

Œuvres sur papier

&

Esquisses

2017

GALERIE ERIC COATALEM  
136, rue du Faubourg Saint Honoré 75008 Paris  
Tél. 01 42 66 17 17 – Fax. 01 42 66 03 50  
[www.coatalem.com](http://www.coatalem.com) - [coatalem@coatalem.com](mailto:coatalem@coatalem.com)

A Charles, Louis et Pauline

Je tiens à remercier pour la réalisation des notices mais aussi, pour leur patience et leur précieuse aide : André Bancel, Jean-Luc Bordeaux, Sarah Catala, Clémentine Combes, Philippe Fravelles, Wanda de Guébriant, Thomas Hennocque, Jacques Hourrière, Pierre Jacky, Sylvain Kerspern, Alastair Laing, Sidonie Laude, Jane McAvok, Dominique Le Marois, Frédérique Mattéi, Thomas Montsarrat, Florent Piednoir, Dominique Serre.

Les dimensions sont données en millimètres en commençant par la hauteur.  
Les artistes sont classés dans l'ordre de leur date de naissance.

Tous les droits de reproduction sont strictement réservés à la Galerie Eric Coatalem, Paris.



**Baccio DELLA PORTA, dit Fra BARTOLOMMEO**

(Florence 1472 - Fiesole 1517)

***Étude d'homme marchant vers la droite***

Plume et encre brune, H. 227 mm ; L. 130 mm

Bibliographie : B. Berenson, « *The Drawings of the Florentine painters* », Chicago, The University of Chicago Press, 1938, vol II et III, n° 506, fig.444 ; K.T. Parker, « *Drawings of the Ashmolean Museum* », 1956, vol II, n° 104, pl.XXX.

Au crépuscule du XV<sup>e</sup> siècle, le jeune Baccio della Porta, à peine âgé de 12 ans, entre dans l'atelier du peintre Cosimo Rosselli à Florence, sa ville natale. Quelques années plus tard, il fonde son propre atelier au sein duquel sont réalisées bon nombre d'œuvres séduisant le grand prédicateur Savonarole. Ce dernier a une grande influence sur la carrière du peintre, au point qu'à la condamnation à mort de Savonarole en 1498, l'artiste laisse ses pinceaux de côté pour entrer au monastère. Il devient alors « Fra Bartolommeo » et consacre l'intégralité de son oeuvre à des sujets religieux. Jusqu'à sa mort, Fra Bartolommeo reste « le » maître florentin, avec Andrea del Sarto pour seul rival.



(Fig. 1) Plume et lavis gris,  
Palais Corsini, Rome



(Fig. 2) Plume et lavis gris,  
Ashmolean Museum, Oxford

Notre dessin est une étude inédite, préparatoire pour un des personnages situés à gauche d'une composition représentant *Saint Antonin distribuant l'aumône*. Nous connaissons deux versions de cette composition, l'une au Cabinet des dessins du Palais Corsini (Fig.1) et l'autre à l'Ashmolean Museum (Fig.2). Ces deux versions préparent elles aussi un cycle de trois peintures consacrées à la vie de l'évêque dominicain dont deux sont conservées au Musée civico de Pistoia. Entre les dessins préparatoires et le tableau final, la position de cet homme recevant l'aumône a évolué. Le mouvement marqué des jambes en marche s'est atténué, et le bras n'est plus ramené contre le buste mais tient un bâton de pèlerin, tandis que de l'autre main, l'homme tend son chapeau pour recevoir l'aumône du saint, tête inclinée en signe de pénitence et de remerciement.

Notre feuille, rarissime, a miraculeusement échappé à l'autodafé organisé par Savonarole pour détruire toute œuvre écrite, dessinée ou peinte ayant un caractère licencieux dans lequel le « futur » Fra Bartolommeo, grand adulateur de Savonarole, détruisit toutes ses œuvres jugées inacceptables par l'Eglise.

Saint Antonin, figure religieuse majeure de Florence au XV<sup>e</sup> siècle, est le fondateur du Monastère San Marco, qui accueillera Savonarole, puis Fra Bartolommeo en 1500.

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



**Bartolomeo PASSEROTTI**

(Bologne 1529 - 1592)

***Tête de dragon***

Plume et encre brune, H. 155 mm ; L. 200 mm

Provenance: Collection Charles Molinier (1845-1910) (Cachet Lugt n°2917).

Bibliographie: C. Hôper, *Bartolomeo Passerotti*, Ed. Wernersche Verlagsgesellschaft Worms, 1987 (Tome II, Z.345, pl.30a ; Z.115, pl.44a).

Bartolomeo Passerotti, originaire de Bologne, fait son apprentissage à Rome, à partir de 1551, auprès de l'architecte Girolamo Vignola puis du peintre Taddeo Zuccaro. Vers 1560, il ouvre un atelier à Bologne, rejoint la guilde des *Compagnia delle Quattro Arti* et enseigne à de nombreux élèves notamment les Carrache tout en gardant sa clientèle romaine. Passerotti devient un des grands portraitistes de son temps exécutant les portraits de plusieurs papes. Il travaille à la fin de sa carrière à des scènes de genres et des dessins très tortueux parfaitement reconnaissables. Sa peinture révèle les influences à la fois émiliennes (Corrège et Parmigianino), bolonaises (Pellegrino et Tibaldi) et nordiques (Calvaert, Spranger et de Vos).

Le sujet de notre feuille est une tête de dragon, créature fantastique présente dans différentes cultures anciennes : mythologies grecque, celtique et nordique, et bien sûr en Asie. Considéré au Moyen-Âge comme l'animal de l'Apocalypse, il est souvent représenté terrassé par Saint Michel ou Saint Georges. On retrouve également de grands chevaliers tels que Perceval et Lancelot combattant, dans leurs épopées, des dragons dont la représentation reste celle d'un corps de lézard haut sur pattes, ailé et effrayant. Les cultures orientales, elles, tiennent une représentation plus aimable du dragon : la majorité sont inoffensifs, créatures vivant au milieu des hommes, comme l'on pourrait représenter des chiens en Occident.

Notre dessin est caractéristique de l'œuvre de Bartolomeo Passerotti, habitué des représentations zoomorphes : les contours sont travaillés avec des traits insistants puis, à l'aide de hachures croisées, il sculpte les volumes et les ombres grâce à une technique influencée par l'art de Michel-Ange. Le bestiaire dessiné de Passerotti se retrouve dans les œuvres peintes tout au long de sa carrière : de nombreux animaux domestiques accompagnent les hommes dont il a réalisé les portraits, quant aux curiosités animales, bien plus rares, nous les retrouvons dans les scènes religieuses ou mythologiques.

Cette tête de dragon peut être rapprochée d'un autre dessin, aux dimensions et traits similaires, se trouvant dans la collection du Palazzo Rosso à Gênes (inv. 2555).



(Verso)

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



**Laurent de LA HYRE**

(Paris 1606-1656)

***Saint Mathieu***

Pierre noire et lavis gris, H. 114 mm ; L. 216 mm

Bibliographie : P. Rosenberg & J. Thuillier, *Laurent de La Hyre, 1606-1656, L'homme et l'oeuvre*, éd. Skira, Geneva, 1988, p. 161, n° 71.

Provenance : collection privée.

Laurent de La Hyre est l'aîné d'une famille aisée issue de la bourgeoisie parisienne. Il commence son apprentissage chez son père, qui avait exercé le métier de peintre pendant une partie de sa vie, puis se rend à Fontainebleau pour étudier les maîtres de la Renaissance française. Cette période, située entre 1623 et 1625, se révèle très enrichissante pour le jeune artiste même si, contrairement à ses contemporains, Vouet, Vignon ou Blanchard, La Hyre n'effectue pas de voyage en Italie. Sa carrière évolue vers un classicisme de plus en plus pur et raffiné, alliant la richesse expressive à l'harmonie des formes et des couleurs. La carrière de La Hyre sera malheureusement interrompue par sa mort prématurée en 1656.

Par la sobriété de son trait, Laurent de La Hyre nous dévoile la retenue et la méditation de saint Mathieu en pleine écriture et assisté d'un ange.

Personne mieux que Dezallier d'Argenville ne décrit les feuilles de La Hyre : « ...*Rien n'est si fini que ses desseins: ils vont même quelquefois jusqu'au froid; mais les beaux, par un suave, par des caractères de têtes, recherchés et expressifs, sont exempts de ce défaut. La plupart de ses desseins sont à la pierre noire, soutenu d'un petit lavis d'encre de la Chine recouvert de hachures au même crayon...*».

Une autre version de cette feuille, plus sèche et moins onctueuse, se trouve au Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstich Kabinett de Berlin (P. Rosenberg and J. Thuillier, *Laurent de La Hyre, 1606-1656, L'homme et l'oeuvre*, éd. Skira, Geneva 1988, p. 161, n° 72.)

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



**Reynaud LEVIEUX**

(Nîmes, 1613 - Rome, 1699)

***Le couronnement d'épines***

Plume et lavis d'encre, H. 225 mm ; L. 285 mm

Annoté, signé et daté au dos.

Bibliographie : Henry Wytenhove, *Reynaud Levieux et la peinture classique en Provence*, Aix-en-Provence, 1990, p. 84, 108, 110, 151 (Tm24), 153 (Tm41).

Reynaud Levieux se forme auprès de son père peintre-verrier. A Rome en 1635, comme Mignard, Dufresnoy et bien d'autres, il évolue dans le cercle de Poussin et participe en outre aux copies d'après Raphaël sous la direction de ce dernier. De retour à Nîmes en 1643, Levieux repart pour Montpellier en 1648-1649. Notre dessin, préparatoire à une importante commande, marque alors le début d'un long séjour en Avignon. En 1660, Levieux part pour Aix, profitant du départ de Nicolas Mignard pour Paris. Il s'installe finalement à Rome en 1696 où il meurt trois ans plus tard. Les liens tissés lui auront cependant permis de continuer à alimenter la Provence de sa production.



Cette feuille est en fait un contrat dont le texte, au verso, explique les termes :

« Je soussigné Regnaud Levieux peintre confesse avoir/ reçu du révérend père procureur de la chartreuse de Ville Neuve la somme de trois pistoles Espagne/ pour ... (?) d'un tableau que promet lui faire conformel/ au dessein ci-derrière tracé; lequel promet de lui rendre/ achevé dans quatre mois prochain (\*ajout en fin de texte) pour le prix et somme de vingt pistoles Espagne de la grandeur/ de dix pans de hauteur ou environ et de huit de large;/ fait à Ville Neuve ce treizième (?) janvier mil six-cents cinquante./ RLevieux. »

Il s'agissait donc de peindre un *Couronnement d'épines* pour la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Aujourd'hui perdu, le tableau semble avoir été admiré puisque le président de Brosses, de passage en Avignon en 1739, souhaite le voir pour en avoir « *jadis ouï dire grand cas* ».

Le texte du président de Brosses suggère que cette commande inaugure un cycle de quatre tableaux sur le thème de la Passion complété d'une *Crucifixion*, d'une *Descente de croix* - aujourd'hui à la collégiale Notre-Dame de la ville - et de l'admirable *Déploration par les anges*, aujourd'hui au Musée Pierre-de-Luxembourg d'Avignon.

Les dessins de Reynaud Levieux sont encore très rares : ils montrent tous une facture apparemment relâchée mais dont l'examen attentif atteste l'autorité. Il définit simplement les formes et s'attache ensuite aux incidences de la lumière à l'aide du lavis et des hachures de la plume. Cette approche technique prépare idéalement ses peintures, marquées par la sculpturalité des drapés, la géométrisation des anatomies, la puissance des personnages dans un décor sobre, souvent baigné d'ombres profondes. Notre feuille, datée, circonstanciée, constitue donc un apport de première importance pour la compréhension de son art, et sa place dans la création artistique en Provence au XVII<sup>e</sup> siècle.

Nous remercions monsieur Sylvain Kerspern pour son aide à la rédaction de cette notice.

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS





## Charles LE BRUN

(Paris 1619 - 1690)

### *Etude de figure pour la voûte de la galerie de l'Hôtel Lambert*

Sanguine et rehauts de blanc sur papier beige. H. 355 mm ; L. 213 mm

Provenance : cachet de l'Alliance des Arts (Lugt n° 61)

Fils de Nicolas Le Brun, maître sculpteur, Charles Le Brun étudie auprès du maniériste Georges Lallemant avant de devenir l'élève de François Perrier, en 1632. Dès 1634, la protection du chancelier Séguier lui permet de rencontrer Simon Vouet puis de partir en Italie en 1642, avec Nicolas Poussin qui retourne à Rome. Le Brun fait preuve déjà d'une activité extraordinaire : quand il ne peint pas, il grave à l'eau forte, compose des dessins de thèses, modèle en cire... Fort bien accueilli à Rome par le Cardinal Barberini et le Pape Urbain VIII, il y reste quatre ans. De retour à Paris en 1648, Le Brun participe activement à la fondation de l'Académie. En 1649, il rencontre le Cardinal de Mazarin, qui le présente au roi Louis XIV. Colbert le nomme directeur des Gobelins et, en 1660, le roi lui commande plusieurs sujets sur l'Histoire d'Alexandre. Premier peintre en 1662, Le Brun décore pour Fouquet le château de Vaux le Vicomte, pour Colbert le château et les pavillons de Sceaux, les façades des pavillons de Marly et les demeures royales comme la Galerie d'Apollon au Louvre, l'escalier des Ambassadeurs et la Galerie des Glaces à Versailles... Il régnera sur tous les arts de l'époque avant d'être détrôné par son concurrent Pierre Mignard.



