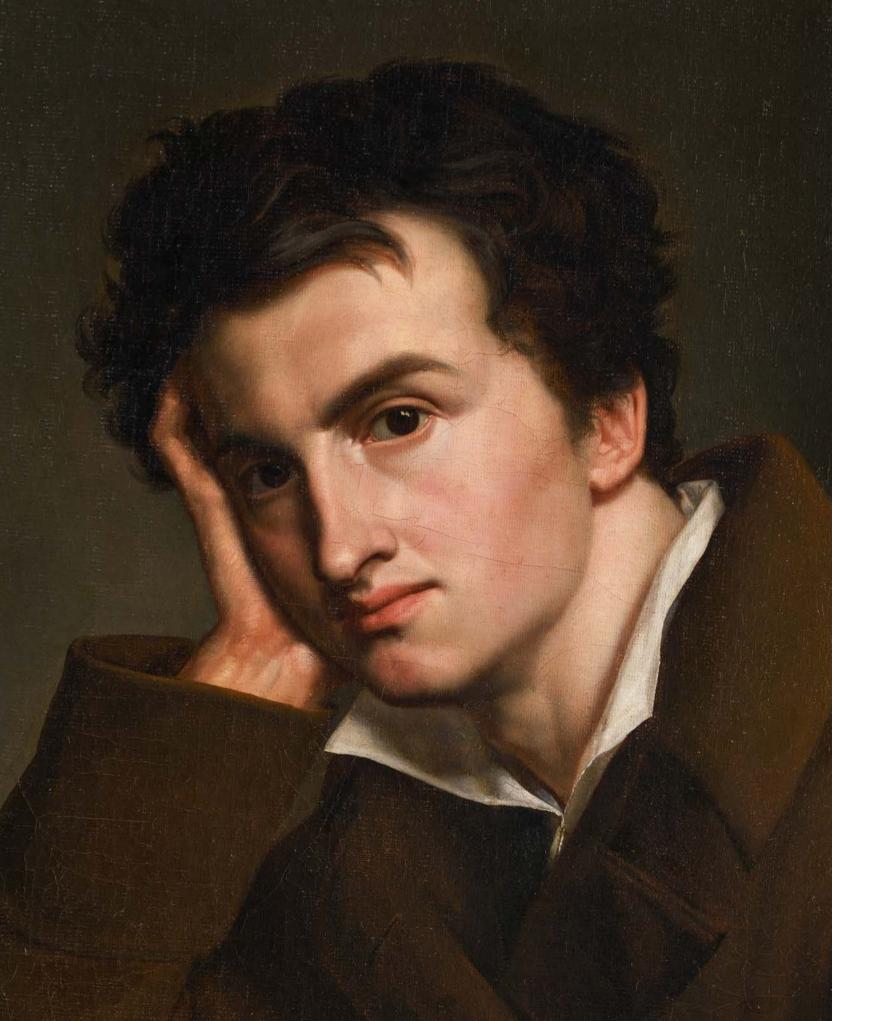


varia



Michel Descours

varia Peintures et dessins

de Jacques Stella à Eugène Leroy

Catalogue coordonné par Marianne Paunet assistée de Sarah Avenel-Tafani.

Remerciements

Nous sommes vivement reconnaissants aux auteurs Eva Belgherbi, Philippe Bordes, Arnauld Brejon de Lavergnée et Jamie Mulherron, ainsi qu'au traducteur Jeremy Harrison, d'avoir apporté leur contribution au catalogue.

Nous exprimons toute notre gratitude à celles et ceux qui nous ont apporté leur aide, leurs avis et leur expertise pour la préparation de ce catalogue: Regina Bühlmann, Jean-Pierre Changeux, Alain Chevalier, Thierry de Chirée, Eric Coatalem, Véronique Despine, Michael Douvegheant, Agathe Dupont, Gaël Favier, Karen Firdmann, Florence Gétreau, Aude Gobet, Elisabeth Hardouin-Fugier, Vanessa Knight, Mehdi Korchane, Alastair Laing, Marie Lapalus, Sylvain Laveissière, Michèle Leinen, Estelle Marchand-Ageron, Pierre Morin, Héléna et Guy Motais de Narbonne, Claude Neumond, Blandine Otter, Stéphane Paccoud. Sophie Petitjean, Louis-Antoine Prat, Elizabeth Prautzsch, Eleanor Sheppard, Madeleine Stirt, Mikel Urizar et Bernadette Walter.

Nous tenons également à remercier les personnes qui ont contribué par leurs compétences à mettre en valeur les œuvres présentées: Aloÿs et Nathalie de Becdelièvre, Agnès Malpel et Anne Mrozielski pour la restauration des peintures; Charlotte Kasprzak et Marie Poisbelaud pour la restauration des dessins: Antoine Béchet et Christophe Nobile (Maison Samson) pour les encadrements; Thierry Jacob et Didier Michalet pour les photographies; Jérôme Séjourné pour la maquette du présent catalogue et Frédéric Basset pour la photogravure.

Sans oublier, à la galerie, Brigitte Jacquis, et à la librairie, Fabienne Gantin, Gwilherm Perthuis et Philippe Renard.

Relecture: Marianne Paunet.

Galerie Michel Descours Peintures et dessins

10, rue de Louvois 75002 Paris tél. + 33 (0(1 87 44 71 01

contact@galerie-descours.com www.peintures-descours.fr

Avant-propos

L'année passée, j'ai eu l'immense joie d'acquérir une collection capitale pour l'histoire de l'art et l'histoire des collections à Lyon. Cet important ensemble est particulièrement représentatif de l'école de peinture lyonnaise et de la région Rhône–Alpes, de la toute fin du xvIII^e siècle jusqu'à la première moitié du xx^e siècle, tout en s'étant autorisé de rares incartades vers l'art nazaréen allemand – ce qui n'est finalement pas si éloigné du sujet principal qui a occupé ce collectionneur.

Collectionneur, il était aussi historien. Il a contribué à enrichir la connaissance de l'école lyonnaise grâce à de nombreuses publications, dont certaines sont encore aujourd'hui parmi les seules références en la matière. À notre tour, ce catalogue est l'occasion de mettre en valeur la richesse de cette école de peinture au xix^e siècle, et de témoigner mon respect et toute l'amitié que je portais à ce grand amateur, avec qui j'avais tant à partager.

À la suite des frères Flandrin l'année passée, près de quarante ans après la première exposition de Jacques Foucart, ce sera au tour d'une autre figure essentielle de l'art lyonnais d'être célébrée, Louis Janmot. Le pré-raphaélite français, auteur du célèbre *Poème de l'âme*, « l'ensemble le plus remarquable, le plus cohérent et le plus étrange qu'ait fait naître en Europe le spiritualisme romantique » selon Henri Focillon (dans *La Peinture au XIX*^e siècle. Le retour à l'antique. Le romantisme), ancien directeur du musée de Lyon, sera finalement à l'honneur d'un événement à l'échelle nationale en 2023. On souhaite qu'un jour il puisse en être de même pour Jean-Baptiste Frénet, cet autre grand artiste, aujourd'hui oublié.

Outre les Lyonnais, cette nouvelle publication défend encore et toujours une pluralité de regards, de sensibilités. Si elle intègre des grands noms de l'histoire de l'art (Jacques Stella, Jacques Blanchard, Théodore Chassériau, Eugène Leroy), elle sort de l'oubli des œuvres d'artistes plus confidentiels, de grande qualité, qui se signalent par leur singularité: *La Mort de Socrate* et le *Bacchus et Ariane* de Pierre Nicolas Legrand de Sérant, redécouvert grâce à l'étude fondamentale de Philippe Bordes, le fascinant *Atelier* de Charles Valfort, la *Tête de saint Jean-Baptiste* de Miguel Sánchez— Dalp y Calonge, sculpteur romantique espagnol méconnu, ou encore le *Portrait* d'atelier de Camille Gauthier, rare peinture de ce créateur de l'école nancéienne.

Ce catalogue est ainsi le résultat d'un goût éclectique mais exigeant, et d'un travail qui l'est tout autant.

Michel Descours

Ventes aux musées et institutions en 2020-2021



PARIS. FONDATION CUSTODIA

Antoine Berjon (Lyon, 1754 – *id.*, 1843) Étude de primevère Plume et encre brune, 23 x 30 cm.

Antoine Berjon

Aquarelle, gouache,

Antoine Berjon

(Lyon, 1754 – *id.*, 1843)

gomme arabique,

35,3 x 26,8 cm.

Une huppe

(Lyon, 1754 – *id.*, 1843)



(Lyon, 1796 – *id.*, 1860) Paysage de campagne romaine Plume et encre brune. lavis brun, traces de graphite, 22,4 x 34,7 cm.

Jean-Claude Bonnefond



François Dubouchet (Tournon, 1823 – Lyon, 1880) Vue de l'église Saint-François de Sales rue Auguste-Comte à Lyon Plume et encres grise et noire, aquarelle, esquisse légère au graphite, 30,3 x 44,3 cm.



Jean-Michel Grobon (Lyon, 1770 – *id.*, 1853) Grobon regardant son album (recto), Une pierre druidique (verso)

Plume et encre grise, lavis gris, esquisse au graphite (recto), plume et encre grise, lavis gris, esquisse au graphite (verso), 15,7 x 22 cm.



François-Marius Granet (Aix-en-Provence, 1775 id., 1849) Un intérieur de cuisine, 1829 Plume et encre brune, lavis brun, 15,9 x 21,5 cm.



CHOMETON (Lyon, 1789 – *id.*, 1832) Un hibou (recto), Une étude de rocher et de roseaux (verso) Graphite, plume et encre brune, lavis brun et gris, aquarelle (recto), graphite, plume et encre brune



Pierre Bonirote (Lyon, 1811 - Orliénas, 1891) Vue du baptistère de Constantin à Saint-Jean du Latran, Rome Aquarelle, esquisse à la pierre

noire, 30 x 46,1 cm.



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE CHAMBÉRY

Laurent Pécheux (Lyon, 1729 – Turin, 1821) Sémélé et Jupiter. Huile sur toile, 85 x 128 cm.



VIZILLE, MUSÉE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

att. à François Nicolas Mouchet (Gray, 1750 – id., 1814) Allégorie révolutionnaire (Le Temps dévoile la Vérité), vers 1793. Huile sur toile, 106 x 128,5 cm.



MUSÉE DES BEAUX-ARTS D'ORLÉANS

Jean-Baptiste Desmarais (Paris, 1756 – Carrare, 1813) Iphigénie implore Diane alors qu'Oreste est poursuivi par les Furies, vers 1800-1810 Pierre noire, rehauts de craie blanche, 38 x 55,5 cm.



