



*Portraits
d'artistes*
et autres œuvres

PIERRE BROST
— GALERIE —

Conditions de vente

Les dimensions sont données en centimètres, hauteur avant largeur.

Les oeuvres sont vendues montées et encadrées.

Prix sur demande.

Les frais de transport et d'assurance sont à la charge du destinataire

En converture

Nicolas-Bernard Lépicier (Paris, 1735 - 1784)

Autoportrait

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier

Annoté « Van Loo » en bas à droite

29 x 30,5 cm

Exposition de tableaux et dessins anciens

*Portraits
d'artistes*
et autres œuvres

du 24 au 31 mars 2026

de 11h à 19h - Nocturne jusqu'à 21h le jeudi 26

à la galerie Tarantino

38, rue Saint-Georges - Paris IX^e



Ecole française

Portrait ou autoportrait de femme artiste

Pastel sur vélin ovale
54 x 44,5 cm
Circa 1780

Ce délicat pastel représente une jeune femme saisie à mi-buste, le crayon tenu avec assurance dans la main droite en train de dessiner. Son regard tourné vers le spectateur suggère qu'il s'agit d'un autoportrait.

Le portrait au pastel a connu son véritable âge d'or au XVIII^e siècle, pratiqué par de nombreux artistes pour répondre aux exigences d'une clientèle toujours plus nombreuse qui souhaitait se faire portraiturer. Le succès de cette technique à Paris est notamment déclenché par l'arrivée de la Vénitienne Rosalba Carriera vers 1720 qui introduit un style élégant, vaporeux et spontané qui séduit la société de la Régence. Le pastel présente de nombreux avantages techniques et esthétiques par rapport à la peinture à l'huile notamment sa rapidité d'exécution, atout majeur dans le cadre du portrait qui permet de faire poser le sujet du tableau peu de temps sans le lasser. L'artiste pouvait ainsi capter sur le vif la vivacité de l'expression et la vérité psychologique de son sujet. Notre artiste, à l'instar de ses contemporains pastellistes, joue sur la "fleur du pastel", la dernière couche de poudre non fixée, pour donner une intensité, une profondeur et une vraisemblance incomparables aux tons des carnations.

Ce pastel est par ailleurs monté sur un fragment d'huile sur toile, pourtant bien exécuté, signe d'un certain désintérêt pour la peinture au profit du pastel dans une partie de la population.

Dans le dernier quart du XVIII^e siècle, l'autoportrait féminin, notamment au pastel, devient un fait de société et un manifeste politique, on compte plus de soixante autoportraits féminins exposés dans les Salons entre 1770 et 1804¹. Utilisé par les femmes pour revendiquer publiquement un véritable statut d'artiste. Non plus objet du regard masculin, elles deviennent le sujet de leur propre regard et se peignent en tant qu'individus réels et non en figures mythiques, historiques ou allégoriques. Plusieurs artistes pastellistes ont été pionnière dans cette évolution comme Marie-Suzanne Roslin, Adélaïde Labille-Guiard ou encore Gabrielle Capet, fille de domestique et élève de la précédente, qui expose son propre portrait au travail en 1784, montrant que l'art, et notamment le pastel, peut être un formidable vecteur d'ascension sociale pour les femmes. En 1786, de jeunes élèves, encouragées par ces succès, se rendent en masse au Salon de la Jeunesse place Dauphine pour y exposer leurs autoportraits. Il y a fort à parier que notre autoportrait a été réalisé dans ces années par une des plus douées de ces jeunes artistes. Cet élan d'émancipation, particulièrement visible à travers le pastel, sera malheureusement stoppé par les institutions révolutionnaires, comme la Société Populaire et Républicaine des Arts, qui excluront à nouveau les femmes du champ de l'art à partir de 1793².

L'artiste talentueuse de ce charmant autoportrait sensible et raffiné, dominé par des roses poudrés et des blancs nacrés, nous regarde. Elle se révèle autant qu'elle s'affirme. Nous en apprenons beaucoup sur elle en contemplant cette œuvre sans que l'état de la recherche à ce jour nous permette de lui donner un nom. Il n'en reste pas moins qu'en plus d'être une œuvre de grande qualité, ce portrait est une parfaite illustration de la vogue du pastel au XVIII^e siècle, et un brillant témoignage de l'attrait des femmes pour ce médium qui caractérise cette fin de siècle.

French school

Portrait or self-portrait of a female artist

Pastel on vellum

54 x 44.5 cm

Circa 1780

This delicate pastel depicts a young woman captured from the waist up, confidently holding a pencil in her right hand as she draws. Her gaze toward the viewer suggests that this is a self-portrait.

Pastel portraiture enjoyed its golden age in the 18th century, practiced by many artists to meet the demands of an ever-growing clientele who wished to have their portraits painted. The success of this technique in Paris was triggered in particular by the arrival of the Venetian Rosalba Carriera around 1720, who introduced an elegant, vaporous, and spontaneous style that appealed to Regency society. Pastel has many technical and aesthetic advantages over oil painting, notably its speed of execution, a major asset in portraiture, which allows the subject to pose for a short time without tiring. The artist could thus capture the liveliness of expression and the psychological truth of his subject. Our artist, like his contemporary pastel painters, played on the "flower of the pastel," the last layer of unfixed powder, to give incomparable intensity, depth, and realism to the tones of the skin. This pastel is also mounted on a fragment of oil on canvas, albeit well executed, a sign of a certain disinterest in painting in favor of pastel among part of the population.

In the last quarter of the 18th century, female self-portraits, particularly in pastel, became a social phenomenon and a political manifesto, with more than sixty female self-portraits exhibited in the Salons between 1770 and 1804³. Women used them to publicly claim their true status as artists. No longer the object of the male gaze, they became the subject of their own gaze and painted themselves as real individuals rather than mythical, historical, or allegorical figures. Several pastel artists were pioneers in this evolution, such as Marie-Suzanne Roslin, Adélaïde Labille-Guiard, and Gabrielle Capet, the daughter of a servant and a student of the former, who exhibited her own portrait at work in 1784, showing that art, and pastel in particular, could be a powerful vehicle for social advancement for women. In 1786, young students, encouraged by these successes, flocked to the Salon de la Jeunesse on Place Dauphine to exhibit their self-portraits. It is highly likely that our self-portrait was painted during these years by one of the most talented of these young artists. This surge of emancipation, particularly visible through pastel painting, was unfortunately halted by revolutionary institutions, such as the Société Populaire et Républicaine des Arts, which once again excluded women from the field of art from 1793 onwards⁴.

The talented artist of this charming, sensitive, and refined self-portrait, dominated by powdery pinks and pearly whites, looks at us. She reveals herself as much as she asserts herself.

We learn a great deal about her by contemplating this work, although the state of research to date does not allow us to give her a name. Nevertheless, in addition to being a work of great quality, this portrait is a perfect illustration of the vogue for pastel in the 18th century and a brilliant testimony to the appeal of this medium for women at the end of the century.

¹ Marie-Jo Bonnet, « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e-XIX^e siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, T. 49, Juillet - Septembre 2002, p. 143

² *Ibid.*, p. 162

³ Marie-Jo Bonnet, "Women painters at work: self-portraits as political manifestos (18th-19th centuries)," *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Vol. 49, July-September 2002, p. 143.

⁴ *Ibid.*, p. 162



Nicolas-Bernard LÉPICIÉ (Paris, 1735 - 1784)

Autoportrait, Verso: étude de draperie

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier
Annoté « Van Loo » en bas à droite
29 x 30,5 cm

Provenance :
Collection Jacques Petithory

La qualité de ce beau portrait semble avoir intrigué de nombreux collectionneurs et amateurs depuis le XVIII^e siècle. Il a été successivement attribué à Carle van Loo, Charles Parrocel ou encore Jean-Marc Nattier. Il s'agit en fait d'un dessin préparatoire pour l'Autoportrait que Nicolas-Bernard Lépicié expose au Salon de 1777, conservé aujourd'hui au Musée Calouste Gulbenkian à Lisbonne¹ (Ill.1). L'on remarque par ailleurs la proximité stylistique avec d'autres œuvres de l'artiste comme par exemple le traitement des mains identique à celui de l'étude pour l'époux du tableau L'Union paisible présenté au Salon de 1777 (Ill.2) ou encore à celui de l'Académie d'homme nu, les bras attachés par des cordes passé en vente en 2019 (Ill.3).



Ill.1 Nicolas-Bernard Lépicié, Autoportrait, 1777, Huile sur toile, 91x71,5 cm, Lisbonne, Musée Gulbenkian, 2386



Ill. 2 Etude pour l'époux du tableau *L'Union paisible* de Nicolas-Bernard Lépicié (Détail). Pierre noire, rehauts de blanc et sanguine sur papier beige, 241 x 226 mm, département des arts graphiques du musée du Louvre.

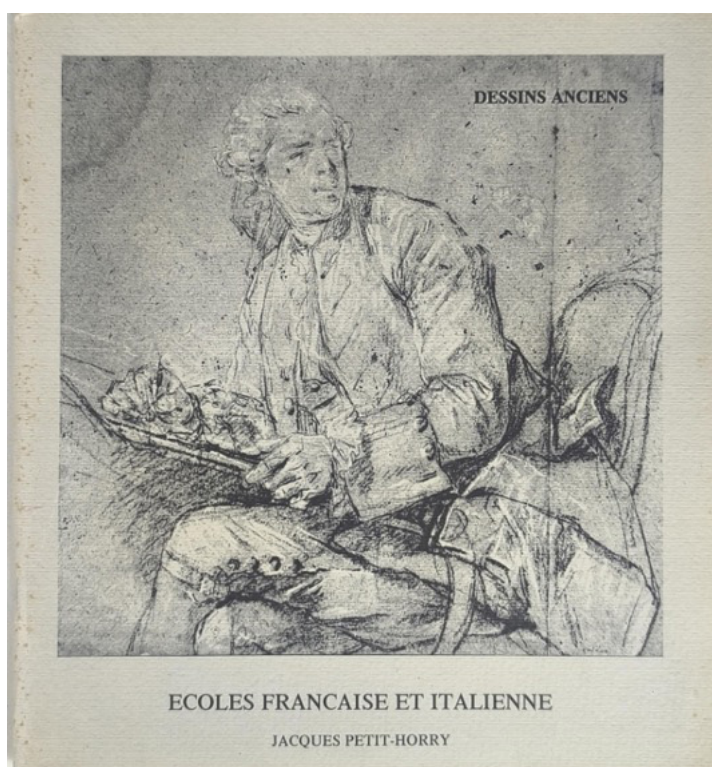


Ill.3 Académie d'homme nu, les bras attachés par des cordes de Nicolas-Bernard Lépicié (Détail). Pierre noire, craie blanche, estompe, sur papier gris, 544 x 373 mm ; Christie's, Paris, vente du 27 mars 2019, lot 92

La vie et la carrière de Lépicié nous sont connus grâce à la monographie que lui a consacré Philippe Gaston-Dreyfus en 1923². L'artiste se dessine ici âgé d'une quarantaine d'années, il est alors un peintre du roi célèbre et respecté. Il est agréé par l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1764, il a été reçu comme membre en 1769 avec son tableau *Achille et le Centaure*³. Il est nommé professeur adjoint au début des années 1770 et devient professeur titulaire en 1777. Il vit et travaille aux galeries du Louvre où il dirige un atelier. Parmi ses nombreux élèves, on compte Carle Vernet, Jean-Baptiste Regnault, Henri-Pierre Danloux ou encore Jean-Joseph Taillasson. C'est vers cet âge qu'inspiré par Chardin, Greuze et les maîtres flamands comme Teniers, il se tourne vers la représentation des scènes de la vie quotidienne. Cette nouvelle orientation fait de lui l'un des peintres les plus en vogue de son époque. Il présente, par exemple, l'un de ses chefs d'œuvre au Salon de 1775, *L'Intérieur d'une douane*, conservé aujourd'hui au Musée national Thyssen-Bornemisza à Madrid⁴. Atteint d'une maladie de poitrine, il a malheureusement une santé fragile et meurt prématurément avant ses cinquante ans. Notre dessin avec son cadrage plus large que le tableau de Lisbonne permet à Lépicié de se représenter en action, un carton sur les genoux, en train de dessiner en regardant son modèle, dans l'attitude dynamique de l'acte créatif. Il est particulièrement émouvant de penser que cet homme décrit comme doux, modeste et aimé de ses amis, a peut-être fait le choix de se représenter avec cette vigueur pour masquer sa constitution fragile.

Ce dessin a été découvert par Jacques Petithory, le généreux donateur du Musée Bonnat Helleu à Bayonne, qui, excellent marchand d'art, doté d'un œil et d'un savoir reconnus, l'avait attribué à Charles Parrocel. Figure incontournable du marché de l'art à Paris, Londres et New York, Petithory avait la réputation d'être un « chineur de génie⁵ ». Il était surtout collectionneur, il aimait ses œuvres et exerçait le métier d'antiquaire « à contre-cœur », il vendait par nécessité, car « pour acheter, il fallait vendre »⁶. Pour décourager les clients d'acquérir les œuvres auxquelles il tenait le plus, il n'hésitait pas à demander des prix exorbitants⁷. Pourtant son stand au marché Biron, aux Puces de Saint-Ouen, était très fréquenté, s'y croisaient des grands couturiers, des écrivains, d'illustres collectionneurs et des conservateurs de musées. Il a d'ailleurs vendu à de nombreuses institutions comme le Metropolitan Museum of Art ou le Getty. Nul doute qu'il eut du mal à se séparer de ce beau dessin qu'il publia en couverture d'un de ses catalogues. Il a d'ailleurs sûrement maudit l'acquéreur, comme cela lui arrivait souvent, car il considérait qu'il n'accorderait jamais à l'œuvre la même vénération que lui⁸.

Nous remercions Patrick Michel qui nous a confirmé l'attribution de ce dessin à Lépicié.



Nicolas-Bernard LÉPICIE (Paris, 1735–1784)

Self-portrait, Verso: study of drapery

Black chalk and white chalk highlights on paper

Annotated “Van Loo” lower right

29 x 30.5 cm

The quality of this beautiful portrait seems to have intrigued many collectors and art lovers since the 18th century. It has been attributed successively to Carle van Loo, Charles Parrocel, and Jean-Marc Nattier. It is in fact a preparatory drawing for l'Autoportrait (Self-Portrait) that Nicolas-Bernard Lépicie exhibited at the 1777 Salon, now kept at the Calouste Gulbenkian Museum in Lisbon ¹. We can also see the stylistic similarities with other works by the artist, such as the treatment of the hands, which is identical to that in the study for the husband in the painting *L'Union paisible* (Peaceful Union) presented at the 1777 Salon (Ill.1) or in the *Académie d'homme nu, les bras attachés par des cordes* (Academy of a Nude Man with Arms Tied with Ropes) sold in 2019 (Ill.2).

Ill. 1 Study for the husband in Nicolas-Bernard Lépicie's painting L'Union paisible.

Black chalk, white highlights, and red chalk on beige paper,

241 x 226 mm,

Department of Graphic Arts, Louvre Museum.

Ill.2 Académie d'homme nu, les bras attachés par des cordes (Academy of a nude man, arms tied with ropes) by Nicolas-Bernard Lépicie.

Black chalk, white chalk, stump, on gray paper,

544 x 373 mm;

Christie's, Paris, auction of March 27, 2019, lot 92.

We know about Lépicie's life and career thanks to the monograph written about him by Philippe Gaston-Dreyfus in 1923². The artist is depicted here at around 40 years of age, when he was a famous and respected painter to the king. He had been approved by the Royal Academy of Painting and Sculpture since 1764 and was accepted as a member in 1769 with his painting *Achilles et le Centaure* ³ (*Achilles and the Centaur*). He was appointed assistant professor in the early 1770s and became a full professor in 1777. He lived and worked in the galleries of the Louvre, where he ran a studio. His many students included Carle Vernet, Jean-Baptiste Regnault, Henri-Pierre Danloux, and Jean-Joseph Taillasson. It was around this time that, inspired by Chardin, Greuze, and Flemish masters such as Teniers, he turned to depicting scenes from everyday life. This new direction made him one of the most popular painters of his time. For example, he presented one of his masterpieces at the 1775 Salon, *L'Intérieur d'une douane* (*Inside a Customs House*), now in the Thyssen-Bornemisza National Museum in Madrid⁴. Suffering from a chest ailment, he was unfortunately in poor health and died prematurely before the age of fifty. Our drawing, with its wider frame than the Lisbon painting, allows Lépicie to depict himself in action, a cardboard box on his knees, drawing while looking at his model, in the dynamic attitude of the creative act. It is particularly moving to think that this man, described as gentle, modest, and loved by his friends, may have chosen to depict himself with such vigor to mask his fragile constitution.

This drawing was discovered by Jacques Petithory, the generous donor to the Bonnat Helleu Museum in Bayonne, who, as an excellent art dealer with a renowned eye and knowledge, attributed it to Charles Parrocel. A key figure in the art market in Paris, London, and New York, Petithory had a reputation as a “genius bargain hunter” ⁵. He was above all a collector; he loved his works and practiced the profession of antique dealer “reluctantly,” selling out of necessity, because “in order to buy, one had to sell”⁶. To discourage customers from acquiring the works he cherished most, he did not hesitate to ask exorbitant prices⁷. Yet his stall at the Biron market in the Saint-Ouen flea market was very popular, attracting famous fashion designers, writers, illustrious collectors, and museum curators. He also sold to many institutions such as the Metropolitan Museum of Art and the Getty. No doubt he found it difficult to part with this beautiful drawing, which he published on the cover of one of his catalogs. He surely cursed the buyer, as he often did, because he believed that the buyer would never cherish the work as much as he did⁸.

