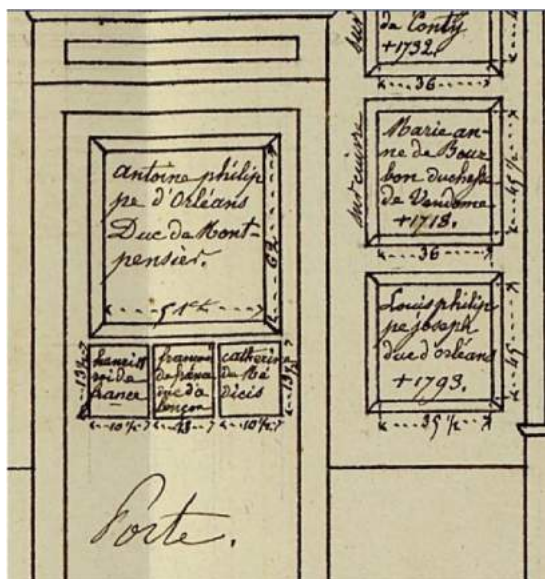
**Fig. 5. Etat des résidences du roi Louis-Philippe Ier,**  
*château d'Eu, peintures et sculptures, 1848-1850,*  
*Château d'Eu, 1er étage, n°8, Cabinet du Roi,*  
DR. ADMN.



**Fig. 6. Ary Scheffer (1836-1899),**  
*Portrait de Louis-Philippe Ier et de sa famille (détail), 1836,*  
 Château de Versailles, inv. V.2015.33.  
 La princesse Adélaïde siège à gauche de son frère.

Après l'accession de son frère au trône en 1830, elle devient « Madame Adélaïde ». De 1830 à son dernier souffle, en 1847, elle est la conseillère officieuse de son frère, passionnée de politique qu'elle était. Victor Hugo témoigne : « Presque tous les matins, le roi avait une longue causerie, la plupart du temps politique, avec Mme Adélaïde. Il la consultait sur tout et ne faisait rien de très grave contre son avis ».

**Fig.7.**  
*Relevé des tableaux des collections du roi Louis-Philippe Ier,*  
 Château d'Eu, 1er étage, Cabinet de Travail du Roi,  
 DR. ADMN.



La monarchie de Juillet ne survit à sa mort, le 31 décembre 1847, que quelques semaines, renversée par une nouvelle révolution le 24 février 1848.

Une seconde pièce d'archive permet de connaître l'emplacement précis de ce cadeau fraternel dans la vie du roi : un *Relevé des Tableaux* situe l'œuvre accrochée sur la porte du Cabinet de Travail du Roi, au château d'Eu. Notre *Henri II* est aux côtés d'un de ses fils « François de France, duc d'Alençon », et de son épouse « Catherine de Médicis », tableaux de même formats, dont il n'est pas interdit de penser qu'ils sont aussi du même auteur (fig.7).

Eu est une propriété de la maison d'Orléans depuis 1769, date du mariage des parents de Louis-Philippe, puisque incluse dans la dot de sa mère, fille du duc de Penthièvre.

A la mort de sa mère, en 1821, Louis-Philippe entreprend d'en faire une de ses principales résidences de plaisance, avec Neuilly, et confie les travaux à Pierre-Léonard Fontaine. Une fois monté sur le trône, il fait d'Eu une véritable résidence d'Etat, y recevant à deux reprises la reine Victoria (fig.9).

Les vues d'Eu que nous a laissées Eugène Lami montrent une décoration intérieure affectionnant particulièrement les portraits historiques, dont sont tapissés la *Galerie des Guise* ou le *Salon des Rois* (fig.8). Nul doute qu'en parfaite habituée de ces lieux, Madame Adélaïde eut en mémoire le goût personnel de son frère afin de lui choisir en cadeau notre *Henri II*.



**Fig. 8. Eugène Lami (1800-1867),**  
*Concert donné en l'honneur de la reine Victoria dans la*  
*Galerie des Guise, à Eu (détail), 1845,*  
Versailles, Musée national des châteaux de  
Versailles et de Trianon, inv. MV 6119.

**Fig. 9. Eugène Lami (1800-1867),**  
*Visite de la reine Victoria à Eu, 1844,*  
Versailles, Musée national des châteaux de  
Versailles et de Trianon, inv. MV 6882.



# *Les peintres sont les petits prédicateurs de la foi.*

Martin de Barcos,  
théologien janséniste, dans une lettre  
à Jean-Baptiste de Champaigne, le 8 mai 1678

## **Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1681)**

*Crucifixion,*

vers 1655-1665

Huile sur bois

44 x 32,5 cm

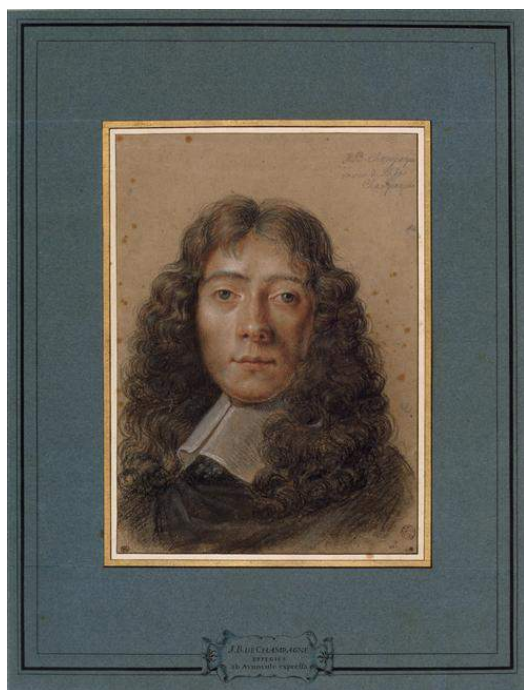
### **Provenance :**

- Monseigneur Jean-Pierre Bravard (1811-1876), évêque de Coutances et d'Avranches entre 1862 et 1875.
- Collection particulière, Paris

*Nous remercions Nicolas Sainte-Fare-Garnot et  
Frédérique Lanoë qui ont bien voulu confirmer  
l'authenticité de cette oeuvre.*

*Madame Lanoë l'inclura dans le catalogue raisonné  
qu'elle prépare actuellement.*





**Fig. 1.**  
**Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1681),**  
*Autoportrait,*  
 Paris, Musée du Louvre, inv. 19866-recto.



**Fig. 2.**  
**Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1681),**  
*Portrait de Philippe de Champaigne, 1668,*  
 Paris, Musée du Louvre, inv.1142.

Tandis que les ténèbres recouvrent la ville de Jérusalem, le Christ vient de rendre son dernier soupir. Il affleure au premier plan de ce tableau et en occupe quasiment toute la hauteur, dans une frontalité inévitable. Tout comme son oncle Philippe (fig.2.), qui a traité le sujet de la Crucifixion à plusieurs reprises, Jean-Baptiste de Champaigne (fig.1.) parvient à donner une interprétation à la fois simple et dramatique de cet épisode fondateur du christianisme. En raison de la force silencieuse de leurs compositions, il n'est pas étonnant que l'atelier des Champaigne ait été sollicité pour réaliser des œuvres sur ce thème.

La composition de ce tableau est tout à fait intéressante car Jean-Baptiste de Champaigne y combine plusieurs formules initiées par son oncle : l'arrière-plan reprend, en la simplifiant, la vue de la ville de Jérusalem qui s'étend derrière le

Golgotha dans la grande *Crucifixion* (fig. 3) peinte avant 1650, que Philippe de Champaigne avait donnée aux Chartreux de Paris peu avant sa mort, en 1674. Cette œuvre montrant le Christ levant les yeux au ciel avant d'expirer était diffusée par l'estampe de Jean Morin (fig. 4).

L'inscription portée sur le titulus attaché en haut de la croix, « Jesus Nazarenus / Rex Judaeorum », tirée de l'évangile selon saint Jean (19 : 20) est également identique à celle qui est portée sur ce tableau et sur l'estampe. En revanche, pour la figure du Christ mort, tête baissée, les flancs déchirés après le coup de lance des bourreaux, Jean-Baptiste de Champaigne s'est inspiré de la version de la *Crucifixion* peinte par son oncle vers 1655 pour la Grande Chartreuse (fig. 5).



**Fig. 3.**  
**Philippe de Champaigne (1602-1674),**  
*Crucifixion dite « des Chartreux »*,  
 Paris, Musée du Louvre, inv. 1123.

La touche légèrement fondue sur les contours, imprimant à l'ensemble de la composition une douceur qui diffère de la précision analytique du pinceau de Philippe de Champaigne, permet d'y reconnaître la main de son neveu Jean-Baptiste.

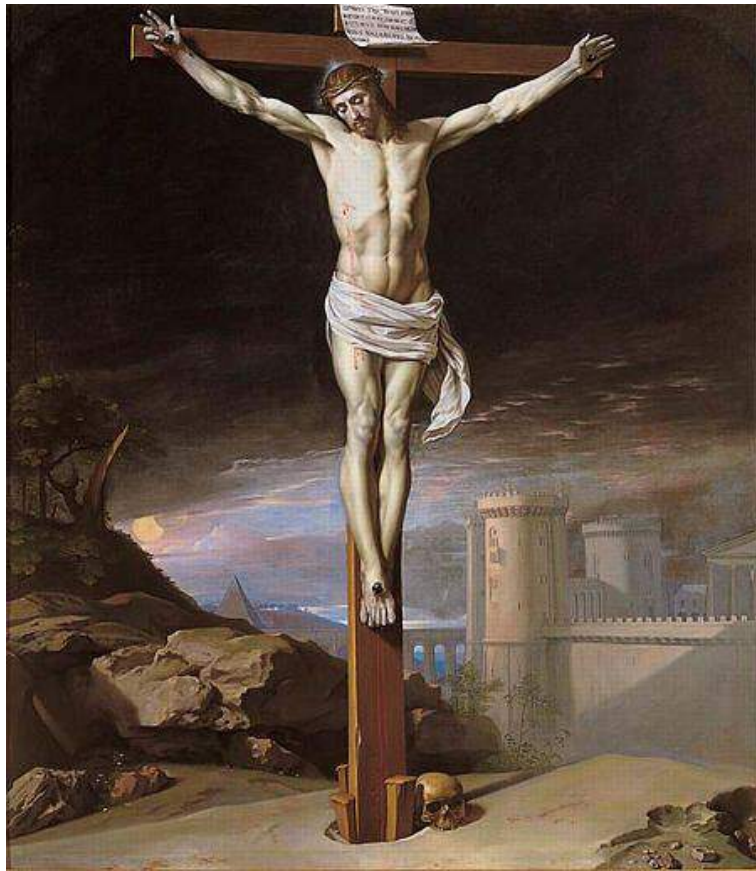
La gamme chromatique froide, privilégiant des notes de bleu intense, est également caractéristique du style de Jean-Baptiste de Champaigne (on peut par exemple la comparer avec la palette aux accents vifs de bleus du *Crucifiement*, Magny-les-Hameaux, Musée de Port-Royal, inv. PRP 03).

