



MILLON¹⁷⁶¹

La Face des Rois

—
Jeudi 23 novembre 2023

Hôtel Drouot, Paris

—
Expert Maxime CHARRON



La Face des Rois

Jeudi 23 novembre 2024

Paris

Hôtel Drouot, salle 9

18h

Expositions Publiques

Mercredi 22 novembre de 11h à 18h

Jeudi 23 novembre de 11h à 16h

Intégralité des lots sur [millon.com](https://www.millon.com)

Souvenirs Historiques



Alexandre MILLON 
Commissaire-priseur
Président Groupe MILLON



Mariam VARSIMASHVILI
Responsable
du département
sh@millon.com
01 40 22 66 33

Les Experts



Maxime CHARRON
5 rue Auber
75009 Paris
expert@maxime-charron.com
06 50 00 65 51

Lot 23 présenté avec M. Pierre-Antoine MARTENET,
expert, 06 08 17 28 49.

Nous remercions Mesdemoiselles
Maroussia Tarassov-Vieillefon, Madeleine Chevallier
et Angelica Fourmy pour leur contribution
au catalogue.



Nos bureaux permanents d'estimation
MARSEILLE · LYON · BORDEAUX · STRASBOURG · LILLE · NANTES · RENNES · DEAUVILLE
BARCELONE · MILAN · SPA · WATERLOO · LAUSANNE

LES COMMISSAIRES-PRISEURS

Enora ALIX
Isabelle BOUDOT de LA MOTTE
Delphine CHEUVREUX-MISSOFFE
Cécile DUPUIS
George GAUTHIER

Mayeul de LA HAMAYDE
Guillaume LATOUR
Quentin MADON
Nathalie MANGEOT
Alexandre MILLON

Juliette MOREL
Paul-Marie MUSNIER
Cécile SIMON-L'ÉPÉE
Lucas TAVEL
Paul-Antoine VERGEAU

COMMUNICATION VISUELLE - MÉDIAS - PRESSE

Patricia LEVY
Relation Presse
plevy@millon.com

François LATCHER
Pôle Communication
communication@millon.com

STANDARD GÉNÉRAL Thalie PEREZ + 33 (0)1 47 26 95 34 standard@millon.com

Sommaire

| | |
|---|-------|
| Henri IV d'après Pourbus..... | p. 8 |
| Le Roi Soleil d'après Le Brun..... | p. 10 |
| Louis XIV en armure d'après Rigaud..... | p. 12 |
| Un important bronze de Louis XIV à cheval vers 1700..... | p. 14 |
| Louis XV à mi-corps par l'atelier de Van Loo..... | p. 18 |
| Un portrait de la mère de Marie-Antoinette en deuil..... | p. 22 |
| Louis XVI en costume de sacre par l'atelier de Callet..... | p. 24 |
| Un portrait de Louis XVII, Dauphin de France..... | p. 28 |
| Portrait de Philippe-Egalité provenant du Château d'Eu..... | p. 30 |
| La duchesse d'Orléans d'après Vigée Le Brun provenant du cabinet de travail du roi Louis-Philippe au Château d'Eu..... | p. 32 |
| Bonaparte à Brienne : redécouverte d'un chef-d'œuvre..... | p. 34 |
| Un rare buste de Bonaparte en marbre..... | p. 38 |
| Le Général Bonaparte pendant la campagne d'Italie : un portrait historiquement attribué à Greuze..... | p. 40 |
| Napoléon en Premier Consul : une école italienne..... | p. 44 |
| Bonaparte au Grand-Saint-Bernard par l'atelier de David..... | p. 46 |
| Napoléon en costume de sacre peint sur porcelaine en 1806..... | p. 50 |
| Exceptionnel vitrail figurant Napoléon en costume de sacre..... | p. 52 |
| Un portrait inédit de Joachim Murat en 1811..... | p. 54 |
| Caroline Murat : un chef-d'œuvre du miniaturiste Dun..... | p. 56 |
| Un rare dessin par Guérin du Général Bernadotte..... | p. 60 |
| Portrait de Bernadotte, futur roi de Suède, par Gillberg..... | p. 62 |
| Louis XVIII d'après le Baron Gérard..... | p. 64 |
| Redécouverte d'un portrait du Comte d'Artois par Callet..... | p. 66 |
| Le duc d'Angoulême par l'atelier de Kinson..... | p. 68 |

DROUOT.com


 THE ART LOSS REGISTER™
www.artloss.com

Rapports de condition / Ordre d'achat
Visites privées sur rendez-vous (à l'étude ou en visio)

sh@millon.com
T +33 (0)1 40 22 66 33

Condition report, absentee bids, telephone line request

Confrontation à la base de données du Art Loss Register des lots dont l'estimation haute est égale ou supérieure à 4000 €.

Certains lots de la vente sont des biens sur lesquels Millon ou ses collaborateurs ont un droit de propriété sur tout ou partie du lot ou possède un intérêt équivalent à un droit de propriété.

Nos Maisons

BRUXELLES · PARIS · NICE

La Face des Rois

FRISE CHRONOLOGIQUE

La Face des Rois

FRISE CHRONOLOGIQUE



VENDU

François QUESNEL (Edimbourg, c.1543-Paris, 1616).
Henri II, roi de France (1519-1559).
 Huile sur panneau, circa 1590-1600.
 Provenant du Cabinet de Travail du roi Louis-Philippe au château d'Eu.
 H. 14 x L. 11 cm.



VENDU

Frans POURBUS le jeune (1569-1622), atelier de.
Portrait du jeune roi Louis XIII en costume de deuil.
 Huile sur toile, circa 1611-1612.
 Dans son cadre de bois doré de l'époque.
 Rentoilage, restaurations.
 H. 137,7 x L. 96,5 cm.



VENDU

BEAUBRUN Henri (1603-1677) et Charles (1604-1692), atelier des.
Portrait de Philippe de France, duc d'Anjou, âgé de 2 ans (1642).
 Huile sur panneau.
 Annoté dans la partie supérieure : « Le Duc D'Anjou âgé de Deux Ans Deux mois /1642 ».
 Dans un cadre en bois doré et noirci.
 H. 35 x L. 26,5 cm.



VENDU

École française du début du XVIII^e siècle, d'après Hyacinthe RIGAUD (1659-1743).
Portrait de Louis XIV, roi de France et de Navarre.
 Huile sur toile (rentoilé).
 Dans un cadre de bois doré postérieur sculpté à décor de fleurs de lys.
 H. 146 x L. 115 cm.
 Cadre : H. 174 x L. 143 cm.



Louis-Michel VAN LOO (1707-1771), atelier de.

Portrait en buste de Louis XV en habit royal, portant les colliers de l'ordre du Saint-Esprit et de la Toison d'or.
 Format ovale à l'origine, redécoupé (une reprise de dimension et un rentoilage traditionnel).
 H. 81,5 x L. 65 cm.
 Cadre : H. 103,5 x L. 86,5 cm.



Antoine-François CALLET (1741-1823), atelier de.

Portrait de Louis XVI en habit royal. Reprise à mi-corps du portrait en pied de Louis XVI en costume de sacre.
 4^e quart du XVIII^e siècle.
 Huile sur toile.
 H. 132 x L. 164 cm.
 Cadre : H. 160 x L. 191 cm



Maurice REALIER-DUMAS (1860-1928).
Bonaparte, nouveau à l'école de Brienne.
 Signé en bas à droite : « REALIER-DUMAS ». Présent au Salon de 1887.
 Huile sur toile, octobre 1779.
 Cadre : H. 214 x L. 163 cm.



Jean-Baptiste GREUZE (1725-1805), attribué à
Bonaparte général en chef de l'armée d'Italie.
 Huile sur panneau, circa 1798.
 H. 43,3 x L. 37 cm.



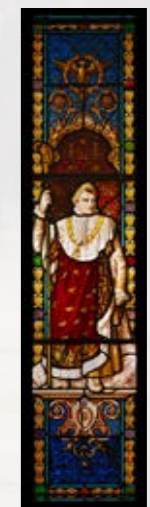
Jean-Urbain GUERIN (1761-1836).
Portrait de Bernadotte, Charles XIV, roi de Suède et de Norvège.
 Dessin au crayon noir et à l'estompe rehaussé de blanc, circa 1798.
 H. 35,5 x L. 28 cm



Atelier de Jacques-Louis DAVID (1748-1825).
Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard d'après David.
 Huile sur toile, circa 1804.
 H. 101 x L. 81,5 cm.
 Cadre : H. 124 x L. 105 cm.



École italienne du XIX^e siècle.
Bonaparte, Premier consul.
 Huile sur toile, circa 1804.
 H. 107,5 x L. 86,5 cm.
 Cadre : H. 124,5 x L. 101 cm.



Louis-Charles-Marie CHAMPIGNEULLE (1853-1906). Maître verrier.
Portrait de Napoléon en tenue de Sacre d'après Robert Lefèvre, circa 1890.
 Vitrail polychrome, réseaux en plomb, représentant Napoléon avec décors, signature probablement du commanditaire à son chiffre « LB » ; au coin inférieur, adresse de la fabrique « Société artistique de Peinture s(ur) verre, 96 Rue N.D. des Champs, Paris ». Bon état général (trois fissures et un comblement, restauration d'époque au panneau de soubassement.)
 H. 200 x L. 45 cm.

La Face des Rois

FRISE CHRONOLOGIQUE

La Face des Rois

FRISE CHRONOLOGIQUE



Henri-Albert ADAM (1766-1820/1841 ?).
Portrait de Napoléon en habit de couronnement.
1806.
Plaque de porcelaine, signée et datée « H.y. Adam pinxit 1806 ».
H. 24 x L. 18,4 cm.



Georges ROUGET (1783-1869, élève de David), entourage de.
Portrait de Napoléon en tenue de cour.
Huile sur toile, *circa* 1812.
H. 65 x L. 55 cm.
Cadre : H. 85 x L. 74 cm.



Nicolas-François DUN (1764 - 1832).
Portrait en buste de la reine Caroline Murat, coiffée d'un turban brodé.
Miniature dans un ovale sous verre, 1814.
Signée à droite Dun.
H. 8,4 cm x L. 6,2 cm.



John HAYES (? , 1786-Londres, 1866), d'après Jacques-Louis DAVID (1748-1825).
L'empereur Napoléon I^{er} dans son cabinet de travail aux Tuileries.
Huile sur toile, *circa* 1815.
H. 125 x L. 100 cm.
Inscription " J.Hayes - David" sur le châssis et numéro d'inventaire au pochoir "67601".
Cadre : H. 149 x L. 124 cm.



Xavier Alphonse MONCHABLON (Avillers, 1835-Paris, 1907).
Un titan déchu.
Huile sur toile, signée et datée en bas à gauche «Alph. Monchablon 1877 ».
H. 116 x L. 89 cm.



François Pascal Simon dit Baron GÉRARD (Rome, 1770-Paris, 1837) et son atelier.
Portrait en buste du roi Charles X.
Huile sur toile de forme ovale, *circa* 1825.
Marques au pochoir au dos de la maison « A. Vallé & P. Bourniche, successeur de Belot, Rue de l'Arbre Sec N°3 », et cachet de cire rouge aux armes royales.
Dans son large cadre de bois doré à décor de palmettes et fleurs de lys, surmonté de la couronne royale de France.
H. 83 x L. 70 cm.
Cadre : H. 140 x L. 98 cm.



Franz-Xaver WINTERHALTER (Menzenschwand, 1805 - Francfort-sur-le-Main, 1873), atelier de.
Portrait du roi Louis-Philippe.
Huile sur toile, format ovale, *circa* 1839-1841.
Fragment très probablement découpé représentant le visage du roi Louis-Philippe, vraisemblablement tiré de son portrait officiel réalisé par Winterhalter en 1839.
Dans un cadre ovale de bois doré.
H. 39 x L. 24 cm.



École française d'époque Second Empire, d'après Franz-Xaver WINTERHALTER (1805-1873).
Portraits de l'empereur Napoléon III et de l'impératrice Eugénie.
Paire d'huile sur toiles, fixées sous verre bombé ; format ovale, *circa* 1855-1860.
Dans une paire de cadres ovales en bois sculpté de roses et doré.
H. 53 x L. 44 cm.



VENDU

VENDU

VENDU

VENDU

VENDU

VENDU

Henri IV d'après Pourbus

1

École française du XVIII^e siècle,
d'après Frans POURBUS (1569-1622).

Portrait d'Henri IV, roi de France et de Navarre,
portant l'Ordre du Saint-Esprit.

Huile sur toile (rentoilée).

H. 55 x L. 45 cm.

Dans un beau cadre rectangulaire en bois doré
d'époque Restauration, bordé d'une frise de fleurs
de lys.

H. 73,5 x L. 64,5 cm.

Oeuvre en rapport

Henri IV (1553-1610), roi de France, en costume noir,
par Frans Pourbus le Jeune (1569-1622), huile sur
bois, 1610, conservé au Musée du Louvre (inv. 1708)
(voir ill. 1).

1000/1500 €



Illustration 1



Le Roi Soleil d'après Le Brun

2

Charles LE BRUN (1619-1690), d'après.

Portrait de Louis XIV, roi de France et de Navarre.

Aquarelle et gouache sur papier.

H. 35 x L. 23,5 cm (à vue).

Dans un cadre rectangulaire en bois et stuc doré de style Louis XIV
provenant des Ducs de Mouchy.

Cadre : H. 60 x L. 48 cm.

Oeuvre en rapport

Le Roi Soleil est représenté à mi-corps d'après la toile conservée au château de Versailles, provenant à l'origine de la salle des machines du palais des Tuileries en 1662 (inv. MV8347) (voir ill. 1).

2 000/3 000 €



Illustration 1



Lot 2 avec cadre



Louis XIV en armure d'après Rigaud

3

École française du XVIII^e siècle, d'après Hyacinthe RIGAUD (1659-1743).

Portrait de Louis XIV, roi de France et de Navarre, en armure.

Huile sur toile (rentoilée).

H. 45 x L. 33 cm.

Dans un cadre rectangulaire en bois et stuc doré de style Louis XIV.

H. 59 x L. 46 cm.

Oeuvre en rapport

Louis XIV (1638-1715), roi de France, en armure, par Hyacinthe Rigaud (1659-1743), huile sur toile, 1701, conservé au Musée du Prado de Madrid (inv. 2343) (voir ill. 1).

1500/2000 €



Illustration 1



Un important bronze de Louis XIV à cheval vers 1700

4

Martin VAN DEN BOGAERT dit "Martin DESJARDINS" (Breda, 1637-Paris, 1694), d'après.

Louis XIV (1638-1715), roi de France et de Navarre, à cheval.

Important groupe équestre en bronze à patine brune.

D'après la statue équestre de Desjardins pour la place Louis-le-Grand à Lyon, inaugurée en 1713 (voir Historique ci-après).

Le Roi Soleil est représenté en cuirasse tel un Empereur romain, la tête tournée à gauche, son bâton de commandement dans la main droite, chevauchant un cheval au passage, l'anterieur gauche levé, sans selle ni étriers, sur un simple tapis orné d'un soleil rayonnant.

Rare fonte du début du XVIII^e siècle, attribuée à Roger SCHABOL (1656-1727).

Il repose sur un socle rectangulaire faisant office de piédestal en bois noirci (rapporté).

H. 44 x L. 45,5 x P. 74 cm (hors socle).

H. 57 cm (avec socle).

Provenance

- Vente anonyme, Versailles, 22 juin 1980, lot 104.

- Vente Aguttès, Neuilly sur Seine, 18 mai 2011, lot 140.

- Collection privée française.

Historique

Le monument équestre érigé à la gloire du prince est un sujet très prisé depuis l'Antiquité initié par la statue de Marc Aurèle à Rome (Musée du Capitole). En 1685, Jules-Hardouin Mansart (1646-1708), Premier architecte des Bâtiments du Roi lance un vaste projet de monuments équestres à la gloire de Louis XIV, destinés à affirmer son autorité dans tout le royaume. Cinq projets seront réalisés : Paris, Lyon, Montpellier, Dijon et Rennes. Sous l'impulsion du gouverneur de la ville de Lyon, le Maréchal de Villeroy, les consuls décidèrent d'élever un monument équestre à la gloire du souverain sur la place Louis-le-Grand, nouvellement aménagée (actuelle place Bellecour). L'artiste choisi pour la réalisation était l'un des plus renommés de son temps : le hollandais Martin Van den Bogaert, dit Desjardins.

Desjardins est déjà au sommet de sa déjà riche carrière : académicien depuis 1671, il fait partie des sculpteurs chargés des grands décors de Versailles. Le 20 mai 1688 le contrat de commande est signé entre le sculpteur et le maréchal de Villeroy pour un prix forfaitaire de 90.000 livres. Desjardins s'engage alors à réaliser dans un délai de 3 ans une statue de grandes dimensions représentant le Roi Soleil à cheval (19 pieds de haut sur 16 pieds de long), s'appuyant sur les dessins et sur les instructions de François Mansart. Le bronze monumental fut fondu par Roger Schabol vers 1694, à la fonderie parisienne des Keller. Mais il ne fut érigé qu'après la mort de Desjardins, en 1713, pour être finalement détruit par la Révolution le 28 août 1792. De nos jours, seul un fragment de pied est conservé au Musée historique de la ville de Lyon.