We would like to thank Patrick Michel for confirming the attribution of this drawing to Lépicie.

Ill 3. Nicolas-Bernard Lépicie, Self-Portrait, 1777,

Oil on canvas, 91x71.5 cm,

Lisbon, Gulbenkian Museum, 2386

¹ Inv. 2386.

² P. Gaston Dreyfus, *Nicolas Bernard Lépicie (1735 – 1784)*, Paris, 1923

³ *Huile sur toile*, 142 x 195 cm, Musée des Beaux-Arts de Troyes, inv. D.896.1

⁴ *Huile sur toile*, 98 x 164 cm, inv. 219

⁵ Vincent Ducourau, « Introduction » dans *La donation Jacques Petithory au musée Bonnat, Bayonne, cat. exp. Paris, Musée du Luxembourg, 1997-1998*, p. 26.

⁶ Pierre Rosenberg, « Jacques Petithory « brocanteur » » dans *La donation Jacques Petithory au musée Bonnat, Bayonne, cat. exp. Paris, Musée du Luxembourg, 1997-1998*, p. 14.

⁷ Pierre Rosenberg, « Jacques Petithory « brocanteur » » dans *La donation Jacques Petithory au musée Bonnat, Bayonne, cat. exp. Paris, Musée du Luxembourg, 1997-1998*, p. 17

⁸ Alvar González-Palacios, « L'écorché vif » dans *La donation Jacques Petithory au musée Bonnat, Bayonne, cat. exp. Paris, Musée du Luxembourg, 1997-1998*, p. 23



Jeanne DABOS, née BERNARD (1765-1841)

Portrait présumé de Marie-Gabrielle CAPET (1761-1818)

Pierre noire, sanguine, rehauts de blanc sur papier
Signé en bas à gauche « (Bernard) fe Dabos »
54 x 37 cm
Circa 1790

Ce ravissant portrait aux trois crayons est une œuvre rare et inédite de Jeanne Dabos, née Bernard, élève d'Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) et fille de Jean-Joseph Bernard (1740-1809), Maître écrivain du Premier Empire à qui l'on doit de nombreux portraits à la plume.

Jeanne Dabos est née à Lunéville en 1765. Elle expose pour la première fois place Dauphine en 1780 à ce qu'on appellera quelques années plus tard l'« Exposition de la jeunesse ». Elle se marie avec le peintre Laurent Dabos en 1788, et expose l'année suivante des miniatures au salon de Toulouse, ville natale de son mari. Elle fait partie des vingt femmes sur les cent soixante-douze artistes exposant au Salon de 1791 aux côtés de son maître, Adélaïde Labille-Guiard et sa camarade d'atelier Marie-Gabrielle Capet (1761-1818). Elle expose par la suite régulièrement des scènes de genre aux Salons de 1802 à 1835.

Connue notamment pour son portrait de Marie-Antoinette gravé par Phélippeaux, ou encore pour son tableau de Marat votant la mort de Louis XVI conservé au Musée Lambinet de Versailles (Inv. 775), les œuvres de Jeanne Dabos sont rares et on ne connaît pas d'autres œuvres de sa main aux trois crayons. L'on sait cependant grâce à un article paru dans le *Mercure de France* en 1787 qu'elle fut admirée et prise en considération dès le début de sa carrière. L'auteur de l'article écrit à son sujet : « Mlle Bernard, dont je vous ai parlé l'année dernière avec éloges en mérite encore cette année. Deux Dessins pleins d'esprit et de finesse, un Portrait au pastel rempli de grâces et d'expression la doivent faire regarder, par celles qui courent la même carrière, comme une rivale redoutable » (*Mercure de France*, 4 juillet 1787, p. 186).

Ce charmant portrait est un précieux témoignage du talent de Jeanne Dabos. L'influence de Labille-Guiard est perceptible dans le choix de la pose et de l'attitude du modèle. Loin d'une représentation idéalisée, ce portrait, par sa finesse et sa précision, cherche à retranscrire avec vérité et délicatesse la physionomie du modèle.

Bien que les portraits de Marie-Gabrielle Capet que nous connaissons soient assez différents les uns des autres, sont reconnaissables sur la plupart, comme sur le nôtre, son nez retroussé très particulier, ses joues rondes, ses cheveux frisés, sa bouche en cœur, son petit menton avancé et l'extrémité extérieure de ses yeux tombant au-dessus desquels les paupières paraissent enflées. Cette dernière arrive à Paris en 1781 où elle devient l'élève d'Adélaïde Labille-Guiard aux côtés de Jeanne Dabos mais aussi Victoire Davril ou encore Marie-Marguerite Carraux de Rosemond. Marie-Gabrielle Capet semble avoir servi de modèle à sa camarade d'étude qui nous propose une représentation sincère et inédite de sa congénère.

Elle porte une robe à ceinture avec un col en mousseline et un bonnet blanc à rubans, mode vestimentaire qu'elle affectionne particulièrement entre 1785 et 1790 visible sur les portraits de Vincent (Ill. 1 et 2) et de Labille Guiard (Ill. 3).

Ce portrait illustre non seulement le talent de Jeanne Dabos parmi les portraitistes de son époque mais aussi la grâce et la forte personnalité de Marie-Gabrielle Capet. Il constitue un rare témoignage de l'amitié et des influences artistiques entre les élèves de Labille-Guiard dont beaucoup d'œuvres restent à découvrir



Ill. 1 - François-André Vincent
Portrait de Marie-Gabrielle Capet
46,4 x 43,8 cm
1790
Art Institute of Chicago



Ill. 2 - François-André Vincent
Portrait de Marie-Gabrielle Capet
47,5 x 37,8 cm
1790
Musée Carnavalet
Histoire de Paris (INVD.8128)



Ill. 3 - Adélaïde Labille-Guiard
Autoportrait avec deux élèves (Marie-Gabrielle
Capet à droite)
Huile sur toile
210 x 150 cm
1785
Metropolitan Museum de New-York

Jeanne DABOS, née BERNARD (1765-1841) ***Presumed portrait of Marie-Gabrielle CAPET (1761-1818)***

Black chalk, sanguine, white highlights on paper
Signed lower left '(Bernard) fe Dabos'

54 x 37 cm
Circa 1790

This delightful three-pencil portrait is a rare and previously unseen work by Jeanne Dabos, née Bernard, a pupil of Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) and daughter of Jean-Joseph Bernard (1740-1809), Master Writer of the First Empire to whom we owe numerous pen portraits.

Jeanne Dabos was born in Lunéville in 1765. She exhibited for the first time in Place Dauphine in 1780 at what would be called a few years later the 'Exposition de la jeunesse'. She married the painter Laurent Dabos in 1788, and the following year exhibited miniatures at the salon in Toulouse, her husband's hometown. She was one of twenty women out of the one hundred and seventy-two artists exhibiting at the Salon of 1791, alongside her master, Adélaïde Labille-Guiard, and her studio colleague Marie-Gabrielle Capet (1761-1818). She subsequently exhibited genre scenes regularly at the Salons from 1802 to 1835.

Known in particular for her portrait of Marie-Antoinette engraved by Phélippeaux, or for her painting of Marat voting the death of Louis XVI kept at the Musée Lambinet in Versailles (Inv. 775), the works of Jeanne Dabos are rare and we know of no other works by her in the three pencils. However, we know from an article that appeared in the *Mercure de France* in 1787 that she was admired and taken seriously from the start of her career. The author of the article wrote about her: 'Miss Bernard, of whom I spoke to you last year with praise, deserves it again this year. Two drawings full of wit and finesse, and a portrait in pastel full of grace and expression must make her be seen as a formidable rival by those who are pursuing the same career' (*Mercure de France*, 4 July 1787, p. 186).

This charming portrait is a valuable testimony to Jeanne Dabos' talent. Labille-Guiard's influence is perceptible in the model's pose and attitude. Far from being an idealised representation, this portrait, through its finesse and precision, seeks to transcribe the model's features with truth and delicacy.

Although the portraits of Marie-Gabrielle Capet that we know are quite different from each other, most of them are recognisable, as is ours, with its very distinctive upturned nose, round cheeks, curly hair, heart-shaped mouth, small protruding chin and the outer corners of the eyes drooping above which the eyelids appear swollen.

The latter arrived in Paris in 1781 where she became a pupil of Adélaïde Labille-Guiard alongside Jeanne Dabos, but also Victoire Davril and Marie-Marguerite Carraux de Rosemond. Marie-Gabrielle Capet seems to have served as a model for her fellow student, who offers us a sincere and original representation of her counterpart.

She wears a belted dress with a muslin collar and a white ribboned cap, a style of dress that she was particularly fond of between 1785 and 1790, as can be seen in the portraits by Vincent (Ill. 1 and 2) and Labille Guiard (Ill. 3).

This portrait illustrates not only the talent of Jeanne Dabos among the portrait painters of her time, but also the grace and strong personality of Marie-Gabrielle Capet. It is a rare testimony to the friendship and artistic influences between Labille-Guiard's pupils, many of whose works have yet to be discovered.

1 - François-André Vincent
Portrait of Marie-Gabrielle Capet
46.4 x 43.8 cm
1790
Art Institute of Chicago

2 - François-André Vincent
Portrait of Marie-Gabrielle Capet
47.5 x 37.8 cm
1790
Musée Carnavalet
Histoire de Paris (INV D.8128)

3 - Adélaïde Labille-Guiard
Self-portrait with two pupils (Marie-Gabrielle Capet on the right)
Oil on canvas
210 x 150 cm
1785
Metropolitan Museum, New York



École française

Atelier de femmes artistes

Huile sur toile
20 x 27,5 cm

Circa 1800

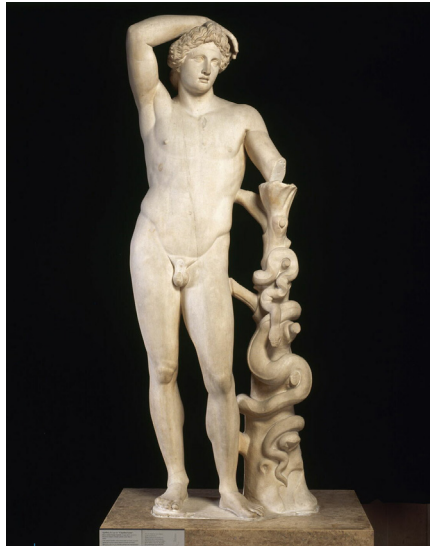
Ce charmant tableau représentant une femme peignant le portrait d'un enfant tenu par une autre femme nous fait pénétrer dans un atelier privé du début du XIX^e siècle.

Malgré l'admission en 1783 d'Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) et d'Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842) à l'Académie royale, la présence des femmes y reste limitée. La Révolution française avec l'abolition de l'Académie en 1793 permet aux femmes d'exposer plus librement, et leur nombre se multiplie aux Salons dans les années suivantes. Traditionnellement, les femmes peintres sont parentes de peintres, formées au sein des ateliers familiaux mais ce modèle de transmission familiale se voit peu à peu remplacé par des ateliers privés. Dès les années 1770, Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) accueille des femmes parmi ses élèves, tout comme Jean-Baptiste Regnault (1754-1829) ou encore Joseph-Benoît Suvée (1743-1807), pour ne citer que ces figures majeures. Jacques-Louis David (1748-1825) ouvre même un atelier pour jeunes filles. Ces ateliers deviennent cruciaux pour les ambitions professionnelles des femmes. Elles y bénéficient de la réputation du maître et de son réseau ce qui facilite leur accès au Salon, la constitution d'une clientèle et la reconnaissance du statut d'artiste. Certaines femmes artistes, comme d'Adélaïde Labille-Guiard, Pauline Auzou (1775-1835), Hortense Haudebourt-Lescot (1784-1845) ou Louise Hersent (1784-1852) fondent elles-mêmes des ateliers.

Ce tableau témoigne de ces ateliers privés qui permettaient aux femmes de mener elles aussi une carrière professionnelle.

En plus des outils indispensables à la pratique de la peinture et du dessin décrits, le carton à dessin, le chevalet, la palette, le meuble d'artiste, l'on remarque un plâtre de l'Apollon lycien du Louvre d'après Praxitèle (inv. MR 79) (Ill. 1). Cette représentation d'un nu masculin était nécessaire à l'étude du nu pour une femme artiste. Préalable indispensable au grand genre, elles n'accéderont à son enseignement qu'à la fin du XIX^e siècle.

Notre tableau, à l'instar du tableau du même sujet, de Boilly conservé au Staatliches Museum Schwerin en Allemagne (inv. G240) (Ill. 2) est une séduisante représentation de l'intimité de ces ateliers privés.



1 - Apollon lycien ; Praxitèle
marbre de Thasos
20 x 74 x 42 cm
2e quart IIe s. ap. J.-C. (vers 150)
Musée du Louvre Paris



2 - Louis Léopold Boilly (1761-1845)
Femme peintre dans son atelier
Vers 1800
Staatliches Museum Schwerin, Allemagne

Anonymous French Women Artists' Studio

Oil on canvas
20 x 27.5 cm
Circa 1800

This charming painting of a woman painting a portrait of a child held by another woman takes us into a private studio at the beginning of the 19th century.

Despite the admission in 1783 of Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) and Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842) to the Royal Academy, the presence of women remained limited. The French Revolution and the abolition of the Academy in 1793 allowed women to exhibit more freely, and their numbers at the Salons multiplied in the years that followed. Traditionally, women painters were relatives of painters, trained in family workshops, but this model of family transmission was gradually replaced by private workshops. From the 1770s, Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) welcomed women among his pupils, as did Jean-Baptiste Regnault (1754-1829) and Joseph-Benoît Suvée (1743-1807), to name but a few of these major figures. Jacques-Louis David (1748-1825) even opened a studio for young girls. These studios became crucial for the professional ambitions of women. They benefited from the reputation of the master and his network, which facilitated their access to the Salon, the building of a clientele and the recognition of the status of artist. Some women artists, such as Adélaïde Labille-Guiard, Pauline Auzou (1775-1835), Hortense Haudebourt-Lescot (1784-1845) and Louise Hersent (1784-1852) set up their own studios.

This painting bears witness to these private workshops that enabled women to pursue a professional career in a world still largely dominated by men. In addition to the tools essential to the practice of painting and drawing described, the drawing board, the easel, the palette, the artist's cabinet, we notice a plaster cast of the Lycian Apollo from the Louvre after Praxiteles (inv. MR 79). This representation of a male nude was necessary for the study of the nude for a woman artist. An essential prerequisite for the great genre, they would be deprived of this education until the end of the 19th century.

Our painting, like Boilly's painting of the same subject in the Staatliches Museum Schwerin in Germany (inv. G240), is an attractive representation of the intimacy of these private workshops.



Alfred d'ORSAY (1801-1852)

Portrait de Théodore GUDIN (1802-1880)

Pierre noire et pastel sur un papier ovale

25 x 20 cm

Signé et daté en bas à gauche, en bordure de la palette : "d'Orsay fecit - 12 juin 1850".

Fils du général Albert Gaspard Grimod d'Orsay (1772-1843), petit-fils du collectionneur Pierre Gaspard Grimod, comte d'Orsay (1748-1809) et de sa première épouse, la princesse Marie-Louise-Amélie de Croÿ-Molembais (1748-1772) dont nous avons vendu les portraits en 2024 (Ill. 1 et 2), Alfred grandit dans un milieu aristocratique influent et fréquente l'élite européenne.



*Ill. 1 - Ecole française du XVIIIe siècle
Portraits du comte et de la comtesse d'Orsay
Huile sur toiles ovales
70 x 57 cm
Vers 1770
Provenance : Château de Fraisans (Jura)
Galerie Pierre Brost*



*Ill. 2 - Ecole française du XVIIIe siècle
Portraits de la comtesse d'Orsay
Huile sur toiles ovales
70 x 57 cm
Vers 1770
Provenance : Château de Fraisans (Jura)
Galerie Pierre Brost*

Militaire dans la garde de Louis XVIII, il rencontre en 1822 le comte et la comtesse de Blessington, avec qui il voyage en Europe et se lie d'amitié avec Lord Byron. Il épouse en 1827 lady Harriet Gardiner, mais leur union est brève. Après la mort du comte de Blessington en 1829, il vit avec Marguerite de Blessington, fréquentant les milieux artistiques et politiques de Londres et Paris.

Dandy raffiné, il impose son style et inspire la mode, notamment avec le "coupé d'Orsay". Artiste reconnu, il peint, sculpte et réalise un buste de Lamartine exposé à Versailles. Il tente aussi de récupérer la collection d'art de son grand-père.

En 1852, atteint d'un cancer, il meurt à Chambourcy peu après avoir été nommé surintendant de l'École des Beaux-Arts par Louis-Napoléon Bonaparte. Son influence perdure, notamment à travers ses créations olfactives et son impact sur l'image du dandy.

Ses talents de dessinateur et sa mondanité poussent Alfred d'Orsay à peindre, toujours à la manière de notre œuvre, les célébrités artistiques, littéraires et politiques de son temps : Louis Napoléon, Alexandre Dumas, John H. Sherburne, Theodore Hook, Louis Blanc, etc.