Pour accentuer le caractère douloureux de l'épisode, le peintre a grisé les mains et les pieds du corps supplicié de Jésus, et posé une ombre violacée sur ses lèvres et ses paupières. Seuls les bords du périzonium s'agitent au gré du vent sur son corps privé de vie.



**Fig. 4. Jean Morin (1609-1666),**  
**d'après Philippe de Champaigne,**  
*Nemo tollit animam a me, sed ego pono eam a me ipso*,  
 Collection privée, localisation actuelle inconnue,  
 vente Ader-Nordmann, 4/03/2011, lot 22.

On remarquera encore que dans les versions de la *Crucifixion* peintes par Philippe de Champaigne, le Christ tend trois doigts symbolisant la Trinité, ce qui n'est pas le cas ici.



**Fig. 5. Philippe de Champaigne (1602-1674),**  
*Crucifixion*, 227 x 202 cm,  
 Grenoble, Musée de Grenoble, inv. MG60.



**Fig. 6.**  
**Philippe de Champaigne**  
**(1602-1674),**  
*Crucifixion*, 94 x 70 cm,  
 Toledo, Toledo Museum of Art,  
 inv. 2020.5.



**Fig. 7.**  
**Philippe de Champaigne**  
**(1602-1674),**  
*Crucifixion*, 90.5 x 56.03 cm,  
 Kansas City, Nelson-Atkins  
 Museum of Art, inv. 70.1.



**Fig. 8.**  
**Philippe de Champaigne**  
**(1602-1674),**  
*Crucifixion*, 84.3 x 63.3 cm,  
 Ottawa, National Gallery of  
 Canada, inv. 18796.

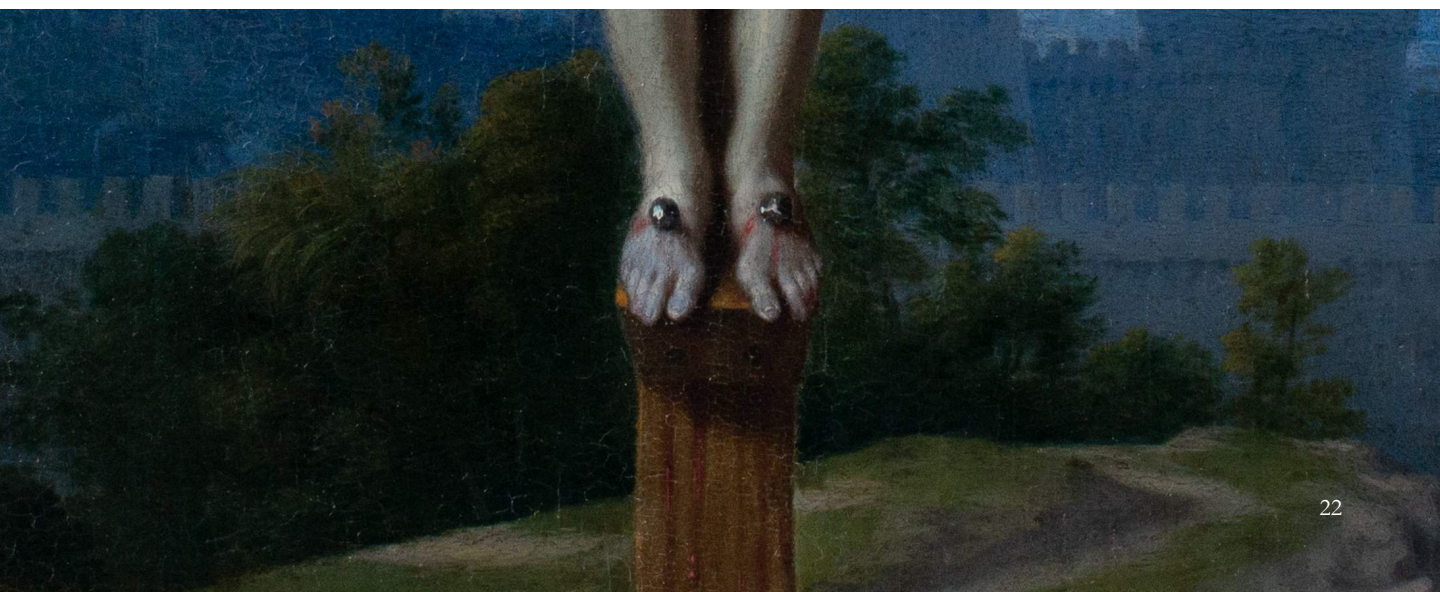


Jean-Baptiste, le plus proche et le plus doué des collaborateurs de Philippe de Champaigne, a souvent été amené à reprendre et à interpréter les compositions de son oncle à la demande des commanditaires.

Il donna au monastère de Port-Royal, dont il était très proche, une copie de la *Vierge de Douleur* que son oncle avait peinte pour l'église Sainte-Opportune à Paris (copie aujourd'hui visible au musée de Port-Royal des Champs à Magny-les-Hameaux), il a également repris le thème du *Bon Pasteur* (Lille, musée des Beaux-Arts).

Dans ce dernier tableau, comme dans notre *Crucifixion*, si Jean-Baptiste prend pour point de départ une composition de son oncle, il évite d'en donner une copie servile et s'implique pour s'appropriier le thème et lui apporter des variantes.

Il existe, dans une collection privée, un autre exemple de *Crucifixion avec la Vierge, saint Jean, Marie Madeleine au pied de la croix*, dans laquelle Jean-Baptiste a retravaillé des modèles issus de l'atelier de son oncle (qui a fait l'objet d'une étude de Karen Chastagnol dans le catalogue d'exposition *A l'Ecole de Philippe de Champaigne*, Évreux, musée de l'ancien évêché, 2007-2008, p. 123-129.).





**Fig. 9. Dos du tableau,**  
*Cachet de cire rouge aux armes de Jean-Pierre  
 Bravard, évêque de Coutances et d'Avranches entre  
 1862 et 1875.*



**Fig. 10. Quesnel (XIXe siècle),**  
*Mgr. Jean-Pierre Bravard, évêque de Coutances et  
 d'Avranches,*  
 Saint-Etienne, médiathèque municipale, inv. 1877432.

Reconnu pour son talent, Jean-Baptiste de Champaigne fut reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1663, où il ne tarda pas à exercer les fonctions de professeur. Il fut par la suite engagé par les Bâtiments du roi pour participer à la décoration des appartements de Louis XIV et du Dauphin au palais des Tuileries, puis pour peindre la voûte du Salon de Mercure dans les Grands appartements du roi au palais de Versailles, où il fut également chargé de la décoration de l'oratoire privé de la reine Marie-Thérèse d'Autriche.

Témoignage important de la pratique artistique de Jean-Baptiste de Champaigne au sein de l'atelier de son oncle, ce tableau inédit est réapparu en Normandie et porte au dos un cachet de cire (fig.9) dont les armes semblent être celles de Jean-Pierre Bravard, évêque de Coutances et d'Avranches entre 1862 et 1875 (fig. 10).

Il existait des liens entre cette région, les Champaigne et leur entourage. Deux siècles auparavant, un autre évêque de Coutances, Claude Auvry (1606-1687), s'était avéré un ami et un soutien important pour Robert Arnauld d'Andilly (1589-1674) et Port-Royal auprès du cardinal Mazarin lors des querelles théologiques occasionnées en Sorbonne par les prises de position de son frère Antoine, dit le Grand Arnauld (1612-1694).

Par ailleurs, Philippe de Champaigne eut à plusieurs reprises également l'occasion de travailler pour l'archevêque de Rouen, François Harlay de Champvallon (1625-1695), dont il réalisa le portrait et avait peint pour la cathédrale de Rouen, l'un de ses chefs-d'œuvre, la magnifique *Adoration des bergers*, toujours visible in-situ.

Frédérique Lanoë





**Jean-Baptiste Marie Pierre**  
(1714-1789)

*La Mascarade chinoise faite à Rome le Carnaval de l'année 1735*  
*par Messieurs les pensionnaires du roi de France en son Académie des Arts.*  
circa 1735

Pierre noire sur papier  
34,4 x 51 cm.



*« Je vous diray avoir veu le carnaval de Rome, qui est une chose admirable par la despance  
que font les Romains : tous chariots d'or et les prince fésant le coché et s'entre jette des  
dragées; cela dure 8 jours et chaque jour de différante chose ; je ne peux pas vous exprimer  
les beautez, l'on viendroit volontiers de plus de 400 lieues pour voir cela »*

Lettre de Bernard-Claude Deshays, gentilhomme rouennais à son père,  
21 février 1701.

Lauréat du grand prix de peinture de l'Académie en 1734, avec *Dalila coupe les cheveux de Samson* (localisation actuelle inconnue), le jeune Pierre (fig. 1.) est autorisé à rejoindre l'Académie de France à Rome, alors sous la direction du peintre Nicolas Vleughels (1688-1737).

Il arrive au Palais Mancini, siège de l'Académie, sise sur le *Corso*, en juin 1735. Quelques mois auparavant, les élèves de l'Académie avaient participé au célèbre Carnaval de Rome, héritier des Saturnales antiques, long de 8 jours de fêtes et d'excès.

La décoration du char et les costumes chinois témoignent d'une curiosité pour cette civilisation lointaine, curiosité qui prit de l'ampleur durant tout le siècle à venir.

**Fig.2. Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789),**  
*La Mascarade chinoise*, circa 1735,  
 gravure, 30,5 x 42,4 cm,  
 Paris, Petit Palais, inv. GDUT7576.



**Fig.1. Johann G. von Müller (1747-1830),**  
 d'après Jean-Baptiste Marie Pierre,  
 J.B.M. Pierre, Ec.

*Peint par lui même à l'âge de 18 ans*, gravure,  
 Collection privée, localisation actuelle inconnue.



