Peintures & Dessins

1740 -1914



PEINTURES et DESSINS

1740 - 1914

Exposition du 19 novembre au 10 décembre 2026
Organisée par la galerie Christian LE SERBON et la galerie de FRISE (Florent PIEDNOIR)

Galerie Christian LE SERBON
45, rue de Penthièvre - 75008 Paris
06 25 37 51 56 / 01 40 76 08 50
christian@galerie-leserbon.fr

Horaires de l'exposition :
Lundi-Vendredi : 11h - 19h30
Samedi : 14h-18h

Les œuvres présentées dans ce catalogue le sont par ordre chronologique de production.

Galerie Christian LE SERBON
galerie-leserbon.fr

Galerie de FRISE (Florent PIEDNOIR)
galerie-de-frise.com

Johann-Heinrich KELLER (Zürich, 1692 – La Haye, 1765)
Hommage à Diane, déesse de la chasse
Huile sur toile
55 x 66 cm
Vers 1740

Provenance : Drouot, Tajan, 31 mars 1995, *Tableaux anciens*, n°107 du catalogue, comme Nicolas Verkolje



Fils de sculpteur, Johann-Heinrich Keller grandit à Bâle (d'où était natif son père) à partir de 1693 et y commença son apprentissage de peintre chez le paysagiste Holzmüller ; il poursuit après 1713 sa formation dans le sud de l'Allemagne (Stuttgart, auprès du peintre suisse baroque Luca Antonio Colomba, puis Münich où il collabore avec Gottfried Stuber) et en Autriche (Innsbrück). Vers 1723/1724, il est à Paris, et il semble que sur la recommandation de Hyacinthe Rigaud, il obtient une bourse qui lui permet de suivre les cours de l'académie des beaux-arts pendant deux années.

Bien imprégné du baroque allemand et du rococo français, il s'installe alors durablement en Hollande, à La Haye, et pratique la grande peinture décorative (murs, plafonds, trumeaux…) pour des palais princiers (comme le palais Het Loo) et des demeures nobiliaires.

Cet hommage à la déesse de la chasse, à la composition fouillée et équilibrée, est selon nous une des productions les plus réussies de cet artiste doué, mais qui cédait parfois à la facilité de l'effet décoratif.

Le tableau fut successivement rapproché de Boucher, Antonio Pellegrini, puis attribué à Hyacinthe Collin de Vermont, tous ces noms, adeptes de pastorales ou scènes mythologiques traitées dans un style rococo décoratif, présentant plus ou moins une certaine acceptabilité. La dernière attribution, en plein, était en faveur de Nicolas Verkolje, les réalisations de cet artiste hollandais étant effectivement particulièrement proches.

Le nom de Keller étant désormais, sans aucun doute possible, le bon !

Charles BENAZECH (c.1740 - 1803)
Le prix de l'Agriculture
Encre et lavis
23 x 35 cm
1780-1781

Œuvre en rapport : gravure (dans le même sens) publiée en 1781, pour laquelle notre dessin est préparatoire, en pendant d'une autre estampe *Le couronnement de la rosière*



La découverte de ce dessin préparatoire nous a permis de corriger une partie des confusions qui existaient jusqu'à aujourd'hui sur la vie de Charles Benazech, aussi bien dans les dictionnaires, les notices de musées ou les catalogues de vente.

De façon communément admise, et notamment selon le Bénézit, il serait né à Londres en 1767 et y serait mort en 1794. Cette date de naissance est impossible, l'estampe *Le prix de l'Agriculture* (ainsi que son pendant *Le couronnement de la rosière*) ayant été publiée en 1781.

On connaît également deux tableaux peints en 1776, *Le retour du laboureur* (gravé par Ingouf en 1781, dédié au Comte d'Artois), et en 1778, *La liberté du braconnier* (1,01 x 1,31 m conservé au musée Sinebrychoff à Helsinki), gravé par Ingouf en 1789 .

Ces exemples rendent également impossible le fait, comme on le lit souvent, qu'il ait voyagé à Rome en 1782 et se soit formé à son retour auprès de Greuze.

Ce voyage à Rome, sa présumée appartenance à l'académie des beaux-arts de Florence en 1784, ses expositions à la Royal Academy de Londres en 1790 et 1791, ses portraits (un portrait d'homme, daté 1784) ou le tableau *La dernière entrevue du roi Charles 1er et de ses enfants*, gravé par Thomas Gaugain à Londres en 1788, correspondent en fait à un homonyme, portraitiste et peintre d'histoire, vraisemblablement son neveu.

On le dit fils du dessinateur et surtout graveur Pierre-Paul (Peter-Paul) Benazech, qui serait plutôt son frère aîné. Né en France vers 1730 (on trouve parfois 1728), Pierre-Paul s'installe à Londres vers 1745, et grave, pour des éditeurs anglais, des scènes de bataille, marines, paysages, en particulier d'après Pillement ou Vernet et Boucher. Il est encore actif en 1783, probable année de sa mort selon Firmin-Didot. Pierre-Paul est en revanche bien le père de Charles Benazech (auquel il a donné le prénom de son frère), homonyme de notre Charles, qui meurt à Londres en 1794, et y serait né en 1767.

Notre Charles Benazech « français » s'est-il formé auprès de Greuze ? En tous cas, son œuvre s'en est grandement inspiré, mais avec un esprit plus léger, de même que des épigones de Greuze comme Wille ou Aubry . On le constate particulièrement dans les peintures et gravures de genre morales et familiales, souvent dans un cadre rural, des années 1770 et 1780 ; mais on le retrouve aussi dans ses compositions révolutionnaires sur les derniers moments de Louis XVI (deux des quatre peintures furent offertes vers 1920 par le baron de Vinck à Versailles ; les gravures furent exécutées par Schiavonetti).

Benazech a aussi réalisé des gravures d'illustrations pour des romances de JJ Rousseau *Les consolations des misères de ma vie* (1781).

Son œuvre connu reste cependant très peu fourni, et en particulier ses productions originales sont rares ; par exemple une aquarelle gouachée, *Le vieillard complaisant* (19 x 25 cm), qui figurait dans la collection de Marius Paulme, typique de ce style entre Greuze et Wille.

Concernant *Le prix de l'Agriculture*, La Gazette de France du 18 dec 1781 indiquait qu'on pouvait acheter la gravure pour 6 livres chez les frères Campion, rue Saint-Jacques.

Dédiée à la marquise de Montholon, la gravure illustre le thème des fêtes agricoles sous l'Ancien Régime : tandis que le bailli du village ou du canton préside une nombreuse assistance rassemblant notables et paysans, sa femme debout donne la médaille du Mérite agricole à un laboureur dont la tête est ceinte d'une couronne de roses.

Une des principales différences entre le dessin et la gravure (dans le même sens) se trouve en bas à droite, où le jeune garçon et son chien seront remplacés par un buisson dans la gravure.





Le couronnement de la rosière

Claude-Louis CHATELET (Paris, 1753 – Paris, 1795)
Le Vésuve en éruption et la côte près de Naples
Encre et lavis sur papier anciennement bleu
15,5 x 26 cm
Vers 1778

Œuvres en rapport : deux estampes publiées en 1781 dans le 1er volume du *Voyage pittoresque, ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*
Provenance :
- Collection du Major Henry Rogers Broughton (1900-1973), 2nd Lord Fairhaven
- Collection particulière



A placer stylistiquement aux côtés d'Hubert Robert ou de Joseph Vernet, Châtelet est surtout connu comme un des peintres favoris de Marie-Antoinette, qui lui commanda plusieurs tableaux, et pour laquelle il réalisera, dans la première partie des années 1780, toute une série de vues du domaine du Petit-Trianon, destinées à illustrer des albums que la souveraine offrira à ses relations amicales ou diplomatiques. Dans cette même période, il représenta aussi de nombreux châteaux, parcs et jardins d'Ile de France (Bellevue, Neuilly, Ermenonville…), et enseigna par exemple le dessin au fils aîné du marquis de Girardin, Stanislas. Mais malgré cette célébration de la joie de vivre sous l'Ancien Régime et la protection de la Reine, il se convertira, on ne sait trop pour quelles raisons, en un révolutionnaire intransigeant, voire fanatique : juré au Tribunal Révolutionnaire, proche de Robespierre, il finira par être guillotiné quelques mois après celui-ci.

Rien n’est connu de la jeunesse ou de la formation de Châtelet jusqu’au milieu des années 1770.

On découvre alors un artiste voyageur, qui visite la Suisse vers 1776/1777, ainsi que l’Italie (Rome, mais surtout la région de Naples, la Calabre et la Sicile), en compagnie de Vivant-Denon, vers 1777/1779. Il y réalise une grande quantité de dessins, dont une partie serviront à l’illustration de deux ouvrages : *Tableaux topographiques, pittoresques… de la Suisse*, publié par l’ancien gouverneur du Louvre, Jean-Benjamin de La Borde entre 1780 et 1786, et *Voyage pittoresque, ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, publié par l’Abbé de Saint-Non entre 1781 et 1786.

Cette dernière entreprise éditoriale, dédiée à la reine, correspond parfaitement au phénomène du *Grand Tour*. Saint-Non recourut à plusieurs artistes (lui-même réalisa quelques dessins) pour les 542 illustrations des cinq volumes : Hubert Robert et Fragonard (dont les dessins furent réalisés dès 1759-1761, à l’occasion du voyage italien de Saint-Non), Desprez, Jean-Augustin Renard, le chevalier Volaire, Jean-Baptiste Tierce, et même Houel.

Consacré à la ville de Naples, à son histoire, ses monuments, ses artistes célèbres et à l'activité volcanique du Vésuve, le premier volume correspond au séjour sur place de la troupe menée par Denon, entre fin novembre 1777 et début avril 1778.

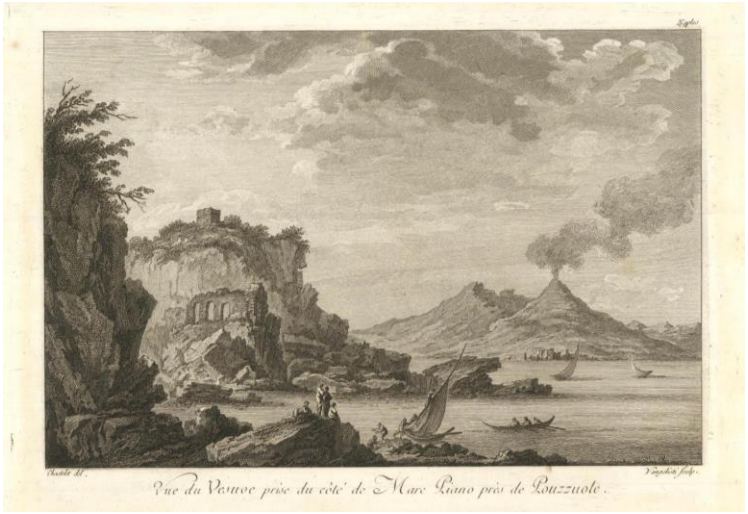
Exécutée durant cette période, notre vue est prise au niveau de la côte du Pausilippe ; elle n’a pas été gravée en tant que telle, mais on peut la rapprocher de deux estampes d’après des dessins de Châtelet : *Vue dessinée d’après nature le long de la côte de Pausilippe à Naples*, gravée par Duflos, p.91, et *Vue du Vésuve prise du côté de Mare Piano près de Pouzuolle*, gravée par Vangilisti, p.92. La première montre les constructions napolitaines, et notamment le château de l’Œuf, que l’on voit aussi sur notre dessin, au fond à gauche ; la seconde représente une éruption du Vésuve, imaginaire, car le volcan resta calme en 1777 et 1778, à moins qu’il ne s’agisse d’importantes fumerolles.

La technique de notre dessin est celle que Châtelet utilisait déjà lors de son voyage en Suisse : papier bleu, encre de Chine et lavis gris.

Stylistiquement, les personnages minuscules, avec des gestes théâtraux et plutôt étirés, contribuent à l’impression de monumentalité des sites et à la grandeur de la nature.







MOREAU le JEUNE (Paris, 1741 – Paris, 1814), **Jean-Michel MOREAU** dit
Frontispice pour « L'histoire des religions » de Delaulnaye
Plume et encre de Chine, légèrement rehaussé de lavis de sépia
19,3 x 13,5 cm
Signée et datée dans la marge inférieure *J.M.Moreau le Jne 1789*
1789

4



Œuvres en rapport :
- Gravure par Joseph de Longueil (1730- 1792), dans le même sens, pour laquelle notre dessin est préparatoire. Datée 1790
- Gravure à l'eau-forte par Louis Pauquet (1759-1837), terminée au burin par Philippe Trière (1756 – c.1815), d'après Ducoudray, pour le frontispice de L'Origine de tous les cultes de Charles-François Dupuis (1742-1809) publié en 1795. Le dessin de Ducoudray s'inspire de celui de Moreau le Jeune, avec de notables différences.

Provenance :
- Collection Eugène Fould (1876-1929). Etiquette portant le n°568
- Collection Fould-Springer, Palais abbatial de Royaumont
- Christie's, Palais abbatial de Royaumont, 19-21 septembre 2011, lot 90, titré *Le chandelier d'or à sept Branches du temple de Jérusalem*

Cette complexe composition allégorique représentant les différents cultes de l'antiquité est le frontispice de l'ouvrage *Histoire générale et particulière des religions et du culte de tous les peuples du monde, tant anciens que modernes*, par François-Henri-Stanislas Delaulnaye (1739-1830), imprimée par Didot le Jeune, et publié chez Fournier le Jeune, Paris.

Moreau le Jeune avait entrepris d'illustrer le projet de Delaulnaye, qui devait comprendre 12 volumes et 300 planches, mais qui n'en resta qu'au tome premier, publié la même année, avec 272 pages.
Onze dessins furent gravés, dont deux restés à l'état d'eau-forte. Ces gravures, dont celle du frontispice, furent ultérieurement utilisées, en 1814, dans l'ouvrage d'Alexandre Lenoir *La Franc-Maçonnerie rendue à sa véritable origine*. Lenoir les avait rachetées pour les intégrer dans son ouvrage. En 1811 il avait prononcé une série de discours devant sa loge maçonnique, visant à prouver que les rituels et symboles des francs-maçons descendent en droite ligne des grands mystères

initiatiques de l'Antiquité (notamment égyptiens et grecs), et les dessins comparatistes et ésotériques que Moreau le Jeune avait initialement conçus pour Delaulnaye s'avéraient être le support visuel parfait.

Dans le frontispice de Moreau étaient représentés : la religion égyptienne avec le bœuf Apis, une statue du Nil fertile représenté avec une corne d'abondance, et les pyramides ; les Perses avec le bas-relief de Mythras ; les Grecs avec la statue de Jupiter Amon avec ses cornes de bélier brandissant la foudre ; les Romains avec le feu sacré porté par les vestales ; les juifs avec le grand prêtre Aaron s'appuyant sur le chandelier à sept branches (la Menorah) non loin du Veau d'or ; les musulmans, avec Mahomet tenant le Coran et un sabre à la main ; les chrétiens avec la Vierge assise sur un nuage près de Jésus, et l'agneau pascal couché sur le livre des Saintes Ecritures, immolé entre les quatre animaux symboles des Evangélistes (le bœuf, le lion, aigle et l'ange) ; les Japonais (mais ceci semble être un mythe imaginé par les européens) avec le taureau brisant l'œuf sacré (symbolisant la naissance du monde après le chaos) par ses cornes.