Théodore Gudin devient l'élève d'Horace Vernet puis d'Anne-Louis Girodet à partir de 1822. Il entre dans l'atelier de ce dernier, puis fréquente celui d'Antoine Gros et de Jacques-Louis David.

Il est d'abord un protégé du Duc d'Orléans, futur Louis Philippe, pour ensuite, se faire remarquer par le Roi Charles X en 1827 lors du Salon auquel il participe depuis 1822. C'est en 1830 qu'il devient peintre officiel de la Marine.

Spécialisé dans la représentation de grandes batailles navales et de scènes de naufrage, Louis-Philippe lui commande quatre-vingt-dix tableaux destinés au musée de Versailles pour commémorer le souvenir des grands épisodes de l'histoire navale française.



Ill. 3 - Portrait de Théodore Gudin
Gravure exécuté en 1848

Alfred d'ORSAY (1801-1852) ***Portrait of Théodore GUDIN (1802-1880)***

Black chalk and pastel on oval paper
25 x 20 cm

Signed and dated lower left, on the edge of the palette: 'd'Orsay fecit - 12 June 1850'.

Son of General Albert Gaspard Grimod d'Orsay (1772-1843), grandson of the collector Pierre Gaspard Grimod, Count of Orsay (1748-1809) and his first wife, Princess Marie-Louise-Amélie de Croÿ-Molembais (1748-1772), whose portraits we sold in 2024 (Ill. 1 and 2), Alfred grew up in an influential aristocratic milieu and frequented the European elite.

A soldier in the guard of Louis XVIII, in 1822 he met the Count and Countess of Blessington, with whom he travelled in Europe and met Lord Byron. In 1827 he married Lady Harriet Gardiner, but their union was brief. After the death of the Earl of Blessington in 1829, he lived with Marguerite de Blessington, frequenting the artistic and political circles of London and Paris.

A refined dandy, he imposed his style and inspired fashion, particularly with the 'Orsay suit'. A recognised artist, he painted, sculpted and produced a bust of Lamartine which was exhibited in Versailles. He also attempted to recover his grandfather's art collection.

In 1852, he died of cancer in Chambourcy shortly after being appointed superintendent of the École des Beaux-Arts by Louis-Napoléon Bonaparte. His influence lives on, particularly through his olfactory creations and his impact on the image of the dandy. His talents as a draughtsman and his social standing led Alfred d'Orsay to portray, in the manner of our work, the artistic, literary and political celebrities of his time: Louis Napoleon, Alexandre Dumas, John H. Sherburne, Theodore Hook, Louis Blanc, etc.

Théodore Gudin became a pupil of Horace Vernet and then of Anne-Louis Girodet from 1822 onwards. He entered the studio of the latter, then frequented those of Antoine Gros and Jacques-Louis David.

He was first a protégé of the Duke of Orléans, the future Louis Philippe, and then came to the attention of King Charles X in 1827 at the Salon, in which he had been participating since 1822. In 1830, he became the official painter of the Navy.

Specialising in the depiction of great naval battles and shipwreck scenes, Louis-Philippe commissioned him to produce ninety paintings for the museum at Versailles to commemorate the great episodes in French naval history.

Ill. 1 - 18th-century French school
Portraits of the Count and Countess of Orsay
Oil on oval canvas
70 x 57 cm
Circa 1770
Provenance: Château de Fraisans (Jura)
Galerie Pierre Brost

Ill. 2 - 18th-century French school
Portraits of the Countess of Orsay
Oil on oval canvas
70 x 57 cm
Circa 1770
Provenance: Château de Fraisans (Jura)
Galerie Pierre Brost

Ill. 3 - Portrait of Théodore Gudin
Engraving executed in 1848



Juan CARDENAS ARROYO (1939-2004)

Autoportrait en train de peindre

1980

Pierre noire et craie sur papier bistre
41 x 26 cm.

Juan Cárdenas naît à Popayan, en Colombie, en 1939. Diplômé à 23 ans de l'école des Beaux-Arts de la Rhode Island School of design, il séjourne encore quelques années aux Etats-Unis pour y faire son service militaire.

En 1965, Cardenas retourne dans son pays natal, où ses caricatures politiques lui valent un séjour en prison. Une fois sorti, il peut se consacrer pleinement à son art et à l'enseignement de la peinture à Bogota (Ecole des Beaux- Arts, Université des Andes).

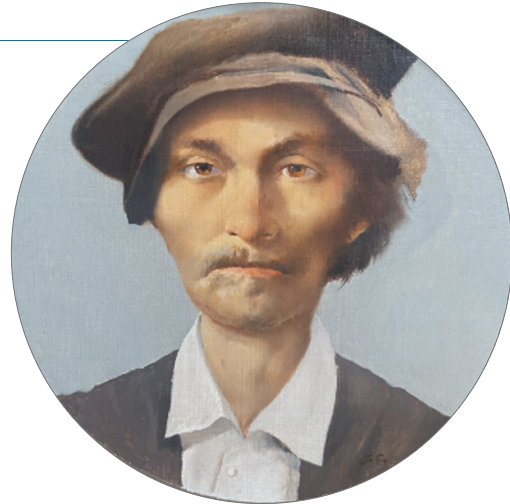
L'artiste colombien a également séjourné en France dans les années 1980 ; il est défendu à Paris par le galeriste Claude Bernard qui lui consacre plusieurs expositions. Juan Cárdenas a essentiellement peint sa propre image tout au long de sa carrière. Notre dessin ne fait pas exception à la règle qui représente l'artiste au travail, le bras gauche ébauché tendu vers la toile qu'il est en train de peindre.

Bibliographie : Juan Cardenas, peintures et dessins, catalogue galerie Claude Bernard, Paris, 1989.



TALLER DE LA 94 (vers 1993)
Vente Christie's, New-York,
16 novembre 2005, lot 263A
(22.500 €)

Autoportrait
Huile sur toile
Collection particulière
 © Galerie Malibran



Juan CARDENAS ARROYO (1939-2004)

Self-portrait painting

1980

Black chalk and chalk on brown paper
41 x 26 cm.

Juan Cárdenas was born in Popayan, Colombia, in 1939. After graduating at the age of 23 from the Rhode Island School of Design's School of Fine Arts, he remained in the United States for several years to complete his military service.

In 1965, Cardenas returned to his native country, where his political cartoons earned him a spell in prison.

Once released, he was able to devote himself fully to his art and to teaching painting in Bogota (School of Fine Arts, University of the Andes).

The Colombian artist also spent time in France, where he studied under the renowned painter Pierre Boudin.

He returned to Colombia in 1970 and settled in the city of Cali, where he lived and worked until his death in 2004.

Once released, he was able to devote himself fully to his art and to teaching painting in Bogotá (School of Fine Arts, University of the Andes).

The Colombian artist also spent time in France in the 1980s, where he was championed in Paris by gallery owner Claude Bernard, who devoted several exhibitions to him. Juan Cárdenas mainly painted his own image throughout his career. Our drawing is no exception to the rule, depicting the artist at work, his left arm sketched outstretched towards the canvas he is painting.

Bibliography: Juan Cardenas, paintings and drawings, Claude Bernard gallery catalog, Paris, 1989.

TALLER DE LA 94 (circa 1993)
Christie's auction, New York,
November 16, 2005, lot 263A
(€22,500)

Self-portrait
Oil on canvas
Private collection
 © Galerie Malibran



Autres portraits



Hyacinthe RIGAUD (1659-1743)

Portrait d'Édouard Colbert, marquis de Villacerf (1628-1699)

Huile sur toile

82,2 x 66 cm

Au dos sur le châssis, en haut et en bas, inscription à la craie : Dlle de Doudeauville, cartel sur le cadre :
« Colbert, Marquis de Villacerf par Rigaud ».

Provenance :

Château de Bonnétable (Sarthe), collection de Sosthène II de la Rochefoucauld (1825-1908)

Château de La Gaudinière (Loir-et-Cher), collection de Stanislas de La Rochefoucauld (1822-1987),
marié à Marie Sophie Adolphine de Colbert.

Nous remercions chaleureusement Madame Ariane James-Sarazin, spécialiste de Hyacinthe Rigaud, de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau qu'elle inclura dans son catalogue raisonné, et pour la rédaction d'une riche analyse que voici :

1/ identité du modèle :

Le portrait représente Édouard Colbert (1628-1699), marquis de Villacerf, surintendant des Bâtiments du roi entre 1691 et 1699.

Éléments biographiques :

Édouard Colbert est né le 5 février 1628 à Paris et est baptisé le même jour à Saint-André-des-Arts. Il est le fils de Jean-Baptiste Colbert, marquis de Villacerf et de Saint-Pouange, et de Claude Le Tellier. Ses frères sont Gilbert Colbert de Saint-Pouange et Jean-Baptiste Michel Colbert de Saint-Pouange. Il est le neveu du chancelier Le Tellier et le cousin germain du marquis de Louvois. Il fait partie de « cette branche des Colbert restée fidèle aux Lézards » (Thierry Sarmant).

Il est titré marquis de Villacerf et de Payens, seigneur de Saint-Mesmin et Courlanges, la Cour-Saint-Phal, Fontaine-lès-Saints-Georges et autres lieux.

Le 13 novembre 1658, il épouse Marie Anne l'Archer (?-1712). Le couple a comme fils Pierre Gilbert Colbert (vers 1671-1733), Charles Maurice Colbert dit l'abbé de Villacerf (vers 1675-1731) et Anne Marie Geneviève Marguerite Colbert (?-1696).

Il est premier maître d'hôtel de la reine (1666), premier commis de la Guerre sous Michel Le Tellier puis Louvois (...1686), inspecteur général des Bâtiments du roi (1686-1691), surintendant des Bâtiments du roi (1691-1699), premier maître d'hôtel de la dauphine (1697). Il est cependant forcé de se démettre de son emploi de surintendant des Bâtiments du roi en 1699 à cause de malversations pratiquées par son premier commis Mesmin Pierre.

Il meurt le 18 octobre 1699 à Paris et est inhumé le 20 octobre aux Minimes de la Place royale.

Bibl. : François de Colbert, Histoire des Colbert du XVIe au XXe siècle, Les Échelles, chez l'auteur, 2000 ; Thierry Sarmant, Les demeures du soleil : Louis XIV, Louvois et la surintendance des Bâtiments du roi, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 91-93 ;

Thierry Sarmant et Mathieu Stoll, Régner et gouverner : Louis XIV et ses ministres, Paris, Perrin, 2010, p. 290-291 ; Eric Thiou, Dictionnaire biographique et généalogique des chevaliers de Malte de la langue d'Auvergne sous l'Ancien Régime, 1665-1790, Versailles, Mémoire et documents, 2002.

1.2/Client de Rigaud :

Dans les livres de comptes de Hyacinthe Rigaud (voir Ariane James-Sarazin, Hyacinthe Rigaud (1659-1743), Dijon, Faton, 2016, n° *P.744, p. 248), un « marquis de Villacerf » est inscrit en 1701 pour un portrait à 150 livres, soit un buste. Joseph Roman proposait en 1919 d'y voir Édouard Colbert. Nous avons rejeté en 2016 cette identification au profit de celle de son fils, Pierre Gilbert Colbert, dans la mesure où à la ligne suivante des livres de comptes apparaissait la mention « Monsieur l'abbé de Villacerf son frère », qui semblait renvoyer, au regard de la titulature, à Charles Maurice Colbert (vers 1675-1731) et non à Jean-Baptiste Michel Colbert (1640-1710), archevêque de Toulouse. En outre, le fait qu'Édouard Colbert soit décédé en 1699, deux ans avant l'inscription de son portrait dans les livres de comptes allait également dans le sens de cette correction.

Nous pensons aujourd'hui qu'il convient de revenir à la proposition de Roman, et ce pour les raisons suivantes :

- Roman signalait en 1919 l'existence du portrait original d'Édouard Colbert chez le duc de Doudeauville au château de Bonnetable d'où le tableau provient. Sosthène II de la Rochefoucauld (1825-1908), propriétaire de Bonnetable, hérite de son frère Stanislas (1822-1987), marié à Marie Sophie Adolphine de Colbert et mort sans descendance. Cette dernière descend de Gilbert de Colbert (1642-1706), frère du modèle.
- D'autres exemples de commandes de portraits rétrospectifs existent dans l'œuvre de Rigaud et l'on peut penser que soit le frère d'Édouard, Jean-Baptiste Michel, soit le fils d'Édouard, Charles Maurice, ont souhaité, en souvenir qui d'un frère, qui d'un père, commander leurs portraits en pendant et en buste, pour la même somme, en 1701.
- L'âge du personnage représenté est tout à fait en accord avec l'âge atteint par le marquis de Villacerf à sa mort en 1699 soit 71 ans. Le regard lointain que lui prête Rigaud sied d'ailleurs parfaitement au statut rétrospectif du portrait et suggère la distance avec l'au-delà.
- Les traits saillants de la physionomie du personnage concordent à ceux que nous retrouvons dans les différentes effigies connues du marquis (cf. images jointes à la suite de notre analyse, dans ce document).

Il y a donc eu très certainement une erreur dans l'inscription des livres de comptes, qui sont loin d'en être exemptes : soit le 2e Colbert de Villacerf peint est le frère d'Édouard, soit il s'agit de son fils.

On rappellera enfin que contrairement aux Louvois-Le Tellier, dont les effigies ne sont pas pléthore dans l'œuvre peint de Rigaud, les Colbert et leur parentèle furent des clients assidus, et par là-même des soutiens indéfectibles, voire des protecteurs pour Rigaud (voir à ce sujet Ariane James-Sarazin, Hyacinthe Rigaud (1659-1743), Dijon, Faton, 2016, tome 1er, p. 104, 119-120, 314-315, 626).

2/ Analyse picturale :

Buste typique dans sa manière de la décennie 1690 dans la production de Rigaud, avec même un petit côté rétrospectif qui a, selon nous, été recherché par l'artiste, alors même que le portrait est commandé en 1701 :

- Sobriété de la composition ;
- Broderie caractéristique ourlant le bas du manteau
- Effet de revers, avec une teinte gris / noir qui pourrait fort à propos évoquer la disparition du modèle ;
- Cravate très simple ;
- Fond neutre et sombre.
- Perruque haute et abondante de la fin de la décennie 1690 et des années 1700.

Toutes les caractéristiques propres à une pleine autographie de Rigaud sont présentes :

- Acuité extrême et justesse dans le rendu des carnations : peau fine et froissée du vieillard, proche d'un papier de soie ;
- Acuité dans le rendu de chaque détail physiognomique : marques de l'âge sous les yeux ; traces de la moustache, passée de mode ; sourcils broussailleux ;
- Sensibilité de l'approche psychologique ;
- Noblesse du maintien et de l'air ;
- Tracé arrondi et marqué des plis comme dans les portraits de la décennie 1690, comme si Rigaud voulait adopter une manière rétrospective à laquelle il renonce dans la décennie 1700 qui est celle de la maturité de son style ;
- Travail dans la pâte qui confère présence et relief, tout en attrapant la lumière ;
- Coups de pinceaux visibles.

Enfin, il est à noter que Rigaud reprend la même gamme de couleurs pour le manteau que le buste de Mignard (Ill. 2). Rappelons combien les deux artistes étaient proches, Mignard ayant soutenu son jeune confrère face aux récriminations de la corporation des maîtres peintres de Paris, puis de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Les années 1690 trahissent ces affinités électives entre les deux artistes, y compris dans les partis pris picturaux de Rigaud.

Ariane JAMES-SARAZIN

Notre tableau provient du Château de Bonnétable dans la Sarthe et appartenait à Sosthène II de la Rochefoucauld (1825-1908). Il le reçut en héritage de son frère Stanislas de La Rochefoucauld (1822-1987), sans descendance, qui le conservait, quant à lui, au Château de La Gaudinière dans le Loir-et-Cher. Ce dernier le tenait de son épouse Marie-Adolphe de Colbert, descendante du commanditaire Gilbert de Colbert (1642-1706), frère du modèle.

Contrairement aux autres portraits connus d'Edouard Colbert de Villacerf, notamment par Mignard (Ill. 1 et 2) en peinture ou par Martin Desjardins (Ill. 4) en sculpture, où le surintendant des Bâtiments nous est présenté dans la force de l'âge, le visage sévère et l'air autoritaire, conforme à ces hautes fonctions, Rigaud propose avec notre tableau un regard plus intime.

Le tableau a été livré deux ans après la mort du modèle, comme le suggère Ariane James Sarazin, il s'agirait d'un portrait post mortem commandé par son frère Gilbert de Colbert, résidant alors dans la même rue que le peintre. Il s'agit pour Rigaud de ne pas trahir le souvenir du frère de son commanditaire et c'est avec ce regard affectueux et sincère qu'il le représente au crépuscule de sa vie. L'on ne peut qu'être émerveillé du talent avec lequel Rigaud représente admirablement les yeux humides, la peau fine et fripée, les sourcils broussailleux, la mâchoire supérieure légèrement en retrait et surtout l'air serein d'une personne apaisée à l'existence accomplie. Loin des portraits flatteurs et grandiloquents, Rigaud choisit pour ce singulier tableau une composition efficace et une palette sobre qui concentrent notre attention sur ce visage rendu avec vérité sans idéalisation et sur la profondeur du regard de son respectable modèle.