PARIS, MUSÉE D'ORSAY

Auguste Morisot (Seurre, 1857 -Bruxelles, 1951) Le Grand Bois ou Clairière ensoleillée. vers 1912 Aquarelle, plume, encre noire, rehauts de gouache sur carton beige, 58,5 x 41,5 cm.



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON

Jean-Baptiste Frénet (Lyon, 1814 - Charly, 1889) Étude pour les Deux Muses, vers 1840-1850 Fusain, sanguine et craie blanche sur papier avec mise au carreau, 63,8 x 48,7 cm.



Ensemble de dessins de Louis Janmot (Lyon, 1814 – *id.*, 1892) dont une étude préparatoire pour Fleur des champs, 1845 Graphite et estompe, 26 x 18 cm.



Jacques Stella (Lyon, 1596 – Paris, 1657)

1. Vierge à l'Enfant bénissant

Huile sur toile. 82 x 65,5 cm. Cachet de police au dos de la toile de rentoilage, aux armes de la Couronne de France: «COMMISSAIRE DE POLICE DE PARIS / QTIER DE STE AVOYE» Une étiquette au dos: «n° 354». Historique Une collection parisienne du xıxe siècle (?). Vente, Suède, Stockholms Stads

Auktionsverk,

Collection particulière

suédoise.

Inédit.

Bibliographie

2 novembre 1939.

Jacques Stella est le fils de François Stella, ou Stellaert, peintre d'origine flamande, dont on connaît notamment quelques vues romaines dessinées et signées de sa main. Il naît à Lyon en 1596 et, si l'on sait peu de chose de sa formation, il est assuré que vers les années 1616-1619 il demeure à Florence en tant que disciple de Jacques Callot. À partir de 1623, Stella s'installe à Rome où il devient membre de l'Académie de Saint-Luc jusqu'en 1630 et fréquente, notamment, Nicolas Poussin. À ses débuts, il dessine principalement pour le milieu de l'estampe avant d'être davantage reconnu pour sa peinture. Il se fait une spécialité des peintures sur pierre semi-précieuse, particulièrement appréciées par la famille du pape Urbain VIII Barberini. Il quitte Rome en 1634 avec l'ambassadeur Charles de Créqui pour rentrer en France. Passant par Lyon, il se fixe à Paris en 1635 où il est nommé peintre du Roi et a l'honneur, en 1644, d'être reçu dans l'ordre de Saint-Michel. Stella compte alors parmi les principaux peintres de la Régence aux côtés de Laurent de La Hyre, Philippe de Champaigne ou Eustache Le Sueur. En 1641, il se mesure à Poussin et Simon Vouet avec la commande pour le Noviciat des Jésuites. Il exécute un Jésus retrouvé par ses parents dans le Temple, aujourd'hui considéré comme son chef-d'œuvre¹.

Un des aspects les plus sensibles de l'œuvre de Stella consiste en scènes de l'enfance du Christ, notamment les *Vierge à l'Enfant* et les *Sainte Famille*. Cette *Vierge à l'Enfant*, tout récemment découverte, se concentre sur l'essentiel: la Vierge tient l'Enfant Jésus bénissant sur ses genoux, tandis que qu'un panier contenant ses travaux d'aiguille évoque un quotidien humble et besogneux. À l'instar des grands maîtres et suivant le modèle raphaëlesque, Stella (qui avait multiplié les Madones sur pierre ou sur cuivre de petit format) trouve dans cette composition un équilibre parfait dans un format demi-nature.

La composition a été gravée dans le même sens – la bénédiction de la main droite du Christ l'exige – avec l'excudit de François de Poilly, « à l'enseigne de St Benoist » (ill. 1). On note quelques différences par rapport au tableau, notamment

dans la position des mains de la Vierge, dans le voile qui lui couvre la poitrine, ou dans la nature morte du panier de pelotes. La draperie à l'arrière-plan est également disposée différemment. Une copie de cette composition, présentant à la fois des variantes du tableau et de l'estampe, se trouve dans l'église de Loguivy-de-la-Mer². (M. P.)

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



ill. 1. Gravure anonyme d'après Jacques Stella, éditée chez François de Poilly, *Vierge à l'Enfant bénissant*, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Da- 20 -fol (Stella), t. I.

1. Voir Sylvain Laveissière (dir.), Jacques Stella (1596-1657), cat. exp., Lyon, musée des Beaux-arts, 17 novembre 2006 - 19 février 2007, Toulouse, musée des Augustins, 17 mars-18 juin 2007, Paris, Somogy, 2006, cat. 81, p. 148-149. 2. Sylvain Kerspern,

«L'exposition Jacques Stella à Lyon: enjeux et commentaires », La Tribune de l'Art [en ligne], 29 décembre 2006, ill. 23. URL: https:// www.latribunedelart. com/l-expositionjacques-stella-a-lyonenjeux-et-commentaires



Jacques Blanchard (Paris, 1600 – id., 1638)

2. Vierge à l'Enfant

Huile sur toile, 92 x 73 cm.

Le succès du thème de la Vierge à l'Enfant à Paris et en province, tant en peinture qu'en sculpture est lié à ce que l'abbé Brémond et à sa suite de nombreux historiens ont appelé « la grande montée mystique ». Cette primauté de la dévotion à la Vierge et à l'Enfant Jésus caractérise entre autres le courant bérullien et la spiritualité du Carmel.

La présentation d'une belle œuvre inédite de Blanchard (et elle était célèbre car il en existe un autre original et deux versions) ne doit pas faire oublier que Tassel, Baugin, Stella, Le Brun et bien d'autres artistes du xvII^e siècle ont abordé ce sujet mais le point d'ancrage essentiel réside dans des comparaisons entre les *Vierge à l'enfant* de Vouet et de Blanchard. Un dialogue particulier s'est instauré entre les deux artistes à Paris dans les années 1630 : nous partirons de deux textes. Le premier est de Félibien (1619-1695) qui écrit sur Blanchard: «Il a fait quantité de Vierge à demi-corps, et comme il s'avait leur donner des expressions fort agréables, plusieurs personnes étaient bien aises d'en avoir de sa main¹». Le même historien écrit dans sa vie de Vouet: « Il a fait un grand nombre de Vierge, et avait même un talent particulier pour les bien représenter² ».

Un parallèle est donc dressé entre les deux artistes, parallèle d'autant plus justifié que nous connaissons aujourd'hui treize *Vierge à l'Enfant* de Vouet (aux douze reproduites par Jacques Thuillier en 1990³, ajoutons une treizième, acquise par la National Gallery de Washington en 2016) et treize de Jacques Blanchard (ill. 1 à 13) dont nous reproduisons ici même tantôt les tableaux (car ils ne furent pas tous gravés), tantôt les gravures⁴.

Blanchard meurt tôt dans le siècle, en 1638, onze ans avant Simon Vouet. Vouet semble avoir abordé ce thème à partir de cette date (remarquons que les douze *Vierge à l'Enfant* gravées d'après Vouet s'échelonnent précisément entre

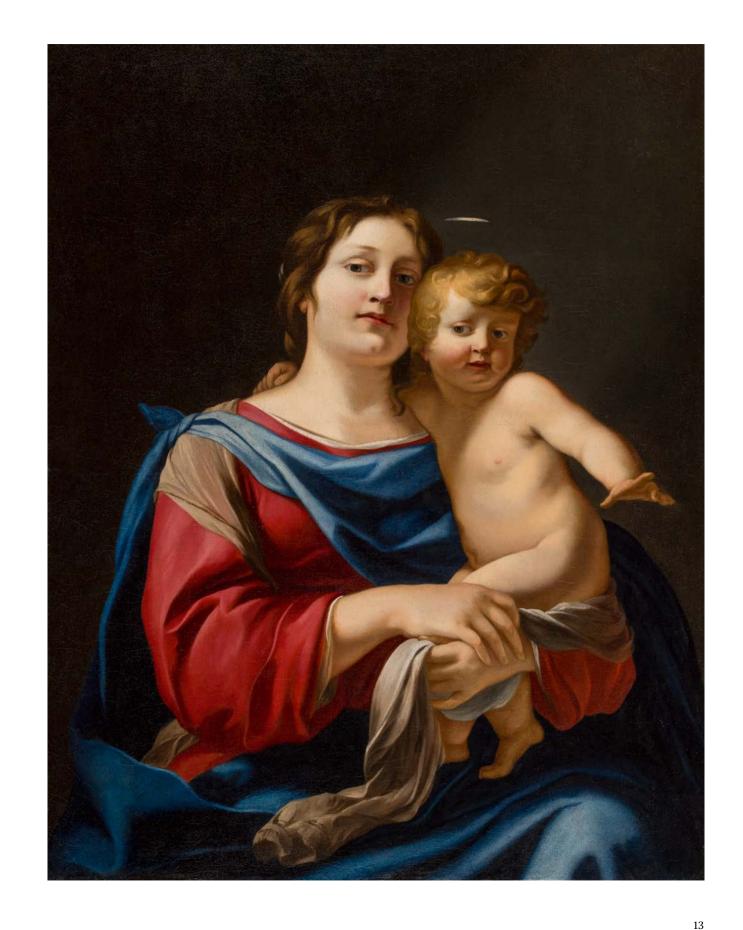
1638 et 1661). Et Jacques Thuillier d'esquisser cette conclusion: « Il se pourrait bien que les vierges de Blanchard, fort appréciées des amateurs aient piqué Vouet d'émulation⁵ ».

Jacques Thuillier, tout en insistant sur l'antériorité de Blanchard par rapport à Vouet, rapproche plusieurs vierges à l'enfant de Blanchard de compositions sur le même sujet peintes par Vouet. Ainsi la première de Blanchard (ill. 1) est comparée à la Vierge à l'Enfant nu de Vouet gravée par Pierre Daret en 1650; la Vierge à l'Enfant (de profil) (ill. 8), attribuée à Blanchard, de la Vierge à l'Enfant gravée par Jean Boulanger en 1661; la Vierge à l'Enfant (endormi, à la chaise de bois) (ill. 9) de celle de Vouet qui fut gravée par Boulanger en 1657; la Vierge à l'Enfant (endormi) conservée à Clermont-Ferrand et gravée en sens inverse par Gilles Rousselet (ill. 12) de la Vierge à la rose du musée de Marseille, etc.

Les artistes se stimulèrent-ils? Le spécialiste de Blanchard fait remarquer que ce dernier artiste précède le premier peintre du Roi de quelques années.

Cette nouvelle *Vierge à l'Enfant* de Blanchard, connue par la gravure (ill. 7), par un original autographe et par deux versions en mains privées⁶ – sans conteste une des belles réussites de l'œuvre peint – se laisse rapprocher de la *Vierge à l'Enfant agenouillé* de Vouet, aujourd'hui perdue mais connue par une gravure de Pierre Daret (1650)⁷.

