

*de Corrège à Courbet*



CATALOGUE  
DE DESSINS 2015



**GALERIE**

**CHARLES RATTON & GUY LADRIÈRE**

**11 QUAI VOLTAIRE PARIS VII<sup>E</sup>**

*de Corrège à Courbet*



CATALOGUE  
DE DESSINS 2015

*choisis et présentés  
par Jean-Christophe Baudequin  
avec des textes d'Elisabetta Fadda et de Klaus Herding*

**GALERIE**  
**CHARLES RATTON & GUY LADRIÈRE**  
11 QUAI VOLTAIRE PARIS VII<sup>E</sup>

# SOMMAIRE

---

ANTONIO ALLEGRI, DIT LE CORRÈGE .....	4
<i>Judith et sa Servante</i>	
MICHELANGELO ANSELMI .....	6
<i>Le Couronnement de la Vierge</i>	
NICOLAS POUSSIN.....	8
<i>Deux chèvres</i>	
ANTONIO BICCHIERARI.....	10
<i>La Vierge et l'Enfant apparaissent à sainte Christine de Bolsena</i>	
ÉTIENNE JEAURAT.....	12
<i>Femme brandissant un poignard</i>	
CHARLES-JOSEPH NATOIRE .....	14
<i>Trois enfants, l'un tenant une corne d'abondance</i>	
<i>Tête de femme.....</i>	16
LOUIS-JEAN-FRANÇOIS LAGRENÉE, DIT L'AÎNÉ.....	18
<i>Scène de l'histoire romaine</i>	
JEAN-JACQUES LAGRENÉE, DIT LE JEUNE .....	20
<i>L'Amour bandant les yeux d'une femme</i>	
LOUIS-GABRIEL MOREAU, DIT MOREAU L'AÎNÉ .....	22
<i>Paysage au moulin</i>	
FRANÇOIS BONVIN.....	24
<i>Les Bords de la Rance</i>	
EUGÈNE DELACROIX.....	28
<i>Le moine qui fumait dans la sacristie</i>	
GUSTAVE COURBET.....	30
<i>Le Retour de la conférence</i>	
PAUL DELANCE.....	34
<i>Étude de femme</i>	
JEAN LAMBERT-RUCKI.....	36
<i>Nativité/Vierge à l'Enfant</i>	
NOTICES EN ANGLAIS.....	40

# ANTONIO ALLEGRI, DIT LE CORRÈGE

1489-Correggio-1534

*Judith et sa Servante*



La plupart des traits de ce dessin, du moins ceux correspondant aux lignes essentielles de la composition, ont été passés au stylet, dans le but de reporter cette composition sur une autre surface, celle d'un tableau à peindre. Cette opération fragilise la feuille, d'où la nécessité par la suite de la coller sur un support plus résistant, ici un papier épais, afin de le conserver. Le tableau obtenu à partir de ce report est connu depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, d'abord dans la collection de Charles Fairfax Murray à Londres, de qui Wilhelm von Bode l'acquiert en 1892 pour le musée de Strasbourg, où il est considéré encore aujourd'hui comme l'un des plus anciens tableaux connus du Corrège (fig. 1). Son historique ancien est inconnu, l'œuvre n'est citée dans aucune biographie de l'artiste ou inventaires anciens, et l'on n'en connaît ni copie ni gravure. L'hypothèse qu'il s'agisse d'une commande par Isabelle d'Este entre 1510 et 1514 ne s'appuie sur rien de tangible ; cependant le style du tableau, nous l'avons dit un des tout premiers de Corrège, correspond bien à ces années où l'artiste était encore marqué par Andrea Mantegna. Que le dessin ici présenté ait servi de carton pour le tableau de Strasbourg est attesté par les traces de stylet ; de plus, nous avons pu appliquer un calque du dessin, non pas directement sur le tableau, mais sur une image à grandeur réelle (en l'occurrence la radiographie), et la correspondance est parfaite. Dans le maigre corpus graphique de l'artiste, l'œuvre trouve



Fig. 1

sa place entre la *Tête féminine* conservée à la Pierpont Morgan Library de New York (voir Mario Di Giampaolo et Andrea Muzzi, *Le Corrège : les dessins*, Turin, Umberto Allemandi, 1990, n° 1) et la *Tête de Christ adolescent* du musée des Beaux-Arts de Rennes (voir Mario Di Giampaolo, *Correggio disegnatore*, Milan, Silvana, 2001, n° 28). Le premier dessin est préparatoire (mais ne présente ni traces de stylet ni piqûres) à l'une des fresques de l'église Sant'Andrea de Mantoue, une des premières œuvres connues de l'artiste, tandis que le second dessin, dont les contours sont piqués pour le transfert, a servi de carton à une œuvre non identifiée. Ces trois feuilles, réalisées à la pierre noire, avec quelques légers rehauts de blanc, partagent malgré l'échelle réduite un sens de la monumentalité traduit par un dessin ferme délimitant les principales lignes de la composition et un jeu de hachures définissant les volumes. Une datation vers 1511 est à proposer pour notre dessin, nouvelle adjonction au corpus d'un des artistes majeurs de la Renaissance.



Pierre noire sur papier crème, collé en plein sur un carton. H. 25 cm ; L. 21,2 cm

Inscriptions au crayon au verso « Fra Sebastiano del Piombino/1485-1547-Venise/Collection Reynolds », couvrant une inscription plus ancienne « Sebastien del Piombo »

Provenance : Ancienne collection de Sir Joshua Reynolds, sa marque (L.2364) en bas à droite ; collection Marcou, sa marque (L.1911b) en bas à droite

Notice bibliographique : Eric Pagliano, dans *Disegno 2*. Retour sur le catalogue des dessins italiens du musée de Rennes, sous le n° 22, à paraître en juin 2015

# MICHELANGELO ANSELMI

Lucques 1491-Parme, documenté  
jusqu'au 8 août 1554

*Le Couronnement de la Vierge*



Autrefois attribuée à Simone Pignone (comme en témoigne une inscription au verso), cette œuvre est ensuite passée sur le marché de l'art bruxellois sous le nom de Francesco Albani et fut publiée par l'auteur de ces lignes comme dessin de Michelangelo Anselmi. Le dessin souple et fluide, qui exprime la densité et la plénitude des formes tout en les enveloppant de subtils passages lumière-ombre, se retrouve chez le plus corrégésque des peintres de l'école de Parme, Michelangelo Anselmi. Ce sont également les caractéristiques stylistiques du dessin de Windsor *Saint Anselme apparaît à l'abbé Elsino* (Royal Library n° 0601), étude préparatoire d'Anselmi pour un des pendentifs de l'oratoire de l'Immaculée Conception à Parme, utilisé comme point de départ par Arthur Popham pour reconstruire le corpus graphique de l'artiste (Arthur E. Popham, « I disegni di Michelangelo Anselmi », dans *Parma per l'Arte*, III, janvier-avril 1953, p. 11-17). Le sujet de la feuille,



Fig. 1

Fig. 2



Fig. 3

le couronnement de la Vierge, est celui d'une des commandes les plus controversées reçues par l'artiste à Parme : la décoration de l'abside est de l'église Santa Maria della Steccata (fig. 1). L'exécution de la fresque, d'abord confiée à Francesco Mazzola, dit le Parmesan, puis à Giulio Romano, fut ensuite soumise à Michelangelo Anselmi le 17 mai 1540, quand ce dernier s'engagea à mettre en œuvre un projet fourni par Giulio Romano. Achevée en 1542, l'œuvre fut pourtant âprement critiquée, et Michelangelo Anselmi obligé de refaire, entre autres, les deux figures principales, à savoir le Christ et la Vierge. Parmi les dessins conservés relatifs à ces modifications, il y a la *Tête de Vierge* de la collection Puech (fig. 2), aujourd'hui au musée Calvet d'Avignon (inv. 996-7-324, voir *Dessins de la donation Marcel Puech au musée Calvet, Avignon*, Naples, Paparo, Paris, RMN, 1988, sous la direction de Sylvie Béguin, Mario Di Giampaolo et Philippe Malgouyres, n° 13), tandis que le dessin ici présenté, autrefois considéré comme en rapport avec la Steccata est, à y bien regarder, une réalisation postérieure, d'une phase plus avancée de l'activité de l'artiste. Parmi les œuvres appartenant à la ville de Parme, un fragment d'étendard en soie peint recto verso, attribuable à Michelangelo Anselmi – actuellement exposé à la pinacothèque communale (fig. 3) –,



Pierre noire, rehauts de craie blanche sur papier bleu (collé en plein).  
Date : 1550. H. 22,5 cm ; L. 28,3 cm

a récemment été retrouvé. Ce fragment reproduit littéralement la composition du dessin aujourd'hui à Paris. Les documents d'archives rappellent entre autres que, en 1550, Michelangelo Anselmi avait peint un étendard de la commune avec la « *Beata Vergine Coronata* » (la Bienheureuse Vierge Couronnée) à l'occasion de l'arrivée à Parme de Marguerite d'Autriche, épouse du duc Ottavio Farnese. À Parme, la Vierge Couronnée est en fait considérée depuis le Moyen Âge comme protectrice de la cité, et son image, présente sur l'étendard de la commune, était accompagnée de la devise : « *Hostis turbetur quia Parmam Virgo tuetur* » (« Les ennemis ont peur car la Madone protège Parme »). Le cachet endommagé situé au centre du dessin (dans lequel on distingue un écusson croisé surmonté d'une couronne)

vraiment semblable à celui du duché de Parme, semblerait confirmer la relation entre notre dessin et l'étendard de 1550.