Edouard Colbert de Villacerf finit ses jours dans un grand désespoir qui l'a vieilli, amaigri pour avoir enfin raison de lui. L'homme que Rigaud représente avec la précision psychologique que nous lui connaissons est bien celui décrit par Saint Simon :

« Le bonhomme Villacerf ne put survivre plus longtemps au malheur qui lui étoit arrivé de l'infidélité de son principal commis des bâtiments, dont j'ai parlé au commencement de l'année. Il rie porta pas santé depuis, ne remit pas le pied à la cour depuis s'être démis des bâtiments, et acheva enfin de mourir. C'étoit un bon et honnête homme, qui étoit déjà vieux, et qui ne put s'accoutumer à avoir été trompé et à n'être plus rien. Il avoit passé une longue vie, toujours extrêmement bien avec le roi, et si familier avec lui, qu'étant d'une de ses parties de paume autrefois, où il jouoit fort bien, il arriva une dispute sur sa balle ; il étoit contre le roi, qui dit qu'il n'y avoit qu'à demander à la reine qui les voyoit jouer de la galerie : « Par... ! sire, répondit Villacerf, cela n'est pas mauvais ; s'il ne tient qu'à faire juger nos femmes, je vais envoyer quérir la mienne. » Le roi et tout ce qui étoit là rirent beaucoup de la saillie. Il étoit cousin germain, et dans la plus intime et totale confiance de M. de Louvois, qui, du su du roi, l'avoit fait entrer en beaucoup de choses secrètes, et le roi avoit toujours conservé pour lui beaucoup d'estime, d'amitié et de distinction. C'étoit un homme brusque, mais franc, vrai, droit, serviable et très-bon ami ; il en avoit beaucoup, et fut généralement plaint et regretté » (Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon (Adolphe Chéruel (éd.), Mémoires du duc de Saint-Simon, 1856, vol. II, p. 320-321).



Ill. 1 - Pierre Mignard (1612-1695),
Portrait d'Edouard Colbert, marquis de Villacerf,
1698, Versailles



Ill. 2 - Pierre Mignard (1612-1695),
Portrait d'Edouard Colbert, marquis de Villacerf,
H. 82,5 x L. 66 cm,
Collection particulière, vente Sotheby's, New York,
31 janvier-1er février 2013, lot 267, repr.



Ill. 3 - Gérard Edelinck (1640-1707) d'après Pierre Mignard (1612-1695), Portrait d'Edouard Colbert, marquis de Villacerf,
1696, burin,
H. 58,3 x L. 45,5 cm



Ill. 4 - Martin Desjardins (1637-1694),
Portrait d'Edouard Colbert, marquis de Villacerf,
1693, marbre,
H. 70 x L. 80 x pr. 47 cm,
Paris, musée du Louvre, inv. MR 2172

Hyacinthe RIGAUD (1659-1743) *Portrait of Édouard Colbert, Marquis de Villacerf (1628-1699)*

Oil on canvas

82.2 x 66 cm

On the back on the stretcher, top and bottom, chalk inscription: Dlle de Doudeauville, cartel on the frame: 'Colbert, Marquis de Villacerf par Rigaud'.

Provenance :

Château de Bonnetable (Sarthe), collection of Sosthène II de la Rochefoucauld (1825-1908)

Château de La Gaudinière (Loir-et-Cher), collection of Stanislas de La Rochefoucauld (1822-1987), married to Marie Sophie Adolphine de Colbert.

We would like to warmly thank Ariane James-Sarazin, a specialist in Hyacinthe Rigaud, for kindly confirming the authenticity of this painting, which she will include in her catalogue raisonné, and for writing the rich analysis that follows:

1 / identity of the sitter :

The portrait depicts Édouard Colbert (1628-1699), Marquis de Villacerf, Superintendent of the King's Buildings between 1691 and 1699.

1.1 Biographical details:

Édouard Colbert was born on 5 February 1628 in Paris and baptised the same day at Saint-André-des-Arts. He was the son of Jean-Baptiste Colbert, Marquis de Villacerf et de Saint-Pouange, and Claude Le Tellier. His brothers were Gilbert Colbert de Saint-Pouange and Jean-Baptiste Michel Colbert de Saint-Pouange. He is the nephew of Chancellor Le Tellier and the first cousin of the Marquis de Louvois. He belonged to 'that branch of the Colbert family that remained loyal to the Lizards' (Thierry Sarmant).

He was titled Marquis of Villacerf and Payens, seigneur of Saint-Mesmin and Courlanges, la Cour-Saint-Phal, Fontaine-lès-Saints-Georges and other places.

On 13 November 1658, he married Marie Anne l'Archer (?-1712). The couple's sons were Pierre Gilbert Colbert (c. 1671-1733), Charles Maurice Colbert known as the Abbé de Villacerf (c. 1675-1731) and Anne Marie Geneviève Marguerite Colbert (?-1696).

He was first butler to the Queen (1666), first clerk of War under Michel Le Tellier and then Louvois (...1686), general inspector of the King's Buildings (1686-1691), superintendent of the King's Buildings (1691-1699), first butler to the Dauphine (1697). However, he was forced to resign as superintendent of the King's Buildings in 1699 because of embezzlement by his first clerk, Mesmin Pierre.

He died on 18 October 1699 in Paris and was buried on 20 October at the Minimes de la Place royale.

Bibl.: François de Colbert, Histoire des Colbert du XVIe au XXe siècle, Les Échelles, published by the author, 2000; Thierry Sarmant, Les demeures du soleil : Louis XIV, Louvois et la surintendance des Bâtiments du roi, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 91-93; Thierry Sarmant and Mathieu Stoll, Régner et gouverner : Louis XIV et ses ministres, Paris, Perrin, 2010, p. 290-291; Eric Thiou, Dictionnaire biographique et généalogique des chevaliers de Malte de la langue d'Auvergne sous l'Ancien Régime, 1665-1790, Versailles, Mémoire et documents, 2002.

1.2 Rigaud's client:

In Hyacinthe Rigaud's account books (see Ariane James-Sarazin, Hyacinthe Rigaud (1659-1743), Dijon, Faton, 2016, n° *P.744, p. 248), a 'Marquis de Villacerf' is listed in 1701 for a 150 livres portrait, i.e. a bust. In 1919, Joseph Roman suggested that Édouard Colbert should be included. In 2016, we rejected this identification in favour of that of his son, Pierre Gilbert Colbert, insofar as on the next line of the account books appeared the mention 'Monsieur l'abbé de Villacerf son frère', which seemed to refer, in view of the title, to Charles Maurice Colbert (circa 1675-1731) and not to Jean-Baptiste Michel Colbert (1640-1710), archbishop of Toulouse. In addition, the fact that Édouard Colbert died in 1699, two years before his portrait was entered in the account books, also supported this correction.

We now believe that we should return to Roman's proposal, for the following reasons:

In 1919, Roman pointed out the existence of the original portrait of Édouard Colbert in the home of the Duc de Doudeauville at the Château de Bonnetable, where the painting originated. Sosthène II de la Rochefoucauld (1825-1908), owner of Bonnetable, inherited the estate from his brother Stanislas (1822-1987), who had married Marie Sophie Adolphine de Colbert and died without issue. The latter descended from Gilbert de Colbert (1642-1706), the model's brother.

There are other examples of retrospective portrait commissions in Rigaud's oeuvre, and it is likely that either Édouard's brother, Jean-Baptiste Michel, or Édouard's son, Charles Maurice, wished to commission their portraits in pendant and bust form, for the same sum, in 1701, in memory of either a brother or a father. The age of the figure depicted is entirely in keeping with the age reached by the Marquis de Villacerf when he died in 1699, i.e. 71. Rigaud's distant gaze is perfectly suited to the portrait's retrospective status, and suggests a distance from the afterlife.

The salient features of the figure's physiognomy are consistent with those found in the various known effigies of the Marquis (see the images attached to this document following our analysis).

There was therefore certainly an error in the entries in the account books, which are far from free of errors: either the 2nd Colbert de Villacerf painted is Edward's brother, or it is his son.

Finally, it should be remembered that unlike the Louvois-Le Tellier family, whose effigies are not plentiful in Rigaud's painted work, the Colberts and their relatives were regular customers, and thus unfailing supporters, if not protectors, of Rigaud (see on this subject Ariane James-Sarazin, Hyacinthe Rigaud (1659-1743), Dijon, Faton, 2016, tome 1er, p. 104, 119-120, 314-315, 626).

2/ pictorial analysis :

A bust typical of Rigaud's work in the 1690s, with even a hint of retrospection, which we believe the artist sought, even though the portrait was commissioned in 1701 :

Sobriety of composition;

Characteristic embroidery along the bottom of the coat;

Reverse effect, with a grey/black hue that could aptly evoke the disappearance of the sitter;

Very simple tie;

Neutral, dark background.

High, abundant wig from the late 1690s and 1700s.

All the characteristics of a full Rigaud autograph are present:

Extreme sharpness and accuracy in the rendering of skin tones: the old man's fine, wrinkled skin looks like silk paper;

Acuity in the rendering of every physiognomic detail: age marks under the eyes; traces of the moustache, out of fashion; bushy eyebrows;

Sensitive psychological approach;

Noble bearing and air;

Rounded and marked outlines of the folds as in the portraits of the 1690s, as if Rigaud wanted to adopt a retrospective style which he abandoned in the 1700s, the decade of maturity of his style;

Work in the paste that confers presence and relief, while catching the light;

Visible brushstrokes.

Finally, it should be noted that Rigaud used the same range of colours for the mantle as for Mignard's bust. It is worth remembering how close the two artists were, Mignard having supported his young colleague in the face of recriminations from the guild of master painters in Paris, and then from the Royal Academy of Painting and Sculpture. The 1690s betray these elective affinities between the two artists, including in Rigaud's pictorial biases.

Ariane JAMES-SARAZIN

Our painting comes from the Château de Bonnétable in the Sarthe and belonged to Sosthène II de la Rochefoucauld (1825-1908). He inherited it from his brother Stanislas de La Rochefoucauld (1822-1987), who had no descendants and kept it at the Château de La Gaudinière in the Loir-et-Cher. The latter had received it from his wife Marie-Adolphine de Colbert, a descendant of the patron Gilbert de Colbert (1642-1706), brother of the model.

Unlike the other known portraits of Edouard Colbert de Villacerf, notably by Mignard in painting and by Martin Desjardins in sculpture, in which the Superintendent of Buildings is presented to us in the prime of life, with a stern face and an authoritarian air, in keeping with his high office, Rigaud offers us a more intimate view with our painting.

The painting was delivered two years after the death of the model. As Ariane James Sarazin suggests, it would be a post-mortem portrait commissioned by his brother Gilbert de Colbert, who was then living in the same street as the painter. Rigaud endeavoured not to betray the memory of his patron's brother, and it is with this affectionate and sincere gaze that he depicts him at the twilight of his life. One cannot help but admire the talent with which Rigaud admirably depicts the moist eyes, the fine wrinkled skin, the bushy eyebrows, the slightly recessed upper jaw and above all the serene air of a person at peace with a fulfilled existence. Far from flattering and grandiose portraits, Rigaud chooses for this singular painting an effective composition and a sober palette that focus our attention on this face rendered truthfully without idealisation and on the depth of the gaze of his respectable model.

Edouard Colbert de Villacerf ended his days in a great despair that aged him, emaciated him until he finally got the better of him. The man that Rigaud portrays with his characteristic psychological precision is indeed the man described by Saint Simon:

'Monsieur Villacerf could not survive the misfortune that befell him through the infidelity of his chief building clerk, whom I mentioned at the beginning of the year. He had not been in good health since then, had not set foot in court again since leaving the buildings, and finally died. He was a good and honest man, already old, and unable to get used to having been deceived and to being nothing anymore. He had lived a long life, always on extremely good terms with the king, and so familiar with him that, having been at one of his former games of real tennis, at which he played very well, a dispute arose over his ball; he was against the king, who said that all they had to do was ask the queen, who could see them playing from the gallery: 'By...! sire, replied Villacerf, that's not bad; if it's up to our wives to judge, I'll send for mine. The king and everyone else present laughed heartily at the remark. He was a first cousin and enjoyed the utmost and most intimate confidence of M. de Louvois, who, with the king's knowledge, had involved him in many secret matters, and the king had always held him in high esteem, friendship and regard. He was a brusque man, but frank, true, upright, helpful and a very good friend; he had many, and was generally mourned and missed' (Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon (Adolphe Chéruel (ed.), *Mémoires du duc de Saint-Simon*, 1856, vol. II, p. 320-321).



Jean-Baptiste Oudry (Paris, 1686 - Beauvais 1755)

Portrait d'homme

Huile sur toile
81 x 65 cm
Circa 1715

Ce portrait d'homme posant, buste de trois quart vers la droite tandis que son visage se tourne davantage vers le spectateur est un cadrage qu'il n'est pas rare de rencontrer dans l'œuvre de Jean Baptiste Oudry, placé sur un fond d'architecture ou de paysage.

Nous retrouvons une composition assez semblable dans cette pose de trois-quart coupé dans la partie basse du torse dans le Portrait de Monsieur Ruggieri (Paris, musée du Louvre inv. RF 31074), dessin qui figure dans l'album I de son livre de raison. Cette fois, c'est une colonne qui apporte le contrepoint d'arrière-plan.

Cette œuvre peut être rapprochée dans son traitement d'un Portrait d'homme (localisation actuelle inconnue ; Sotheby's Monaco, 15 juin 1990, n° 271) et du Portrait d'un contrôleur des guerres (Lille, musée des Beaux-arts, inv. P 1986) daté 1719. Le traitement de la perruque et des traces de poudre sur les épaules est caractéristique du maître. Plus généralement, nous retrouvons ce même traitement des chairs et cette façon de rendre le brocart en soie orné, avec des accents de lumière apportés par des touches de peintures posées avec vivacité, qui marquent les plis des étoffes. Ce même traitement est à comparer dans la partie du brocart de soie d'un Portrait d'homme (ancienne collection R. Polo ; vente Paris, Drouot, 30 mai 1988).

Formé à Paris et élève dès 1705 de Nicolas de Largillière, Oudry subit fortement l'influence de son maître Nicolas de Largillière ce qui est nettement perceptible ici.

Notre tableau s'inscrit pleinement dans les débuts de la carrière de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), période durant laquelle l'artiste se consacre principalement à l'art du portrait, avant de se tourner vers les scènes animalières qui feront sa renommée et qui lui vaudront le titre de peintre ordinaire de la vénerie royale[de Louis XV.

Nous remercions Pierre Jacky d'avoir participé à la rédaction de cette notice. Il intégrera cette peinture au catalogue raisonné des œuvres de Jean-Baptiste Oudry qu'il prépare actuellement.

Jean-Baptiste Oudry (Paris, 1686 – Beauvais, 1755)

Portrait of a Man

Oil on canvas
81 x 65 cm
Circa 1715

This portrait of a man posing in a three-quarter view to the right, with his face turned slightly toward the viewer, is a composition frequently found in the work of Jean Baptiste Oudry, set against a background of architecture or landscape.

We find a fairly similar composition in this three-quarter pose, cropped at the lower part of the torso, in the Portrait of Monsieur Ruggieri (Paris, Louvre Museum, inv. RF 31074), a drawing featured in Album I of his account book. This time, a column provides the background counterpoint.

This work can be compared in its treatment to a Portrait of a Man (current location unknown; Sotheby's Monaco, June 15, 1990, no. 271) and the Portrait of a War Controller (Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. P 1986) dated 1719. The rendering of the wig and the traces of gunpowder on the shoulders is characteristic of the master. More generally, we find this same treatment of the flesh tones and this way of rendering the ornate silk brocade, with highlights of light brought by lively brushstrokes that mark the folds of the fabric. This same treatment can be compared in the section of silk brocade in a Portrait of a Man (formerly in the R. Polo collection; sale, Paris, Drouot, May 30, 1988).

Trained in Paris and a pupil of Nicolas de Largillière from 1705, Oudry was strongly influenced by his master, a fact that is clearly evident here.

Our painting is firmly situated in the early career of Jean-Baptiste Oudry (1686–1755), a period during which the artist devoted himself primarily to portraiture, before turning to the animal scenes that would bring him fame and earn him the title of official painter to the royal hunting party [of Louis XV].

We thank Pierre Jacky for his contribution to this entry. He will include this painting in the catalogue raisonné of Jean-Baptiste Oudry's works, which he is currently preparing.



Charles-Nicolas COCHIN (1715 Paris – 1790 Paris)
Portrait de Jean Ramponneau (1724 Vignol - 1802 Paris)

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier
22,5 x 17,5
Circa 1750
Porte le cachet de la collection de Lancey en bas à gauche

Provenance
Paris, Collection de Lancey

Bibliographie
C. ver Heyden de Lancey, *Coup d'œil sur deux Figures Curieuses de la Vie Parisienne au XVIIIème siècle*, Paris, 1933, p. 12
Michèle Viderman, *Jean ramponneau parisien de vignol*, 1997, repr. en couverture.

Notre dessin est un portrait de Jean Ramponneaux ou Ramponneau (1724-1802) par Charles Nicolas Cochin probablement réalisé dans les années 1750.