Le nouveau tableau, ici présenté, constitue une belle adjonction au corpus des *Vierge* de Blanchard: on admire la belle simplicité de la composition frontale, le geste éloquent de l'Enfant Jésus, l'intelligence de la douce lumière, le coloris si franc de rouge et de bleu et surtout le bel état de conservation. Et si on remarque que Blanchard a abordé ce thème de la femme et de l'enfant soit dans des sujets profanes (la Charité),





ill. 1. Vierge à l'Enfant (debout sur son genou et nu), gravure par Jean Couvay (Thuillier, 1998, cat. 9).



ill. 2. Vierge à l'Enfant (assis sur son genou et nu) (Thuillier, 1998, cat. 10).



ill. 3. *Vierge à l'Enfant endormi*, gravure par Pierre Daret, 1638 (Thuillier, 1998, cat. 34).



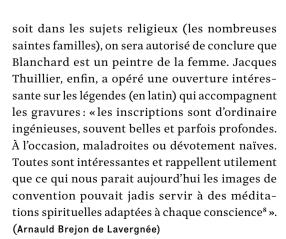
ill. 4. Vierge offrant le sein à Jésus, gravure anonyme (Thuillier, 1998, cat. 40).



ill. 5. Vierge à l'Enfant (assis sur son bras, vêtu, avec une gloire d'angelots), gravure anonyme, (Thuillier, 1998, cat. 68).



ill. 6. Vierge à l'Enfant (debout et nu), gravure par Jacques Blanchard (?), (Thuillier, 1998, cat. 69).





ill. 7. Vierge à l'Enfant (au bras étendu), gravure par François de Poilly (correspondant au tableau exposé), (Thuillier, 1998, cat. 73).



ill.8. *Vierge à l'Enfant (de profil),* attribuée à Blanchard, huile sur toile, 60,5 x 52,8 cm, France, coll. part. (Thuillier, 1998, cat. 94).



ill. 9. Vierge à l'Enfant (endormi, à la chaise de bois), gravure anonyme publiée chez Le Blond (Thuillier, 1998, cat. 96).



ill. 10. *Vierge à l'Enfant*, gravure par Gilles Rousselet, d'après le tableau du musée de Clermont-Ferrand (Thuillier, 1998, cat. 98).



ill. 11. *Vierge à l'Enfant (au globe crucifère)*, huile sur toile, 81,3 x 65,2 cm, France, coll. part. (Thuillier, 1998, cat. 99).



ill. 12. Vierge à l'Enfant (endormi), gravure par Gilles Rousselet (Thuillier, 1998, cat. 100).



ill. 13. *Vierge à l'Enfant*, huile sur toile, 78,09 x 59 cm, Paris, collection Guy et Héléna Motais de Narbonne.

15

1. André Félibien, Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, Trévoux, éd. 1725, t. III, p. 391. 2. Ibid., p. 398. 3. Jacques Thuillier, Barbara Brejon de Lavergnée, Denis Lavalle, Vouet, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais. 6 novembre 1990-11 février 1991, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 294-295. 4. Les douze Vierge (ill. 1 à 12) sont reproduites dans: Jacques Thuillier,

Jacques Blanchard (1600-1638), cat. exp., Rennes, musée des Beaux-arts, 6 mars-8 juin 1998, Rennes, musée des Beauxarts de Rennes, 1998. 5. Thuillier, 1990, op. cit., p. 295. 6. Un premier original est conservé dans la collection de M. Jean-Pierre Changeux (Thuillier, 1998, op. cit., cat. 73, p. 228), une version autographe est présentée sur le marché de l'art parisien par la galerie Antoine Tarantino (Guillaume

Kazerouni, Jacques Blanchard au musée des Beaux-arts de Rennes, Rennes, musée des Beaux-arts, 2015, fig. 9, p. 19; dans la note 5 de son article, il apporte d'utiles précisions) et une autre version (48 x 38,5 cm) a figuré dans le catalogue de la galerie Heim à Londres (Religious and Biblical Themes in French Baroque Painting, Londres, Heim Gallery, 1974). 7. Thuillier, 1990, op. cit., p. 295 (gravure du milieu de la rangée supérieure). 8. Ibid., p. 21.

Henri GASCAR (Paris, 1635 – Rome, 1701)

3. Vierge à l'Enfant, 1685

Huile sur toile, 75 x 60,5 cm. Signé, localisé et daté au verso au revers: «H. Gascar. Pinx. Roma. 1685». La Vierge, à mi-corps, nous présente le Christ enfant qu'elle tient sur ses genoux. La tête est penchée vers la droite, tandis que ses yeux dolents, vivants, nous regardent directement. Elle a les cheveux et sourcils bruns foncés, les joues roses et les lèvres pleines et sensuelles, de forme arquée. De l'enfant, aux bras étendus, émane une présence qui dépasse sa simple nature humaine. Pourtant, les cheveux ébouriffés, ses yeux bruns fixés vers le spectateur, il a le teint rosé de l'enfance et les lèvres ourlées entre lesquelles on distingue trois petites dents de lait.

La peinture est équilibrée et la composition confine à l'épure, hormis quelques détails comme le rehaut pourpre dans les cheveux de la Vierge et la manchette de sa chemise blanche. L'arrière-plan étant neutre, rien ne distrait notre attention des deux figures. La partie la plus notable du tableau est probablement la représentation des mains de la Vierge et celles du Christ enfant, à gauche de la composition. D'un seul doigt, la Vierge tient la main du Messie, la paume ouverte, les doigts boudinés. Son autre main est levée, dans un geste de bénédiction, et les bras ouverts de l'enfant accueillent le monde entier.

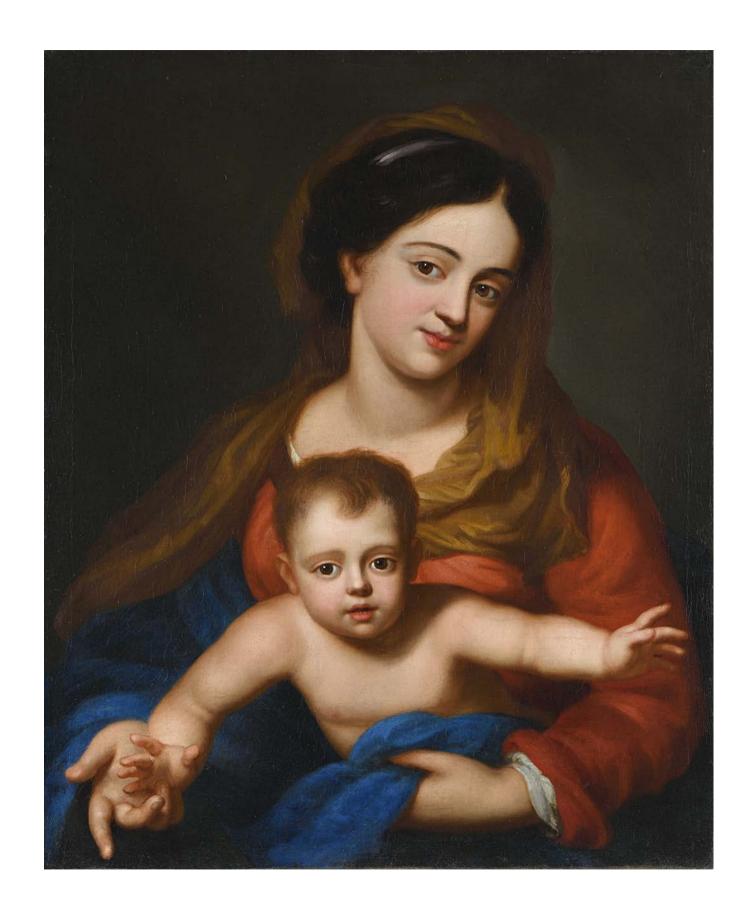
La période la plus connue de la vie de Gascar, peintre né à Paris en 1635, est son séjour en Angleterre dans les années 1670. Pour un court moment mais glorieux, Gascar devient le peintre le plus recherché de la cour de Charles II et en particulier des maîtresses du roi, Barbara Villiers, duchesse de Cleveland, Louise de Keroual, duchesse de Portsmouth et Nell Gwyn. Bien que ces portraits aristocratiques semblent au premier abord éloignés de la simplicité et de la religiosité de notre Vierge, peinte à Rome en 1685, ils explorent malgré tout le lien profond entre une mère et son enfant. Par exemple, les portraits

de Louise de Keroual avec son fils Charles Lennox (Deene Park, Northamptonshire) et de Barbara Villiers avec sa fille Charlotte (autrefois conservée à Ditchley Park, Oxfordshire) donnent à voir des compositions pleines d'affect de mères posant avec leurs enfants, main dans la main.

En 1678, Gascar quitte la ville de la Tamise pour sa ville natale. En 1680, il est admis à l'Académie royale. Pour sa réception, il peint les portraits de Pierre de Sève et de Louis Elle le Vieux (Château de Versailles) qu'il présente le 26 octobre 1680. Mais l'artiste ne séjourne qu'un an à Paris et part ensuite s'installer à Rome le restant de sa vie. Il y peint des portraits de l'aristocratie européenne, mais prend aussi le pinceau pour des sujets religieux.

Pour l'église Sainte-Marie-des-Miracles, dans la ville éternelle, Gascar peint le retable de l'une des chapelles, ayant pour sujet *Vierge à l'Enfant avec à ses pieds les Saints Antoine de Padoue et Antoine Abate* et datant de 1698¹. Cette œuvre témoigne d'emprunts à la peinture romaine. Notre Vierge à l'enfant, quant à elle, a été réalisée dix ans plus tôt et, contrairement au retable de Sainte-Marie-des-Miracles, elle est encore marquée par un esprit très français. Son caractère dépouillé évoque les courants de la théologie gallicane de la deuxième partie du xvıı^e siècle issus du foyer de Port-Royal. On pense alors aux Vierges de Philippe de Champaigne, voire de Pierre Mignard, qui savent transmettre une grande émotion dans une économie de moyens. (Jamie Mulherron)

Je remercie Alastair Laing, Aude Gobet à la documentation des Peintures du musée du Louvre, Eleanor « Ellie » Sheppard à la Witt Library et Vanessa Knight aux archives de la National Portrait Gallery.



^{1.} François Chartrain, Œuvres d'artistes français, ou d'une nation proche, visibles à Rome [eBook], Atramenta, 2021, p. 261.