Elisabetta Fadda

Cachet sec (pas dans Lugt) au-dessus de la couronne de la Vierge. Inscription ancienne au verso sur le doublage, « Pignone »

Provenance : Bruxelles, galerie Jean Willems ; Bruxelles, collection privée

Notice bibliographique : Jean Willems, *Master Drawings from the 16<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> Century*, 1987, n° 22, p. 26 (comme Francesco Albani). Elisabetta Fadda, *Michelangelo Anselmi*, Turin, 2004, p. 83-84, fig. 22 p. 86, note 26 p. 93. Elisabetta Fadda, « Michelangelo Anselmi alla Steccata : 1521-1554 », dans *Santa Maria della Steccata a Parma. Da chiesa civica a basilica magistrale dell'Ordine costantiniano*, Bruno Adorni (dir.), Milan, 2008, p. 205

# NICOLAS POUSSIN

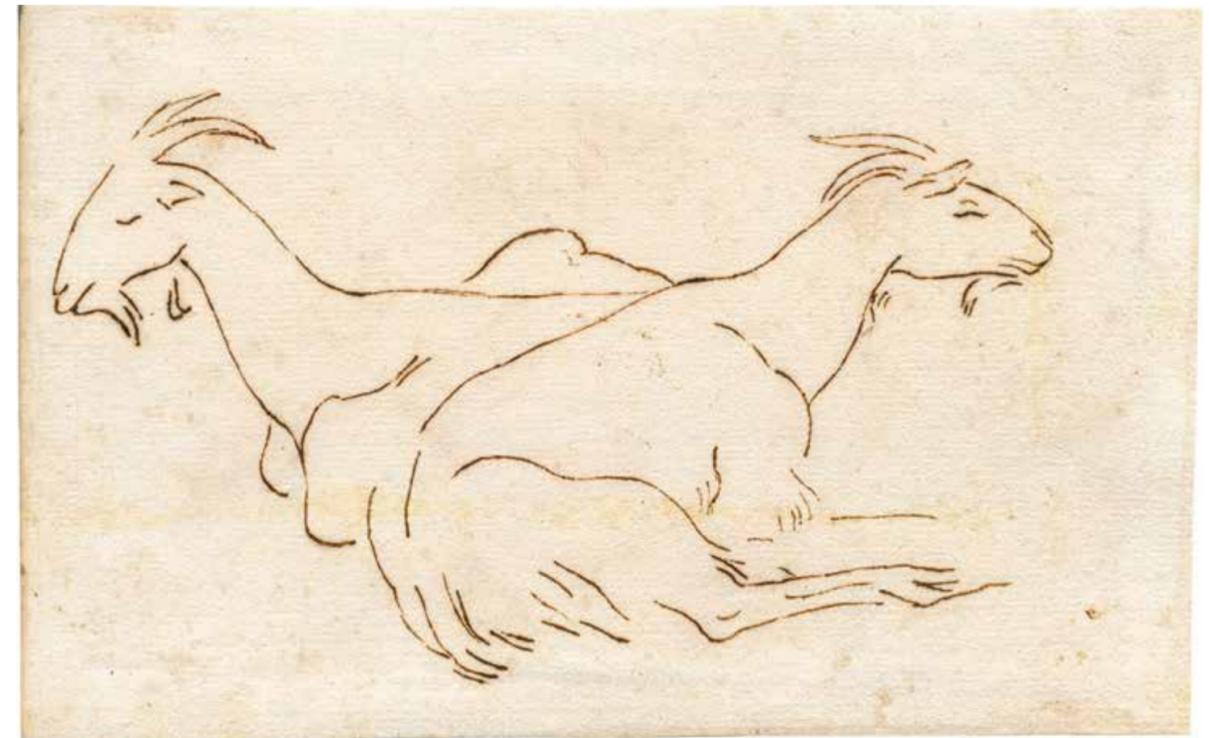
Les Andelys 1594-Rome 1665

*Deux chèvres*



Nous proposons d'attribuer ce croquis très épuré à Nicolas Poussin. Probablement fragment d'une feuille plus grande, il s'agit très certainement de la copie d'un motif antique que nous n'avons pu identifier. La ligne ferme, interrompue par endroits, et cette façon très rapide d'indiquer les yeux juste par un trait se retrouvent dans certains dessins des années 1635-1637 : *Un homme soignant un lion* (Orléans, musée des Beaux-Arts, voir Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat, *Nicolas Poussin 1594-1665, catalogue raisonné des dessins*, t. I, Milan, Leonardo, 1994, n° 130), *Feuille d'études d'après l'antique et inspirée par la lecture de Pline* (Paris, collection Prat, voir Rosenberg-Prat, *op. cit.*, n° 131, qui évoquent « la fermeté de la plume, la façon elliptique dont les personnages sont décrits »), *Le Satyre et le Paysan* (Paris, collection privée, Rosenberg-Prat, *op. cit.*, n° 192), ou encore *le Christ et saint Pierre* (Saint-Petersbourg, Ermitage, Rosenberg-Prat, *op. cit.*, n° 244). Le fait que ces exemples soient des copies d'après des monuments antiques (et nous ne les avons pas tous cités) nous conforte dans l'hypothèse que notre croquis copierait aussi quelque détail d'une mosaïque ou d'un bas-relief.

Plume et encre brune  
H. 10,5 cm ; L. 17 cm



# ANTONIO BICCHIERARI

1688-Rome-1766

## *La Vierge et l'Enfant apparaissent à sainte Christine de Bolsena*



L'œuvre la plus connue de nos jours de Bicchierari est sans nul doute *La Gloire de saint Louis*, le plafond de l'église Saint-Louis-des-Français, peint à fresque en 1756 sur un projet de Natoire. L'artiste travailla cependant pour des commanditaires romains prestigieux, les familles Albani, Borghèse, Ruspoli, Colonna, le cardinal Ottoboni, et dans quelques églises importantes, notamment les basiliques Sainte-Praxède et Sainte-Marie-des-Anges pour ne citer que les plus connues. L'essentiel de son œuvre consistait pourtant en décorations éphémères pour les cérémonies de béatification, canonisation et les *quarantore*, qui disparaissaient dès lors qu'elles n'étaient plus utiles. Leur souvenir demeure cependant par un album de dessins conservé au Gabinetto delle stampe e disegni de Rome, contenant également des dessins en rapport avec la décoration du palazzo della Consulta, du palazzo Colonna, ou diverses autres réalisations.

Dans un courriel du 11 janvier 2015, madame Angela Negro, que nous remercions vivement pour son aide dans la description de ce dessin, propose de le dater de la troisième décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle et le rapproche de deux dessins préparatoires aux fresques de l'église romaine de Gesù Nazareno, consacrées à la vie des saints Côme et Damien (voir Angela Negro, « Antonio Bicchierai fra pittura d'apparato e

grande decorazione », *Storia dell'Arte*, n° 87, 1996, p. 206-234, fig. 6, 7). Elle précise par ailleurs que sainte Christine de Bolsena ne faisant pas l'objet d'une dévotion particulière à Rome, le commanditaire d'une éventuelle *pala d'altare* que préparerait notre dessin serait plutôt originaire de Bolsena même, comme le musicien et chanteur Andrea Adami, membre de l'entourage proche du cardinal Pietro Ottoboni (1689-1740), l'un des mécènes de Bicchierari. Elle précise en outre que l'inscription « Bicchierari » est conforme aux documents d'époque, alors que, depuis, l'artiste a toujours été appelé « Bicchierai ».

Comme la plupart des dessins publiés (ajoutons à l'article précité d'Angela Negro celui d'Elisa Debenedetti, « Un inedito ciclo di Antonio Bicchierai a palazzo Colonna (1746) », dans *Studi sul Settecento Romano*, n° 25, 2009, p. 139-150), la composition est cernée d'un trait de plume, laissant une importante marge autour du dessin.

Plume et encre brune, lavis brun, mise au carreau à la pierre noire  
Collé en plein, filet de bordure au lavis de bistre  
H. 31 cm ; L. 22,6 cm

Inscrit en bas à gauche à la plume et encre brune « Del Bicchierari »



## ÉTIENNE JEAURAT

Vermenton 1699-Versailles 1789

### *Femme brandissant un poignard*



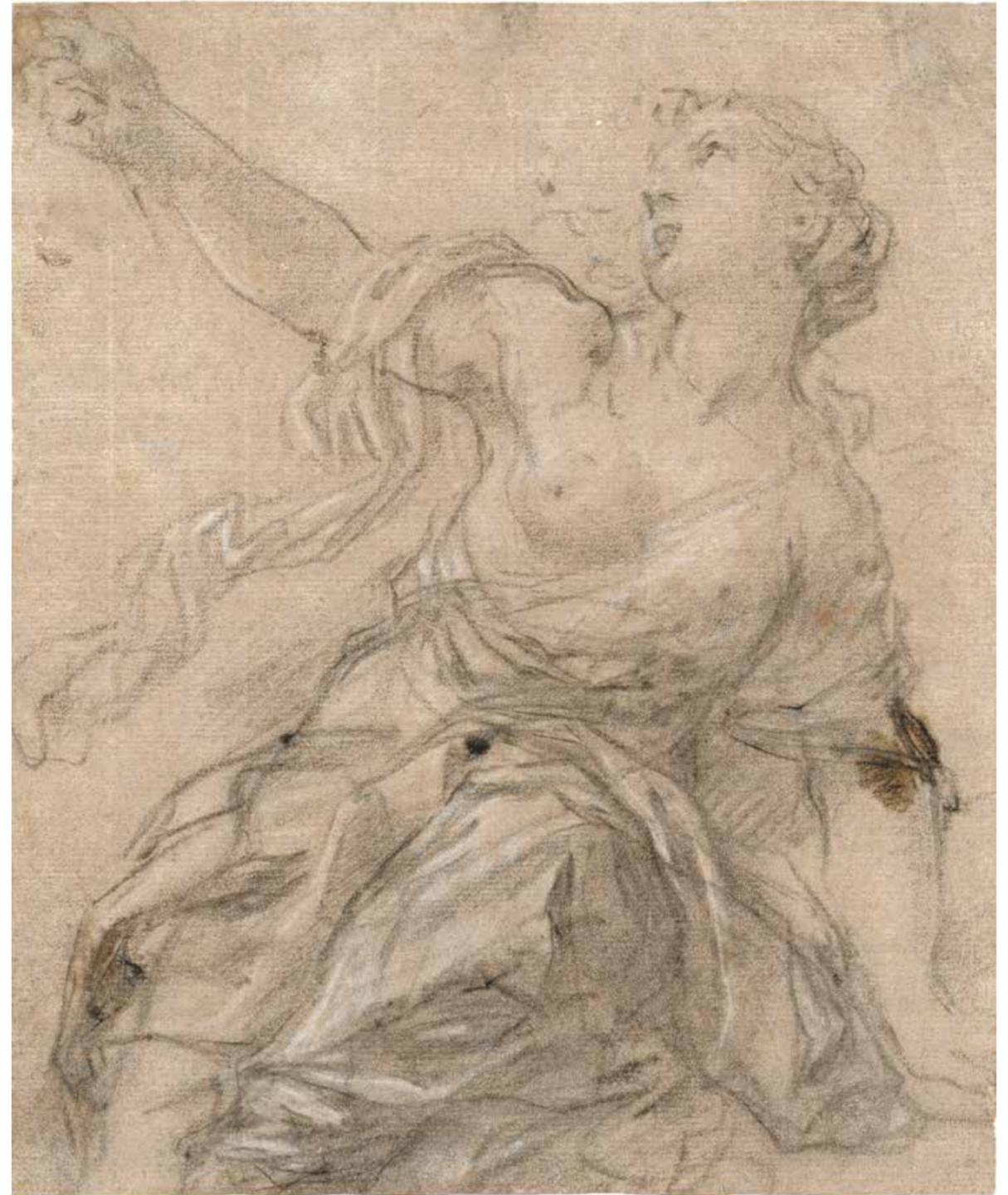
Notre dessin, qui présente de fortes affinités stylistiques avec les études de figures actuellement identifiées de Jeurat, doit selon nous être considéré comme préparatoire au morceau de réception de l'artiste, *Pyrame et Thisbé*, daté de 1733 et aujourd'hui conservé au musée Joseph-Déchelette de Roanne, et plus précisément à la figure de Thisbé se suicidant sur le corps de son amant. On remarque des variantes notables dans la position des bras (le bras droit ramenant une draperie pudique sur la poitrine dans le tableau), des jambes et également de la tête, levée vers le ciel sur la toile, tournée vers le poignard dans notre feuille.