Ce frontispice inspira directement celui de *l'Origine de tous les cultes ou religion universelle* de Dupuis (1795), dessiné par Ducoudray, mais en sens inversé et avec de nombreuses différences.

Les dessins de Moreau pour cet ouvrage sont extrêmement rares ; un est conservé par la Bibliothèque Nationale (répertorié sous le n°500 dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Moreau le Jeune publié par Mahérault en 1880).



Gravure de Joseph de Longueil pour le frontispice

Jacques SWEBACH-DESFONTAINES (Metz, 1769 – Paris, 1823)
Campement de marchands de chevaux
Huile sur toile
56 x 68 cm
Signée à droite vers le milieu



Peintre de batailles, convois militaires, de scènes de bivouacs, de courses et de chasse, Swebach-Desfontaines se perfectionna à Paris auprès de Michel-Hamon Duplessis, lui-même spécialisé dans ces genres. L'ambiance et le style de ses tableaux trahissent l'influence de la peinture hollandaise de la fin du XVIIème siècle et notamment d'artistes comme Berchem ou Wouwermans ; quant à ses oeuvres dessinées, elles sont précises et vives, et serviront souvent à la réalisation d'estampes.

Particulièrement habile à restituer le pittoresque et l'animation des groupes de personnages, Swebach-Desfontaines intervenait régulièrement comme figuriste (au même titre que Demarne, Leprince ou Demay) dans les tableaux de ses confrères, comme Bruandet, Georges Michel, Budelot, Mallebranche, Bertin…

Il participe pour la première fois au Salon en 1791, après avoir exposé plusieurs dessins au salon de la Jeunesse de 1788 ; il y sera présent à chaque édition jusqu'à sa mort, y recevant une médaille en 1810.

Swebach bénéficia de quelques commandes officielles, mais ses oeuvres étaient avant tout recherchées des collectionneurs privés de l'époque; au point qu'après sa mort, on trouvait des lithographies rehaussées de peinture, collées sur toile et destinées à tromper les amateurs (Charles Malapeau était l'inventeur de ce procédé appelé lithochromie).

Après avoir été un des plus brillants peintres sur porcelaine à la manufacture de Sèvres, il dirigea, à la demande du Tsar Alexandre 1er et de son ministre des Finances le comte Gouriev, celle de Saint-Petersbourg entre 1815 et 1820.

Son fils Bernard-Edouard effectua lui aussi une belle carrière de peintre, sur la même thématique des chevaux.

Moïse JACOBBER (Blieskastel, 1786 – Paris, 1863), **attribué à**
Corbeille de fruits, bouteille dans un rafraichissoir en tôle peinte, miche de pain et bocal, reposant sur un entablement de bois avec en façade une frise de putti d'après Sauvage, le tout sur fond de draperie de satin bleu
Pastel
60 x 73 cm



Nous avions dans un premier temps envisagé pour notre pastel une datation de la fin du XVIIIème siècle, avec cette grande draperie damassée, le rafraîchissoir et son décor à la Oudry , la frise en marbre d'après Sauvage de l'entablement, et plus particulièrement un rapprochement avec l'œuvre de Henri-Horace Roland de la Porte (1724-1793), et sa façon d'assembler des éléments disparates (verrerie, tasses, bouteilles, bocaux fermés par des ficelles, pains, brioches, etc) et l'utilisation de corbeilles contenant des aliments (fruits, œufs…) assemblés de façon pyramidale.



Deux tableaux de Roland de la Porte



Mais l’absence d’atmosphère « chardinesque », une palette assez vive, et la présence de la mouche (qui donne un côté « vanité » en rappelant le caractère éphémère de la maturité des fruits) nous ont orienté vers des peintres davantage « botanistes » que purs « nature-mortistes » actifs au début du XIXème siècle, et en particulier Moïse Jacobber.

De son véritable nom Jacob Ber, notre artiste semble arriver à Paris vers 1805, et il devient élève de Gérard van Spaendonck. Notons que Spaendonck pratiqua occasionnellement le pastel, en particulier pour représenter des pêches et des grappes de raisins.

Exposant au Salon de 1822 à 1855 des huiles, aquarelles et porcelaine, dont plusieurs seront acquis par l’Etat, Jacobber est surtout connu pour son travail à la manufacture de Sèvres, qu’il fréquente dès les années 1810, avant d’y être officiellement nommé peintre de fleurs et de fruits de première classe.

C’est l’existence d’une grande huile signée qui nous a fait partir sur la piste de Jacobber. Même si le médium est différent, et que l’on ne connaît à ce jour pas de pastel de Jacobber, la grande draperie, la facture des fruits, sont assez convaincants. Plus précisément, on retrouve régulièrement chez l’artiste ce côté "gaufré" et très en relief, ce découpage dentelé et nervuré des feuilles de vignes, même sur ses peintures sur porcelaine.

C’est certainement vers 1810-1815 que le jeune Jacobber, encore très influencé par les modèles du XVIIIème siècle de Vallayer-Coster ou de La Porte, produit cette synthèse entre la rigueur de l'observation botanique et de grandes compositions décoratives héritées du goût Louis XVI.



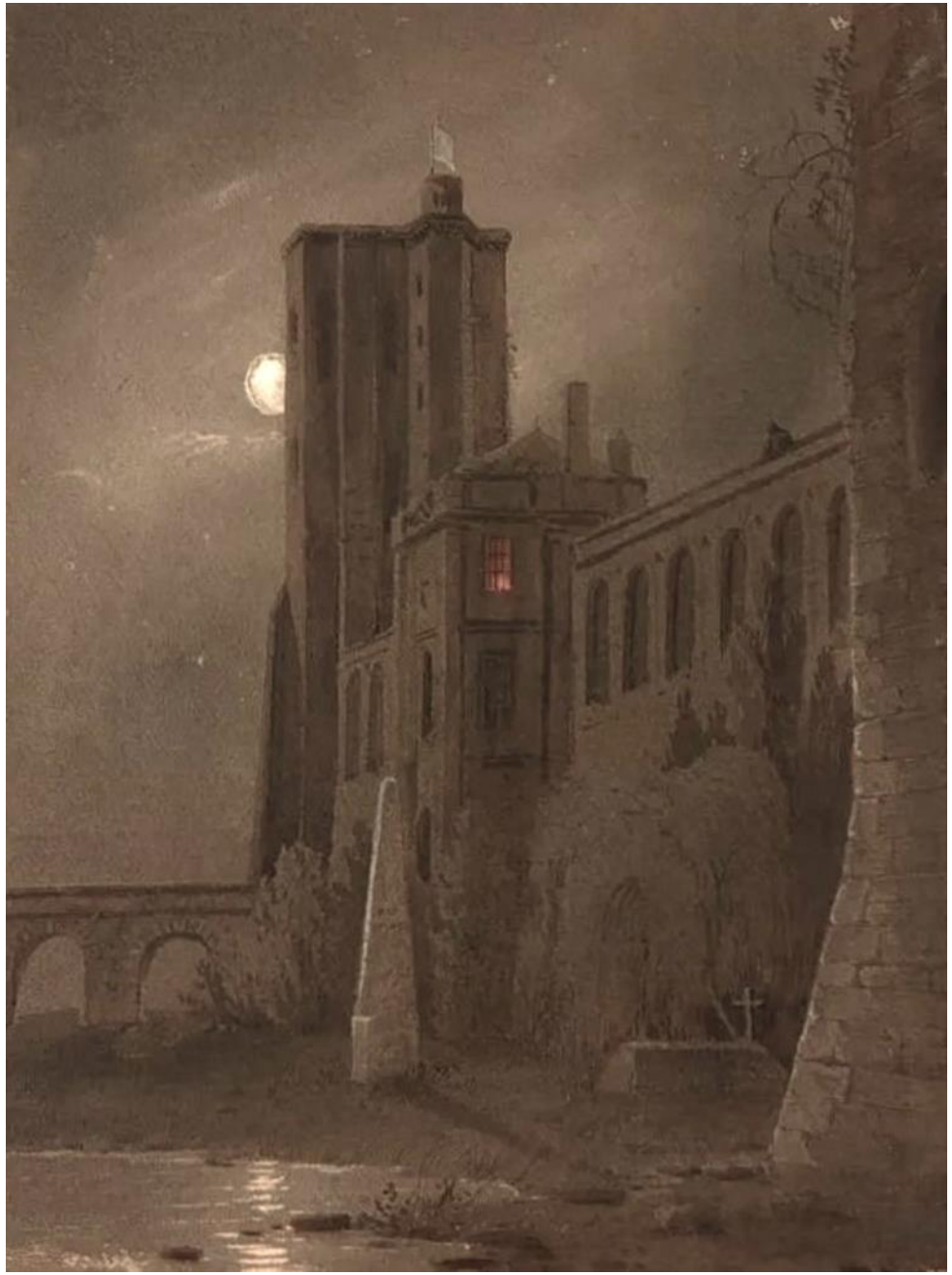






Alexandre-François PERNOT (Wassy, 1793 – Wassy, 1865)
Le tombeau du duc d'Enghien dans les fossés de Vincennes, au clair de Lune
Lavis brun, aquarelle et gouache
16,5 x 12,5 cm
Vers 1820

7



Œuvres en rapport :
- Estampe publiée en 1819, dédiée « *A la mémoire du duc d'Enghien* »
- Tableau présenté au Salon de 1822, n° 1011, titré *Les fossés de Vincennes en 1815*

Elève de Jean-Victor Bertin puis de Louis Hersent, Pernot exposa à chaque édition du Salon entre 1819 et 1863. Artiste prolifique et grand voyageur (Italie, Allemagne, Suisse et surtout l'Ecosse), il sera un des contributeurs aux Voyages pittoresques de Taylor.

Grand amateur d'histoire, de patrimoine médiéval, passéiste et sentimental, c'est un adepte des ambiances gothiques et romantiques (châteaux forts, ciels sombres et nuageux, paysages de neige, clairs de Lune…). Ce goût lui est en partie inspiré par Chateaubriand, qu'il rencontre dès 1816, et par Walter Scott, qui le poussera à découvrir l'Ecosse en 1824. Royaliste malgré ses origines modestes, il a notamment pour cliente la duchesse de Berry et sera nommé en 1826 professeur de dessin des pages du roi Charles X.



Estampe de 1819

Tableau du Salon de 1822



La Restauration s'empare très vite du souvenir sanglant et traumatisant de l'exécution par Napoléon du duc d'Enghien (Louis-Antoine de Bourbon-Condé, né en 1772) le 21 mars 1804, de nuit, dans les fossés du château de Vincennes ; une sépulture provisoire surmontée d'une croix est installée, puis une colonne est érigée en mars 1816, au moment où Louis XVIII fait transférer la dépouille à la Sainte-Chapelle.

Sa sensibilité royaliste et son goût pour les édifices médiévaux inspirent d'abord à Pernot une lithographie en 1819, qui insiste davantage sur le côté mémoriel et nostalgique, avec le soldat en pleurs sur la gauche. Le tableau du Salon de 1822 (1,65 x 1,28 m), aujourd'hui conservé au musée d'Angers, propose une vision plus dramatique et romantique, avec un ciel sombre et menaçant, et les deux petits personnages écrasés par l'immensité de la nature et du château.

Quant à notre dessin, qu'il est difficile de situer chronologiquement par rapport aux deux autres œuvres, c'est une représentation mélancolique d'un lieu abandonné et d'un événement historique, sans figures, dans l'esprit des futurs *Voyages pittoresques*. L'artiste y ajoute deux points lumineux dans la nuit, la Lune qui éclaire de manière diffuse la scène et se reflète dans l'eau, ainsi qu'une intense lumière rouge à l'intérieur du château.

Comme souvent, Pernot s'affranchit de l'exacte réalité topographique, ses versions d'un même sujet présentant de légères différences, et également de la vérité historique (le tableau du Salon est titré *Les fossés de Vincennes en 1815* et montre la colonne commémorative, qui n'apparaît qu'en mars 1816).

Jean-Baptiste Gabriel LANGLACE (Paris, 1786 – Versailles, 1864)
Auvergne, vue des hauteurs de Thiers, vers le Bout du monde et le rocher de la Margeride
Huile sur papier marouflée sur toile
22,5 x 30 cm
Signée en bas à gauche
Vers 1822

Exposition : *Langlacé et son temps* - Musée de Meudon (2 octobre-1er novembre 1948)
Provenance: Drouot, Paris, vente du 3 juillet 1946, n° 25



Elève de Jean-Victor Bertin, Jean-Baptiste Langlacé fut peintre paysagiste à la manufacture de Sèvres vers la fin des années 1800 et est également connu pour avoir été le premier maître de Corot. Paul Marmottan louait son "*dessin irréprochable et son coloris frais*".
Spécialisé dans les vues d'Ile de France, il voyagea néanmoins en Normandie, en Auvergne et dans le Dauphiné, et exposa au Salon de Paris de 1817 à 1845.

Notre oeuvre date très probablement des années 1822/1823. On trouve en effet référence à des sujets auvergnats par Langlacé dans la *Bibliographie de la France ou Journal général de l'Imprimerie et de la Librairie* des années 1824, 1825 et 1826 : *Vue prise à Thiers*, *Vue prise à Royat en Auvergne*, *Vue de Thiers*, *Vue des environs de Clermont*, *Vue de la vallée de Thiers*. Ces lithographies sont imprimées chez Jean-François Villain ou chez Charles-Louis Constans (qui travaille comme Langlacé à la Manufacture de Sèvres).
Figurent d'ailleurs dans une *Vente de dessins sur pierre, planches gravées, impressions* du 28 avril 1834, sous le numéro 65 du catalogue, des *Vues de diverses fabriques dessinées sur pierre de 13/10 par Langlacé dans le département du Puy de Dôme - 7 pierres et 14 épreuves*.

François CARLIER-RUBRECQ (Lille, 1776 - ?)
Etude de divers objets d'art
Huile sur toile
50 x 58,5 cm
Signée et datée en haut à gauche ; contresignée sur le châssis
1825



Exposition : Salon de Lille de 1825, sous le n° 822

L'auteur de notre oeuvre ne semble pas être le fils de Pierre-Joseph Carlier (c.1743 – 1818), le restaurateur de tableaux qui travailla pour l'administration du Louvre, notamment sous la direction de Féréol Bonnemaison et du comte de Forbin à l'époque de Louis XVIII.

François-Joseph-Marie Carlier fut cependant lui aussi restaurateur de peintures, à Lille, où il est référencé comme tel en 1819. Il s'y était marié le 4 février 1811 avec Adeline-Charlotte-Désirée-Joseph Rubrecq (née à Lille en 1787), et avait accolé à son nom celui de son épouse, comme cela se pratiquait souvent à l'époque. Nous savons qu'il exposa ses productions, des portraits et des scènes de genre, dans différents salons du nord de la France : à Lille en 1822, 1825 et 1834, à Douai en 1823, 1829, 1831 et 1833, à Valenciennes en 1833.