Détail de la voûte, Galerie d'Hercule  
Hôtel Lambert, Paris

Notre dessin est une étude pour l'une des figures portant un trophée d'armes, destinées au décor de la voûte de la Galerie d'Hercule de l'Hôtel Lambert à Paris.

Commandé vers 1640 par le financier Jean Baptiste Lambert, l'Hôtel Lambert a été construit par Le Vau sur la pointe orientale de l'Île Saint Louis. La réalisation du décor intérieur fut confiée vers 1649 aux peintres Eustache Le Sueur et Charles Lebrun et les travaux durèrent jusqu'en 1662. Le Brun réalisa notamment la célèbre galerie d'Hercule qui préfigure la Galerie des Glaces de Versailles.

Le Brun développa un programme décoratif ambitieux, portant nettement la marque de ses années italiennes. La galerie est en effet entièrement peinte. Les caissons, voûtes, sculptures, tapisseries et divers éléments architecturaux sont feints. L'ensemble s'organise autour de la figure d'Hercule. Afin de respecter le cycle iconographique et le principe d'unité de temps, lieu et sujet, Le Brun divise le plafond en plusieurs compartiments narratifs.

Notre étude de figure ailée présente quelques variantes, notamment l'absence d'ails.

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



## Joseph WERNER

(Berne 1637 - 1710)

### *Le Jugement de Pâris*

Gouache sur parchemin, H. 130 mm ; L. 170 mm

Bibliographie : J. Glaesemer, *Joseph Werner*, Prestel Verlag München, 1974, n°96, p. 171.

Joseph Werner fut élève de son père et de Matthieu Merian à Berne. Ce dernier fut frappé par les dispositions de l'élève, et lui conseilla de voyager en Italie. Il le confia à un riche amateur, qui se rendait à Rome, le défraya, l'aida de ses conseils, et lui facilita son séjour par tous les moyens afin de le rendre plus fructueux. Le jeune artiste dessinait, copiait tout ce qui lui semblait digne d'attention. Il s'adonna d'abord à la peinture à l'huile, puis à la fresque. Cependant ces arts n'étant pas tout à fait à son goût, il les délaissa pour se livrer exclusivement à la miniature, pour laquelle il avait un réel talent. Ne voulant pas se borner aux portraits, il traita l'histoire et la mythologie avec brio, ce qui lui permit d'obtenir une clientèle de plus en plus importante. Malgré la petitesse du cadre et l'exiguïté des figures, il avait l'art de conserver la proportion des figures, l'expression vive et exacte des sujets et tout l'effet d'un grand tableau.

Sa réputation se répandit dans toute l'Europe, et Louis XIV l'appela à sa cour. Arrivé à Versailles, Werner peignit plusieurs fois le portrait du monarque, et il composa à sa louange plusieurs sujets allégoriques, pleins d'esprit et parfaitement peints. Malgré la faveur dont l'honorait le roi, qui se plaisait souvent à venir le voir travailler, il ne put résister au désir de revoir sa patrie. Revenu avec sa famille à Berne, il y mourut en 1710.



(Fig. 1) Gouache sur parchemin, H. 140 mm ; L. 164 mm  
Berne, Kunstmuseum

Notre gouache sur parchemin représente le *Jugement de Pâris*, scène de la mythologie grecque préfigurant la guerre de Troie. Elle met en compétition les déesses Héra, Athéna et Aphrodite (Fig. 1) qui se départagent une pomme d'or envoyée par Éris, déesse de la discorde. Cette pomme sur laquelle est écrit "Pour la plus belle.", est donc appelée la "pomme de la discorde". C'est à Pâris que revient la charge de ce lourd jugement.

Dans notre scène, les drapés cachent toutes les formes voluptueuses, contrairement à la version du Kunstmuseum de Berne où les déesses sont présentées nues. Notre version est certainement la seconde, son commanditaire préférant probablement une version plus pudique.

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



## Michel II CORNEILLE dit le Jeune

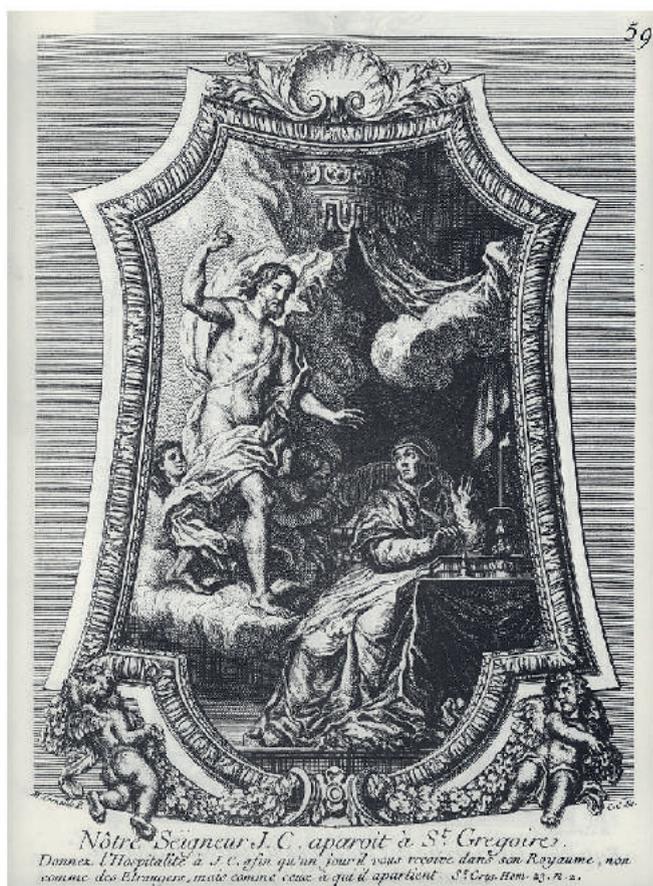
(Paris 1642 - 1708)

### *Apparition du Christ à Saint Grégoire*

Esquisse à l'huile sur toile, H. 44,5 cm ; L. 32 cm

Bibliographie : Abbé Gabriel Pérau, *Description historique de l'Hotel Royal des Invalides*, Ed du Palais Royal, 1974, planche 59, p. 78.

Fils de Michel I<sup>er</sup> Corneille dit l'Ancien, Michel II Corneille, dit aussi le Jeune, a été l'élève de son père, peintre d'histoire et membre fondateur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Durant son séjour en Italie aux environs de 1659 à 1663, Corneille II a réalisé de nombreuses copies d'après les maîtres, en particulier Raphaël et Annibale Carrache. Reçu à l'Académie royale en 1663 à son retour, Corneille II poursuit sa carrière officielle en devenant professeur en 1690. Auparavant, il réalise la commande des peintures destinées à orner le salon de Mercure, futur salon des Nobles (1671-1680), un May à Notre-Dame de Paris, le décor de l'un des réfectoires des soldats à l'Hôtel des Invalides (1680-1681) et fournit des cartons de tapisseries pour la Manufacture des Gobelins (1684-1686). Collaborateur de Charles Le Brun à Versailles, il se rapproche progressivement du rival de ce dernier, Pierre Mignard. Corneille II a mené l'essentiel de sa carrière à la Manufacture des Gobelins, où il disposait d'un logement et d'un atelier.

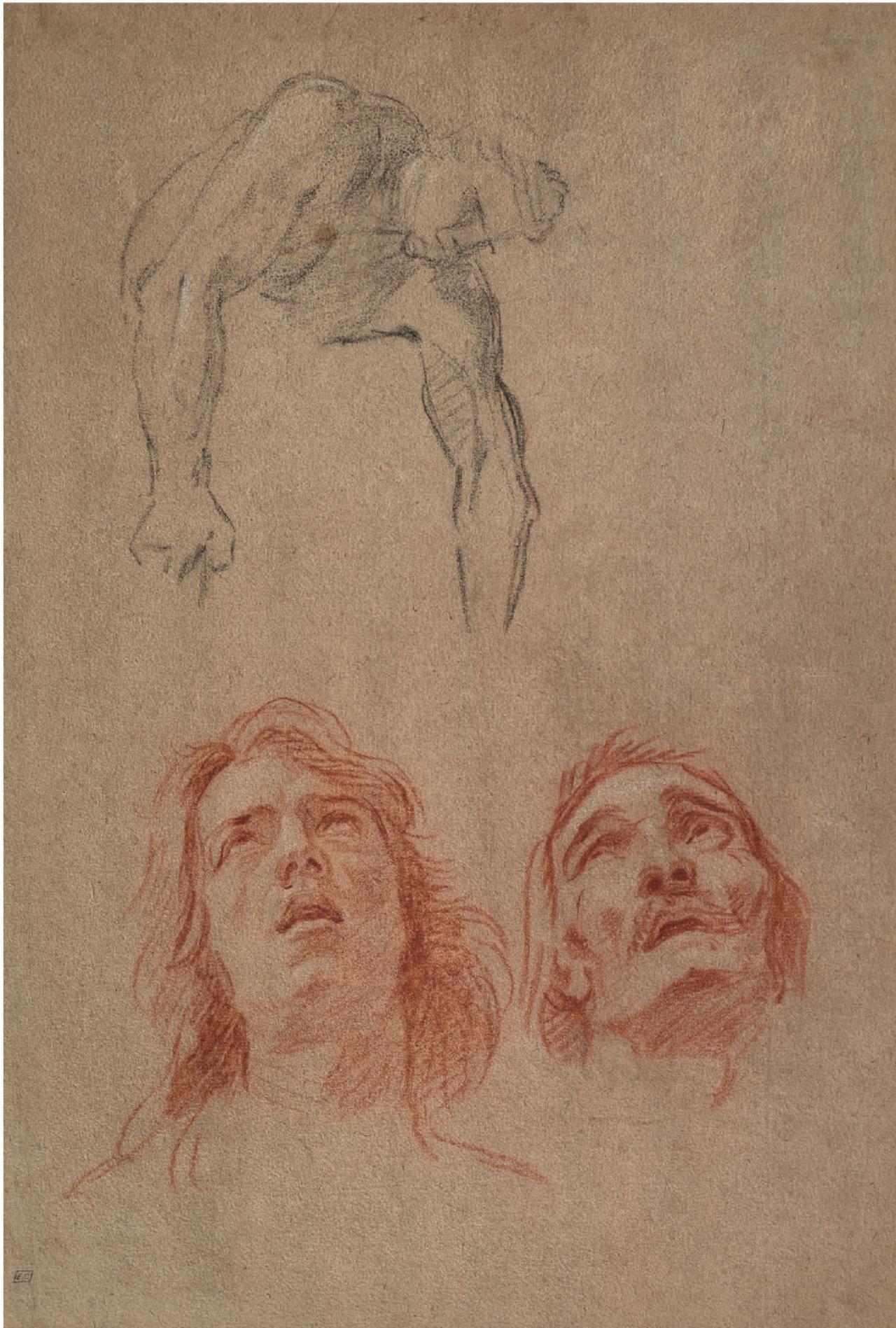


(Fig. 1) Gravure par Cochin, d'après Michel II Corneille

Durant les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, Jules-Hardouin Mansart commande à Michel Corneille, un cycle de six fresques représentant la vie de Saint Grégoire pour décorer une chapelle latérale de l'église royale de Invalides. Bon Boullogne recevra la charge des chapelles consacrées à Saint Ambroise et Saint Jérôme, Louis de Boullogne celle dédiée à Saint Augustin. Cet ensemble, auquel de nombreux autres artistes ont collaboré aux plafonds et autres fresques, fut livré en 1706 pour malheureusement être rapidement remplacé dès les années 1760/70, à la suite d'infiltrations.

Notre tableau est un *modello* avec une belle variante, notamment la position du Sauveur, relatant la vision de Saint Grégoire, moment où le Christ lui apparaît dans ses appartements du Vatican. Nous connaissons l'œuvre finale grâce aux gravures de Cochin de 1756 (Fig.1), pour la description des Invalides écrite par l'abbé Pérau.

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



**Jean JOUVENET**

(Rouen 1644 - Paris 1717)

*Étude, recto verso, pour le Martyre de saint André*

Sanguine, crayon noir et rehauts de craie blanche, H. 512 mm ; L. 349 mm

Provenance: collection E. Calando (Lugt n°837).

Bibliographie : 2010, Antoine Schnapper, *Jean Jouvenet 1644-1717 et la peinture d'histoire à Paris*, Ed. Arthéna, Paris, pp. 220 et 337, n° P. 67, D. 36, et D. 37 (Œuvres en rapport).