Aujourd'hui apprécié pour ses merveilleux paysages romains faisant grand usage de gouache blanche sur papier bleu-vert, ou pour ses scènes de la vie parisienne (*Transfert des filles de joie à l'hôpital ; Carnaval des rues de Paris*, musée Carnavalet), Jeurat eut cependant une carrière très officielle au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui culmine en 1781 avec sa nomination au poste de chancelier.

Il travaille pour le roi, présentant entre autres au Salon de 1745 quatre œuvres illustrant l'histoire de Daphnis et Chloé, mais aussi pour l'Église, *Adoration du Sacré-Cœur* et *Songe de Joseph* pour la cathédrale Saint-Louis de Versailles, et

pour les Gobelins, *La Noce de village*, Salon de 1753. Pur produit de l'Ancien Régime, l'artiste meurt en décembre 1789, peu après le retour de la famille royale à Paris. Jeurat reviendra sur le thème de Pyrame et Thisbé en fin de carrière, dans un dessin au lavis daté de 1782 (avec en pendant un *Diane et Endymion*, les deux dans une collection privée suisse, voir le catalogue *La Tentation du dessin*, Vevey, 2012, n<sup>os</sup> 98-99).

Pierre noire et craie blanche sur papier beige  
H. 26,5 cm ; L. 22,2 cm



## CHARLES-JOSEPH NATOIRE

Nîmes 1700-Castelgandolfo 1777

*Trois enfants, l'un tenant  
une corne d'abondance*



Élève de Lemoyne, comme son rival Boucher, Natoire obtient le grand prix de Rome en 1721, suivi d'un séjour dans la Ville éternelle de 1723 à 1728. À son retour en France, il reçoit d'importantes commandes pour les résidences royales de Versailles, Marly et Fontainebleau, ainsi que pour des églises parisiennes. En 1751, il retourne à Rome en tant que directeur de l'Académie de France, poste qu'il occupera jusqu'à son décès.

Notre dessin présente d'importantes similitudes avec une peinture représentant l'Automne (Susanna Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire*, Paris, Arthena, 2012, p. 74), sauf que, dans le tableau, l'enfant de gauche offre du raisin à un bouc, et à droite, le fond est bouché par un tonneau. La datation proposée, vers 1735, doit également être celle de notre sanguine.

Sanguine  
H. 16 cm ; L. 24 cm



# CHARLES-JOSEPH NATOIRE

Nîmes 1700-Castelgandolfo 1777

*Tête de femme*



Élève de Lemoyne, comme son rival Boucher, Natoire obtient le grand prix de Rome en 1721, suivi d'un séjour dans la Ville éternelle de 1723 à 1728. À son retour en France, il reçoit d'importantes commandes pour les résidences royales de Versailles, Marly et Fontainebleau, ainsi que pour des églises parisiennes. En 1751, il retourne à Rome en tant que directeur de l'Académie de France, poste qu'il occupera jusqu'à son décès.

Notre feuille est une étude très poussée pour la femme à cheval du tableau *Personnages se reposant auprès d'une fontaine*, livré par Natoire en 1737 pour la petite salle à manger des petits appartements de Louis XV à Fontainebleau, aujourd'hui en collection privée (Susanna Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire*, Paris, Arthena, 2012, p. 83).

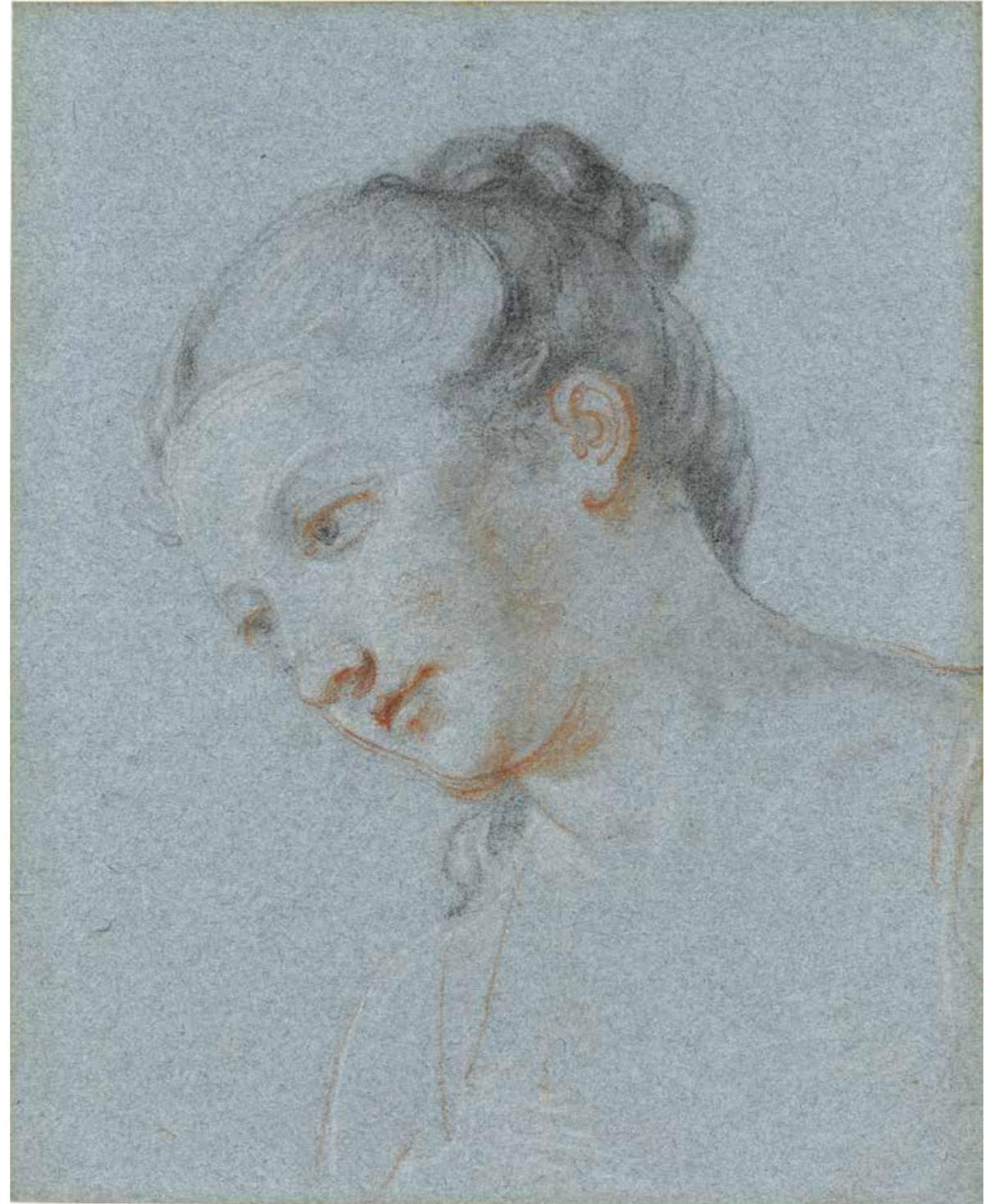
Claude-Guillaume Debesse, ami de Jean-Jacques Rousseau, qui le mentionne dans ses *Confessions*, et de Jean Georges Wille, qui le cite dans *Mémoires et Journal de J.-G. Wille, graveur du roi*, possédait un autre dessin de Natoire, n° 135 de sa vente après décès : « Un dessin colorié, forme de pendentif, représentant la déesse de la Beauté et celle de la Jeunesse. Ce morceau doit être une étude de partie d'un plafond », qui n'est pas actuellement identifié. Certains dessins de la collection Debesse passèrent dans la collection Saint-Morys et

ensuite au Louvre, avec l'ensemble de cette collection saisie à la Révolution, tandis que d'autres se retrouvent actuellement à l'Art Institute de Chicago, au Detroit Institute of Arts ou au Museum Boijmans Van Beuningen à Rotterdam.

Pierre noire, sanguine et craie blanche  
sur papier bleu  
H. 23 cm ; L. 18,8 cm  
(27,5 x 21 cm avec le montage)

Inscrit en bas à gauche à la plume et encre  
brune « Natoir »

Provenance : Ancienne collection  
Claude-Guillaume Debesse (mort avant 1786),  
son paraphe au verso (L.729), sa vente du  
12 janvier (et jours suivants) 1786, partie  
du n° 236 (« onze dessins, par Natoire, Watteau,  
Pater, Fr. Boucher et autres », p. 38 du catalogue  
(A. J. Paillet, *Catalogue des dessins montés  
et en feuilles qui composent le cabinet de feu  
M. Debesse, architecte*)



**LOUIS-JEAN  
FRANÇOIS LAGRENÉE,  
DIT L'AÎNÉ,**

**1725-Paris-1805**

*Scène de l'histoire romaine*



La longue et prestigieuse carrière de Louis Lagrenée l'Aîné couvre toute la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. D'abord élève de Carle van Loo, il est grand prix de Rome en 1749, mais ne reste cependant qu'un an (en 1754) à l'Académie de France à Rome. Reçu dès son retour en 1755 à celle de Paris, il en deviendra le recteur en 1784.

Il séjourne à Saint-Petersbourg sur invitation de l'impératrice Élisabeth et sera donc, de 1760 à 1762, premier peintre de l'Académie locale. Il retourne à Rome de 1781 à 1785, en qualité de directeur de l'Académie de France. Sa facilité à produire (il a tenu un livre de raison, contenant pas moins de 457 numéros) lui permet d'honorer les commandes de l'Église, du roi et d'une nombreuse clientèle privée internationale.

Nous n'avons pu identifier le sujet de notre dessin de façon définitive ; monsieur Joseph Assémat-Tessandier, que nous remercions pour son aide, propose d'y reconnaître *Ventidius rejoint Antoine en Ligurie* (à Vada Sabatia le 3 mai 43 av. J.-C.), épisode de la lutte qui opposa Marc Antoine et Octavien après l'assassinat de César.



Plume et encre noire, lavis gris, rehauts de blanc  
sur papier lavé de bistre  
H. 16,8 cm ; L. 22,3 cm

Signé et daté en bas à droite « Lagrenée 1760 »

**LOUIS-JEAN FRANÇOIS  
LAGRENÉE,  
DIT LE JEUNE,  
1739-Paris-1821  
*L'Amour bandant  
les yeux d'une femme***



Jean-Jacques Lagrenée est surnommé le Jeune pour le distinguer de son frère Louis-Jean-François, dit l'Aîné, de quatorze ans plus âgé, dont il fut l'élève. Les deux frères séjournent en Russie de 1760 à 1762, Louis-Jean-François étant invité par l'impératrice Élisabeth. Jean-Jacques est ensuite autorisé à séjourner à l'Académie de France à Rome de 1763 à 1768, alors qu'il n'avait obtenu qu'un second prix de peinture en 1760. Agréé en 1769, il expose régulièrement au Salon de 1771 à 1804, et est enfin reçu académicien en 1775, sur présentation de *L'Hiver*, plafond de la galerie d'Apollon au Louvre. En 1776, il est nommé professeur adjoint au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, puis, à partir de 1781, professeur, titre confirmé en 1795. En 1785, le directeur général des bâtiments du roi le nomme codirecteur artistique de la manufacture de porcelaine de Sèvres, poste qu'il occupera jusqu'en 1800, créant entre autres les formes et décors de la vaisselle destinée à la laiterie de Rambouillet.