Son fils Victor Carlier, né en 1813 embrassa aussi une carrière de peintre, et exposa aux Salons de Douai en 1831 et 1833, de Valenciennes et d'Arras de 1833, de Lille en 1834

Cette nature morte rassemble, sur un tapis d'étoffe verte, quelques éléments végétaux (une rose et des cerises), mais surtout d'art décoratif : une tête d'enfant en marbre ou en plâtre dans l'esprit de François Duquesnoy, un petit buste en bronze d'Henri IV (une référence au retour des Bourbons, qui situe le tableau dans son époque), deux colliers de perles, un verre et une carafe en cristal, un instrument de musique à vent (probablement un hautbois), ainsi que deux pièces d'orfèvrerie. A la manière hollandaise du XVIIème siècle, l'artiste fait refléter une fenêtre dans le cristal de la carafe et dans l'aiguière en argent ; celle-ci renvoie

aussi l’image de plusieurs objets de la composition et, détail amusant, celle de l’artiste.

Plusieurs probables influences peuvent être décelées dans cette originale composition d’un artiste inconnu jusqu’à ce jour. Clara Peeters (1594-après 1657) avec ses beaux ordonnancements réguliers mêlant fruits, fleurs, verreries et pièces d’orfèvrerie ; Thomas-Germain Duvivier (1735-1814), qui introduit souvent des sculptures en marbre ou en plâtre dans ses compositions silencieuses dédiées aux arts et à la musique ; Johann-Rudolf Feyerabend, dit Lelong (1779-1814), et ses alignements d’objets hétéroclites (vases de fleurs, jeux de cartes, pâtisseries, cages à oiseaux, instruments de musique, services à café, etc…) dans des gouaches de petit format.

On peut expliquer ces influences par la solide connaissance de la peinture que s’était constitué Carlier-Rubrecq, non seulement grâce à son activité de restaurateur de tableaux, mais aussi de collectionneur (il expose ainsi plusieurs tableaux lui appartenant à l’exposition de Lille de 1835, dont un Van Veen, un de Heem, ou un Savery).



François-Edmé RICOIS (Courtalain, 1795 – Mareil-Marly, 1881), **attribué à**
Vue d'Auxerre vers 1825
Huile sur toile
14 x 19 cm
Inscription au dos « *Vue de Mantes par Corot* »

Formé aux Beaux-Arts de Paris à partir de 1816 dans les ateliers de Jean-Victor Bertin et de Constant Bourgeois, ce natif de l'Eure-et-Loir eut une longue et quasi-exclusive carrière de paysagiste, avec des participations très régulières au Salon entre 1819 et 1880.

En dépit d'une abondante production, de qualité inégale, Ricois obtint de nombreuses récompenses officielles, et travailla pour une clientèle prestigieuse comme la duchesse de Berry, la princesse de Talleyrand ou le roi Louis-Philippe, la plupart de ces succès ayant lieu avant 1840.

Grand voyageur (en France mais aussi en Suisse et en Allemagne par exemple), il se spécialisa dans les représentations de châteaux ; les vues de villes et les scènes fluviales constituèrent le reste de ses compositions, parfois animées de quelques personnages.

Au-delà de leur intérêt documentaire, ses oeuvres présentent souvent beaucoup de charme. Elles se rapprochent de celles de Justin Ouvrié.

Notre petite huile, d'un beau raffinement, représente les bords de l'Yonne à Auxerre selon un point aujourd'hui devenu classique.

On reconnaît d'abord la cathédrale Saint-Etienne et les bâtiments de l'ancien évêché derrière son chevet ; plus loin on distingue l'ensemble abbatial Saint-Germain avec son église au clocher séparé.





Jean-Baptiste JORAND (Paris, 1788 – Eu, 1850)
Personnages dans l'abside de l'église Saint-Priest de Volvic (Auvergne)
Lavis d'encre brune
31,5 x 20,5 cm
1827

11



Œuvres en rapport :
- Planche n° 30 du volume 1 de l'Auvergne, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, gravée en 1829 par Courtin d'après un dessin de Daguerre
- Dessin de Jorand, de même composition, mais sans figures, daté 1827, conservé à la BNF

Malgré une abondante production dessinée, nous connaissons assez peu de choses de la biographie et la carrière de Jorand, qui fut peintre, dessinateur, graveur mais aussi archéologue.

Elève de Pillement, d'Alexandre-Evariste Fragonard et du baron Gros, il débuta au Salon de Paris en 1810, et y exposa régulièrement jusqu'en 1824, essentiellement des oeuvres « troubadour » et des intérieurs d'église; en 1825, il présenta une quinzaine d'oeuvres (des lithographies et quelques peintures) au Salon de Lille. Il participa encore au Salon de Paris en 1827, 1831 et 1849.

Artiste voyageur, Jorand fit partie de l'équipe du baron Taylor dès le début des années 1820 : il représenta ainsi des sites un peu partout en France: Bretagne, Auvergne, Provence, Alsace, pays de Loire… A l'instar de quelques-uns de ses confrères (comme Edouard Truchot), il fit une visite en Angleterre (vers 1821), notamment dans le Hampshire et à Coventry.

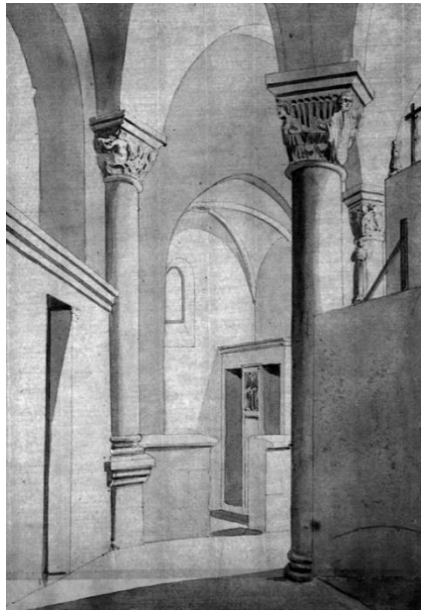
Son goût pour l'archéologie et les monuments anciens apparaît non seulement dans le choix de ses sujets, mais aussi dans son appartenance à des associations comme la Société royale des antiquaires de France, la Société des antiquaires de Normandie, ou la Société libre d'émulation de Rouen; il avait d'ailleurs écrit un mémoire titré *De la nécessité d'être exact dans la représentation des monuments archéologiques* .

Louis-Philippe fit appel à lui en 1839 pour les dorures et les décors d'écussons de la salle des Croisades à Versailles ; proche de la famille d'Orléans, Jorand s'installa définitivement à Eu, où il travailla sous la direction de l'historien Auguste Trognon (1795-1878).

Notre dessin est un travail préparatoire pour la lithographie, planche 30 du premier des deux volumes consacrés à l'Auvergne pour les Voyages pittoresques de Taylor, paru en 1829. Jorand avait réalisé un premier dessin très linéaire de l'intérieur de l'église de Volvic, daté du 24 août 1827. Le nôtre, sensiblement plus fini et animé de figures pour donner du pittoresque, était peut-être une proposition de Jorand à Taylor pour la lithographie finale.

Mais c'est la composition de Daguerre (qui s'était probablement appuyé sur le dessin original de Jorand) peut-être plus romantique avec sa figure féminine agenouillée, qui fut retenue, et que Courtin agrémenta d'éléments décoratifs pour la lithographie.

Dessin original de Jorand



Lavis de Daguerre



Lithographie finale





Gabriel-Germain JONCHERIE (Vitry-sur-Seine, 1785 – Paris, 1844)

Artiste mystérieux, autant par le manque d'informations biographiques que par l'originalité presque fascinante de ses compositions, Joncherie exposa au Salon de Paris de 1831 à 1844, et à celui d'Arras en 1838, et un bon nombre de ses tableaux nous est cependant parvenu.

Pas de maître connu. Aucune critique d'époque ou d'articles d'historiens de l'art.

Seulement une présence bibliographique dans les livrets de Salon, avec des tableaux aux titres minimalistes : *Poissons*, *Gibier*, *Légumes*, *Objets de curiosité*, *Tableau de nature morte*, etc…

Probablement autodidacte, mais sûrement influencé par des artistes comme Chardin ou Jean Valette-Penot, Joncherie se spécialisa en début de carrière dans les trompe-l'œil et les ambiances de cabinets de curiosité, pour évoluer ensuite vers, à l'instar de celles que nous présentons, des natures mortes dites « de cuisine » ou « de buffet », regroupant divers aliments et pièces de service sur un entablement de pierre ou de marbre, se détachant sur un fond neutre sombre.

Parfois considéré comme un artiste pré-surréaliste en raison de son style quelque peu (ou faussement) naïf et de ses compositions toujours très justement construites, ses œuvres immédiatement identifiables illustrent les plaisirs (plus ou moins simples) de la table et nous font pénétrer dans le quotidien des salles à manger et des cuisines bourgeoises de la Monarchie de Juillet.

Son fils Hector-François, né en 1824, entra aux Beaux-Arts de Paris en 1846 et exposa au Salon, entre 1842 et 1868, des œuvres dans le style de son père, ainsi que quelques portraits.

A l'époque des tableaux que nous présentons, Gabriel Joncherie est domicilié 1, rue de l'Echiquier à Paris.





Gabriel-Germain JONCHERIE (Vitry sur Seine, 1785 – Paris, 1844)
Nature morte aux œufs, vol-au-vent, carafe d'eau et au vin rouge
Huile sur toile
46 x 56 cm
Signée et datée en bas à droite
1832





Le motif des œufs au plat dans une assiette en faïence au décor bleu toujours identique, avec une fourchette, est récurrent chez Joncherie.

Très souvent le plat se trouve sur un réchaud en fonte, posé à même le sol.

On retrouve aussi le modèle de la carafe dans d'autres compositions de l'artiste.

Gabriel-Germain JONCHERIE (Vitry sur Seine, 1785 – Paris, 1844)
Nature morte aux huîtres, citron, vin blanc et faiences
Huile sur toile
46 x 55,5 cm
Signée et datée en bas à droite
1832



Le service à thé probablement en porcelaine de la Compagnie des Indes est une rareté chez Joncherie. L'association culinaire assez improbable avec les huîtres correspond bien au côté original de l'artiste.

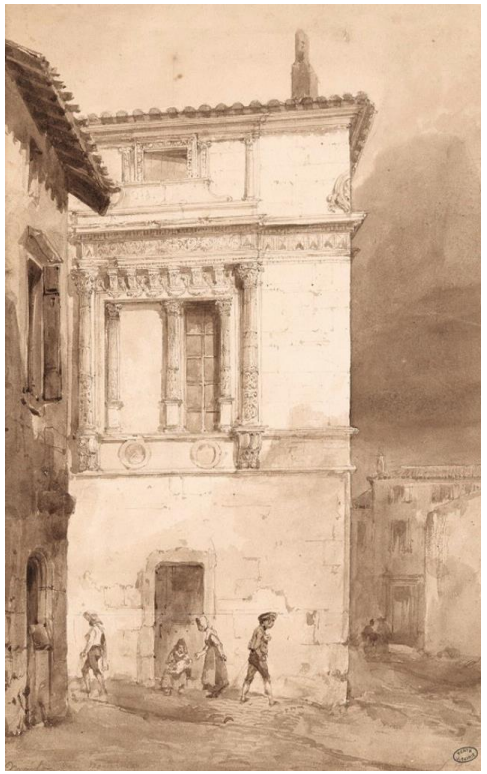
Justin OUVRIE (Paris, 1806 – Rouen, 1879)

Justin Ouvrié fut un des principaux et plus prolifiques paysagistes français au XIXème siècle. Neveu du dramaturge et librettiste Eugène Scribe (1791-1861), formé auprès d'Abel de Pujol et de l'architecte André-Marie Châtillon, il se spécialisa dans des vues à la grande précision topographique et rigueur architecturale, teintées de pittoresque. Il fut un des collaborateurs précoces du baron Taylor (dont il était le filleul) pour ses *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Grand voyageur, il parcourut la France entière, alla jusqu'en Italie, mais ses destinations de prédilection étaient les pays du Nord : Autriche, Suisse, Allemagne, Grande-Bretagne, Hollande et Belgique. Adepte des compositions mélangeant paysage et architectures, il exposa au Salon plus de 150 oeuvres, de 1831 jusqu'en 1873, y obtenant régulièrement des récompenses, ainsi que des achats de l'Etat.

A l'occasion de la vente de ses œuvres réalisée en 1859, *La Revue des Beaux-Arts* parlait de « *cet excellent homme doué d'un talent si vrai et si délicat* » et des « *ouvrages qui ont le charme de la vérité, et la grâce que Justin Ouvrié sait donner à toutes ses productions* ».
Professeur de peinture à la maison d'éducation de la légion d'Honneur de Saint-Denis, il devient aveugle en 1874 et organise alors une seconde vente de ses œuvres.

Nous présentons ici deux œuvres illustrant respectivement son début de carrière et sa collaboration avec Taylor, et sa production plus courante.





Justin OUVRIE (Paris, 1806 – Rouen, 1879)
Narbonne, la Maison des trois Nourrices
Lavis brun sur traits de crayon et de plume
38 x 24 cm
Signé du cachet de la vente Ouvrié (Lugt 2002a) en bas à droite
Traces de localisation en bas à gauche
1835

14



Provenance : probablement vente d'atelier du 21 décembre 1874, Drouot, Salle 4, Maître Couturier, expert Féral, partie du lot n° 50 (environ 150 dessins)
Œuvre en rapport : lithographie par Thierry Frères, publiée (planche 133 bis) en 1835 dans le tome III des *Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'ancienne France, Languedoc* (composés de quatre tomes parus entre 1833 et 1837), pour laquelle notre dessin est préparatoire.

Aux côtés d'Adrien Dauzats, Ouvrié fut le principal dessinateur des vues de Narbonne pour le recueil du Languedoc. En plus de la nôtre, il réalisa une autre vue, sous un autre angle, de la maison des trois nourrices, correspondant à la planche 133 ter.

A l'origine demeure privée construite en 1558 dans le style toulousain de la Renaissance, la Maison des trois Nourrices doit son nom aux cariatides (au nombre de cinq en réalité) qui ornent sa façade sud et visibles sur la planche 133 ter. Elle est emblématique de la ville de Narbonne et est classée monument historique depuis 1913.

Afin de rendre sa composition plus pittoresque, Ouvrié ajouta quelques figures humaines et animales dans la lithographie.

Planche 133 ter

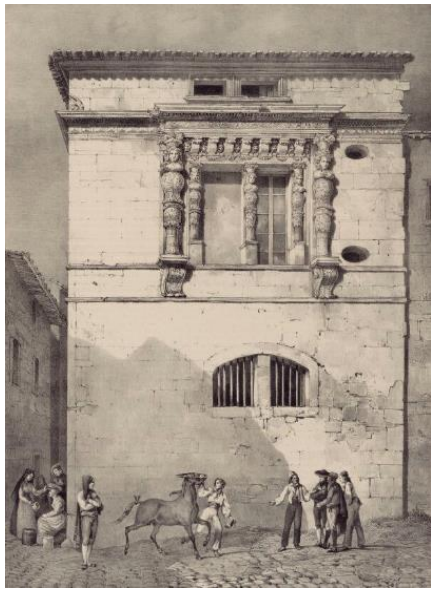
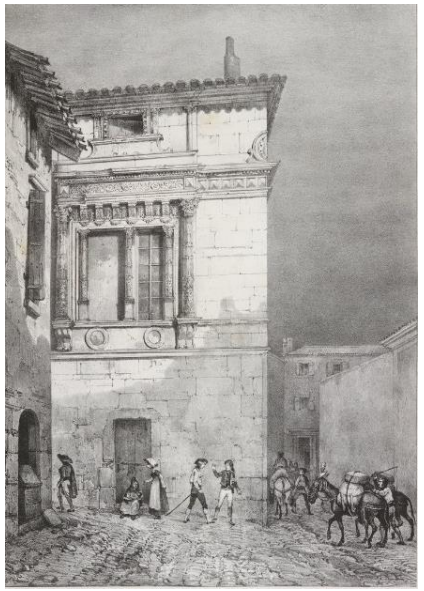


Planche 133 bis



Justin OUVRIE (Paris, 1806 – Rouen, 1879)
Eglise catholique à Amsterdam
Huile sur panneau
15,5 x 21,5 cm
Traces de signature en bas à droite
Etiquette de vente collée au dos du panneau avec le titre et le n°24

Provenance : probablement exposition de Strasbourg de 1868, sous le titre
Eglise catholique à Amsterdam



Parmi les villes du Nord qu'Ouvrié affectionne, Amsterdam tient une place importante.