Les portraits occupent une place majeure dans l'œuvre de Charles Nicolas Cochin ; on en dénombre plus de deux cent cinquante. Ses dessins étaient le plus souvent conçus comme des œuvres d'art indépendantes même si beaucoup ont servi de modèles pour des gravures. Ses multiples fonctions officielles comme garde des dessins du Roi, secrétaire-historiographe de l'Académie, conseiller de l'intendant des beaux-arts et sa vie mondaine très active ne lui laissaient pas le loisir de les graver lui-même. A l'exception des portraits d'une poignée d'amis proches, il confiait le soin de traduire ses dessins au burin à ses élèves et confrères, tels que Laurent Cars, Dupuis, ou Augustin de Saint-Aubin. La perfection technique de Cochin pour ses portraits était très admirée par ses contemporains. Il avait adopté un format standardisé toujours à petite échelle et le plus souvent en buste. Il excellait à capter le caractère, l'esprit et l'humeur de ses sujets comme c'est le cas ici en traduisant l'aspect jovial du célèbre cabaretier Jean Ramponneau. On retrouve dans ce portrait la main très sûre de l'artiste, les traits délicats qui parviennent à rendre la texture des vêtements ainsi que le doux modelé des chairs.

Jean Ramponneau qui semble ici âgé d'une trentaine d'années fut l'un des cabaretiers parisiens les plus célèbres du XVIII^e siècle. C. ver Heyden de Lancey, utilise ce dessin qui lui appartenait pour illustrer le texte qu'il consacre à cette figure dans son ouvrage, Coup d'œil sur deux Figures Curieuses de la Vie Parisienne au XVIII^e siècle en 1933. Ce dessin fait également la couverture de l'ouvrage de Michèle Viderman, Jean ramponneau parisien de vignol, paru en 1997.

Fils d'un tonnelier de Vignol dans la Nièvre, Ramponneau s'installe à Paris vers 1740 et acquiert un cabaret à Belleville à la Courtille, qu'il rebaptise « Le Tambour Royal ». Commerçant de talent, son succès lui vient notamment de vendre sa pinte de vin un sou moins cher que ses concurrents. La foule se presse dans son établissement et devient un lieu de brassage social extraordinaire où la haute noblesse, les magistrats et les artistes côtoient les ouvriers, les soldats et la pègre parisienne. Plus tard, il cède cet établissement à son fils et rachète le cabaret de « La Grande Pinte » vers l'actuelle rue Saint-Lazare, où il vit le même succès commercial.

En 1760, sa popularité est telle qu'un directeur de théâtre propose à Ramponneau de monter sur les planches, ce dernier signe un contrat, possiblement sous l'emprise de l'alcool, mais se rétracte en invoquant des scrupules religieux. Cette rétractation a pour conséquence un procès retentissant qui passionne le Tout-Paris. Même Voltaire s'en mêle en rédigeant un plaidoyer comique, Le Plaidoyé de Ramponneau, honnête cabaretier de la Courtille prononcé par lui-même devant ses juges. L'affaire inspire également des farces de théâtre. Marié à trois reprises, la dernière fois à 70 ans avec Foi-Espérance-Charité Chenard, Ramponneau a malheureusement fini sa vie tristement. Atteint de troubles psychiques, il est interné dans une maison de santé à Charonne en 1800 et y meurt en avril 1802.

Ce personnage truculent a tant marqué son époque qu'il a laissé des traces non seulement dans la littérature mais aussi dans la langue française. Outre le refrain de « la chanson de Gavroche » : « Ramponneau, Ramponnette, don ! » dans le recueil de poèmes Toute la lyre de Victor Hugo paru en 1888, on trouvait par exemple des tabatières, des vêtements, des bonnets, et même un marteau de tapissier à son nom. Le jouet que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de culbuto s'appelait à l'origine un ramponneau. Le verbe ramponner en argot désignait le fait de passer la nuit à boire et redescendre bruyamment sur Paris au petit matin. Aujourd'hui encore, un « ramponneau » en argot désigne un coup de poing ou une claque. Dans le Sud-Ouest, c'est devenu le nom d'un croque-mitaine pour effrayer les enfants. Icône de la culture populaire de son époque et de Paris, il laisse également une rue à son nom dans le quartier de Belleville. Charles-Nicolas Cochin était si recherché comme portraitiste que l'on considère que la quasi-totalité des célébrités de la France du XVIII^e siècle a posé pour lui, il est naturel que ce portrait d'une illustre figure de la culture populaire rejoigne ce palmarès.

Charles-Nicolas COCHIN (1715 Paris – 1790 Paris) *Portrait of Jean Ramponneau (1724 Vignol - 1802 Paris)*

Black chalk with white chalk highlights on paper

22.5 x 17.5

Circa 1750

Provenance

Paris, de Lancey Collection

Bibliography

C. ver Heyden de Lancey, *A Glimpse at Two Curious Figures of Parisian Life in the 18th Century*, Paris, 1933, p. 12

Michèle Viderman, *Jean Ramponneau, Parisian from Vignol*, 1997, reprinted on the cover.

Our drawing is a portrait of Jean Ramponneaux or Ramponneau (1724–1802) by Charles Nicolas Cochin, likely created in the 1750s.

Portraits occupy a major place in the work of Charles Nicolas Cochin; there are more than two hundred and fifty of them. His drawings were most often conceived as independent works of art, even though many served as models for engravings. His multiple official roles—as keeper of the King’s drawings, secretary-historiographer of the Academy, advisor to the Intendant of Fine Arts—and his very active social life left him no time to engrave them himself. With the exception of portraits of a handful of close friends, he entrusted the task of translating his drawings to the engraving tool to his students and colleagues, such as Laurent Cars, Dupuis, or Augustin de Saint-Aubin. Cochin’s technical perfection in his portraits was greatly admired by his contemporaries. He had adopted a standardized format, always on a small scale and most often in bust form. He excelled at capturing the character, spirit, and mood of his subjects, as is the case here in conveying the jovial demeanor of the famous cabaret owner Jean Ramponneau. This portrait reveals the artist’s sure hand, with delicate lines that successfully render the texture of the clothing as well as the soft modeling of the flesh.

Jean Ramponneau, who appears here to be in his thirties, was one of the most famous Parisian cabaret owners of the 18th century. C. ver Heyden de Lancey used this drawing, which belonged to him, to illustrate the text he devoted to this figure in his 1933 work, **A Glance at Two Curious Figures of Parisian Life in the 18th Century**. This drawing also appears on the cover of Michèle Viderman’s book, *Jean Ramponneau, Parisian from Vignol*, published in 1997.

The son of a cooper from Vignol in the Nièvre region, Ramponneau moved to Paris around 1740 and acquired a tavern in Belleville at La Courtille, which he renamed “Le Tambour Royal.” A talented businessman, his success stemmed in particular from selling his pint of wine one sou cheaper than his competitors. Crowds flocked to his establishment, turning it into an extraordinary melting pot where the high nobility, magistrates, and artists mingled with workers, soldiers, and the Parisian underworld. Later, he handed the business over to his son and bought the cabaret “La Grande Pinte” near what is now Rue Saint-Lazare, where he enjoyed the same commercial success.

By 1760, his popularity was such that a theater director offered Ramponneau a role on stage; Ramponneau signed a contract—possibly under the influence of alcohol—but later reneged, citing religious scruples. This retraction led to a sensational trial that captivated all of Paris. Even Voltaire got involved by writing a comic defense, *The Defense of Ramponneau, Honest Cabaret Owner of La Courtille, Delivered by Himself Before His Judges*. The case also inspired theatrical farces. Married three times, the last time at age 70 to Foi-Espérance-Charité Chenard, Ramponneau unfortunately met a sad end. Suffering from mental illness, he was committed to a sanatorium in Charonne in 1800 and died there in April 1802.

This colorful character left such a mark on his era that he left his mark not only in literature but also in the French language. In addition to the refrain of “La chanson de Gavroche”: “Ramponneau, Ramponnette, don!” in Victor Hugo’s 1888 poetry collection **Toute la lyre**, items such as snuffboxes, clothing, hats, and even an upholsterer’s hammer bore his name. The toy we know today as a tumbler was originally called a ramponneau. The slang verb ramponner referred to spending the night drinking and returning noisily to Paris in the early morning. Even today, a “ramponneau” in slang refers to a punch or a slap. In the Southwest, it has become the name of a bogeyman used to scare children. An icon of the popular culture of his era and of Paris, he also has a street named after him in the Belleville neighborhood.

Charles-Nicolas Cochin was such a sought-after portraitist that it is believed nearly all the celebrities of 18th-century France posed for him; it is only natural that this portrait of an illustrious figure of popular culture should join this list.



Charles-Nicolas COCHIN (1715-1790)

Portrait de Charles-Juste, Prince de Beauvau-Craon (1720-1893)

Pierre noire sur papier en tondo

10,2 cm de diamètre

Signé et daté en bas C N Cochin filius del in 1769

Charles-Juste de Beauvau, 2^e prince de Beauvau et prince de Craon, est né à Lunéville le 10 septembre 1720. Issu d'une famille influente, il est le frère de la marquise de Boufflers et de la maréchale de Mirepoix. Il épouse Marie-Sophie-Charlotte de La Tour d'Auvergne, puis, après son veuvage, Marie-Charlotte-Sylvie de Rohan-Chabot.

Militaire distingué, il sert dans l'armée dès 1738, participant au siège de Prague en 1741 et gravissant rapidement les échelons jusqu'à devenir maréchal de France en 1783. Il occupe divers postes de gouverneur, notamment en Languedoc et en Provence et joue un rôle dans la libération des prisonnières protestantes de la Tour de Constance en 1767. Secrétaire d'État à la Guerre en 1789, il soutient les réformes mais échappe aux persécutions révolutionnaires.

Homme de lettres malgré l'absence d'œuvres personnelles, il est membre de plusieurs académies, dont l'Académie française et s'entoure d'intellectuels comme Marmontel et Saint-Lambert. Il meurt en 1793.

Charles-Nicolas Cochin est le fils du célèbre graveur du même nom. Formé par ses parents et par le peintre Jean II Restout, il réalise sa première gravure en 1727. Son talent pour la gravure, notamment dans l'art du portrait, lui vaut une reconnaissance rapide. Il excelle dans la représentation des personnalités de son époque, réalisant de nombreux portraits d'écrivains, d'artistes et de membres de la cour. Son style précis et élégant, influencé par son voyage en Italie (1749-1751) avec le marquis de Vandières, marque une évolution vers un art plus raffiné et classique.

En 1751, il est admis à l'Académie royale de peinture et de sculpture sans avoir à présenter d'œuvre de réception, qu'il ne remet qu'en 1763. L'année suivante, il devient secrétaire-historiographe de l'Académie et garde des dessins du Cabinet du roi, succédant à Charles Antoine Coppel. Il est également censeur royal et obtient des lettres de noblesse en 1757, avant d'être fait chevalier de l'ordre de Saint-Michel.

Cochin joue un rôle clé dans la diffusion du goût artistique en France et publie en 1773 *Voyage en Italie*, où il consigne ses observations sur les œuvres italiennes, un ouvrage encore utilisé aujourd'hui pour retracer l'origine de certaines œuvres spoliées.

Charles-Nicolas COCHIN (1715-1790)

Portrait of Charles-Juste, Prince of Beauvau-Craon (1720-1893)

Black chalk on paper in tondo

10.2 cm in diameter

Signed and dated below C N Cochin filius del in 1769

Charles-Juste de Beauvau, 2nd Prince de Beauvau and Prince de Craon, was born in Lunéville on 10 September 1720. He came from an influential family and was the brother of the Marquise de Boufflers and the Maréchale de Mirepoix. He married Marie-Sophie-Charlotte de La Tour d'Auvergne, then, after she died, Marie-Charlotte-Sylvie de Rohan-Chabot.

A distinguished soldier, he served in the army from 1738, taking part in the siege of Prague in 1741 and quickly rising through the ranks to become Marshal of France in 1783. He held various positions as governor, particularly in Languedoc and Provence, and played a role in the liberation of the Protestant prisoners of the Tower of Constance in 1767. Secretary of State for War in 1789, he supported the reforms but escaped revolutionary persecution.

A man of letters despite the absence of personal works, he was a member of several academies, including the Académie française, and surrounded himself with intellectuals such as Marmontel and Saint-Lambert. He died in 1793.

Charles-Nicolas Cochin was the son of the famous engraver of the same name. Trained by his parents and by the painter Jean II Restout, he produced his first engraving in 1727. His talent for engraving, particularly in the art of portraiture, earned him rapid recognition. He excelled in the representation of the personalities of his time, producing numerous portraits of writers, artists and members of the court. His precise and elegant style, influenced by his trip to Italy (1749-1751) with the Marquis de Vandières, marked an evolution towards a more refined and classical art.

In 1751, he was admitted to the Académie royale de peinture et de sculpture without having to present a reception piece, which he did not submit until 1763. The following year, he became secretary-historiographer of the Academy and keeper of the drawings of the King's Cabinet, succeeding Charles Antoine Coppel. He was also a royal censor and was ennobled in 1757, before being made a knight of the Order of Saint Michael.

Cochin played a key role in the dissemination of artistic taste in France and in 1773 published *Voyage en Italie*, in which he recorded his observations on Italian works, a work still used today to trace the origin of certain plundered works.



Attribué à Joseph DUCREUX (Nancy, 1735 - Saint Denis, 1802)

Portrait d'un abbé

Pastel sur velin ovale
63 x 51 cm

Bibliographie

Neil Jeffares, "Joseph Ducreux", Dictionary of pastellists before 1800, London, 2006 (online edition), J.285.8295.

Ce Portrait d'abbé est d'une qualité remarquable. La qualité technique et la puissance du visage rappelle le talent de Joseph Ducreux. L'attribution d'une œuvre à ce dernier demeure toujours difficile en raison de la grande variabilité de sa technique.

Né à Nancy dans une famille d'artistes, Joseph Ducreux est formé par son père avant de s'installer à Paris vers 1760. Il s'est proclamé l'unique élève du grand pastelliste Maurice Quentin de La Tour bien que nous n'ayons que peu de preuves de cet apprentissage. Il a également étudié la peinture à l'huile auprès de son ami, Jean-Baptiste Greuze. Sa carrière prend un tournant en 1769 lorsque le duc de Choiseul l'envoie à Vienne pour peindre les portraits de la future Marie-Antoinette et des archiduchesses autrichiennes. Grâce au succès de ses portraits, il est nommé membre de l'Académie de Vienne, et à son retour en France il porte le titre prestigieux de « premier peintre de la Reine ». Cependant, malgré le soutien royal et son agrégation à l'Académie de Saint-Luc en 1764, il n'est jamais admis à l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Il y est refusé à trois reprises et ne cache pas son hostilité envers cette institution. Ducreux se convertit plus tard aux idées de la Révolution. En 1792, il s'engage comme volontaire dans la Garde nationale parisienne et abandonne temporairement ses pinceaux pour occuper des fonctions civiles, notamment comme commissaire de police. Malgré son patriotisme, son amitié avec le peintre David et l'ouverture du Salon à tous les artistes en 1791, Ducreux connaît de graves difficultés financières sous la Révolution. Il meurt subitement d'une apoplexie en 1802.

Ducreux a réalisé de nombreux portraits de membres du clergé dans sa carrière. Le plus célèbre est le Moine bénédictin qu'il présente au Salon de 1791¹. L'on peut également citer l'abbé Claude Fauchet, conservé aujourd'hui au musée Carnavalet à Paris². Cependant l'on sait grâce à des mentions qu'il en a représenté beaucoup d'autres dont plusieurs dont on a perdu l'identité et la trace, notre portrait est peut-être de ceux-là.

Ducreux est surtout célèbre aujourd'hui pour ses autoportraits qu'il a répétés au pastel, à l'huile et en gravure dans lesquels il se met en scène grimaçant et dans des poses théâtrales. L'on ne remarque pas de progression technique dans ses portraits pourtant de qualité inégale au cours de sa carrière mais l'on y retrouve toujours une recherche de vérité et un réalisme sans concession. Il n'hésite pas à représenter ses sujets sans les flatter comme en témoigne ce portrait à l'instar de ses portraits de femmes âgées. Sa technique au pastel repose sur l'alternance de couches de craie blanche appliquées en frottis avec des bruns et des ocres et combinant des zones estompées avec des traits audacieux laissés apparents³ que l'on retrouve dans ce portrait. Le traitement des cheveux de ce portrait rappelle notamment le portrait de Weirotter que Ducreux réalise en 1769 à Vienne⁴.

Attributed to DUCREUX (Nancy, 1735 - Saint Denis, 1802)

Portrait of an abbot

Pastel on oval vellum
63 x 51 cm

Bibliography

Neil Jeffares, "Joseph Ducreux," Dictionary of Pastellists Before 1800, London, 2006 (online edition), J.285.8295.

This Portrait of an Abbot is of remarkable quality. The technical skill and power of the face are reminiscent of Joseph Ducreux's talent. Attributing a work to him remains difficult due to the great variability of his technique.

Born in Nancy into a family of artists, Joseph Ducreux was trained by his father before moving to Paris around 1760. He claimed to be the only pupil of the great pastel artist Maurice Quentin de La Tour, although we have little evidence of this apprenticeship. He also studied oil painting with his friend Jean-Baptiste Greuze. His career took a turn in 1769 when the Duke of Choiseul sent him to Vienna to paint portraits of the future Marie Antoinette and the Austrian archduchesses. Thanks to the success of his portraits, he was appointed a member of the Vienna Academy, and on his return to France he bore the prestigious title of "first painter to the Queen." However, despite royal support and his admission to the Académie de Saint-Luc in 1764, he was never admitted to the Académie Royale de Peinture et de Sculpture. He was rejected three times and made no secret of his hostility towards this institution.