Jean Jouvenet est l'un des principaux représentants de la peinture française de la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Après avoir reçu une première formation de son père, Laurent Jouvenet, peintre et sculpteur installé à Rouen, il rejoint Paris en 1661 pour y poursuivre ses études artistiques. En 1669, il rencontre Charles Le Brun avec lequel il collabore au Château de Saint-Germain-en-Laye, aux Tuileries puis à Versailles. Son May de 1673 marque véritablement le début de sa renommée et lui vaut l'admiration de toute une clientèle de riches collectionneurs privés, pour lesquels il réalise de grandes compositions décoratives, alliant une certaine rigueur esthétique héritée de Poussin et de Le Brun, à une utilisation de la couleur s'inspirant de la peinture de Rubens. Jouvenet reçoit d'importantes commandes de tableaux pour des églises et couvents parisiens. Reçu à l'Académie en 1675, il mène une longue carrière de peintre officiel couronnée de succès.

Notre feuille est une étude pour un tableau perdu représentant *le Martyre de Saint André*. La présence de cette importante huile sur bois de 2,38m x 1,65m est attestée à partir de 1698 dans l'église Saint-Roch à Paris. Saisi à la Révolution, le tableau est exposé à Versailles dans l'éphémère Musée de l'école française en 1797. Retenu en mai 1806 dans une liste de tableaux propres à décorer les « Chapelles Impériales », il est envoyé à l'église Saint-Germain-des-Près où l'on perd bientôt sa trace.

Nous connaissons la composition grâce à un dessin conservé à l'Albertina de Vienne (Fig. 1) où l'on retrouve le personnage debout sur l'échelle ainsi que l'homme soutenant Saint André.



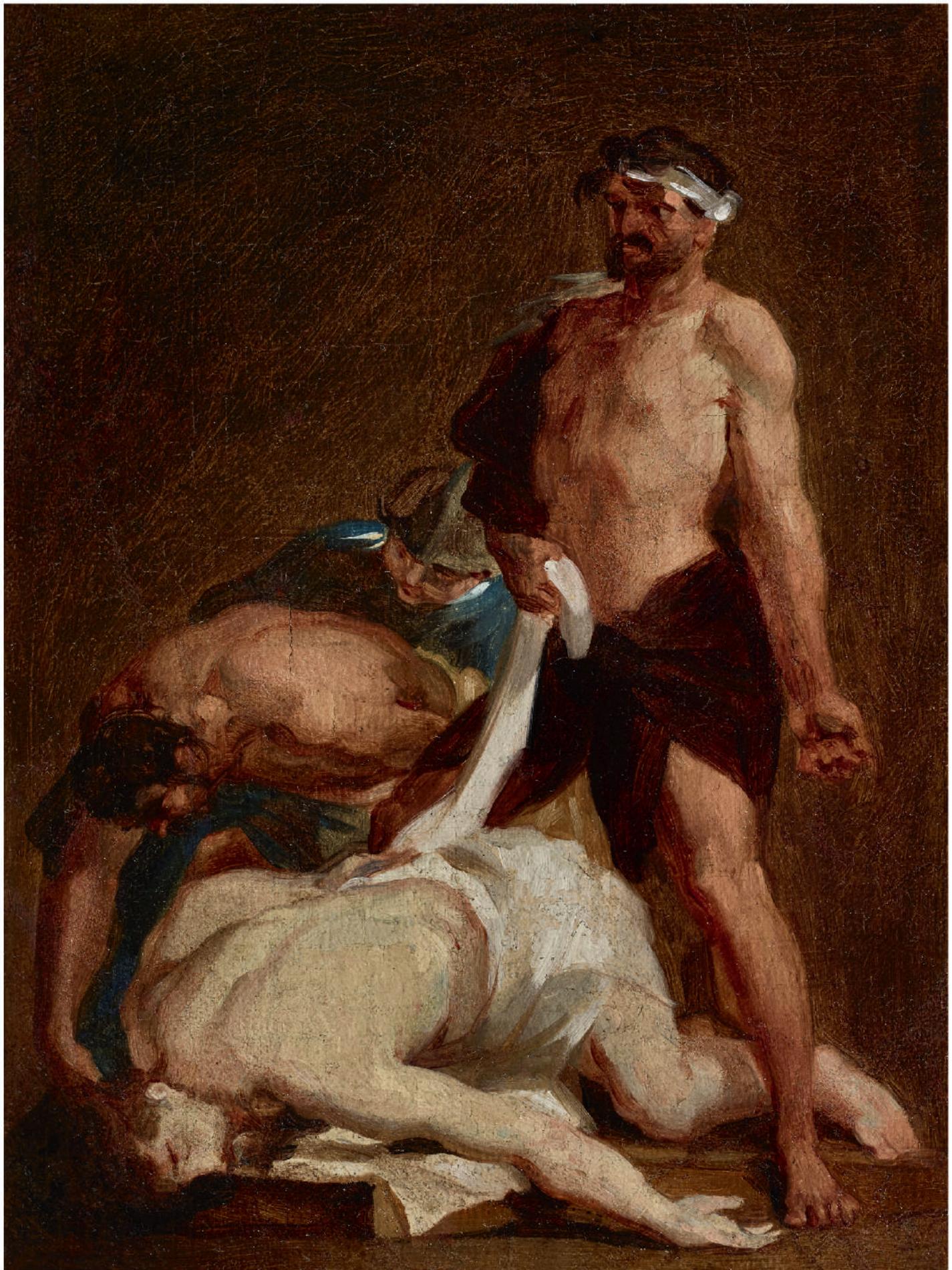
(Fig. 1) Albertina Graphische Sammlung, Vienne



(Verso)

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS





## Louis CRETEY

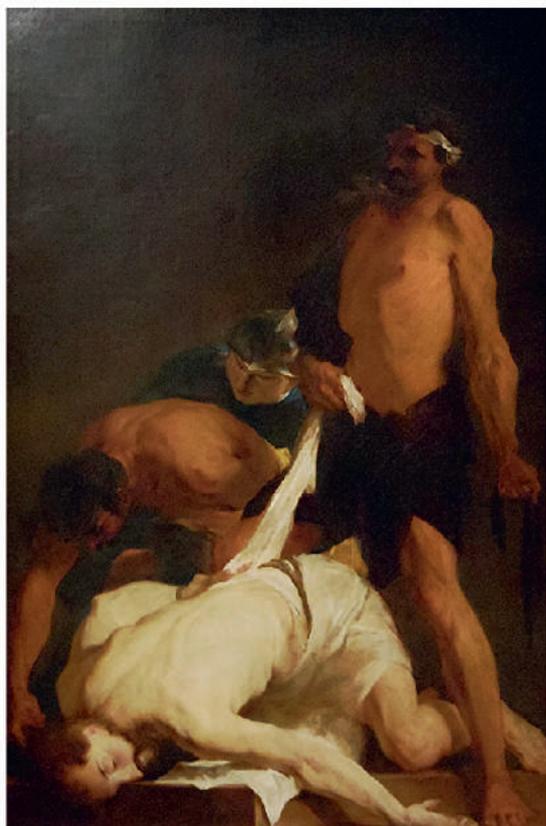
(Lyon vers 1645 - après 1690)

### *Le Christ déposé après la flagellation*

Esquisse à l'huile sur toile, H. 23,5 cm ; L. 17,5 cm

Bibliographie : A. Henry-Gobet, *Louis Cretey, Un visionnaire entre Lyon et Rome*, Somogy Editions d'Art, 2010, P.08, p. 88-89.

Louis Cretey compte parmi les principaux représentants de la peinture lyonnaise du XVII<sup>e</sup> siècle. Il séjourne une première fois à Rome de 1663 à 1666. Après un bref séjour à Parme où il fait la connaissance de Giovanni Simone Boscoli issu de la noblesse florentine et du Lieutenant général de l'Artillerie de Ranuccio II Farnèse, 6<sup>ème</sup> duc de Parme, il rentre à Lyon où il se marie en 1667 avec une certaine Marie Pélaton. De nouveau, il gagne l'Italie vers 1671 et y demeure probablement jusqu'aux alentours de 1679 travaillant pour de riches collectionneurs et en particulier le cardinal Giuseppe Renato Imerali. De retour dans sa ville natale, où sa présence est attestée pour la dernière fois par un document écrit en 1690, il collabore avec Thomas Blanchet (1614-1689), chef de file de l'école lyonnaise de l'époque. Tous deux furent désignés en 1682 pour décorer le Palais de Justice. Cretey mène à Lyon une brillante carrière artistique et notamment réalise la décoration du réfectoire de l'abbaye bénédictine de Saint Pierre, devenue aujourd'hui le musée des Beaux-Arts de Lyon. Il reçoit d'importantes commandes officielles, auxquelles il faut ajouter les nombreux tableaux réalisés pour des communautés religieuses et des collectionneurs privés, en particulier pour Jean-Baptiste Bay de Curis, (1674-1761), conseiller à la Cour des Monnaies, membre de l'Académie de Lyon.



Notre tableau est un *modello* pour le grand format du Musée de Marseille dont le sujet, les proportions et les couleurs sont totalement similaires à quelques détails près (Fig.1). Notre petite esquisse rayonne par la vivacité du trait et les teintes employées par Cretey. Le sujet est traité avec chaleur que l'on retrouve dans l'ensemble du corpus du peintre. Réalisé entre 1671 et 1678, lors de son premier séjour romain, Cretey prend certainement exemple sur des œuvres des Carrache ou de Preti. La position du Christ, sombrant dans l'inconscience, le corps immaculé, les bourreaux torsés nus et le soldat casqué illustrent la suite de la sixième station du chemin de croix : la flagellation du Christ.

(Fig. 1) Huile sur toile, 1,71 x 1,18 m  
Musée des Beaux Arts, Marseille

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



## René-Antoine HOUASSE

(Paris 1645 -1710)

### *Etude pour la figure de l'Asie, plafond de l'Abondance à Versailles*

Crayon noir et rehauts de craie blanche sur papier bleu-gris, H. 265 mm ; L. 400 mm

Elève puis proche collaborateur de Charles Le Brun, René-Antoine Houasse fut reçu académicien en 1673 et prit part la même année au Salon avec un plafond, *La Terreur et ses attributs*. D'après Papillon de la Ferté, il fut appelé en Espagne par le Roi Charles II et exécuta d'importants travaux à Madrid puis rentra à Paris en 1692.

René-Antoine Houasse fut de ceux qui, ignorant l'issue de la fameuse querelle du coloris, continuèrent résolument de cultiver la claire manière classique jusqu'au début du XVIIIème siècle. Sa carrière au sein de l'Académie fut à la mesure de son engagement esthétique : adjoint à professeur en 1675, il devint professeur en 1680, trésorier en 1692, adjoint à recteur en 1695, et enfin directeur de l'Académie de France à Rome de 1699 à 1705.

Très tôt associé aux grandes entreprises décoratives de Le Brun, Houasse se distingua aux Tuileries (*Galerie de Diane*, 1670, détruite) et surtout à Versailles : Salon de Mars, 1673, Salon de Vénus, 1680, Salon de l'Abondance, 1683 ou encore le Salon octogone de l'appartement des bains, 1677 (détruit). Le may de 1675 lui fut également confié (*Saint Etienne conduit au supplice*, Musée du Louvre).

Notre étude est préparatoire à la figure de l'Asie pour le plafond du *Salon de l'Abondance* à Versailles. Achevé en 1683, ce dernier représente au centre la Magnanimité, la Magnificence, et le Génie de l'Art, qui symbolisent la puissance et la vertu du monarque. Les allégories périphériques personnifient la richesse du Roi et de son règne, notamment l'allégorie de l'Asie, pour laquelle notre dessin est préparatoire, symbole d'abondance. Elle tient dans sa main levée vers le groupe central, un encensoir fumant qui évoque les produits rares comme l'encens, le parfum et les épices, importés par la Compagnie des Indes fondée en 1664.



Détail du plafond de l'Abondance, *Allégorie de l'Asie*, 1683, Versailles

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



## Hyacinthe RIGAUD

(Perpignan 1659 – Paris 1743)

### *Portrait de Pierre Puget*

Pierre noire et rehauts de blanc, H. 279 mm ; L. 229 mm

Bibliographie : A. James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud 1659-1743*, éd. Faton 2016, Catalogue Raisonné, Tome II, p. 623, D.144.