Une gravure de Benoît et Jean Audran décrit le monument tel qu'il était en 1723 (Lyon, Archives municipales, ill.7).

Dès le début des années 1700, des réductions et variantes en bronze furent commissionnées et réalisées pour des personnalités officielles telles que Nicolas Chupin, conseiller du roi, ou le baron Crozat Thiers, puis plus largement diffusées tant le sujet était prisé, surtout après la mort du Roi en 1715.



Illustration 1



Illustration 2



Illustration 3





Illustration 4



Illustration 5

Oeuvres en rapport

Musées :

- Louis XIV à cheval d'après Martin van den Bogaert dit Desjardins, bronze, H. 44,1 cm, New York, Metropolitan Museum, inv. 11.129. 1a (voir ill. 1).
- Louis XIV à cheval par Martin van den Bogaert dit Desjardins, fonte attribuée à Roger Schabol, c. 1700-1705, bronze, H. 43,5 cm, Londres, Wallace Collection, inv. S166 (voir ill. 2).
- Louis XIV à cheval d'après Martin van den Bogaert dit Desjardins, bronze, H. 44 cm, Harvard (Cambridge, USA), Fogg Art Museum, inv. 1957.72 (voir ill. 3).
- Louis XIV à cheval par Martin van den Bogaert dit Desjardins, bronze, c. 1694, Londres, Royal Collection Trust, achat du roi George IV, inv. RCIN 35464 (voir ill. 4).
- Louis XIV à cheval d'après Martin van den Bogaert dit Desjardins, bronze, début XVIIIe s., Londres, Royal Collection Trust, inv. RCIN 35454 (voir ill. 5).
- Louis XIV à cheval, maquette par Martin van den Bogaert dit Desjardins, plâtre patiné, H. 40 cm, Paris, musée Carnavalet, inv. S881 (voir ill. 6).

Ventes :

- Boisgirard-Antonini, Paris, 18 avril 2023, lot 229, H. 43 cm, ancienne collection des Princes d'Arenberg (adjudgé 62.000 €).
- Sotheby's, Paris, 18 mars 2015, lot 18, H. 44 cm..
- Kohn, Paris, 13 avril 2012, lot 57.
- Christie's, Londres, 13 juin 2002, lot 100 (adjudgé 336.500 £).
- Mes Ader-Picard-Tajan, Paris, 15 juin 1971, lot 42.

Littérature

- New York, Knoedler and Co. "The French Bronze 1500-1800", 6-27 November 1968, n° 48-49.
- M. Martin, "Les Monuments Équestres de Louis XIV - Une grande entreprise de propagande monarchique", Paris, 1986, pp. 138-156.
- F. Souchal, "French Sculptors of the 17th and 18th centuries - The reign of Louis XIV", vol. 1, n° 47, pp. 258-259.
- R. Wenley, "French Bronzes in the Wallace Collection", London, 2002, n° 50, pp. 50-53.
- François Souchal, sculpteurs français des XVII^e et XVIII^e siècles: le règne de Louis XIV, 4 volumes, Oxford, 1977-1993.
- L. Seelig, Studien zu Martin van den Bogaert gen. Desjardins (1637-1694), thèse de doctorat, université Ludwig-Maximilian, Munich, 1980, p. 537, n° LIV/24G.
- Geneviève Bresc-Bautier, Guilhem Scherf, Cast in Bronze, French sculpture from Renaissance to Revolution, tent. ca. Paris, New York, Los Angeles, 2008.

30 000/50 000 €



Illustration 6



Illustration 7

5

Louis-Michel VAN LOO (1707-1771), atelier de.

Portrait de Louis XV, roi de France et de Navarre, en costume de sacre, portant les colliers de l'ordre du Saint-Esprit et de la Toison d'or.

Huile sur toile.

Format ovale à l'origine découpé en format rectangulaire (rentoilage).

H. 81,5 x L. 65 cm.

Dans un cadre rectangulaire de bois doré.

H. 103,5 x L. 86,5 cm.

Une effigie royale

Le roi Louis XV (1710-1774) est peint en buste de trois quarts, sa tête est couverte d'une perruque à longues boucles flottantes sur les épaules. Son visage, tourné à gauche, se détache sur une draperie rouge, élément de décor qui inscrit notre tableau dans la lignée des portraits d'apparat. Le monarque est vêtu du manteau royal de velours bleu violet fleurdelisé, entièrement doublé d'hermine, qui est porté le premier jour du sacre à Reims. Le manteau est chargé du collier de l'ordre du Saint-Esprit, reconnaissable à sa croix à quatre branches ornée côté face de la colombe du Saint-Esprit. Cet ordre n'était pas exhibé le jour du sacre, le roi ne l'arborant que sur le costume de l'ordre, donc le lendemain de la cérémonie. Ce portrait de Louis XV combine ainsi différents moments du sacre dans une image idéale. Le roi porte également le collier de la Toison d'or espagnole, en l'honneur de l'union entre les deux monarchies de France et d'Espagne.

La préparation rouge, la qualité et la finesse du rendu du visage du roi d'âge mûr (il est âgé de cinquante ans au moment où il pose pour Van Loo), le visage tourné vers la gauche et non tourné vers la droite comme pour le portrait en pied du roi, le rendu du manteau royal doublé d'hermine et semé de fleurs de lys ainsi que des dentelles des manches du souverain, renforcent notre conviction qu'il s'agit ici d'une œuvre réalisée par l'atelier de Louis Michel Van Loo.

Un mémoire de Van Loo indique qu'il a réalisé pour Madame Adélaïde, fille de Louis XV, une version en buste du portrait de Louis XV en pied en habit royal, présenté au Salon de 1761 et qui a vraisemblablement disparu à la Révolution. Notre œuvre a vraisemblablement été réalisée d'après cette version par l'atelier du maître.

Réaffirmation symbolique du pouvoir royal, le portrait présenté au Salon ravivait le souvenir du sacre de 1723, qui ressuscita les fastes de la monarchie par un cérémonial retrouvé. Il s'inscrit dans la lignée des grandes effigies du monarque livrées par Hyacinthe Rigaud, elles-mêmes faisant référence à l'effigie de Louis XIV, parangon du genre exécuté en 1701.



Louis-Michel Van Loo (1707-1771), atelier de.
Louis XV (1710-1774)
Huile sur toile ovale
Musée national des châteaux de Versailles
et de Trianon (MV 190)





Atelier de Louis-Michel Van Loo (1707-1771)
Louis XV, roi de France et de Navarre (1710-1774)
Huile sur toile
227 x 184 cm
Château de Versailles, depuis 2022 propriété de la ville de Besançon

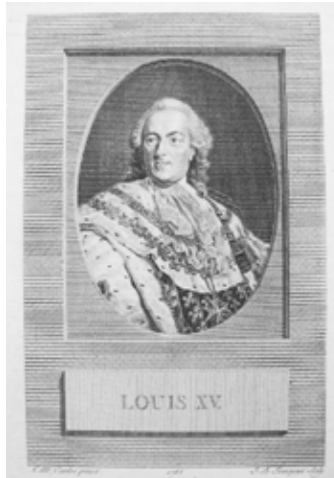


Illustration 1



Louis-Michel Van Loo (1707-1771)
Louis-Michel Van Loo peignant le portrait de son père Jean-Baptiste Van Loo
Huile sur toile, 1762
130 x 98 cm
Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Louis-Michel Van Loo (1707-1771), un des grands portraitistes du milieu du XVIII^e siècle. Second fils du peintre Jean-Baptiste Van Loo (1684-1745) et neveu de Carle Van Loo son aîné de deux ans avec qui il est élevé, Louis-Michel reçoit les leçons de son père à Turin, Rome puis Paris où il fréquente l'Académie royale. Premier prix de peinture en 1725, il retourne à Rome où il séjourne avec Carle, profitant d'un logement à l'Académie. Il regagne la France en 1730 pour collaborer aux travaux de son père et il est reçu en 1733 à l'Académie royale comme peintre d'histoire. Pourtant, c'est le genre du portrait auquel il se consacre à partir de 1734, qui assure sa renommée. Actif comme portraitiste officiel à la cour d'Espagne de Philippe V de 1737 à 1752, premier directeur de la nouvelle Académie royale San Fernando à Madrid, c'est avec une réputation bien établie qu'il retourne en France, sans toutefois atteindre la notoriété de son oncle Carle. Successeur de son père dans la tradition des portraits d'apparat, il se voit confier d'importantes commandes par les Bâtiments du roi, dont, en 1759, celle du portrait du roi Louis XV en grand habit royal portant les insignes du sacre, qui sera exposé au Salon de 1761. Van Loo laisse à sa mort en 1771 une importante collection de tableaux anciens dont la vente fut un des grands événements pour les connaisseurs de l'époque.

Louis-Michel Van Loo, émule de Rigaud et de son père Jean-Baptiste, servi par sa formation de peintre d'histoire, son sens du décorum et un métier large et franc, est un des grands portraitistes du milieu du XVIII^e siècle, exerçant son talent au service du Roi et de ses petits-fils, le Dauphin et ses frères, les Comtes de Provence et d'Artois mais aussi pour une clientèle privée. Diderot, qui entretenait des liens d'amitié avec le peintre, lui « reconnaît du dessin, de la couleur, de la sagesse et de la vérité » et il ajoute « il est excellent pour les grands tableaux de famille. Il fait des étoffes à merveille, et il y a de bons portraits de lui ».

Le portrait de Louis XV en pied, vêtu du grand habillement royal : historique d'une commande prestigieuse

Fernand Engerand dans son Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du Roi (1709-1792) dresse l'historique du portrait de Louis XV en grand habillement royal commandé à Louis-Michel Van Loo. Ce portrait fut commencé en 1759, les ornements royaux, à savoir le manteau royal, la couronne, le sceptre et la main de justice, ayant été délivrés au peintre de l'Académie par lettre de cachet signée par Louis XV le 1er décembre 1759.

Un premier Mémoire de Van Loo, visé par Cochin, secrétaire perpétuel de l'Académie royale de peinture et de sculpture, indique un portrait du Roy peint en petit en 1760 « Sa Majesté est représentée en pied, et vêtue du grand habillement royal. Ce tableau est dans la proportion de demi-grandeur naturelle, estimé 4000 livres ». Cette peinture a pu être soumise en tant que modello au Directeur des Bâtiments et au Roi. Le grand portrait du roi, peint d'après nature, sous les ordres de Monsieur le marquis de Marigny, est peint pendant l'année 1760. Louis-Michel Van Loo insiste dans son Mémoire sur les achats d'étoffes pour rendre les couleurs, les formes des tentures, tapis et les frais de voyage pour se rendre à Versailles. Le tableau a huit pieds de hauteur sur six pieds en largeur et « Sa Majesté est représentée de grandeur naturelle » estimé au total 10 800 livres. Le tableau est présenté au Salon en 1761 (n°1) puis est placé dans un des appartements du roi à Versailles après être resté quelque temps à l'atelier des copistes à la Surintendance. Selon Engerand, l'œuvre ne put rejoindre les appartements de Versailles avant la fin d'août 1763.

Van Loo exécute lui-même quatre répétitions de ce portrait. Les Mémoires de ces tableaux sont également conservés aux archives nationales.

Trois Mémoires concernent des portraits du roi peint en pied :

- 1761 : Mémoire d'un second portrait du Roy, peint pour les services de Sa Majesté. Répétition du grand portrait du Roy, ayant 8 pieds de hauteur sur 6 pieds de largeur ainsi que l'original. Ce tableau répété par l'auteur a été ordonné et déposé au Cabinet des tableaux de la Surintendance à Versailles pour servir aux copies qui sont ordonnées pour le service de la Cour. Ledit tableau est estimé 6000 livres.
- 1762 : Deux Mémoires de portraits du Roi peints en petit, de même grandeur et dans la proportion de demie-grandeur naturelle. Sa Majesté est représentée en pied et vêtue du grand habillement royal. Ces deux portraits répétés par l'auteur sont destinés pour Madame la marquise de Pompadour. L'un des deux portraits sera cédé à Louis XV, provenant de la succession de la marquise de Pompadour et sera donné par le Roi à Mr de Trudaine, en 1767 sur proposition de Marigny, frère de la Marquise de Pompadour.
- Un seul Mémoire est consacré à une répétition du portrait de Louis XV grandeur de buste. Il s'agit de la version destinée à Madame Adélaïde, fille de Louis XV.

Provenance

Collection privée new-yorkaise.

Cœuvres en rapport

- Louis-Michel Van Loo, Portrait de Louis XV, Réplique, signée et datée de 1763 (1762 selon Maumené et d'Harcourt), Au duc de Bedford, château de Woburn, huile sur toile, 158,1 x 112,4 cm, collection particulière, Sotheby's 19 mai 1995.
- Atelier de Louis-Michel Van Loo, Portrait de Louis XV, huile sur toile, c. 1761, 135,6 x 104 cm (petite copie réduite), Londres, Wallace Collection, P 477.
- Jean-Martial Fredou, Louis XV en grand manteau royal en 1760, signé "Fredou d'après M. Van Loo, 1763", huile sur toile, 271 x 196 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles.
- François Guérin d'après Louis-Michel Van Loo, Portrait de Louis XV, signé F. GUERIN PINX DE L'ACADEMIE ROYALE A PARIS, huile sur toile, 138 x 102 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles.
- Anonyme d'après Van Loo, Portrait de Louis XV, huile sur toile, XVIII^e siècle, 146 x 113 cm, Musée des Beaux-Arts de Rennes.
- Anonyme d'après Louis-Michel Van Loo, Portrait de Louis XV, huile sur toile, après 1760, 208.5 x 132.5 cm, Musée du Louvre.
- Portrait de Louis XV d'après Louis-Michel Van Loo, signé à gauche : "Van Loo P.xit en. 1760", signé à droite : "Cozette ex.it en.1771", haute lisse, présentée à Louis XV à Versailles en 1773, Château de Versailles et de Trianon.
- Portrait de Louis Le Bien aimé en pied, de trois quarts à gauche, le visage tourné à droite, en costume royal d'après Van Loo par L.J Cathelin, gravure, Bibliothèque nationale, Département des estampes.
- Portrait en buste du roi Louis XV en manteau royal, gravure de Fossoyeux d'après Van Loo, datée de 1785, Bibliothèque nationale, Département des estampes (voir ill. 1).

Littérature

- Œuvres de Diderot, édit. Assézat-Tourneux, t.X, Paris, 1875.
- Fernand Engerand, Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du Roi (1709-1792), Paris, 1900.
- Maurice Fenaille, État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins, Période XVIII^e siècle, deuxième partie, 1737-1793, Paris, 1907.
- Lieutenant-colonel Ch. Maumené et le comte Louis d'Harcourt, Iconographie des rois de France, Archives de l'art français, Paris, 1928-1931.
- Marcel Roux, Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle. Tome quatrième, Cathelin et Tome neuvième, Fossoyeur- Cochin père (Charles-Nicolas) / Bibliothèque nationale, Département des estampes - Bibliothèque nationale (Paris), 1962.
- Marie-Catherine Sahut, Diderot & l'art de Boucher à David, Les Salons : 1759-1781, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1985.
- Compin, Isabelle ; Roquebert, Anne, Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay. IV. École française, L-Z, Paris, R.M.N., 1986.
- Les Van Loo, fils d'Abraham, Musée des Beaux-arts de Nice, Éditeur Nice Musée, 2000.
- La volupté du goût, la peinture française au temps de Madame de Pompadour, Tours, musée des Beaux-Arts, Paris, Somogy, éditions d'art, 2008.
- Fastes de cour et cérémonies royales, le costume de cour en Europe, 1660-1800, Sous la direction de Pierre Arizzoli-Clémentel et Pascale Gorguet-Ballesteros, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 2009.
- Xavier Salmon, Cent portraits pour un siècle, De la cour à la ville sous les règnes de Louis XV et Louis XVI, Snoeck Gent, 2019.
- Louis XV, Passions d'un roi, Catalogue d'exposition, Coédition Château de Versailles / In Fine éditions d'art, 2022.

8 000/10 000 €



Un portrait de la mère de Marie-Antoinette en deuil

6

École autrichienne ou française du XVIII^e siècle.

Portrait de Marie-Thérèse d'Autriche (1717-1780), coiffée et habillée de deuil.
Huile sur toile, format ovale.

La mère de la reine Marie-Antoinette porte le deuil de son mari, l'empereur François I^{er} du Saint-Empire, mort en 1765.
H. 73 x L. 59 cm.

Oeuvre en rapport

Portrait de l'Impératrice Marie-Thérèse d'Autriche (1717-1780), avec la statue de la Paix, par Anton von Maron, huile sur toile, 1773, conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne (inv. Gemäldegalerie, 6201) (voir ill.1).

800/1 000 €



Illustration 1



Louis XVI en costume de sacre par l'atelier de Callet

7

Antoine-François CALLET (1741-1823), atelier de.