Pierre Nicolas Sicot, dit Pierre Nicolas Legrand ou Pierre Nicolas Legrand de Sérant (Pont-l'Évêque, 1758 – Berne, 1860)

4. La Mort de Socrate

5. Bacchus et Ariane

Pierre Nicolas Sicot naquit le 29 mars 1758 à Pontl'Évêque dans le Calvados. En modifiant son nom à deux reprises, il a semé beaucoup de confusion chez ses historiens. Lorsqu'il exposa ses œuvres à Lille en 1784, il se fit appeler Legrand et à partir de 1818 en Suisse, Legrand de Sérant (ou Serrant). De plus, dans quelques notices biographiques anciennes se trouvent des erreurs de transcription de son nom, ensuite reprises: *Scot* ou *Scott* pour Sicot et *Lérant* pour Sérant¹.

Pour sa formation, Legrand se rendit à Rouen, attiré par la réputation du directeur de l'académie de dessin, Jean-Baptiste Descamps (1714-1791)2. On le retrouve à Lille le 16 août 1784, jour où l'académie de la ville le reçut parmi ses membres. Il participa, cette même année, à l'exposition organisée localement, avec non moins de dix-sept tableaux et huit dessins, dont aucuns ne sont localisés avec certitude. Le plus important était son tableau de réception, Le Souper à Emmaüs, « de trois pieds de largeur sur quatre pieds de hauteur ». Les registres de l'académie lilloise confirment sa présence dans la ville jusqu'en janvier 1786. Un document du 3 octobre 1788 le signale à Saint-Cyr-sur-Loire, une localité au nord de Tours, le pays de son épouse³.

Parmi les envois de Legrand au Salon de Lille en 1784, on relève un dessin représentant un étrange rite de prêtres mexicains, d'après un passage de l'Histoire des deux Indes par l'abbé Raynal, un sujet qui témoigne à la fois d'une recherche d'originalité et d'une sensibilité réformiste. Durant les années révolutionnaires, il ne délaissa pas les scènes de genre et les sujets galants : une Campagnarde entourée de victuailles et d'ustensiles de cuisine porte la date «1792 », tandis que sur une Vénus nue, renversée sur une couche

d'étoffes et de nuages, on lit « an 2 de la Répub. française » (1793-1794)⁴. À l'été 1794, lors du concours organisé par le Comité de Salut public pour soutenir les artistes privés de travail, il soumit *Les Bourgmestres de Trêves apportent les clefs de la ville aux représentants du peuple française*. En mars et avril 1795, Legrand devint l'un des animateurs de la Société républicaine des arts⁵. Ses interventions exaltées concordent bien avec l'esprit de ses compositions allégoriques, comme l'hommage au siècle des Lumières du Musée de la Révolution française: *Le Temps dévoile la Vérité* (ill. 1), assise sur un globe libellé « XVIII », admirée par l'assemblée des grandes figures de l'Antiquité et de l'Ancien Testament.

Les années suivantes sont fastes pour Legrand. Un de ses envois au Salon en 1796, le *Portrait de la famille de Franz Salomon Wyss, commissaire général du canton de Berne* (collection privée), atteste pour la première fois de l'activité de Legrand en Suisse. Des personnes de son entourage ont dû le persuader qu'il y trouverait du travail à Berne. On pense avant tout à Alexandre François Neuhaus, médecin de la ville de Bienne avant la Révolution,



ill. 1. Pierre Nicolas Legrand de Sérant, *Le Temps dévoile la Vérité*, huile sur toile, 130 x 210 cm, Vizille, musée de la Révolution française – domaine de Vizille, Inv. MRF1996-1.

qui, à partir de 1791, s'installa à Berne. Le portrait allégorique de Neuhaus, que les sources situent entre 1791 et 1796 (Nouveau Musée de Bienne), offre une vision spectrale d'un romantisme noir qui évoque les fantasmagories contemporaines de Robertson.

Lors du jugement du concours de 1794, Legrand avait obtenu un second prix d'encouragement destiné à financer la réalisation d'un tableau pour l'État. Il choisit de peindre *La Mort de Pline l'ancien*, qu'il exposa en 1799. De grand format, son tableau fut envoyé au musée de Dijon, d'où il disparut au début du Second Empire⁶. Il présenta au même Salon la *Chute de Phaéton*, chef-d'œuvre d'un romantisme puissant, digne des scènes apocalyptiques de John Martin⁷.

Legrand afficha son soutien à l'Empire en 1812 avec La Naissance du Roi de Rome, une composition allégorique connu par un dessin préparatoire⁸. Après le retour des Bourbons, il se rallia avec empressement au régime royal: en 1814, il exposa une « esquisse allégorique », Entrée de Louis XVIII à Paris (Paris, musée Carnavalet). Avant la chute de l'Empire, il avait renoué avec ses relations suisses, car au même Salon, en 1814, il montra le Portrait du ministre [Emanuel] Salchli, ancien professeur de l'Institut de Berne, pasteur et poète (Berne, Kunstmuseum).

Legrand exposa de nouveau le portrait de Salchli à Berne sous le titre Le Barde helvétique en 1818, époque vers laquelle il épousa la fille du poète en secondes noces. Un même culte mystique de la nature est présent dans l'évocation picturale des rites et croyances des sociétés primitives, L'Offrande au soleil, ou La Piété des anciens gaulois, exposé d'abord à Paris en 1812, puis à Berne en 1824 et deux ans plus tard à Genève (Neuchâtel, musée cantonal des Beaux-Arts). En 1818, il envoya à l'exposition de Berne, Mort et apothéose de l'Amiral Nelson à la bataille de Trafalgar, inspiré par une gravure d'après Benjamin West. On connaît trois versions du tableau, dont la première est conservée au National Maritime Museum de Greenwich, la seconde au Walters Art Museum de Baltimore, et la troisième, avec une provenance bernoise, à la Ferens Art Gallery de Kingston upon Hull.

Legrand devint un peintre recherché dans sa ville d'adoption. Il se permit de récrire son histoire

personnelle et inventa « son exil d'émigration du temps de la terreur de la Révolution française⁹ ». Il peignit des dizaines de sobres portraits en buste de notables locaux. Sans doute pour cette même clientèle, il consacra ses pinceaux aux mœurs villageoises et aux paysages montagneux de la région. Enfin, jusqu'à sa mort en 1829, il continua à produire des petites toiles faciles à vendre, mythologies agréables, natures mortes et tableaux de dévotion. (Philippe Bordes)

J'ai plaisir à remercier pour leur aide, Regina Bühlmann du Kunstmuseum de Berne et Bernadette Walter du Nouveau Musée de Bienne.

Une version plus détaillée de la notice biographique sur Legrand se trouve en ligne: https://independent.academia.edu/PhilippeBordes.

1. Albert Pomme de Mirimonde, « Pierre-Nicolas Legrand, peintre franco-suisse», Gazette des Beaux-Arts, novembre 1959, p. 263-278; François Pupil, « Deux tableaux révolutionnaires de Pierre-Nicolas Legrand», L'Estampille, octobre 1988, p. 6-8; Robert Ludwig Wyss, « Pierre-Nicolas Legrand und das Familienbild des Franz Salomon Wyss. Ein Beitrag zum bernischen Gruppenbild im 18. Jahrhundert », Florens Deuchler, Mechthild Flury-Lemberg et Karel Otavsky (éd.). Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien Festschrift zum 70. Geburtstag von Michael Stettler, Berne, 1983, p. 216-227. 2. Inscrit sous le nom de Sicot, il recut un prix de dessin d'après nature en 1774, de nouveau en 1775, puis en peinture en 1778 : ces deux dernières mentions sont recevables si le lauréat désigné par D.M. Gosseaume sous le nom de « Picot » se réfère à lui (Précis analytique des travaux de l'Académie (...) de Rouen... [4:1771-1780], Rouen, 1819, p. 42, 44, 49). 3. Louis de Grandmaison, «Les registres de l'état-civil du canton de Tours-Nord », Bulletin et mémoires de la Société archéologique de Touraine, 44 (1905), p. 1x, 340.

4. Le premier est passé en vente à Milan, Il Ponte, 22 octobre 2019, n° 94: le second à Paris, Tajan, 28 juin 2008, n° 73. 5. Henry Lapauze, Procèsverbaux de la Commune générale des arts et de la Société populaire et républicaine des arts, Paris, 1903, p. 414-415. 6. Sur cette disparition les récits divergent, entre Mirimonde (Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français, 1965, p. 213, n. 1) et Alain Roy (Les Envois de l'État au musée de Dijon (1803-1815), Strasbourg, 1980, p. 10). 7. Paris, Tajan, 12 juin 1995, 8. Zurich, Koller Auctions, 26 mars 2019, n° 3431. 9. Cité d'après une feuille manuscrite ou lithographiée (non localisée), dont la photocopie est conservée au Nouveau Musée de Bienne, intitulée Programme du Portrait du D' Neuhaus, célèbre médecin à Bienne et à Nantes, « exécuté à Bienne », avec une longue description des motifs et allégories. Le document indique à la fin « Nantes 1794 », mais il comporte une calligraphie romantique et la signature « Le Grand de Serant, peintre », utilisée par ce dernier seulement à partir de son installation en Suisse

4. La Mort de Socrate

Huile sur toile, 128 x 186 cm. Historique Suisse, collection Zanchi. Bibliographie Didier Bodart, The Zanchi Collection, Rome, 1985, p. 509, n° 775 (comme Jean Pierre Saint-Ours). Cette grande toile de *La Mort de Socrate*, a appartenu à Jean Zanchi, qui constitua une collection en Suisse à partir des années 1950. Dans le catalogue de la collection qu'il publia en 1985, Didier Bodart l'attribue à Jean Pierre Saint-Ours, peut-être par rapprochement avec le dessin de celui-ci que conserve le Musée d'art et d'histoire de Genève. C'est Mehdi Korchane qui reconnut le tableau comme une œuvre de Pierre Nicolas Legrand, tant en raison de sa facture si personnelle que du traitement de la scène qui confine au mélodrame. Car à la différence de Saint-Ours, qui en cela suit Jacques-Louis David (1748-1825) et bien d'autres artistes de l'époque, la scène ne représente pas le moment où Socrate, au grand désespoir de ses disciples, tend la main pour prendre la coupe avec la ciguë, mais celui plus sombre quand le poison agit sur le corps du sage qui commence à s'affaisser dans la mort. Au premier plan, la coupe renversée à terre souligne le pathétique du drame.

Néanmoins, plusieurs détails du tableau attestent de l'influence du tableau de David exposé en 1787, qui fut diffusée par la gravure de Jean Massard (1740-1822) à partir de 1798. Un premier état fut exposé au Salon cette année-là, et un second état après un changement dans la lettre fut tiré en 1805. Cela autorise à dater la toile de Legrand vers 1810-1820 quand les compositions du peintre expriment sa confiance et son ambition. On peut la rapprocher notamment de la *Mort d'Hector* du Kunstmuseum de Bern, mesurant 81,5 sur 107 centimètres, qui pré-

sente également des figures éplorées formant une frise. L'esquisse de cette composition fut exposée à Berne en 1818.