Célèbre portraitiste de Louis XIV, Hyacinthe Rigaud réalise les portraits de tout ce que le siècle compte de célèbre et d'illustre en Europe. Descendant d'une lignée d'artistes bien implantés dans le bassin perpignanais, Rigaud fait son apprentissage à Montpellier chez Paul Pezet qui possède une collection de tableaux de maîtres flamands ayant très probablement initié l'œil de Hyacinthe. Grâce à A. Ranc il découvre l'œuvre de van Dyck. Rigaud a vingt-deux ans lorsqu'il décide de s'installer à Paris. Un an après, il obtient le prix de l'Académie royale, avec *Cain bâtissant la ville d'Hénoch*. En 1685, il gagne le premier prix de Rome et s'établit sur la paroisse Saint-Eustache, rue Neuve-des-Petits-Champs. Au sein d'un quartier privilégié, gorgé d'artistes : peintres, doreurs, graveurs ou musiciens, éditeurs, facteurs et ébénistes, Rigaud s'active. Sa réputation s'affirme lorsqu'il peint le portrait de Monsieur, frère du roi. Ses clients, artistes et bourgeois fortunés, apprécient immédiatement sa technique révolutionnaire, la vérité du rendu des traits, jusqu'ici trop souvent idéalisés. À cette ressemblance confondante, Rigaud allie rapidement une science des textures et des couleurs, à tel point que nombreux seront ceux qui avoueront devoir toucher la toile pour se rendre compte que les soieries et autres drapés n'étaient pas réels mais simplement peints! *La vérité brillait dans tout ce qu'il faisait [...]. Rigaud savait donner à ses portraits une si parfaite ressemblance, que du plus loin qu'on les apercevait, on entrait pour ainsi dire en conversation avec les personnes qu'ils représentaient* nous avouera plus tard Dezallier d'Argenville, l'un des clients du peintre. Il est agréé par l'Académie le 5 août 1684.

La ressemblance avec les quelques portraits attestés de Puget, particulièrement celui peint par son fils François Puget, ne laisse aucun doute sur l'identité du modèle de ce dessin. En outre, la sculpture sur laquelle l'artiste repose son bras représente le chef-d'œuvre de Puget : le lutteur antique *Milon de Croton*, conservé au Louvre. Ce dessin, à la qualité exceptionnelle, est laissé inachevé et présente un repentir au niveau de la position du maillet. Le rendu sensible du visage exécuté avec une minutieuse précision et la texture moelleuse des drapés est caractéristique des plus beaux dessins conservés de Rigaud. Nous ignorons la destination précise de cette feuille, mais peut-être fut elle préparatoire à un tableau que Rigaud n'eut pas le temps d'entreprendre, Puget disparaissant en 1694.

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



## Hyacinthe RIGAUD

(Perpignan 1659 – Paris 1743)

*Louis XIV en costume de sacre*

Esquisse à l'huile sur toile, H. 55 cm ; L. 46 cm

Bibliographie : A. James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud, 1659-1743*, éd. Faton 2016, Catalogue raisonné, p. 258.

Hyacinthe Rigaud eut l'honneur en 1700 d'être nommé par Sa Majesté le roi Louis XIV pour peindre Philippe V d'Espagne, son petit-fils, avant son départ pour son nouveau royaume. Cet ouvrage incita le roi d'Espagne à prier son grand-père, de lui donner aussi son portrait peint de la même main. Le monarque en fut si satisfait qu'il ordonna à Rigaud d'en faire une copie de même grandeur, pour l'envoyer au roi d'Espagne, à la place de l'original. En réalité, les deux tableaux restèrent en France et se trouvent aujourd'hui au Louvre (Inv. 7492) et la réplique à Versailles (Inv. 7494).

Il existe de nombreuses variantes entre notre *modello* et le tableau final : le grand dais rouge a été agrandi dans la composition finale et a nécessité un changement de la perspective du fond, la niche a été abaissée et raccourcie et inévitablement la plate-face basse quadrilobée et le sol bien visibles dans notre tableau n'existent plus dans le tableau du Louvre, le jeu de jambe du roi est différent ainsi que la position du pied gauche, plus ouverte dans l'esquisse. De même, le fauteuil à droite a finalement été positionné moins en retrait et les accotoirs ont été raccourcis. Le tabouret supportant une partie des regalia, devenu légèrement plus grand, déborde à gauche du piédestal des colonnes ou Thémis, figurant sur le bas-relief, est dans une position bien différente. Les plis du manteau d'hermine ont été changés et les fleurs de lys, aux positions plus naturelles dans l'esquisse, sont finalement plus lisibles dans la version finale. On retrouve le phylactère, qui allait supporter la signature de Rigaud dans toutes les répliques issues de l'atelier de Rigaud ou de celui du roi mais pas dans notre esquisse. Le cadrage a également été modifié pour un format en hauteur plus imposant.



*Louis XIV en costume de sacre,*  
Musée du Louvre

Ces variations apportent une amélioration à la composition finale et prouvent l'antériorité de cette merveilleuse esquisse dont l'aspect extrêmement abouti est logique compte tenu de l'importance de la commande.

Une petite version conservée à Chantilly, autrefois considérée comme un *modello* de la toile du Louvre, est en fait, d'après Ariane James-Sarazin, un *ricordo* destiné au cabinet du roi pour servir de modèle aux copistes chargés de diffuser la nouvelle effigie du monarque.

La réapparition de ce *modello* est d'une grande importance pour la connaissance de l'art de Rigaud et de ce portrait royal qui allait devenir la plus grande image du pouvoir absolu pour les siècles à venir.

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



**Alexandre-François DESPORTES**

(Champigneules 1661 - Paris 1743)

***Un sanglier forcé par des chiens***

Huile sur papier marouflé sur toile ovale, H. 31 cm L. 27 cm

Provenance: probablement l'esquisse peinte pour le cabinet de Louis XV à Versailles vers 1729 ; vente Drouot les 14 et 15 juin 1956, n° 77 comme « Oudry » ; collection Lucien Guy Raud.

Bibliographie: Georges de Lastic, Pierre Jacky, *Desportes catalogue Raisonné*, éditions Monelle Hayot, Saint-Rémy-en-l'eau, 2010, vol. 1, p. 205, P 740 (localisation inconnue).

« *Les plus grands connaisseurs disaient de lui qu'il était aussi bon poète avec son pinceau que le célèbre Jean de La Fontaine était bon peintre avec sa plume* ». *Mercur de France*, 1743.

Né en 1661, Alexandre-François Desportes commence son apprentissage à Paris en 1673 chez le peintre animalier Nicasiaus Bernaerts (1608-1678) qui lui transmet son héritage issu de l'école flamande et de l'œuvre de Frans Snyders en particulier. Il exécute divers décors de théâtre et autres décorations intérieures. En 1692-1693, il oeuvre à la manufacture des Gobelins où lui est confiée la charge de peindre les animaux des cartons de la célèbre « *Tenture des Indes* », occasion pour lui de se familiariser avec l'art d'un autre peintre animalier flamand, Pieter Boel (1622-1674), collaborateur de Charles Le Brun. Il opte un temps pour l'art du portrait à la cour de Pologne en 1695-1696 mais abandonne rapidement ce savoir-faire, revint en France, et renoue avec la décoration intérieure. Il exécute des décors au côté de Claude III Audran, à Paris, à Clichy, à Anet ou encore à Versailles. Reçu en 1699 à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en qualité de « *peintre d'animaux* » avec son fameux *Autoportrait en chasseur*, aujourd'hui conservé au musée du Louvre, il obtient l'année suivante sa première commande officielle de Louis XIV avec cinq toiles destinées au décor de l'antichambre de l'appartement d'hiver de la ménagerie du château de Versailles. Cette commande lui assure désormais sa renommée et est suivie d'un véritable engouement pour ces sujets cynégétiques. Le succès de Desportes est considérable. Le Grand Dauphin, grand veneur comme son père, lui commande diverses scènes de chasse pour son château de Meudon entre 1702 et 1709. Durant le premier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, ses commanditaires tant français qu'étrangers se multiplient et ce n'est qu'à partir de 1724-1725 que son monopole est rompu par l'arrivée de Jean-Baptiste Oudry (Paris, 1686-1755) avec lequel il est choisi par le duc de Bourbon pour la décoration du château de Chantilly.

Datée vers 1729, notre esquisse pourrait, selon le spécialiste Pierre Jacky, être l'esquisse préparatoire de la *Chasse au sanglier* peinte pour le nouveau cabinet de Louis XV à Versailles (Jacky et Lastic P 733), non localisée aujourd'hui mais dont la description correspond à la composition de notre tableau: « *Sanglier coëffé par deux lévriers du trait et environné par plusieurs autres chiens, qui le mordent ou sont blessés, dans un paysage* ».

Notre tableau constitue, sans conteste, un précieux témoignage, frappant par sa justesse de ton et la perception de l'artiste, capable de saisir sur le vif une attitude précise. Desportes a exécuté cette étude à la pointe du pinceau, utilisant l'huile en touches légères et souples comme de l'aquarelle, une technique qui confère à ces études un aspect moderne et très original.

Ayant échappé à la donation royale de 1784, notre tableau est l'une des très rares études sur papier de Desportes à être demeurée jusqu'à ce jour en main privée.

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



10  
11



**François LE MOYNE**

(Paris 1688 - 1737)

*Etude de guerrier*

Pierre noire rehaussée de craie blanche, H. 333 mm ; L. 373 mm

Provenance : Baron Roger Portalis (cachet : Lugt. 2232) ; Emile Wauters (cachet : Lugt. 911).

Œuvres en rapport : *Tancrede rendant les armes à Clorinde*, huile sur toile, 1722, Besançon, Musée des Beaux-Arts (Inv. 850.21.1).

François Le Moyne commence son apprentissage avec Robert Le Vrac de Tournières, avant d'être placé dans l'atelier de Louis Galloche. Il obtient le Prix de Rome en 1711 mais ne peut effectuer le séjour à l'Académie de France à Rome à cause des problèmes financiers que la France connut à la fin du règne de Louis XIV. Son mécène, François Berger, l'emmène visiter l'Italie de 1723 à 1724. Agréé en 1716 avec une *Adoration des Mages*, il est reçu deux ans plus tard avec *Hercule tuant Cacus* (Paris, Ecole nationale des Beaux-Arts). Sa réputation s'établit grâce à la commande, au début des années 1720, d'une des dix scènes de la nef de l'église Saint-Germain-des-Prés. En 1725, il décore la voûte de l'église Saint-Sulpice, et au Salon de cette même année, il présente huit œuvres. Il devient professeur associé à l'Académie. Le Moyne, obsédé par la reconnaissance et les honneurs, se voit attribuer la place de Premier peintre du Roi en 1736 avant de mettre fin à ses jours en 1737.

La subtilité de la palette claire et la science de la composition de François Le Moyne s'illustrent dans le tableau *Tancrede rendant les armes à Clorinde* (Besançon, musée des beaux-arts et d'archéologie)(fig. 1). Ce tableau illustre un épisode du chant III de la *Jérusalem délivrée* du Tasse (1581) contant le combat entre Clorinde et les Musulmans d'une part, et Tancrede le Chrétien.



(fig.1) *Tancrede rendant les armes à Clorinde*, Musée de Besançon, (détail).

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



## Jean-Baptiste DESHAYS

(Rouen 1729 - Paris 1765)

### *Etude de têtes*

Pierre noire, rehauts de craie blanche, H. 255 mm ; L. 390 mm

Bibliographie : A. Bancel, *Jean-Baptiste Deshays 1729-1765*, Arthema, 2008, p.159, P.122 et p.223, D.82-86.

Provenance : acquis avant 1967 chez Christopher Powney, London, comme François Boucher ; The Ford Foundation, USA, n°0021.

La carrière de Jean-Baptiste Deshays fut brève mais fulgurante puisqu'il mourut à 36 ans en pleine gloire. Elève de son père puis, à Paris, de Collin de Vermont et de Restout, Deshays est envoyé chez Boucher dont il deviendra le gendre. Il bénéficie de l'enseignement de l'École Royale des Elèves Protégés, institution créée en 1749 pour mieux former les artistes qui devaient travailler pour le Roi. Il séjourne en Italie de 1754 à 1757. A son retour, il est agréé en 1758 puis reçu à l'Académie l'année suivante, et s'impose comme le plus doué des jeunes peintres de sa génération. Il est alors le seul capable de réconcilier le modèle classique avec la fougue moderne. Sa mort, de débauche diront certains, de maladie étrange selon les autres, interrompt brutalement une carrière qui pouvait métamorphoser le cours de la peinture.



Notre spectaculaire feuille prépare les têtes de la Vierge et de Joseph dans *Le Mariage de la sainte Vierge* exposé au Salon de 1763 et conservé à la collégiale Saint Pierre de Douai.

Quelques légères variantes sont visibles entre la feuille et le tableau final, dans le détail des deux figures, comme dans leurs positions respectives.

Dans notre étude, tout comme dans l'esquisse d'ensemble conservée au musée de la Chartreuse de Douai, Joseph est bien plus échevelé et son regard se dirige vers le bas, tandis qu'il regarde la Vierge dans la composition finale.

Cette feuille faisait peut-être partie des « Cinq études, de diverses figures du mariage de la Sainte Vierge » adjugés le 26 mars 1765 lors de la vente posthume Deshays.

Nous remercions monsieur André Bancel pour son aide à la rédaction de cette notice.

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



**Jean-Honoré FRAGONARD**

(Grasse 1732 – Paris 1806)

*Portrait d'un jeune garçon aux cheveux bouclés vu de face*

Miniature à l'aquarelle sur ivoire, H. 72 mm ; L. 56 mm

Provenance : collection Laperlier et Félix Panhard (1842 -1891); collection privée.

Bibliographie : P. Rosenberg, *De qui sont les miniatures de Fragonard*, Revue de l'Art, 1996, rep. fig. 11.