C'est de cette période que nous proposons de dater la feuille ici présentée, par comparaison avec celles conservées dans les archives de la manufacture : sujets mythologiques aimables dessinés d'un léger trait d'encre noire, évoquant les miroirs gravés étrusques, rehaussé de

lavis gris. Le mobilier représenté est comparable aux modèles figurant dans le *Recueil de dessins de composition et d'après l'antique multipliés par l'art du polytype*, publié par l'artiste en 1784, ainsi que dans de nombreux dessins de composition de fragments d'antiques.

Plume et encre noire, lavis gris  
H. 23,9 cm ; L. 36,4 cm



**LOUIS-GABRIEL  
MOREAU  
DIT MOREAU L'AÎNÉ**

**1740-Paris-1806**

*Paysage au moulin*



Élève du védutiste Pierre Antoine Demachy (1703-1807), Moreau expose ses œuvres pour la première fois en 1760. Il est reçu en 1764 à l'académie de Saint-Luc, mais échoue à deux reprises à l'Académie royale de peinture et de sculpture, en 1787 et 1788. Peintre « ordinaire » du comte d'Artois, il est logé au Louvre, dont il deviendra, à la création du muséum, conservateur et restaurateur de tableaux.

Avant la Révolution, il expose régulièrement dans les Salons des paysages d'Île-de-France ou des ruines, empruntant les motifs aux recueils de gravures. Il développe une sensibilité particulière, proche de certains artistes anglais, qui le fait considérer comme un précurseur des paysagistes de « plein air » du siècle suivant.



Gouache aquarellée sur carte  
D. 11,5 cm

Porte le monogramme en bas à droite « L.M »

## FRANÇOIS BONVIN

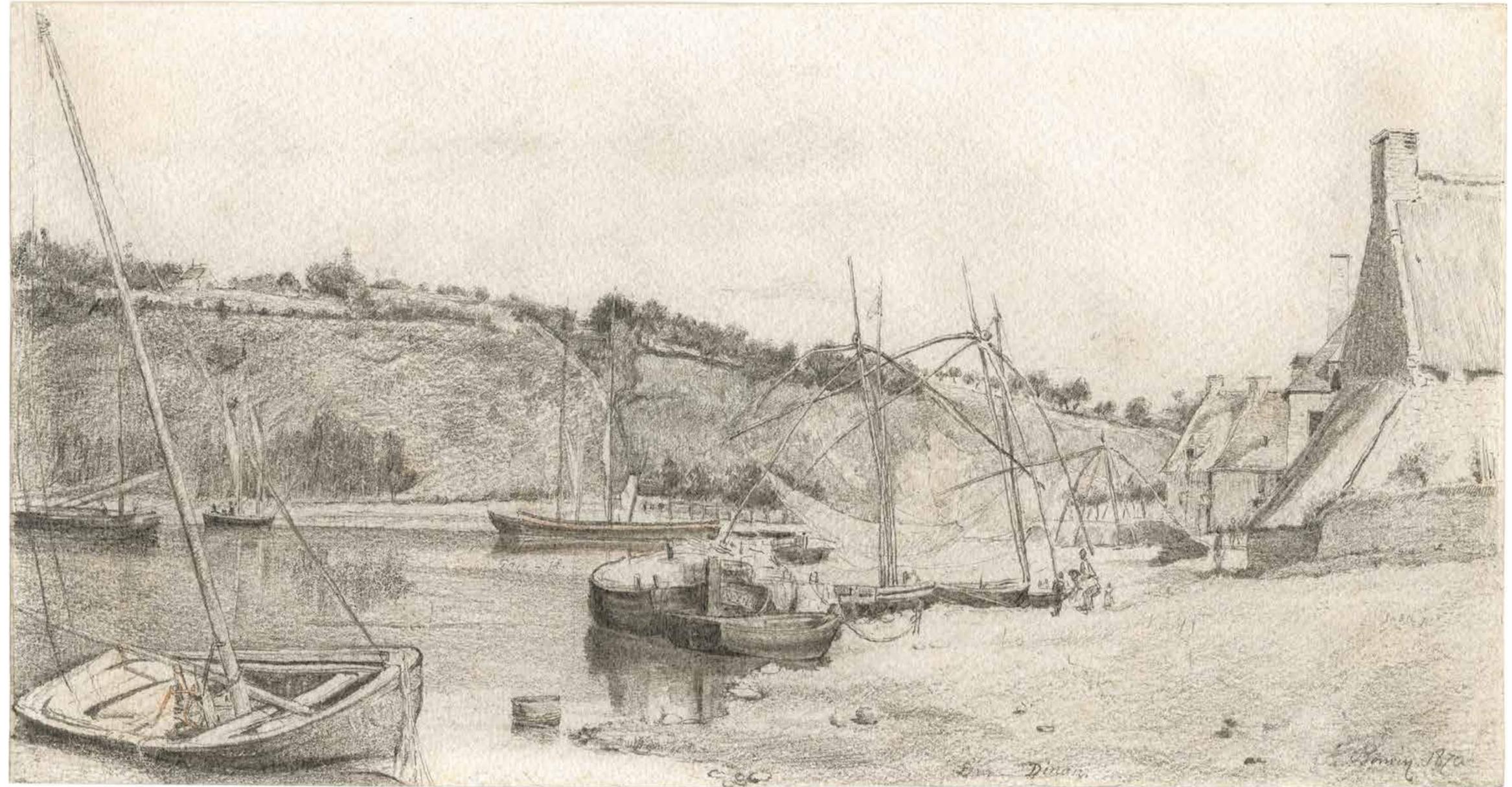
Vaugirard 1817-Saint-Germain-  
en-Laye 1887

*Les Bords de la Rance*



Dès son plus jeune âge, ses dispositions ayant impressionné un édile de la ville de Montrouge où il vivait, François Bonvin apprend à dessiner à l'école municipale de dessin de Paris. Il en suit les cours pendant deux ans, jusque vers 1830, après lesquels, pour subvenir aux besoins familiaux, il devient compositeur d'imprimerie, puis en 1839 est employé à la préfecture de police. En 1843, grâce à l'intervention de son médecin, il retourne à l'école de dessin, tout en fréquentant les musées, les Gobelins et l'Académie suisse. Peu de temps après, il est présenté à Granet, qui l'encourage à étudier les maîtres du passé, spécialement les Hollandais du Siècle d'or. Il débute au Salon en 1847 avec un portrait et y expose ensuite régulièrement avec succès des scènes de genre, puis, ami de Courbet, il participe au premier Salon des refusés en 1863. Il est considéré comme un des principaux représentants du réalisme et un précurseur des impressionnistes. Le conflit franco-prussien éclate le 19 juillet 1870, et, comme beaucoup d'artistes, Bonvin se décide à quitter le pays au profit de l'Angleterre. Du 28 août au 7 novembre, il séjourne à Dinan, où il fait « quelques travaux-études, en donnant quelques leçons, qui me permirent de remettre au pair la petite somme emportée de Saint-Germain » (carnets de Bonvin, cités par Gabriel P. Weisberg, *Bonvin*, Paris, Éditions Geoffroy-Dechaume, 1979, p. 98). Les œuvres dont parle ainsi Bonvin

sont essentiellement des natures mortes et un petit carnet de croquis dont il se servit ensuite à Londres pour réaliser des tableaux à sujets bretons. Notre dessin, dont Armelle et Serge Davy, que nous remercions chaleureusement, ont identifié le site : il s'agit du port de l'Yvet en Rance, à Saint-Samson-sur-Rance, localité proche de Dinan, fut traduit à l'eau-forte en 1871 par l'artiste lui-même dans un recueil publié par Cadart en 1874 (cette eau-forte est reproduite par Étienne Moreau-Nélaton, *Bonvin raconté par lui-même*, Paris, Henri Laurens, 1927, fig. 63).



Crayon, quelques rehauts de sanguine  
H. 15,8 cm ; L. 30,4 cm

Situé en bas à droite « Dinan », signé et daté  
« Bonvin 1870 »

# EUGÈNE DELACROIX

Charenton-Saint-Maurice

1798-Paris 1863

*Le moine qui fumait  
dans la sacristie*



Du 9 au 29 mai 1832, Delacroix séjourne en Andalousie, où il découvre entre autres Séville, Cadix et Jerez de la Frontera. De ce séjour, quelques notes de *l'Album d'Afrique du Nord et d'Espagne*, conservé au Louvre (RF 1712 bis) ainsi que d'autres dessins en feuille nous renseignent sur les monuments visités, les personnes rencontrées. Une annotation « le moine qui fumait dans la sacristie », sur l'aquarelle du Louvre *Galerie du couvent des dominicains à Cadix* (RF 9255), a incité Louis-Antoine Prat, que nous remercions vivement pour son aide dans la description de ce dessin, à y reconnaître le personnage de notre feuille. On sait par les notes de l'album cité précédemment que l'artiste visita le couvent des dominicains le dimanche 20 mai au matin et qu'il en trouva l'église très belle. Étienne Arago (Perpignan 1802-Paris 1892) fut écrivain et homme politique, fondateur du *Figaro*, directeur du théâtre du Vaudeville, directeur des Postes (on lui doit l'usage du timbre), éphémère maire de Paris en 1870, puis directeur du musée du Luxembourg.

Le catalogue de la vente de sa collection mentionne bien plusieurs œuvres de Delacroix, mais dont les descriptions précises ne correspondent pas à notre lavis. L'inscription au verso de l'encadrement semble pourtant bien « sincère » ; sans doute y eut-il des œuvres vendues hors catalogue.

Lavis gris, lavis brun  
H. 20 cm ; L. 15,8 cm

Cachet de la vente après-décès (17-29 février 1864) en bas au centre (L.838 a), partie du lot n° 585 : « Costumes de toréadors, de moines, etc. / Intérieurs de sacristies, de galerie et de cours, etc. / Etudes diverses, croquis rehaussés d'aquarelle, etc. / 103 feuilles »

Inscrit au verso de l'encadrement  
« dessin acheté à la vente de la collection  
Etienne Arago / conservateur du musée  
du Luxembourg / Hotel Drouot 5 mai 1892 »



## GUSTAVE COURBET Ornans 1819-La Tour-de-Peilz (Suisse) 1877

### *Le Retour de la conférence*

\*\*\*\*\*

*Le Retour de la conférence* représente le point culminant de la période anticléricale et anti-académique de Courbet, qui en 1862-1863 compose aussi une toile intitulée *La Source d'Hippocrène*, dans laquelle la personnification de la source mythique se met à vomir. Il s'agit là d'un acte de dépréciation du goût académique ou ingresque, imbu de vénération pour une chaste antiquité, alors que le premier tableau critique le clergé et sa collaboration avec Napoléon III. Courbet commence à peindre la version définitive de ce grand tableau en décembre 1862, ce qui résulte d'une lettre au peintre Léon Isabey : « Dans ce moment je fais un tableau capital pour l'exposition prochaine. Ce tableau fait rire tout le pays et moi-même en particulier. C'est le tableau le plus grotesque qu'on aura jamais vu en peinture. » À ses parents, il confie de plus que ce sera une œuvre d'opposition politique.