Les emprunts à David sont nombreux: la disposition générale des groupes devant un massif mur carcéral, le bras levé de Socrate, les gestes de déploration des disciples, la lampe en pied, le rouleau et les chaînes inutiles à terre. Mais cela n'empêche nullement l'interprétation de Legrand de posséder une grande originalité. La dramatisation communiquée par l'emphase des mouvements et l'outrance de certaines expressions confère à la scène une intensité distinctive. Les frottis transparents rapidement brossés s'accordent à cette théâtralisation de la scène. Les figures à la périphérie deviennent presque fantomatiques. Les draperies des principaux personnages sont peintes avec un pinceau plus chargé, notamment celles de Socrate qui l'encadrent en se déployant comme des ailes. L'ensemble est traité avec des couleurs assourdies, des bruns et un gris bleuté qu'affectionne souvent Legrand. L'étendue de pierres qui occupe le fond, une vaste voûte qui coiffe et rassemble l'ensemble des figures, modulée par la niche sombre qui attire le regard sur Socrate, est d'un bel effet, plus romantique, moins raisonné que la prison imaginée par David. Le personnage qui recueille les dernières paroles de Socrate serait le fidèle Criton. Legrand a peut-être voulu figurer Alcibiade, casqué à droite, venant de jeter à terre son glaive, bien que sa mort soit antérieure à celle du philosophe, tant leurs histoires étaient liées dans l'iconographie. (Philippe Bordes)



5. Bacchus et Ariane

Huile sur toile, 72 x 93 cm.

Cette peinture non signée, naguère anonyme, a été rendu à Pierre Nicolas Legrand par Hubert Duchemin. Plusieurs traits sont typiques de son art: les proportions de la figure féminine, sa physionomie et son expression qui renvoient aux jeunes filles de Greuze et l'érotisme appuyé du sujet. La figure bien en chair d'Ariane est proche de la *Marchande de fruit* du musée de Rouen. Elle n'est apparemment plus sur l'île de Naxos où Thésée l'avait abandonnée, mais transportée dans la nature riche et verdoyante de Bacchus qui conforte et réchauffe les figures. La chaîne de montagne dans le fond, traitée avec naturalisme, ressemble à un paysage alpin au levée du soleil. La grotte est traditionnellement un lieu propice à l'union amoureuse. Cela est suggéré par la nature morte associant le thyrse de Bacchus et le vase censé évoquer Ariane. Coiffée de feuilles de vigne qui la placent sous l'emprise de son amant, Ariane lui fait le récit de ses malheurs antérieurs, les yeux mouillés. On voit ici à quel point Legrand ne peut se résoudre à reprendre les iconographies canoniques et cherche à donner un tour original à ses sujets.

La position allongée et quelque peu forcée d'Ariane, alignée avec le plan du tableau et celle de profil de Bacchus, inhabituellement méditatif, visent à créer une monumentalité dans l'esprit de l'antique. Le dessin serré donne au groupe formé par les deux figures la concision de composition qui caractérise les camées, fort appréciés des collectionneurs.

Il n'est pas aisé de situer ce tableau dans la carrière de Legrand. En 1812, il manifesta un intérêt pour l'héroïne malheureuse en exposant au Salon, *Ariane abandonnée dans l'île de Naxos*, un tableau aujourd'hui non localisé (mais on ne peut exclure complètement qu'il puisse s'agir de ce tableau étant donné la liberté que Legrand prend avec l'iconographie). La manière soignée dont sont traitées les deux figures, avec une recherche de synthèse étrangère à ses scènes de genre de la fin des années 1790, incite à rattacher le tableau à l'époque de son retour en Suisse vers 1815, quand il a dû être animé du besoin de s'imposer à un nouveau public. (Philippe Bordes)



Charles VALFORT (Mâcon, 1808 – Paris, 1867)

6. Un concert à l'atelier, 1847

Huile sur toile. 97,3 x 130 cm. Signé et daté en bas à gauche: «C / VALFORT / 1847». **Bibliographie** Hélène Adhémar, Germain Bazin, René Huyghe, Courbet. L'Atelier du peintre, allégorie réelle. 1855. Paris. Éditons des Musées nationaux, [1944], p. 21, n. 1. Nicole Cruz-Rousset dans *Drôle de* genre: scènes de genre, cat. exp., Marie Lapalus (dir.) Mâcon, musée des Ursulines, 1er février-30 mars 2000. Mâcon. musée des Ursulines,

2000, p. 22.

Exposition

Salon de 1848

(n° 4366, «Un

concert à l'atelier»).

Originaire de Mâcon, Charles Valfort étudie auprès de Gros à Paris, où il réside vraisemblablement dès 1832¹. Il expose aux Salons parisiens de 1836 à 1857, ainsi qu'aux Salons de Lyon de 1840 à 1858, principalement des sujets de genre et en particulier des scènes orientalisantes dans le sillage de Delacroix, inspirées par ses voyages dans le pourtour méditerranéen à partir de 1838, documentés par des dessins et des peintures². En parallèle à son activité de peintre, Valfort est également lithographe, à l'instar de son camarade François Férogio (1805-1888), qu'il fréquente dans l'atelier de Gros. Férogio est d'ailleurs l'auteur d'une carte-adresse qu'il dédie à son ami³. Au terme de sa vie, Valfort lègue 200 francs à l'école de dessin de Mâcon, où il a débuté sa formation, ainsi que trois tableaux au musée de la ville4.

À partir de la fin du xvIII^e siècle, la représentation des ateliers d'artistes est un thème qui connaît un développement original. Ce sujet de genre est un prétexte à représenter une société d'artistes, un lieu de sociabilité et d'affinités, dont le prototype serait le tableau de Boilly présenté au Salon de 1798, *Une réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey* (Paris, musée du Louvre), décrit comme un « panthéon de l'amitié » par Sylvain Laveissière⁵. D'autres exemples de ce thème s'en suivent, comme le fameux *Atelier* d'Horace Vernet en 1821, qui dépeint une scène animée, où l'on peint, l'on joue de la musique et l'on fait des armes (collection particulière), et le célèbre *Atelier du peintre* de Courbet en 1855 (Paris, musée d'Orsay).

Il y a tout lieu de croire que l'atelier peint par Valfort est précisement celui de l'artiste, alors qu'il est installé au n° 3 de la rue de Ménilmontant entre 1840 et 1849, d'après les livrets de Salons. Les œuvres au mur représentent, de droite à gauche, un sujet religieux ou d'histoire, deux femmes en costumes orientaux (les *Albanaises* présentées au

Salon de 1849?) et un paysage, autant de sujets traités par Valfort. Mais le chevalet à gauche de la composition est recouvert d'un drapé (un costume oriental?), indiquant qu'il n'est plus le temps de la peinture, mais celui de la musique. Au centre de la pièce, un orchestre à cordes, un flûtiste et un pianiste donnent un concert, tandis que dans l'angle inférieur droit l'on sélectionne des partitions, en mettant en évidence certains noms comme ceux de Jean Rémusat (1815-1880), flûtiste, Hélène-Jean-Joseph Miramont (1823-1881), également flûtiste, compositeur et parolier, ou Sylvain Mangeant (1827-1889), compositeur d'opérettes. Peut-être faut-il les reconnaître parmi les musiciens qui composent la scène, dont il resterait à identifier précisement les protagonistes⁶. Valfort a-t-il voulu dépeindre son violon d'Ingres et s'est-il portraituré? Le personnage turc dans l'angle inférieur gauche, comme tiré des souvenirs de voyage du peintre, indique que la composition pourrait constituer une forme « d'allégorie réelle » au caractère intimiste. (M.P.)

1. Sylvain Laveissière (communication écrite, septembre 2022). Je remercie vivement M^{me} Lapalus et M. Laveissière pour leur concours aux recherches qui ont donné lieu à cette notice 2. Sandra Coullenot dans La Revue du musée de Mâcon – À travers chants, fantaisie revue par les chanteurs des rues, Marie Lapalus (dir.), Mâcon, musée des Ursulines, 2017, p. 18. 3. Londres, British Museum Inv. 1982,U.1212-1214. 4. Léonce Lex, Les Arts à Mâcon: allocution prononcée à la distribution solennelle des prix de l'École de dessin et d'arts industriels,

Mâcon, [s. e.], 1893, p. 13; Coullenot, op. cit. 5. Sylvain Laveissière. «L'atelier d'Isabey, un panthéon de l'amitié ». dans Boilly, 1761-1845: un grand peintre français de la Révolution à la Restauration, cat. exp., Annie Scottez-De Wambrechies (dir.), Lille, musée des Beaux-arts. 23 octobre 1988-9 janvier 1989, Lille, musée des Beauxarts, 1988, p. 52-63. 6. À l'exemple de l'étude de Florence Gétreau: « Réunions d'artistes dans l'atelier : la place du musicien», dans Damien Colas, Florence Gétreau, Malou Haine (dir.), Musique, esthétique et société au xixe siècle. Wayre. Mardaga, 2007, p. 309-326.



25



Théodore Chassériau (Santa Barbara de Samaná, 1819 — Paris, 1856)

7. Saint François Xavier baptisant les Indiens, modello pour la chapelle des fonts baptismaux de l'église Saint-Roch à Paris, vers 1853

Huile et pierre noire sur papier, marouflé sur toile, 81,5 x 54,7 cm. Signé et daté en bas à droite: «Th. Chassériau 1854». Historique Espagne, don de l'artiste à son cousin René Chassériau (1829?-1904),consul de France entre 1874 et 1889 à Santa Cruz de Tenerife, puis par descendance. **Bibliographie**

Né à l'île de Saint-Domingue le 20 septembre 1819, Théodore Chassériau s'installe à Paris en 1821. Encouragé par ses proches à développer ses prédispositions artistiques, il intègre dès 1830 l'atelier d'Ingres, qui ne manque pas de déceler les grandes qualités de son élève, et lui propose de le suivre à Rome où il doit prendre la direction de l'Académie de France. Faute de moyens financiers, le traditionnel voyage en Italie devra attendre. Cette déception est cependant vite balayée par les succès rencontrés par le jeune artiste dès sa première exposition au Salon en 1836, où il remporte une médaille de 3^e classe, qui place Chassériau en véritable figure de proue de la jeune peinture française. Le succès se confirme au Salon de 1839 lorsque l'artiste présente une Suzanne au bain, ainsi que sa Vénus anadyomène (Paris, musée du Louvre), adulées par la critique. Si l'influence d'Ingres et de Delacroix – Baudelaire accuse l'artiste de vouloir « détrousser Monsieur Delacroix¹ » – est évidente dans l'œuvre de Chassériau, une liberté d'interprétation et une sensibilité nourrie par la personnalité même de l'artiste mais également par ses nombreux voyages – la Belgique et la Hollande en 1837, l'Italie en 1840-1841, et enfin l'Algérie de mai à juillet 1846 – marqueront la personnalité de cette figure majeure du romantisme. Il revient de ce dernier voyage avec de nombreuses études qui transformeront en profondeur ses modèles futurs, dès lors teintés d'orientalisme.