Inconnu jusqu'à sa redécouverte, en 2010, notre dessin est à mettre en rapport avec la gravure, dédiée au duc de Saint-Aignan (1684-1776), ambassadeur de France auprès du Saint-Siège, dont la lettre donne la paternité à Pierre (fig. 2).

Tour de force technique, en même temps que témoignage visuel unique du Carnaval de 1735, cette gravure compte parmi les plus réussies du peintre. Le statut de notre dessin est difficile à situer avec certitude : il est probable qu'il s'agisse d'une première pensée, réalisée d'après les récits des pensionnaires, peut-être aussi devant le motif du char encore existant, du dessin fini, préparatoire à la gravure.

Parmi les autres rares témoignages du Carnaval de Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle, on peut citer le cycle gravé consacré au Carnaval de 1748, par Joseph-Marie Vien (1716-1809), intitulé *Caravane du Sultan a la Mecque* (fig. 4.). Riche de 32 planches colorées, il détaille les costumes luxueux et exubérants des pensionnaires. On y remarque un ambassadeur de la Chine dont le costume rappelle fortement ceux de 1735 (fig. 5) ainsi que le char du cortège, vide, en dernière planche (fig. 6.). Faut-il y voir un clin d'œil à l'œuvre de Pierre, antérieure de 13 ans ?



**Fig.4. Joseph-Marie Vien (1716-1809),**  
*Frontispice de la Mascarade turque*, 1748,  
Paris, Bibliothèque Nationale de France,  
inv. 4-PD-79.



**Fig.5. Joseph-Marie Vien (1716-1809),**  
*Ambassadeur de la Chine*, 1748,  
Paris, Bibliothèque Nationale de France, inv. 4-PD-79.



**Fig.6. Joseph-Marie Vien (1716-1809),**  
*Char tiré par quatre chevaux de front sur lequel étoient les sultans et les eunuques*, 1748,  
Paris, Bibliothèque Nationale de France, inv. 4-PD-79.

**Jacques-Philippe Le Bas (1707 – 1783)**

*Gentilhomme remettant son bas,*

circa 1750.

Pierre noire.

21 x 15 cm

**Fig. 1. Louis-Jacques Cathelin (1738-1804),  
d'après Charles Nicolas Cochin (1715-1790),**

*Jacques Philippe Le Bas, graveur du Roi, 1798,*

Collection privée, localisation actuelle inconnue.





Protégé du collectionneur et financier Crozat, grâce à qui il participe à l'exécution du fameux *Recueil Crozat* de 1729, Jacques-Philippe Lebas est un des plus célèbres et des plus prolifiques graveurs français du milieu du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Agréé en 1735, puis reçu à l'Académie Royale en 1743, il a l'honneur d'être nommé *Graveur du Cabinet du Roi*, en 1782, quelques mois avant sa mort (fig.1.).

Il affectionne particulièrement graver d'après les maîtres flamands et hollandais du XVII<sup>ème</sup> siècle, Teniers, Berchem, Wouwermans, etc.. Il est aussi très proche de la scène contemporaine française : Watteau, Chardin, Boucher, Vernet, etc. Il s'associe sur de nombreux chantiers d'illustrations d'édition avec Cochin.

Son activité de dessinateur est bien moins connue. Notre dessin est à mettre en rapport avec d'autres études de personnages, en pied, élégamment costumés, de format identique (fig.3), avec ses volumes et ombrages en hachures, dont une signée et datée au National Museum de Stockholm (fig.2).

Notre étude, assez délicate et finie, présente une belle spontanéité d'exécution, qui donne beaucoup de naturel et de décontraction à l'attitude de cet élégant jeune homme.

Faut-il voir dans son geste, un jeu visuel sur le patronyme de son auteur : « le bas » ?

Le costume, typique des années 1750, rappelle celui des deux jeunes dessinateurs de la gravure « Etude du dessein », d'après le tableau de Chardin de 1749, que Le Bas présente au Salon de 1757 (fig.4.).

**Fig. 2. Jacques Philippe Le Bas (1707 - 1783),**

*Portrait de demoiselle assise*, 1741,  
Pierre noire, 20 x 14,5 cm,  
Stockholm, National Museum,  
inv. NMH 2989/1863.



**Fig. 3. Jacques Philippe Le Bas (1707 - 1783),**

*Portrait de gentilhomme en pied*,  
Pierre noire, 20 x 14,5 cm,  
Collection privée, localisation actuelle inconnue,  
vente Tajan 10/05/2011 lot 94.



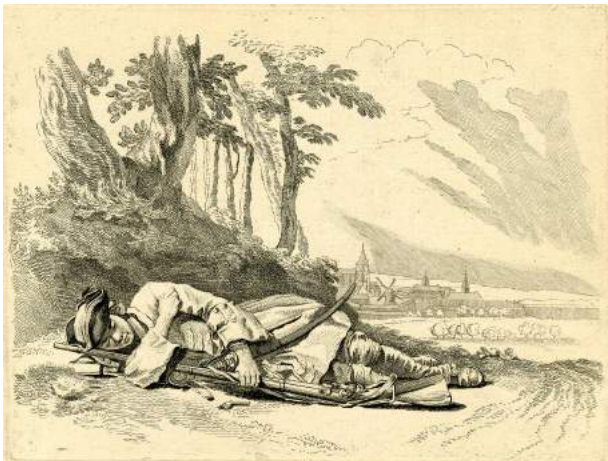
L'environnement champêtre à peine suggéré de notre dessin rappelle également une courte série de gravures, de même format et de même cadrage, publiée par Le Bas en décembre 1749, intitulée *Etudes de différentes figures militaires*, où de jeunes soldats sont représentés au repos (fig.5).

CLS/PAM



**Fig. 4. Jacques Philippe Le Bas (1707 - 1783), d'après Jean-Siméon Chardin (1699-1779),**  
*Etude du dessin*, gravure,  
Washington, National Gallery of Art,  
inv. 1942.9.2155.

**Fig. 5. Jacques Philippe Le Bas (1707 - 1783),**  
*Etude de différentes figures militaires*, gravures,  
Londres, The British Museum, inv. 1877,0811.1314.





**Augustin de Saint-Aubin (1736-1807)**

*Le dormeur*

circa 1760

Mine de plomb

11,5 x 18 cm

Daté en bas à gauche « Le 11 ... » ;

numéroté en bas à droite « 60 » ?

**Provenance :**

- Jean Masson (L.1494a).

Notre dessin est à rapprocher d'un autre *dormeur*, de dimensions et annotations identiques, conservé à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, provenant de la donation Mathias Polakovits de 1987 (fig. 2).

Les feuilles sont vraisemblablement issues d'un même carnet de croquis. Le dessin des Beaux-Arts est également daté, et il porte comme le nôtre le cachet de la collection Jean Masson.

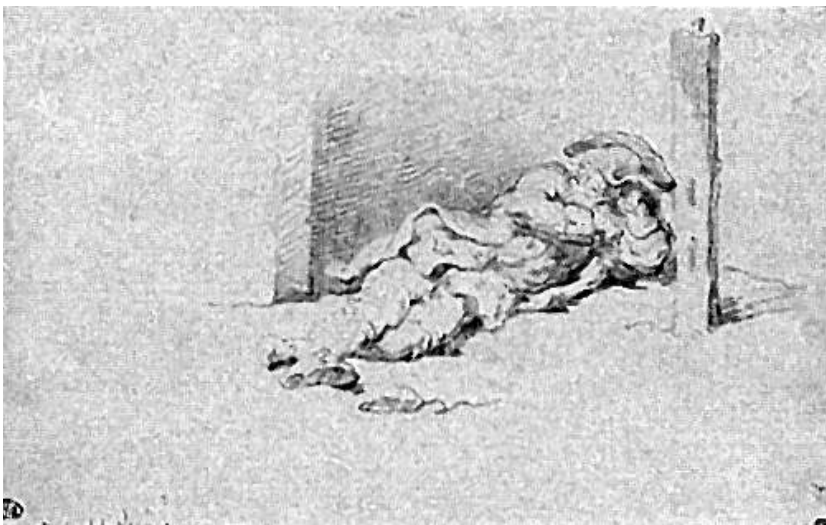
Le n°43 du catalogue de la vente après décès du cabinet d'Augustin de Saint-Aubin (fig.1), le 4 avril 1808, décrit par Regnault de La Lande, était composé de « *Cinq très petits portefeuilles, contenant des croquis et études diverses* » ; nos dessins en faisaient probablement partie.

Visage masqué et protégé de la lumière par son tricorne, notre jeune homme est peut-être un garçon de ferme assoupi après une rude journée de travail, ou bien un voyageur prenant quelque repos. L'artiste parvient à donner beaucoup de naturel et de présence à cette pose pour le moins informelle.



**Fig. 1. Augustin de Saint-Aubin (1736–1807),**  
*Autoportrait*, 1764,  
 Pierre noire, plume et encre brune, lavis gris,  
 Collection privée, localisation actuelle inconnue,  
 anciennement chez Marty de Cambiaire (Paris).

CLS



**Fig. 2.**  
**Augustin de Saint-Aubin**  
**(1736–1807),**  
*Le dormeur*,  
 Mine de plomb sur papier,  
 11,5 x 18 cm,  
 Paris, Ecole Nationale  
 Supérieure des Beaux-Arts de  
 Paris, inv. PM 2913.

**Hubert Robert (1733-1808)**

*La Laiterie de Méréville,*

circa 1800.

Huile sur toile (toile d'origine)

21,5 x 21,5 cm.

Présenté dans un cadre en bois doré et sculpté, d'époque Empire, sur lequel a été ajouté un élément d'encadrement postérieur, à vue circulaire de 19,5 cm de diamètre.

**Provenance :**

- Inédit, découvert en 2020.