Portrait de Louis XVI, roi de France et de Navarre, en costume de sacre.

Huile sur toile.

Reprise à mi-corps du portrait en pied de Louis XVI en costume de sacre (1778-1779).

H. 164 x L. 132 cm.

Dans un cadre rectangulaire de bois doré à frise perlée.

H. 191 x L. 160 cm.

Œuvres en rapport

- Antoine Callet (1741-1823), Portrait de Louis XVI, huile sur toile, XVIII^e siècle, 254 x 196 cm, Clermont-Ferrand, musée d'Art Roger-Quilliot, dépôt du Musée du Louvre.

- Antoine Callet (1741-1823), Portrait de Louis XVI, huile sur toile, 1778-1779, 275 x 193 cm, Musée du Prado.

- Antoine Callet (1741-1823), Portrait de Louis XVI, huile sur toile, 1779, 147 x 107,9 cm, Versailles, Musée national du château et du Trianon (provenance de la famille Vergennes).

- Atelier d'Antoine Callet (1741-1823), Louis XVI en habit du sacre, huile sur toile, XVIII ou XIX^e siècle, 275 cm x 198 cm, Compiègne, château de Compiègne.

Historique

Le portrait de Louis XVI peint par Antoine-François Callet en 1778-1779 a pour fonction première de véhiculer l'image royale, chaque portrait royal étant compris comme un substitut de la présence réelle du monarque. Il reprend la formule établie en 1701 par Hyacinthe Rigaud pour le portrait de Louis XIV en habit de sacre, formule qui sera également adoptée par Louis-Michel Van Loo pour le portrait de Louis XV en 1760. Le portrait officiel de Louis XVI servira de modèles à plusieurs copies en buste et à mi-corps qui seront offertes en cadeaux diplomatiques, envoyées dans les grandes villes du royaume ainsi que dans les cours étrangères. Il est intéressant de noter que par la suite, des artistes tels que Paulin-Guérin, Lefèvre et Gérard pour les portraits de Louis XVIII et Charles X, vont s'efforcer de faire revivre les formules utilisées dans les portraits royaux de l'époque pré-révolutionnaire.

Selon Fernand Engerand, le premier portrait que Callet fit de Louis XVI date de 1778-1779. Il était destiné à l'hôtel de la Guerre. Les ornements royaux furent spécialement confiés à l'artiste. Il s'agit peut-être du tableau exposé au Salon des artistes français à Paris en 1789 sous le n° 63 (une autre réplique autographe est conservée au musée de Clermont-Ferrand qui pourrait être également la peinture présentée au Salon de 1789). Dans la lignée de Hyacinthe Rigaud, Callet fixe l'image majestueuse du monarque absolu au début de son règne que rien n'assombrit encore. Louis XVI (1754-1793) est roi de France et de Navarre depuis le 10 mai 1774.

Devant une grande draperie formant un dais, Louis XVI, debout sur une estrade, légèrement de trois-quarts, est représenté dans la même position que son grand-père Louis XV peint par Van Loo. S'appuyant sur son sceptre, le corps déjà marqué par l'embonpoint, il est vêtu d'un manteau bleu fleurdelisé doublé d'hermine, l'habit du sacre des rois de France. Le manteau de velours de Louis XVI, dont le patron est conservé aux Archives nationales de Paris, impressionnant tant par la taille (8,54 mètres de bout en bout) que par le poids (88 kg), abîmé par le peintre Callet lorsqu'il fit le portrait du roi, sera par la suite détruit par ordre de la Convention nationale avec les autres vêtements du souverain. Le roi porte également le collier de l'Ordre du Saint-Esprit et celui de la Toison d'Or, et le long de sa cuisse gauche l'épée de Charlemagne. La composition est close à gauche par une balustrade et une colonne qui stabilisent la composition. La colonne est un motif traditionnel fort prisé par les peintres depuis la Renaissance et que l'on retrouve chez de nombreux portraitistes comme Antoine Van Dyck. Le décorum de la composition contraste avec le visage enrobé et doux du monarque, empreint de bienveillance et d'une certaine tristesse. Comme si le peintre avait perçu qu'avec Louis XVI, une page de la monarchie française allait se tourner.



Antoine-François Callet.
Louis XVI en habit de sacre (1754-1793)
Signé au verso
278 x 196 cm
Musée national des châteaux de
Versailles et Trianon



Hyacinthe Rigaud (1659-1743)
Louis XIV en habit de sacre (1638-1715)
Huile sur toile, 1701
277 cm x 194 cm
Paris, Musée du Louvre



Notre tableau est une réduction à mi-corps du portrait d'apparat de Callet. Il reprend la composition figurant Louis XVI en grand habit royal, tourné vers la gauche, tenant de sa main gauche gantée le chapeau à plumes du sacre et, de sa main droite, le sceptre royal. À l'arrière du sceptre, sur un coussin, sont posées les insignes du pouvoir, à savoir la couronne fermée en or et la main de justice en argent. À l'arrière-plan à droite se devine le dossier doré du trône et à gauche le bas de la colonne de marbre reposant sur la balustrade. Le blanc du col d'hermine et de la cravate en dentelles éclaire le visage du jeune roi qui est dans la lumière. La touche est belle, les accessoires sont bien peints de même que les étoffes (velouté de l'hermine sur le col et au revers du manteau, légèreté des plumes blanches du chapeau, soyeux des dentelles des manches longues) ; la figure se caractérise par une douceur dans le modelé, le monarque tournant son regard vers le spectateur.

Callet fut chargé en 1779 par le comte de Vergennes de peindre un nouveau portrait pour servir de modèle à ceux qui devaient être envoyés dans les cours étrangères. Dans une lettre du 5 octobre 1779, le ministre des Affaires étrangères demande au comte d'Angiviller que l'artiste obtienne quelques séances de pose du Roi (Lettre du Comte de Vergennes au Comte d'Angiviller citée par Marc Sandoz, Antoine-François Callet (1741-1823), Paris, 1985, p.96). On sait que le peintre a effectivement bénéficié de séances de pose de la part du souverain et qu'il a su rendre les traits du monarque avec une grande ressemblance.

Notre version à mi-corps, a été réalisée sans doute dans les années 1780 à partir du portrait peint en 1779, vraisemblablement dans l'atelier de Callet. Elle était certainement un cadeau diplomatique pour être offert en signe de distinction. Peut-être s'agissait-il d'un exemplaire destiné à une ambassade, de multiples versions ayant été envoyées dans les cours étrangères comme "présents du roi". Nous n'avons malheureusement pas d'information à ce jour sur sa provenance (des copies du Portrait de Louis XVI sont commandées à Callet jusqu'en juillet 1790). D'autres versions à mi-corps du roi Louis XVI en tenue de sacre sont connues aujourd'hui comme celle qui fut offerte par le roi à son contrôleur général des finances, Anne-Robert Jacques Turgot, baron de l'Aulne (1727-1781), provenant du château de Lantheuil en Normandie et vendu chez Sotheby's en 2013. Une autre version à mi-corps, datée vers 1782-1783, donnée par le roi au baron de Vioménil en 1783, fut vendue par Christie's New York en 1986.

Antoine-François Callet est un peintre d'histoire qui témoigne du renouveau classicisant de la peinture d'histoire en France. Il contribue avec Vien et David au retour de l'Antiquité. Grand Prix de Rome en 1764 avec Cléobis et Biton conduisent le char de leur mère au temple de Junon, il étudie à l'Académie de France à Rome de 1767 à 1771 sous la direction de Charles-Joseph Natoire. Il peint pendant son séjour à Rome un grand portrait du cardinal de Bernis, ambassadeur de France auprès du Saint-Siège qui fut fort admiré par les Romains. De retour en France, il est agréé à l'Académie royale des peintures et des sculptures en 1777 puis reçu académicien en 1780. Il expose au Salon à partir de 1783. Il s'est particulièrement distingué par ses grands décors peints comme les peintures en trompe-l'œil de la chapelle de la Vierge à l'église Saint-Sulpice (1777) ou Le Printemps de la Galerie d'Apollon du Palais du Louvre (1780). Il a également œuvré en tant que décorateur au Palais-Bourbon (décor de la coupole des Petits Appartements) et à Bagatelle pour la « folie » du Comte d'Artois.



Antoine François Callet (1741-1823)
Louis XVI (1754-1793)
Huile sur toile
Collection particulière
Château de Lantheuil, vente Sotheby's 2013



Antoine-François Callet (1741-1823)
Portrait de Monsieur, Comte de Provence, en costume de chevalier de l'Ordre du Saint-Esprit
Huile sur toile, 1788
225 cm x 160 cm
Vizille, musée départemental de la Révolution française

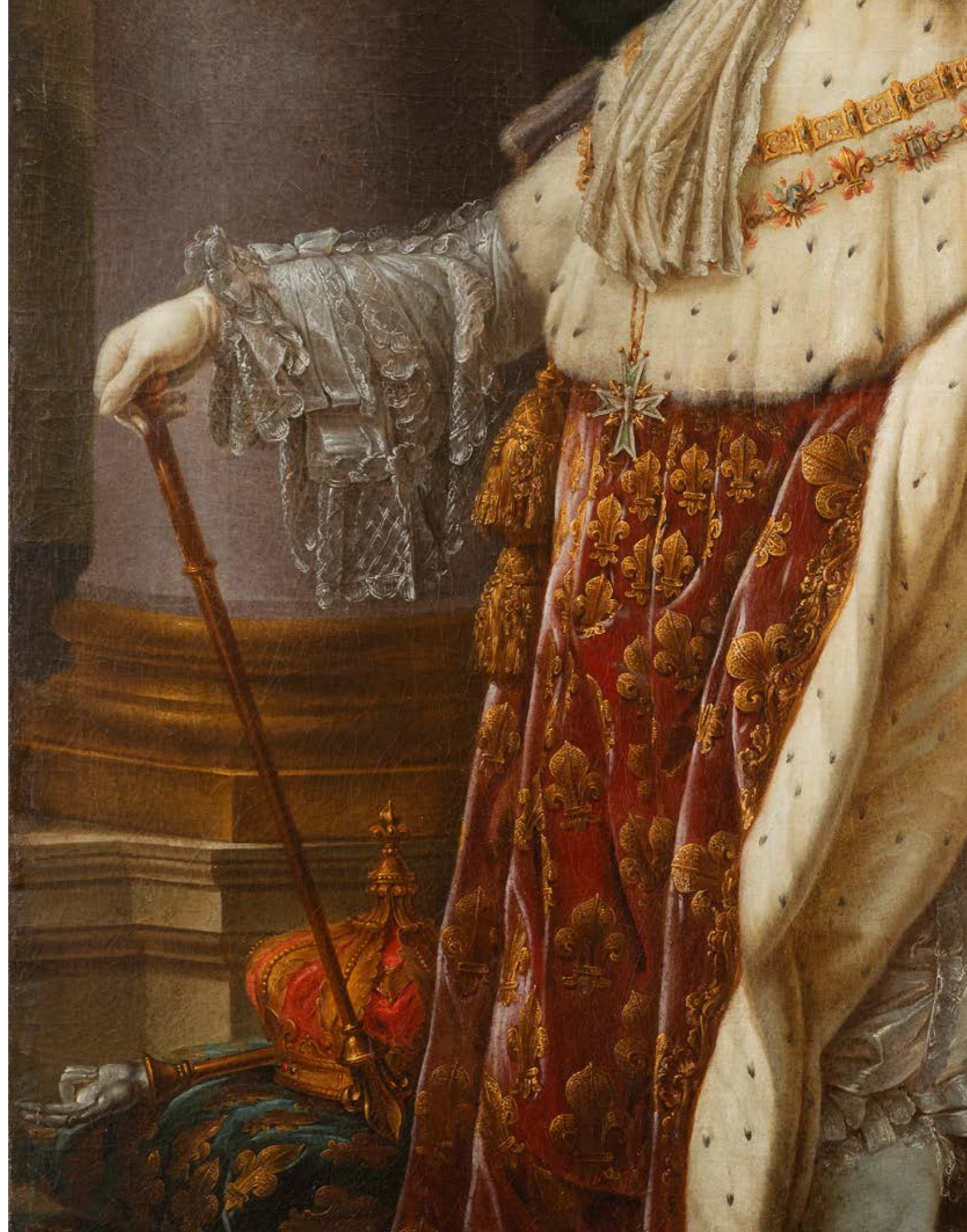
Dans sa carrière de portraitiste, Antoine-François Callet multiplie aussi bien les tableaux sobrement réalistes à l'instar du médecin militaire Desgenettes (1762-1837), conservé au musée des châteaux de Versailles et de Trianon que des portraits de Cour, que fastueusement mis en scène, comme pour le portrait officiel du roi Louis XVI. Callet, qui portait également les deux frères du roi, portera le titre de "Peintre du Roi, 1er Peintre de Monseigneur le Comte d'Artois et Peintre de Monsieur".

Sous le Consulat et l'Empire, Callet décore de nombreuses galeries ainsi que des plafonds d'hôtels particuliers devenus bâtiments d'État. Il illustre par l'allégorie les épisodes de l'épopée napoléonienne. L'année de sa mort en 1823, il est réputé être un des plus grands portraitistes et allégoristes de son temps. Aujourd'hui, si Callet est plus connu pour son activité de portraitiste officiel de Louis XVI, sa carrière est néanmoins prolifique et ses talents d'ordonnateur de l'espace sont remis en lumière.

Littérature

- De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830, Paris, Grand-Palais, 16-11-74 / 3-2-1975.
- Fernand Engerand, Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du Roi (1709-1792), Paris, 1900, pp. 180-183.
- Jean-François Heim, Claire Beraud, Philippe Heim, Les Salons de peinture de la Révolution française, 1789-1799, Paris, 1989, pp. 157-158.
- Blaise de Montesquiou-Fezensac et D. Gaborit-Chopin, Le Trésor de Saint-Denis, inventaire de 1634, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1973-1977, t. III p. 511, XXII.
- Fastes de cour et cérémonies royales, le costume de cour en Europe, 1660-1800, Sous la direction de Pierre Arizzoli-Clémentel et Pascale Gorguet-Ballesteros, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 2009.
- Arch. Min. Aff. Etr., Présents du Roy, 2095 et Registre récapitulatif 1753-1791 (cité par Brigitte Gallini « Antoine François Callet (1741-1823), évolution d'un style lié aux aléas de l'histoire », La Tribune de l'Art, janvier 2016, p. 16, note 43).
- Brigitte Gallini, Dictionnaire Napoléon, sous la direction de Jean Tulard. Paris, Fayard, 1987.
- Lieutenant-colonel Ch. Maumené et le comte Louis d'Harcourt, Iconographie des rois de France, Archives de l'art français, Paris, 1928-1931, pp. 481-482.
- Louis MARIN, Le portrait du roi, Paris, Minuit, 1981.
- Marc Sandoz, Antoine-François Callet (1741-1823), Paris, Les Quatre Chemins-Editart, 1985.
- Cent portraits pour un siècle. De la cour à la ville sous les règnes de Louis XV et Louis XVI, Versailles, musée Lambinet, 6 novembre 2019 - 1er mars 2020 et Nice, palais Lascaris, 19 mai - 22 novembre 2021, catalogue par X. Salmon.

10 000/15 000 €



Un portrait de Louis XVII, Dauphin de France

8

École française du XIX^e siècle.

Portrait du prince Louis-Charles de Bourbon (1785-1795), Dauphin de France, dit Louis XVII, fils cadet du roi Louis XVI et de la reine Marie-Antoinette.

Huile sur toile.
H. 57 x L. 42 cm.

Historique

Si le destin tragique du fils de Louis XVI et de Marie-Antoinette laisse encore de nombreuses parts d'ombre pour les historiens, il a surtout inspiré de nombreux artistes romantiques entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, laissant une iconographie riche, mais paradoxalement peu précise sur la physionomie et l'apparence du prince. Devenu l'héritier du trône à la mort de son frère aîné, le 4 juin 1789, le Dauphin Louis-Charles de France incarne l'espoir de la dynastie des Bourbons au moment où Louis XVI est privé de ses pouvoirs puis amené à l'échafaud le 21 janvier 1793. Enfermé dans la sinistre Tour du Temple, séparé de sa mère Marie-Antoinette sur ordre du Comité de Salut public, le « fils Capet » devient pour ses partisans le roi Louis XVII tandis que son oncle, le comte de Provence, futur Louis XVIII, se déclare régent du Royaume. Après sa mort, survenue le 8 juin 1795, l'enfant-roi est érigé en martyr, victime de la sanglante Révolution; alimentant jusqu'à la fin de la Restauration « une imagerie profondément doloriste », la représentation de Louis XVII s'inscrit également dans un contexte de revendication de la part de faux prétendants.