Il en fit des représentations en 1853, 1863, 1864, 1865, 1867, 1868, et peut-être dès 1842, avec des expositions au Salon de Paris, mais aussi à Nîmes, Limoges ou Strasbourg.

La signature de notre peinture a malheureusement été effacée, afin de la faire faire passer pour une oeuvre de Richard Parkes Bonington. Il subsiste toutefois la tête du « *J* » majuscule, penché vers la gauche, caractéristique de la signature de Justin Ouvrié, dont le style est par ailleurs très reconnaissable.

La vue représente le Rokin, un des bras de la rivière Amstel qui traverse Amsterdam. L'artiste s'est vraisemblablement posté sur le pont Langebrug (la partie derrière ce pont est aujourd'hui recouverte) ; au-devant, on aperçoit le pont Doelenbrug, et sur la droite derrière les bâtiments, la flèche du Munttoren (Tour de la Monnaie), légèrement plus effilée qu'en réalité.

Le titre du tableau fait référence à l'église sur le quai de droite, fondée au début du XVIIe siècle, dédiée à Saint François d'Assise, et connue sous le nom de Het Bompje. Du côté de la rue Kalverstraat, l'entrée était discrète ; mais côté canal, l'église reçut en 1844 une façade d'apparence plus « religieuse », celle que nous voyons sur le tableau. Celle-ci fut démolie en 1911, et remplacée par des grands magasins.

La tour dans le fond de la composition est en revanche imaginaire.

Edouard HOSTEIN (Plehedel, 1804 - Paris, 1889)
Près de Castel Gandolfo, sur le lac d'Albano
Huile sur toile
75 x 111 cm
Signée en bas vers le centre
Titrée et signée sur le châssis



Exposition :
- Probablement Salon de Paris de 1846, sous le n° 938, titré *Castel Gandolfo, près de Rome*
- Salon de Boulogne-sur-Mer de 1847, sous le n° 365, titré *Chênes verts du lac d'Albano, près de Rome*

Edouard Hostein figure parmi les très bons paysagistes du milieu du XIXème siècle.

Ayant grandi à Nantes jusqu'en 1813, sans maître connu, il se livre aux études d'après nature, et commence par se spécialiser dans la lithographie, collaborant notamment avec le baron Taylor pour des vues d'Auvergne, de Normandie et de la région parisienne. Artiste voyageur, il séjourne dans les Ardennes, en Alsace et en Allemagne dans la deuxième moitié des années 1830, avant de découvrir rapidement l'Italie. Au retour, il s'établit assez durablement dans le Dauphiné et en particulier la région lyonnaise, effectuant ponctuellement de séjours franciliens, nantais ou normands (vers 1850 notamment).

A la fin des années 1850, en raison de la santé précaire de sa femme, il cesse d'exposer au Salon et effectue régulièrement des séjours à Toulon, où il s'installe définitivement en 1862 ; il deviendra membre de l'Académie du Var en 1877.

Intime de Delacroix, mais très éloigné de lui dans ses conceptions artistiques, Hostein est un peintre « classique », attentif aux détails et au rendu atmosphérique, sans négliger le pittoresque, avec un excellent sens panoramique. Il est assez apprécié de la critique. En 1841, il a ainsi déjà été récompensé par trois médailles au Salon où il expose depuis 1833, et le journal *L'Artiste* le place « *au rang des plus habiles paysagistes* » et écrit « *qu'il serait difficile d'être plus vrai* ».

L'Illustration du 6 juin 1846 parle des sept tableaux envoyés au Salon par Hostein, signalant particulièrement *Vue prise dans le Bugey* et *Castel Gandolfo, près de Rome.*

On pourra comparer notre tableau avec ceux du peintre russe Mikhail Lebedev (1811-1837), réalisé une dizaine d'années auparavant, et du suisse Johann Jakob Frey (1813-1865), exécuté en 1859.

Mikhaïl Lebedev, vers 1835



Johan Jakob Frey, 1859



Alexandre DESGOFFE (Paris, 1805 - Paris, 1872)
Paysage pastoral d'Italie
Huile sur toile
Diamètre : 29 cm
Signée en bas vers le milieu
Vers 1845

17



Expositions :
- Présenté au Salon de Paris de 1846, enregistré sous le n° 4061, mais non exposé
- Peut-être Salon de Paris de 1848, un des deux *Paysages* exposés sous le n° 1238, et enregistré sous le n° 5186

Alexandre Desgoffe appartient à cette génération de paysagistes menée par Corot, qui regroupe des peintres comme Giroux, Bodinier, Coignet, Rémond, Fleury, Léopold Leprince, Caruelle d'Aligny…, globalement tous nés entre 1795 et 1805 et qui, dans des styles différents, se réfèrent toujours au néo-classicisme de leurs aînés Valenciennes, Bidauld ou Jean-Victor Bertin.

Il reçoit d'ailleurs une première formation chez Watelet et Rémond, avant d'intégrer en 1828 l'atelier d'Ingres, dont il restera un proche et occasionnellement un collaborateur pour le paysage, où il se lie avec les frères Flandrin, en particulier avec Paul, qui œuvre dans le paysagisme et deviendra son gendre.

Desgoffe expose pour la première fois au Salon en 1834 ; entre 1839 et 1849 il y présente des paysages italiens (environs de Rome ou de Naples) à l'atmosphère mythologique, voire anacréontique, assez proches de ceux de Caruelle d'Aligny. Ces sujets font suite à ses voyages en Italie, effectués en 1834-1837 (avec les Flandrin), puis en 1839-1842.

Le jury du Salon de 1846 ne retiendra que deux tableaux parmi les six alors présentés par Desgoffe.

Achille JOYAU (Nantes, 1831 – Nantes, 1873)
Les ruines de Palmyre
Aquarelle
18 x 37,5 cm
Signée du cachet de la vente après-décès en bas à droite
Juillet 1865

Provenance : Drouot, 29 et 30 mai 1876, Maître Delestre, *Aquarelles, dessins et tableaux par feu Achille Joyau, Architecte, grand prix de Rome*, n° 14 du catalogue, titré *Ruines de Palmyre*



Admis aux Beaux-Arts de Paris en 1854, Achille Joyau, suite à sa victoire au grand prix de Rome d'architecture, effectue son séjour à la villa Médicis entre janvier 1861 et décembre 1865. S'il passe beaucoup de temps à étudier les ruines de Pompéi, il visite aussi les principales destinations du Grand Tour italien : Venise, Gênes, Florence, Sienne, Pérouse, Subiaco, Bénévent, Capri, la Sicile…

A l'occasion d'un périple en Grèce puis au Levant (qu'il rejoint en passant par Le Caire), l'Etat le missionne en 1864 pour réaliser, à partir de mars 1865, des relevés de la cité antique de Baalbek au Liban, qui serviront notamment à des projets de restauration des temples de la ville, dont les représentations lui vaudront une médaille de 1ère classe à l'Exposition Universelle de 1867. Notons par ailleurs que Joyau avait déjà effectué un premier court séjour à Baalbek en 1863.

En juillet 1865, Joyau accompagne l'écrivain et voyageur Raphaël Bernoville (1846-1907) lors d'une expédition dans la région de Palmyre en Syrie. Le récit de Bernoville, *Dix jours en Palmyrène*, sera publié en 1868.

Bernoville n'y tarit pas d'éloges sur son compagnon de route, qu'il dépeint non pas comme un simple illustrateur, mais comme un chercheur infatigable, bravant la chaleur du désert pour réaliser ses mesures et ses fouilles archéologiques :

« *Pendant que je parcourais la ville en tout sens, mon ami Joyau s'était mis courageusement à l'œuvre. Armé de ses chaînes, de ses mires et de ses carnets, il affrontait un soleil de plomb pour arracher à ces ruines leur secret géométrique. Rien ne pouvait ralentir son ardeur : ni la fatigue du voyage, ni le danger des rôdeurs bédouines. Suspendu aux fragments des corniches ou agenouillé dans la poussière des sanctuaires, il mesurait chaque assise, interrogeait chaque profil avec la rigueur d'un savant et la passion d'un artiste* ». Bernoville souligne à plusieurs reprises ce contraste au sein de leur duo : pendant que lui-même ressent l'émotion poétique et historique du site, Joyau, en parfait technicien, redonne scientifiquement vie à Palmyre.



Dans un style et une palette lumineuse et dorée qui rappellent ceux de son confrère et ami Louis Boitte (1830-1906), le lauréat du prix de Rome en 1859, qui limitera ses explorations à la Grèce et à la Turquie, Joyau exécute de nombreuses aquarelles lors de son séjour levantin.

Pour la nôtre (la seule représentant Palmyre parmi les œuvres de sa vente après-décès), l'artiste s'est posté à l'extrémité de la grande colonnade, un peu après les bains de Dioclétien.

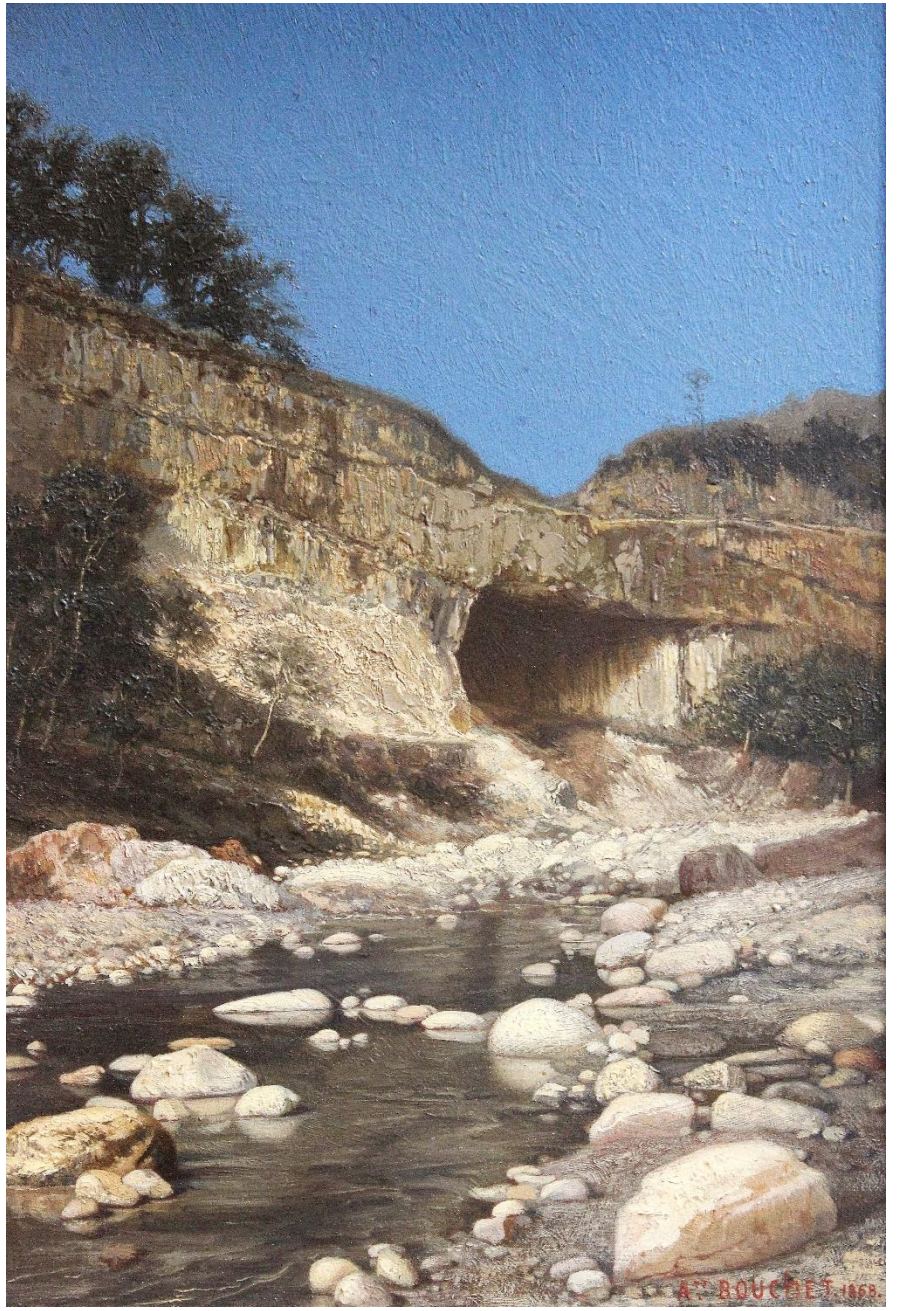
Au premier plan se dresse l'arc de Triomphe, datant de Septime-Sévère, tandis que derrière celui-ci et vers la droite se distinguent les ruines de l'enceinte du temple de Bêl.

Le cabinet des dessins de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris a remis en lumière les travaux de Joyau lors de l'exposition *Baalbek. Le grand voyage au Liban*, du 17 octobre 2022 au 15 janvier 2023

Auguste BOUCHET (Aubenas, 1831 – Le Caire, 1889)
L'Ardèche au niveau de son confluent avec le ruisseau de la petite Loubière
Huile sur panneau
34 x 23,5 cm
Signée et datée en bas à droite
1868

19





Fils de perruquier, Auguste Bouchet entre en 1853 aux Beaux-Arts de Paris, dans l'atelier de Léon Cogniet. Après quelques portraits et paysages franciliens exposés au Salon à partir de 1859, il revient à des sujets de son Ardèche natale entre 1865 et 1872, même s'il a probablement effectué de courts séjours (en 1866 et 1871 ?) au Maghreb durant cette période.

Vers 1873, il s'embarque durablement pour l'Algérie (semble-t-il en passant par l'Italie en 1872), et oeuvrera dès lors quasi exclusivement dans la thématique orientaliste, avec des paysages et des scènes de genre. En 1886 il s'établit définitivement en Egypte où il sera nommé officier de l'ordre impérial du Medjidié.

Aujourd'hui l'une des principales rues d'Aubenas porte le nom de l'artiste.

Le ciel bleu immaculé de notre tableau est typique de l'artiste, on le retrouve dans de nombreux paysages, français ou orientalistes. Il contraste avec la minéralité de la roche calcaire et des étendues de galets brûlants et secs.

Le lieu représenté a relativement changé. La grande cavité, qui permet au ruisseau de la petite Loubière de se jeter dans l'Ardèche, a été maçonnée et ressemble davantage à un tunnel ; une route (l'actuelle D 579) passe au-dessus. Sur la gauche, non visible à l'époque du tableau, puisque construit en 1908, le pont de Sampzon permet de traverser l'Ardèche et de rejoindre la commune du même nom.