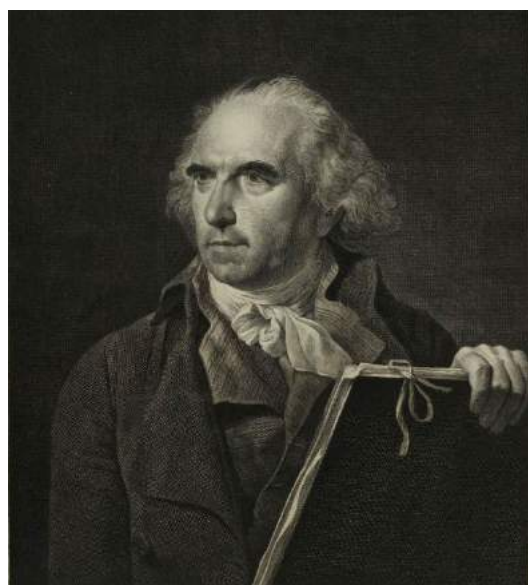
*« J'ai dans mon atelier un concours de monde qui vient voir vos tableaux de Méréville. Il ne m'appartient pas de vous rendre ce qu'on dit des tableaux mais je peux vous dire cependant que personne ne connaît de site plus pittoresque ni plus grand, au dire même de plusieurs anglais qui sont venus hier chez moi. L'idée qu'on prend de ces beaux lieux est la récompense bien méritée des belles et grandes choses que vous y avez désirées. Car c'est plus sous votre dictée qu'elles ont été faites qu'au caprice de ceux qui y ont travaillé. »*

Lettre d'Hubert Robert  
au marquis de Laborde, 31 mars 1790





**Fig. 1. Hubert Robert (1733-1808),**  
*Le lac et le château de Méréville*, circa 1790, 64.1 x 81 cm.,  
 Collection privée, localisation actuelle inconnue,  
 Sotheby's New York, 29/01/2020, lot 66, \$620.000.



**Fig. 2. Simon-Charles Miger (1736-1820),**  
 d'après Jean-Baptiste Isabey (1767-1855),  
*Hubert Robert*,  
 Vizille, Musée de la Révolution Française,  
 inv. 1984.161.

Le jardin de Méréville a été l'objet des rêves du marquis Jean Joseph de Laborde (fig.4.) réalisés par les architectes Jean Benoît Vincent Barré, Jean Joseph Bélanger et le peintre Hubert Robert (fig.2.).

Ce dernier, qui remplace Bélanger remercié en 1786, occupe une place importante dans la conduite des travaux qui s'étale de 1784 à 1793. Reçu peintre d'architecture en l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1766, Robert étend son activité vers le domaine des jardins. Dès 1774, il imagine des aménagements de jardins alors célèbres pour des aristocrates fortunés : les La Rochefouchauld et Rohan-Chabot à La Roche-Guyon, Les Noailles et le prince de Beauvau-Craon à Saint-Germain-en-Laye, le roi à Versailles et Rambouillet, le de Girardin à Ermenonville<sup>1</sup>... Fort de ce succès, il est nommé "dessinateur des jardins du roi" en 1784.



**Fig. 3. Hubert Robert (1733-1808),**  
*Le pont rustique et le temple de la Piété Filiale, à Méréville,*  
 circa 1790 ; 64.1 x 81 cm,  
 Collection privée, localisation actuelle inconnue,  
 Sotheby's New York, 29/01/2020, lot 66, \$620.000.

Méréville est le jardin le plus ambitieux auquel Robert travaille durant sa longue carrière. Le domaine situé à proximité d'Étampes comprend un vieux château et de nombreuses fabriques dont un temple de la piété filiale, une colonne rostrale, une colonne trajane, un pont d'acajou, le cénotaphe du capitaine Cook et une laiterie. Robert a laissé de nombreuses vues, peintes sur de grands formats, qui étaient destinées au marquis de Laborde et ses proches afin de promouvoir le jardin exceptionnel (fig.1,3, 11, 12, 13).

Après la Révolution, au cours de laquelle le marquis de Laborde meurt, ses héritiers retournent vivre à Méréville. Mais l'entretien du parc coûteux engendre son abandon progressif et le démantèlement de certaines fabriques. C'est le cas de la Laiterie qui est vendue et reconstruite à Jeurre en 1896 (fig.5).

**Fig. 4. Ange Laurent de La Live de Jully (1725-1779),**  
 d'après Alexandre Roslin (1718-1793),  
*Jean-Joseph, marquis de Laborde,*  
 Paris, Bibliothèque Nationale de France,  
 Reserve EF-34-Fol84.





Inédite, notre petite vue de la Laiterie de Méréville a été réalisée dans un contexte post-révolutionnaire. Elle est un objet particulier, qui relève du souvenir et qui montre toutes les significations que Robert investit dans ses oeuvres. D'abord par son sujet, un paysage avec une fabrique inspirée de l'architecture antique qui devient un lieu de visite et évoque les nombreuses vues de ruines et de jardins que l'artiste a peint durant toute sa carrière.

Ensuite, le motif de la Laiterie de Méréville qui rappelle l'implication de Robert pour le plus ambitieux de ses projets d'embellissement de jardins. Enfin, le format circulaire occupe une place singulière dans le corpus de Robert puisqu'il n'a été employé qu'entre 1793 et 1794. La forme ne se rattache pas au prestigieux tondo, mais à l'intérieur des assiettes que Robert a peint durant son incarcération

dans les prisons de Saint-Lazare et de Sainte-Pélagie (fig.7,8). Vendues pour une somme modique, ces assiettes mesurent environ 22 cm de diamètre, comme notre petite toile. Cette correspondance n'est pas un hasard mais témoigne des choix délibérés de l'artiste qui aime à introduire des symboles personnels dans ses oeuvres. Par conséquent, l'oeuvre pourrait avoir été réalisée en souvenir de Méréville pour un proche de l'artiste ou du marquis.

Comme en prison, Robert travaille ici de mémoire pour représenter la Laiterie dont il avait fourni le modèle, avec un portique semi-circulaire muni de six colonnes ioniques qui soutiennent une demi-coupole. Il transpose la fabrique dans un paysage idéal, à proximité d'un lac comme il en existait à Méréville.



**Fig. 6.** *Vue actuelle de la laiterie de Méréville,*  
Parc du château de Jeurre,  
Morigny-Champigny, Essonne.

En prison aussi, Robert s'est livré au caprice en réinterprétant des sites célèbres comme Tivoli ou le forum à Rome. Les assiettes rassemblent également des vues de jardins pour lesquels l'artiste a apporté sa contribution, comme le tombeau de Rousseau sur l'île des peupliers à Ermenonville.



**Fig. 7. Hubert Robert (1733-1808),**  
*Paysage peint sur une assiette*, 1794,  
Huile sur assiette, 22 x 24 cm,  
Paris, Musée Carnavalet, inv. P1032.

**Fig. 8. Hubert Robert (1733-1808),**  
*Paysage sur une assiette*, 1794,  
Huile sur assiette, 18,9 cm. de diamètre,  
Collection privée, localisation actuelle inconnue,  
Sotheby's New York, 31/01/2013, lot 99, \$50.000.





**Fig. 10.**  
**Hubert Robert**  
**(1733-1808),**  
*Les Bains d'Apollon*  
*à Versailles*, 1803,  
 Paris, Musée Carnavalet,  
 inv. P179.

La production de la vue-souvenir s'inscrit dans le commerce du Grand Tour et contribue au maintien de la réputation de Robert. C'est ce même phénomène de notoriété lié à la valorisation du patrimoine français que l'on observe vers 1800, lorsqu'à la demande d'une clientèle nouvelle, issue de l'administration du Consulat, Robert peint la *Vue du Bosquet des Bains d'Apollon* conservée au musée Carnavalet (fig.10).

Sur notre petite toile peinte vers la même période, Robert brosse d'abord le paysage avec des tons froids, verts et bleus, qui contrastent avec les couleurs ocres du monument. Cela lui permet de créer de puissantes oppositions de volumes et d'insérer des détails poétiques comme l'arbre aux branches recourbées qui se découpe sur le ciel bleu. Robert esquisse ensuite de nombreux personnages tous attirés par la Laiterie que l'on pourrait confondre avec un temple. Robert brouille ainsi appartenance à un temps et un lieu donné afin de laisser libre cours à l'imagination et aux sensations des spectateurs.

#### Notes :

1. Au sujet du travail de Robert dans les jardins, voir cat. exp. La Roche-Guyon, 2017, *Hubert Robert et la fabrique des jardins*, Sarah Catala et Gabriel Wick (dir.).
2. voir Nicole Gouiric, "Hubert Robert et Méréville", dans cat. exp. La Roche-Guyon, 2017, p. 87-99.



**Théodore Géricault (1794-1824)**

*Horses exercising,*

circa 1821.

Lithographie sur papier

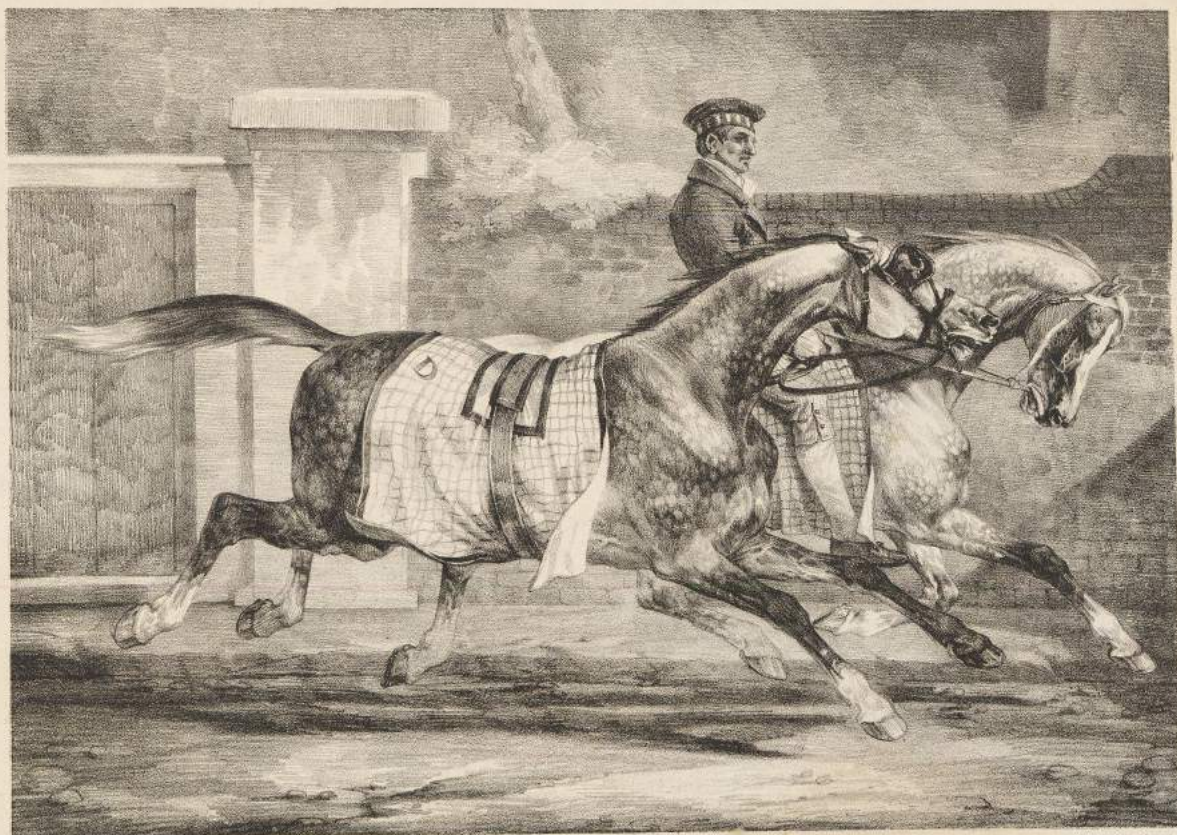
29 x 41 cm.