Traité de manière simple sans attribut royal, notre portrait semble se rapprocher d'un modèle anonyme mais attribué à Greuze, dont une version se trouve dans le catalogue raisonné de Greuze de 1906, et dont une autre version est récemment apparue sur le marché (vente Coutau-Bégarie, 5 mai 2022, lot 109, 40 x 30,5 cm, voir ill.2). Notre portrait peut aussi être rapproché de celui exécuté après 1792 par Alexandre Kucharski (1741-1819), conservé au château de Versailles (MV6763, voir ill. 1), peintre polonais attaché lui aussi au prince de Condé, et l'un des derniers artistes à avoir dessiné les traits de Louis XVII avec Greuze, Vien le jeune et Belanger.

Littérature

- François Laurentie. L'iconographie de Louis XVII. Paris, Extrait de la Revue de l'Art ancien et moderne, 1913.

- Heurs et malheurs de Louis XVII, arrêté sur l'image. Exposition temporaire, Musée de la Révolution française, domaine de Vizille, juin-octobre 2018.

J. Martin and C. Masson, Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de Jean-Baptiste Greuze, in C. Mauclair, J.-B. Greuze, Paris 1906, p. 62, cat. no. 982.

1 000/1 500 €



Illustration 1



Illustration 2



Portrait de Philippe-Egalité provenant du Château d'Eu

9

Charles-Philippe LARIVIÈRE (1798-1876)

Portrait de Louis-Philippe d'Orléans, duc d'Orléans, dit « Philippe Egalité » (c. 1836).

Huile sur toile (restaurations).

Le père du futur roi Louis-Philippe est figuré en pied et en uniforme d'après le célèbre portrait de Joshua Reynolds (Collection de S.M. le Roi Charles III) avec un serviteur noir tenant le cheval du prince par la bride (ce fidèle domestique de Philippe Egalité figure également sur le portrait par Nicolas-Bernard Lépicié (1773), le représentant se penchant sur le berceau de son fils au Palais-Royal).

H. 61,5 x L. 51 cm.

Inscription en bas à droite de la toile, « Louis Philippe d'Orléans 1785 », et manuscrite au revers sur le châssis « 363 » (répété deux fois).

Sur une étiquette collée sur le châssis et le cadre, une annotation manuscrite ancienne : « offered by HRH the duchess of Vendôme to Auguste S... Belmont, 27 July 1927 » (déchirures).

Dans un cadre rectangulaire de bois doré.

H. 72 x L. 61 cm.

Provenance

- Commande du roi Louis-Philippe au peintre Charles-Philippe Larivière pour le Cabinet de Travail du Roi au château d'Eu.

- Puis à son fils Louis d'Orléans, duc de Nemours (1814-1896).

- Puis à son fils Ferdinand d'Orléans, duc d'Alençon (1844-1910).

- Puis à son fils Emmanuel d'Orléans, duc de Vendôme (1872-1931).

- Offert par la duchesse de Vendôme, née princesse Henriette de Belgique (1870-1948), lors du déménagement des collections de la famille d'Orléans en 1927 à Belmont House (Wimbledon, UK).

- Vente Collin du Bocage, Drouot, 2 décembre 2015, lot 49.

- Collection privée française.

Littérature

Cité dans "Le château d'Eu, notices historiques", Jean Vatout, 1836, tome 5, n° 363 bis (voir ill.1).

Historique

Ce tableau est sans aucun doute celui mentionné comme n° "363 bis" dans le Vatout, de par son sujet, ses dimensions, la présence du numéro 363 répété deux fois sur le châssis au dos et de par sa provenance, de la collection des ducs de Vendôme, héritiers des peintures du roi Louis-Philippe au château d'Eu.

Ce portrait de Philippe Egalité en pied fut donc commandé par son fils le roi Louis-Philippe au peintre Charles-Philippe Larivière en 1836 pour son Cabinet de Travail au château d'Eu, ce qu'atteste le relevé des tableaux (sujet, format) figurant au château d'Eu (1830-1848) et l'inventaire des tableaux dressés au château d'Eu en 1848-1850 (n° d'inventaire, auteur, sujet et dimensions). Des indications confirmées par le Journal des commandes et acquisitions des peintures, sculptures et gravures de 1831 à 1848 du roi Louis-Philippe qui mentionne la commande d'un « Portrait en pied du Père du Roi » au peintre Larivière en 1836 (archives consultées par M. Xavier Dufestel, expert lors de la vente en 2015).

Par rapport à la version originale de Joshua Reynolds (1723-1792) dont il existe une version au château de Chantilly (voir ill. 2), on note une différence dans le traitement de l'expression et de la physionomie du visage de celui qui vota la mort du Roi son cousin, certainement dû à une volonté de Louis-Philippe de donner à son père une image plus sereine et positive, plus conforme au souvenir que le Roi des Français gardait de son père, dont il voyait chaque matin le portrait lors de ses séjours au château d'Eu.

Charles-Philippe Larivière, (1798-1876), élève de Paulin Guérin, d'Anne-Louis Girodet et d'Antoine-Jean Gros, étudia à l'École des beaux-arts de Paris dès 1813. En 1824, sa composition sur le sujet de La Mort d'Alcibiade lui permet de remporter le grand prix de Rome, grâce auquel il séjourna à la villa Médicis jusqu'en 1830. Cet artiste officiel se spécialisa dans la peinture d'Histoire. Il exposa pour la première fois au Salon de 1827 et y obtint des médailles en 1831 et 1855. Larivière bénéficia d'importantes commandes publiques sous la Monarchie de Juillet, on lui doit de nombreux tableaux de batailles et d'événements publics, des portraits de personnalités, ainsi que des toiles d'inspiration religieuse. Il travailla à la Galerie des Batailles du château de Versailles et au musée d'Histoire de France à Versailles créé par le roi Louis-Philippe. Il a aussi réalisé des cartons de vitraux pour la chapelle royale de Dreux.

5 000/6 000 €

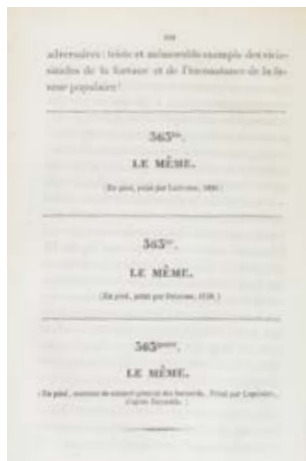


Illustration 1



Illustration 2



La duchesse d'Orléans d'après Vigée Le Brun provenant du cabinet de travail du roi Louis-Philippe au Château d'Eu

10

Elisabeth VIGÉE LE BRUN (1755-1842), d'après.

Portrait de la princesse Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon-Penthièvre, duchesse d'Orléans (1753-1821).

Huile sur toile.

Numérotée en haut à gauche « 364 4o ».

Inscription au revers de la toile : marque « LPO » couronné de l'inventaire de Louis-Philippe au château d'Eu avec le n° « 283 ter » et la mention "Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon, duchesse d'Orléans, née à Paris le 13 mars 1753, morte Yvry près Paris le 23 juin 1821".

H. 46 x L. 36,5 cm.

Ancienne étiquette inscrite au dos : "Fumoir côté droit de la vitrine, n° en partant du haut".

Cadre rectangulaire en bois doré à décor de frises de perles et oves.

H. 61,5 x L. 52 cm.

Provenance

- Collection du roi Louis-Philippe au château d'Eu, Cabinet de Travail du Roi, 1er étage (Relevé des tableaux des collections du roi Louis-Philippe Ier au Château d'Eu, 1830-1848).

- Puis à son fils Louis d'Orléans, duc de Nemours (1814-1896).

- Puis à son fils Ferdinand d'Orléans, duc d'Alençon (1844-1910).

- Puis à son fils Emmanuel d'Orléans, duc de Vendôme (1872-1931).

- Puis à son épouse la Duchesse de Vendôme, née princesse Henriette de Belgique (1870-1948).

- Collection du Président Giscard d'Estaing et de son épouse Anne-Aymone, née Sauvage de Brantes.

- Collection privée française.

Littérature

Cité dans "Le château d'Eu, notices historiques", Jean Vatout, 1836, tome 5, n° 364 ter (voir ill.1).

Oeuvre en rapport

Elisabeth Vigée-Lebrun, Portrait de Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon-Penthièvre, duchesse d'Orléans, huile sur toile, 1789, collection de la Banque de France, Paris, classé MH n° PM75004366.

Historique

Ce portrait de la Duchesse d'Orléans, épouse du duc d'Orléans dit Philippe-Egalité et mère du futur roi Louis-Philippe, la représente à mi-corps, accoudée à un lit à la turque tendu de velours rouge, coiffée d'un fichu semblable à un turban et vêtue d'un négligé en satin et mousseline rayé, un simple médaillon en porcelaine en ceinture réhaussant sa tenue. Elle est ici représentée avec une authenticité toute naturelle, loin des codes des portraits princiers officiels, l'artiste perçant l'intimité du modèle, pour livrer toute la mélancolie du sujet tel qu'il était en réalité. Le travail sur la carnation de la peau laiteuse et la douceur du regard font de ce portrait un véritable portrait psychologique de la duchesse, marquée par des émotions fortes en lien avec une situation familiale compliquée. Cette situation est également évoquée par la présence d'un médaillon façon Wedgwood à décor littéraire "The Poor Maria", personnage de veuve issue du roman "Voyage sentimental à travers la France et l'Italie" (1768) de Laurence Sterne.

Il se détache des nombreuses copies réalisées d'après l'original par la reproduction fidèle à l'original peint par Elisabeth Vigée-Lebrun, malgré des dimensions plus réduites, et par sa provenance royale, indiquée par les numéros d'inventaires et les marques de Louis-Philippe au château d'Eu.

30 000/50 000 €

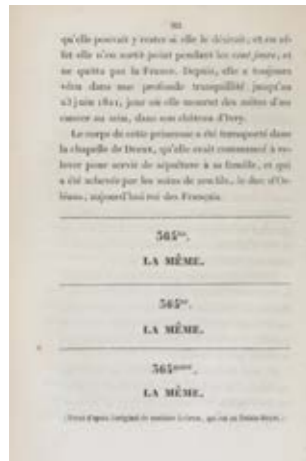


Illustration 1



Dos de l'œuvre



Bonaparte à Brienne : redécouverte d'un chef-d'œuvre

11

Maurice RÉALIER-DUMAS (1860-1928)

Bonaparte, nouveau à l'École de Brienne ; octobre 1779.

Huile sur toile, signée en bas à droite "M. RÉALIER-DUMAS".

Circa 1887.

H. 201 x L. 150 cm.

Cadre : H. 214 x L. 163 cm.

Exposition

Salon des Artistes français, palais des Champs-Élysées (Paris), 1887, n° 1992.

Provenance

- Vente Tajan, Tableaux et Sculptures du XIX^e siècle, 19 avril 1996.
- Kurt E. Schon Gallery, Nouvelle-Orléans, Louisiane (USA).
- Collection privée, Los Angeles, Californie (USA).
- Collection privée française.

Historique

Dans cette œuvre touchante, le peintre qui se plaît à imaginer des épisodes de l'épopée napoléonienne s'intéresse à un moment fondateur : l'intégration par Napoléon de l'École militaire de Brienne-le-Château. Cette période fera l'objet d'une riche iconographie qui permet aux artistes de s'interroger sur l'enfant qu'était l'Empereur. Ce dernier intègre l'École en 1779 et y restera jusqu'en 1784. Durant ces cinq années, le pensionnaire aux origines assez modestes et au fort accent corse n'est pas très apprécié de ses camarades et fait l'objet de nombreuses moqueries. L'Histoire a retenu quelques fois une autre image de ce séjour, comme avec l'épisode de la bataille de boules de neige dans laquelle Napoléon aurait pris le commandement et dirigé d'une main de fer les opérations. Toutefois, il est plus probable que le récit de ces prouesses précoces ait plutôt été le fruit des admirateurs de l'Empereur qui ont construit sa légende. Il est dans tous les cas possible d'affirmer que ces années de formation à Brienne n'ont pas été toujours placées sous le signe de la bienveillance et de la camaraderie. Réalier-Dumas s'est intéressé à cette exclusion, qui n'a pas empêché le petit garçon de devenir plus tard le dirigeant d'un immense empire. Par une composition savamment choisie, il sépare le tableau en deux espaces, d'un côté Napoléon et de l'autre les autres pensionnaires. Leurs postures trahissent les railleries qu'ils font subir au petit corse et leur dynamisme contraste avec le calme froid du futur monarque. Ce dernier est dans la lumière, sur sa gauche, au niveau de son épaule, un alignement d'élèves au maintien militaire et un ecclésiastique à l'arrière-plan sont le présage de ses futurs soutiens. Il amorce un léger mouvement de pied qui donne l'impression qu'il s'avance vers le chemin du succès qui est ouvert devant lui, symbolisé par l'escalier encadré des deux barrières. Il se détourne de ses détracteurs et fixe un point en dehors du champ du tableau, peut-être regarde-t-il déjà le glorieux destin qui sera le sien ?

Ce tableau, présenté au Salon de 1887, sera très bien accueilli par la critique et le public. Dans Le Pays, il est écrit au sujet de l'arrivée de Bonaparte à Brienne : « Quelle page d'histoire, ou plutôt quelle préface ! M. Réalier-Dumas en a fait le sujet d'un tableau très intéressant, très remarqué, qui est placé dans la salle 16 ». Pour le Journal des artistes : « Il y a de la finesse et bien de l'esprit dans le tableau de M. Réalier-Dumas, Bonaparte, nouveau à l'École de Brienne ». Cet engouement pour l'œuvre conduira à sa reproduction dans de nombreux formats et elle servira souvent à figurer l'enfance de Napoléon dans divers ouvrages, comme dans Le Petit Français illustré ; journal des écoliers et des écolières. Le tableau fera également partie de la collection de cartes postales intitulée Napoléon et son époque éditée par Neurdein frères.



D'après Maurice RÉALIER-DUMAS.
Napoléon nouveau à l'École de Brienne, 1900
Neurdein frères
Carte postale
Collection Napoléon et son époque



Anonyme
Enfance de Napoléon. Bataille de boules de neige à Brienne
Estampe XIX^e
Musée de la maison Bonaparte, Ajaccio



Anonyme, d'après Maurice REALIER-DUMAS.
Napoléon Bonaparte au sac des Tuileries (10 août 1792)
Estampe
Musée Carnavalet, Paris

Maurice Réalier-Dumas, né à Paris le 9 février 1860 et mort à Chatou le 25 décembre 1928, est un peintre et affichiste français. Issu d'une famille de la haute bourgeoisie, son père est auditeur au Conseil d'État puis sous-préfet de Montbéliard et de Villeneuve-sur-Lot et sa mère Jeanne Thérèse Goubie est fille de l'agent de change parisien Joseph Goubie qui possédait l'hôtel Bonaparte. C'est peut-être de là qu'a émergé la passion de Maurice Réalier-Dumas pour la figure de l'Empereur.

En 1879, il intègre l'Académie des Beaux-Arts et devient l'élève de Jean-Léon Gérôme (1824-1904). À compter de 1887, il expose au Salon. Les premières œuvres qu'il présente témoignent de sa fascination pour le Premier Empire puisqu'en 1887 il envoie "Bonaparte, nouveau à l'école de Brienne ; octobre 1779", en 1888 "Bonaparte" et en 1893 "La reine Hortense revêt la Malmaison, 1824". Malgré une carrière assez académique, il est également très proche des milieux impressionnistes à Chatou. Il est notamment l'amant d'Alphonsine Fournaise, la fille du propriétaire du restaurant Maison Fournaise, véritable institution située sur l'île des impressionnistes. Il réalisera d'ailleurs un portrait d'Alphonsine Fournaise qui apparaît également sous le pinceau d'Auguste Renoir dans le Déjeuner des canotiers et dans la Dame au sourire. Il puise également ses inspirations dans le mouvement orientaliste et effectue de nombreux voyages au Maroc, en Algérie et en Tunisie qui marqueront durablement son art et seront le sujet de nombreux de ses tableaux.

Après avoir reçu une Mention honorable à l'Exposition universelle de 1889 et diverses médailles, il devient en 1890 sociétaire du Salon des artistes françaises et est fait Chevalier de la Légion d'honneur en 1908. En 1896, il se tourne vers l'art de l'affiche et rejoint la Société des peintres-lithographes. Comptant parmi les « Maîtres de l'affiche », il réalise des chromo-lithographies, élancées, assez étroites, reprenant les codes de l'art nouveau. On lui doit d'élégantes œuvres telles que les affiches pour l'Incandescence par le Gaz Système Auer (1892), le Champagne Jules Mumm (1895) et la Société internationale de peinture et de sculpture Galerie Georges Petit (1897). Mais cette nouvelle orientation artistique ne l'éloigne pas de la fascination qu'il entretient pour Bonaparte, et l'Empereur se retrouve encore au centre de son art comme en témoigne la lithographie en couleur qu'il réalise en 1895 et qui représente un Napoléon pensif debout sur une carte dans laquelle est plantée une épée. Dans cette œuvre, il présente le chef militaire avec le style de son temps : une simplicité des formes composées de longues lignes épurées et de grands aplats de couleurs.