Né à Grasse en 1732, Jean-Honoré Fragonard a dix ans lorsque ses parents s'installent à Paris. Manifestant un goût déterminé pour la peinture, il entre dans l'atelier de François Boucher qui le place sous la direction de Chardin. Le jeune peintre fait de rapides progrès et, en 1752, obtient le Grand Prix de Rome. Partant pour l'Italie deux ans plus tard, il côtoie Hubert Robert avec lequel il travaille et dont le style l'influence. Il se consacre à cette époque, à l'étude des paysages, encouragé par son premier mécène, l'Abbé de Saint-Non, qui lui commandera une série de sanguines représentant Tivoli et les alentours. Sa visite à la Villa d'Este à Tivoli, durant l'été 1760, a un effet décisif sur son évolution. De retour à Paris en 1761, Fragonard entreprend une série de paysages dans le style des peintures hollandaises du XVIIème siècle. Il développe également le thème de fêtes galantes et exécute, au cours des dix années qui suivent, une série de scènes de parc, animées de personnages. C'est entre 1765 et 1773, peu avant son second voyage en Italie, que Fragonard réalise sa magnifique série de figures de fantaisie. Il se consacre également à des oeuvres plus intimistes, allégories ou scènes de genre.

Fragonard excelle dans tous les genres et avec toutes les techniques : portraits, scènes familiales, pastiches de grands maîtres, paysages, scènes galantes ou érotiques et « *même des miniatures qu'il exécuta avec une grâce et une légèreté toutes particulières* » (1860, F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Impérial du Louvre*, p. 127-128).

Les Goncourt écrivaient en 1865 le plus bel éloge de cette facette de l'artiste : « *Une miniature de Fragonard, c'est l'exquis du joli, la merveille du petit art, une chose enchantée, et qu'il ne faut comparer à rien dans le XVIII° siècle, pour le fin et le délicieux chatouillement du regard, qu'à une terre cuite de Clodion...* ».

Peinte avec de l'aquarelle à peine teintée, Fragonard réussit à retranscrire la vivacité du regard et la gentillesse de ce petit garçon : les yeux bleus sont vifs, la bouche et les joues sont légèrement rosées, les cheveux virevoltent et la collerette diaphane s'oppose au marron glacé des cheveux et du costume.

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



## Hubert ROBERT

(Paris 1733 – Paris 1803)

### *Caprice architectural animé avec le port de Ripetta, le Panthéon et le Colisée*

Aquarelle, plume et encre brune et noire sur esquisse à la pierre noire ; H. 500 mm ; L. 667 mm  
Sur deux feuilles jointes ; signé en bas à droite, à la plume et encre brune : *Robert*

Provenance : Vente Paris, 5 mars 1784, lot 35 « *Robert. Un Sujet, Dessin d'Architecture, représentant le Colisée de Rome ; Dessin d'autant plus remarquable, qu'il l'a fait pour modèle à son Tableau de réception. Sous verre. Hauteur 18 pouces, largeur 24* » ; 1975, Galerie Aaron, Paris.

Composition emblématique de l'œuvre d'Hubert Robert, le *Caprice architectural avec le port de Ripetta et le Panthéon* se place sous le patronage prestigieux de trois maîtres incontestés de la *veduta*, particulièrement prisés par les collectionneurs du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Hubert Robert réalise la synthèse de l'art de la composition spectaculaire du graveur vénitien Piranèse, du caprice architectural de son maître de perspective Giovanni Paolo Panini et des vues de port de son ami Joseph Vernet. Le *Caprice architectural avec le Panthéon et le port de Ripetta* illustre également la pratique de la variation dans l'art du peintre des ruines. En effet, Hubert Robert ne cessera tout au long de sa carrière de revenir sur cette mise en page, en y apportant constamment des modifications de format, de motif ou de technique.

Pour son morceau de réception présenté à l'Académie royale de peinture et de sculpture, le 26 juillet 1766, Hubert Robert choisit de reprendre la composition en modifiant considérablement le chromatisme, grâce à un travail subtil de la pose des ombres qui accusent la minéralité des tonalités (fig.1). Exposée au Salon de 1767, la toile est longuement commentée par le philosophe Denis Diderot et nourrit, dès lors, l'imagination des architectes et camarades de l'artiste, comme François Blondel ou Thomas de Thomon.



(fig. 1), H. Robert, *Le Port de Rome, orné de différents monuments d'architecture antique et moderne*, 1766, Huile sur toile, 119 x 145 cm, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, (inv. 7635).

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



**Jean-Baptiste HUET**

(Paris 1745 – 1811)

***Lionne couchée***

Huile sur papier, H. 237 mm ; L. 370 mm

Bibliographie : B. Couilleaux, *Jean-Baptiste Huet, Le plaisir de la nature*, Musée Cognacq-Jay, 2015.

Fils d'un peintre au service du Roi, Jean-Baptiste Huet est élève du peintre animalier Charles Dagomer, puis de Jean-Baptiste Le Prince dont il devient vite le favori. Dès ses débuts, il obtient un brillant succès dans la société parisienne. Reçu à l'Académie comme peintre d'animaux en 1769, il expose régulièrement aux Salons pendant trente ans. En plus de ses activités de graveur et d'illustrateur (« Contes » de La Fontaine et « Le voyage pittoresque de la Grèce » du comte de Choiseul-Gouffier), il exécute cartons et dessins pour les manufactures de Beauvais et de Jouy. Neveu de l'autre célèbre peintre de la famille, Christophe Huet qui a réalisé les salons de Singeries du Château de Chantilly, Jean-Baptiste ne pouvait que se diriger vers la peinture d'histoire naturelle dont il a passé une partie de sa vie à étudier le comportement et l'évolution des espèces qu'il pouvait observer. Il réalisa de nombreuses gravures sur le thème des animaux, publia des recueils de planches où chaque animal est détaillé, en particulier ses « Beaux fragments d'animaux ».

La remarquable exposition consacrée à Jean-Baptiste Huet en 2016 au Musée Cognacq-Jay a rendu hommage au talent oublié du peintre. Parmi environ 80 peintures, dessins, et aquarelles se trouvait une "Lionne et ses petits" (Fig.1) très proche de notre feuille. Datée de 1801-1802 et dessinée entièrement à la pierre noire et rehauts de blanc, cette dernière était représentée dans une posture sensiblement différente. Sur notre feuille, le félin est représenté la tête tournée vers la droite, le regard vif, donnant l'impression d'avoir été alerté par un bruit.



(Fig. 1) Pierre noire et rehauts de blanc, H. 380 mm ; L. 515 mm, Albertina Museum, Vienne

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



**Louis-Rolland TRINQUESSE**

(Paris ? vers 1745 – 1800 Paris ?)

***Académie d'homme***

Pierre noir et rehauts de craie blanche. H. 360 mm ; L. 540 mm

Signé en bas à droite

Provenance : collection privée, Espagne.

Peu d'informations sur Louis-Rolland Trinquesse nous sont parvenues. Peut-être d'origine Bourguignonne, il semble s'être formé à Paris où il fut, en 1770, élève de l'Académie de Peinture et de Sculpture. On ne sait s'il peut être identifié avec un homonyme qui est signalé comme membre de la confrérie des peintres de La Haye en 1767.

Portraitiste d'une grande sensibilité et peintre de portraits de la bourgeoisie ou de scènes de genre, Louis-Rolland Trinquesse aime représenter ce que la vie a de plus charmant à la fin du XVIIIe siècle. Les femmes, assises ou debout, aux longues robes à la sanguine tout comme les scènes sur toile: *Le serment à l'Amour* (musée de Dijon) ou *Le divertissement musical* (Alte Pinakothek de Munich).

Il est difficile de dater notre *Académie d'homme* car ce type de sujet était fréquent lors de la formation des jeunes artistes à l'Académie. Il n'en demeure pas moins que cette œuvre, qui annonce déjà le néo-clacissisme, est d'une force et d'une rare puissance : les traits noirs, charbonneux, sont rapides et posés avec force et la musculature est sculptée grâce à des rehauts de blanc.

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



**François-André VINCENT**  
(Paris 1746 - Versailles 1816)

***La leçon d'Agriculture***

Esquisse à l'huile sur toile, H. 73,3 cm ; L. 59,4 cm

Provenance : collection Huchet de La Bedoyère ; collection privée France.

Bibliographie : 2013, Jean-Pierre Cuzin, *Vincent entre Fragonard et David*, ed. Arthena, pp. 214 et 480, N°547P bis, rep.

Expositions : Tour, Musée des Beaux-Arts et Montpellier, Musée Fabre, *Vincent entre Fragonard et David*, 19 octobre 2013-11 mai 2014.

Connu comme le rival de Jacques-Louis David (1748-1825), François-André Vincent est très apprécié de ses contemporains car, doué d'un talent varié, il aborde avec aisance la peinture d'histoire, le portrait, les scènes de genre, et même la caricature. Elève de son père le miniaturiste François-Elie Vincent (1708-1790), professeur à l'Académie de Saint-Luc puis d'Alexandre Roslin (1718-1793), Vincent poursuit sa formation dans l'atelier de Joseph-Marie Vien (1716-1809) et entre à l'Académie Royale où il remporte le premier prix de peinture en 1768 avec *Germanicus apaisant la sédition dans son camp*. Pendant son séjour à Rome, sous la direction de Charles-Joseph Natoire (1700-1777), il fait la connaissance de Fragonard. Cette rencontre est capitale dans l'art de Vincent et il est parfois difficile de distinguer la paternité de certaines œuvres de cette époque. De retour à Paris en 1777, il est agréé à l'Académie, avec un *Saint Jérôme* que l'on peut admirer au Musée Fabre de Montpellier. Ses succès se multiplient à partir de cette date, et Vincent s'impose bientôt comme l'un des chefs de file de l'école néoclassique, aux côtés de David et Jean-François Peyron. Il mène jusqu'au terme de sa vie une brillante carrière officielle, exposant à tous les Salons jusqu'en 1801, et assumant les fonctions de professeur dès 1792 à l'Académie, ainsi qu'à l'École Polytechnique.



François-André Vincent, *La leçon d'Agriculture*, Huile sur toile, Musée des Beaux Arts, Bordeaux

distingue par son aspect très fini, qui lui donne l'impression d'avoir été conçue comme une œuvre indépendante.

Commandée par François-Bernard Boyer-Fonfrède pour son hôtel de Toulouse et présentée au Salon de 1798, la *Leçon d'Agriculture* est l'un des chefs d'œuvres de Vincent. A la fois scène de genre, paysage, portrait de groupe et étude animalière, elle devait faire partie d'une suite de toiles sur le thème de l'éducation et de la jeunesse mais fut la seule terminée. Le sujet de cette composition ambitieuse reflète ostensiblement plusieurs des préoccupations intellectuelles du siècle des lumières et traite surtout du rôle d'une éducation complète et diversifiée dans la formation d'un jeune adulte. L'artiste a réalisé de nombreuses études sur différents supports de 1794 à 1797. Notre esquisse vraisemblablement peinte en 1796, se

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



## Louis-François CASSAS

(Indre 1756 - Versailles 1827)

### *Orientaux aux abords d'une forêt et d'un point d'eau*

Pierre noire, plume et encre noire, aquarelle et gouache sur papier marouflé sur toile et monté sur châssis, H. 660 mm ; L. 1015 mm

Bibliographie: A Gilet - U. Westsehling , « *Louis-François Cassas* », Musée des Beaux-Arts de Tours, 1994 - 1995 et musée de Cologne, 1995, Ed. Musée des Beaux-Arts de Tours, Verlag Phillip Zanbern.