Imprimée par Hullmandel, publiée par Rodwell  
& Martin, New Bond Street, London.

3ème état sur 3.

**Bibliographie**

- DELTEIL, Loÿs, *Le peintre graveur illustré. Théodore GERICAULT*, vol. 18, Paris, Chez l'auteur, 1924, p. 58.
- POWELL, Martha Bauder, *Géricault in England : the lithographic print and the social world of men and horses*, Vancouver, University of British Columbia, 1999  
(<https://open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/831/items/1.0089310>, consulté le 10 avril 2020).



HORSES EXERCISING.

London: Published by Colnaghi & Co. 21, Pall Mall, 1841.

Cette belle et rare planche est la 6ème d'une série de 12 lithographies publiées entre février et mai 1821, sous le titre "*Various subjects drawn from Life and on Stone*", et aussi connue sous le nom de la "*Série anglaise*" (fig. 1).

*Horses exercising* ne doit pas être confondue avec une autre lithographie de Géricault (mais réalisée en grande partie par Léon Cogniet) de 1822, de mêmes dimensions, reprenant en sens inverse la composition et avec un arrière-plan simplifié, et titrée *Deux chevaux gris-pommelé que l'on promène* (fig. 2). Cette version étant beaucoup plus courante.

Géricault avait effectué un premier séjour à Londres entre avril et juin 1820; il y revint en décembre 1820, bien décidé à y faire fortune auprès d'une clientèle de riches amateurs de chevaux et collectionneurs d'artistes équestres anglais comme Stubbs ou les Alken. Il s'installa chez Adam Elmore, un marchand de chevaux qui habitait tout près des champs de courses de Hyde Park, pour lequel il réalise notamment, l'année suivante, *Le derby de 1821 à Epsom* (fig. 3).



**Fig. 1. Théodore Géricault (1791-1824),**  
Frontispice du recueil de lithographies  
« *Various subjects drawn from Life on Stone* », 1821,  
Lithographie sur papier, 47,3 x 36 cm,  
Chantilly, Musée Condé, inv. 2015-0-15.



**Fig. 2. Léon Cogniet (1794-1880),**  
d'après Théodore Géricault,  
*Deux chevaux gris-pommelé que l'on*  
*promène*, 1822,  
Lithographie sur papier, 28,8 x 42 cm,  
Paris, Bibliothèque nationale de  
France, inv. DC-141.

Il prit rapidement contact avec Charles-Joseph Hullmandel (1789-1859), le meilleur imprimeur lithographe de Londres (sur les 11 que comptait la ville à ce moment, alors qu'il y en avait 20 en 1822, traduisant le rapide engouement pour la lithographie), établi à Soho, et qui s'était précédemment formé comme peintre à Paris.

La carrière de lithographe de Géricault fut courte, puisque sa production se concentre entre 1817 et 1823. Autant ses premières œuvres sont considérées comme fougueuses et quelque peu emphatiques, autant son crayon s'affine et devient plus nuancé à partir de 1820. La série anglaise fut très appréciée, mais elle s'avéra être une perte économique pour Géricault; les planches furent imprimées à relativement peu d'exemplaires avant que les pierres lithographiques ne soient effacées. Elles sont rares et figurent parmi les plus recherchées de ses lithographies.

*Horses exercising* représente un groom entraînant deux chevaux sur un chemin qui longe les murs d'une propriété cossue. La composition rappelle celle du tableau de George Stubbs de 1793, *William Anderson with two saddle-horses*, le groom du Prince de Galles (fig. 4).



**Fig. 3. Théodore Géricault (1791-1824),**  
*Le derby de 1821 à Epsom*, 1821,  
Huile sur toile, 92 x 123 cm,  
Paris, Musée du Louvre, inv. MI 708.

La dimension sociologique de l'œuvre *Horses exercising* a fait l'objet d'une intéressante analyse par Martha Bauder Powell, soulignant la maîtrise, par Géricault, des codes culturels et visuels de cette nouvelle société du loisir hippique qui voit le jour, en Angleterre, à l'aube de la révolution industrielle mécanisée.

Le cheval, « outil » de trait pour la classe laborieuse, en même temps qu'il perd son rôle au profit de la machine, se voit approprié par la classe possédante qui en fait un jouet : ainsi naît, selon l'auteur, la notion de « *pleasure horse* ».

*Horses exercising* est la seule composition du recueil montrant les deux mondes, « laborieux » et « possédant », unis dans une même image : le groom, « anobli » par sa mise élégante et son « appartenance » (contractuelle) à la haute société, adoptant la posture rigoureuse et altière d'un cavalier éduqué, ne monte pas pour autant son cheval comme ses maîtres. Il en « mène » deux, donc il travaille. Tandis que ses maîtres jouissent d'un statut qui les autorise à regarder le spectateur, le groom, lui, garde ses yeux sur son métier : une distance sociale subtilement soulignée par Géricault.

CLS/PAM



**Fig. 4. George Stubbs (1724-1806),**  
*William Anderson with Two Saddle-horses*, 1793,  
Huile sur toile, 102,2 x 127,9 cm,  
Windsor, Royal Collection Trust, inv. RCIN 400106.

**Prosper Mérimée (1803-1870)**

*Duke of Wellington & Staff*

circa 1826

Plume et encre brune.

26 x 20 cm

Signée en bas, à droite, et titrée en bas, à gauche.



**Fig. 1. Simon-Jacques Rochard  
(1795-1840),**

*Prosper Mérimée, probablement à Londres,  
circa 1826, Estampe,  
Paris, Musée Carnavalet, inv. G.13176.*



Essentiellement connu pour sa carrière d'écrivain et son poste d'Inspecteur général des Monuments historiques, Mérimée fut également un excellent dessinateur. Notre feuille nous en donne un exemple, et illustre aussi l'anglophilie dont il fit preuve sa vie durant.

Ses parents, artistes et bilingues, voyageaient fréquemment en Angleterre et recevaient régulièrement des hôtes britanniques; à 15 ans, le jeune Prosper parlait déjà couramment la langue de Shakespeare et il s'intéressa très vite à la littérature d'outre-Manche.

Un premier séjour londonien eut lieu en avril 1826, en compagnie des peintres Gérard et Delacroix, suivi d'un second la même année: il y rencontra notamment le miniaturiste Rochard, un ami de son père et son premier maître en peinture (fig. 1.).

Concernant la prédilection de Mérimée pour le dessin, son père dira: " *Prosper barbouillera toute sa vie*". Et effectivement, il se saisira de toutes les occasions et de tous

les sujets pour dessiner : voyages, admiration devant un paysage, études de monuments, caricatures à l'Académie française, illustrations de ses manuscrits, scènes vécues ou imaginées (fig.2,3).

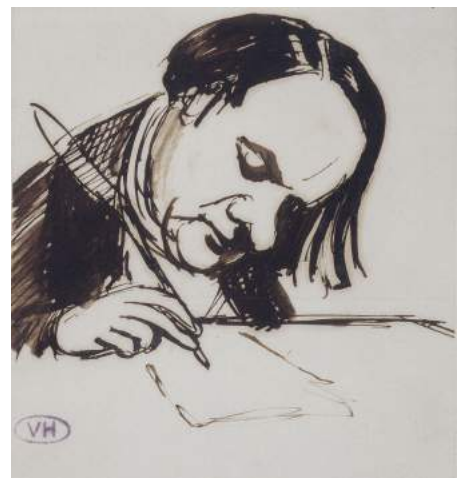
Grand anglomane, Mérimée avait presque tout d'un anglais; il s'habillait à Londres, et Taine le décrivait ainsi : "*Un homme grand, droit, pâle et qui, sauf le sourire, avait l'apparence d'un Anglais. Il avait cet air froid, distant, écartant toute familiarité.*" »

Membre du prestigieux club Athenaeum, fondé en 1824, il possédait de nombreux amis intimes, comme Panizzi, le conservateur du British Museum, et œuvrait pour le rapprochement franco-britannique, qui lui paraissait être la garantie de l'équilibre européen.

**Fig. 2. Prosper Mérimée (1795-1840),**  
« *Mérimée sans tort, Lapin* »,  
Plume et encre brune,  
Collection privée, localisation actuelle inconnue,  
vente Robert, 12/11/2007, lot 56.



**Fig. 3. Prosper Mérimée (1795-1840),**  
*Victor Hugo pendant une séance*  
*de l'Académie Française*, circa 1845,  
Plume et encre brune,  
Paris, Maison de Victor Hugo,  
inv. 7284.



En décembre 1832, le premier ministre français Adolphe Thiers l'envoya à Londres pour, notamment, faire un rapport sur les élections britanniques. On peut encore citer un séjour de quelques semaines au printemps 1835.

Entre 1860 et 1869, il visita le pays chaque année, soit pour son propre agrément, soit pour des missions officielles en rapport avec les arts (organisation de la participation française à l'exposition universelle de Londres en 1862, du transfert de deux bustes romains du British Museum au Louvre en 1868).

Ses relations lui permirent de rencontrer au moins une fois le duc de Wellington, en décembre 1840, dans sa demeure du Hampshire, Stratfield Saye House; la visite avait été organisée par l'ancien aide de camp espagnol du duc, Miguel Ricardo de Alava.

Toutefois, il est difficile de déterminer la période de réalisation de notre croquis, exécuté sur le vif; cependant, l'allure du duc à cheval paraît encore relativement jeune, et

le trait de plume de Mérimée semble bien inspiré de Vernet ou du baron Gros.