Littérature

- Delluc Brigitte et Gilles, « Une peinture représentant saint Front à Villeneuve sur Lot », Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord, Tome CXXXV, Année 2008.
- Journal des artistes, 3 juillet 1987.
- Le Pays : journal des volontés de la France, 15 mai 1887.
- Le Petit Français illustré : journal des écoliers et des écolières, A. Colin et Cie, 1899, Paris.
- Neurdein frères, Catalogue des collections de sujets édités dans le format carte postale / par Neurdein frères, 1900, Paris.
- Wolff Albert, Figaro-Salon, J. Boussod, Manzi, Joyant et Cie, 1887, Paris.

20 000/30 000 €



Maurice REALIER-DUMAS
Napoléon
Lithographie couleur, 1895
Bibliothèque Nationale de France, Paris



Un rare buste de Bonaparte en marbre

12

École française ou italienne d'époque Consulat (1799-1804).

Portrait de Napoléon Bonaparte (1769-1821).

Buste en marbre blanc.

Petits éclats.

H. 55 x L. 43 cm.

Historique

Réalisé vers 1800, ce buste anonyme probablement en marbre de Carrare capture un tournant de l'histoire : Napoléon Bonaparte alors qu'il approche de l'apogée de son règne extraordinaire. gé d'environ trente ans, le modèle venait de rentrer en héros de ses campagnes en Italie et en Egypte, avait orchestré un coup d'État pour s'établir Premier Consul de la République et s'apprêtait probablement à signer le Concordat de 1801, rétablissant ainsi les privilèges religieux de l'Église catholique tout en conservant les terres saisies par la Révolution.

Sa tenue à simple boutonnière et haut col retroussé laissant apparaître sa cravate (noire ou blanche), est conforme à son uniforme de général en chef de l'armée sous le Directoire, mais la présence de son écharpe brodée d'une guirlande de feuillages rappelle celui de Premier Consul, symbole du pouvoir qui lui était conféré depuis le coup d'État du 18 brumaire de l'an VIII. Les cheveux sont dorénavant plus courts, son visage encore juvénile regarde dans le lointain vers sa droite, comme annonciateur du destin qui sera le sien, à la tête du plus grand Empire que la France ait connu.

Les portraits à rapprocher sont relativement rares, hormis les toiles plus ou moins célèbres de Gros, Appiani, Sauvage ou encore Philipps, encore plus rares sont les sculptures connues le représentant vers 1800. Citons la version de Chinard de 1801, ou celle, récemment redécouverte sur le marché, de Franchi de 1797 où il porte encore ses cheveux longs.

Oeuvres en rapport

- Giuseppe Franchi (1731-1806), Buste de Bonaparte, 1797, marbre, H. 41 cm, vente Sotheby's, 5 juillet 2022, lot 16 (adjudgé 189.000 £) (voir ill.1).

- Andrea Appiani, Bonaparte à Milan, 1800, huile sur toile, La Havane, museo Napoleonico (voir ill.2).

- Hilaire Le Dru, Portrait du général Bonaparte (Premier consul), 1801, estampe, Château de Malmaison, MM.84.2.6 (voir ill.3).

- Joseph Chinard, Buste de Bonaparte, Premier consul, 1801, plâtre, Château de Malmaison, MM.82.3.1 (voir ill.4).

- Antoine-Jean Gros, Bonaparte, Premier Consul, 1802, huile sur toile, 205 x 127 cm, Paris, Musée national de la Légion d'honneur et des ordres de chevalerie (voir ill.5).

- Thomas Phillips, Napoléon Bonaparte, Premier Consul, 1802, huile sur toile, Bayonne, musée Bonnat-Helleu, CM4 (voir ill.6).

- Piat Joseph Sauvage, Bonaparte, Premier Consul, 1800-1804, huile sur toile en trompe l'oeil, Château de Malmaison, MM.77.4.3 (voir ill.7).

Littérature

G. Hubert et G Ledoux-Lebard, "Napoléon: portraits contemporains bustes et statues", Paris, 1999.

4 000/6 000 €



Illustration 1



Illustration 2



Illustration 3



Illustration 4



Illustration 5



Illustration 6



Illustration 7



Le Général Bonaparte pendant la campagne d'Italie : un portrait historiquement attribué à Greuze

13

École française, anciennement attribuée à Jean-Baptiste GREUZE (1725-1805).

Portrait de Bonaparte, général en chef de l'armée d'Italie (c. 1798).

Huile sur panneau.

H. 43,3 x L. 37 cm.

Dans un beau cadre rectangulaire en bois doré à palmettes.

H. 60 x L. 51 cm.

Historique

Ce tableau est à rapprocher des premières images de Napoléon, alors qu'il n'est encore que "Bonaparte". Ces représentations datant du Directoire s'inscrivent dans la campagne d'Italie. Général victorieux parmi d'autres, Napoléon comprend très rapidement que la puissance de l'image peut être un atout majeur et il s'entoure déjà en Italie d'artistes qui dépeignent les batailles, ainsi que la figure du futur empereur. Ces peintres ont laissé à la postérité les premiers portraits du général qui a encore les cheveux longs et le visage un peu émacié. Ces portraits ont marqué l'histoire et l'on pense tout naturellement au Général Bonaparte de Louis Albert Guislain Bacler d'Albe ou encore au Bonaparte au pont d'Arcole d'Antoine-Jean Gros.

La gravure a également propagé cette première iconographie du Bonaparte militaire et notre tableau se rapproche tout particulièrement du portrait réalisé par Jean-Urbain Guérin pour sa Collection des Portraits des généraux les plus célèbres de la République française gravé par Franz Gabriel Fiesinger.

Cette iconographie des débuts militaires se caractérise par l'uniforme de général avec le haut collet brodé et la cravate noire. Les cheveux sont longs et souvent poudrés puisque le général n'adoptera la coupe à la Titus, c'est-à-dire les cheveux courts qu'à la fin de la campagne d'Italie, juste avant la campagne d'Égypte, ce qui lui vaudra d'ailleurs le sobriquet de "petit tondu". Ce détail relatif à l'histoire de l'évolution capillaire de Bonaparte prend une importance particulière dans la datation de notre oeuvre et explique en partie son ancienne attribution à Jean-Baptiste Greuze.

Dans la tradition de l'histoire de l'Art, il est souvent fait mention d'un portrait de jeunesse de Napoléon peint par Greuze. Le peintre aurait toujours affirmé avoir réalisé un tableau représentant Bonaparte lorsqu'il était général. À la mort du peintre, le journaliste et critique d'art Théophile Touré assiste à l'inventaire après décès de l'artiste et réalise le catalogue de vente de la succession au profit de la fille de Greuze, Caroline. Il y répertorie un Portrait de Bonaparte décrit de la sorte : "Le peintre a laissé l'habit et le gilet à l'état d'esquisse. Mais la tête est terminée et du plus grand caractère. Cette peinture, absolument intacte, et qui n'a pas même été vernie, est une des plus précieuses images de Bonaparte dans sa jeunesse. — h, 56. L. 46." Ce tableau décrit par Touré est très certainement celui passé en vente en 2007 et aujourd'hui dans une collection privée. Il est parfois considéré comme le portrait de jeunesse de Napoléon dont Greuze se vantait. Toutefois, de nombreux historiens à la fois spécialistes de Greuze tel qu'Edgar Munhall, et de Napoléon tel que Frédéric Masson, ont rejeté cette identification pour deux raisons. Tout d'abord, la coiffure de Bonaparte est anachronique puisqu'un tableau de jeunesse à l'époque de la campagne d'Italie l'aurait représenté les cheveux longs et poudrés. Mais c'est également l'étrange ressemblance avec le tableau de Greuze dépeignant Bonaparte en consul qui pousse certains historiens à considérer ce tableau comme une esquisse réalisée vers 1802. En effet, à cette date, Napoléon commande auprès de nombreux artistes tels que Lefèvre, Ingres et Greuze des portraits de lui en Premier consul sur le modèle réalisé par le Baron Gros. Pour cette commande, Greuze peint un Bonaparte consul en pied, aujourd'hui conservé au Château de Versailles. Deux esquisses, l'une conservée à la Bibliothèque Thiers et l'autre au Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, et un dessin préparatoire passé en vente en 2004 nous sont parvenus. La ressemblance avec le tableau retrouvé chez Greuze à la mort de ce dernier est frappante. De plus, s'il s'agit effectivement d'un travail préparatoire réalisé pour le Bonaparte premier Consul, cela expliquerait que seul le visage soit fini, que le reste soit laissé à l'état d'esquisse et que le tableau n'ait jamais été verni.



Dessiné par Jean-Urbain GUERIN
Gravé par Franz Gabriel FIESINGER
Bonaparte, 1798
Eau-forte, 32,5 x 23,5 cm
Recueil. Collection de Vinck. Un siècle
d'histoire de France par l'estampe,
1770-1870. Vol. 50 (pièces 6797-6938),
Directoire, Consulat et Empire



Baron Louis Albert Guislain BACLER D'ALBE
Le Général Bonaparte
Huile sur toile, 1796-1797
55 x 41 cm
Musée national du château de Malmaison et
de Bois Préau



Auguste Jean-Baptiste-Marie BLANCHARD
D'après Jean-Baptiste Greuze
Bonaparte
XIX^e siècle
Estampe
Musée Carnavalet, Paris

Dans le catalogue raisonné de Jean-Baptiste Greuze réalisé par Jean Martin, ce dernier répertorie un autre portrait du futur Empereur. Sous le numéro 1061 est listé Bonaparte décrit comme suit :

“H. 0m42. L. 0m35. — En habit de général. De trois quarts, tourné vers la gauche, avec le haut collet brodé et la cravate noire. Collection Meffre, 1845, 880 francs; collection Pinard. Exposé aux Portraits du siècle, en 1885 ; appartenait au comte de Las-Cases. Gravé par A. Blanchard, pour le mémorial de Sainte-Hélène”.

Toutefois, Jean Martin fait quelques confusions entre les trois portraits de Bonaparte par Greuze qu’il cite, à savoir : le n°1060 Bonaparte (Napoléon), lieutenant d’artillerie, le n°1061 Bonaparte (Napoléon) et le n°1062 Bonaparte (Napoléon), premier consul. En effet, s’agissant du rattachement de ce tableau à la collection Meffre, le catalogue de vente de 1845 permet d’affirmer qu’il s’agit du n°1060. Il en est de même pour l’appartenance au comte de Las Cases et pour la gravure par Blanchard.

Pour ce qui est de l’exposition de cette oeuvre au Portrait du siècle en 1885, il s’agit une fois encore d’une confusion avec le n°1062, Bonaparte premier consul. En revanche, la mention de la collection Pinard est exacte puisque le tableau apparaît en 1860 dans l’exposition Tableaux et dessins de l’École française principalement du XVIII^e siècle, tirés de collections d’amateurs, organisée Boulevard des Italiens. Il y est décrit comme suit : “n°168 Portrait de Bonaparte, il est en habit de général, cravate noire, cheveux plats (H. 0,42. – L. 0,35 cm) – Collection de M. Pinard”.

Ce catalogue a été réalisé par l’expert Francis Petit et le critique d’art Philippe Burty. Jean Martin ne s’est pas fondé sur le catalogue de l’exposition du Boulevard des Italiens pour ajouter le Bonaparte en habit de général dans son ouvrage, puisqu’il indique des détails non fournis par le catalogue d’exposition à savoir que Napoléon est de trois-quarts tourné vers la gauche. On peut alors se questionner sur le fondement de l’ajout de ce portrait au catalogue raisonné. L’étude des notes de Jean Martin révèle que ce dernier s’est appuyé pour établir sa liste sur 360 gravures et 85 photographies d’oeuvres. Il est donc fort probable qu’il ait vu les éléments qui n’apparaissent pas dans le catalogue de l’exposition de 1862. La tradition qui attribue à Jean-Baptiste Greuze le tableau présenté s’explique tout à fait puisque tout d’abord un tableau de Bonaparte dans sa jeunesse, en uniforme de général a été très probablement peint par Greuze. Dans ce dernier, le militaire devait très certainement avoir les cheveux longs et poudrés comme sur notre exemplaire. Ensuite, les dimensions et les deux descriptions contenues dans le catalogue de l’exposition de 1860 et dans le catalogue raisonné de Jean Martin en 1908 concordent avec notre peinture. Cette double correspondance est d’autant plus convaincante que l’on sait que les deux descriptions ont été effectuées indépendamment l’une de l’autre. Par deux fois dans l’histoire de l’art, il est fait mention d’un Bonaparte en habit de général peint par Greuze et dont les dimensions sont les mêmes que l’oeuvre présentée, à quelques millimètres près. À cela s’ajoute la double mention de la collection Pinard qui ne fait que renforcer l’attribution puisqu’elle correspond bien à la provenance de notre panneau.

Provenance

- Collection Alphonse Pinard (1815-1871).
- Collection François Jouin (1854-1954). Un document manuscrit fourni avec le tableau explique le transfert du tableau dans la collection de François Jouin, ami du fils d’Alphonse Pinard puis médecin de la famille à qui la veuve Pinard offrira le tableau.
- Collection Pesnel.
- Collection privée française.

Littérature

- MARTIN Jean, Oeuvres de J.-B. Greuze : catalogue raisonné, suivi de la liste des gravures exécutées d’après ses ouvrages, 1908, G. Rapilly, Paris. Ainsi que ses notes manuscrites fournies par la médiathèque de Tournus.
- MASSON Frédéric, « L’image vraie de Napoléon », Gazette des beaux-arts, Tome onzième, 3^e période, 1^{er} février 1894, p. 97-118.
- DAYOT Armand, Napoléon raconté par l’image, Librairie Hachette et Cie, 1895, Paris.
- Catalogue de l’exposition du cent-cinquantième anniversaire de l’Empire, Société historique et archéologique de l’Orne, Alençon, hôtel Libert, 1954, p. 9 (voir ill.1).

30 000/50 000 €



Jean-Baptiste Greuze
Portrait du Premier Consul Bonaparte
Huile sur toile, circa 1804
242 x 177 cm
Musée national des châteaux de Versailles
et de Trianon



Jean-Baptiste Greuze
Portrait de Napoléon Bonaparte
Huile sur toile
56 x 46 cm
Collection privée, très probablement le
portrait de Bonaparte décrit par Théophile
Thoré à la vente de la succession Greuze



Illustration 1



14

École italienne du XIX^e siècle.

Portrait de Bonaparte, Premier consul (c. 1804).

Huile sur toile ovale.

H. 107,5 x L. 86,5 cm.

Dans un cadre rectangulaire en bois doré à vue ovale.

H. 124,5 x L. 101 cm.

L'image officielle du Premier consul

Cette œuvre à la facture italienne, rappelant par certains aspects les peintures d'Andrea Appiani, s'inscrit dans le mouvement de diffusion de l'image officielle du Premier Consul. Napoléon y apparaît fier et concentré sur un fond neutre, vêtu, semble-t-il, de l'habit de premier consul offert par la municipalité de Lyon lors de son premier voyage dans cette ville, les 28 et 29 juin 1800, après Marengo. En effet, ce vêtement de cérémonie dit « à la française », a un seul rang de boutons, sans revers, et est fermé sur la poitrine contrairement à l'habit quotidien du premier consul croisé, à col rabattu. Le tableau s'inscrit dans une évolution de l'image du général corse consistant en une transformation de guerrier en chef d'État. Dans cette mutation, les références au champ de bataille et aux attributs militaires s'amenuisent au profit d'une image plus régaliennne. Le premier à consacrer cette transformation est Antoine-Jean Gros qui peint en 1802 Bonaparte, Premier consul (ill. 1). Dans ce tableau, le consul porte l'habit de la fonction et une épée, il est placé dans un cabinet de travail au décor sobre. Sur une table couverte d'un drap en velours bleu sont posés des documents sur lesquels Napoléon appuie son doigt. Il s'agit d'une liste des traités signés par lui et de trois de ses victoires politiques : le coup d'État du 18 brumaire, le concordat et les comices de Lyon. Ce portrait, qui souligne ses aptitudes à gouverner et non plus seulement à remporter des victoires militaires, sera extrêmement bien accueilli par le futur empereur qui commande au Baron Gros trois copies.

Dans une volonté de diffusion, Bonaparte érigea ces tableaux en effigies officielles et en fera un prototype pour sa nouvelle image. En 1803, il confie aux meilleurs artistes de son temps à savoir Benoît, Greuze, Ingres, Lefèvre, Vien le Jeune, Meynier et Dufau, de réaliser des copies de l'œuvre de Gros afin de les envoyer dans différentes villes européennes. Parmi ces œuvres, celle réalisée par Jean-Auguste-Dominique Ingres et destinée à la ville de Liège a particulièrement marqué l'iconographie napoléonienne (ill. 2).

Notre œuvre résulte de ce phénomène de multiplication des portraits consulaires. Bonaparte, le regard vers la droite, y est dépouillé de ses attributs militaires et ne porte que la fonction. Le format de notre version en buste ne permet même plus le décor alentour, ne se concentrant ainsi que sur l'uniforme de premier consul. Peut-être est-ce pour cela que l'artiste a choisi l'habit de cérémonie offert par Lyon porté par Napoléon en de rares occasions, tel que la signature du concordat, plutôt que l'habit officiel. Le peintre offre ici un portrait plein de force dans lequel le regard est à la fois dur, mais déterminé.