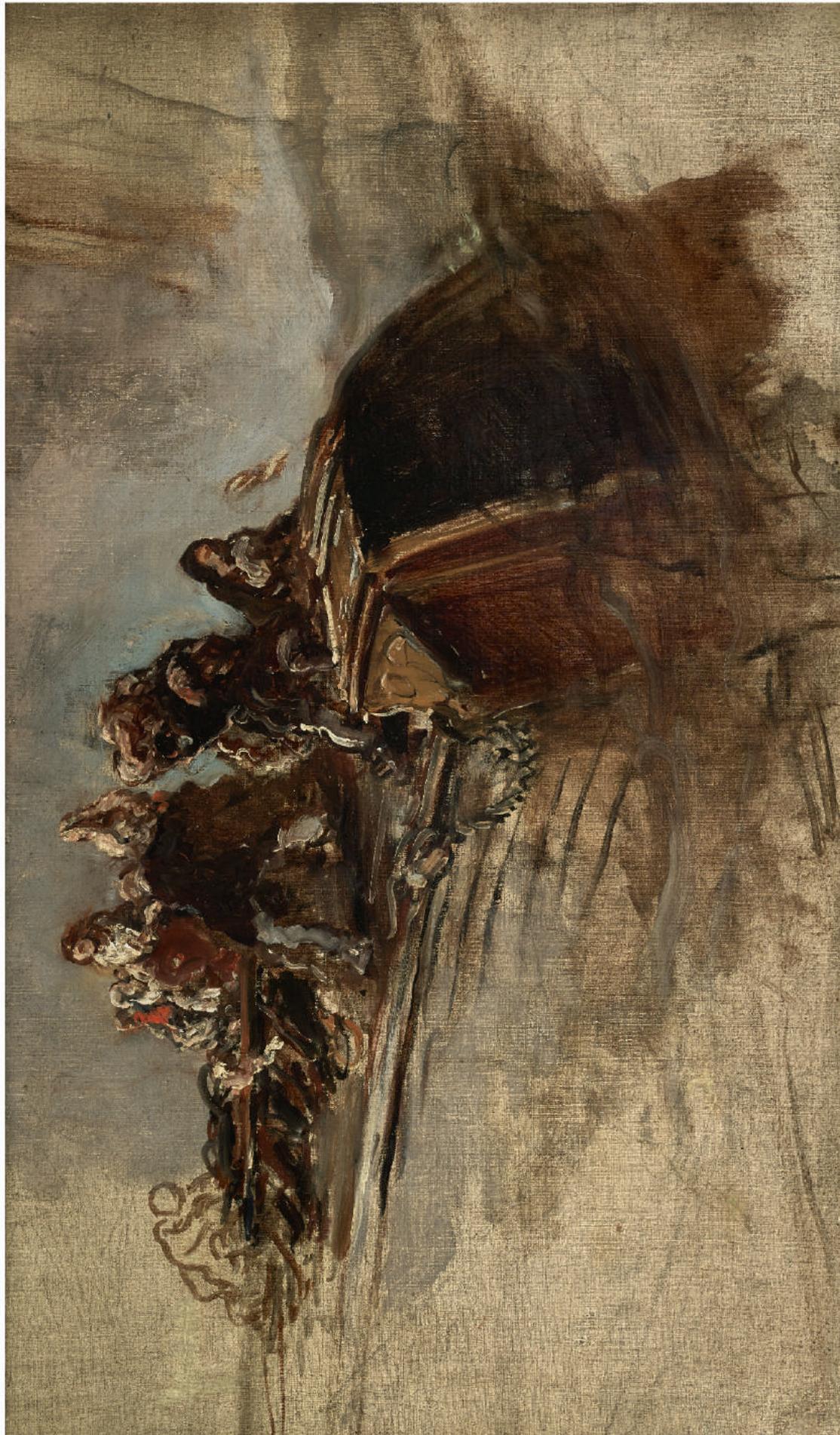
Provenance : 1984, le 8 décembre, vente Sotheby's Monaco, n° 119 ; collection Pierre-Yves Le Diberder.

Louis-François Cassas, fils d'un géomètre des routes royales, est envoyé à Tours pour suivre un apprentissage de dessinateur. Il exécute ses premiers plans et coupes de monuments et s'exerce au dessin précis d'architecture. Dès 1775, Cassas, élève de l'Académie de dessin, créée par le duc de Rohan Chabot, fréquente l'atelier de Jean-Jacques Lagrenée dit le Jeune (1739-1821), puis en 1776, celui de Jean-Baptiste Le Prince (1734-1781). Il y apprend l'art des compositions claires et le soin à apporter au dessin d'antiquités archéologiques. Le Prince, qui a déjà exploré la Hollande, la Finlande, la Russie lui transmettra le goût du voyage et de l'exotisme, l'art de dessiner les scènes de genre et les paysages pris sur le vif, ainsi que l'utilisation subtile des lavis pour exprimer la lumière, l'espace et la végétation.

De 1779 à 1783, Cassas effectue son premier voyage en Italie. A Rome, il loge au Palais Mancini en qualité « d'élève protégé », visite la Campanie et rencontre Vivant Denon. Après un itinéraire en Sicile, en Dalmatie et en Istrie, l'artiste de retour à Paris, en 1783, rejoint l'Académie de son protecteur en tant que dessinateur. En 1784, Cassas suit le comte de Choiseul-Gouffier nommé ambassadeur à Constantinople et visite alors la Syrie, l'Egypte, la Palestine, Chypre et l'Asie Mineure. Engagé avec l'équipe des savants qui accompagnent le diplomate, il dessine de nombreux sites qui seront gravés. Après la Révolution, l'artiste est nommé Inspecteur des Travaux et professeur de dessin à la Manufacture Royale des Gobelins, où il restera jusqu'à sa mort. Il expose ses vues de voyage aux Salons de 1804 à 1824. Marqué par sa formation néoclassique, il n'est pas indifférent aux prémices du Romantisme et introduit dans ses œuvres un parfum oriental apprécié d'Eugène Delacroix.

Notre dessin illustre merveilleusement l'art précis et narratif de l'artiste qui prenait un soin tout particulier à restituer les paysages qu'il découvrait au cours de ses nombreux voyages. Comme souvent, l'artiste oppose avec subtilité les ocres aux verts et aux bleus accentuant, avec l'utilisation de la gomme arabique, la profondeur du paysage.

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



## Eugène ISABEY

(Paris 1803 - 1886 Montvérain)

### *Le naufrage de l'Emily*

Esquisse à l'huile sur toile, H.42 cm ; L. 71,5 cm

Provenance: probablement vente de l'atelier E. Isabey, Paris, Galerie Georges Petit, 30 et 31 mars 1887, n°74 « bateau renversé sur le flanc »; collection Gombert, Paris ; collection privée

Bibliographie : Pierre Miquel, *La Marine du XIXe siècle, Eugène Isabey*, Editions La Martinelle 1980, t. II, p. 162, n°762, *Esquisse pour une scène de naufrage*, rep.

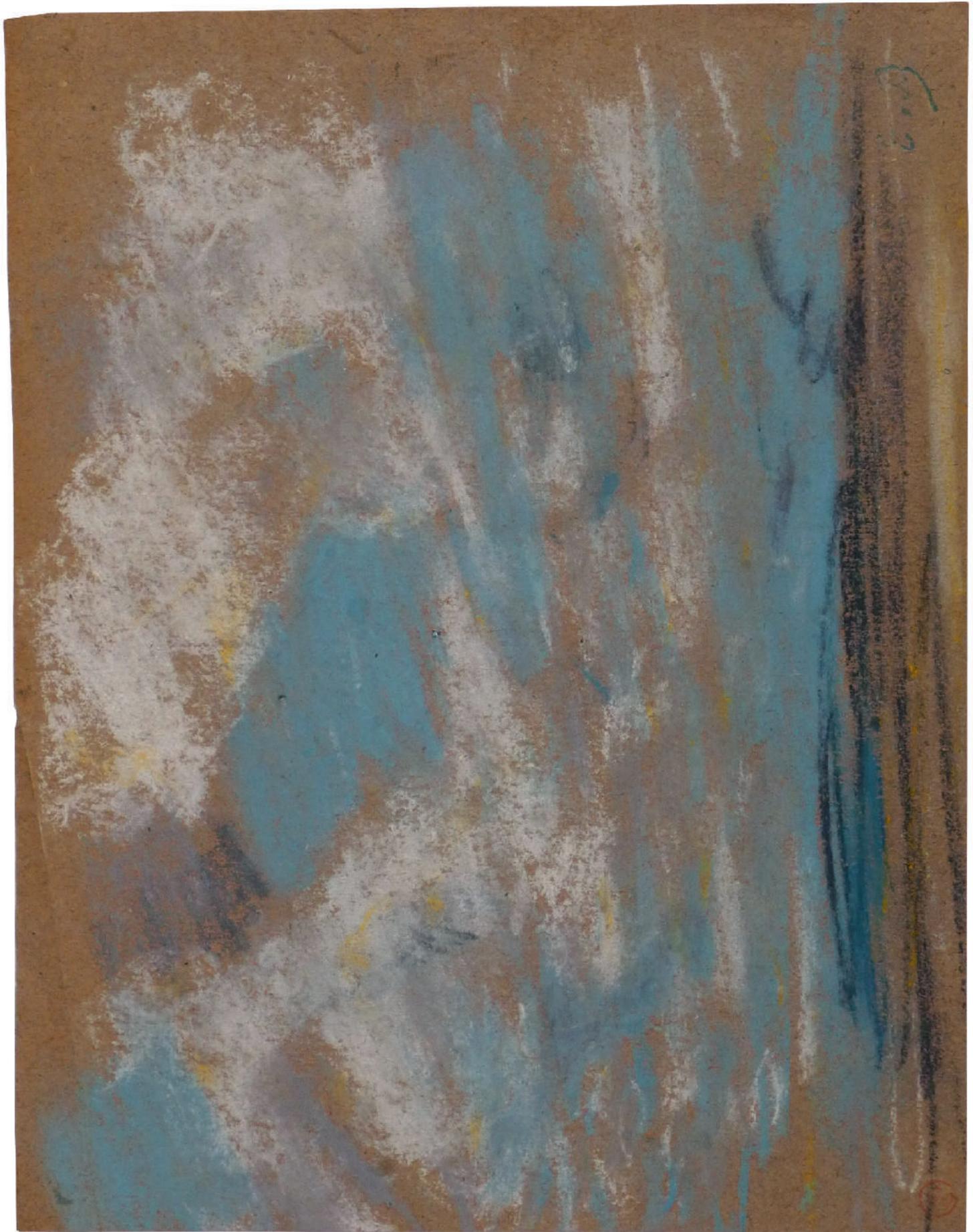
Œuvres en rapport: *Naufrage du trois-mâts Emily en 1823*, musée de la Marine de Brest; *Le naufrage du trois mâts anglais l'Emily en 1823*, huile sur toile, musée de Nantes

Lors de la première participation d'Eugène Isabey au Salon, en 1824, l'historien Auguste Jal écrivait des diverses marines présentées par le peintre : « *Ce très jeune homme a le sentiment de son art à un point extraordinaire. Il a deviné les Anglais en les imitant, il a surpassé la plupart d'entre eux* ». Si l'historien Jal nommait encore le peintre de vingt-et-un ans : « *Isabey fils* » dans ses critiques au Salon, la solide réputation d'un Eugène Isabey, bien différent de son père, le miniaturiste Jean- Baptiste (1767 - 1856), ne tarda pas à s'imposer. Surpassant les Bonington, les Constable dont il tirait son inspiration, il poussa son art vers des marines plus romantiques et comme plus « françaises », dès les années 1830. Son corpus ne s'arrêtait d'ailleurs pas exclusivement aux *marines*. Prolixe et passionnante, son œuvre était « *si complète qu'elle permet de comprendre ce qu'a été tout l'effort du maître* », notait- on encore plus de quarante ans après sa mort. C'est qu'il y eut peu de sujets en vogue au XIXe siècle qu'Isabey ne traita pas. Il admirait les peintures de mers déchaînées à la manière des Anglais et des études à la gouache et à l'aquarelle de puissantes scènes de naufrage remplissaient ses carnets de croquis dès les années 1830. Ses gouaches tourmentées prenaient d'ailleurs la force d'une peinture à l'huile par l'habitude « *so british* » qu'avait le peintre de mêler les différents médiums pour donner de la puissance à ses scènes dramatiques, certes inventées, mais inspirées d'observations de la houle prises sur le motif.

Au Salon de 1865, il présente deux toiles d'envergure, mais dont une surtout attira toutes les louanges : *Le naufrage du trois-mâts l'Emily en 1823*. La toile immense émut les critiques du Salon. Louis Auvray notait : « *M. Isabey court un peu sur toutes les mers, c'est un vrai peintre de Marine. Sa grande toile du « Naufrage du trois-mâts l'Emily » nous montre une mer vraiment furieuse, dont les vagues puissantes roulent le pauvre navire comme si ce n'était qu'une coquille de noix. Ce drame affreux est parfaitement rendu* ». La toile immédiatement achetée par l'Etat pour être envoyée au musée de Nantes fut le premier grand succès du peintre au Salon et installa définitivement sa réputation de peintre de marines.

Une des dernières lettres connue de Géricault, mentor et ami du peintre, était adressée à Isabey. Dans cette missive, Géricault, blessé et mourant, conseillait au peintre, entre autres mots amicaux, de persévérer dans sa carrière: « *Je t'envie tellement la faculté de travailler que je puis, sans crainte d'être taxé de pédant, t'engager à ne pas perdre un seul des instants que la bonne santé te permet de si bien employer. Ta jeunesse aussi se passera, mon jeune ami. Adieu, Tout à toi de cœur. Géricault* ».

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



## Eugène BOUDIN

(Honfleur 1824 – Deauville 1898)

### *Etude de ciel*

Pastel sur papier teinté, H. 165 mm ; L. 210 mm

Porte le timbre des initiales en bas à droite et un timbre de collection en bas à gauche.

Destiné comme son père à être marin, Eugène Boudin travaille chez un imprimeur-éditeur puis dans une maison de papeterie avant de tenir sa propre boutique (1844). Passionné par le dessin et la peinture, il expose dans ses vitrines les œuvres d'artistes tels que Millet, Isabey, Couture et Troyon qui le conseillent et l'encouragent dans cette nouvelle voie. Il quitte sa boutique et se rend à Paris en 1847 pour étudier les chefs-d'œuvre du Louvre, puis en Belgique et dans le Nord pour les maîtres flamands. Boursier de la ville du Havre dès 1851, Boudin se partage entre Paris et Honfleur où il peint paysages, marines, ports, rivages, mer et ciel sur le motif. Il expose pour la première fois au Salon de 1859 puis régulièrement jusqu'en 1897. C'est à cette occasion qu'il fait la connaissance de Baudelaire qui, admiratif, sera le premier à rendre hommage à son talent. Boudin se fixe définitivement à Paris vers 1860. Sur les conseils d'Isabey, dont il a été l'élève, il commence dès 1862 à peindre les élégantes, aristocrates et bourgeoises, sur les plages à la mode, Trouville et Deauville. Il ne vend avec facilité qu'à partir de 1871. Les impressionnistes le reconnaîtront comme l'un des précurseurs et il participera à leur première exposition chez Nadar, en 1874.