Nous suggérons donc une datation vers la fin des années 1820, peut-être au moment du voyage de Mérimée à Londres en 1826. A cette époque, Wellington, après avoir été acclamé par l'Europe entière comme le libérateur de l'Ogre Napoléon, poursuivait une carrière politique : entré au gouvernement en 1819, il fut nommé Premier Ministre en 1828.

Bien qu'auréolé d'un grand prestige en vertu de ses faits d'armes, le duc ne fut jamais vraiment épargné par les caricaturistes de presse britanniques, d'autant qu'il mena des réformes contestées et s'opposa à d'autres, plus populaires (fig. 4 & 5).

Cette culture du dessin satyrique, très présente sur les bords de la Tamise, influença durablement Mérimée.

CLS / PAM



**Fig. 4. William Heath (1795-1840)**

*Going to Downing Street, 1828.*

Estampe.  
Collection privée,  
localisation actuelle  
inconnue.



**Fig. 5. William Heath (1795-1840)**

*A Wellington Boot or the head of the army, 1827.*

Estampe en couleurs.  
Londres, National  
Portrait Gallery, inv.  
1233:83-1882



**Vladimir Orlovski (1842-1914)**

*Vue de Puzosoli et du Rione Terra depuis la jetée du port, 1876*

Huile sur toile

39 x 64,5 cm

Signé et daté en bas à droite en cyrillique *V. Orlovski 1876*



Notre *vue de Puzozoli* compte comme un des plus beaux témoignages d'Italie de ce peintre majeur du paysage ukrainien, surnommé par ses amis « le chasseur de soleil ».

Né à Kiev, Orlovski débute à l'âge de 13 ans, son apprentissage auprès d'Ivan Soshenko (1807-1867), peintre de paysages. Ayant été recommandé par l'influent poète ukrainien Taras Schevchenko (1814-1861), il accède à l'Académie impériale des Beaux-Arts de Saint Pétersbourg, où il étudie de 1861 à 1868, sous le magistère de Alexey Bogolyubov (1824-1896).

S'ensuit un voyage en Europe de l'Ouest, de 1869 à 1872, au cours duquel il visite l'Allemagne, la Suisse, la France et l'Italie, qui le touche particulièrement et qui restera, après son retour, sa destination favorite.

En 1874, il est agréé membre de l'Académie Impériale, puis, 4 ans plus tard, professeur. En 1886, il s'installe en Ukraine et aide à la fondation de l'Ecole des Beaux-Arts de Kiev (fig.2).

Il est aujourd'hui apprécié pour ses paysages célébrant l'immensité des campagnes de Crimée ou d'Ukraine, et la beauté de ses ciels, crépusculaires, orageux, limpides ou saturés (fig.1).

Notre *vue de Puzozoli* nous transporte dans une atmosphère estivale, avec un soleil lourd, quasi-zénital, qui semblent figer la vie de ce port de pêche, dans lequel on ne distingue presque aucune figure humaine.

**Fig. 1. Vladimir Orlovsky (1842-1914),**

*La moisson*, 1882,

62 x 100 cm.,

Kiev, Musée National d'Art d'Ukraine, n° inv. inconnu.



Il existe, à la galerie Tretyakov, son pendant (fig.3.), exécuté la même année et de mêmes dimensions et de même point de vue. L'orientation est changée à 180 degrés, et on distingue, au premier plan, un pêcheur siestant et, plus loin, un autre assis, contemplant l'horizon, motif qui reviendra souvent dans le corpus d'Orlovski.

Ces deux tableaux, peut-être conçus en diptyque, se distinguent par leurs palettes très différentes : tons chauds (sable, ocre, brique, grès) et mer bleu méditerranéen pour le nôtre ; tons froids jouant sur les pâles nuances de bleu glacier et de gris brumeux pour son pendant.



**Fig. 2. Anonyme,**  
*Vladimir Orlovsky*, circa 1880,  
Collection privée, localisation inconnue.

**Fig. 3. Vladimir Orlovsky (1842-1914),**  
*Vue de Puozzoli*, 1876,  
39 x 65 cm.,  
Moscou, Galerie Tretyakov, inv. 891.



**Jacques Brissaud (1880 – 1960)**

*« Pour l'amélioration de la race chevaline »*

circa 1924

Gouache sur papier.

18 x 25 cm.

Monogrammée, en bas à gauche, titrée au dos par l'artiste.

**Exposition**

- « *Sixième exposition de la Société des artistes animaliers français, peintres, sculpteurs, décorateurs et graveurs* », Hôtel Jean Charpentier [Galerie Charpentier], 18 janvier - 3 février 1924, n°32.
- « *Les courses en France des origines à nos jours* », Château de Maisons-Laffitte, 20 juin – 26 juillet 1926, n°85.





**Fig. 1. Jacques Brissaud (1880 – 1960),**  
*Le départ*, 1911,  
 Gravure en couleurs,  
 Collection privée, localisation actuelle inconnue.

Frère de l'illustrateur de mode Pierre Brissaud (1885-1964) et cousin de Bernard Boutet de Montvel (1881-1949), Jacques Brissaud est principalement connu pour son intérêt pour le monde hippique (fig. 1.) et pour la vie quotidienne parisienne (fig. 2.).

Brissaud appartenait à une sympathique bande d'amis illustrateurs qui comptait André Devambez (1867-1944), Maurice Taquoy (1878-1952), Georges Lepape (1887-1971), qui partageaient tous son style aux contours nets et aux couleurs en aplats, précurseur du graphisme des bandes-dessinées de « la ligne claire ».

Notre dessin, titré par l'artiste lui-même, fut envoyé, en compagnie de cinq autres, à l'exposition « Les courses en France » (fig.3), organisée en 1926, au château de Maisons-Laffitte, haut lieu de ce microcosme sportif et mondain.

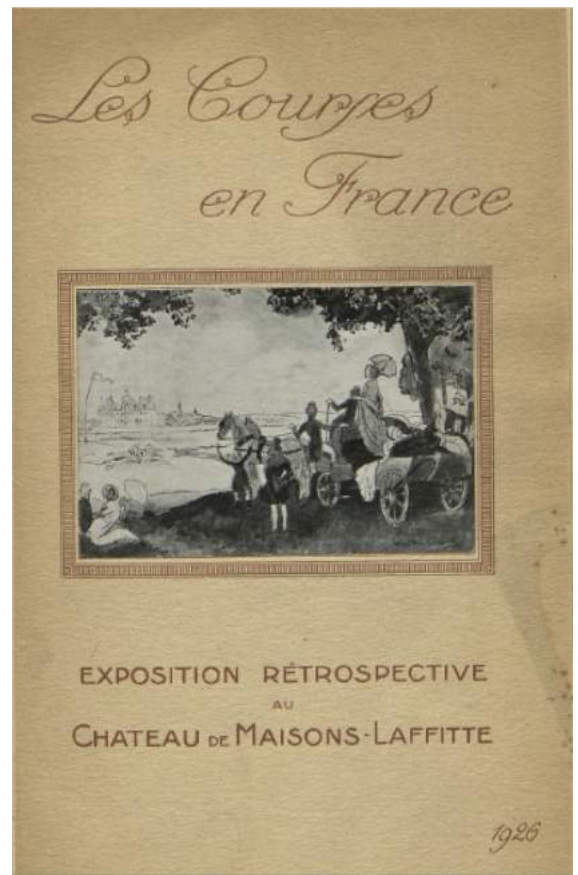
Les cimaises de l'exposition présentaient - entre autres - des œuvres de Géricault (fig.4.), Alfred de Dreux, Princeteau, Degas (fig.5.), Toulouse-Lautrec, Dufy, Van Dongen, etc.

**Fig. 2. Jacques Brissaud (1880 – 1960),**  
*Les omnibus*, vers 1900,  
 Huile sur toile, 36.5 x 100.9 cm.,  
 Paris, Musée Carnavalet, inv. P2760.



« (...) Les courses offrent à « l'artiste en émotions » une matière presque inépuisable, où il n'y a pas seulement la fureur du jeu, ni même seulement le sport lui-même, quoique celui-ci offre déjà assez de nuances, de règles délicates, de mystères et de variétés. Songez plutôt que les courses sont dans nos grandes villes d'aujourd'hui, et à Paris notamment, ce que furent jadis à Rome les spectacles et jeux publics, et les luttes des verts et des bleus dans l'hippodrome de l'énorme Byzance ; autrement dit, la voluptueuse frénésie de nos foules, leur souffrance délicate, leur vice bien-aimé. Montrer l'âme d'une femme en oubliant l'amour, ce serait bien étrange. Or, vouloir décrire l'âme d'une foule contemporaine en négligeant les courses, qu'est-ce donc ? »

Marcel Boulenger,  
in « Les courses »,  
Avant-propos du cat. d'exp.  
« Les Courses en France », 1926.



**Fig. 3. Henri Montanier (XXe siècle),**  
*Couverture du catalogue d'exposition*  
*Les Courses en France*, circa 1926,  
Paris, Bibliothèque Forney, CE 70322.

**Fig. 4. Théodore Géricault (1791-1824),**  
*Course de chevaux montés*, circa 1821,  
Huile sur toile,  
Paris, Musée du Louvre, inv. RF365.



**Fig. 5. Edgar Degas (1834-1917),**  
*Trois jockeys*, circa 1900,  
Pastel sur papier, contrecollé sur carton,  
New-York, The Metropolitan Museum,  
inv. 1992.103.1.