Ducreux later converted to the ideas of the Revolution. In 1792, he enlisted as a volunteer in the Paris National Guard and temporarily abandoned his paintbrushes to take up civil duties, notably as police commissioner. Despite his patriotism, his friendship with the painter David, and the opening of the Salon to all artists in 1791, Ducreux experienced serious financial difficulties during the Revolution. He died suddenly of a stroke in 1802.

Ducreux painted many portraits of members of the clergy during his career. The most famous is the Benedictine Monk, which he presented at the Salon of 1791⁵. Another notable example is the portrait of Abbé Claude Fauchet, now in the Carnavalet Museum in Paris⁶. However, we know from references that he painted many others, several of which have been lost to history, and our portrait may be one of them.

Ducreux is best known today for his self-portraits, which he repeated in pastel, oil, and engraving, in which he depicts himself grimacing and striking theatrical poses. There is no noticeable technical progression in his portraits, which are of uneven quality throughout his career, but they always reveal a search for truth and uncompromising realism. He does not hesitate to depict his subjects without flattery, as evidenced by this portrait and his portraits of elderly women. His pastel technique is based on alternating layers of white chalk applied with smudges of brown and ochre, combining blurred areas with bold strokes left visible⁷, as can be seen in this portrait. The treatment of the hair in this portrait is particularly reminiscent of the portrait of Weirotter that Ducreux painted in Vienna in 1769⁸.

¹ Pastel, 463 x 372 mm, Chartres, Musée des Beaux Arts de Chartres, inv. D.35/193, Neil Jeffares, "Joseph Ducreux", Dictionary of pastellists before 1800, London, 2006 (online edition), J.285.763.

² Pastel, 730 x 580 (ovale) Paris, musée Carnavalet, inv. D.4363, Ibid, J.285.358

³ Ibid.

⁴ Ibid., J.285.742

⁵ Ibid.

⁶ Ibid., J.285.742

⁷ Ibid.

⁸ Ibid., J.285.742



Ecole française du XVIII^e siècle

- *Portrait de femme de profil*

- *Portrait d'homme de profil*

Sanguine, pierre noire et pastel sur papier ovale
29 x 23 chacun
Circa 1760

Ces portraits ne sont pas sans rappeler les œuvres de Carmontelle très à la mode à l'époque et dont l'auteur s'inspire sûrement.

18th-century French school

- *Portrait of a woman in profile*

- *Portrait of a man in profile*

Red chalk, black chalk, and pastel on oval paper
29 x 23 each
Circa 1760

These portraits are reminiscent of the works of Carmontelle, which were very fashionable at the time and undoubtedly inspired the artist.



Pierre-Edouard DAGOTY (Florence, 1775 - Bordeaux, 1871)

Portrait d'Eugène Durand-Dassier (1833-1913)

Aquarelle et gouache sur papier
Signé et daté sur le passe "Dagoty, fecit, 1845"
15 x 12,5 cm

Eugène Durand-Dassier est un propriétaire et entrepreneur bordelais, pasteur de l'église réformée et sénateur de la fin du XIXe siècle. Il est le père de Philippe Durand-Dassier, dont le portrait, réalisé par Carolus-Duran, est conservé au musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

En 1878, il acquiert le château de Parempuyre auprès des héritiers Pichon. Le domaine comprend alors un édifice remontant au XIVe siècle. À la suite d'un incendie survenu en 1881, le bâtiment est réduit à l'état de ruine. Eugène Durand-Dassier en entreprend la reconstruction complète et confie le projet à l'architecte Michel-Louis Garros, qui édifie, au tournant des années 1880, un nouveau château dans un style Renaissance, tel qu'on le connaît aujourd'hui.

Entre 1893 et 1898, moyennant une rente viagère, il transmet le domaine à ses enfants. Par ailleurs, il préside dès 1866 le Château Rauzan-Ségla et son domaine viticole, élaborant les vins de ce cru de Margaux jusqu'au début du XXe siècle. Pierre-Édouard Dagoty est un peintre miniaturiste né à Florence et mort à Bordeaux. Issu d'une famille d'artistes, il est le fils du graveur Édouard Gautier-Dagoty et le petit-fils du peintre Jacques Gautier d'Agoty. Après un séjour en Italie, notamment à Venise, il s'installe en France vers 1806 et réside principalement à Bordeaux jusqu'à la fin de sa vie.

En 1812, il épouse Françoise Ferrand Jeanne Clara, avec laquelle il a sept enfants, dont Julia, également portraitiste. À l'âge de soixante-dix ans, il se retire à Cadarsac, dont il est maire de 1846 à 1848, avant de s'éteindre à Bordeaux à quatre-vingt-seize ans.

Artiste reconnu, il reçoit en 1797 plusieurs distinctions de l'Académie des beaux-arts de Florence. Surnommé « l'Isabey bordelais », en référence au portraitiste Jean-Baptiste Isabey, il est considéré comme un miniaturiste de grand talent. Sa clientèle appartient principalement à la bourgeoisie bordelaise, comme en témoigne notre dessin. Il expose notamment à la Société philomathique de Bordeaux en 1844.



Ill. 1 CAROLUS-DURAN Charles Emile Auguste DURAND dit, *Portrait of Philippe Durand-Dassier*, huile sur toile, 1876, Paris

Pierre-Edouard DAGOTY (Florence, 1775 - Bordeaux, 1871) *Portrait of Eugène Durand-Dassier* (1833-1913)

Watercolor and gouache on paper
Signed and dated on the mount "Dagoty, fecit, 1845"
15 x 12.5 cm

Eugène Durand-Dassier was a Bordeaux landowner and entrepreneur, pastor of the Reformed Church, and senator in the late 19th century. He was the father of Philippe Durand-Dassier, whose portrait, painted by Carolus-Duran, is kept at the Musée des Beaux-Arts in Bordeaux.

In 1878, he acquired the Château de Parempuyre from the Pichon heirs. At that time, the estate included a building dating back to the 14th century. Following a fire in 1881, the building was reduced to ruins. Eugène Durand-Dassier undertook its complete reconstruction and entrusted the project to the architect Michel-Louis Garros, who, at the turn of the 1880s, built a new château in the Renaissance style, as we know it today.

Between 1893 and 1898, in exchange for a life annuity, he transferred the estate to his children.

In addition, from 1866 onwards, he presided over Château Rauzan-Ségla and its vineyard, producing wines from this Margaux cru until the beginning of the 20th century.

Pierre-Édouard Dagoty was a miniaturist painter born in Florence and died in Bordeaux. Born into a family of artists, he was the son of engraver Édouard Gautier-Dagoty and grandson of painter Jacques Gautier d'Agoty. After spending time in Italy, particularly Venice, he settled in France around 1806 and lived mainly in Bordeaux until the end of his life.

In 1812, he married Françoise Ferrand Jeanne Clara, with whom he had seven children, including Julia, also a portrait painter. At the age of seventy, he retired to Cadarsac, where he was mayor from 1846 to 1848, before passing away in Bordeaux at the age of ninety-six.

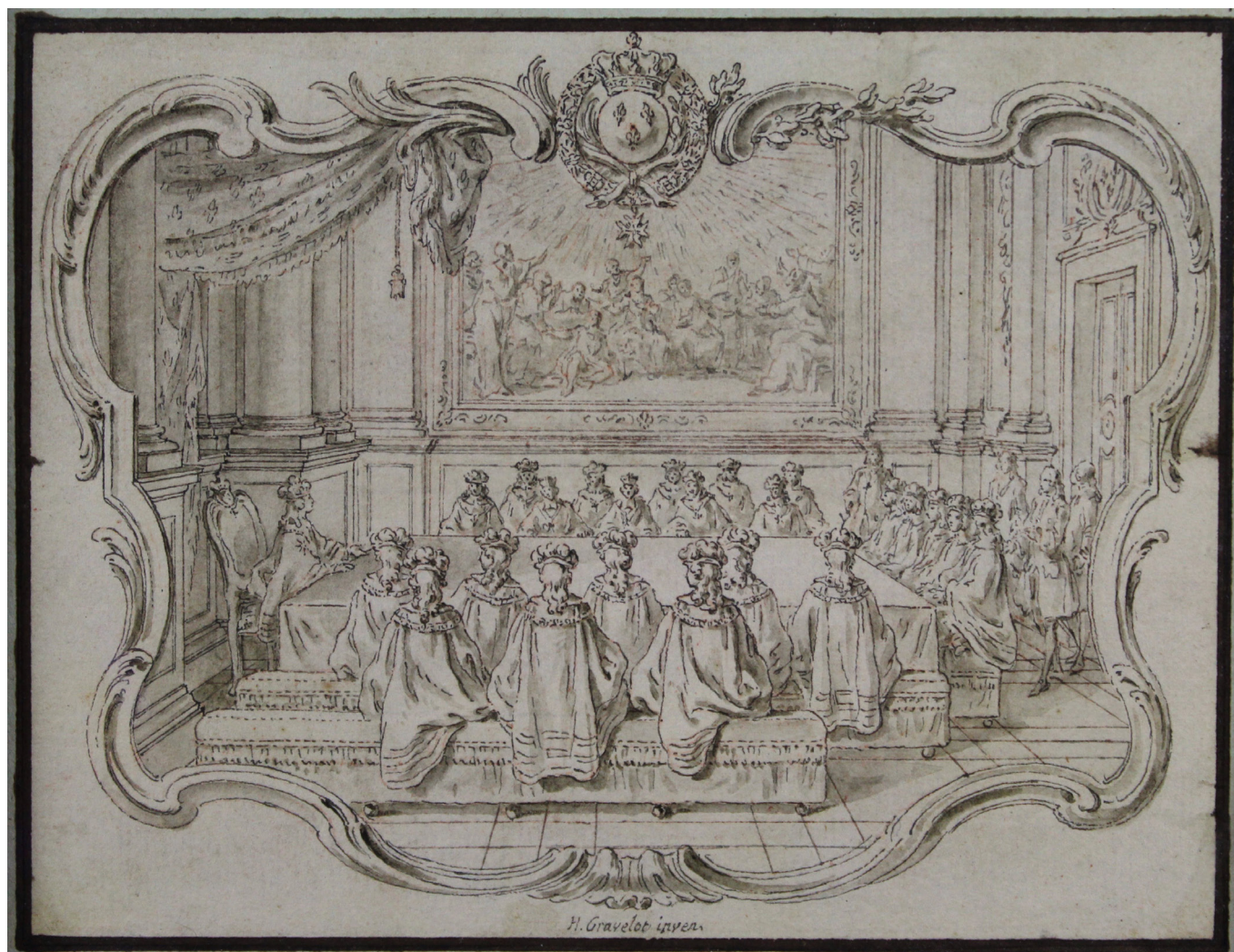
A renowned artist, he received several distinctions from the Academy of Fine Arts in Florence in 1797. Nicknamed "the Isabey of Bordeaux," in reference to the portrait painter Jean-Baptiste Isabey, he was considered a highly talented miniaturist. His clientele belonged mainly to the Bordeaux bourgeoisie, as evidenced by our drawing. He exhibited at the Société philomathique de Bordeaux in 1844.

ill 1. CAROLUS-DURAN Charles Emile Auguste DURAND dit, *Portrait of Philippe Durand-Dassier*, oil on canvas, 1876, Paris

*Portraits
d'artistes*
et autres œuvres

Autres œuvres

PIERRE BROST
— GALERIE —

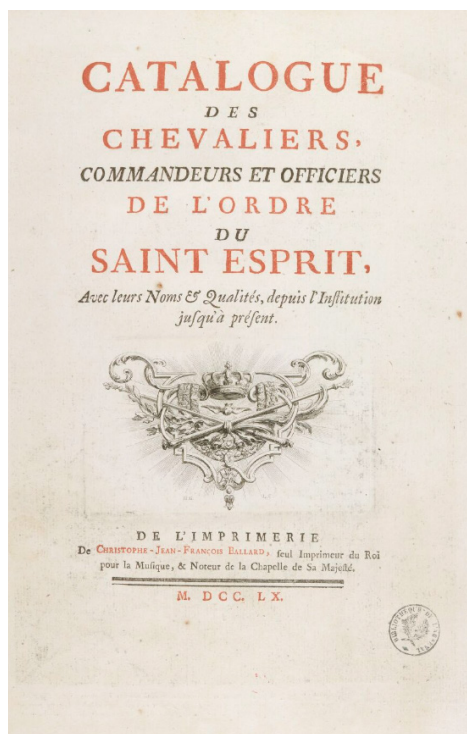


Hubert-François BOURGUIGNON d'ANVILLE dit GRAVELOT
(1699-1773)

Conseil de l'Ordre du Saint-Esprit tenu par Louis XV au château de Versailles

Sanguine, plume et lavis sur papier
 Signé en bas au centre H.Gravelot inven.
 10,5 x 13,5 cm
 Circa 1760

Hubert-François Gravelot dessine ce Conseil de l'Ordre du Saint-Esprit tenu par Louis XV au château de Versailles vers 1760. Ce dessin est préparatoire à une des gravures illustrant l'ouvrage de Germain-François Poullain de Saint-Foix édité en 1760 Catalogue des chevaliers, commandeurs et officiers de l'Ordre du Saint-Esprit, avec leurs noms et qualités, depuis l'institution jusqu'à présent¹.



Cul de lampe du catalogue des chevaliers, commandeurs et officiers de l'Ordre du Saint-Esprit, avec leurs noms et qualités, depuis l'institution jusqu'à présent de (Ed. 1760 p. 310)

Fondé le 31 décembre 1578 par Henri III, l'Ordre du Saint-Esprit demeure pendant deux siècles et demi l'ordre de chevalerie le plus prestigieux de la monarchie française. Louis XV en est le cinquième « souverain grand maître » de l'Ordre de 1715 à 1774. Le Conseil représenté dans ce dessin est la réunion plénière formelle qui rassemblait les cent chevaliers choisis parmi la plus haute noblesse, les huit commandeurs, des ecclésiastiques, et les quatre commandeurs-officiers qui composaient l'Ordre autour du roi pour l'administrer ou participer à ses cérémonies solennelles.

Gravelot est reconnu aujourd'hui comme l'un des meilleurs illustrateurs et vignettistes du XVIII^e siècle. Il a contribué à certains des plus beaux livres illustrés de son époque. Par ailleurs, en s'installant à Londres entre 1732 et 1745, il y a importé le « goût français » et est devenu l'un des promoteurs du style rocaille outre-Manche, influençant non seulement la peinture mais aussi les arts décoratifs. Élève de Jean Restout et de François Boucher, il a été le professeur de Thomas Gainsborough et a ainsi marqué l'évolution de l'école anglaise de peinture. Son nom a pu être un temps éclipsé par d'autres artistes de ce siècle fécond mais son talent a été redécouvert et réhabilité au XIX^e siècle, notamment grâce aux travaux d'Emmanuel Bocher² ou des frères Goncourt qui ont loué son œuvre dans leurs écrits sur l'art du XVIII^e siècle. On retrouve des dessins préparatoires comme celui-ci et des milliers de gravures dans la plupart des collections des institutions internationales.

Lorsqu'il réalise ce dessin, Gravelot est à l'apogée de sa carrière. Installé à Paris, il est devenu un artiste incontournable avec une activité intense. Il illustre simultanément de grands ouvrages littéraires, des documents officiels royaux et des travaux scientifiques. Il travaille sur plusieurs œuvres majeures qui confirment définitivement sa réputation, notamment plusieurs centaines de dessins pour les gravures du *Décameron* entre 1757 et 1761. Lui qui se décrit en 1764 comme « dessinateur par goût, graveur par nécessité »³ n'a plus besoin de graver lui-même à cette période de sa vie et peut confier ses dessins à des graveurs comme Noël Le Mire ou Augustin de Saint-Aubin, tout en surveillant leur travail. Il impose une esthétique raffinée qui fait de lui un maître de l'illustration et qui se déploie le mieux dans des sujets contemporains à l'instar de ce dessin.

Hubert-François BOURGUIGNON d'ANVILLE known as GRAVELOT (1699-1773)

Council of the Order of the Holy Spirit held by Louis XV at the Palace of Versailles

Red chalk, pen and wash on paper
Signed lower centre H.Gravelot inven.
10.5 x 13.5 cm
Circa 1760

Hubert-François Gravelot drew this Council of the Order of the Holy Spirit held by Louis XV at the Palace of Versailles around 1760. This drawing was preparatory to one of the engravings illustrating Germain-François Poullain de Saint-Foix's work published in 1760, *Catalogue des chevaliers, commandeurs et officiers de l'Ordre du Saint-Esprit, avec leurs noms et qualités, depuis l'institution jusqu'à présent* (*Catalogue of Knights, Commanders, and Officers of the Order of the Holy Spirit, with their names and titles, from its institution to the present*¹).

Founded on December 31, 1578, by Henry III, the Order of the Holy Spirit remained the most prestigious order of knighthood in the French monarchy for two and a half centuries. Louis XV was the fifth "sovereign grand master" of the Order from 1715 to 1774. The Council depicted in this drawing is the formal plenary meeting that brought together the hundred knights chosen from among the highest nobility, the eight commanders, clergymen, and the four commander-officers who made up the Order around the king to administer it or participate in its solemn ceremonies.