Eugène Boudin avait rencontré Claude Monet, en 1858, et lui avait transmis le goût de peindre en extérieur. Reconnaisant, ce dernier déclara plus tard que s'il était devenu peintre, c'était grâce à Boudin. Dès l'arrivée du printemps, Eugène Boudin plante son chevalet sur les rivages et les côtes de Normandie et s'attache à traduire, au pastel, à l'aquarelle ou à l'huile, la magie de l'air et de l'eau. Il se déplace à pieds de plage en plage, à la recherche de nouvelles atmosphères. A la différence des paysagistes anglais, de Corot ou des peintres de l'Ecole de Barbizon, dont les œuvres étaient ébauchées en extérieur puis achevées en atelier, Boudin, comme Jongkind, son fréquent compagnon sur le motif, peignait son œuvre entière en plein air.

Notre pastel est un bel exemple de la passion de cet artiste pour la mer et le ciel, passion qui ne fit que croître au fil de sa carrière. Charles Baudelaire, au Salon de 1859, fait l'éloge de ces étonnantes études de ciel et de lumière « *...si rapidement et fidèlement croquées d'après ce qu'il y a de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa forme et dans sa couleur (...)* »

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



## Odilon REDON

(Bordeaux 1840 – Paris 1916)

### *Personnages dans la forêt* ou *Entretien mystique*

Fusain sur papier ; H. 477 mm ; L. 335 mm

Signé ODILON REDON en bas à gauche

Bibliographie : K. Berger, *Odilon Redon Phantaisie und Fabre*, Cologne, 1964, p. 230, n° 658 ; A. Wildenstein, *Odilon Redon, Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, Paris, 1992, vol. I, p. 2432, n° 619 (dimensions erronées).

Exposition : Paris, Galerie Stephen Higgins, *Odilon Redon, Magicien du Noir et du Blanc*, septembre 1958, p.18, n° 24.

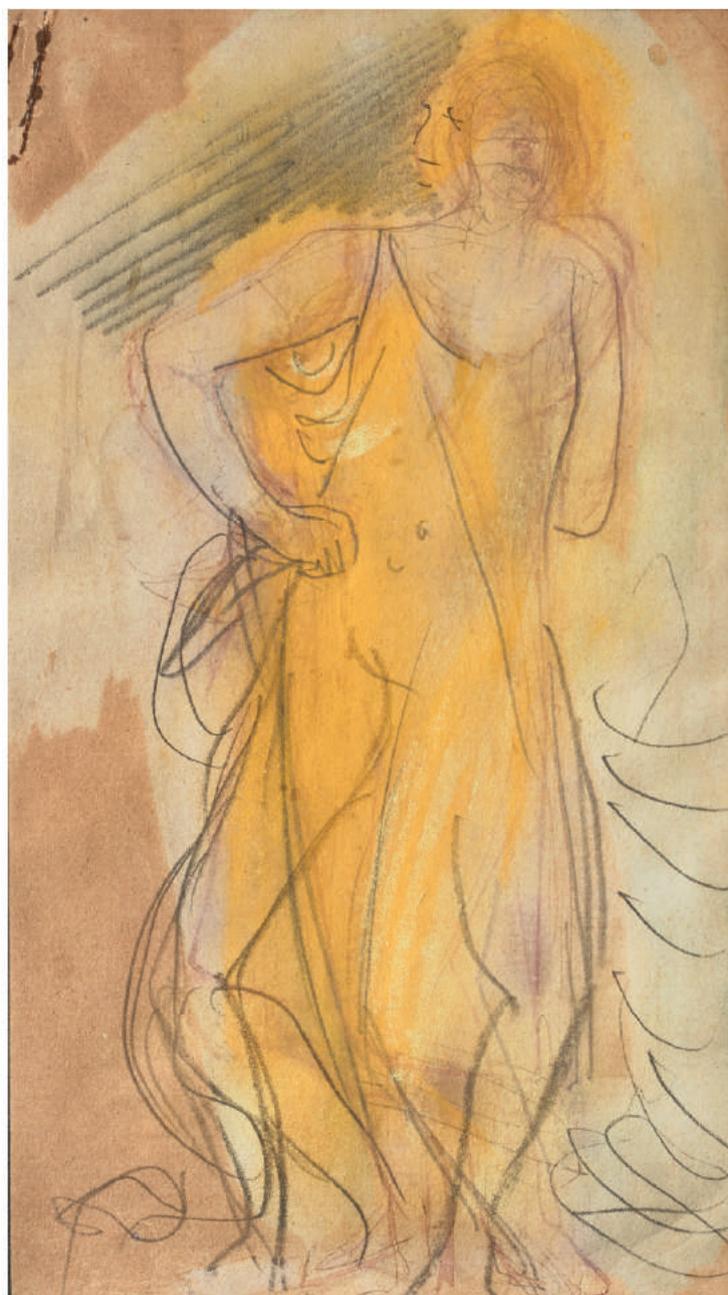
Odilon Redon, peintre, lithographe, pastelliste, aquarelliste et dessinateur naît à Bordeaux en 1840. Dès ses débuts, Redon s'éloigne du mouvement impressionniste pour privilégier le rôle de l'imagination. Son apprentissage de l'art de la gravure avec Rodolphe Bresdin (1822-1885) et son immense admiration pour Delacroix (1798-1863) influencent durablement son œuvre. En 1863, inspiré par un appel au Romantisme, Redon part en excursion dans les Pyrénées. Cette période sera celle de la contemplation mélancolique et solitaire de la nature, expérimentation de sublimation et de transcendance. C'est après la guerre de 1870 qu'il développe « sa propre conscience » et ce jusque dans les années 1890. Dans ses œuvres isolées, ses cycles ou ses illustrations, l'artiste se consacre à l'exploration de l'imaginaire et de l'inconscient. Admirateur de Gustave Moreau (1826-1898), mais aussi de Goya (1746-1828), auquel il rend hommage en 1885, Redon s'appuie sur la dimension fantastique de thèmes bibliques et mythologiques, sur la découverte de l'infiniment petit, de la nature mais aussi du monde des rêves et des cauchemars.

Dans *Entretien mystique*, deux êtres vêtus de longs drapés se dressent côte-à-côte dans un décor noir profond : arbres, arbustes et buissons envahissent la feuille. L'atmosphère est lourde et pesante : les deux mystérieux personnages semblent échanger un secret, la notion du temps n'existe pas, la scène est suspendue.

Notre feuille est caractéristique de l'imaginaire de Redon, débordant de visions obscures et graves. Toutefois l'artiste réussit toujours à traduire son univers incontestablement sombre avec poésie et délicatesse : les noirs de ses fusains sont veloutés et intenses, et le choix de la nature comme seule source d'inspiration apporte toujours une dimension bucolique à ses oeuvres. De 1870 à 1895, Odilon Redon travaille exclusivement ses « noirs » puis, à partir de 1890, l'artiste commence à attacher plus d'importance à la polychromie et utilise l'huile et le pastel.

Le rapport entre le subconscient et le côté obscur de la nature dans l'œuvre d'Odilon Redon fait de lui un précurseur du mouvement surréaliste.

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



**Auguste RODIN**

(Paris, 1840 – Meudon, 1917)

***Danseuse à la robe jaune***

Gouache et graphite sur papier beige ; H. 176 mm ; L. 110 mm

Exécuté vers 1890-95

Provenance : collection privée, Paris.

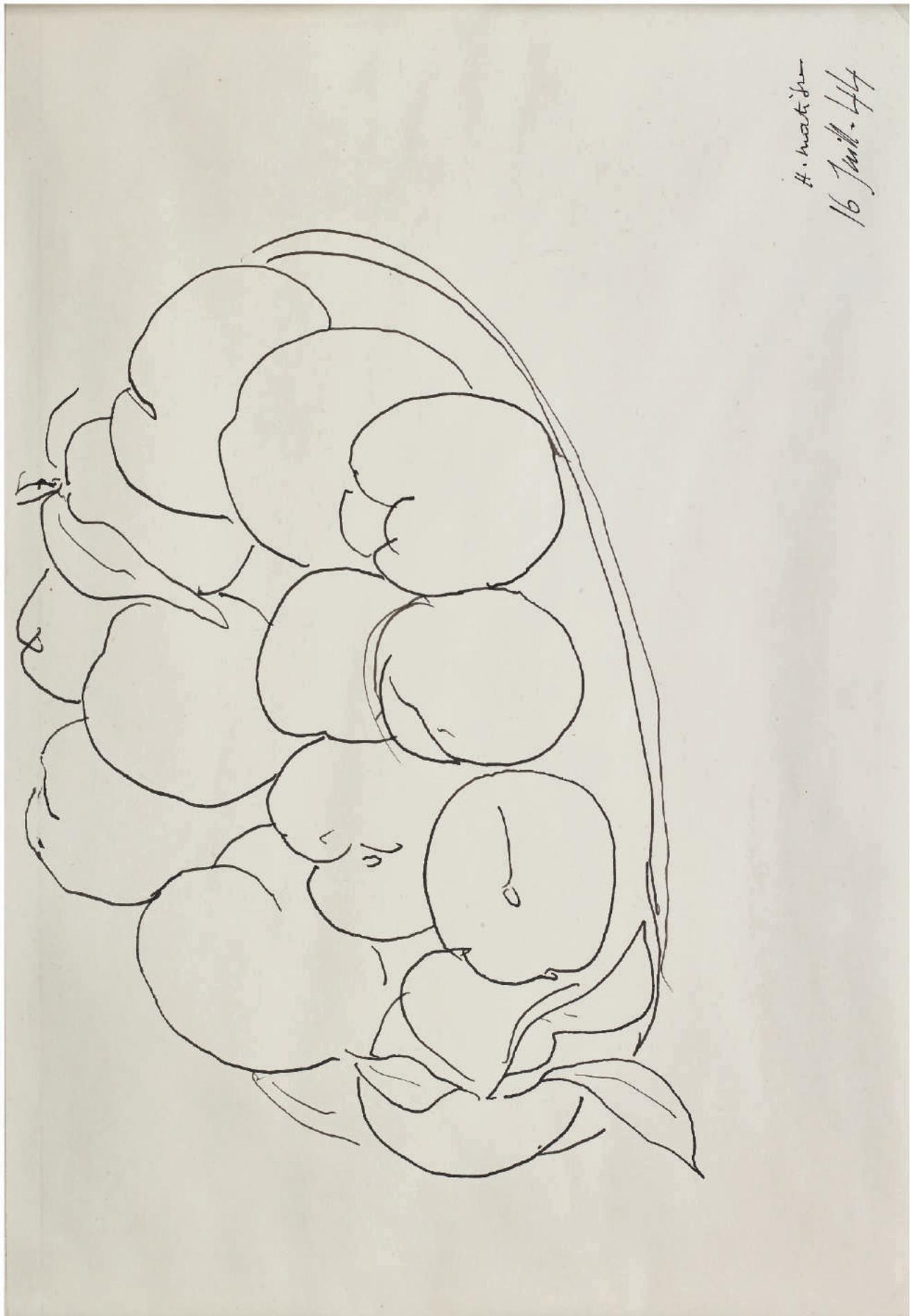
Auguste Rodin, malgré une forte myopie, choisit très tôt le dessin et commence à étudier à l'Ecole Spéciale de Dessin et Mathématiques à l'âge de 14 ans. Sa vocation de sculpteur se révèle lorsqu'il pousse la porte d'une salle de cours où les élèves sont en train de pétrir la glaise. A partir de 1855, il commence alors sa formation auprès d'Antoine-Louis Barye, puis Albert-Ernest Carrier-Belleuse, avant de devenir à son tour professeur, rôle qui lui vaudra en outre sa rencontre avec Camille Claudel. L'artiste connaît une longue carrière couronnée de succès, enchaînant les commandes publiques et les expositions internationales.

La *Danseuse à la robe jaune* manifeste toute l'expressivité et la sensualité de Rodin, revenant à ses premières amours : le dessin. Ici, l'artiste se concentre sur le mouvement de la jeune femme, saisi sur le vif, et particulièrement sur le mouvement de sa robe. La couleur jaune, chaude et lumineuse, laisse transparaître un moment de gaieté intense, traduisant peut-être l'esprit de légèreté de la Belle Epoque. La danseuse semble s'abandonner au son et rythme endiablé de la musique, dont les pas de danse sont identifiables aux plis de sa robe, transparente et légère. Une vive émotion se dégage de cette scène, teintée d'érotisme car, comme souvent chez Rodin, surnommé le « Bouc sacré » de son temps, la femme est objet de désir.