Cette vue pourrait correspondre au tableau du Salon de 1870 titré *Torrent dans les Cévennes*. Par ailleurs, Bouchet présente au Salon d'Arras de 1868 *Le village de Sampzon (dans le Vivarais)*, confirmant sa présence dans la région à l'époque.

Edouard-Alexandre SAIN (Cluny, 1830 – Paris, 1910)
Eruption du Vésuve depuis Capri
Huile sur toile
35 x 54 cm
Probablement avril 1872

Provenance :
- Atelier de l'artiste (n° 246, inscription au dos du châssis), mais non présenté dans la vente après-décès du 10 décembre 1910
- Descendance de l'artiste jusqu'à nos jours



C'est à Valenciennes qu'Edouard Sain passa son enfance et adolescence, son père, natif du Brabant, y ayant été nommé percepteur. Après y avoir fréquenté la classe du peintre Julien Potier, il partit en 1847 pour Paris et l'atelier de Picot aux Beaux-Arts. En 1853, il tenta le Grand Prix de peinture (*Le Christ chassant les marchands du Temple*), et présenta sa première œuvre au Salon : *Vénus et l'Amour*. Il fait alors partie de l'école d'Ecouen et réalise des tableaux de genre « naturalistes », où il représente des humbles, paysans, ramoneurs… et obtient des mentions honorables aux Salons de 1857, 1859, 1861 et 1863.

En novembre de cette dernière année, Sain décide de partir en Italie, et, à l'instar de son collègue Jean Benner, entretiendra en particulier une forte relation personnelle et artistique avec l'île de Capri, où il débarque en juillet 1864, pour un premier séjour quasi ininterrompu d'environ dix ans. Parfaitement intégré à la vie locale, il y rencontre très vite sa muse et future épouse, Chiara (surnommée Chiarella) Scoppa, originaire du quartier de Boffe à Anacapri ; de ce mariage célébré, après le retour en France, à Nanterre en 1875, naîtra leur fille Emilie-Marie (1876-1956), elle-même artiste peintre.

Surnommé à Paris « le peintre des Capriotes », Sain présenta au Salon des Artistes Français puis à celui de la Société Nationale des Beaux-Arts, très régulièrement à partir de 1865 jusqu'à sa mort, des scènes de la vie traditionnelle de Capri, des portraits de ses habitants (dont celui de Chiarella en 1866, alors qu'elle n'avait que 13 ou 14 ans). La villa qu'il occupait à Anacapri, au 3 via Cava, existe toujours.

Notons cependant qu'Edouard Sain ne limita pas à Capri sa découverte de la péninsule italienne ; dans *Souvenirs d'Italie : impressions de voyage*, publié en 1879, il relata aussi, à l'occasion d'un nouveau voyage en Italie en 1876 et 1877, ses passages à Gênes, Pise, Florence, Rome et ses environs (Tivoli, Albano), Naples et environs (Pompéi, Baia et encore Capri), puis Lorette, Ancône, Bologne, Venise, Milan et Turin. Et signalons aussi que l'artiste passa du temps au pays Basque dans les années 1859-1863, ainsi qu'en Bretagne, dans la région de Pont-Aven.

Participant très régulier aux salons parisiens de 1853 à 1910, mais aussi aux expositions de province (Toulouse, Rouen, Valenciennes, Mulhouse, Remiremont, Castres, Marseille, Bayonne…), Edouard Sain fut un peintre à succès non seulement en France mais aussi à l'étranger. L'Etat le récompensa en lui décernant la légion d'honneur en 1877, et en lui achetant plusieurs tableaux, dont le plus célèbre est peut-être *Les fouilles à Pompei* (Salon de 1866, 119 x 172 cm), conservé au musée d'Orsay. Il passait ses hivers à Paris dans son atelier de la rue Taitbout, et ses étés à Capri, tout en ne négligeant pas le Valenciennes de sa jeunesse.

Notre œuvre, véritable vision saisie sur le motif depuis Capri, se démarque des habituelles et plus classiques éruptions du Vésuve, loin de toute théâtralité. Elle dégage une puissance et une violence impressionnantes, qui apparaissent bien dans la superposition chromatique très contrastée de la lave et des fumées jaunâtres et blanches. Les volumes cotonneux du nuage « blanc » sont particulièrement bien rendus. Le rouge-orangé cru de la lave, ainsi que son reflet dans la mer, nous font ressentir, et peut-être redouter, la chaleur extrême du phénomène naturel. Le ciel assombri par les cendres accentuant le côté dramatique de l'ensemble.

La seule éruption importante du Vésuve lors de la présence d'Edouard Sain dans la région correspond à l'année 1872. La gigantesque coulée de lave débuta le 26 avril, suivie par des explosions spectaculaires le 27 avril.

Dans la vente de l'atelier de l'artiste en 1910 figuraient une vue du *Vésuve, vu de Pompéi* (lot 127 du catalogue, n° 165 de l'atelier), 12 x 36,5 cm, ainsi qu'une *Tombée de cendres au Vésuve* (lot 154, n° 367 de l'atelier), 31,5 x 20 cm.

Les fouilles à Pompéi, Salon de 1866, musée d'Orsay



Alexandre-Louis LELOIR (Paris, 1843 – Paris, 1884)
Elégante à la cigarette alanguie sur un sofa ; nonchalance ?
Aquarelle et gouache
25 x 35 cm
Signée et datée en bas à droite
1875

Expositions :
- Cercle de l'Union Artistique, Paris, place Vendôme, mai 1875
- Peut-être Exposition Universelle de Paris de 1878, n° 985, titrée *Nonchalance*

Provenance : peut-être collection de Mme de Marconnay ; acquis pour Drouot, salle 5, 12 décembre 1877, *Tableaux modernes, Collection de M. C** T**** , n° 38 du catalogue, titrée *Nonchalance*



Alexandre-Louis Leloir nait dans une famille d'artistes. Petit-fils d'Alexandre Colin, fils du peintre d'histoire Jean-Baptiste Auguste Leloir (1809-1892), frère du peintre et illustrateur Maurice Leloir (1853-1940), il est formé par son père, remporte le Grand Prix de Rome en 1861, et commence à exposer au Salon en 1864. Bien que peintre d'histoire à ses débuts, il se spécialise autour de 1868 dans le genre historique, proche de Meissonnier, mais avec une technique moins sèche et teintée de davantage de naturalisme.

Vers 1872, il se tourne vers un art plus sensuel dans lequel des femmes alanguies, telles de modernes odalisques, sont le sujet principal : l'atmosphère y est tantôt orientaliste, tantôt japonisante, mais aussi parisienne. Leloir choisit de représenter des instants de paresse, de rêverie et de douce mélancolie, avec des regards perdus dans le vide, évoquant le spleen ou la rêverie amoureuse, et il y démontre sa virtuosité dans la pratique de l'aquarelle associée à la gouache.

A l'exposition du Cercle de l'Union Artistique (également appelé Cercle des Mirlitons), place Vendôme à Paris, dont la partie consacrée aux œuvres sur papier (137 numéros) débuta en mai 1875, Leloir présentait huit aquarelles (dont la nôtre), avec, selon Alfred de Lostalot dans *La Chronique des arts et de la curiosité*, «*… sept fois l'aimable modèle de femme que l'habile artiste se plaît à entourer de ces étoffes soyeuses et ces riches tapis d'Orient, qu'il peint avec tant d'éclat* ». Le critique poursuivait : « *L'exécution est toujours aussi brillante que par le passé, le régal est complet pour les yeux, mais l'imagination n'y trouve guère son compte* ». Jules Guillemot, dans *Le Journal de Paris*, confirme cette qualité : « *… des aquarelles du plus grand prix, incontestablement supérieures à toutes celles qu'offre le Salon, et les meilleures peut-être qui se soient faites depuis Regnault et Fortuny… ces harmonieuses petites compositions, des tons francs et chauds que l'artiste y avait répandus…* ».

C'est dans *Le Bien public* du 29 mai 1875 que notre aquarelle est remarquée par Gaston Joliet : ***«… les admirables aquarelles de lui [Leloir], qui sont exposées en ce moment au Cercle des Mirlitons, surtout La femme couchée qui fume une cigarette*** ».

A l'occasion de l'Exposition Universelle de Paris de 1878, six aquarelles de Leloir sont présentées, dont deux appartiennent à la baronne Nathaniel de Rothschild. Jules Clarétie écrit : « *M. Louis Leloir est de tous les peintres de genre le plus délicat et le plus fin… Nul ne traite comme lui l'aquarelle…Cela a la grâce et le charme, la fantaisie et la vie* ». Charles Blanc est encore plus laudatif : « *Les anglais eux-mêmes, qui ont rendu célèbre la peinture à l'eau, doivent se déclarer vaincus lorsqu'ils sont en présence des aquarelles de Louis Leloir. Ce peintre porte dans le fini un luxe infini. Sa palette est un écrin. Ses couleurs sont des topazes et des émeraudes en fusion, des rubis et des saphirs à l'état liquide… son coloris est à la fois violent et harmonieux, comme celui des porcelaines chinoises et japonaises. Malgré l'éclat éblouissant des tapis, des étoffes, des soies, des satins, c'est la figure humaine qui l'emporte sur ces voyants accessoires, et l'œil charmé s'arrête à l'expression de grâce, de somnolence, de rêverie, d'une femme élégante, étendue sur son divan, occupée à ne rien faire ».*

Il est possible que le n° 985, titrée *Nonchalance*, corresponde à notre aquarelle. *Nonchalance* avait été acquise quelques mois auparavant par Berthe Blanche

1876



1872



1875



1875



1872



Louise de Marconnay (1848-1926), qui épousa la même année le prince Pasquale de Bourbon-Sicile.

Ces aquarelles correspondaient parfaitement au « goût Rothschild », notamment caractérisé par l'opulence, l'exotisme et le rendu illusionniste des matières. La *Joueuse de luth* (1872) et l'*Odalisque au repos* (1872), reproduits en page précédente, appartenaient ainsi respectivement au baron Gustave de Rothschild et à sa sœur aînée Charlotte, baronne Nathaniel de Rothschild. Cette dernière était elle-même une aquarelliste émérite, et avec Leloir, elle fit partie des membres fondateurs de la Société d'aquarellistes français en 1879.

Dans les salons parisiens de la Troisième République, l'usage de la cigarette par une femme était une audace moderne, presque provocante, et l'attitude de notre langoureux modèle ne l'est pas moins !

Leloir avait déjà traité le thème dans une autre aquarelle de 1874, aux dimensions (24x36 cm) similaires à la nôtre, mais signée et datée en haut à droite, qui réapparut dans une vente à Drouot le 3 juin 1893, salle 6, lot 74, vendue 2 000 Francs, titrée *La cigarette*, avec la description suivante : « *Une jeune femme vêtue d'un costume bariolé est paresseusement couchée sur un sofa aux tapisseries d'Orient. Sa tête souriante s'appuie sur le bras droit allongé, dont la main tient une cigarette fumante* ». Cette œuvre repassa en vente à Drouot le 10 mars 1902, salle 8, lot 60, titrée *Andalouse couchée et fumant une cigarette. Très belle aquarelle*, et vendue 910 Francs.



Hippolyte-Camille DELPY (Joigny, 1842 – Paris, 1910)
Lever de Lune à Villerville (Normandie)
Huile sur panneau
32,5 x 60 cm
Signée en bas à droite
1880-1881

Œuvre en rapport : tableau exposé au Salon de Paris de 1881 sous le n° 670, 1,25 x 2 m, pour lequel notre peinture est un travail préparatoire

Provenance :
- Galerie Durand-Ruel, vers 1887-1889, étiquette d'exposition avec les inscriptions *Delpy, N°611, Un paysage*
- Probablement Drouot, salle 11, 20 novembre 1900, Maître Léon Tual, *Tableaux Modernes*, lot 19, *Le soir à Villerville*, bois signé à droite, 33 x 60 cm, vendu 165 Frcs
- Barbizon, vente du 26 mai 2002, Maîtres Péron-Champin, *Un siècle de peinture Française 1830-1930*, lot 115, *Ramasseuses de coquillages à Villerville, lever de lune*, vendu 9 000 € marteau
- Collection particulière, Villerville



Delpy est souvent réduit à un excellent et recherché peintre de l'école de Barbizon, à la technique impeccable et aux compositions très classiques. C'est oublier que cet élève de Charles-François Daubigny et protégé de Corot, ami de Pissarro et de Cézanne, a aussi produit des œuvres à la grande sensibilité atmosphérique et à la limite de l'impressionnisme, souvent assez grandioses, notamment des clairs de lune.

C’est au tout début des années 1880, alors qu’il expose au Salon depuis 1873, que Delpy découvre la côte normande, vers Honfleur et Villerville, marchant sur les traces de son maître et ami Daubigny, un familier du lieu.

Notre esquisse relativement aboutie et réalisée sur le motif, très probablement exécutée en 1880, prépare le grand tableau du Salon de 1881, qui, avec une autre œuvre, *Entrée de Dordrecht*, permettra à Delpy d’obtenir une mention Honorable, et aura les honneurs d’être reproduit dans le catalogue illustré.

A l’occasion de ce Salon, la critique se montre favorable. Dans *L’Art et les Artistes au Salon de 1881*, Maurice du Seigneur classe Delpy dans les peintres « *émus* » (par opposition aux peintres « *habiles* ») : « *Il est difficile de rendre avec autant de justesse qu’il* [Delpy] *le fait les impressions fugaces de la nature ; il a la simplicité d’exécution des vrais artistes, il en a l’ampleur et la sûreté* » . Pour *L’Art Moderne*, « *Delpy expose un Lever de Lune à Villerville d’une impression juste, peint grassement et avec fermeté* » . *La Lanterne* qualifie le tableau de « *très calme et très recueilli* » . Mais c’est la critique de *La Liberté* qui est peut-être la plus élogieuse : «*... une œuvre vraiment intéressante. L’artiste a su rendre la profondeur de l’horizon, la poésie de cette nuit qui enveloppe de silence et de calme le vaste espace que nous embrassons du regard. On a éprouvé cent fois, en errant dans la campagne, le soir, cette sensation de grandeur et de repos* » .

Outre ses qualités esthétiques, l’intérêt de notre tableau réside aussi dans sa prestigieuse provenance de la galerie Durand-Ruel à la fin des années 1880. L’étiquette collée au dos du panneau mentionne le nom de l’artiste et le n° 611 ; elle porte à la fois l’adresse parisienne de la galerie, le 16, rue Laffitte et celle de la première galerie ouverte à New York en 1887, le 297, Fifth Avenue. En septembre 1889, la galerie américaine déménagea au 315 Fifth Avenue.

Les étiquettes imprimées mentionnant ces deux adresses spécifiques n'ont donc été utilisées que pendant cette courte fenêtre de deux ans (1887-1889). Le tableau a été exposé ou a transité par la galerie entre 1887 et septembre 1889. À la fin des années 1880, les numéros du livre de stock principal de Paris atteignant déjà plusieurs milliers, le numéro 611 correspond donc certainement au registre spécifique de la nouvelle galerie de New York (ouvert en 1887, ce qui explique un faible numéro) gérée par les trois fils de Paul Durand-Ruel. Notre tableau a donc fait partie des premières œuvres envoyées par Durand-Ruel pour conquérir le marché américain.