Littérature

Romain Buclon, Napoléon et Milan : mise en scène, réception et délégation du pouvoir napoléonien (1796-1814). Histoire. Université de Grenoble - Università degli studi di Napoli Federico II, 2014.

20 000/30 000 €



Illustration 1



Illustration 2



Bonaparte au Grand-Saint-Bernard par l'atelier de David

15

Jacques-Louis DAVID (Paris, 1748-Bruelles, 1825), atelier de.
Bonaparte franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard, circa 1802-1803.
Huile sur toile.
H. 101 x L. 81,5 cm.
Dans un beau cadre rectangulaire en bois doré à décor d'une frise de palmettes et d'étoiles aux angles.
Cadre : H. 124 x L. 105 cm.

La construction d'une icône

En 1800, le roi d'Espagne Charles IV à travers son ambassadeur en France Ignacio Muzquiz, commande à David un portrait équestre à la gloire de Bonaparte, alors même que la paix avec ce dernier n'est pas encore signée. Cette commande donnera naissance à l'une des illustrations les plus connues d'un événement historique. Grâce à des inspirations qui résonnent dans la conscience collective, à la mise en place d'un langage artistique nouveau et à une volonté de narration introduite dans le traitement de la scène, David peint l'une des images les plus iconiques du XIX^e siècle, et qui continue à s'inscrire dans le vocabulaire iconographique d'aujourd'hui.

Dans ce portrait, David réalise une synthèse des influences qui l'ont marqué et qui serviront de socle à la construction de son portrait équestre de Bonaparte. Il emprunte son modelé et son traitement des postures aux modèles antiques rapportés d'Italie et placés dans le Louvre de Vivant-Denon. Ce goût pour l'art de la statuaire est renforcé chez David grâce aux dialogues artistiques qu'il établit avec les sculpteurs de son temps tels que Canova ou Chinard. Très tôt, les carnets de l'artiste révèlent des études de monuments équestres qui serviront d'inspirations pour ses représentations peintes de cavaliers, comme en témoigne le Portrait équestre de Stanislas Potocki réalisé en 1780.

Quand Bonaparte indique qu'il désire un tableau le représentant calme sur un cheval fougueux, le sujet est tout choisi pour l'artiste. Ses travaux préparatoires indiquent que très tôt il choisit la figure du cheval cabré, symbole de la victoire, et s'inspire des célèbres portraits équestres qui ont participé à magnifier leur cavalier, parmi lesquels nous pouvons citer le portrait de Louis XIV par René Antoine Houasse ou encore Alexandre domptant Bucéphale par Nicolas-André Monsiau présenté au Salon de 1787. Il inscrit ainsi son œuvre dans la tradition iconographique du guerrier triomphant. Toutefois, grâce à un traitement différent de la scène et de la composition, il participe à un renouvellement de la représentation en lui apportant une énergie nouvelle. En effet, s'il reprend la posture du cheval telle que figurée dans le tableau de Monsiau, la position de la tête de l'animal apporte un élan nouveau à la composition. Par ailleurs, le travail réalisé sur le vent qui s'engouffre dans la cape de Bonaparte vient accroître le dynamisme de l'image. De même que le doigt levé, signifiant le mouvement, ajoute une impulsion nouvelle à la peinture équestre. Reprenant un langage formel proche du tableau d'Alexandre par Monsiau, David rompt néanmoins avec ce dernier quant au fond par le traitement du regard du personnage. Si Alexandre scrute l'horizon, menant ses hommes vers le champ de bataille, Bonaparte quant à lui, fixe le spectateur droit dans les yeux. Par cette composition, le vainqueur de la seconde campagne d'Italie prend à témoin l'assistance et par là même, l'Histoire. Le cadrage serré, l'horizon bas et l'absence de plan intermédiaire renforcent cette proximité avec le public et accentuent l'autonomie du personnage.

Ce choix de l'artiste n'est pas anodin. Au même moment où David reçoit la commande du passage du Grand-Saint-Bernard, Charles Thévenin est commissionné par Lucien Bonaparte, alors ministre de l'Intérieur, pour une peinture reprenant le même sujet. Bien que l'œuvre ne soit présentée qu'en 1806, l'artiste travaille parallèlement à David et propose un point de vue très différent. Le tableau insiste en effet sur la bataille et la campagne militaire, Thévenin peint la future grande armée en effervescence et souligne ainsi la dimension collective de l'exploit. Au contraire de David, dont la narration ne repose que sur la magnificence d'un seul homme et participe à la création d'un héros. Dans son œuvre, ce dernier révèle sa capacité à modeler un événement historique en image emblématique. L'intégralité de la scène dépeinte résulte d'une construction. Tout d'abord, il peint un moment auquel il n'a pas assisté. De plus, estimant que la ressemblance du modèle est secondaire, Bonaparte ne pose pas pour l'artiste. Et finalement, David déguise même l'histoire en peignant Bonaparte sur un cheval alors que sa traversée des Alpes s'est effectuée à dos de mule. Mais cette élaboration iconographique répond parfaitement à la mission qui lui est confiée, à savoir peindre « le Beau idéal », la critique comprendra d'ailleurs parfaitement la volonté de l'artiste et celle du futur empereur. Dans Gazette nationale ou le Moniteur universel du 29 prairial de l'an X (18 juin 1801) Rigo écrira : « C'est au public connaisseur qu'il appartiendra de juger l'intention du peintre qui, en rejetant tous les petits détails de la nature, s'est emparé des traits les plus caractéristiques, pour ne faire voir que le héros. David en effet n'a voulu rendre que le beau idéal de la figure, manière bien peu sentie des modernes. Mais il lui a fallu quelque courage et un amour bien vif de son art, pour sacrifier, à l'admiration de la postérité, les éloges de ses contemporains. C'est ainsi qu'Apelle a dû peindre Alexandre ; ainsi Phidias a dû représenter Alexandre ». Par cette glorification volontaire, l'artiste inscrit son modèle dans les traces des grands conquérants de l'histoire, il renforce d'ailleurs cette ambition par les inscriptions sur le tableau, où sont gravés dans la roche, dans une gradation héroïque, les noms de Charlemagne, Annibal et Bonaparte (tous trois ayant réussi l'exploit de la traversée des Alpes). Mais l'œuvre permet aussi à David de s'inscrire dans la lignée des grands artistes qui ont immortalisé l'Histoire.

Cette image constitue donc une première synthèse du vocabulaire formel et substantiel mis en place ensuite par le Premier Empire, et amorce le phénomène de diffusion massive des images de l'épopée napoléonienne.



Illustration 1

Illustration 2





Illustration 3



Illustration 4



Illustration 5



Illustration 6

La diffusion d'une image de propagande

Archétype du portrait de propagande, l'œuvre a tout d'abord fait l'objet de répétitions par David et ses élèves à la demande de Bonaparte. Elle a ensuite été de nombreuses fois reproduite par diverses techniques et sur de multiples supports.

Les cinq tableaux de David et de son atelier

1) La version de la Malmaison (illustration 1)

La première version du tableau est commandée par la couronne espagnole en août 1800. Peinte d'octobre à janvier 1801, elle se distingue des autres versions par la cape jaune dorée qui enveloppe Bonaparte et par l'équipement du cheval composé d'une bride complète en cuir noir comprenant une muserolle, un mors de bride à branches droites ornées de bossettes sans motif et un filet. Le cheval, un pie noir avec une tache sur la tête et une autre sur le poitrail, est largement inspiré de celui qui figure dans Les Sabines.

2) La version de Berlin (illustration 2)

La même année, Bonaparte commande à David une deuxième version du tableau destinée à orner le château de Saint-Cloud. Elle est exposée pendant deux mois en 1801 aux côtés du premier tableau, à l'occasion de l'exposition Les Sabines au Louvre. Vers la fin de l'année 1802, elle est envoyée à Saint-Cloud et placée dans le Salon de Mars, avant d'être accrochée au-dessus de la cheminée de la nouvelle salle du trône durant le règne de Napoléon I^{er}. En 1815, le tableau est enlevé comme butin de guerre sur ordre du maréchal Blücher qui l'offre ensuite au roi de Prusse Frédéric-Guillaume III. D'abord placé dans la galerie de peinture du château royal de Berlin en avril 1816, il rejoint par la suite les collections du château de Charlottenburg dans lesquelles il est toujours conservé. Cette version diffère de la première par la couleur du cheval et de la cape mais également par l'abandon de la bride complète au profit d'une bride simple qui caractérisera l'ensemble des répétitions à venir.

3) La version de Versailles (illustration 3)

Cette version ni signée ni datée est destinée à la bibliothèque de l'Hôtel des Invalides. Elle est placée en 1802 en grande pompe en présence de David et de son élève Rouget dont l'implication dans la réalisation des différentes versions semble être considérable. Installé dans les réserves du Louvre durant la Restauration, le tableau est transféré en 1830 au château de Saint-Cloud, avant d'être exposé en 1837 par Louis-Philippe au musée historique du château de Versailles dans la salle Marengo.

4) La version de Vienne (illustration 4)

En avril 1801, David reçoit une commande émanant de Gian Battista Sommariva président du comité du gouvernement de la République cisalpine de Milan. Il demande à l'artiste une allégorie de Bonaparte donnant la paix à l'Europe et rendant son existence à la Cisalpine. Mais le prix réclamé par David conduit les Italiens à abandonner le projet. Sur proposition de Napoléon et de Vivant Denon ils acceptent à la place une répétition du franchissement du Grand-Saint-Bernard. Au printemps 1803, le tableau est envoyé au palais de la République à Milan. Saisi en 1816 par les Autrichiens, il est installé au Belvédère de Vienne en 1834. Comme dans la version précédente le cheval est gris fer, ce qui laisse à penser qu'il s'agit d'une représentation de Marengo, monture mythique de Napoléon. David accentue ainsi l'image du héros de la campagne d'Égypte, de Marengo, et de la traversée des Alpes, qui conquiert l'Europe tel Alexandre sur son Bucephale.

5) La deuxième version de Versailles (illustration 5)

David réalise une cinquième version qu'il garde dans son atelier à Paris et qu'il emporte avec lui lors de son exil à Bruxelles. La cape de Bonaparte reprend dans cette répétition sa teinte originelle jaune-dorée. Au décès du peintre le tableau est accroché en face de son lit de mort. En 1926, il est mis en vente par la famille mais ne trouve pas d'acquéreur. Exposé au Bazar Bonne-Nouvelle en 1846 où il retient l'attention de Charles Baudelaire, il est finalement offert en 1850 par la baronne Jeanin au président Louis-Napoléon Bonaparte, futur Napoléon III. Faisant partie de la collection privée de l'empereur, il intègre à sa chute la collection de son cousin le Prince Napoléon. En 1979, ce dernier cède le tableau au Château de Versailles.

En plus de ces répétitions exécutées par David avec l'aide de son atelier, de nombreuses copies sont peintes. Dès 1807 Jean-Baptiste Mauzaisse réalise une copie de la première version de Versailles. Il sera suivi par Anne François Arnaud en 1816 (musée de Troyes, dépôt au musée Napoléon I^{er} de Brienne-le-Château) et Georges Rouget qui peint une copie en 1840 destinée à l'Hôtel des Invalides. Cette diffusion de l'image ne se limite pas à la France et à l'Europe puisque les peintres américains Charles Lawrence et Samuel Moon copient également le tableau, respectivement en 1824 et en 1827. Cette propagation de l'image est également largement opérée par la gravure. Dès 1805, de nombreuses estampes sont imprimées, illustrant à la fois les ouvrages d'Histoire et ceux d'Histoire de l'art. L'image du portrait équestre de Napoléon investit alors tous les supports artistiques accomplissant ainsi sa mission d'œuvre de propagande. En 1806, la seconde version (dite de Berlin) est envoyée à la manufacture des Gobelins afin d'être reproduite en tapisserie, avant d'être transférée à Sèvres où la production céramique s'empare également de l'image.

L'atelier de David et le passage du Grand-Saint-Bernard

Notre tableau s'inscrit dans le phénomène de copie du maître par ses élèves, comme en témoignent notamment la toile de Jérôme Martin Langlois conservée à Versailles (MV 1567, voir illustration 6), ou encore celle de Marie Guillemine Benoist conservée en mains privées, réalisées par des élèves de David dans son atelier. Il s'agit donc ici sans aucun doute d'une œuvre réalisée dans l'atelier de David par l'un de ses disciples. L'œuvre semble avoir été reproduite d'après la version de Vienne. En effet, la couleur de la cape ainsi que la robe du cheval permettent d'éliminer les versions de Malmaison, de Berlin ainsi que la seconde version de Versailles. Restent la version de Vienne et la première version de Versailles. Or la palette chromatique rapproche notre copie de celle de Vienne. De plus, la couleur bleu foncé de la sangle sur le ventre du cheval ainsi que le travail de la crinière confirment cette hypothèse. Notre peinture ayant été réalisée d'après nature et l'original ayant été envoyé le 29 mars 1803 par Vivant Denon au palais de la République de Milan, il est possible d'avancer une date de réalisation avant l'expédition, soit avant 1803.

Littérature

- Bordes Philippe, Jacques-Louis David, Empire to exil, catalogue de l'exposition du Getty Museum (Fév.-Avril 2005) puis du Clark Art Institute (Juin-Sept. 2005), Yale U.P., 2005.
- Bordes Philippe, Jacques-Louis David et ses élèves : les stratégies de l'atelier, Perspective, 1, 2014, pp. 99-112.
- Dayot Armand, Napoléon raconté par l'image, d'après les sculpteurs, les graveurs et les peintres, Hachette, 1895, Paris.

60 000/80 000 €



Napoléon en costume de sacre peint sur porcelaine en 1806

16

Henri-Albert ADAM (Suisse, 1766-1820)

Portrait de l'empereur Napoléon en habit du couronnement, 1806.

Plaque de porcelaine rectangulaire, signée et datée à droite "H.y. Adam / pinxit / 1806".

Attribué à la Manufacture impériale de Sèvres.

Représentant l'Empereur en buste légèrement de trois-quarts, dans son manteau d'hermine et de velours pourpre parsemé d'abeilles brodées en or, sur fond brun.

H. 24 x L. 18,4 cm.

Dans un beau cadre rectangulaire en bois doré à palmettes.

H. 31 x L. 26,5 cm.

Historique

Henri-Albert Adam est sans aucun doute le peintre miniaturiste genevois qui collabora à la manufacture impériale de Sèvres au début de l'Empire en 1806 et 1807 avant de travailler pour la Cour de Russie à partir de 1808. Adam est effectivement présent dans les registres de la manufacture comme peintre figuriste aux côtés de Swebach, Leguay, Parant, ou Jacquotot pendant ces deux années ; il fut alors chargé d'orner plusieurs pièces de forme (assiettes, tasses de service) avec des scènes essentiellement mythologiques, certaines à la manière du camée, participant en 1807 aux décors du cabaret du service olympique (Archives de Sèvres, Registres de 1806, Vj'13 f°37, et de 1807, Vj'14 f°119). Grâce à la protection de Napoléon, la manufacture impériale de Sèvres avait repris une place prépondérante dans les arts décoratifs, et bénéficia de la politique de prestige que voulait se donner le nouveau régime impérial. Les nombreux événements qui marquèrent les premières années de l'Empire (cérémonies du Sacre, cadeaux diplomatiques, célébrations des victoires de la campagne d'Austerlitz, étrennes du nouvel an, mariage du prince Eugène, etc.) furent autant d'occasions pour une abondante et riche production de porcelaines au service des présents de la Maison de l'Empereur. À côté des services de table et des vases d'ornements, les plaques de porcelaine restèrent une exception sous l'ère napoléonienne et furent exclusivement réservées à une clientèle officielle représentée par l'entourage proche de la famille impériale ou par les souverains alliés à la France. La rareté de ces plaques s'explique par leur production très laborieuse ; outre le problème de qualité des matériaux comme le kaolin, les pâtes étaient difficiles à travailler, les bords ayant tendance à se relever au séchage et les plaques pouvant encore se briser au feu ; la nouvelle mise au point du procédé par coulage n'était pas moins délicate pour que la plaque garde sa forme et sa solidité au feu ; c'est après ce long travail effectué par les « mouleurs » que la plaque était confiée à un peintre suivant sa spécialité comme figuriste ou pour l'ornementation ; l'artiste commençait à peindre « en ébauche » le dessin préalablement calqué sur la porcelaine et après une nouvelle cuisson, il peignait normalement « en retouche ». Grâce au procédé également nouveau des couleurs vitrifiables, Sèvres put arriver à égaler l'habile précision et la finesse d'exécution du miniaturiste.