Notre *Danseuse* s'inscrit dans une série de dix croquis représentant des femmes jouant librement avec leur vêtement. Vers 1890, l'artiste abandonne les noirs illustrant la tragique et *Divine Comédie* pour revenir au dessin d'observation d'après modèle. A cette époque, il s'intéresse à la danse, court les spectacles et embauche même certaines danseuses pour poser, comme ses javanaises de l'Exposition universelle de 1889, ses danseuses de bourrée et de tarentelle, croquées lors de ses séjours en Touraine avec Claudel vers 1891-92, ou encore sa danseuse de music hall américaine Loïe Fuller entre 1893 et 1896. L'artiste ne se soucie alors aucunement d'idéaliser la femme, ni de compromis esthétiques : « *Il n'y a qu'une seule beauté, dit-il, celle de la vérité qui se révèle.* » Rejetant toute forme de savoir-faire académique toute sa vie, Rodin va à l'essentiel dans son coup de crayon, il simplifie les contours et cherche déjà la ligne pure, annonçant la manière moderne.

Cette œuvre sera incluse au Catalogue raisonné des dessins et peintures d'Auguste Rodin actuellement en préparation par Christina Buley-Irbe.

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



H. Markt  
16 Junij. 44

**Henri MATISSE**

(Cateau-Cambrésis, 1869 - Nice, 1954)

***Les pommes***

Plume et Encre sur papier, H. 315 mm ; L. 405 mm

Signé et daté en bas à droite *H. Matisse 16 Juill. 44*

**Provenance :** Katherine Elkins Boyd, San Francisco ; vente Bonhams, New York, May 9, 2011, lot 1040 ; collection particulière.

Henri Matisse découvre sa vocation à 21 ans : « *Avant, rien ne m'intéressait. Depuis lors, je n'ai plus eu que la peinture en tête* ». Originaire du Nord et fidèle à la tradition flamande, Matisse travaille la nature morte toute sa vie. Sa première toile, qu'il intitule « *Mon premier tableau* » est une « nature morte aux livres » et dès ses débuts, il est fasciné par l'oeuvre de Chardin qu'il copie pendant des heures au Louvre. Réfractaire à tout enseignement académique, le jeune artiste passe rapidement de la copie littérale à la copie libre. En 1908, dans ses *Notes d'un peintre*, Matisse écrit « *Dans la nature morte, copier les objets n'est rien ; il faut rendre les émotions qu'elles éveillent en soi. L'émotion de l'ensemble, la corrélation des objets, le caractère spécifique de chaque objet ... tout cela entremêlé comme une corde ou un serpent* ».

En juillet 1944, au moment où Matisse dessine nos fruits, l'artiste est en pleine convalescence après une lourde opération et, dans l'incapacité de pratiquer la peinture, se concentre sur le dessin. Nos *Pommes*, comme le définit Matisse, sont loin d'une pâle copie de ce qu'il a sous les yeux. En fidèle admirateur et suiveur des travaux de Cézanne, Matisse s'affranchit ici de tous les codes académiques : toute notion d'espace et perspective est éliminée. Les fruits semblent suspendus, le trait est simple, précis, déterminé, la ligne est pure et simplifiée.

Notre dessin illustre ainsi à merveille le commentaire du premier maître de Matisse, Gustave Moreau, qui avait un jour annoncé à son élève, de façon prophétique : « *Vous allez simplifier la peinture* ».

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS





## Jose Maria SERT

(Barcelone 1874 – 1945)

### *Etude pour le projet pour le Progrès de la Science*

Feuille d'or et huile sur papier, H. 720 mm ; L. 1500 mm

Bibliographie : 2012, *José Maria Sert, Le Titan à l'œuvre, (1874-1945)*, Musée du Petit Palais, Paris, Actes Sud, p. 148 à 163.

Fils d'un célèbre artiste tapissier catalan, José Maria Sert reçoit une éducation dans le Cercle Artistique de St Luc. En 1899, il s'installe à Paris et décore la salle à manger du Pavillon de l'Art Nouveau pour l'Exposition Universelle de 1900. Lorsque l'Evêque Torras i Bages lui demande la même année de décorer la cathédrale de Vic, il décide de parcourir l'Italie afin d'enrichir ses sources d'inspiration. Il reviendra particulièrement marqué par Venise et les compositions virevoltantes des Tiepolo.

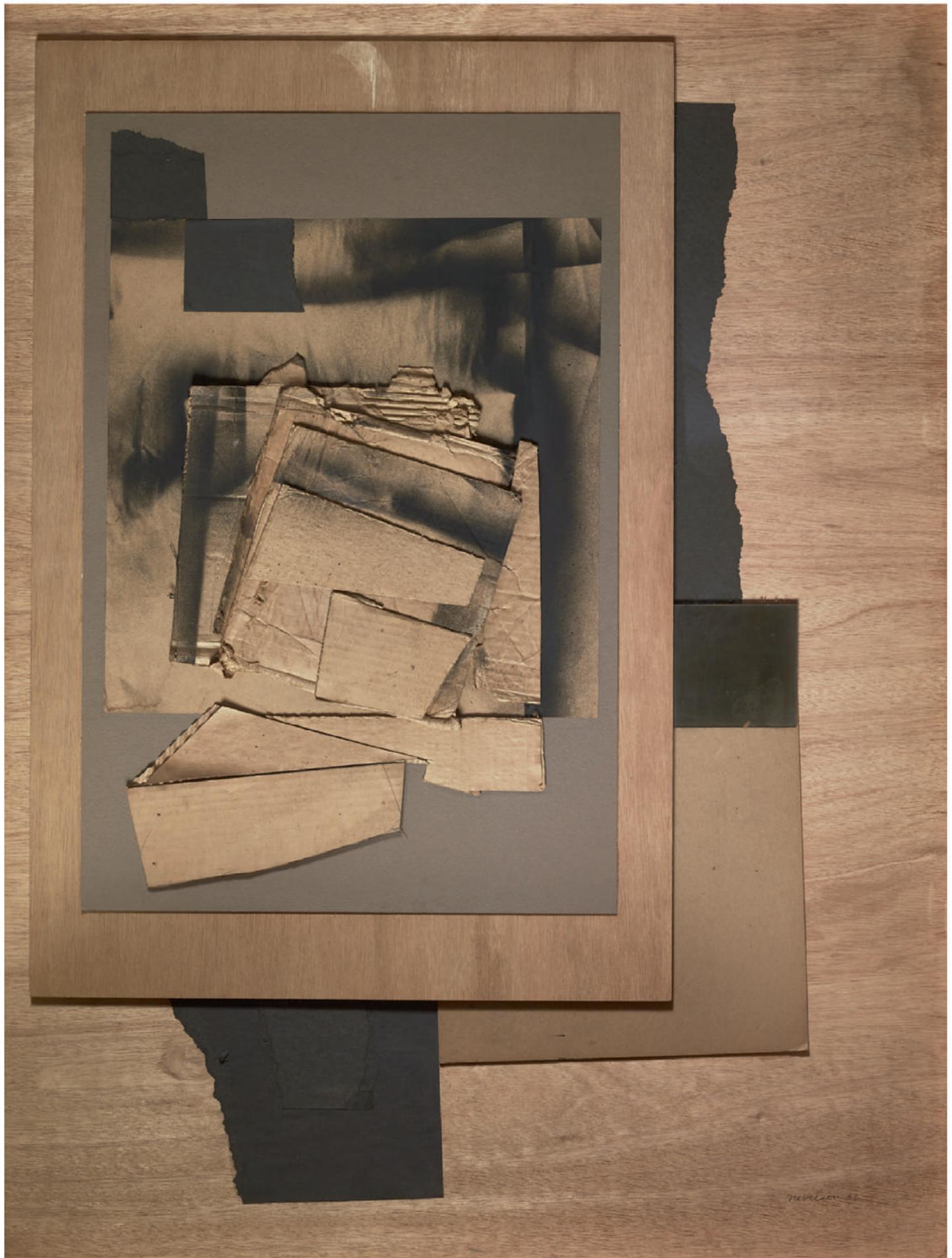
Son œuvre se concentre donc sur l'art monumental et la peinture à grande échelle marquée par un style baroque et rococo. Peintre décorateur espagnol, le plus en vue de l'entre-deux-guerres, il réalisa des oeuvres aussi prestigieuses que celles des fresques du hall du Rockefeller Center en 1933, de la salle à manger de l'Hôtel Waldorf Astoria à New York, du Palais de Liria du Duc d'Albe à Madrid, du Palais Mdivani à Venise, ou encore de l'hôtel particulier de la Princesse Polignac à Paris.

Notre spectaculaire esquisse est préparatoire à l'une des peintures murales de la Salle du Conseil du Palais de la Société des Nations à Genève. Cette œuvre gigantesque, achevée en 1937 et intitulée « *Ce qui sépare et ce qui unit les hommes* », se décompose en quatorze tableaux peints en grisaille ou brun et or : *Les Vainqueurs, Les Vaincus, Trilogie de La Paix, La Loi, Le Progrès Social, Le Progrès technique, Les Progrès de la Science, La Force, La Justice, L'Intelligence et L'Espérance*. L'ensemble est surplombé par un large plafond intitulé *La Leçon de Salamanque* où cinq colosses unissent leurs forces en clé de voûte allégorique. Notre feuille est le projet pour *le Progrès de la Science* où des hommes gravissent une colonne renversée et rongée par le temps pour atteindre au sommet, l'autel de la Santé.



Salle du Conseil Francisco de Vitoria, Palais des Nations, Genève, *Le Progrès de la Science*.

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS



**Louise NEVELSON**

(Pereïaslav, 1899 - New York, 1988)

**Sans titre**

Carton, miroir, crayon, peinture à la bombe, collage sur bois, H. 121,9 cm ; L. 91,4 cm

Signé et daté *Nevelson 56* en bas à droite

Provenance : la famille de l'artiste.

Exposition : Pace Gallery, New York, *Louise Nevelson, Assemblage et collage*, Janvier-février 2015

Louise Nevelson est une artiste américaine célèbre pour ses assemblages monochromes en bois. D'origine ukrainienne, elle émigre aux Etats-Unis très jeune. En 1920, elle s'installe à New York et commence à étudier la peinture, la danse et la comédie. Nevelson fréquente l'Art Students League en 1929, puis étudie avec Hans Hofmann à Munich où elle expérimente l'art conceptuel. Elle travaille en tant qu'assistante de Diego Rivera sur la fresque du Rockefeller Center avant d'exposer en solo à la Galerie Nierendorf en 1941. Le Whitney Museum of American Art de New York lui consacre sa première rétrospective en 1967. Louise Nevelson meurt à l'âge de 88 ans à New York et est considérée comme une figure majeure de la sculpture américaine du XXe siècle et de l'Expressionnisme abstrait.

A partir des années 1950, influencée par les mouvements Cubiste et Surréaliste, Louise Nevelson commence à créer des assemblages uniques contenus dans des cadres en bois et compilés à partir d'objets trouvés, généralement des gravures sur bois ou des morceaux de meubles. A cette époque, la carrière de l'artiste commence à connaître un véritable succès. Ses œuvres deviennent de plus en plus massives et, fidèle à son procédé répétitif d'assemblage d'objets sur bois, Nevelson introduit la monochromie dans son travail.

Notre œuvre est caractéristique de son travail des années 1950: carton, papier, miroir, sont collés, cloués, assemblés pour ne former qu'une seule et même structure. L'influence de Braque et Picasso est évidente. Le tableau en 3-D devient une « sculpture » pour Nevelson. En 1952, le critique d'art américain Harold Rosenberg écrit dans le magazine *Art News* « (...) *l'un après l'autre, les peintres américains commencèrent à considérer la toile comme une arène dans laquelle agir, plutôt que comme un espace où reproduire, redessiner, analyser ou exprimer un objet, réel ou imaginaire. Ce qui naissait sur la toile n'était plus une image mais un événement* ». A l'instar de ses contemporains Pollock ou de Kooning, c'est l'acte créateur qui est essentiel pour Nevelson. Le choix de matériaux est lui aussi capital, annonçant ainsi l'Arte Povera.

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS

--  
ARTISTES

BOUDIN Eugène

CASSAS Louis-François

CORNEILLE Michel II

CRETEY Louis

DESHAYS Jean-Baptiste

DESSPORTES Alexandre-François

JOUVENET Jean

FRA BARTOLOMMEO

FRAGONARD Jean-Honoré

HOUASSE René-Antoine

HUET Jean-Baptiste

ISABEY Eugène

LA HYRE Laurent de

LE BRUN Charles

LE MOYNE François

LEVIEUX Reynaud

MATISSE Henri

NEVELSON Louise

PASSEROTTI Bartolomeo

REDON Odilon

RIGAUD Hyacinthe

ROBERT Hubert

RODIN Auguste

SERT José-Maria

TRINQUESSE Louis-Roland

VINCENT François-André

WERNER Joseph

GALERIE  
ERIC COATALEM  
PARIS

Copyright Galerie Eric Coatalem, Paris, 2017