La tradition veut que le sujet du *Retour de la conférence* ait été inspiré au peintre par Pierre-Joseph Proudhon, que Courbet connaissait au moins depuis 1847. Il manque cependant un document qui fasse état de cette hypothèse. C'est plutôt le philosophe qui s'avère influencé par le peintre. Le 9 août 1863, Proudhon écrit : « Je suis accroché en ce moment par un travail sur l'art [...]. C'est à propos du dernier tableau de Courbet, les curés, exclu de l'Exposition. »

Courbet séjourne en Saintonge en 1862-1863. En dépit de ce déplacement, on se trouve bien, dans le tableau comme dans la présente aquarelle, devant un paysage franc-comtois marqué par les raides falaises de calcaire qui caractérisent la région natale de Courbet et de Proudhon. Le centre de la composition est formé par un groupe de curés enivrés, dont le plus gros est monté sur un âne, ce qui représente, de plus, un persiflage de l'entrée de Christ à Jérusalem ; derrière ce groupe se tiennent trois autres prêtres, eux aussi en état d'ébriété. De part et d'autre, des villageoises et des paysans, dont l'un se tord de rire.

Or, le tableau en question n'existe plus. Prévu pour être exposé au Salon de 1863, il fut refusé pour avoir insulté l'Église catholique ; il ne fut même pas accepté au Salon des refusés, institution créée cette même année à l'initiative de l'empereur. Courbet en fit pourtant la propagande et le fit graver ; un exemplaire de la gravure est conservé au département des Estampes de la BnF. Il existe aussi deux esquisses peintes, une au musée de Bâle et l'autre dans une collection particulière, ainsi qu'un dessin, au musée Courbet d'Ornans, réalisé d'après le tableau par une main inconnue. En outre, Courbet produisit après coup toute une série de *Curés en goguette*, gravée sur bois de bout et publiée à Bruxelles en 1868 (rééditée en 1884). Quant au tableau lui-même, après avoir été vendu fin 1881 à l'hôtel Drouot puis accueilli dans la galerie Georges Petit, il passa, vers la fin du siècle, dans les mains d'un catholique scandalisé qui l'acquiesça pour l'anéantir aussitôt. On en a pourtant gardé la photographie. Pour déterminer le rôle du présent dessin dans ce contexte, il faut d'abord souligner qu'il est signé « Courbet » et daté de « Juin 1862 », et cela bien dans la couche



des couleurs de l'aquarelle, dont le trait, surtout dans le paysage, est très proche de ce que l'on connaît chez Courbet (quoiqu'on ait peu d'aquarelles de sa main, mis à part quelques dessins au lavis). Peut-être est-ce Corot, que Courbet a rencontré en Saintonge, qui l'a invité à s'essayer à cette technique ? Quoi qu'il en soit, il n'y a aucune raison de contester que l'esquisse primitive soit bien de la main de Courbet. Mais quelle était la fonction de cette esquisse, très vivante et magistralement colorée, dans le processus de la genèse du tableau ? Déjà la perfection du paysage, où l'on découvre des arbres, un château fort, une église et plusieurs figures minces dans le fond (détails d'ailleurs différents du tableau), suggère que cette feuille n'avait pas la fonction d'un dessin préparatoire mais, étant donné les différences par rapport au tableau, qu'elle n'était pas non plus un simple dessin fait après coup. Ensuite, outre le trait frais et généreux du paysage et des soutanes, qui correspond bien à la manière de Courbet, on trouve des traits autrement plus détaillés et pointus, marquant les visages. Cette minutie est étrange chez Courbet qui, loin de cerner méticuleusement les mines, les fait vivre par la couleur même : il ne dessine pas, il peint la physionomie. En termes d'attribution, il faut conclure, au vu de cette particularité, que les visages ont été repris par une autre main dont le souci était de préciser la mimique des acteurs. Quelle peut être la raison d'une telle manipulation ? Apparemment, le deuxième dessinateur a travaillé ainsi pour reproduire le tableau par la gravure : il a voulu « perfectionner » la composition dans ce but. Néanmoins, ce dessin n'est pas à l'origine de la seule gravure existante reproduisant cette scène. En ateste par exemple dans l'aquarelle, pour n'évoquer

qu'un seul détail, le curé à l'extrême droite qui a perdu son chapeau : c'est un vieillard perruqué, au sourire innocent, alors que le personnage correspondant dans le tableau et la gravure est plus jeune, d'allure plus rustique et à la mine plutôt grognonne. On peut donc admettre que le dessinateur zélé dont il est question fut un concurrent du graveur finalement choisi.

Pour conclure, il s'agit incontestablement d'une esquisse de Courbet, datant du séjour saintongeais, mais dont les visages ont été retouchés plus tard par un tiers en vue de garantir la parfaite compréhension du sujet et des caractères.

Klaus Herding

Aquarelle sur papier carton brun clair  
H. 23,3 cm ; L. 33,4 cm

Signé et daté en bas à droite  
« Courbet/Juin 1862 »

Notice bibliographique : Bonriot Roger, *Gustave Courbet en Saintonge 1862-1863. Scènes de la vie artistique en province sous le Second Empire*, Paris, 1973, éd. corrigée et augmentée, Paris, 1986. Bowness Alan, « Courbet's Proudhon », *Burlington Magazine*, CXX, 1978, n° 900, p. 123-128. Chu Ten-Doesschate Petra, *Correspondance de Courbet*, Paris, 1996, lettres 62-13, 63-2, 63-4, 63-16 et 64-2. Fernier Robert, *Gustave Courbet, catalogue raisonné*, 2 tomes, Lausanne/Paris, 1977-1978, t. I, n°s 238-240 (les n°s 239 et 240 étant confondus) ; t. II, section dessins, n° 63. Herding Klaus, « Pourquoi lire "Téthésie" de Proudhon ? », *Gazette des beaux-arts*, année 130, vol. CXL, 1988, n° 1428/1429, p. 103-108. Herding Klaus, « Proudhon, Courbet, Zola : un étrange débat », *Proudhon, anarchisme, art et société*, Actes du colloque de la société P.-J. Proudhon (Paris, 2 décembre 2000), Paris, 2001, p. 15-62. Herding Klaus, *Le Réalisme comme contradiction. Visions, conflits et résistances dans l'œuvre de Courbet* (avec contributions de T. J. Clark, W. Hofmann, M. Nungesser et L. Noehlin), Besançon, 2013, p. 158-160. Le Men Ségolène, *Gustave Courbet*, Paris, 2007, p. 303. Rubin James H., *Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon*, 1980.

## PAUL DELANCE

1848-PARIS-1924

*Étude de femme*

\*\*\*\*\*

Élève de Gérôme à l'École des beaux-arts, Delance obtient une mention honorable au Salon de 1880, ce qui lui confère le titre de sociétaire du Salon des artistes français. L'année suivante son tableau patriotique *Le Retour du drapeau* (musée de Senlis) lui vaut une médaille de troisième classe et il obtient en 1888 la très convoitée médaille de première classe pour *La Légende de saint Denis* (musée de Douai). Son œuvre abonde en sujets de la vie « moderne », alternant les représentations de femmes élégantes et nostalgiques avec des thèmes plus prolétaires, *Le Banc des nourrices à*

*Saint-Valéry, Grève à Saint-Ouen* (musée d'Orsay), ou encore *La Tour Eiffel et les travaux de l'Exposition universelle en janvier 1889* (musée Carnavalet). Il pratique également la peinture religieuse et réalise notamment, de 1895 à 1899, le décor de l'église Notre-Dame nouvellement construite à Oloron-Sainte-Marie.

Notre dessin est préparatoire à une des figures du premier plan d'un grand tableau (fig. 1 ; 211 x 327 cm) réalisé en 1883, *Le Départ des conscrits, gare d'Austerlitz* (exposé chez Didier Aaron à New York en 1978).

Pastel sur papier  
H. 46,6 cm ; L. 30,2 cm  
Angle inférieur gauche refait

Signé en bas à gauche au crayon « Paul Delance »



Fig. 1



## JEAN LAMBERT- RUCKI

Cracovie 1888-Paris 1967

*Nativité (recto)*  
*Vierge à l'Enfant (verso)*

\*\*\*\*\*

Après une première formation dans sa ville natale, Jean Lambert-Rucki vient à Paris en 1911 attiré par la vitalité artistique de Montparnasse. Il y retrouve son compatriote et ami Moïse Kisling. L'art de Modigliani, mais aussi le cubisme, l'art égyptien et africain ont eu une grande influence sur la première partie de sa carrière, ainsi que l'art byzantin, découvert pendant la guerre à Salonique. Il expose chez Léonce Rosenberg (dans sa galerie L'Effort Moderne) avec les artistes de la Section d'or, collabore avec Jean Dunand pour la réalisation de panneaux et de paravents en laque. Il adhère en 1931 à l'Union des artistes modernes, avec laquelle il se trouve engagé en 1938 dans la construction de la basilique Notre-Dame-des-Trois-Ave à Blois, œuvre de l'architecte Paul Rouvière, dont les travaux, interrompus par la guerre, seront achevés en 1948. Par la suite, l'artiste participera à de nombreux chantiers d'art religieux, tant en France qu'à l'étranger.

En 1943 (du 26 janvier au 13 février précisément) a lieu à la galerie Drouant-David à Paris (52, rue du Faubourg-Saint-Honoré) une exposition de ses œuvres, où est présenté un dessin intitulé *L'Étable*, sans plus de précisions. Peut-il s'agir du nôtre, représentant effectivement la Sainte Famille réfugiée dans l'étable de Bethléem, les bergers guidés par

l'étoile surplombant la scène se tenant respectueusement au-dehors ? Rien ne permet de l'affirmer, mais il est tentant de le supposer. L'aquarelle du verso présente de nombreuses analogies avec les statuètes en bronze encore aujourd'hui éditées par la maison Chéret (place Saint-Sulpice), pour laquelle l'artiste travaille dès 1932.