Les plaques étaient alors réservées pour l'essentiel à l'ornementation des meubles, certaines par leurs dimensions étant destinées à former les plateaux de guéridons. Ces travaux étaient très suivis par le directeur de la manufacture, Alexandre Brongniart et il faudra attendre 1810 pour qu'elles dépassent plus de cinquante centimètres de côté ; les grandes tables comme la table des Maréchaux ou celle des Palais impériaux constituent l'excellence de cette production marginale. À côté de ces pièces d'ameublement, un nombre très restreint de « plaques isolées » ou « tableaux céramiques » ont pu être produites ; ces plaques qui représentent pour la plupart les portraits de l'Empereur ou des membres de la famille impériale, apparaissent dans les registres uniquement pour le service des présents diplomatiques ; elles sont d'un très grand prix et gardent cette apparence de miniature si caractéristique. Parmi les premières mentions, signalons la plaque offerte au Prince de Bade lors de sa visite à la manufacture en 1806, ou plus tard le grand portrait porcelainisé de Napoléon offert au Grand-Duc de Würtzbourg en 1811 à l'occasion de la naissance du Roi de Rome.

Datée très tôt de 1806, notre plaque au portrait de Napoléon participe très certainement aux nombreux essais de mise au point technique que la manufacture s'efforça de mener et qui fit sa réputation inégalée au début du XIX^e siècle.

Provenance

- Vente Christie's, Londres, 19 octobre 2005, lot 104.
- Twinight collection (Richard Baron Cohen), USA.
- Vente Lempertz, Berlin, 7 novembre 2018, lot 8 (adjudgé 40.000€).
- Collection privée française.

Littérature

- Nathalie Lemoine-Bouchard, Les peintres en miniature, 1650-1850. Paris, Les éditions de l'Amateur, 2008. Art. Adam p. 42.
- Serge Grandjean, art., Les plaques napoléoniennes de Sèvres. Extrait de « Genootschap voor Napoleontische Stüdien », La Haye, septembre 1954.

15 000/20 000 €



Exceptionnel vitrail figurant Napoléon en costume de sacre

17

Louis-Charles-Marie CHAMPIGNEULLE (1853-1905)

Portrait de l'empereur Napoléon I^{er} en tenue de sacre, c. 1890.

Remarquable vitrail historique à décor polychrome, se présentant comme un panneau vertical à une lancette dans laquelle la figure de l'Empereur occupe une place centrale dans une niche néo-Renaissance.

Réseaux en plomb, monogramme "LB" en bas au centre.

Paris, vers 1890.

Au coin inférieur gauche, signature de la fabrique "Société artistique de Peinture s(ur) verre, 96 Rue N.D. des Champs, Paris".

Bon état général, trois fissures et un comblement, restauration d'époque au panneau de soubassement.

H. 200 x L. 45 cm.

Description complémentaire

La technique principale employée est la peinture sur verre ou grisaille et dans une moindre mesure, dans les décors notamment, le verre de couleur plaqué de belle qualité comme pour le manteau rouge de l'Empereur. On remarque également l'utilisation du pochoir dans le fond rouge et jaune à l'arrière-plan du visage de l'Empereur, ainsi que deux pointes d'email au niveau de la bague de Napoléon et de la croix de la Légion d'honneur ; on notera enfin la grande finesse d'exécution du visage de Napoléon selon la technique de la « grisaille putoisée », les détails de certains décors peints sur verre gravé (abeilles du manteau) et l'abondance du jaune d'argent (collier, couronne de laurier).

Quelques plombs de casse, probablement d'origine, ne gênent pas la lecture de cette verrière dont les couleurs laissent passer une belle lumière chaude. La qualité du dessin et le remarquable travail artisanal qui en résulte montrent le haut degré de maîtrise de l'entreprise qui exécuta ce panneau, depuis la réalisation du carton qui semble ajusté par son étroitesse, à un projet architectural précis, jusqu'à l'assemblage du vitrailiste, en passant par le travail du maître verrier lui-même. La société qui est à l'origine de cette œuvre a d'ailleurs apposé son adresse sur un carreau de couleur verte, au bas du vitrail.

Historique

L'œuvre fut exécutée par la plus grande fabrique de vitraux de l'époque, dirigée par la famille Champigneulle. Originaires de Lorraine, les premiers grands ateliers avaient été installés à Bar-le-Duc après la guerre de 1870. C'est Louis Charles Champigneulle (1853-1905) qui développera sa production à Paris, en reprenant en 1885 la Maison Coffetier, illustre atelier situé 96 rue Notre-Dame des Champs. L'atelier est alors très actif, développant de nouvelles techniques dans le travail du verre, et œuvrant sur plusieurs chantiers prestigieux en France et en Europe ; la chapelle de Bouvine, l'église de Sablé sur Sarthe et le palais de la Bénédicte à Fécamp comptent parmi les plus belles réalisations de la fabrique. Fort de sa renommée, Champigneulle fonde en 1891 la Société artistique de peinture sur verre, et participe avec succès à de nombreuses expositions internationales (Amsterdam 1883, Delft et Paris 1885, Nouvelle Orléans 1886, Moscou 1891, Chicago 1892, Expositions universelles de Paris en 1889 et 1900 et Exposition universelle de Lyon en 1894). Le commanditaire du vitrail a fait placer son chiffre "LB" bien en évidence dans un écu au niveau du soubassement du panneau. Ces mêmes initiales se retrouvaient sur plusieurs verrières de la grande brasserie Georges à Lyon. Ces baies vitrées, qui semblent avoir été livrées après 1890, ne sont plus conservées à la Georges depuis les années 2000. Leur localisation est inconnue. Longtemps attribuées à Lucien Bégule, autre grand maître verrier, originaire de Lyon et concurrent de Champigneulle, elles sont parfaitement similaires à notre vitrail, dans le style et les techniques employées, ainsi que dans leurs dimensions. Maître-verrier réputé, actif de 1928 à 1955, Jacques-Charles Champigneulle reste célèbre pour la décoration du salon du paquebot Normandie, réalisée avec le concours du dessinateur Jean Dupas.

Provenance

Il est probable que la verrière représentant Napoléon en tenue de sacre d'après une des plus belles œuvres picturales de l'Empire due au peintre Robert Lefèvre (1755-1830), ait été créée à l'occasion d'un salon international ou d'une exposition plus que pour une commande à proprement privée. D'après le style et les caractéristiques très techniques employées pour son exécution, le vitrail devait donner un aperçu de ce qui se faisait de mieux dans les ateliers de peinture sur verre, et resta longtemps dans les collections de la société.

C'est le petit-fils du fondateur, le jeune Jacques-Charles Champigneulle (1907-1955) qui offrira la baie vitrée aux étudiants de la section bonapartiste en 1936 ; le vitrail fut alors installé dans les bureaux du journal Brumaire, créé et soutenu financièrement depuis 1931 par le prince Louis-Napoléon Bonaparte. Un article de la revue bonapartiste signale fièrement ce don dans ces colonnes en ces termes : "Le maître-verrier Jacques-Charles Champigneulle (sic) a fait don aux étudiants bonapartistes d'un superbe vitrail représentant Napoléon, le jour du sacre. Posé par des "monteurs et électriciens" émérites, recrutés chez les étudiants bonapartistes, ce vitrail orne d'une façon splendide la direction des Étudiants Bonapartistes" (Revue "Brumaire" de mars 1936).

10 000/15 000 €



Un portrait inédit de Joachim Murat en 1811

18

Guillaume Désiré Joseph DESCAMPS (1779-1858)

Portrait de Joachim MURAT (1767-1815), maréchal et roi de Naples, 1811.
Huile sur panneau ovale, signé, situé et daté à gauche "G. Ds/Naples/1811".
Petits manques en bordure.

H. 25,5 x L. 20 cm.

Le roi de Naples est représenté en buste presque de face, en uniforme des chasseurs à cheval de la Garde, arborant sa Toison d'or, et ses deux croix et deux plaques de l'Ordre des Deux-Siciles et de celui de la Légion d'honneur.

Au dos, une petite note sur le peintre : "Descamps (Guillaume, Désiré, Joseph) Peintre d'Histoire et graveur. né à Lille, le 15 juillet 1779. mort à Paris le 15 décembre 1858. Ecole Française. Cet artiste eut pour maître Vincent (François-André, 1747-1816). En 1802 il emporta le second prix au concours pour Rome et fut peintre ordinaire de Murat, Roi de Naples. Le Musée de Lille conserve de lui "L'Héroïsme des Femmes de Sparte". E. Benézit. Dictionnaire des Peintres".

Dans un cadre ovale de bois doré.

H. 32,8 x L. 27,3 cm.

Historique

C'est à l'âge de 23 ans, en 1802, que Guillaume Descamps gagne le second prix de Rome pour son tableau à sujet antique "Éponine et Sabinus devant Vespasien". Grâce à ce prix, il peut entreprendre un voyage à travers l'Italie pour perfectionner son art et approfondir ses connaissances de l'Antiquité. Pendant ce voyage, il se fait remarquer par celui qui sera le Roi de Naples, le Maréchal français Joachim Murat, qui le nommera peintre à sa cour. Plusieurs de ses oeuvres de cette période napolitaine sont d'ailleurs connues, comme le tableau "Joachim Napoléon à bord de la frégate la Cérés après le combat du 27 juin 1809, récompense la prudence et la valeur" (1810, musée national de la Marine).

Il s'illustre par des oeuvres liées à l'Empire ou à l'Antiquité, reconnu comme "un homme détestable, mais (...) de grand goût" (cf. Gazette des Beaux-Arts de 1859), mais il a également décliné son talent dans une large série de tableaux à sujets religieux pour des églises telles que Saint-Eustache à Paris, Saint-André à Lille ou encore San-Martino-al-Monti à Rome. Après la chute de l'Empire et la mort de Joachim Murat en 1815, Guillaume Descamps revient sur sa terre natale pour enseigner à l'académie de peinture de Lille.

Oeuvres en rapport

- "Joachim Napoléon à bord de la frégate la Cérés après le combat du 27 juin 1809 récompense la prudence et la valeur", 1810, à Naples, huile sur toile, H. 54 x L. 73 cm. Vente Osenat, 17 novembre 2013, lot 261 (voir ill.1).
- Portrait de Joachim Murat et sa famille à Naples, 1811, huile sur toile, H. 25 x L. 20 cm. Vente Artcurial, 18 novembre 1814, lot 143 (adjudgé 16.900€) (voir ill.2).

6 000/8 000 €



Illustration 1



Illustration 2



Caroline Murat : un chef-d'oeuvre du miniaturiste Dun

19

Nicolas-François DUN (Lunéville, 1764-Naples, 1832)

Portrait en buste de Caroline Murat, reine de Naples, coiffée d'un turban (1814).

Rare miniature ovale, signée en bas à droite "Dun".

H. 8,4 cm x L. 6,2 cm.

Dans un riche cadre rectangulaire en bronze doré d'époque Empire (élément supérieur rapporté).

H. 20,5 x L. 15,5 cm.

Provenance

- Commandé par Caroline Murat, reine de Naples (1808-1815) en 1814.

- Donnée par Caroline Murat à son intendant Louis-Frédéric Bourgeois de Mercey (1762-1850) en 1822.

- Puis achetée par le célèbre collectionneur Emile Brouwet (1864-1941) chez Parquet en 1924 pour 3.500 frs de l'époque.

- Vente de la collection Brouwet, Hôtel Drouot, 27 et 28 mai 1935, lot 207 (planche XII).

- Collection privée française.

Historique

La miniature était présentée à l'origine dans un entourage de fer poli surmonté d'une plaque de nacre gravée "Souvenir" en lettres gothiques, elle était placée sur un presse-papier en lave du Vésuve sur lequel était gravée la devise "Chaque jour davantage 1822". Le montage original a été conservé par le vendeur mais la miniature est présentée aujourd'hui dans un beau cadre en bronze doré de l'époque, avec passe-partout en papier bleu.

Nicolas-François Dun, né en Lorraine dans une famille de musiciens à la cour, aurait quitté sa ville natale fort jeune et suivi les armées napoléoniennes en Italie avant de s'installer à Naples au début du XIX^e siècle, où il va participer au renouveau artistique de la ville. La carrière de Dun peut se diviser en trois périodes : celle de son arrivée à Naples jusqu'en 1808 à la cour de Lady Hamilton, l'époque Murat de 1808 à 1815 (à laquelle se rattache notre miniature), et la période de 1815 à sa mort en 1832, où Dun travaille à nouveau pour les Bourbons de Naples et les membres de l'aristocratie européenne.

L'époque du règne de Murat de 1808 à 1815 est particulièrement intéressante pour l'art de la miniature à Naples qui connaît alors un réel engouement (la ville compte une trentaine de peintres spécialistes), si bien qu'en 1809, le roi Joachim institue une classe de miniature dans le cadre de la réorganisation de l'Académie royale de dessin, avec pour professeur Antonio Zuccarelli. Naples devient ainsi la seconde ville à enseigner officiellement l'art de la peinture en miniature en Europe, après Saint-Petersbourg.

Après la chute de Joachim Murat, Dun, se ralliant au pouvoir, travaille de nouveau pour les Bourbons de Naples et des membres de la haute aristocratie européenne de passage à Naples, réalisant ainsi les portraits du prince de Salerne ou encore des comtes Orlov. En 1824, il participe au Salon de Paris où il expose les portraits en miniature du duc et de la duchesse de Calabre.



Illustration 1



Notre miniature dans une planche reproduite dans la Communication de Carlo Jeannerat sur Nicolas-François Dun, publiée par le Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1925, Documentation du département des peintures, Musée du Louvre.





Illustration 2



Nicolas-François DUN (1764-1832)
Portrait de Joachim Murat, 1814
Miniature sur ivoire
H 5.1 x L 4.3 cm
Royal Collection Trust

Pour sa part, Caroline Murat, qualifiée de "Reine des Arts", est reconnue pour sa beauté, son élégance, son esprit et sa culture ainsi que son intelligence politique. Pour son palais napolitain, la souveraine fait appel aux meilleurs artisans de son temps et elle entretient des relations privilégiées et fidèles avec les artistes français et italiens de son époque comme Gérard, Dunouy, Bidault, Rolland, Canova. Elle est tout à la fois collectionneuse avisée, possédant de nombreuses peintures de la Renaissance acquises en Italie, et commanditaire "avant-gardiste", ayant soutenu Ingres, Granet ou encore la peinture troubadour. C'est dans ce contexte artistique foisonnant que le miniaturiste lorrain Nicolas-François Dun, installé à Naples, réalise le portrait de la reine Caroline Murat en 1814. À la mort de son époux en 1815, elle entame avec ses quatre enfants un exil forcé à Trieste, Vienne et Florence, ville où elle sera finalement enterrée en 1839.

Notre portrait miniature de la reine de Naples est remarquable par son rendu précis et sa grande finesse, en particulier dans la qualité du modelé du visage où la peau légèrement nacrée est relevée sur les joues par des touches délicatement rosées. Le buste se détache sur un fond non homogène à petits traits de pinceau. Il ne s'agit pas d'un portrait d'apparat, la reine n'ayant ni couronne ni diadème, mais plutôt d'un portrait intime, superbement coiffée d'un turban d'esprit ingresque. Le soin minutieux des détails comme le turban de gaze ivoire brodé d'or, le double rang du collier de perles, les boucles d'oreilles et la robe de couleurs rouge orangé font de cette miniature une œuvre d'une facture extrêmement raffinée, mettant en valeur l'élégance du modèle.

Nicolas-François Dun a réalisé plusieurs miniatures de Caroline, mais il semble que notre portrait, qui la représente en femme plutôt qu'en reine, a eu les faveurs de la souveraine ainsi que de son époux. C'est en effet la dernière image que verra Joachim Murat avant sa mort, puisqu'une miniature de Caroline similaire à la nôtre est enchâssée dans la montre à gousset que regardera le roi de Naples avant d'être fusillé (coll. Alexandre Murat).

Grâce aux archives consultées des Princes Murat des Archives nationales de France à Paris, on sait par les comptes de l'année 1814 de la reine Caroline que celle-ci commanda à Dun plusieurs portraits d'elle, du roi Joachim et de leurs enfants en différents formats, espacés en plusieurs commandes. Une série de miniatures était destinée à orner une boîte rouge appartenant à la souveraine. Au début du XX^e siècle, les portraits des Murat exécutés par Dun sont dispersés dans différentes collections.

Notre miniature identifiable à son montage si particulier et portant le mot très évocateur de "Souvenir" accompagné de la devise "chaque jour davantage" fut offerte par la reine Caroline Murat à "son cher Mercey" en 1822 comme l'indiquait la date sur la petite banderole gravée sur la lave du Vésuve.

Louis-Frédéric Bourgeois de Mercey (1763-1850), nommé administrateur du domaine privé et extraordinaire de l'Empire en Italie en 1805, fut au service des Murat à Naples de 1808 à 1815. Il rentre à Paris en 1815, mais il reste un fidèle de Caroline Murat à l'époque de son exil, l'aidant à récupérer une partie de ses biens. La miniature témoignait des liens privilégiés qui existaient entre la reine et son fondé de pouvoir, et pourrait ainsi être rapprochée du genre des objets dits "sentimentaux". La miniature, qui ne semble pas faire partie d'une série de miniatures mais plutôt un portrait isolé, est ensuite conservée dans les collections d'Emile Brouwet : "Chez M. Brouwet, à Paris, se trouve un beau portrait, très frais, très ressemblant, très stylé, de la reine Caroline. Il est placé au-dessus d'un presse-papiers, en lave du Vésuve, sur lequel est gravée la devise Chaque jour davantage, et il fut donné par la reine à l'intendant de sa maison de Mercey" (M. Carlo Jeannerat, "Le miniaturiste lorrain Nicolas-François Dun", in Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1925).