**Georges Lepape (1887-1971)**

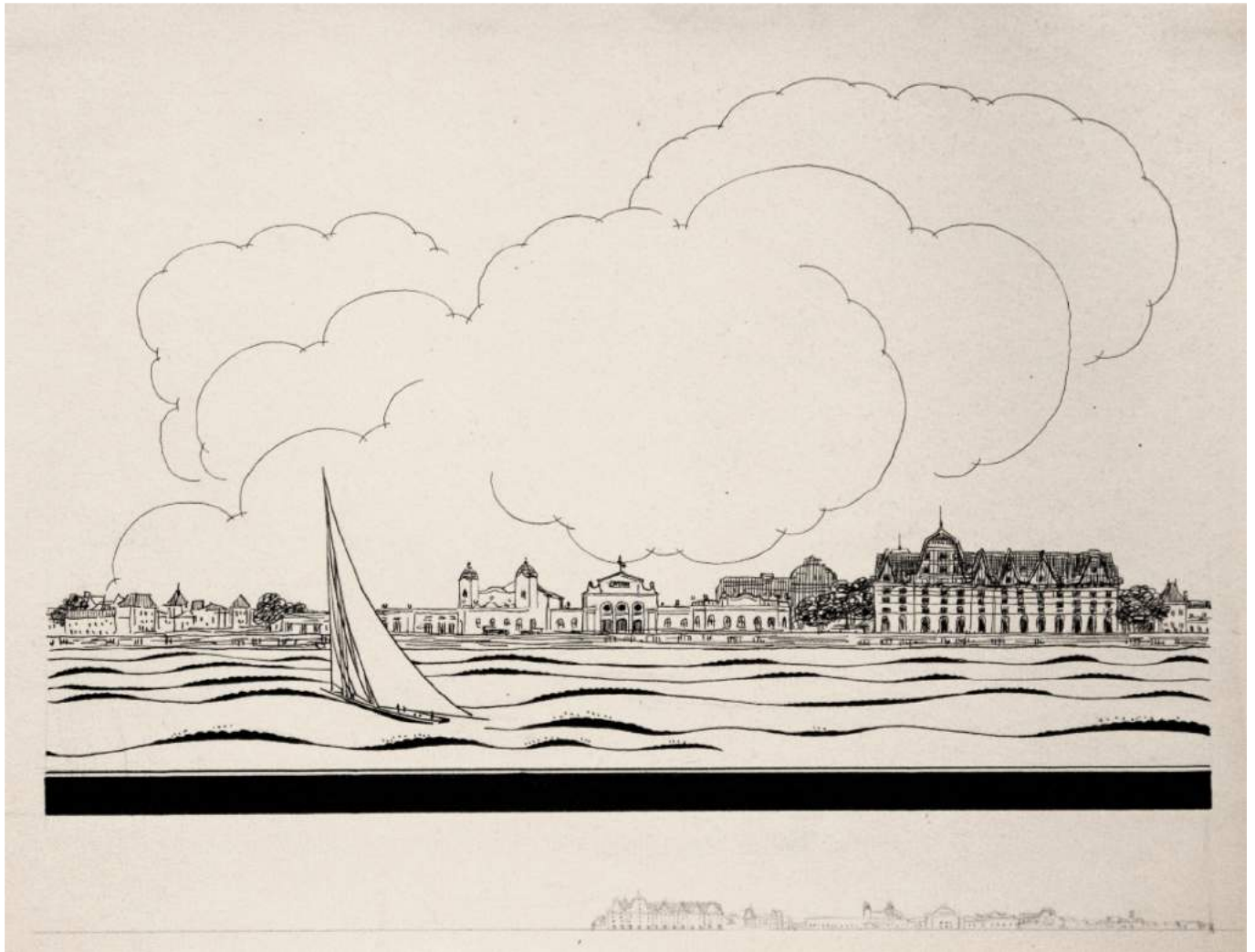
*La Baule : vue du front de mer,*  
circa 1925

Encre de Chine et crayon  
21 x 26 cm

Sous le dessin principal à l'encre, une  
« remarque », au crayon, en reprend une  
partie.



**Fig. 1. Anonyme,**  
*Georges Lepape*, 1913,  
Photographie,  
Collection privée, localisation actuelle inconnue.



Notre dessin a été réalisé vers 1925/26 et constitue, au-delà de sa pureté esthétique, une rare iconographie artistique des installations touristiques du front de mer à cette époque charnière de La Baule, uniquement connues par les cartes postales du temps.

On distingue en effet le nouveau casino, construit en 1924/25, avec son entrée au fronton d'inspiration néo-classique (fig.2), ses deux tourelles carrées à toits bulbe d'inspiration mauresque, ses boutiques (dont celle du couturier Paul Poiret) à toit plat sur la gauche. Il donne quasi directement sur la plage. Légèrement en arrière-plan sur la droite on distingue la silhouette massive de l'hôtel Royal (fig.3), partiellement caché par un bosquet d'arbres.

Complètement à droite est représenté de façon assez précise l'hôtel L'Hermitage (fig.4), construit en 6 mois entre 1925 et 1926. Cette disposition est inversée par rapport à son véritable emplacement géographique, à la gauche du Casino, lequel est correct dans la remarque dessinée au crayon à papier, dans la partie inférieure droite.

Toutes ces constructions sont dues à l'homme d'affaires François André (1879-1962), pionnier du tourisme ayant fait fortune à Ostende et Deauville, qui arrive à La Baule au début des années 20 (fig.5). Il rachète l'hôtel Royal, transforme l'ancien casino, et fait construire L'Hermitage, ces deux derniers édifices étant l'œuvre de l'architecte Ferdinand Ménard (1876-1958).

A sa mort, en 1962, la gestion de ses affaires revient à son neveu, Lucien Barrière (1923-1990), avec le développement spectaculaire que l'on connaît.



**Fig. 2. Anonyme,**  
*La Baule sur Mer (loire-Inf.) - Le Casino, pris de la Plage,*  
Carte postale,  
Collection privée, localisation actuelle inconnue,  
anciennement FortunaPost.



**Fig. 3. Anonyme,**  
*La Baule sur Mer (loire-Inf.) - L'Hôtel Royal,*  
Carte postale,  
Collection privée, localisation actuelle inconnue.



**Fig. 4. Anonyme,**  
*La Baule - L'Hermitage et l'Esplanade du Casino,*  
Carte postale,  
Collection privée, localisation actuelle inconnue.

Célèbre illustrateur de la Belle Epoque et des Années Folles, collaborateur régulier de Vogue, Harper's Bazar, La Gazette du Bon Ton, etc., Georges Lepape était un talent protéiforme. On lui doit aussi des décors de théâtre et des affiches de mode.

Esthète et dandy, il était proche du couturier Paul Poiret (1879-1944), dont une des boutiques occupait un emplacement de choix, collée au Casino de La Baule. Lepape a très certainement fréquenté la station balnéaire et le Casino, dont il réalise en 1925 et 1926, les illustrations du menu (fig.6). Preuve supplémentaire de l'évidente intrication sociale des milieux de la mode et du grand-tourisme.



**Fig. 5. Anonyme,**  
*François André et Lucien Barrière, circa 1950,*  
Collection privée, localisation actuelle inconnue.

**Fig. 6.**  
**Georges Lepape**  
**(1887-1971),**  
*L'Eau, la Terre, le Feu, l'Air,*  
*Illustrations pour le menu du*  
*Casino de La Baule, 1925-1926,*  
Estampe en couleur,  
Collection privée, localisation  
actuelle inconnue,  
anciennement Galerie Diktat.





**Fig. 1. André Rogi, dit « Klein Rosa (1900-1970),**  
*Maurice Utrillo, dans son atelier, 1943,*  
 Paris, Musée National d'Art Moderne – Centre  
 Pompidou, AM1982-305.

### **Maurice Utrillo (1883-1955)**

*« Montmartre » ; Vue de la rue du Mont-Cenis,*  
 circa 1940-1942.

Huile sur panneau.

27 x 22 cm.

Signé en bas à droite, titré en bas à gauche.

### **Provenance :**

- Collection privée, Israël,
- Vente Sotheby's Tel Aviv, 26/04/1997, lot 334,
- Collection privée, Hong Kong,
- Vente Sotheby's New-York, 15/12/2014, lot 23,
- Collection privée, France.



Notre *vue de la rue du Mont-Cenis* est un petit bijou de la "période colorée" d'Utrillo, illustrant une de ses vues favorites de son Montmartre natal, aujourd'hui disparu.

Dès 1912, le peintre (fig.1.), logé par le propriétaire d'un petit restaurant appelé familièrement *Le casse-croûte*, a peint cette rue, longue voie cardinale, qu'il voyait depuis la fenêtre de sa chambre. Il l'a représentée plus de 70 fois, sous toutes les saisons, et avec une dizaine de points de vue différents.

Dans notre tableau, le point de vue adopté, orienté vers le Nord, offre à la vue, à droite, les deux célèbres maisons de Mimi Pinson (fig.2), petite couturière mythique devenue l'archétype poétique de la petite Montmartroise, et, plus loin, celle du compositeur Berlioz. Ce tronçon de la rue du Mont-Cenis, à l'intersection avec la rue Saint Vincent, et sa symphonie harmonieuse de vieilles maisons sera brisée à la fin des années 1920, lorsque des promoteurs construiront des immeubles de rapport contemporains (fig.3).

Ce même point de vue, à quelques mètres près, se retrouve dans deux autres œuvres en collections privées.



**Fig. 2. Anonyme,**  
*Vieux Montmartre. Rue du Mont-Cenis,*  
*A droite, Maison de Mimi Pinson,*  
Carte postale,  
Collection privée, localisation  
actuelle inconnue.

L'une, réalisée vraisemblablement un jour de printemps orageux, par cette ambiance saturée de nuances de gris, rappelle la première période de l'artiste ou « période blanche », de 1912 à 1914 (fig.4). On distingue tout de même plusieurs touches de verts vifs dans les arbres, la ruelle est vide de présence humaine. L'autre, datée de 1923, a vraisemblablement été réalisée à la fin de l'été : l'ambiance est plus chaleureuse et vivante, la végétation est encore dense, d'un vert de chrome, seules quelques touches oranges laissent deviner le début de la chute des feuilles (fig.5).

Pour notre vue, aux effets de matière en parfait état, la palette employée déploie une grande vivacité et une richesse chromatique : des rouges corail, cerise, brique et écarlate ; des bleus céruléen, cobalt, un ciel azurin de début de printemps, et de beaux empâtements jaune, rose, violet dans les frondaisons de la partie supérieure gauche.



**Fig. 3.**  
Rue du Mont-Cenis, vue orientée Nord,  
Actuelle vue du tronçon,  
correspondant au point de vue du tableau.



**Fig. 4. Maurice Utrillo (1883-1955),**  
*Rue du Mont-Cenis, à Montmartre,*  
Huile sur carton marouflé sur toile, 62 x 48 cm.,  
Collection privée, localisation actuelle inconnue.



**Fig. 5. Maurice Utrillo (1883-1955),**  
*Maison de Mimi Pinson, rue du Mont-Cenis, 1923,*  
Huile sur carton marouflé sur toile, 73 x 62 cm.,  
Collection privée, localisation actuelle inconnue.

**Zao Wou-Ki (1920-2013)**

*Voiles à la mer*

1953

Lithographie en 5 couleurs,

500 x 655 mm. à la planche ; 330 x 490 mm. l'image

Signée, en bas à droite, et annotée, en bas à gauche :

« *Epreuve unique avec la pierre de brun inversée* ».

**Provenance :**

Collection privée française depuis au moins 1966.