Charles-Théophile DEMORY (Arras, 1833 – Arras, 1895)
Pêcheuse de Granville
Huile sur toile
84 x 62 cm
Signée et datée en bas à droite
1882

23



Expositions :
- Salon de Paris de 1882, salle 31, sous le n° 800
- Salon de Rouen de 1882 (28ème édition), octobre-novembre, sous le n° 258

Provenance : peut-être Lille, Hôtel des Ventes 10 rue Jean-Roisin, vente du 23 juillet 1928, titré *Pêcheuse*

D'abord formé par son père Auguste Demory (1802 – 1872) puis par Léon Cogniet aux Beaux-Arts de Paris à partir de 1855, Charles-Théophile est un peintre évoluant entre naturalisme populaire et académisme.

Sa participation au Salon s'étend de 1868 à 1884, avec des sujets bretons à partir de 1876, puis normands à partir de 1881 (Dieppe et Granville).

Malgré une certaine proximité avec sa ville natale (il y fut professeur de dessin et fondateur de l'Union artistique), le musée d'Arras ne conserve qu'une seule de ses œuvres originales (*Intérieur breton dans le Finistère*, Salon de 1877) accompagnée de plusieurs copies exécutées au Louvre dans les années 1850 (*Le radeau de la Méduse*, *L'Assomption de la Vierge* de Prud'hon, *La jeune courtisane* de Sigalon).

Reproduit dans le supplément de *La Presse* du 9 juin 1882, notre tableau est ainsi décrit dans un article consacré aux artistes de l'Artois présent au Salon, par *L'abeille de la Ternoise* du 27 mai 1882 : « *Une pêcheuse de Granville est assise sur un rocher ; elle sonde l'horizon du regard. Ce tableau de genre est bien peint et fait beaucoup d'effet* » .

Le thème de l'attente ou des femmes du littoral au travail est très fréquemment traité par les artistes de la fin du XIXème siècle. Ici, cette pêcheuse à pied semble s'accorder un moment de repos en observant le large, plutôt que de scruter avec inquiétude l'horizon dans l'attente du retour de son mari.

Georges VAN DER STRAETEN (Gand, 1856 – Gand, 1941)
Etude préparatoire pour Le Drame ? Buste présumé de Sarah Bernhardt ?
Terre cuite
H : 57 cm
Signée, datée et située *Paris* à l'arrière
Au dos une tête d'homme au chapeau par Jules-Pierre ROULLEAU (Libourne, 1855 – Paris, 1895)
1885

24



Œuvre en rapport : peut-être le buste en plâtre présenté au Salon de Paris de 1886, titré *Le Drame*, sous le n° 4630, puis à l'exposition de la Société des Amis des Arts du Havre de 1887 (juillet-octobre), titré *Le drame. Buste de Sarah Bernhardt. Plâtre*, sous le n° 840

Sculpteur belge célèbre pour ses grâcieux bustes et statuettes féminines en pied Belle Epoque et Art Nouveau de parisiennes espiègles et souriantes, Georges Van der Straeten nous propose ici une effigie beaucoup plus expressive, grave, presque allégorique. On pourrait presque y retrouver le côté viril de la Marseillaise de Rude, ou du moins de certaines Marianne !

Tout en effectuant des études le préparant à une carrière de juriste, Van der Straeten avait fréquenté pendant quatre ans la Société artistique de Gand, ville où il exposa ses premières sculptures, avant de rejoindre Bruxelles à la fin des années 1870. Il y est un exposant prolifique, avec des Pierrots ou des mendiants. En 1883, alors qu'il est élève de son compatriote Jef Lambeaux, il rencontre Jan van Beers (1852-1927), peintre spécialisé dans le « genre parisien », qui le convainc d'abandonner définitivement le droit, d'aller chercher fortune à Paris, et d'œuvrer dans le même genre que lui, mais en sculpture.

Dès lors il connaît un très grand succès, exposant chaque année au Salon, à la fois à celui des Artistes Français et à celui de la Société Nationale des Beaux-Arts, aux Expositions Universelles ; il reçoit la légion d'honneur en 1903. Il se mettra en retrait de la création artistique après la guerre de 14-18, continuant à vivre de la réédition de ses modèles.

Dès son arrivée à Paris, Van der Straeten côtoie le milieu artistique et en particulier celui du théâtre, dans lequel l'a introduit son ami van Beers. Au Salon des Artistes Français de 1886, il expose un buste en plâtre, titré *Le Drame*, dont nous ne possédons pas de visuel. Ce titre évoque probablement une œuvre allégorique et ne désigne pas forcément une personne, mais une incarnation théâtrale (l'allégorie du Drame ou de la Tragédie). Un sujet d'étude académique où le sculpteur cherche à retranscrire une idéalisation dramatique.

Dans le journal *Le National* du 30 mai 1886, le critique remarque le plâtre *Le Drame*, « *dont le profil ressemble singulièrement à Sarah Bernardt* » .

L'identification avec la tragédienne est confirmée par la présentation de ce même buste au Salon du Havre de 1887, avec le titre suivant : *Le drame. Buste de Sarah Bernhardt. Plâtre* .

Nous pensions que notre buste, en raison de son côté très expressif, et d'une certaine assurance du modèle, pouvait correspondre au *Drame* et donc à Sarah Bernhardt (dont les effigies avérées, photographiques, sculptées ou peintes ne permettent pas toujours de penser qu'il s'agit de la même personne…) , d'autant que, même si cela ne « saute » pas aux yeux au premier abord, il existe des ressemblances : la lèvre supérieure, assez fine et au profil peu ourlé, la lèvre inférieure à peine plus charnue, la forme du menton un peu en pointe, les yeux (ainsi que les pommettes assez proéminentes) dans la sculpture de Gérôme . La logique chronologique étant respectée, avec une version en terre cuite réalisée en 1885, avant le moulage ultérieur en plâtre.

Toutefois, le passage en vente en novembre 2026 d'un buste en plâtre à patine polychrome (hauteur : 95 cm), avec la signature de Straeten mais non daté, apporte du nouveau. Décrit comme Sarah Bernhardt dans le rôle de *Médée*, il correspond en fait au costume de *Théodora* (créée en décembre 1884), comme le montre un cliché d'époque. De façon quasi-certaine, ce buste reproduit ci-dessous correspond au modèle du Salon de 1886.





Jean-Léon Gérôme










Quant à notre buste, sans pouvoir être affirmatif, nous continuons de penser qu'il pourrait être une représentation de la tragédienne, en raison des éléments de ressemblance et de sa forte présence.

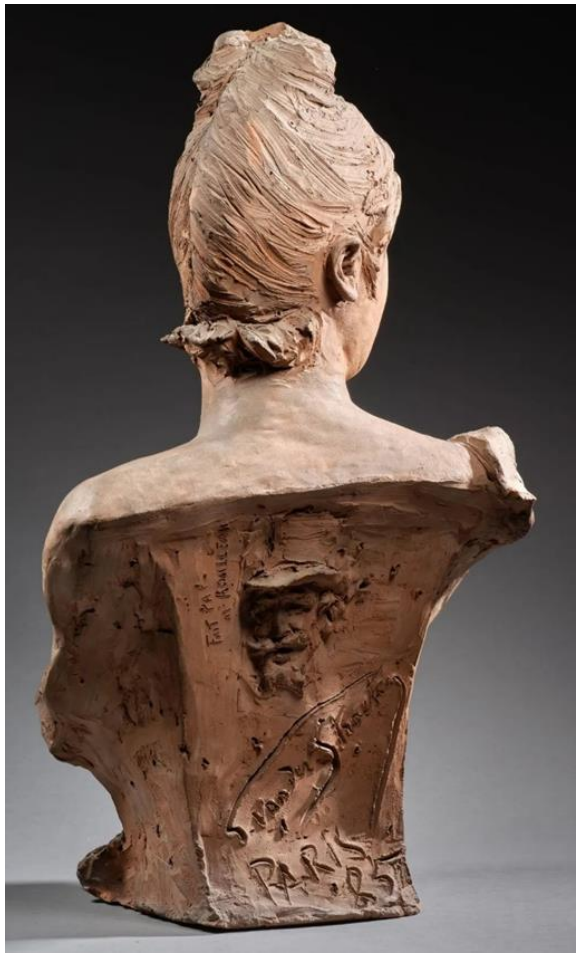
Il correspondait à un premier travail d'après nature, montrant une Sarah Bernhardt sans fard, dans une tenue très simple, voire en déshabillé. Par ailleurs, même si la pratique est courante dans la mode féminine de l'époque, Sarah Bernhardt avait une affection particulière pour les fleurs et en portait très souvent épinglées à son corsage.

Cette première mouture aurait ensuite été transformée en une œuvre plus élaborée, ou bien abandonnée au profit d'une création s'inspirant du cliché photographique de la page précédente.

Sarah Bernhardt ou non, il semble en tous cas que l'effigie ait été réutilisée par Straeten pour la statuette *Fantaisie* du Salon de 1887, qui présente une élégante allongée sur un sofa, à la physionomie très proche de notre modèle, et que *La Nouvelle Revue* décrit ainsi : « *Une parisienne en robe de bal, à l'œil rieur et perfide, au sourire énigmatique, assise sur un large fauteuil, dans une pose naturelle et vraie* » .



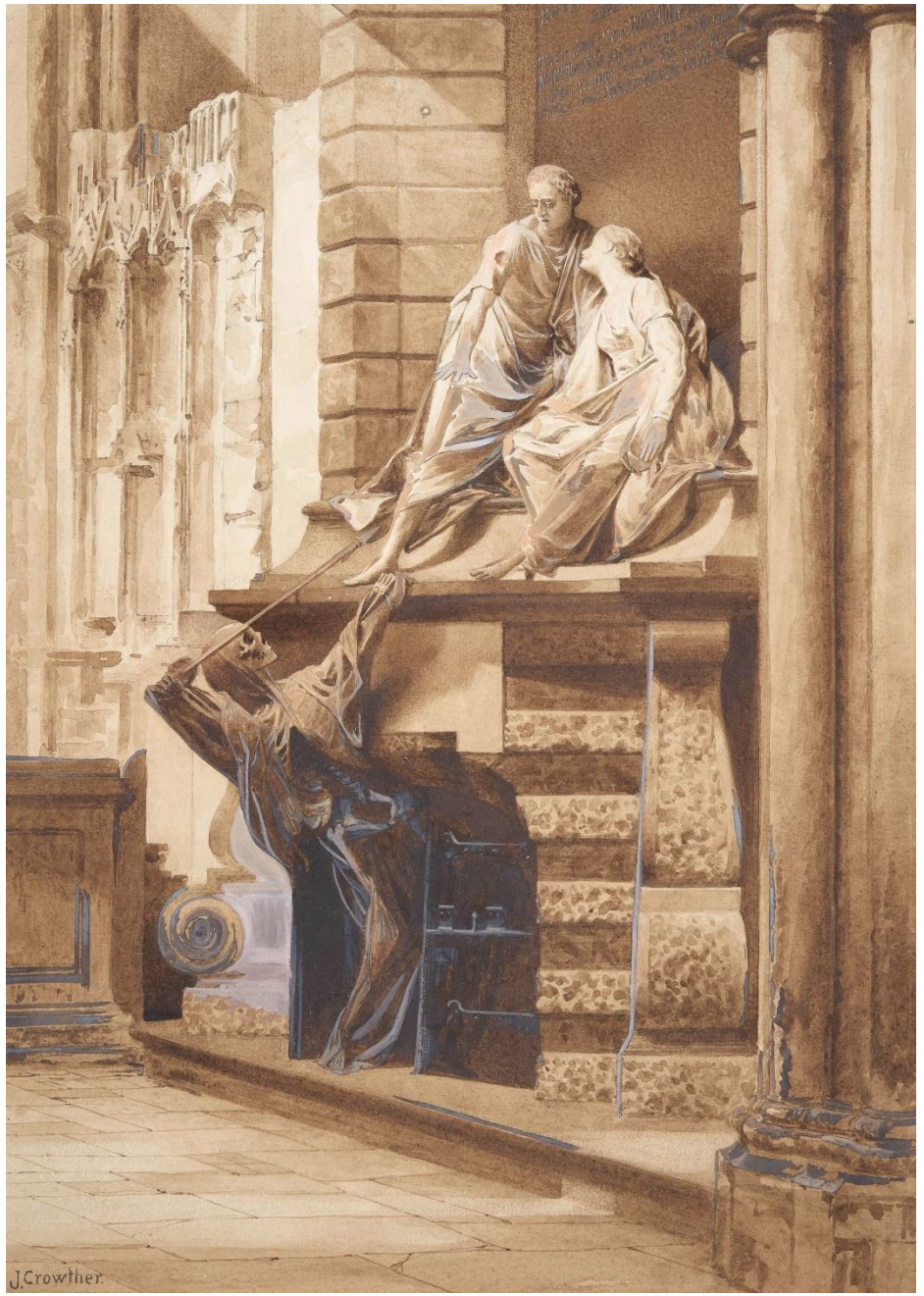
Concernant la mention inscrite par Van der Straeten (« *FAIT PAR / M. ROULLEAU* ») au dos de l'œuvre, si on ne connaît pas les circonstances de la rencontre entre les deux artistes, elle suggère une véritable relation amicale avec Roulleau ; à l'occasion d'une visite dans l'atelier de son confrère, Roulleau a pu vouloir laisser une trace amusante de son passage, en pétrissant rapidement un petit portrait (le sien ou celui de son ami ?) au dos du buste sur lequel Van der Straeten travaillait.





John CROWTHER (Pudsey, 1837 – c.1902)
Lady Elizabeth et Joseph Nightingale, la sculpture de Roubiliac à Westminster Abbey
Lavis d'encre brune et aquarelle
41 x 26 cm
Signé en bas à gauche

25



Provenance : collection particulière anglaise

Aquarelliste anglais originaire du Yorkshire, Crowther exposa à la Royal Academy et à la Royal Society of Bristish Artists, mais il reste surtout célèbre pour l'entreprise que lui commanda en 1879 l'avocat et mécène Charles Chadwyck-Healey : représenter les bâtiments et quartiers anciens de Londres menacés de démolition par la modernisation de la ville. Sur une quinzaine d'années, John Crowther réalisa plus de 440 aquarelles et dessins. L'ensemble fut légué en 1961 à la Guilhall Library de Londres par le petit-fils du commanditaire.



Crowther représente ici un saisissant groupe sculpté par Louis-François Roubiliac (1702-1762). Natif de Lyon et élève de Coustou, Roubiliac effectua pratiquement toute sa carrière en Angleterre, et réalisa ce monument funéraire un an avant sa mort, en 1761.
Située dans la chapelle Saint Michael de l'abbaye de Westminster, il évoque le destin tragique et la mort d'Elizabeth Nightingale (1704-1731) suite à la naissance prématurée de son enfant, causée par un violent éclair. Surgissant de sa prison, un squelette symbolisant la mort pointe une lance vers la jeune femme, que son mari John Gascoigne Nightingale (1682-1752) tente désespérément d'écarter.
La mâchoire inférieure du squelette, qui a aujourd'hui disparu de la statue, est encore visible dans notre dessin. Des aquarelles de Crowther, représentant des intérieurs du prieuré Saint-Bartolomew de Londres, d'un style assez proche de la nôtre, réalisées en 1880, permettent de situer cette dernière à la même époque.