L'artiste s'attaque à tous les genres aussi bien religieux que profanes, puisant son inspiration aussi bien dans la Bible, Ovide et Virgile que Shakespeare, et choisissant souvent ses modèles parmi ses proches qu'il portraiture largement. Il peint des tableaux de chevalet, mais il aborde également le grand décor: sa première commande est le décor de la chapelle Sainte-Marie-l'Égyptienne à l'église Saint-Merri en 1841, et s'ensuit sans doute le chantier le plus important

de sa carrière à savoir le décor de l'escalier d'honneur de la Cour des Comptes, au Palais d'Orsay, où il réalise des allégories de *La Guerre* et de *La Paix*. Les derniers grands chantiers de l'artiste avant son décès prématuré en 1856, seront l'église Saint-Roch – dont notre esquisse est une étude préparatoire – et à l'église Saint-Philippe-du-Roule.

Vers 1850, Chassériau reçoit de l'État une nouvelle commande religieuse pour le décor de la chapelle des fonts baptismaux à l'église Saint-Roch à Paris. C'est donc un artiste déjà éprouvé au grand décor qui s'attèle à ce chantier, et doit



ill. 1. Théodore Chassériau, *Saint François Xavier baptisant les Indiens*, peinture à l'huile appliquée sur le mur préparé à l'enduit, 500 x 200 cm, Paris, église Saint-Roch, chapelle des fonts baptismaux.



réaliser deux peintures monumentales en pendants dans un édifice du xvII^e siècle, qui compte déjà de nombreux chefs-d'œuvre de la main de Pierre, Vien ou encore Doyen. Les sujets représentent pour la partie gauche de la chapelle Saint Philippe baptisant l'eunuque de la reine d'Éthiopie² (ill. 1), et pour le mur de droite un Saint François Xavier baptisant les indiens3. Le baptême de l'eunuque par saint Philippe est tiré du Nouveau Testament, tandis que l'histoire de saint François Xavier narre l'idéal missionnaire de ce proche d'Ignace de Loyola parti évangéliser les Indes et le Japon, canonisé en 1622. Le programme iconographique de la chapelle réunit donc une scène du Nouveau Testament et un sujet d'histoire moderne. Ces choix iconographiques, si l'on ne peut les attribuer à Chassériau avec certitude faute de documents concernant la commande, sont cependant une opportunité pour l'artiste de mettre en pratique les observations réalisées lors de son voyage en Algérie en 1846, quant à l'éclectisme ethnique des personnages et de leurs costumes.

Un certain nombre d'esquisses préparatoires à ces pendants sont aujourd'hui connues, dont des études de figures, mais l'on connaît également une composition d'ensemble de chacun des deux sujets à l'huile sur toile ou bois, ainsi que deux huile sur bois faisant partie de la maquette de la chapelle, conservée au musée Carnavalet⁴, et, enfin, une esquisse d'ensemble en grisaille (ill. 2), dont notre œuvre est le pendant. Tout à fait inédite, notre esquisse représentant saint François Xavier appartenait à René Chassériau - Consul de France à Tenerife et cousin de l'artiste - et restée depuis dans la famille. Notre sujet ayant connu très peu de variante dans la composition, il est intéressant d'étudier les différentes variations de son pendant pour comprendre la place de notre œuvre dans le processus de création. La grisaille en pendant à la nôtre étant la plus proche de la réalisation finale, nous laisse penser que celles-ci sont les derniers travaux préparatoires pour ce projet de décor. Chassériau semblait avoir une idée assez précise de la com-



ill. 2. Théodore Chassériau, *Saint Philippe baptisant l'eunuque de la reine d'Éthiopie*, huile et pierre noire sur papier marouflé sur toile, 80,5 x 36,2 cm, collection particulière.

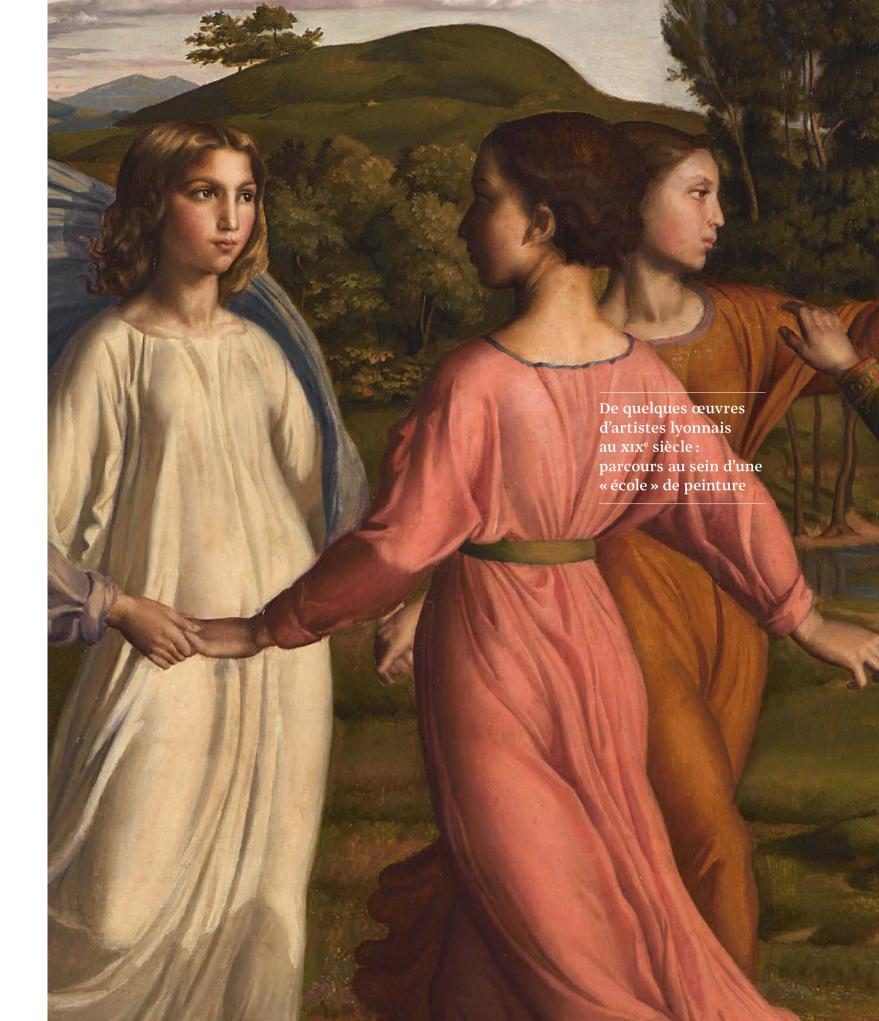


position pour son saint François Xavier au vu des esquisses peintes connues, et notre grisaille est presque identique à l'œuvre couvrant les murs de Saint-Roch. Chassériau peint ici à l'huile sur le mur préalablement enduit, et devant la contrainte imposée par l'architecture de l'édifice, il intègre habilement l'ouverture en arc de cercle dans sa composition, y plaçant le personnage agenouillé recevant le baptême au premier plan. Autour de ce personnage central s'amoncelle une foule où l'artiste dépeint une impressionnante diversité ethnique, rassemblant tous les peuples convertis par le saint, diversité renforcée par la multitude des sentiments variés exprimés par chaque protagoniste. Dans un mouvement ascensionnel, la foule du premier plan laisse place au second plan au vide du ciel, simplement troublé par la présence d'un diacre portant une grande croix. Saint François Xavier se tient à la droite de ce dernier, versant l'eau que lui tend un enfant de chœur sur le crâne du baptisé. Théophile Gautier a vu dans la figure du saint les modèles de Zurbaran ou de Murillo⁵. Marc Sandoz note l'affiliation de l'œuvre de Chassériau avec le Saint François Solano baptisant les Indiens peint par Robert de Séry⁶ en 1730 que l'artiste avait pu voir à l'église Saint-Merri lorsqu'il réalisait la commande de la chapelle Sainte-Marie-l'Égyptienne⁷. Si la version finale à Saint-Roch est remarquable de par le chromatisme chatoyant des costumes, notre grisaille met en avant les effets de lumière, conférant un caractère mystique à la scène. Les personnages à droite de la composition sont dans la pénombre et la lumière s'accentue à mesure qu'ils se rapprochent du saint et de l'acte même du baptême. Chassériau se sert ici de la nudité des corps des deux personnages vu de dos pour amplifier cet effet lumineux.

Ces études finales en grisaille sont toutes deux signées et datées « Th. Chassériau 1854 ». Puisque l'artiste achève la décoration de la chapelle des fonts baptismaux en 1853, il se pose la question de savoir si ces œuvres sont effectivement des modelli. À ce titre, plusieurs témoignages mettent en avant une habitude du peintre qui consistait à offrir à ses proches dessins et peintures préparatoires, qu'il signait et datait au moment de l'acte de la donation. Ainsi Chassériau a-t-il offert plusieurs études sur le thème de saint Philippe baptisant l'eunuque à Victor-Auguste Duperré⁸, fils de l'amiral dont Frédéric Chassériau était sous les ordres en Algérie. La grisaille en pendant à la nôtre figure parmi les dons octroyés à Duperré9. Un autre exemple est l'une des études peintes, actuellement conservée au musée de Bagnèresde-Bigorre, qui est un cadeau de Chassériau à Achille Jubinal, médiéviste et député, répondant à un souhait de ce dernier dans une lettre du 26 juillet 1854 adressée à l'artiste: « Vous m'avez presque promis une toute petite chose, avec votre nom au bas, pour le musée de peinture et sculpture que je prends [?] à Bagnères (...)10 ». Chassériau aurait donc signé et daté ces esquisses lorsqu'il en faisait cadeau. Il en est probablement de même pour notre œuvre, offerte par l'artiste à son cousin René Chassériau. (S. A.-T.)

1. Marc Sandoz, Théodore Chassériau. Catalogue raisonné des peintures et estampes, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1974, p. 26. 2. Ibid., cat. 227 A, p. 366, repr. pl. CXCII. 3. Ibid., cat. 227 B, p. 366, repr. pl. CXCIII. 4. Ibid., cat. 230 & 233, p. 372 et 374, repr. pl. CXCVI et pl. CXCIX. 5. Théophile Gautier, « Peintures murales de Saint-Roch », Le Moniteur universel, 4 mars 1854, cité dans Stéphane Guégan, Vincent Pomarède, Louis-Antoine Prat, Chassériau, un autre romantisme, cat. exp., Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 357.