Œuvres en rapport

Deux miniatures représentant Caroline Murat par Dun et provenant des collections Murat ont été récemment vendues à Drouot : Collin du Bocage, 23 juin 2017, Souvenirs Historiques, lots 117-118. L'une semble être une deuxième version moins aboutie de notre portrait, néanmoins signée (voir ill. 1 et ill. 2). Un autre exemple est ce double portrait des princes Achille et Lucien Murat, les deux fils de Joachim et Caroline Murat, toujours peints par Dun, vers 1810, et récemment vendus : Christie's, Paris, 29 novembre 2017, Le Goût Français, lot 25A. Ils faisaient également partie des collections Murat (voir ill. 3).

Littérature

- Catalogue de l'exposition Caroline, Sœur de Napoléon, Reine des Arts, présentée au musée Fesch, Ajaccio du 30 juin - 2 octobre 2017.
- Nathalie Lemoine-Bouchard, Les peintres en miniature actifs en France, 1650-1850, Les éditions de l'Amateur, Paris, 2008, p. 216.
- Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1925, "Le miniaturiste lorrain Nicolas-François Dun (1764-1832)" par M. Carlo Jeannerat, pp. 96 à 110.
- Henri Bouchot, La miniature française 1750-1825, Paris, Emile-Paul Éditeur, 1910.

20 000/30 000 €



Illustration 3



Un rare dessin par Guérin du Général Bernadotte

20

Jean-Urbain GUÉRIN (Strasbourg, 1761-Obernai, 1836)

Portrait du général Jean-Baptiste Jules BERNADOTTE (1763-1844), c. 1798.

Dessin au crayon noir et à l'estompe, réhauts de blanc.

H. 19 x L. 16 cm (à vue).

Dans un cadre de bois doré.

H. 36,8 x L. 31,7 cm.

Historique

Originaire de Pau, Jean-Baptiste Jules Bernadotte s'engage en tant que simple soldat dans le régiment Royal-Marine pour soutenir sa famille suite au décès de son père. Après avoir été cantonné à des fonctions subalternes, il connaît un avancement rapide durant la Révolution et atteint le grade de général en 1794. Il se distingue alors à plusieurs reprises sur le champ de bataille, notamment lors de la Bataille de Fleurus. En 1797, il est envoyé conduire une armée de renfort en Lombardie afin de soutenir le général Bonaparte contre les forces autrichiennes. La grande marche qu'il effectue avec ses troupes dans les Alpes en plein hiver impressionne Bonaparte qui lui confie le commandement de la 4^e division de l'armée d'Italie. Après le Traité de Campo-Formio mettant fin à la guerre d'Italie, il est nommé ambassadeur à Vienne en 1798, puis ministre de la Guerre en 1799. Malgré des relations houleuses avec Bonaparte, les deux hommes finissent par se réconcilier et en 1804 Bernadotte est élevé au rang de Maréchal d'Empire. Après avoir participé aux campagnes napoléoniennes, il est élu en 1810 par le Parlement suédois, prince héréditaire du roi Charles XIII qui est alors malade et sans descendance. L'Empereur dira à ce propos au Prince Metternich, ambassadeur de l'Empire autrichien, "je ne lui vois aucun talent pour régner : il est bon militaire, voilà tout. Au reste, je suis enchanté d'en être quitte, et je ne demandais pas mieux que de le voir éloigné de France". Il consent à la nomination de Bernadotte qui lui jure une loyauté indéfectible. Mais dès l'année 1812, il s'allie au Tsar et mène en 1813 avec succès l'armée de la sixième coalition contre Napoléon en Allemagne. En 1814, il commande l'armée d'invasion contre la Belgique. À l'annonce de la chute de Paris, il retourne en France dans l'espoir de succéder à Napoléon grâce à l'appui du Tsar. Mais sa trahison marque encore les esprits et il n'obtient que les royaumes de Norvège et du Danemark, d'ailleurs malgré un refus farouche du peuple norvégien. Il succède au trône de Suède après la mort de Charles XIII en 1818 et prend le nom de Charles XIV Jean. Il se montre alors un monarque bienveillant, inspirant estime et satisfaction à ses sujets. Il meurt le 8 mars 1844 à Stockholm et une légende rapporte que ce n'est que là que l'on aurait découvert sur sa poitrine un tatouage "Mort aux rois !".

Issu d'une famille de graveurs, de peintres et de dessinateurs, Jean-Urbain Guérin reçoit une première formation artistique de son père Jean Guérin, graveur alsacien à la monnaie de Strasbourg et suit ensuite les enseignements du pastelliste réputé Charles-Alexis Huin. Ses talents sont remarqués par le gouverneur d'Alsace, le maréchal de Contades, qui décide de l'envoyer à Paris en 1785. Là, il s'initie à l'art de la miniature, un genre fort à la mode à l'époque. Il parfait son apprentissage auprès de Jacques-Louis David dont il admire les réalisations au Salon, puis s'associe à Jean-Baptiste Isabey qui excelle également dans les miniatures. Le portrait qu'il fait de Madame de Matignon, fille du baron de Breteuil, emporte un franc succès qui lui permet d'entrer à la Cour où il peint les portraits de Louis XVI et Marie-Antoinette. En 1789, il collabore avec son grand ami le graveur allemand Franz Gabriel Fiesinger (1723-1807) afin de réaliser une suite de portraits des députés de l'Assemblée nationale. Mais le projet est rapidement délaissé par le dessinateur et le graveur une fois les premières commandes livrées. En août 1792, ses liens étroits avec la famille royale le poussent à quitter Paris et il se réfugie à Obernai puis à Strasbourg. Ce n'est qu'en 1798, la terreur révolue, qu'il revient à Paris et qu'il expose pour la première fois au Salon. Il présente un portrait de son compatriote et ami Jean-Baptiste Kléber qui séduit le public. La même année il s'associe à nouveau à Fiesinger pour la publication d'une Collection des Portraits des généraux les plus célèbres de la République française dessinés par Guérin et gravés pour les grands formats par Fiesinger, et sous sa direction par son élève Elisabeth Herhan pour les petits formats. Les premiers portraits achevés et publiés sont ceux de Bonaparte (voir ill.1), Kléber, Bernadotte (voir ill.2) et Lefebvre. À cette occasion, le Journal de Paris du 27 ventôse an VII (16 avril 1799) écrit "cette collection ne peut qu'être très agréable au public et plaira

sans doute aussi aux artistes". Il continue de peindre les grandes personnalités du régime et d'exposer au Salon durant l'Empire, mais également pendant la Restauration, grâce aux bonnes relations nouées avec les Bourbons.

Guérin réalise ce dessin entre 1797-1798 à l'occasion de sa collaboration avec Fiesinger pour la publication d'une Collection des Portraits des généraux les plus célèbres de la République française. Le portrait de Bernadotte fait partie des premiers envois et l'estampe réalisée à partir de ce dessin est déposée à la Bibliothèque nationale le 15 Ventôse de l'an 6 (5 mars 1798). Dans cette œuvre, le génie en dessin de Guérin s'exprime pleinement ; si Augustin a pu être considéré comme plus minutieux et Isabey comme plus énergique, Guérin est incontestablement le plus précis. Il parvient ici à saisir la détermination et une certaine mélancolie du général, qui vient de rentrer de la Campagne d'Italie. Cette capacité à capter l'essence de son modèle découle très certainement du fait que les deux hommes entretiennent des liens amicaux assez étroits. Il est même rapporté que la veille du 18 brumaire, l'artiste rencontre le général alors ministre de la Guerre dans les couloirs de l'Opéra. Ce dernier très agité confie alors au peintre l'existence du coup d'État qui se fomentait contre le Directoire. Cette complicité entre les deux hommes perdurera. Devenu Roi de Suède, Bernadotte multipliera les offres à Guérin afin que celui-ci s'installe à sa cour. Mais le peintre choisira la simplicité de sa vie en France et déclinera les propositions alléchantes du souverain. Les gravures à l'époque à la mode semblent l'emporter sur les originaux de Guérin : le conservateur des peintures, dessins et chalcographies du Musée du Louvre en 1869, Frédéric Reiset, écrira à ce sujet que "les miniatures ou les dessins qui servirent d'originaux à ces estampes, ont sans doute été conservés et doivent être, comme le portrait de Kléber, infiniment précieux. Il est surprenant que de pareils ouvrages n'aient pas attiré d'une façon plus marquée l'attention sur leur auteur, que certains critiques mentionnent sans doute, mais un peu en second rang".

Littérature

- Louis Levraut, Jean Guérin, notice biographique, Revue d'Alsace, Deuxième série, Tome deuxième, 1836.

- Frédéric Reiset, Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés dans les salles du 1^{er} étage [et du 2^e étage] au Musée impérial du Louvre, Musée du Louvre. Département des peintures, des dessins et de la chalcographie, C. de Mourgues frères, Paris, 1869.

- Étienne Charavay, Une famille de peintres alsaciens : les Guérins 1734-1846, Charavay frères Libraires-éditeurs, Paris, 1880.

- Léonce Pingaud, Bernadotte, Napoléon et les Bourbons, Paris, Libr. Plon, 1901.

- Joseph Valynseele, Les maréchaux du Premier Empire, leur famille et leur descendance, MCMLVII, Imprimerie centrale de l'ouest, Paris, 1957.

3 000/5 000 €



Illustration 1



Illustration 2



Portrait de Bernadotte, futur roi de Suède, par Gillberg

21

Jacob Axel GILLBERG (Suède, 1769-1845)

Portrait de Jean-Baptiste Jules Bernadotte, prince héritier de Suède (1763-1844), 1812.

Huile sur carton, signé et daté à gauche "A. Gillberg / (18)12".

Inscription manuscrite rapportée et erronée au revers identifiant le portraituré comme étant le Général de Division Leclerc, beau-frère de Napoléon.

H. 22 x L. 16 cm (à vue).

Dans un cadre rectangulaire en bois doré à décor appliqué de palmettes, à vue ovale.

H. 35,5 x L. 29 cm.

Historique

Ce portrait du futur roi de Suède et de Norvège a été réalisé par le peintre miniaturiste suédois Jacob Axel Gillbert, peintre de la cour de Bernadotte, futur roi Charles XIV Jean de 1818 à 1844. Il représente Bernadotte en buste, revêtu d'un épais manteau brun, cachant à moitié son uniforme militaire et ses décorations militaires, on aperçoit le grand ruban de l'ordre suédois de l'Épée. Ce portrait est réalisé d'après un modèle donné par François Gérard (1770-1837) vers 1810 : celui-ci le peint de pied sur fond architecturé, mettant en avant son succès politique et militaire par la présence de ses décorations et sa prestance innée. Ici, le portrait, par son aspect de miniature, est d'une dimension plus intime, dimension accentuée par ce grand manteau couvrant. Jean-Baptiste Jules Bernadotte, originaire de Pau, engagé comme simple soldat en 1780, connaît une ascension fulgurante. De simple soldat, il gravit successivement les différents échelons pour devenir en 1805 gouverneur de Hanovre. A l'appel du Parlement suédois, il devient le prince héritier du royaume de Suède en 1810 : il devient roi de Suède en 1818, et ce jusqu'à sa mort en 1844.

Oeuvres en rapport

- Le prince héritier Charles Jean de Suède, par François Gérard (1770-1837), 1810, conservé dans la mairie de Pau (voir ill.1).

- Charles XIV Jean, copie du portrait de François Gérard, miniature sur ivoire par Jacob Axel Gillberg, conservé au Nationalmuseum de Stockholm (inv. NMB 609).

- Charles XIV Jean, copie du portrait de François Gérard, miniature sur ivoire par Jacob Axel Gillberg, conservé au Nationalmuseum de Stockholm (inv. NMB 603).

- Jacob Axel Gillberg - King Charles XIV John - S 161 - Finnish National Gallery

1 500/2 000 €



Illustration 1



Dos de l'œuvre





Illustration 1

22

**École française d'époque Restauration,
d'après François GÉRARD (1770-1837).**

Portrait en buste du roi Louis XVIII (1755-1824), portant le grand cordon de l'Ordre du Saint-Esprit.

Huile sur toile.

Porte au revers l'inscription à l'encre sur le châssis : « Portrait de S.M. né en 1755 (...) comte de Provence / + en 1824 ».

H. 64,5 x L. 51 cm.

Dans un cadre rectangulaire en bois doré.

H. 70,5 x L. 57 cm.

Oeuvre en rapport

Le château de Versailles conserve une reprise du portrait de Louis XVIII du Baron Gérard, de dimensions identiques (Toile ; 65 x 54 cm), par Madame Marie-Éléonor Godefroid (1778-1843) tout à fait comparable à notre portrait (cf. Claire Constans, Musée national du château de Versailles, Les peintures, volume I, n° 2283, RMN, 1995, p. 404) (voir ill.1).

700/1000 €



Redécouverte d'un portrait du Comte d'Artois par Callet

23

Antoine-François CALLET (1741-1823) et son atelier.

Portrait de Charles-Philippe de France, Monsieur, comte d'Artois, lieutenant-général du Royaume, en uniforme de colonel-général des Gardes Nationales.

Huile sur toile (restaurations).

Étiquette d'inventaire manuscrite au dos "N° 509".

H. 52 x L. 39 cm.

Dans une baguette en bois doré très probablement extraite d'une boiserie, légendée en bas des noms de rois de France, de Henri IV à Louis XVII.

Historique

Notre tableautin, à l'exécution rapide et nerveuse, est très certainement le modèle d'un portrait monumental réalisé par Callet dans les premiers jours de la Restauration (localisation actuelle inconnue) dans lequel Charles Philippe de France, Monsieur, comte d'Artois, est représenté portant l'uniforme de Colonel Général des Gardes Nationales. L'artiste, qui se pare alors du titre de "peintre du Roi et de S.A.R. Monsieur" a souhaité également évoquer le rang de Colonel Général des Carabiniers de ce prince, par la présence d'une cuirasse de cette unité, dans l'angle inférieur droit.

En mars 1816, l'artiste lancera par voie de presse (le Moniteur Universel, 8 mars 1816 ; le Journal de Paris, 14 mars 1816) une souscription pour le faire graver par Jean Massard (1740-1822) et évoquera ce portrait "honoré du suffrage de S.A.R. et de plusieurs personnes distinguées", "exposé publiquement à différentes époques" et "dédié à la garde nationale de France". Il précise qu'il répond "à la sollicitation de plusieurs gardes nationaux du Royaume" "ayant manifesté le désir d'avoir le portrait de leur auguste colonel-général, si universellement chéri".

Un exemplaire de cette gravure (BnF, RESERVE QB-370 (76)-FT 4, voir illustration 1) porte une date manuscrite du "20 novembre 1816", date à laquelle la gravure fut très certainement publiée. Il est intéressant de relever des différences entre la gravure et notre tableau : la cuirasse a disparu, ainsi que la broderie d'or au motif de balance (présente entre les deux colonnes). Le modèle du siège a changé, tout comme la couleur des gants du prince, et son port de tête, davantage tourné vers la droite dans la gravure.

L'authentique sympathie du peintre pour la famille royale, qu'il avait bien connue avant la Révolution, trouve un autre écho dans le Journal des Débats, en date du 11 mai 1814, où l'on informe le public que l'"on a déjà pu placer dans les grands appartemens des Tuileries, un portrait en pied de S[a].M[ajesté], revêtu de ses habits royaux, ouvrage de M. Callet, ancien peintre du Roi et du cabinet de Monsieur. Cet artiste avait conservé précieusement ses croquis et plusieurs portraits de Monsieur, qui l'ont mis à même de devancer dans cette occasion tous ses confrères."

3 000/4 000 €



Illustration 1



Le Duc d'Angoulême par l'atelier de Kinson

24

François-Joseph KINSON (1770-1839), atelier de.

*Portrait de Louis-Antoine de Bourbon (1775-1844),
duc d'Angoulême, en uniforme de colonel des
Gardes-du-corps de Monsieur.*

Huile sur toile (restaurations).

Cadre rectangulaire de bois doré à palmettes, à vue
ovale, fleurdelisé aux angles.

Époque Restauration.

H. 62 x L. 55 cm (à vue). H. 87 x L. 74 cm (avec cadre).

Oeuvre en rapport

François Joseph Kinson, Portrait de Louis-Antoine de
Bourbon, duc d'Angoulême, en uniforme de colonel des
Gardes-du-corps de Monsieur, Vente Sotheby's, New
York, 14 octobre 2020, lot 157 (voir ill. 1).

2 500/3 000 €



Illustration 1





Art Russe

MILLON¹⁸²⁶

Lundi 11 décembre 2023
Drouot, Salle 5
à 14 h



Experts

Maxime Charron
Maroussia Tarassov-Vieillefon
contact : russia@millon.com