William DIDIER-POUGET (Toulouse, 1864 – La Hague, 1959)
Ossun (Pyrénées), l'entrée du village
Huile sur panneau
33 x 24 cm
Signée et datée en bas à droite
1890

26



Se déclarant élève de Baudit, Auguin et Maxime Lalanne, passant sa jeunesse à Bordeaux avant son installation à Paris en 1891 au numéro 12 du boulevard de Clichy, William Didier-Pouget ajoute à sa spécialité de vallées tapissées de bruyères rosées, inlassablement noyées de brumes matinales ou crépusculaires, qui lui assurent une renommée internationale, quelques paysages naturalistes beaucoup plus sincères rapportés de ses excursions en Aquitaine, des crêtes pyrénéennes jusqu'au Bassin d'Arcachon, notamment.

Notre petit panneau fait partie de ces œuvres, réalisées sur le motif, à la lumière vibrante. A l'époque, Didier-Pouget est encore bordelais, et, s'il expose au Salon depuis 1886, c'est en 1890 qu'il obtient sa première récompense, une mention honorable, avec Les ajoncs (une vue des landes de Gascogne), un tableau acquis par l'Etat et envoyé à l'ambassade de France en Russie. A ce même salon, il expose un *Crépuscule aux environs de Pau*, acquis pour le musée de Mâcon, confirmant sa présence dans la région. La petite ville d'Ossun se situe en effet à une cinquantaine de kilomètres de Pau, entre Tarbes et Lourdes.

L'artiste s'était posté à l'entrée de la ville en venant de l'ouest, route de Pontacq, avec à l'arrière-plan l'église Saint-Blaise, construite en 1869 dans un style néo-roman.

Marie-Augustine BEUCHOT (Lyon, 1860 – Paris, 1942)
Portrait des peintres Carolus-Duran et Edouard Sain dans l'atelier de ce dernier au 80, rue Taitbout à Paris

27

Gouache
63 x 43 cm
Signée en bas à droite
1893 ou 1894



Expositions :
- Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1894, n° 1244, titré *Deux amis (portraits à la gouache de MM. Carolus-Duran et Edouard Sain)*
- Exposition internationale de l'Union artistique du Nord à Lille (aquarelles, pastels, dessins, gravures et miniatures), 1er septembre – 2 novembre 1894, sous le titre *Deux amis*
- Salon Septentrional d'Arras de 1904

Provenance : descendance d'Edouard Sain

Notre belle gouache illustre les liens amicaux, à la fois personnels et artistiques, qui existaient souvent entre les peintres.

Son auteur, quasi inconnue aujourd'hui, est la fille du peintre paysagiste et de décors Jean-Baptiste Beuchot (Lyon, 1821-Paris, 1885), qui lui donna ses premières leçons. Sa mère Clémence-Constance Courtois (1834-1903) était la fille du célèbre prestidigitateur Louis Courtois (1785-1859), et, elle-même magicienne, participait aux spectacles de son père ; c'est à l'occasion d'une tournée à Lyon et à Vienne de son père (celui-ci voulait d'ailleurs passer sa retraite à Lyon, où il avait toujours reçu bon accueil) en 1858 et 1859 qu'elle rencontra Jean-Baptiste Beuchot et l'épousa en 1860.

Lorsque son père tomba malade, pour subvenir aux besoins de la famille, Marie-Augustine produisit des gouaches de grande qualité dans le goût du XVIIIème siècle ; non signées, elles étaient acquises fort cher (généralement de 1 000 à 5 000 Francs), entrant parfois dans des collections sous le nom de Baudouin, Moreau le Jeune ou encore Leprince. C'est l'expert et commissaire-priseur Arthur Bloche qui découvrit en 1891 l'identité de l'auteur, soulignant largement son talent. A celui de peintre s'ajoutait par ailleurs celui de chanteuse lyrique.

On ne sait pas précisément comment Marie Beuchot devint une proche d'Edouard Sain, mais il est possible qu'à la suite de la mort du père, la famille soit revenue dans le Nord, d'où était originaire les Courtois, la mère étant par ailleurs native de Noyon en Picardie. Sain avait lui-même passé sa jeunesse à Valenciennes, et même s'il partageait à l'époque sa vie entre Paris et l'île de Capri, il ne rompit jamais avec Valenciennes où il comptait des nombreux amis ; il était connu pour toujours défendre les intérêts artistiques du Nord, et prodiguer conseils et encouragements aux jeunes peintres (il était notamment vice-président de la *Réunion Artistique des Enfants du Nord*), et aurait pu rencontrer Marie Beuchot à l'occasion d'événements artistiques locaux. Plus simplement, le caractère volontaire de Marie aurait pu la pousser à prendre des leçons auprès d'un maître dont la bienveillance envers ses compatriotes était connue ; dans son atelier de la rue Taitbout à Paris, Sain professait des « *Cours de dessin et de peinture pour les Dames et les Demoiselles* », la directrice du lieu depuis 1880 étant la peintre Rita-Rey (née en 1842) ; les cours avaient lieu du lundi au samedi, entre 9h et 11h, sur la base de 50 Francs par mois pour deux leçons par semaine.

Poussée par son maître, notre artiste, qui était aussi peintre sur éventails, passa à l'échelon supérieur en exposant pour la première fois au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en mai 1893 avec une gouache titrée *Coquetterie*, sous le n° 1112, citée parmi les œuvres importantes par le journaliste Horace Ayraud-Degeorge dans *L'Intransigant*. En fin d'année, Firmin Javel écrit à propos de *Coquetterie*, reproduite dans son journal *L'Art français : revue artistique hebdomadaire* : « *Les aquarellistes sont nombreuses parmi les femmes artistes, mais, il faut bien en convenir, moins nombreuses les aquarellistes vraiment rompues à la manœuvre des teintes franches, et à la combinaison des tons harmonieux. A ce double point de vue, Mme Marie Beuchot ne manque pas d'habileté, et elle sait rester femme, le pinceau à la main* » . Marie représentera *Coquetterie* à l'exposition de Versailles de 1894 (juillet-septembre), sous le n° 495.

Notre gouache, exposée d'avril à juin 1894 au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, est le témoignage d'une femme artiste de cette génération qui choisit de représenter, non pas une scène de genre classique ou une nature morte, mais un double portrait de deux figures majeures de la peinture académique de son époque. Marie-Augustine Beuchot saisit les deux peintres dans une attitude spontanée, complice et presque fraternelle.

Henri Dac, dans *Le Monde* du 11 juin écrit : « ***J'ai remarqué dans les portraits à la gouache un tableau de Mlle Marie Beuchot, qui est d'une facture parfaite*** ». L'œuvre est réexposée au Salon de Lille en septembre et octobre 1894.

Curieusement, *Coquetterie* et *Deux amis* ne trouveront pas preneurs au cours de ces salons, et elles seront réexposées au Salon Septentrional d'Arras en janvier 1904. A cette occasion la *Revue Septentrionale* (le bulletin mensuel des Rosati) écrit « *Une exquise gouache de Mlle Marie Beuchot : Coquetterie, une ravissante bergère Watteau se mirant dans la glace ; et de la même, les portraits de Carolus-Duran et d'Edouard Sain, réunis dans l'atelier de ce dernier* ».

Les liens entre Marie Beuchot et Edouard Sain apparaissent dans d'autres occasions. Lors de la Fête des Roses, aussi appelée Fête des Rosati (une société littéraire et festive dédiée à la poésie, à l'art et aux traditions du Nord). qui se déroule à Fontenay-aux-Roses en juin 1894, Edouard Sain reçoit les « honneurs de la Rose », un bouquet lui étant remis par Marie. Sain sera le témoin de mariage de Marie (aux côtés de son frère l'architecte Auguste-Pierre Beuchot, né en 1861) en 1906 avec Edouard-Armand Badinier, un professeur originaire du Loiret né en 1845, déjà marié en 1879 à une demoiselle Cries ; Marie y est désignée comme artiste peintre.

A cette époque, elle donne déjà des cours de gouache, successivement dans ses ateliers parisiens, 41 rue des Martyrs en 1904, puis au 5 avenue Frochot.

Quant à Carolus-Duran (1837-1917), le compatriote lillois d'Edouard Sain, il avait remis à son ami sa décoration de chevalier de la Légion d'honneur en 1877 (lui-même l'avait reçu en 1872), et réalisa son portrait en 1892. Les deux artistes nordiques s'étaient probablement rencontrés en Italie, lors du séjour de Carolus-Duran à Rome entre 1862 et fin 1865 (suite à l'obtention du prix Wicar), et de la présence à Rome de Sain au premier semestre 1864 (avant qu'il ne s'établisse à Capri). Carolus-Duran avait reçu les « honneurs de la Rose » en 1892, deux ans avant Edouard Sain.

Un véritable portrait d'amitié.

Charles JOUAS (Paris, 1866 – 1942)
Escalier du XVIIe siècle ; maison du 6, rue Massillon, près de Notre-Dame
Fusain, lavis brun et gris, lavis de sanguine
28 x 23 cm
Signé et situé en bas à droite
Probablement 1905

28



Œuvre en rapport : dessin représentant le même endroit, conservé à Carnavalet (Inv D.7663)
Provenance : ancienne collection du magistrat et bibliophile André Barrier (1870-1957)

Remarquable et rigoureux dessinateur, élève de Georges Clairin et d'Isidore Pils, Charles Jouas eut lui-même comme disciple Charles Samson (1893-1978).

Peintre à ses débuts, puis illustrateur et graveur, Jouas a représenté de nombreux sites en France, mais reste célèbre pour ses vues pyrénéennes et surtout celles des grandes cathédrales françaises : Reims, Notre-Dame de Paris, Chartres…

Il y dessine notamment avec virtuosité et précision les éléments décoratifs et architecturaux gothiques et adopte des points de vue en hauteur parfois vertigineux. Son style présente un caractère très fouillé et une grande maîtrise des effets de lumière qui donne beaucoup de vie et d'animation aux décors de pierre qu'il représente. Bien que réalisées au début du XXème siècle, ces oeuvres s'inscrivent dans l'imaginaire romantique d'un Victor Hugo au milieu du XIXème siècle.

Jouas représenta plusieurs escaliers intérieurs ou extérieurs de maisons des rues proches de Notre-Dame : rue du Cloître Notre-Dame, rue Chanoinesse … parfois datés 1905. La vue du dessin abouti conservé par le musée Carnavalet est prise plusieurs marches plus haut que dans notre œuvre.

Dessin du musée Carnavalet



Paul LOISEAU-ROUSSEAU (Paris, 1861 – Paris, 1927)
Béatrice
Marbre et/ou onyx d'Algérie, bronze doré
51 x 58 x 28 cm
Signé sur l'épaule droite
Vers 1906

Expositions :
- Probablement Exposition de Toulouse , mars-avril 1906, n° 520, *Béatrice, buste bronze et onyx*
- Probablement Exposition internationale de Tourcoing, juillet-octobre 1906, n° 768, *Béatrice ; buste bronze doré et marbre*
- Probablement Salon de Mulhouse de 1908, mai-juillet, n° 615, *Béatrice (buste bronze et marbre)*
- Probablement Exposition de Roubaix-Tourcoing, octobre-novembre 1908

Œuvres en rapport :
- Probablement Exposition internationale de Monte-Carlo, janvier-avril 1906
- Exposition de Bordeaux, février-mars 1906, *Béatrice ; buste terre cuite patinée*, n° 413
- Salon des Artistes Français de 1906, mai-juillet, n° 3302 , *Béatrice ; buste bronze, marbre et onyx*
- Salon de Nancy, juin-juillet 1908, n° 489, *Béatrice, buste terre cuite patinée*

Provenance :
- Collection particulière Ile de France
- Galerie de Crécy
- Collection particulière parisienne, Vincent D.

Bibliographie : *Catalogue illustré du Salon de 1906*, publié sous la direction de Ludovic Baschet, p.204, reproduit en photographie N&B

Cette représentation de Béatrice Portinari, la belle muse florentine de Dante, est caractéristique des œuvres que Loiseau-Rousseau présente dans les salons des années 1900.



Alors qu'il se destinait à la gravure à l'eau-forte, Loiseau-Rousseau devient très jeune élève de Barye, et c'est ainsi qu'il est décrit au livret lors de son premier Salon en 1881. En raison de soucis de santé et financiers il quitte l'École des beaux-arts et suit les cours du soir du sculpteur Théophile Barrau (1848-1913). A partir de 1886, il bénéficie d'un certain succès au Salon, avec des œuvres de petit format, et obtient en 1892 une bourse qui lui permet d'effectuer des voyages en Afrique, à l'origine du tournant orientaliste de son œuvre pendant une dizaine d'années. Il est particulièrement apprécié du baron Alphonse de Rothschild, qui acquière trois de ses œuvres pour les offrir aux musées de Dijon (*Cavaliers arabes attaqués par une lionne*, 1894), Grenoble (*Les adieux de Cléopâtre*, Salon de 1896) et Amiens (*Salem, nègre du Soudan*, Salon de 1897).

Dans les années 1900, alors qu'il reçoit la légion d'honneur en 1901, Loiseau-Rousseau se spécialise dans des bustes typiques du goût symboliste et Art Nouveau de l'époque, souvent en marbre (ou en onyx) et bronze doré, comme *Jeune hollandaise* (1899), *République de Cuba* (1904), *Yolande d'Este* (1905), *Femme du Moyen-Age* (1906), *Châtelaine* (1907), *République du Brésil* (1911).

Le titre *Béatrice* du buste présenté au Salon des Artistes Français de 1906 (n° 3302 du livret), au côté de *Femme du Moyen-Age* (n° 3303), fait référence à la figure de la muse de Dante, qui connaît un grand engouement auprès des mouvements préraphaélite et symboliste.

Sur la base du modèle reproduit dans le catalogue illustré du Salon de 1906, Loiseau-Rousseau réalisa plusieurs variantes, comme l'indique le grand nombre d'expositions où figurent une *Béatrice*, même si parfois il peut s'agir du même buste. Avec des matériaux différents (terre cuite, bronze doré et marbre, bronze doré et onyx, bronze doré et marbre et onyx, sachant que les descriptions des livrets ou des critiques peuvent faire la confusion entre le marbre et l'onyx blanc d'Algérie). Notre version enrichie d'un emblème égyptien et/ou pharaonique qui prolonge le bonnet perlé correspond peut-être au désir de transformer une Béatrice florentine en une héroïne orientale (comme Salammbô ou Cléopâtre) pour répondre au goût des collectionneurs pour l'égyptomanie autour de 1900 ?

Cette référence à l'Egypte (que l'artiste a visité, et à laquelle plusieurs de ses œuvres se rattachent) interpelle. Evoque-t-elle Isis, déesse protectrice guidant les défunts dans l'au-delà, tout comme Béatrice veillant sur Dante depuis l'au-delà et intercédant pour son Salut ? Ou bien Maât, déesse de la vérité et de l'harmonie qui guide les âmes vers la lumière, tout comme Béatrice incarne la vérité révélée et l'harmonie céleste ?

Ce symbole d'un vautour aux ailes déployées évoque aussi la déesse Nekhbet, protectrice du pharaon, sans complètement lui correspondre. Il constitue en tous cas un bouclier spirituel : placé au niveau du front (le siège de la pensée et de la vision intérieure), l'oiseau aux ailes étendues symbolise une protection divine permanente, enveloppant et guidant l'esprit de celle qui le porte.

Le buste de *Béatrice* connut plutôt une bonne fortune critique.