6. L'œuvre était donné à un certain Pierre Robert dans l'ouvrage de Marc Sandoz. 7. Marc Sandoz, op. cit., 8. Todd Porterfield, « Les Baptêmes de Chassériau », dans Chassériau (1819-1856), Un autre romantisme, actes du colloque international (Paris, musée du Louvre, 2002), Paris, La Documentation Française-Musée du Louvre, 2002, p. 245. 9. Guégan, Pomarède, Prat, op. cit., cat. 228, p. 359. 10. Marianne de Tolentino Jean-Baptiste Nouvion (éd.), Chassériau, Correspondance oubliée. Paris, Les Amis de Théodore Chassériau, 2014, p. 131.



De quelques œuvres d'artistes lyonnais au xix^e siècle : parcours au sein d'une « école » de peinture

Un pan de l'historiographie voit la naissance de l'école lyonnaise du xixe siècle avec la création de l'école des Beaux-arts, entérinée par décret le 25 janvier 1807¹. Celle-ci s'installe au palais Saint-Pierre, où le Musée impérial a ouvert ses portes en 1803. La direction des deux institutions est confiée à une seule et même personne, François Artaud. L'école a pour objectif premier de former les futurs dessinateurs de l'industrie textile. Elle renoue ainsi avec les ambitions déjà en germe lors des débats qui préludent à la création de l'école de dessin de la ville au milieu du xvIII^e siècle, celles de former les dessinateurs de la soierie. De ce point de vue, la classe de la Fleur, dirigée à partir de 1810 par Antoine Berjon (cat. 9 et 10), est au cœur du système éducatif. Le programme comprend également cinq autres chaires principales, la classe de Peinture de la figure, la classe de la Sculpture, la classe de Principes (qu'il faut envisager comme une propédeutique), la classe de Mise en carte et la classe d'Architecture. Les personnalités nommées à la tête de la classe de Principes et de la classe de Peinture, respectivement Alexis Grognard et Pierre Révoil, marquent de façon décisive les futurs peintres qui sont amenés à composer la scène artistique lyonnaise de ce début de siècle. Si Grognard incarne une survivance de la culture de la fin du xvIII^e siècle – élève de Vien, il suit son maître à Rome entre 1776 et 1778 (cat. 8), avant d'être nommé professeur de l'école de dessin de la ville de Lyon dès 1780² –, Révoil a l'ambition de dépasser la vocation première de l'école des Beaux-arts. Il n'entend pas seulement former aux métiers des arts appliqués, mais enseigner l'art de la Peinture et fonder ainsi un nouvel enseignement. Avec pour héritage les pratiques de l'atelier de David, où il est entré en 1795, il forme toute une génération d'artistes bientôt promus dans les Salons parisiens (ill. 1): Jean-Claude Bonnefond, Jean-Baptiste Chometon, Michel-Philibert Genod, Jean-Marie Jacomin, Victor Orsel, Étienne Rey, Augustin Thierriat, Anthelme

Trimolet, etc. Comme dans l'atelier de David, les élèves dessinent des portraits réciproques et des caricatures; il semble y régner un esprit de fraternité. Certains, du même âge, nouent également des amitiés solides. C'est le cas de Jean-Claude Bonnefond (cat. 13) et Victor Orsel, entrés à l'école des Beaux-arts en 1808 et 1809, à un an d'intervalle, dès l'âge de douze et treize ans. Après avoir remplacé un temps Révoil à la tête de la classe de Peinture, au moment des Cent-Jours, Victor Orsel rejoint l'atelier de Guérin à Paris en 1817 (cat. 14), suivi par Bonnefond en 1824. Les deux peintres se retrouvent alors à Rome. En témoigne une lettre de Léopold Robert datée de mars 1829 évoquant un grand dîner décrit par le menu et comptant les deux amis parmi les convives, aux côtés de Victor Schnetz et d'Horace Vernet, au cours du mois de janvier précédent³.

Durant son séjour parisien, Révoil développe une appétence pour l'histoire et fréquente avec assiduité le Musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir, ouvert au public en 1795. Il s'intéresse aux objets d'art médiévaux et forme une collection qui devient un outil pédagogique à l'adresse de ses élèves. Il est attaché à la précision historique, voire « archéologique », et à la description exacte des objets du passé, qu'il fait copier. Il enseigne ainsi une peinture d'histoire d'un genre nouveau, le style troubadour, dont la définition des contours précis revient à Marie-Claude Chaudonneret⁴ (cat. 11).

Genod retient la leçon du maître, dont il reste très proche tout au long de sa carrière. Il fait cependant évoluer le genre historique vers l'anecdotique en développant des sujets plus séduisants pour le public. L'attachement et l'attention qu'il porte à Révoil et à son art sont manifestes dans la copie littérale de *Propertia, une femme statuaire*⁵ (cat. 12). Il l'effectue face à l'œuvre originale, cherchant même à retrouver la nuance exacte du lavis, probablement dans les années 1820 avant



ill. 1. Jean-Marie Jacomin, *L'Atelier de Révoil en 1817* [annoté en bas, de gauche à droite: « Belley; Magnin; Orsel; (École de Lyon par Jacomin juillet 1817); Genod; Thierriat; Bonnefond; Duclaux; Chometon; Jacomin »], graphite, lavis gris et bleu, 33,4 x 44,1 cm, Lyon, musée Gadagne, Inv. 258.

qu'elle ne rejoigne en 1827 la collection de l'amie de Révoil, la sculptrice Clémence d'Audignac de Sermézy, dont il s'agit du portrait allégorique.

La peinture de paysage n'est pas en reste. Quand bien même la notion « d'école » est sujette à débat, des peintres lyonnais s'illustrent dans ce genre dans le sillage de Jean Michel Grobon, professeur à l'école des Beaux-arts dès 1813. Avec la *Halte des artistes lyonnais à l'Île-Barbe*, peint en 1824, Antoine Duclaux signe un portrait collectif de plein air devenu emblématique du cercle d'artistes réunis autour de Révoil⁶. Ce dernier, sans lui enseigner à proprement parler, lui prodigue de nombreux conseils. Peintre de paysages et très

bon animalier, Duclaux choisit pour sujets les paysages du Bugey – terre d'élection de nombreux paysagistes lyonnais –, du Rhône et jusqu'en Isère. Il peint des scènes pittoresques qui confinent au sujet de genre, prenant parfois pour décor la ville de Lyon. Avant de se consacrer à la lithographie et à une « archéologie » des territoires du Rhône et de l'Isère, Rey s'adonne également à la peinture de paysage. Sa vue de Lyon sous la neige présentée au Salon de 1826 et les scénettes comme tirées de la peinture nordique du xvii° siècle (cat. 15) sont ainsi tributaires de la *Vue du pont Morand, effet de neige* peinte par son camarade Duclaux en 1824°. L'œuvre adopte presque le même point de vue, en aval du pont Morand.

35



ill. 2. Camille Dolard, *Portrait de Jean-Claude Bonnefond avec son épouse Laure*, procédé au collodion humide, collection Guy et Marjorie Borgé (*Les Premiers photographes lyonnais au xix** siècle, Lyon, musée Gadagne, 1990, cat. 37, p.31, repr. pl. 19).

Nombreux sont les artistes formés par Révoil qui enseignent à leur tour à l'école des Beaux-arts. Thierriat (cat. 17), par exemple, qui expose aux Salons des sujets de genre historique et des bouquets peints à l'huile ou à l'aquarelle, succède à Berjon à la tête de la chaire de la Fleur. Il contribue à maintenir la tradition du faire minutieux hollandisant, qui fait à la fois l'éloge et la critique des peintres de l'école de Lyon. Un peintre comme Pierre-Étienne Rémillieux en est une parfaite incarnation (cat. 16). Quant à Bonnefond, il remplace Révoil à la chaire de Peinture (cat. 18) et prend également les fonctions de directeur de l'école à la suite d'Artaud, ce qui lui permet d'engager un certain nombre de réformes. Il sou-

haite aligner l'enseignement de l'école des Beauxarts de Lyon sur celui des ateliers parisiens, afin que ses élèves se préparent à concourir à armes égales au Prix de Rome. En 1842, il épouse Louise Laure Thomassin (ill. 2), dont le frère Edouard étudie à l'école des Beaux-arts⁸. Elle semble avoir étudié d'après la figure (cat. 19), et l'on imagine aisément qu'elle a pu bénéficier de l'enseignement de son époux. Cependant, les modèles féminins représentés laissent entendre qu'elle a peut-être fréquenté un atelier privé pour femmes, ouvrant ainsi le champ des modes de formation alternatifs à l'école des Beaux-arts à Lyon.

À la fin de la décennie 1820, l'atelier parisien le plus en vue des jeunes artistes lyonnais est celui d'Ingres, ouvert en 1825. À l'instigation de Joseph Guichard, les premiers à suivre son enseignement sont les frères Flandrin, Hippolyte et Paul. Des générations successives empruntent la même voie, jusqu'au départ du maître pour Rome, en 1834.

Louis Janmot et Jean-Baptiste Frénet fréquentent tous les deux la classe de Peinture de Bonnefond en 1832 avant de poursuivre à leur tour leur formation à Paris, vers la fin de l'année 1833 et d'entrer dans l'atelier d'Ingres l'année suivante, tout comme les lyonnais Pierre Bonirote, Michel Dumas et Claudius Lavergne⁹. Janmot et Frénet partagent un intérêt certain pour le catholicisme libéral et social alors en germe: ils participent au mouvement porté par Frédéric Ozanam, étudiant du même âge, qui crée les « conférences de la Charité », ou « conférences Saint-Vincent de Paul », inspirée des théories de Pierre-Simon Ballanche, Félicité de Lamennais ou Henri Lacordaire. En novembre 1835, accompagnés de Lavergne, ils partent pour Rome. Ils y retrouvent Ingres et les frères Flandrin. Durant ce séjour romain, Janmot et Frénet développent chacun leurs premières recherches esthétiques et philosophiques: le premier, qui se consacre relativement peu à la copie des maîtres et semble plus admiratif des primitifs, initie le cycle au cœur de son œuvre, *Le Poème de l'âme*¹⁰; Frénet, quant à lui, travaille à un sujet « très mystique » qui serait identifié *avec Enosh, ou Les Suites de la chute originelle*, qu'il présente au Salon de Lyon de 1837, de même qu'un *Saint Jean de Dieu, fondateur de l'hospice de l'Antiquaille*¹¹. Certaines de ses œuvres ultérieures témoigneront encore du souvenir des paysages et monuments romains (cat. 26).