Gravelot is recognized today as one of the best illustrators and cartoonists of the 18th century. He contributed to some of the most beautiful illustrated books of his time. Furthermore, by settling in London between 1732 and 1745, he imported the "French taste" and became one of the promoters of the Rococo style across the Channel, influencing not only painting but also the decorative arts. A student of Jean Restout and François Boucher, he was the teacher of Thomas Gainsborough and thus influenced the evolution of the English school of painting. His name may have been eclipsed for a time by other artists of this prolific century, but his talent was rediscovered and rehabilitated in the 19th century, notably thanks to the work of Emmanuel Bocher² and the Goncourt brothers, who praised his work in their writings on 18th-century art. Preparatory drawings such as this one and thousands of engravings can be found in most international institutional collections.

When he produced this drawing, Gravelot was at the height of his career. Based in Paris, he had become a leading artist with a busy schedule. He simultaneously illustrated major literary works, official royal documents, and scientific works. He worked on several major works that definitively confirmed his reputation, including several hundred drawings for the engravings of the *Decameron* between 1757 and 1761. Describing himself in 1764 as "a draftsman by taste, an engraver by necessity"³ he no longer needed to engrave himself at this point in his life and could entrust his drawings to engravers such as Noël Le Mire and Augustin de Saint-Aubin, while supervising their work. He imposed a refined aesthetic that made him a master of illustration and which was best displayed in contemporary subjects, as in this drawing.

¹ Michèle Hébert, Edmond Pognon, Yves Bruand, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIe siècle. Tome X, Gauguain-Gravelot*, Paris, 1968, p. 551, n° 1075-1103.

² Emmanuel Bocher, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Jean-Michel Moreau le Jeune*, Paris, 1882.

³ Michèle Hébert, Edmond Pognon, Yves Bruand, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIe siècle. Tome X, Gauguain-Gravelot*, Paris, 1968, p. 464.

⁴ Michèle Hébert, Edmond Pognon, Yves Bruand, *Inventory of French Engravers of the 18th Century. Volume X, Gauguain-Gravelot*, Paris, 1968, p. 551, nos. 1075-1103.

⁵ Emmanuel Bocher, *Catalogue raisonné of the works of Jean-Michel Moreau the Younger*, Paris, 1882.

⁶ Michèle Hébert, Edmond Pognon, Yves Bruand, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIe siècle. Tome X, Gauguain-Gravelot*, Paris, 1968, p. 464.



Jean-Michel MOREAU, dit MOREAU LE JEUNE (Paris, 1741-1814)

Les Adieux

Encre brune et lavis, rehauts de gouache
20 x 15,5 cm

Les Adieux est une charmante scène galante dont Jean-Michel Moreau dit Moreau Le jeune s'était fait le spécialiste. Ce dessin a été gravé par Robert de Launay le Jeune en 1777. La gravure s'inscrit dans une suite intitulée Estampes pour servir à l'histoire des mœurs et du costume des François dans le dix-huitième siècle connue plus tard sous le nom de Monument du costume.

On pouvait lire dans le discours préliminaire de cette suite : « On s'est appliqué à rendre avec beaucoup plus d'exactitude et d'après nature les personnages célèbres (...), en même temps que les habits et ameublements à la mode pendant le cours des années 1775 et 1776 »¹. Ce dessin est à la fois un parfait exemple du talent de Moreau Le Jeune et un témoignage précieux de la mode et des mœurs de la haute société de la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

La gravure illustre un épisode précis d'une fiction, la vie de Céphise, une jeune épouse vertueuse mais délaissée, la composition de cette charmante scène à la porte d'une loge d'Opéra est centrée sur la figure de la jeune femme vêtue d'une imposante et élégante robe à paniers. La gravure était accompagnée de la légende :

« Au larcin de l'amour Céphise en vain s'oppose ;
Il dérobe un baiser charmant.
Pour Céphise c'est peu de chose,
Et c'est beaucoup pour son amant. »

L'habile composition de Moreau montre cette femme physiquement et métaphoriquement tiraillée entre son mari qui lui tient la main pour l'inciter à entrer dans la loge et son jeune amant qui se penche pour lui baiser l'autre main. Elle regarde son admirateur, contrairement à son mari et l'ouvreuse qui se tournent vers la salle de spectacle. La suite de gravures est republiée en 1789 avec un nouveau texte de Restif de la Bretonne qui modifie les personnages et l'histoire mais ce qui importe est ailleurs : le jeu intelligent d'ombres et de lumières et le choix des poses servent surtout à faire briller la spectaculaire robe de la jeune femme. La gravure était d'ailleurs décrite par les frères Goncourt comme une « planche coquette et magnifique, que remplit la splendeur de cette femme et l'opulence ballonnante de cette toilette »².

Lorsqu'il réalise ce dessin Moreau est parfaitement intégré dans la bonne société parisienne. Il n'est plus le jeune artiste des années 1760 qui gravait des planches techniques pour l'Encyclopédie pour survivre. Il occupe un poste officiel à la Cour, il a succédé à Charles-Nicolas Cochin depuis 1770 comme Dessinateur des Menus Plaisirs du roi. Il a la charge prestigieuse d'immortaliser les fêtes et divertissements de la cour ce qui lui donne une connaissance approfondie de la mode et des mœurs de la haute société de son temps. C'est d'ailleurs grâce à cette position que le financier Jean-Henri Eberts fait appel à lui pour remplacer le dessinateur suisse Freudeberg et réaliser la Seconde suite d'estampes pour servir à l'histoire des modes et du costume dont fait partie Les Adieux. Quelques années plus tard, en 1781, Moreau sera nommé dessinateur et graveur du Cabinet du roi et sera agréé puis reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Moreau tirait un grand profit de son art et pouvait réaliser plusieurs versions ou variantes d'un même dessin. Bien qu'il bénéficie d'un poste officiel à partir de 1770, les revenus de Moreau reposaient essentiellement sur l'illustration de luxe et l'édition de suites de gravures. Ses dessins, généralement très aboutis, étaient conçus pour servir de modèles aux graveurs mais ils étaient aussi considérés comme des œuvres à part entière et étaient très recherchés. Il était courant pour Moreau de réaliser plusieurs versions d'une même composition. Cela pouvait prendre la forme d'études très poussées, de variantes ou de répétitions d'un sujet à succès. On connaît par exemple deux versions du Lever, l'une conservée au Petit Palais à Paris³ et une autre conservée autrefois dans la collection Edmond Rothschild⁴, ou encore La Petite Loge dont un dessin d'ensemble au lavis brun est conservé au manoir de Waddesdon⁵ et une belle étude très poussée aux trois crayons pour la jeune femme, conservée à la National Gallery de Washington⁶. Il existe également plusieurs versions de ce dessin dont une est conservée au manoir de Waddesdon⁷ de la Fondation Rothschild et une autre dans la collection Horvitz. Une esquisse au dos du dessin de Waddesdon révèle que Moreau le Jeune avait initialement envisagé d'intégrer davantage de personnages avant de se concentrer sur cette scène plus resserrée et intime.

Jean-Michel MOREAU, known as MOREAU THE YOUNGER (Paris, 1741–1814)

Les Adieux

Brown ink and wash, gouache highlights
20 x 15.5 cm

Les Adieux is a charming romantic scene, a genre in which Jean-Michel Moreau, known as Moreau the Younger, specialized. This drawing was engraved by Robert de Launay the Younger in 1777. The engraving is part of a series entitled *Estampes pour servir à l'histoire des mœurs et du costume des François dans le dix-huitième siècle* (Prints illustrating the history of French customs and costumes in the eighteenth century), later known as *Monument du costume* (Monument to Costume). The preliminary discourse to this series states: "We have endeavored to render famous figures (...) with greater accuracy and in accordance with nature, along with the clothing and furnishings in vogue during the years 1775 and 1776"⁸. This drawing is both a perfect example of Moreau Le Jeune's talent and a valuable testimony to the fashion and customs of high society in the second half of the 18th century. The engraving illustrated a specific episode from a work of fiction, the life of Céphise, a virtuous but neglected young wife. The composition of this charming scene at the door of an opera box is centered on the figure of the young woman dressed in an imposing and elegant hoop skirt. The engraving was accompanied by the caption:

"Céphise vainly resists the theft of love;
He steals a charming kiss.
For Céphise it is a small thing,
And it is a great thing for her lover."

Moreau's skillful composition shows this woman physically and metaphorically torn between her husband, who is holding her hand to encourage her to enter the box, and her young lover, who is leaning over to kiss her other hand. She looks at her admirer, unlike her husband and the usher, who are turning toward the auditorium. The series of engravings was republished in 1789 with a new text by Restif de la Bretonne, who changed the characters and the story, but what matters lies elsewhere: the clever play of light and shadow and the choice of poses serve above all to highlight the young woman's spectacular dress. The engraving was described by the Goncourt brothers as a "coquettish and magnificent plate, filled with the splendor of this woman and the opulent fullness of her dress."⁸

When he produced this drawing, Moreau was perfectly integrated into Parisian high society. He was no longer the young artist of the 1760s who engraved technical plates for the *Encyclopédie* in order to survive. He held an official position at court, succeeding Charles-Nicolas Cochin in 1770 as *Dessinateur des Menus Plaisirs du roi* (Designer of the King's Menus Plaisirs). He had the prestigious task of immortalizing the court's celebrations and entertainments, which gave him a thorough knowledge of the fashion and customs of the high society of his time. It was thanks to this position that the financier Jean-Henri Eberts called on him to replace the Swiss designer Freudeberg and produce the Second Series of Prints for the History of Fashion and Costume, which included *Les Adieux*. A few years later, in 1781, Moreau was appointed designer and engraver to the King's Cabinet and was accepted and then admitted to the Royal Academy of Painting and Sculpture.

Moreau profited greatly from his art and was able to produce several versions or variations of the same drawing. Although he held an official position from 1770 onwards, Moreau's income was mainly based on luxury illustration and the publication of series of engravings. His drawings, which were generally very accomplished, were designed to serve as models for engravers, but they were also considered works of art in their own right and were highly sought after. It was common for Moreau to produce several versions of the same composition. These could take the form of very detailed studies, variations, or repetitions of a successful subject. For example, there are two known versions of *Lever*, one held at the Petit Palais in Paris⁹ and another formerly held in the Edmond Rothschild collection¹⁰, and *La Petite Loge*, of which a brown wash drawing is held at Waddesdon Manor¹¹ and a beautiful, highly detailed study in three pencils for the young woman is held at the National Gallery in Washington¹². There are also several versions of this drawing, one of which is kept at Waddesdon Manor¹³, part of the Rothschild Foundation, and another in the Horvitz collection. A sketch on the back of the Waddesdon drawing reveals that Moreau the Younger had initially planned to include more characters before focusing on this more intimate and compact scene.

¹ M.J.F. Mahérault, *L'œuvre de Moreau Le Jeune*, Paris, 1880, p. 386, n° 358-22.

² Edmond et Jules de Goncourt, *L'art du dix-huitième siècle*, Paris, 1874, II, p. 176-177.

³ inv. PPD2065

⁴ Louis Antoine Prat, *Le dessin au XVIIIe siècle*, Paris, 2017, p. 457

⁵ Inv. 203.2003

⁶ Inv. 1942.9.1202

⁷ Inv. 200.2003

⁸ M.J.F. Mahérault, *L'œuvre de Moreau Le Jeune*, Paris, 1880, p. 386, n° 358-22.

⁸ Edmond et Jules de Goncourt, *L'art du dix-huitième siècle* (*The Art of the Eighteenth Century*), Paris, 1874, II, pp. 176-177.

⁹ Inv. PPD2065

¹⁰ Louis Antoine Prat, *Le dessin au XVIIIe siècle* (*Drawing in the 18th Century*), Paris, 2017, p. 457

¹¹ Inv. 203.2003

¹² Inv. 1942.9.1202

¹³ Inv. 200.2003



Louis BÉLANGER (1756 – 1816)

Deux vues animées du Jardin de Bagatelle

- *L'Ermitage et l'Obélisque*

- *Le Grand Rocher et le cénotaphe*

Paire de gouaches
60 x 50 cm chacune
Fin du XVIIIe siècle

Louis Bélanger nous partage avec ces deux belles aquarelles un précieux témoignage de l'esprit de Bagatelle. Louis est le frère cadet de François-Joseph Bélanger qui est chargé par le comte d'Artois de la construction d'un pavillon de plaisance et la conception du parc avec Thomas Blaikie dans un style anglo-chinois, avec de nombreuses petites fabriques, grottes et cascades, très en vogue à l'époque.

Bagatelle est née d'un défi lancé en 1777 par Marie-Antoinette à son beau-frère, le comte d'Artois : ériger un petit château de plaisance, une Folie, en trois mois. À cet emplacement existait déjà un bâtiment datant du début du XVIII^e siècle qui était le lieu de débauche de la maréchale d'Estrées, de mademoiselle de Charolais puis de madame de Monconseil, d'où son nom de Bagatelle. Le comte d'Artois gagne son pari en élevant sa Folie en soixante-sept jours grâce à son premier architecte, le frère de l'auteur de ces deux aquarelles.

Lors de la Seconde Restauration, le comte d'Artois donne Bagatelle à son fils le duc de Berry puis, à la mort de ce dernier au duc de Bordeaux, futur comte de Chambord. Le domaine est ensuite délaissé par Louis-Philippe et revendu à un anglais, le marquis de Hertford. Richard Wallace en hérite ensuite en 1871. En 1905, la ville de Paris achète le domaine, une grande partie du mobilier et des œuvres d'art sont déjà dispersés. Un certain nombre de sculptures et de pièces mobilières sont aujourd'hui conservées dans les plus grands musées du monde comme notamment le MET à New-York.

Louis Bélanger s'est formé auprès de Pierre-Antoine Demachy (1723-1807), Francesco Casanova (1727-1803) et Louis-Gabriel Moreau, dit Moreau l'Aîné (1740-1806) qui aura une grande influence sur son style. Avant de rejoindre Stockholm où il finira sa vie comme Peintre de la Cour de Suède, Louis Bélanger s'exile à Londres au début de la Révolution, où ses vues de parcs et jardins sont appréciées et réclamées par une clientèle aristocratique. Pour répondre aux désirs de ses commanditaires, Louis Bélanger n'hésite pas à insérer des caprices afin d'embellir la réalité. Nos gouaches ont probablement été réalisées à cette époque.

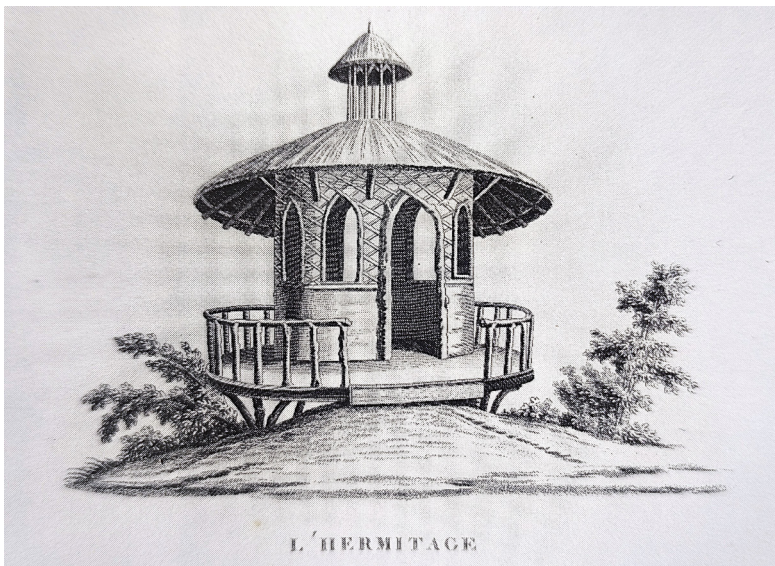
Témoin privilégié de l'édification de Bagatelle, ces vues inédites mais typiques de l'œuvre de Louis Bélanger enrichissent nos connaissances sur le jardin de Bagatelle et confirment les emplacements des éléments aujourd'hui disparus. Nous reconnaissons aisément le paysage et les ornements du domaine, que l'on retrouve notamment sur des estampes de Claude Fessard, Chéreau ou encore Laurent Guyot, tels que l'Obélisque, l'Ermitage, le cénotaphe sur l'île des Tombeaux et le Grand-Rocher à sa gauche au premier plan.



"Vue du jardin de bagatelle et de son obélisque"
Claude Fessard,
circa 1782,
estampes,
Musée Carnavalet



«Vue du grand rocher à Bagatelle»
gravure exécutée vers 1785
par Laurent Guyot
et conservée au château de Sceaux.
A droite, le cénotaphe sur l'île des Tombeaux.