*Nativité (recto)*  
Encre de Chine  
Signé et daté en haut à droite  
« J.Lambert-Rucki 35 »

*Vierge à l'Enfant (verso)*  
Aquarelle sur traits de crayon  
H. 63,5 cm ; L. 45,8 cm



ANTONIO ALLEGRI, called CORREGGIO 1489 – Correggio – 1534 *Judith and her Servant* Black chalk on cream paper, fully glued to card H. 25 cm; L. 21.2 cm Former collection of Sir Joshua Reynolds, with stamp (L.2364) on the bottom right; Marcou collection, with stamp (L.1911b) on the bottom right

Inscriptions in pencil on the back: “Fra Sebastiano del Piombino/1485-1547-Venice/Reynolds Collection”, covering an older inscription, “Sebastien del Piombo” Most of the strokes in this drawing – those making up the essential lines of the composition, at least – have been worked with a stylus, with the aim of transferring it onto another surface: a painting canvas. This operation weakens the paper, hence the need to glue it onto a more resistant medium (here, thick paper), in order to preserve it. We have known of the painting obtained from this transfer since the end of the 19<sup>th</sup> century: to start with, in the London collection of Charles Fairfax Murray, from whom Wilhelm von Bode bought it in 1892 for the Musée de Strasbourg, where it is still considered one of Correggio’s oldest extant paintings. Its earlier history is unknown; the work is not cited in any biographies of the artist or any old inventories, and we know of no copies or engravings. The theory that it was commissioned by Isabelle d’Este between 1510 and 1514 has no basis in fact. However, the style of the painting (as we have said, one of Correggio’s very earliest) closely reflects those years, when the artist was still influenced by Andrea Mantegna. The stylus marks prove that the drawing presented here served as a cartoon for the Strasbourg painting. Furthermore, when we applied a tracing of the drawing not directly onto the painting, but onto a life-size image (in this case an X-ray), it was a perfect match. In the artist’s slender corpus of drawings, the work lies somewhere between the *Woman’s Head* now in the Pierpont Morgan Library, New York (see Mario Di Giampaolo and Andrea Muzzi, *Correggio’s Drawings*, Turin, Umberto Allemandi, 1990, no. 1) and the *Head of the adolescent Christ* now in the Musée des Beaux-Arts, Rennes (see Mario Di Giampaolo, *Correggio disegnatore*, Milan, Silvana, 2001, no. 28). The former drawing is a preparatory one (but features no stylus or prick marks) for a fresco in the Sant’Andrea Church in Mantua, one of the first known works by the artist; the latter, whose contours have been pricked for the transfer, was used as a cartoon for a work as yet unidentified. Despite their small scale, these three black chalk drawings with a few white highlights all have the same sense of monumentality, expressed through the firm strokes defining the main lines of the composition, and the use of hatching to suggest volume. We propose a date of around 1511 for this drawing: a new addition to the corpus of a major Renaissance artist.

Bibliography : *Eric Pagliano, in Disegno 2. Retour sur le catalogue des dessins italiens du musée de Rennes*, under no. 22, to be published in June 2015

MICHELANGELO ANSELMI

Lucca 1491 – Parma, documented up to 8 August 1554

*The Coronation of the Virgin*

1550

Black chalk, white chalk highlights

on blue paper (fully glued)

H. 22.5 cm; L. 28.3 cm

Dry stamp (not in Lugt)

above the Virgin’s crown

Old inscription, “Pignone”, on the back

of the lining paper

Previously attributed to Simone Pignone (as witness an inscription on the back), this work subsequently came on the Brussels art market under the name of Francesco Albani and was published by the present author as a drawing by Michelangelo Anselmi. The flexible, fluid style, which expresses the density and fullness of the forms while imbuing them with subtle play on light and shade, is found in the most Correggio-like of the Parma school painters, Michelangelo Anselmi. These are also the stylistic characteristics of a drawing in Windsor, *Saint Anselm appearing to the Abbot Helsin* (Royal Library no. 0601), Anselmi’s preparatory study for one of the pendentives (triangular panels) in the Oratory of the Immaculate Conception in Parma, taken by Arthur Popham as a starting point for reconstructing the artist’s graphic corpus (Arthur E. Popham, “I disegni di Michelangelo Anselmi”, in *Parma per l’Arte*, III, January-April 1953, pp.11-17).The subject of the drawing, the Coronation of the Virgin, is that of one of the most controversial commissions received by the artist in Parma: the decoration of the east apse in the Church of Santa Maria della Steccata (fig. 1). The execution of the fresco, initially entrusted to Francesco Mazzola (aka Parmigiano) and then to Giulio Romano, was then given to Michelangelo Anselmi on 17 May 1540, when he agreed to carry out a project provided by Giulio Romano. Completed in 1542, the work was severely criticised and among other things, Anselmi was made to rework the two principle figures, Christ and the Virgin. The surviving drawings connected with these alterations include the *Head of the Virgin* in the Puech collection, now in the Musée Calvet in Avignon (inv. 996-7-324, *see Dessins de la donation Marcel Puech au musée Calvet, Avignon*, Naples, Paparo, Paris, RMN, 1988, edited by Sylvie Béguin, Mario Di Giampaolo and Philippe Malgouyres, no. 13) (fig. 2), while the drawing here, once thought to have a link with the Steccata church, turns out when closely examined to come from a later, more advanced phase in the artist’s activity. Among the works belonging to the city of Parma, a fragment from a silk standard painted on both sides, which can be attributed to Michelangelo Anselmi – currently exhibited in the city art gallery (fig. 3) –, has recently been rediscovered. This fragment literally reproduces the composition of the drawing now in Paris. Archive documents indicate among other things that in 1550, Michelangelo Anselmi painted a city standard with the “*Beata Vergine Coronata*” (the Blessed Crowned Virgin), for the arrival in Parma of Duke Ottavio Farnese’s wife, Margaret of Austria. The Crowned Virgin had been considered Parma’s protector since mediaeval times; her image on the city’s standard was accompanied by the motto “*Hostis turbetur quia Parmam Virgo tuetur*” (“Let foes tremble, for the Virgin protects Parma”). The damaged stamp in the centre of the drawing (which features a crossed escutcheon surmounted by a crown), very similar to the Duchy of Parma’s, seems to confirm a link between the drawing here and the standard of 1550.

Elisabetta Fadda

Provenance: Brussels, Jean Willems Gallery; Brussels, private collection

Bibliography: Jean Willems, *Master Drawings from the 16<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> Century*, 1987, no. 22, p. 26 (as Francesco Albani) *Elisabetta Fadda, Michelangelo Anselmi*, Turin, Umberto Allemandi, 2004, pp. 83-84, fig. 22 p. 86, note 26 p. 93 Elisabetta Fadda, “Michelangelo Anselmi alla Steccata : 1521-1554”, in *Santa Maria della Steccata a Parma. Da chiesa civica a basilica magistrale dell’Ordine costantiniano*, edited by Bruno Adorni, Milan, Skira, 2008, p. 205

NICOLAS POUSSIN

Les Andelys 1594 – Rome 1665

*Two Goats*

Pen and brown ink

H. 10.5 cm; L. 17 cm

We propose attributing this extremely clean-lined drawing to Nicolas Poussin. Probably a fragment of a larger drawing, it is very certainly a copy of an antique motif, which we have been unable to identify. The firm line, which breaks off in certain places, and the extremely rapid way of indicating the eyes with a simple stroke are found in several drawings between 1635 and 1637: *A Man Healing a Lion* (Orléans, Musée des Beaux-Arts; see Pierre Rosenberg and Louis-Antoine Prat, *Nicolas Poussin 1594-1665, catalogue raisonné of drawings*, vol. I, Milan, Leonardo, 1994, no. 130), *Sheet of Studies after the Antique, Inspired by Reading Pliny* (Paris, Prat Collection; see Rosenberg/Prat, *op. cit.*, no. 131, who mention the “firm pen and the succinct way in which the figures are depicted”), *The Satyr and the Peasant* (Paris, private collection; Rosenberg-Prat, *op. cit.*, no. 192), and *Christ with St Peter* (Saint Petersburg, Hermitage; Rosenberg-Prat, *op. cit.*, no. 244). The fact that these examples are copies of antique monuments (and we have not cited them all) supports our theory that the sketch here is also a copy of some detail in a mosaic or bas-relief.

ANTONIO BICCHIERARI

1688 – Rome – 1766

*The Virgin and Child Appearing to St Christina of Bolsena*

Pen and brown ink, brown wash,

squared in black chalk

Fully glued, border rule in bistre wash

H. 31 cm; L. 22.6 cm

“Del Bicchierari” written on the bottom left in pen and brown ink

Bicchierari’s best-known work to date is undoubtedly *The Apotheosis of St Louis*, painted in fresco on the ceiling of the San Luigi dei Francesi Church in 1756 to a design by Natoire. Bicchierari worked for several prominent Roman patrons (the Albani, Borghese, Ruspoli and Colonna families and Cardinal Ottoboni) and in a number of major churches, the best-known being the basilicas of Santa Prassede and Santa Maria degli Angeli. However, most of his work consisted of temporary decorations for beatification, canonisation and *Quarantore* ceremonies, which were destroyed when they were no longer needed. Nonetheless, their memory is preserved in an album of drawings now in the Gabinetto delle Stampe e Disegni in Rome,

which also contains drawings of decorative work in the Palazzo della Consulta and Palazzo Colonna, and other completed projects.

In an email of 11 January 2015, Mrs Angela Negro (for whose help in describing this drawing we are deeply grateful) suggests the third decade of the 18<sup>th</sup> century as a date, and compares it with two preparatory drawings for the frescoes on the lives of St Cosmas and St Damian in Rome’s Gesù Nazareno Church (see Angela Negro, “Antonio Bicchierai fra pittura d’apparato e grande decorazione”, *Storia dell’Arte*, no. 87, 1996, pp. 206-234, fig. 6, 7). She also indicates that as St Christina of Bolsena was not particularly venerated in Rome, the patron for a possible *pala d’altare*, for which this drawing is a sketch, would more likely have come from Bolsena itself – such as the musician and singer Andrea Adami, a member of the household of Bicchierari’s patron Cardinal Pietro Ottoboni (1689-1740). She also says that the inscription “Bicchierari” matches documents of the time, while the artist has always been referred to as “Bicchierai” since then. Like most of the published drawings (as well as the above-mentioned article by Angela Negro we can also cite Elisa Debenedetti’s “Un inedito ciclo di Antonio Bicchierai a palazzo Colonna (1746)”, in *Studi sul Settecento Romano*, no. 25, 2009, pp. 139-150), the composition is outlined in pen, leaving a wide margin around the drawing.

ÉTIENNE JEAURAT

Vermenton 1699 – Versailles 1789

*Woman Brandishing a Dagger*

Black chalk and white chalk on beige paper

H. 26.5 cm; L. 22.2 cm

In our view, this drawing, which has strong stylistic similarities with studies of figures now known to be by Jeaurat, must be a preparatory sketch for a 1733 reception piece by the artist, *Pyramus and Thisbe* (now in the Musée Joseph-Déchelette in Roanne), and more precisely, the figure of Thisbe committing suicide on the body of her lover. Considerable variants can be seen in the position of the arms (the right arm draws a modest drapery over her bosom in the painting), legs and head. This is raised heavenwards in the painting, and turned towards the dagger in the drawing here.

Now much admired for his marvellous Roman landscapes on blue-green paper with their highly effective use of white gouache, and for his scenes of Parisian life (*Prostitutes Being Taken to Hospital; Carnival in the Streets of Paris, Musée Carnavalet*), Jeaurat nonetheless had a highly official career at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, which culminated in 1781 with his appointment as Chancellor. He worked for the King (presenting four works on the story of Daphnis and Chloe at the 1745 Salon, for example) as well as for the Church (*Adoration of the Sacred Heart and Joseph’s Dream for Saint Louis Cathedral, Versailles*), and for Les Gobelins (*The Village Wedding*, Salon of 1753). An archetypal product of the Ancien Régime, he died in December 1789, shortly after the royal family returned to Paris.

Jeaurat returned to the theme of Pyramus and Thisbe at the end of his career in a wash drawing of 1782, with a matching piece, *Diana and Endymion*, both now in a private Swiss collection (see the catalogue of *La Tentation du dessin*, Vevey, 2012, nos. 98-99).