Le Figaro du 8 avril 1906, à l'occasion de l'exposition de Monte-Carlo remarquait «*… ses deux bronzes, Béatrice et Femme moyen-âge, d'un travail finement ouvragé* ». La version en terre cuite de Nancy en 1908 dans *L'Est Républicain* : « *M. Loiseau-Rousseau pétrit, en terre cuite patinée, un buste florentin (Béatrice) d'un style excellent* » . Et *Le Journal des Arts* du 18 octobre 1908, pour l'exposition de Tourcoing, évoquait « *une bien touchante Béatrice, de M. Loiseau-Rousseau* » .


LOISEAU-ROUSSEAU (P.-L.-E.). H. C.
Béatrice.



Pierre-Georges JEANNIOT (Plainpalais, 1848 – Paris, 1934)
Bourgogne, la Grande rue de Diénay, le village de l'artiste
Pierre noire et aquarelle
33 x 48 cm
Signée en bas à gauche
Probablement 1909

En raison de forts liens familiaux avec Diénay (un de ses ancêtres y avait été maître de forges, et son beau-père y possédait un château), Georges Jeanniot, entre 1880 et 1920, y occupa chaque été la Maison Buguet (aujourd'hui appelée « La caserne »), une ancienne demeure de maître de forges située au N°10 de la Grande Rue (aujourd'hui rue Charles de Meixmoron, qui était peintre lui aussi), et y accueillit plusieurs fois son ami Degas.

La peintre pointilliste Lucie Cousturier (1876-1925), élève de Signac et de Cross, y possédait également une maison, faisant de Diénay un véritable petit foyer artistique une vingtaine de kilomètres au nord de Dijon.

Le portail à piliers coiffés de boules correspond à l'entrée de l'ancien haras de Diénay (créé en 1778 et dont l'activité s'arrêta en 1790), situé au N°5 de la Grande Rue, tandis que le mur du bâtiment au premier plan à droite correspond au N°7 et à l'ancienne maison Léaulté (du nom du propriétaire du milieu du XVIIIème siècle) ; jusqu'en 1890, le peintre Charles de Meixmoron séjournait dans cette dernière demeure durant ses vacances.

Au fond de la rue on distingue la silhouette de la maison seigneuriale ou abbatiale dite Bosq-Cousturier.

La maison de Jeanniot se situait une centaine de mètres derrière l'endroit où il s'était posté pour réaliser notre dessin. Celui-ci peut être rapproché d'une estampe exécutée en 1909 et tirée à 25 exemplaires, d'un style et d'une composition similaire, dont le titre, *Orage à Diénay*, correspond bien à l'ambiance pluvieuse de notre feuille.



Né dans un quartier de Genève, et élève de son père Pierre-Alexandre, qui fut directeur des Beaux-Arts de Dijon, Georges Jeanniot a beaucoup travaillé avec Manet, Forain, Helleu, et surtout Degas dont il fut un ami très proche. Formé à Saint-Cyr, il renonce à la carrière militaire en 1881, et deviendra dessinateur et illustrateur pour l'édition et la presse, se faisant aussi dans ses tableaux le chantre de la vie mondaine (portraits d'élégantes, champs de courses, plages…) de la IIIème République. Exposant sans discontinuer au Salon des Artistes Français de 1872 à 1929, il reçoit la légion d'Honneur en 1906.



Orage à Diénay, estampe à la pointe-sèche par Jeanniot. 1909

Louis CABIE (Dol-de-Bretagne, 1853 – Bordeaux, 1939)
Noirmoutier, lever de soleil vers le Bois de la Chaise
Huile sur toile
1,14 x 1,56 m
Signée et datée en bas à droite, titrée sur le châssis
1910



Exposition : Salon des Artistes Français de 1911, sous le n° 308, titré *Soleil levant ; île de Noirmoutier (Vendée)*
Provenance : collection Marie (née Crosnier) Rivierre (1872-1937), veuve de l'industriel Théodore Rivierre (1855-1900). Puis par descendance.

Artiste renommé en France et particulièrement dans la région bordelaise, même de son vivant, Louis Cabié a circulé dans le grand sud-ouest tout au long de sa vie. Élève d'Harpignies dont on retrouve la passion pour la végétation à la manière de l'école de Barbizon, il retranscrira jusqu'à sa mort la simplicité des paysages pittoresques français. Arbres spectaculaires, ambiances forestières, lieux chargés d'histoire, vallées envoutantes, ou encore un paysage dans son plus simple appareil qu'il saura relever d'un contraste vital. Harpignies sera même son parrain de légion d'honneur en 1908 alors qu'il est au sommet de sa carrière.

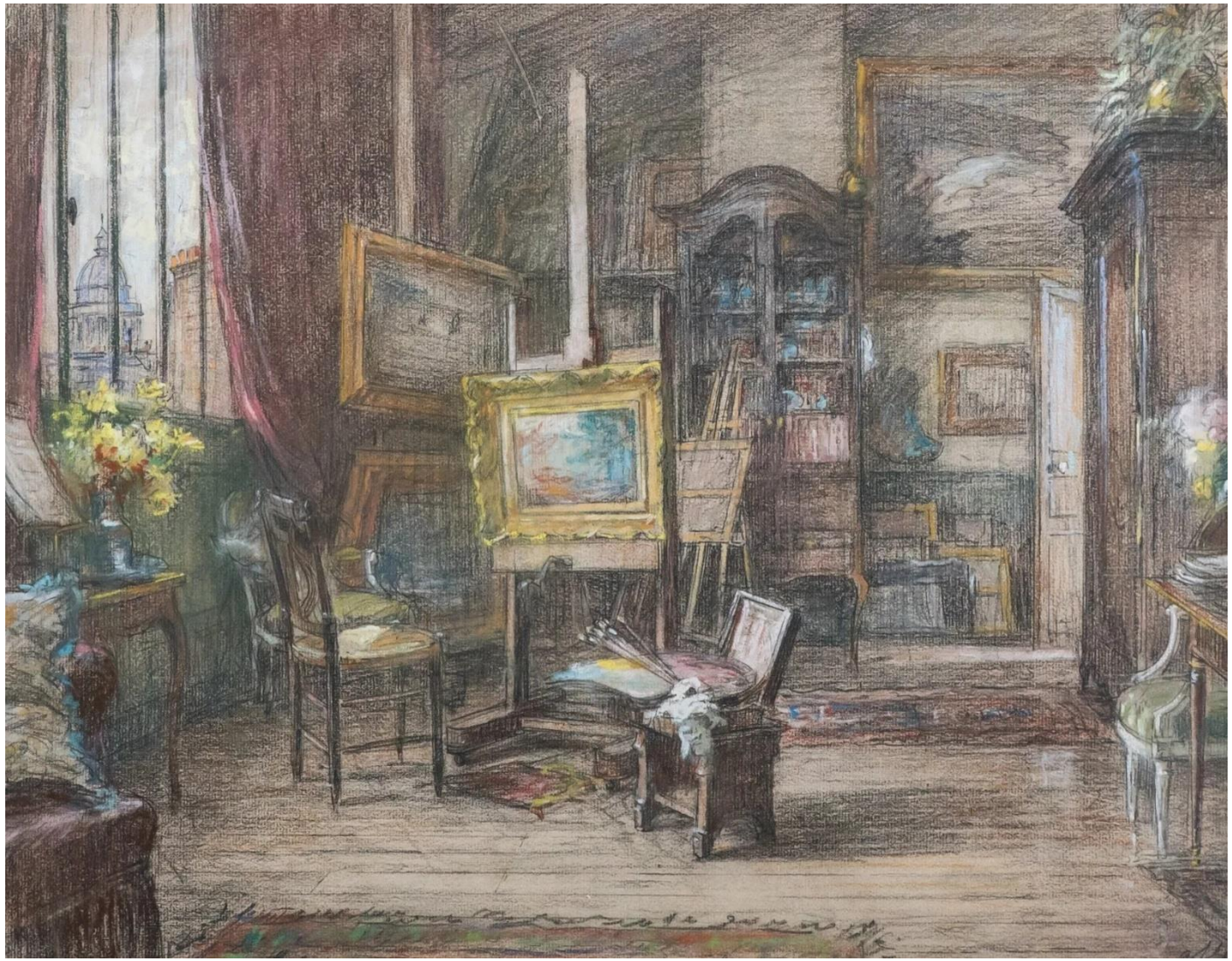
Installé dès la fin des années 1870 à Bordeaux, Cabié s'évade dans les landes girondines pour en croquer des paysages, majoritairement sur des panneaux biseautés de 36 par 52 centimètres environ, dont il gardera l'usage jusqu'aux années 1920.

Après un premier mariage à Arès sur le Bassin d'Arcachon qui le mène à peindre les paysages ensoleillés locaux, il divorce et se remarie en 1894 avec une périgourdine des Eyzies. Son troisième lieu de villégiature et de peinture est donc né avec cette union.
A partir de 1887, il expose chaque année au Salon des Artistes Français

L'île de Noirmoutier fut une autre terre de création pour Cabié. Pendant plus de vingt ans, il y réalisera ses paysages les plus lumineux, mais aussi les plus sombres. Dès 1902 il présente une très grande toile au Salon de Paris illustrant la Pointe Saint-Pierre, et parcourt le Bois de la Chaise à volonté pour en magnifier les sous-bois aux chênes verts tortueux et les percées lumineuses vers l'océan.
Le lieu représenté ici se trouve sur la côte Est l'île, dans le secteur du Bois de la Chaise, laissant le soleil se lever à l'horizon et inondant la composition de ses teintes chaudes au travers de la masse sombre d'un chêne vert vu à contre-jour. Le lieu précis est difficile à identifier, peut-être entre la plage des Sableaux et la plage des Dames, mais une dizaine d'autres œuvres ont été réalisées par le peintre à cet endroit exact, principalement sous des lumières zénithales.

Notre impressionnante toile peinte en 1910 est présentée l'année suivante au Salon des Artistes Français, mentionnée au livret comme la propriété de la veuve Théodore Rivierre. Son mari, né à Grues en Vendée, avait fondé à Creil, dans l'Oise, une clouterie, reprise d'une main de maître par sa veuve dès 1900, année de la mort du vendéen.
Il s'agissait probablement d'une commande, le côté intérieur (non visible) du châssis portant l'inscription *Madame Rivierre*, rappel des terres d'origine de son défunt mari.

Ecole Française du début du XXème siècle
Atelier d'artiste près du Panthéon à Paris
Pastel
37 x 47 cm
Monogrammé indistinctement (jV ?) et daté en bas à droite
1913



Il est difficile d'avoir une certitude sur l'adresse exacte de cet atelier d'artiste, qui, d'après la perspective et la dimension du dôme, ne peut en principe pas se trouver directement sur la place du Panthéon. Cela correspondrait plutôt à la rue Soufflot, vers le haut du côté impair, mais aucun immeuble ne possède de telles fenêtres.

Toutefois, le N°13 de la place du Panthéon est le seul du secteur qui possède une telle verrière ; le pan de mur surmonté de cheminées étant probablement celui de l'immeuble à l'angle de la rue d'Ulm et de la place. L'artiste aurait alors sciemment modifié la perspective et l'angle de vue.

Le style de notre pastel rappelle un peu celui de Vuillard. L'artiste, vraisemblablement un paysagiste, évolue dans un cadre bourgeois.

Fernand CIAN (Carrare, 1888 – Torbole, 1967), **Fernando CIANCIANAINI dit**
Jeune paysanne au fichu
Bronze à patine brune, fonte à la cire perdue
H : 32 cm (avec le socle)
Signé et situé Paris, sur le côté gauche. Mention *SALON 1911* sur le côté gauche

33



Œuvres en rapport :
- Salon des Artistes Français de 1911, n° 3227, titrée *Paysanne ; buste marbre*
- Salon des Artistes Français de 1914, n° 3629, titrée *Jeune paysanne ; tête bronze à cire perdue*

Provenance : collection de Mme de C. , Paris 16ème

Sculpteur d'origine italienne naturalisé français, Luciano Marcello Fernando Ciancianaini, dit Fernand Cian, se fit au cours de l'entre-deux-guerres une spécialité des bustes d'enfants réalisés avec virtuosité et illusionnisme à la manière du XVIIIème siècle (au point que le musée du Louvre en conserve un exemplaire, daté 1771), la plupart du temps en terre cuite ; il produisit aussi durant cette période plusieurs bustes de musiciens du XIXème siècle, comme ceux de Beethoven, Chopin, Liszt, Wagner, ou de personnages historiques comme Napoléon (Salon de 1935).

Cian grandit à Paris et devint très jeune élève de Falguière ; il poursuivit sa formation auprès d'un autre sculpteur d'origine toulousaine, Léo Laporte-Blairsy (1867-1923).

Exposant à neuf éditions du Salon de Paris, sous son nom d'origine Ciancianaini entre 1907 et 1914, puis en tant que Cian entre 1921 et 1935 (1921, 1924, 1927, 1928, 1935), il obtint une mention honorable en 1921 pour *Trois âmes*, également connu sous le nom de *Patria Mia*, un monument funéraire à la mémoire des soldats italiens morts pour la France au Chemin des Dames.

Jusqu'en 1912, il réside à Paris au 49 boulevard du Montparnasse, avec son frère Alcibiade-Charles-Joseph (né à Paris en 1883 et actif dans le secteur des arts décoratifs, il expose ainsi une pendule au Salon de 1911). L'existence d'une sculptrice, Jeannette Cian, vraisemblablement sa sœur, qui expose au Salon des Artistes Français en 1913 et 1914, où elle est décrite comme « *élève de son père* », laisse supposer que le père des Ciancianaini était également sculpteur.

Il demeure ensuite rue Dareau près du parc Montsouris, jusque vers 1930, avant de s'installer à Arcueil en banlieue sud de Paris, où il hébergera son camarade et compatriote sculpteur Adolfo Ponzarelli (natif de Carrare), dont il expose le buste au Salon de 1928.

L’amour et la nostalgie de son pays natal semblent alors interrompre sa carrière française après une dernière participation au Salon en 1935.

Avec sa compagne Sara Maccarini, rencontrée à Paris, Cian revient définitivement en Italie, à l’extrême nord du Lac de Garde, dans le petit village de Torbole. Il y fait construire une grande villa au bord du lac ; abandonnée dans les années 1970, la Villa Cian est rachetée et réaménagée par la municipalité au début des années 1980. Elle accueille aujourd’hui un restaurant.

Cian y réalise des bustes, comme ceux de Dante et de Goethe (la version en bronze, installée en 1939, est toujours visible sur la place des Alpes de Torbole), mais aussi de nombreuses figures en terre cuite qui décorent encore l'église locale Madonna delle Vittorie.

C’est le modèle original en marbre de notre buste que Cian présente en 1911, au côté d’une *Jeanne d’Arc* (qui viendra d’ailleurs orner plusieurs églises, comme en 1915 l’église de Saint-Loubès, près de Bordeaux, et en 1921 l’église de Trop-Mesnil, près de Rouen) en plâtre. La qualité de notre fonte à la cire perdue rend possible qu’elle corresponde à l’exemplaire en bronze exposé au Salon de 1914.

C’est un exemple de la production plus « naturaliste » et contemporaine de l’artiste, à côté du style néo XVIIIème qui fit son succès commercial (et financier) auprès du public. On y retrouve cependant l’influence de l’art grâcieux, sensible et délicat de Falguière, et le même traitement « lisse » du visage, contrastant avec celui, beaucoup plus ciselé, des coiffures.