"L'Hermitage", gravé par Chéreau

Bibliographie :

www.parismuseescollections.paris.fr

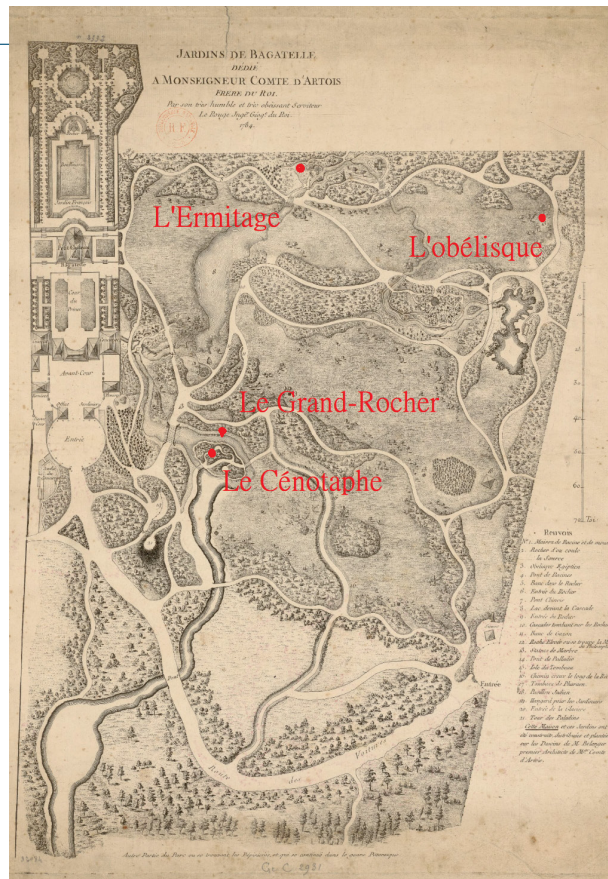
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024253t/f1.item.zoom>

www.collections.domaine-de-sceaux.hauts-de-seine.fr/fr/notice/2009-00-1-vue-du-grand-rocher-a-bagatelle-1e9ebbf-2e01-4d91-8909-749e0f171565

<http://www.parcsafabriques.org/fip/fip.htm>

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020019669>

*Jardins de Bagatelle Dédié A Monseigneur Comte d'Artois
Frère du Roi. Par son très humble et très obéissant Serviteur
Le Rouge Ingé.r Géog.e du Roi. 1784*



Louis BÉLANGER (1756 - 1816)
Two animated views of the Jardin de Bagatelle
- The Hermitage and the Obelisk
- The Great Rock and the Cenotaph

Pair of gouaches
60 x 50 cm each
Late 18th century

These two fine watercolours by Louis Bélanger bear precious witness to the spirit of Bagatelle. Louis was the younger brother of François-Joseph Bélanger, who was commissioned by the Comte d'Artois to build a pleasure pavilion and design the park with Thomas Blaikie in the Anglo-Chinese style, with numerous small factories, grottoes and waterfalls, very much in vogue at the time. Bagatelle was born of a challenge issued in 1777 by Marie-Antoinette to her brother-in-law, the Comte d'Artois: to build a small pleasure château, a Folie, in three months. The site already contained a building dating from the early 18th century, which was a place of debauchery for the Maréchale d'Estrées, Mademoiselle de Charolais and then Madam de Monconseil, hence the name Bagatelle. The Count of Artois won his bet by building his Folie in sixty-seven days thanks to his first architect, the brother of the author of these two watercolours.

During the Second Restoration, the Comte d'Artois gave Bagatelle to his son the Duc de Berry and then, on the latter's death, to the Duc de Bordeaux, the future Comte de Chambord. The estate was then abandoned by Louis-Philippe and sold to an Englishman, the Marquis of Herford. Richard Wallace inherited the estate in 1871. In 1905, the City of Paris bought the estate, but many of the furnishings and works of art had already been dispersed. A number of sculptures and pieces of furniture are now housed in the world's greatest museums, including the MET in New York.

Louis Bélanger trained with Pierre-Antoine Demachy (1723-1807), Francesco Casanova (1727-1803) and Louis-Gabriel Moreau, known as Moreau l'Aîné (1740-1806), who had a major influence on his style. Before moving to Stockholm, where he ended his life as Painter to the Swedish Court, Louis Bélanger went into exile in London at the start of the Revolution, where his views of parks and gardens were appreciated and demanded by an aristocratic clientele. To meet the wishes of his patrons, Louis Bélanger did not hesitate to add whimsical touches to embellish reality. Our gouaches were probably painted during this period. A privileged witness to the construction of Bagatelle, these unpublished views, typical of Louis Bélanger's work, add to our knowledge of the Bagatelle garden and confirm the locations of features that have now disappeared. We can easily recognise the landscape and ornaments of the estate, which can be seen in prints by Claude Fessard, Chéreau and Laurent Guyot, such as the Obelisk, the Hermitage, the cenotaph on the Ile des Tombeaux and the Grand-Rocher to his left in the foreground.



Giuseppe Bernardino BISON (1762-1844)
Frise de postes à décor végétal et anthropomorphe

Plume et lavis sur papier
Signé en bas à gauche Bison
Cachet de la collection de Giorgio Dalla-Bella
22 x 12 cm

Né le 16 juin 1762 à Palmanova, Giuseppe Bernardino Bison est reconnu pour ses tableaux à thématique historique, ses scènes de genre empreintes de fantaisie, ainsi que ses paysages imaginaires, notamment ses vedute fantaisistes et capricci. Son style s'inspire des grands maîtres vénitiens, en particulier Giambattista Tiepolo et Francesco Guardi.

Sa famille s'installe à Brescia, où il débute sa formation dans l'atelier de Gerolamo Romani. Il poursuit ensuite son apprentissage à Venise, où il se rapproche de l'atelier de Canaletto.

L'essentiel de son œuvre se trouve à Venise et dans plusieurs villes environnantes, notamment Ferrare, Trieste et Padoue.

Giuseppe Bernardino Bison s'éteint le 24 août 1844 à Milan.

Le Dr. Giorgio Dalla Bella a travaillé comme agent pour l'importation et exportation de produits chimiques et pharmaceutiques pendant quarante-cinq ans. Il a commencé une collection de dessins anciens italiens et d'autres écoles en 1953. En 1996, alors qu'il possédait environ 1200 dessins, il décide de se séparer de 600 feuilles. Aujourd'hui sa collection est surtout composée de dessins vénitiens et lombards. Dalla Bella achète ses feuilles sur le marché de l'art mais aussi chez d'autres collectionneurs. Dans sa collection, on trouve bon nombre de feuilles provenant de la collection de Cesare Frigerio (L.4363), comme par exemple un dessin d'Andrea Appiani (Flavia Ormond Fine Arts, catalogue n° 4, New York 1997, n° 15).

L'un des dessins vendus par Giorgio Dalla Bella est passé par la collection de l'avocat Umberto Osio (1891-1967) et se trouve aujourd'hui à l'Istituto Nazionale per la Grafica à Rome (inv. FN 16829), tandis que quelques autres se trouvent dans la collection de Gianfranco et Mario Mela. La marque de collection, qui est composée des initiales 'db' dos à dos, a été apposée dès 1960.

Sources :

P.P. Quieto, éd., Il disegno come genesi della pittura. 120 antichi fogli dal XVI al XIX secolo dalle Raccolte Mela arricchite da disegni già di Collezione Grassi, Florence 2004, p. 345 (ill. marque).

P. Parigi, 'Marche di collezione e contrassegni', dans Rome 2006 : L'Artista e il suo atelier. I disegni dell'acquisizione Osio all'Istituto Nazionale per la Grafica, cat. par G. Fusconi et A. Canevari, Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo Fontana di Trevi, Rome 2006, p. 210, n° 40 (ill. marque, comme non identifiée).

Giuseppe Bernardino BISON (1762-1844)

Frieze of posts with plant and anthropomorphic decoration

Pen and wash on paper

Signed lower left Bison

Stamp of the Giorgio Dalla-Bella collection

22 x 12 cm

Born on 16 June 1762 in Palmanova, Giuseppe Bernardino Bison is renowned for his historical paintings, his fantasy-filled genre scenes and his imaginary landscapes, particularly his whimsical vedute and capricci. His style was inspired by the great Venetian masters, in particular Giambattista Tiepolo and Francesco Guardi.

His family settled in Brescia, where he began his training in the studio of Gerolamo Romani. He then continued his apprenticeship in Venice, where he became close to the studio of Canaletto.

Most of his work is in Venice and several surrounding cities, including Ferrara, Trieste and Padua.

Giuseppe Bernardino Bison died on 24 August 1844 in Milan.

Dr Giorgio Dalla Bella worked as an agent for the import and export of chemical and pharmaceutical products for forty-five years. He began a collection of old Italian drawings and those from other schools in 1953. In 1996, when he had around 1200 drawings, he decided to part with 600 sheets. Today his collection is mainly made up of Venetian and Lombard drawings. Dalla Bella buys his sheets on the art market but also from other collectors. His collection includes a large number of sheets from the Cesare Frigerio collection (L.4363), such as a drawing by Andrea Appiani (Flavia Ormond Fine Arts, catalogue no. 4, New York 1997, no. 15).

One of the drawings sold by Giorgio Dalla Bella was part of the collection of the lawyer Umberto Osio (1891-1967) and is now in the Istituto Nazionale per la Grafica in Rome (inv. FN 16829), while a few others are in the collection of Gianfranco and Mario Mela.

The collection mark, which is made up of the initials 'db' back to back, was applied as early as 1960.

Sources:

P.P. Quieto, ed., Il disegno come genesi della pittura. 120 antichi fogli dal XVI al XIX secolo dalle Raccolte Mela arricchite da disegni già di Collezione Grassi, Florence 2004, p. 345 (ill. mark).

P. Parigi, 'Marche di collezione e contrassegni', in Rome 2006: L'Artista e il suo atelier. I disegni dell'acquisizione Osio all'Istituto Nazionale per la Grafica, cat. by G. Fusconi and A. Canevari, Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo Fontana di Trevi, Rome 2006, p. 210, no. 40 (ill. mark, as unidentified).



**Attribué à Julien-Léopold BOILLY
dit Jules BOILLY (Paris, 1796 - 1874)**
Maison de Jeanne d'Arc après sa restauration

Huile sur toile
Monogrammée J.B en bas à gauche
32,5 x 41,5 cm
Circa 1820

Ce charmant tableau pittoresque semble avoir été peint par Julien-Léopold Boilly vers 1820. Il en existe une autre version avec une signature qui ressemble plus à celle de son père, le célèbre Louis-Léopold Boilly qu'à la sienne¹.

La maison natale de Jeanne d'Arc est une habitation de style médiéval datant du XVe siècle au sein d'un domaine de quelques hectares situé à Domrémy-la-Pucelle dans les Vosges appartenant à ses parents, Jacques d'Arc et Isabelle Rommée. Jeanne y est née vers 1412, et y a passé son enfance. C'est dans le jardin attenant qu'elle a entendu ses premières voix. Identifiée dès le XVe siècle, la maison subit de nombreuses transformations et se dégrade fortement. Au XVIIIe siècle, elle est alors transformée en simple remise agricole et des constructions modernes y sont adossées. En 1818, suite à des travaux historiques qui suscitent un nouvel engouement autour de la figure de Jeanne d'Arc, le conseil général des Vosges rachète la maison. Dès 1820, le roi Louis XVIII finance la restauration de la maison menée par l'ingénieur Jean-Baptiste-Prospér Jollois qui fait raser les bâtiments modernes voisins pour mettre en valeur les quatre pièces anciennes de la

bâtisse d'origine. Il réinstalle le tympan sculpté portant la devise « Vive Labeur » et les armoiries au-dessus de la porte et remet en état ses fenêtres à croisée à meneaux. Enfin, grâce à Prosper Mérimée, cet édifice au toit en appentis deviendra l'un des tout premiers édifices classés sur la liste des monuments historiques de 1840, protégé non pas pour son architecture mais pour y avoir abrité une figure historique.

Boilly choisit de peindre la maison de Jeanne d'Arc pour immortaliser cette demeure fraîchement restaurée. Il a sûrement souhaité profiter de l'effervescence nationale autour de la réhabilitation de la « sauveuse de la France ». Surtout connu pour ses talents de portraitiste et de lithographe, formé dans l'atelier de son père, Jules Boilly a hérité de sa technique pour le dessin précis et l'observation rigoureuse du réel. Il s'est orienté vers la représentation de paysages, d'architectures rurales et de sites historiques bien identifiés. Pour ce tableau, il a choisi un point de vue très spécifique. Lors de la restauration de la maison, la place adjacente a été réaménagée et deux pavillons ont été construits pour abriter une école religieuse de jeunes filles, reliés par un passage couvert qui menait à la maison. C'est depuis ce passage couvert que Boilly peint la maison, offrant une vue directe sur la façade. Ce point de vue ainsi que les quelques personnages qu'il insère habilement dans sa composition ajoutent au charme et au caractère pittoresque de la scène.

Attributed to Julien-Léopold BOILLY known as Jules BOILLY (Paris, 1796 - 1874)

House of Joan of Arc after its restoration

Oil on canvas
Monogrammed J.B. lower left
32.5 x 41.5 cm
Circa 1820

This charming, picturesque painting appears to have been painted by Julien-Léopold Boilly around 1820. There is another version with a signature that resembles that of his father, the famous Louis-Léopold Boilly, more than his own.

Jeanne d'Arc's birthplace is a medieval-style house dating from the 15th century, located on a few hectares of land in Domrémy-la-Pucelle in the Vosges, belonging to her parents, Jacques d'Arc and Isabelle Rommée. Jeanne was born there around 1412 and spent her childhood there. It was in the adjoining garden that she first heard the voices. Identified as early as the 15th century, the house underwent numerous transformations and fell into serious disrepair. In the 18th century, it was converted into a simple farm shed and modern buildings were added to it. In 1818, following historical work that sparked a new craze for the figure of Joan of Arc, the Vosges General Council bought the house. In 1820, King Louis XVIII financed the restoration of the house, led by engineer Jean-Baptiste-Prosper Jollois, who had the neighboring modern buildings demolished to highlight the four old rooms of the original structure. He reinstalled the carved tympanum bearing the motto "Vive Labeur" and the coat of arms above the door, and restored its mullioned windows. Finally, thanks to Prosper Mérimée, this building with its lean-to roof became one of the very first buildings to be listed as a historic monument in 1840, protected not for its architecture but for having housed a historical figure.

Boilly chose to paint Joan of Arc's house to immortalize this newly restored residence. He undoubtedly wanted to take advantage of the national excitement surrounding the rehabilitation of the "savior of France." Best known for his talents as a portraitist and lithographer, Jules Boilly trained in his father's studio and inherited his technique for precise drawing and rigorous observation of reality. He focused on depicting landscapes, rural architecture, and well-known historical sites. For this painting, he chose a very specific viewpoint. During the restoration of the house, the adjacent square was redesigned and two pavilions were built to house a religious school for girls, connected by a covered passageway that led to the house. It is from this covered passageway that Boilly paints the house, offering a direct view of the façade. This viewpoint, as well as the few figures he skillfully inserts into his composition, add to the charm and picturesque character of the scene.

¹Conservée aujourd'hui au Chili, cette autre version appartenait auparavant au poète, sénateur et ministre Eusebio Lillo (1826-1910). Après sa chute en 1910, le tableau fut déposé au Musée national des beaux-arts du Chili puis au musée de Talca.

²Now preserved in Chile, this other version previously belonged to the poet, senator, and minister Eusebio Lillo (1826–1910). After his fall from power in 1910, the painting was deposited at the National Museum of Fine Arts in Chile and then at the museum in Talca.



Eugène Boudin (Honfleur, 1824 - Deauville, 1898)

Plage animée au retour de pêche

Aquarelle sur esquisse au crayon

En bas, à droite, une courte annotation manuscrite (?)

Au dos, en esquisse : bretonnes assises ; crayon noir

Cachet monogramme de la signature de l'artiste (L.828)

17 x 30 cm

Inlassable observateur de la vie en plein air et des atmosphères, Eugène Boudin doit d'abord sa renommée aux pittoresques scènes de plages qu'il a peintes en Bretagne, mais surtout, et comme ici en Normandie.

Ayant une excellente connaissance des choses de la mer et des bateaux qui la sillonnent, il montre une vaste avancée de sable où les femmes vont au-devant d'une flottille de pêche rentrant au port. Au fond, des voiliers s'approchent sous un ciel toujours si habilement représenté par l'artiste. Pourtant globalement esquissé, Boudin parvient à communiquer l'ambiance générale. Nous prenons part à ce ballet et comprenons les postures de ces ouvrières de la mer ; certaines nous faisant face, leurs paniers de poissons sur la tête, quand d'autres s'engagent dans l'eau pour recevoir les charges qui arrivent.

Eugène Boudin (Honfleur, 1824 - Deauville, 1898)

Lively Beach at the Return from Fishing

Watercolor over pencil sketch

Lower right : a brief handwritten annotation (?)

On the reverse, in sketch form: seated Breton women; black pencil

Monogram stamp of the artist's signature (L.828)

17 x 30 cm

A tireless observer of outdoor life and atmospheres, Eugène Boudin first gained fame for the picturesque beach scenes he painted in Brittany, but above all, as seen here, in Normandy.

With his excellent knowledge of the sea and the boats that sail it, he depicts a vast stretch of sand where women are waiting for a fishing fleet returning to port. In the background, sailboats approach beneath a sky rendered with the artist's characteristic skill. Although sketched in broad strokes, Boudin manages to convey the overall atmosphere. We become part of this ballet and understand the postures of these women of the sea; some facing us, their baskets of fish on their heads, while others wade into the water to receive the arriving cargo.

PIERRE BROST

GALERIE

+33 (0)6 22 02 06 47
pierrebrost@art-courtage.fr
www.art-courtage.fr