CHARLES-JOSEPH NATOIRE

Nîmes 1700 – Castelgandolfo 1777

*Three Children, One Holding a Cornucopia*

Sanguine

H. 16 cm; L. 24 cm

A pupil of Lemoyne like his rival Boucher, Natoire obtained the Prix de Rome in 1721, and stayed from 1723 to 1728 in the Eternal City. On his return to France, he received major commissions for the royal residences of Versailles, Marly and Fontainebleau, and for several Paris churches. In 1751, he returned to Rome as Director of the Académie de France, a position he held until his death. This drawing has several close similarities with a painting of Autumn (Susanna Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire*, Paris, Arthena, 2012, p. 74), except that in the painting, the child on the left is offering grapes to a goat, and on the right, the background is taken up by a cask. The date proposed, c. 1735, is probably that of this sanguine as well.

CHARLES-JOSEPH NATOIRE

Nîmes 1700 – Castelgandolfo 1777

*Womans Head*

Black chalk, sanguine and white chalk on blue paper H. 23 cm; L. 18.8 cm (27.5 x 21 cm with mount)

Pen and brown ink inscription on the bottom left: “Natoir”

A pupil of Lemoyne like his rival Boucher, Natoire obtained the Prix de Rome in 1721, and stayed from 1723 to 1728 in the Eternal City. On his return to France, he received major commissions for the royal residences of Versailles, Marly and Fontainebleau, and for several Paris churches. In 1751, he returned to Rome as Director of the Académie de France, a position he held until his death. This drawing is a highly detailed study for the woman on horseback in the painting *Figures Resting by a Fountain*, which Natoire delivered in 1737 for the small dining room of Louis XV’s Petits Appartements at Fontainebleau, and is now in a private collection (Susanna Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire*, Paris, Arthena, 2012, p. 83).

Claude-Guillaume Debesse, a friend of Jean-Jacques Rousseau (who mentions him in his *Confessions*) and Jean Georges Wille (who cites him in his *Memoirs and Journal of J.-G. Wille, Engraver to the King*), owned another drawing by Natoire, no. 135 in his post-mortem sale: “A coloured drawing in the form of a pendant, showing the goddesses of Beauty and Youth. This piece must be a study for part of a ceiling.” This has not been identified to date. Some of the drawings in the Debesse collection passed into the Saint-Morys collection and subsequently to the Louvre, together with the entire collection confiscated during the Revolution, while others are now in the Art Institute of Chicago, the Detroit Institute of Arts and the Boijmans Van Beuningen Museum in Rotterdam.

Provenance: Former collection of Claude Guillaume Debesse (d. before 1786), featuring his initials on the back (L.729), his sale on 12 January 1786 (and the following days), part of lot no. 236: “eleven drawings by Natoire, Watteau, Pater, Fr. Boucher and others” ; p.38 of the catalogue (A. J. Paillet, *Catalogue des dessins montés et en feuilles qui composent le cabinet de feu M. Debesse, architecte*).

LOUIS-JEAN-FRANÇOIS LAGRENÉE,

called THE ELDER

1725 – Paris – 1805

*Scene from Roman History*

Pen and black ink, grey wash, white highlights on paper with bistre wash

H. 16.8 cm; L. 22.3 cm

Signed and dated on the bottom right

“Lagrenée 1760”

Louis Lagrenée the Elder’s long and illustrious career covered the entire second half of the 18<sup>th</sup> century. He first studied with Carle van Loo, and won the Prix de Rome in 1749, but only spent a year (in 1754) at the Académie de France in Rome. On his return in 1755, he was admitted to the Paris Académie, later becoming its rector in 1784. He was invited by the Empress Elizabeth to St Petersburg, where he was her principle painter at the Academy there from 1760 to 1762. He returned to Rome between 1781 and 1785 as Director of the Académie de France. He was a prolific artist (maintaining a commonplace book with no fewer than 457 numbers), who fulfilled commissions for the Church, the King and a large private international clientele alike. We have not been able to firmly identify the subject of the drawing here. Joseph Assémat-Tessandier, whom we thank for his assistance, suggests *Ventidius Meets Antony in Liguria* (at Vada Sabatia on 3 May 43 BC): an episode in the war between Mark Antony and Octavian after Caesar’s assassination.

JEAN-JACQUES LAGRENÉE,

called THE YOUNGER

1739 – Paris – 1821

*Cupid Binding the Eyes of a Woman*

Pen and black ink, grey wash

H. 23.9 cm; L. 36.4 cm

Jean-Jacques Lagrenée was nicknamed “the Younger” to distinguish him from his brother and teacher Louis-Jean-François, known as “the Elder”, who was fourteen years older. The two brothers spent a period in Russia from 1760 to 1762, when Louis-Jean-François was invited there by the Empress Elizabeth. Jean-Jacques was authorised to stay at the Académie de France in Rome from 1763 to 1768, although he had only obtained second prize for painting in 1760. Accredited in 1769, he exhibited regularly at the Salon from 1771 to 1804, and was finally admitted to the Académie in 1775, when he presented *Winter* for the Apollo Gallery ceiling in the Louvre. In 1776, he was appointed deputy professor at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, then full professor in 1781: a title confirmed in 1795. In 1785, the General Director of the Bâtiments du Roi appointed him co-artistic director at the Sèvres porcelain factory – a position he held until 1800. His designs included the forms and patterns of the tableware for the Queen’s Dairy at Rambouillet.

This period is the one we propose as a date for this drawing, given its similarity to ones now in the Sèvres factory archives: appealing mythological subjects drawn with a light touch in black ink with grey wash highlights, reminiscent of engraved Etruscan mirrors. The furniture depicted is similar to models that appear in the *Collection of Drawings of Compositions after Antiquity, Reproduced Using the Polytype Technique*, published by the artist in 1784, together with numerous drawings of antique fragment compositions.

LOUIS-GABRIEL MOREAU, Called MOREAU THE ELDER 1740 – Paris – 1806 *Landscape with Mill* Gouache with watercolour on carton Diam. 11.5 cm Features the initials “L.M.” on the bottom right A pupil of the Vedutist Pierre Antoine Demachy (1703-1807), Moreau first exhibited in 1760. He was admitted to the Académie de Saint Luc in 1764, but rejected twice by the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, in 1787 and 1788. As “Painter in Ordinary” to the Comte d’Artois, he lived in the Louvre, and when the museum was created, became a curator and picture restorer there. Before the Revolution, he regularly exhibited at Salons with landscapes of the Paris region and ruins, borrowing motifs from engraving collections. He developed a particular sensibility similar to certain English artists, which led to his being considered a forerunner of the following century’s ‘open air’ landscapists.

FRANCOIS BONVIN Vaugirard 1817 – Saint-Germain-en-Laye 1887 *The Banks of the Rance* Pencil; a few sanguine highlights H. 15.8 cm; L. 30.4 cm Marked “Dinan” on the bottom right, signed and dated “Bonvin 1870”

From a very early age, as his talents had impressed a town councillor of Montrouge, where he lived, François Bonvin studied drawing at the École Municipale de Dessin in Paris. He remained there for two years until around 1830, after which, to provide for his family’s needs, he became a typesetter and was then employed at the police headquarters in 1839. In 1843, through the intervention of his doctor, he returned to the drawing school, frequently visiting museums, the Gobelins and the Académie Suisse. Shortly afterwards he was presented to Granet, who encouraged him to study Old Masters, especially the Dutch Golden Age painters. He first exhibited at the Salon in 1847 with a portrait, and became a regular participant, with much-acclaimed genre scenes. As a friend of Courbet, he took part in the first Salon des Refusés in 1863. He is considered one of the chief exponents of Realism and a forerunner of the Impressionists. When the Franco-Prussian War broke out on 19 July 1870, Bonvin decided to leave the country for England, like many artists. He stayed in Dinan from 28 August to 7 November, where he produced “a number of study works and gave a few lessons, which helped to eke out the small sum I had brought with me from Saint-Germain” (Bonvin’s notebooks, quoted by Gabriel P. Weisberg, *Bonvin*, Paris, Éditions Geoffroy-Dechaume, 1979, p. 98). These works were mainly still lifes and a small book of sketches, which he drew on subsequently in London for paintings of Breton subjects. The drawing here, whose site has been identified by Armelle and Serge Davy (to whom we are deeply grateful) – the port of Yvet en Rance, at Saint-Samson-sur-Rance, close to Dinan – was made into an etching in 1871 by the artist himself for a collection published by Cadart in 1874. (This etching was reproduced by Étienne Moreau-Nélaton in *Bonvin raconté par lui-même*, Paris, Henri Laurens, 1927, fig. 63.)

EUGÈNE DELACROIX Charenton-Saint-Maurice 1798 – Paris 1863 *The Monk Smoking in the Sacristy* Grey wash, brown wash H. 20 cm; L. 15.8 cm Stamp of the post-mortem sale (17-29 February 1864) on the bottom centre (L.838 a); part of lot no. 585: “Costumes of matadors, monks, etc./Interiors of sacristies, galleries, courtyards, etc./Various studies, sketches with watercolour highlights, etc./103 separate drawings”. Written on the back of the frame: “drawing bought at the sale of the collection of Etienne Arago/curator of the Musée du Luxembourg/Hotel Drouot 5 May 1892”.

Between 9 and 29 May 1832, Delacroix stayed in Andalusia, exploring Seville, Cadiz and Jerez de la Frontera, among other places. A number of notes in his *Album d’Afrique du Nord et d’Espagne* from this period, now in the Louvre (RF 1712 bis), together with other separate drawings, provide information on the monuments he visited and the people he met. A note, “The monk smoking in the sacristy”, on the Louvre’s watercolour *Galerie du couvent des dominicains à Cadix* (RF 9255), has prompted Louis-Antoine Prat (for whose aid in describing this work we are sincerely grateful) to link it with the figure in this drawing. We know from notes in the above-mentioned album that the artist visited the Dominican Convent on Sunday 20 May in the morning, and found the church very beautiful. Étienne Arago (Perpignan 1802 – Paris 1892) was a writer and politician, the founder of *Le Figaro*, director of the Théâtre du Vaudeville, director of the Post Office (we owe him the use of the stamp), briefly Mayor of Paris in 1870, and director of the Musée du Luxembourg. The catalogue for the sale of his collection includes several works by Delacroix, but their precise descriptions do not match this wash drawing. However, the inscription on the back of the frame seems to be “authentic”; probably several works were sold that did not feature in the catalogue.

GUSTAVE COURBET Ornans 1819 – La Tour-de-Peilz (Switzerland) 1877 *The Return from the Conference* Watercolour on light brown stiff paper H. 23.3 cm; L. 33.4 cm Signed and dated “Courbet/June 1862” on the bottom right

*The Return from the Conference* represents the acme of Courbet’s anti-clerical and anti-academic period. In 1862-1863, he also worked on a painting entitled *The Hippocrene Spring*, in which the personification of the mythical spring is shown spitting into it. This was a deliberate mocking of Ingres’s or of the academic taste in general imbued with veneration for an innocent antiquity, while the first picture criticised the clergy and their collaboration with Napoleon III. Courbet began to paint the final version of this large painting in December 1862, which he mentioned in a letter to Léon Isabeÿ: “At the moment, I am working on a crucial picture for the next exhibition. This painting will make the whole country laugh, especially me. It’s the most grotesque picture that’s ever been seen in painting.” He also told his parents that this would be a work of political opposition.