**Bibliographie :**

Agerup, 81 (pour la version avec les couleurs standard, en 120 exemplaires).



**Fig. 1. Denise Loeb, dite Denise Collomb (1902 - 2004),**  
*L'écurie Pierre : Jacques Germain, Zao Wou-Ki, Maria Elena Vieira da Silva, Pierre Loeb, Georges Mathieu et Jean-Paul Riopelle. 1953,*  
Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine,  
inv. 1101980.

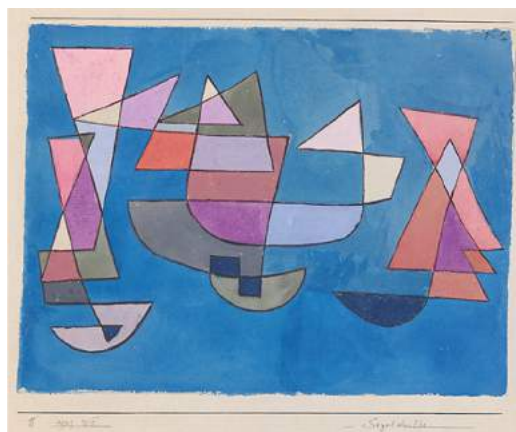


En 1946, alors professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Chongqing, Zao Wou-Ki rencontre Vadime Elisseeff, attaché culturel de l'Ambassade de France, lequel se prend d'affection pour son travail et l'exhorte à considérer la suite de sa carrière à Paris. Deux ans plus tard, après 36 jours de croisière, Zao Wou-Ki pose ses valises en France. Il s'installe à Paris, à Montparnasse, prends des cours à la Grande Chaumière et se lie d'amitié avec de jeunes artistes de divers horizons : Sam Francis, Joan Mitchell, Hans Hartung, Jean-Paul Riopelle, Maria Helene Vieira da Silva, etc. Sa personnalité éclot.

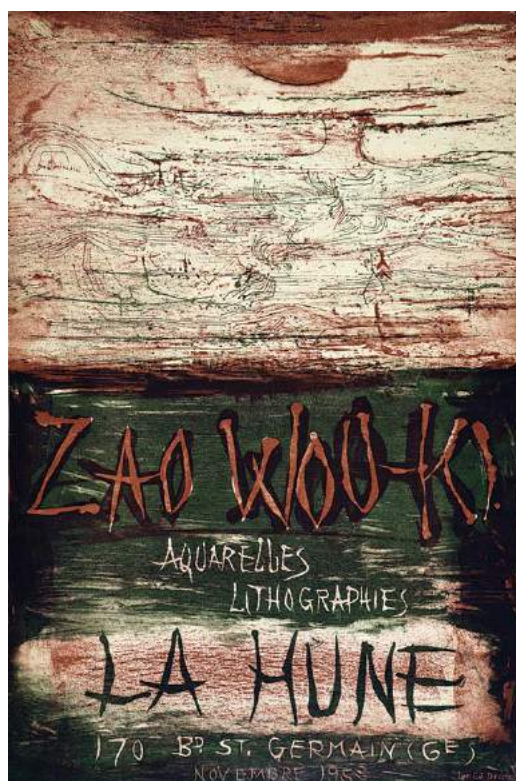
En 1949, il rencontre l'imprimeur Desjobert, collaborateur de Picasso, Maillol, Laurencin, Lhote, lequel l'initie à la technique de la lithographie, que Zao affectionnera toute sa vie. En 1950, à la faveur d'un voyage en Suisse, il découvre le travail de Paul Klee, disparu dix ans plus tôt, qui le marque profondément. Débute alors une courte période marquée de l'empreinte du peintre suisse, dont Claude Roy dira : *Klee va être un médiateur, un recours merveilleux contre deux périls qui menacent alors le jeune artiste : rester un peintre enraciné à l'excès dans l'admirable passé de son peuple, ou se trouver agressivement détachés de celui-ci, européanisé, et peut-être par là même, dénaturé.*

Dans cet esprit, Zao débute une série de Marines, dont *Voiles à la Mer* est un des plus beaux exemples. Il n'est pas inutile de souligner une certaine parenté avec l'aquarelle *Bateaux à Voiles*, de 1927 (fig.2).

L'oeuvre fut la première fois présentée au public lors de l'exposition consacrée aux plus récentes lithographies de Zao Wou-Ki, à la librairie-galerie La Hune, en novembre 1953 (fig.3).



**Fig. 2. Paul Klee (1879-1940),**  
*Bateaux à voile*, 1927,  
 crayon et aquarelle sur papier sur carton,  
 22,8 x 30,2 cm.,  
 Zentrum Paul Klee, Bern, n° inv. inconnu.



**Fig. 3. Zao Wou-Ki (1920-2013),**  
*Affiche de l'exposition à la Galerie La Hune*,  
 novembre 1953,  
 Collection privée,  
 localisation actuelle inconnue.

L'année 1953 coïncide avec les années de reconnaissance internationale de l'artiste, régulièrement exposé, dès 1952, à Paris, Bâle, Lausanne, Washington, Chicago, et New York où Henri Michaux, son proche ami, écrit la préface du catalogue de l'exposition à la galerie Cadby-Birch.

Cette même année, Roland Petit fait appel à lui pour les décors du ballet *La Perle* sur un thème de Louise de Vilmorin, musique de Claude Pascal, chorégraphie de Victor Gsovsky (fig.4).

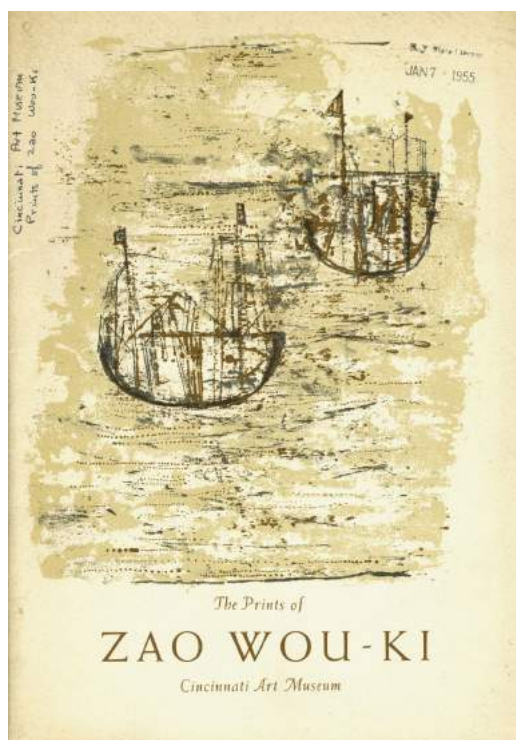
A ce moment-là de sa carrière, Zao Wou-Ki fait également partie de l'écurie de la Galerie Pierre, dirigée par Pierre Loeb (1897-1964), aux côtés de Giacometti, Dora Maar, Antonin Artaud, Matthieu, et ses amis Vieira da Silva et Riopelle (fig. 1).

C'est à cette époque qu'apparaît une métamorphose de son art qui dérouté les collectionneurs : « *Ma peinture devient illisible. Natures mortes et fleurs n'existent plus. Je tends vers une écriture imaginaire, indéchiffrable* », se souviendra-t-il en 1976.

L'année suivante, en novembre 1954 s'ouvre au Cincinnati Art Museum (Ohio, EUA) une rétrospective de l'œuvre gravé du peintre dont Nesto Jacometti publie le catalogue raisonné et dont l'œuvre de couverture est *Les Petits Bateaux*, sœur de *Voiles à la Mer* (fig. 5).



**Fig. 4. Zao Wou-Ki (1920-2013),**  
*Livret du ballet « La Perle », 1953,*  
 Collection privée, localisation actuelle inconnue.



**Fig. 5. Zao Wou-Ki (1920-2013),**  
*Couverture du cat. d'ex. The Prints of Zao Wou-Ki,*  
 Cincinnati Art Museum,  
 November 22, 1954 to January 4, 1955.



## Crédits photographiques

### **p.13**

© Gérard Blot/RMN  
© Gallica.bnf.fr /  
Bibliothèque Nationale de  
France

### **p.14**

© Sotheby's  
© RMN-Grand Palais /  
Michèle Bellot

### **p.15**

© Château de Versailles,  
Dist. RMN / ©  
Christophe Fouin

### **p.16**

© RMN-GP (Château de  
Versailles) / © Franck  
Raux  
© Château de Versailles,  
Dist. RMN / ©  
Christophe Fouin

### **p. 18**

© Artcorp Productions

### **p.19**

© RMN-Grand Palais  
(musée du Louvre) /  
Michèle Bellot  
© RMN-Grand Palais  
(musée du Louvre) /  
Thierry Ollivier

### **p.20**

© RMN-Grand Palais  
(musée du Louvre) /  
Stéphane Maréchalle

### **p.25-26**

© Artcorp Productions

### **p.28**

© Gallica.bnf.fr /  
Bibliothèque Nationale de  
France

### **p.31**

© Nationalmuseum  
© Tajan

### **p.32**

© The trustees of the  
British Museum

### **p.34**

© Marty de Cambiaire

### **p.36**

© Artcorp Productions

### **p.37**

© Sotheby's pp.5, 6, 8, 12

### **p.38**

© Sotheby's  
© Gallica.bnf.fr /  
Bibliothèque Nationale de  
France

### **p.39**

© Dominique Larpin et  
Philippe Raguin

### **p.40**

© Denis Trente-  
Huittessan  
© Sotheby's  
© Sotheby's

### **p.41**

© RMN-Grand Palais /  
Agence Bulloz

### **p.45**

© RMN-Grand Palais  
(domaine de Chantilly) /  
Michel Urtado.  
© Gallica.bnf.fr /  
Bibliothèque Nationale de  
France

### **p.46**

© Her Majesty Queen  
Elizabeth II 2020.  
© Musée du Louvre / A.  
Dequier - M. Bard.

### **p.50**

© National Portrait  
Gallery

### **p.58**

© RMN-Grand Palais  
(musée du Louvre) /  
Philippe Fuzeau

### **p.62**

© Diktat

### **p.63**

© Centre Pompidou,  
MNAM-CCI

### **p.66**

© Sotheby's  
© Google Street View

### **p.67**

© RMN –Grand Palais /  
Gestion droits d'auteur

### **p.68**

© Artcorp Productions

### **p.69**

© PKZ





Maîtres Anciens



*Maîtres modernes*

QUIRINAL

CONSEIL EN ART