Tradition has it that the subject of *The Return from the Conference* was inspired by Pierre-Joseph Proudhon, whom Courbet knew at least from 1847. However, there are no documents to back up this theory. Rather, the philosopher seems to have been influenced by the painter. On 9 August 1863, Proudhon wrote, “At the moment, I am much involved in my work on art [...]. It’s all about Courbet’s painting with the priests, which was rejected for the Exhibition.”

Courbet spent a period in Saintonge from 1862 to 1863. Despite this move, both the painting and the watercolour here feature the landscape of the Franche-Comté, with the steep limestone cliffs typical of Courbet’s and Proudhon’s native region. The centre of the composition is taken up with a group of drunken priests, the fattest of whom is mounted on a donkey – adding further provocation in parodying Christ’s entry into Jerusalem. Behind this group stand three other priests, also clearly tipsy. On either side we see villagers and peasants, one of them doubled up with laughter.

The painting no longer exists. Intended for exhibition at the Salon of 1863, it was rejected because it insulted the Catholic Church, and was even refused by the Salon des Refusés, an institution created the same year at the Emperor’s initiative. But Courbet advertised it widely, and had it engraved. One of these engravings is now in the Bibliothèque Nationale de France Print Department. There are also two painted sketches, one in the Kunstmuseum Basel, the other in a private collection, in addition to a drawing in the Musée Courbet in Ornans, copied from the painting by an unknown artist. Courbet later produced a whole series of *Tipsy Priests* as well, engraved on end-grain wood and published in Brussels in 1868 (reprinted in 1884). Meanwhile, the painting itself, after being sold in late 1881 at the Hôtel Drouot, then exhibited at the Georges Petit Gallery, fell into the hands of an outraged Catholic at the end of the century, who bought it specifically to destroy it on the spot. However, a photograph of it has come down to us.

To establish the role played in the painting by the drawing here in this context, we should first emphasise that it is signed “Courbet” and dated “June 1862”. The writing has merged with the coloured layers of the watercolour, whose flow, especially in the landscape, is very similar to what we know of Courbet’s style (even though we have very few watercolours by him, apart from a few wash drawings). Is it possible that Corot, whom Courbet met in Saintonge, encouraged him to try out this technique? Whatever the truth of the matter, there is no reason to doubt that the original watercolour, before it was covered with a drawing is indeed by Courbet.

But what part did this vibrant, magnificently coloured sketch play in the creative process of the picture? To begin with, the perfection of the landscape, containing trees, a fortified castle, a church and a few slender figures in the background (details that differ from the painting) suggests that this sketch was not a preparatory drawing; nor was it simply copied from the finished picture, given its differences with the painting. But then, apart from the fresh, generous lines of the landscape and cassocks, which match Courbet’s style in every particular, we find different, sharper and more detailed strokes delineating the faces. This meticulousness is untypical of Courbet, who far from

outlining features in minute detail, brought them to life through colour itself. He did not draw his faces: he painted them. So in terms of attribution, we must assume, in view of this particularity, that the faces were reworked by someone else, whose concern was to detail the comical expressions of the characters. What could have been the reason for this? It would seem that the second draughtsman worked on it in this way to reproduce the painting through engraving, wishing to “polish up” the composition with this in mind. However, the drawing here was not the model for the only existing engraving of this scene – as witness, for example (and this is only one detail), the priest on the far right who has lost his hat. This is an old man in a wig with an innocent smile in the watercolour, while the corresponding figure in the engraving and in the painting is younger, with a more rustic look and a somewhat sulky expression. We can thus assume that the zealous draughtsman in question was competing with the engraver who was finally chosen.

To conclude, this is incontestably a sketch by Courbet dating from his Saintonge period, in which the faces have been reworked later by another artist with the aim of ensuring absolute clarity in the subject and the figures.

Klaus Herding

**Bibliography**
Bonniot, Roger, *Gustave Courbet en Saintonge 1862-1865. Scènes de la vie artistique en province sous le Second Empire*, Paris, 1973, second, revised edition, Paris, C. Klincksieck, 1986
Bowness, Alan, “Courbet’s Proudhon”, *Burlington Magazine*, CXX, 1978, no. 900, pp. 123-128
Chu Ten-Doeschate, Petra, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, letters 62-13, 63-2, 63-4, 63-16 and 64-2
Ferner, Robert, *Gustave Courbet, catalogue raisonné*, 2 volumes, Lausanne/Paris, La Bibliothèque des Arts, 1977-1978, vol. I, nos. 238-240 (nos. 239 and 240 being mixed up); vol. II, drawing section, no. 63
Herding, Klaus, “Pourquoi lire ‘Esthésie’ de Proudhon ?”, *Gazette des beaux-arts*, 130th year, vol. CXL, 1988, no. 1428/1429, pp. 103-108

The Return from the Conference, 1862, by Eugène Delacroix, Musée de la Ville de Paris, Paris.

## Crédits photographiques

p. 4 : Antonio Allegri, dit Le Corrège : *Judith et la Servante* © Photo Musées de Strasbourg, A. Plisson ; p. 6 : Michelangelo Anselmi, décoration de l’abside est de l’église Santa Maria della Steccata (fig. 1), dessin d’Anselmi (donation Puech, 996-7-324) représentant une tête de Vierge © Musée Calvet Avignon (fig. 2), un fragment d’étendard en soie peint recto verso, attribuable à Michelangelo Anselmi – actuellement exposé à la pinacothèque communale (fig. 3) ; p. 34 : Paul-Louis Delance, *Le Départ des conscrits, gare d’Austerlitz* ; p. 36 : Photographe Didier Loire

**Nous tenons à remercier pour leur aide dans la préparation de ce catalogue :**
Denise Delouche ; Bertrand Gautier ; Dominique Jacquot ; Guillaume Kazerouni ; Anne Leclair ; Brigitte Le Tonturier ; Laurence Lhinares ; Céline Marcle ; Annie Martinez Prouté ; Eric Pagliano ; Nicolas Schwed ; Anne de Stoop ; Bertrand Talabardon ; Sylvie Tocci Prouté ; Anna Zablocki.

**We are deeply grateful to the following for their help in preparing this catalogue:**
Denise Delouche, Bertrand Gautier, Dominique Jacquot, Guillaume Kazerouni, Anne Leclair, Brigitte Le Tonturier, Laurence Lhinares, Céline Marcle, Annie Martinez Prouté, Eric Pagliano, Nicolas Schwed, Anne de Stoop, Bertrand Talabardon, Sylvie Tocci Prouté and Anna Zablocki.

Herding, Klaus, “Proudhon, Courbet, Zola : un étrange débat”, *Proudhon, anarchisme, art et société*, Papers of the symposium of the P.-J. Proudhon society (Paris, 2 December 2000), Paris, 2001, pp. 15-62

Herding, Klaus, *Le Réalisme comme contradiction. Visions, conflits et résistances dans l’œuvre de Courbet* (with contributions from T. J. Clark, W. Hofmann, M. Nungesser and L. Nochlin), Besançon, Les Éditions du Sekoya, 2013, pp. 158-160
Le Men, Ségolène, *Gustave Courbet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 303
Rubin, James H., *Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon*, Princeton University Press, 1980

PAUL-LOUIS DELANCE 1848 – Paris – 1924 *Study of Woman with Raised Arm* Pastel on paper H. 46.6 cm; L. 30.2 cm

Bottom left corner reworked Signed “Paul Delance” in pencil on the bottom left A pupil of Gérôme at the École des Beaux-arts, Delance obtained an honourable mention at the Salon of 1880, and became an Associate of the Salon of French Artists. The following year, his patriotic painting *The Return of the Flag* (Musée de Senlis) garnered him a bronze medal, and in 1888 he obtained the much-coveted first class medal for *The Legend of Saint Denis* (Musée de Douai). His work is full of subjects from “modern life”, alternating nostalgic depictions of elegant ladies with more plebeian themes, including *The Nursemaids’ Bench at Saint-Valéry*, *A Strike at Saint-Ouen* (Musée d’Orsay), and The Construction of the Eiffel Tower, January 1889 (Musée Carnavalet). He also produced religious paintings, and provided the interior decoration for the newly-built Church of Notre-Dame in Oloron-Sainte-Marie (1895 to 1899). This is a preparatory drawing for one of the foreground figures in a large painting (211 x 327 cm) produced in 1883, *The Departure of the Conscrits, Gare d’Austerlitz* (exhibited at the Didier Aaron Gallery, New York, in 1978).

The Departure of the Conscrits, Gare d'Austerlitz, 1883, by Paul-Louis Delance, Musée de la Ville de Paris, Paris.

JEAN LAMBERT-RUCKI Krakow 1888 – Paris 1967 *Nativity (front)* Indian ink Signed and dated “J. Lambert-Rucki 35” on the top right

*Madonna and Child (back)* Watercolour over pencil lines H. 63.5 cm; L. 45.8 cm After initially studying in his native city, Jean Lambert-Rucki moved to Paris in 1911, attracted by the artistic vitality of Montparnasse. Here he rediscovered his friend and compatriot, Moïse Kisling. During the first part of his career, he was considerably influenced by Modigliani, Cubism, Egyptian and African art and that of Byzantium, discovered during the war in Salonica. He exhibited at Léonce Rosenberg’s “LEffort Moderne” gallery with artists of the “Golden Section” group, and collaborated with Jean Dunand on various lacquered panels and screens. In 1931 he joined the UAM (Union of Modern Artists), with whom he worked in 1938 during the building of the Notre-Dame-des-Trois-Ave Basilica in Blois, designed by the architect Paul Rouvière. Work was interrupted during the war, and it was finally completed in 1948. After this, the artist took part in numerous religious art projects both in France and abroad.

In 1943 (from 26 January to 13 February, to be precise), an exhibition of his work was staged at the Drouant-David Gallery in Paris (52 Rue du Faubourg-Saint-Honoré), including a drawing entitled *The Stable*, though we have no further details. Could it have been the one here, with the Holy Family taking shelter in the stable at Bethlehem and the shepherds standing reverently outside, guided by the star shining above the scene? There is no supporting evidence, but it is tempting to think so. The watercolour on the back has numerous similarities with the bronze statuettes still produced today by the Chéret company (Place Saint-Sulpice), for which the artist began to work in 1932.

The Stable, 1943, by Jean Lambert-Rucki, Musée de la Ville de Paris, Paris.

\*\*\*\*\*

© Galerie Charles Ratton & Guy Ladrière

Textes, recherches et documentation  
Jean-Christophe Baudequin, Elisabetta Fadda, Klaus Herding,  
Conception graphique et mise en page : Mathilde Dupuy d'Angeac  
Contact : mathilde.dupuydangeac@gmail.com  
Correctrice : Lorraine Ouvrieu

Traduction des notices en anglais : 4T. - 93181 MONTREUIL CEDEX

Photogravure : ILC Point4 - 64 rue de Turenne, 75003 Paris  
Impression : Leclerc imprimeur - 84104 Abbeville

*Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en mars 2015*