Quelques années après leur retour à Lyon, à la fin de l'année 1840 ou en 1841, dans leurs ateliers situés à la même adresse, rue de la Reine, Janmot et Frénet organisent avec Auguste Flandrin et Florentin Servan une exposition commune de quarante-deux toiles. Cet événement devait inaugurer une nouvelle école de peinture religieuse¹². Cependant, en 1842, Auguste Flandrin décède et Frénet, dont les rapports avec ses camarades semblent parfois difficile – ils le surnomment le «frénétique¹³» –, décide de se retirer à Charly, au sud de Lyon, mettant définitivement fin à ce projet collectif.

À Paris, outre celui d'Ingres, Janmot a également suivi l'enseignement d'Orsel, qui le présente à l'école des Beaux-arts de Paris et l'engage comme praticien sur le chantier de Notre-Dame de Lorette¹⁴. À l'instar de son maître, proche des nazaréens, Janmot élabore tout au long de sa carrière un art religieux profondément engagé. Le Poème de l'âme (Lyon, musée des Beaux-arts), œuvre singulière à la fois picturale et littéraire, complétée au fil des ans et presque achevée en 1879, vingt-quatre ans après la première pensée, est le manifeste de cette recherche artistique, poétique et éthique¹⁵ (cat. 20). Le Poème de l'âme est développé en deux séries. La première, en dix-huit tableaux, est présentée en 1855, grâce à l'intervention d'Eugène Delacroix. La seconde, en huit grands dessins, est exposée au Salon de 1861, puis complétée en 1868 et dans les années 1870 jusqu'à former un second ensemble de seize compositions. En marge de cette œuvre capitale, Janmot se consacre notamment au décor à fresque et reçoit des commandes de décors principalement religieux, à Lyon et Paris. Installé à Bagneux en 1868, il met au point une nouvelle technique de fresque avec l'aide d'un pharmacien-chimiste et l'expérimente dans sa propre demeure. Il exécute les *Muses* et *La Famille*, portrait collectif de ses proches (cat. 21, 22, 23, 24), désormais détruites. Janmot pratique également le paysage autonome, qu'il intègre par la suite dans ses compositions, dans le Bugey ou entre Hyères et Toulon (cat. 25), où il séjourne régulièrement.

Par opposition à Janmot, Frénet semble incarner le versant « terrible » de cet art religieux que les deux artistes ont en partage. Ce dernier développe des visions symbolistes et une esthétique singulière, difforme et déroutante, à rebours des canons contemporains. Catholique et républicain convaincu, Frénet s'investit dans la vie politique et devient maire de Charly en 1851. La même année, il élabore un cycle de quatre fresques pour l'église de la ville, dont le programme développe une double lecture, à la fois chrétienne et républicaine¹⁶ (cat. 27). Bien que l'avènement du Second Empire en 1852 voit violemment s'interrompre ses engagements politiques, Frénet achève le cycle en 1853. Artiste iconoclaste, il est aussi l'un des pionniers de la photographie, dont il se sert notamment comme des œuvres préparatoires à certains de ses portraits.

Parmi les générations successives d'étudiants de l'école des Beaux-arts de Lyon, si certaines traditions semblent ne pas faillir, en particulier le grand décor religieux, il émerge des personnalités dont certains aspects de leur œuvre témoignent d'une originalité discrète. C'est le cas d'une feuille de Jean-Baptiste Beuchot (cat. 28), qui étudie de 1836 à 1841 dans la classe de Peinture de Bonnefond avant de se consacrer principalement aux décors peints, tant religieux que civils.

37

Il entreprend notamment d'orner les salons de l'Hôtel de Ville de Lyon en 1858 et d'y restaurer les peintures de Thomas Blanchet encore en place¹⁷. À l'extrême fin du siècle, Joseph Brunier¹⁸, élève de Dumas, se consacre à la peinture pour des édifices religieux. Mais il est aussi l'auteur de portraits intimistes, prenant pour sujet ses proches et principalement sa femme, Augustine, qu'il dépeint avec un sens aigu de l'observation, délicatesse et religiosité (cat. 29). (M. P.)

1. Marie-Claude Chaudonneret, « Y a-t-il une École lyonnaise?», dans Les Muses de Messidor. Peintres et sculpteurs lyonnais de la Révolution à l'Empire, cat. exp., Lyon, musée des Beaux-arts, 22 novembre 1989-11 février 1990, Lyon, musée des Beaux-arts, 1989, p. 38-41; et les essais dans Le Temps de la peinture. Lyon 1800-1914, cat. exp., Gérard Bruyère et Sylvie Ramond (dir.), Lyon, musée des Beaux-arts, 20 avril-30 juillet 2007, Lyon, Fage, 2007.

2. Gérard Bruyère, « Le fonds Richard au musée des Beaux-arts de Lyon », Bulletin des musées et monuments lyonnais, n° 3, 1989, p. 35-48. 3. Gilles Chomer, Le Peintre Victor Orsel (1795-1850), thèse de 3e cycle sous la direction de Daniel Ternois, Université Lumière-Lyon 2, 1982, t. I, p. 33. 4. Marie-Claude Chaudonneret, La Peinture troubadour. Deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852), Paris, Arthena, 1980.

Un tableau représentant Les Pèlerins d'Emmaüs figure sous le n° 5, p. 131; notre dessin (cat. 11) le prépare probablement 5. L'Invention du passé: histoires de cœur et d'épée en Europe (1802-1850), cat. exp. Stephen Bann, Stéphane Paccoud (dir.), Lyon, musée des Beaux-arts, 19 avril-21 juillet 2014, Paris, Hazan, 2014, cat. 6.11, p. 147. 6. Lyon, 2007, op. cit., cat. 5, p. 171, repr. p. 16. 7. Paysagistes lyonnais (1800-1900), cat. exp., Elisabeth Hardouin-Fugier et Etienne Grafe (dir.), Lyon, musée des beaux-arts, juin-septembre 1984, Lyon, musée des Beaux-arts, cat. 42, p. 108, repr. p. 107. 8. Dominique Saint-Pierre, Dictionnaire historique des Académiciens de Lyon (1700-2016), Lyon, Éditions de l'Académie, p. 184. 9. Les Élèves d'Ingres, cat. exp., Marie-Hélène Lavallée, Georges Vigne (dir.), Montauban, musée Ingres, 8 octobre 1999-2 janvier 2000, Besancon, musée des Beaux-arts et d'Archéologie, 29 janvier-8

mai 2000, Montauban. musée Ingres, 1999, p. 102-103, 117 et 120-121. 10. Elisabeth Hardouin-Fugier, Louis Janmot (1814-1892), Presses Universitaires de Lyon, 1981 p. 31-33. 11. Stefania, Lapenta, La Pittura di Jean-Baptiste Frénet (1814-1889) tra Francia e Italia, tesi di laurea in Storia dell'arte medioevale e moderna, coordinata da Anna Otani Cavina, Università degli studi di Bologna, 1998, p. 32 et 38. 12. Anonyme, « Nécrologie de Florentin Servan». Le Courrier de Lyon, 31 mai 1879 [1841]; Clément Durafor, « Louis Janmot », Revue du Siècle, t. VII, n° 69, février 1893, p. 70 [1841]; Elisabeth Hardouin-Fugier, «L'autoportrait de Jean-Baptiste Frénet, 1842 », Bulletin des Musées et monuments lyonnais, vol. V, n° 2, 1976, p. 28 [octobre 1840]; Lapenta, op. cit, p. 58 [novembre 1840]. 13. D'après un « rapport anonyme » conservé aux

Archives départementales

du Rhône et cité par Hardouin-Fugier, 1976, op. cit., p. 419, n. 17. 14. Chomer, op. cit., vol. I, 15. Patrice Bégain, L'Âme. Poème. Trente-quatre tableaux et texte explicatif par Louis Janmot, Lyon, Fage, 2007; Elisabeth Hardouin-Fugier, Louis Janmot, peintre de l'âme, Châteauneuf-sur-Charente, Frémur Éditions, 2020. 16. La Tentation du Christ, ou le principe d'Égalité, Laissez venir à moi les petits enfants, ou l'Égalité. Le Lavement des pieds, ou la Fraternité, et Le Christ délivrant l'innocence enchaîné, ou la libération du peuple oppressé. Lapenta, op. cit., p. 81-87. 17. Tony Desjardins, Notice sur l'Hôtel de Ville de Lyon et sur les restaurations dont il a été l'objet, Lyon, [s. e.], 1861, p. 30 et n. 2. 18. Portraitistes lyonnais, 1800-1914, cat. exp., Elisabeth Hardouin-Fugier et Etienne Grafe (dir.), Lyon, musée des beauxarts, juin-septembre 1986, Lyon, musée des Beauxarts, p. 71-72.



Alexis Grognard

(Lyon, 1752 – *id.*, 1840)

8. Paysage d'Italie, composé sur le motif, vers 1776-1778

Plume et encre brune, lavis gris, 11,3 x 22,7 cm. Signé en bas à droite: «Grognard».

Antoine Berjon

(Lyon, 1754 – *id.*, 1843)

9. Étude de figure drapée

Plume et encres brunes et grise, lavis bruns et gris, traces de pierre noire, 37,9 x 23,3 cm.
Signé en bas à gauche: «Berjon».

Historique
Collection Étienne Grafe, sa marque on bas à droite.

sa marque en bas à droite (L. 3927).





Antoine Berjon

(Lyon, 1754 – *id.*, 1843)

10. Étude de figure drapée

Plume et encre noire et grise, lavis gris, traces de pierre noire, 37,5 x 22,8 cm. Signé en bas à droite : «Berjon». **Historique** Collection Étienne Grafe, sa marque en bas à droite (L. 3927).

Pierre Révoil

(Lyon, 1776 – Paris, 1842)

11. Le Christ et les pèlerins d'Emmaüs

Plume et encre brune, graphite, traces d'aquarelle rouge, sur papier calque, 38,5 x 29 cm. Annotation de la main de l'artiste, en haut au centre: «architecture de bois de cadre à la manière des Juifs. / les chapiteaux et I ornement de la porte seraient empruntés des egyptiens.»; et au milieu à gauche: «fontaine / à laver les mains».





Michel-Philibert GENOD

(Lyon, 1795 – id., 1862)

12. Propertia, une femme statuaire

Plume et encre brune, lavis brun, esquisse à la sanguine, 24 x 19,2 cm [la composition], 30,5 x 24,8 cm [la feuille].

Historique
Collection Étienne Grafe, sa marque en bas à droite (L. 3927).

Bibliographie

Portraitistes lyonnais, 1800-1914, cat. exp., Elisabeth Hardouin-Fugier et Étienne Grafe (dir.), Lyon, musée des beauxarts, juin-septembre 1986, Lyon, musée des Beaux-arts, p. 229, sous le n° 141.

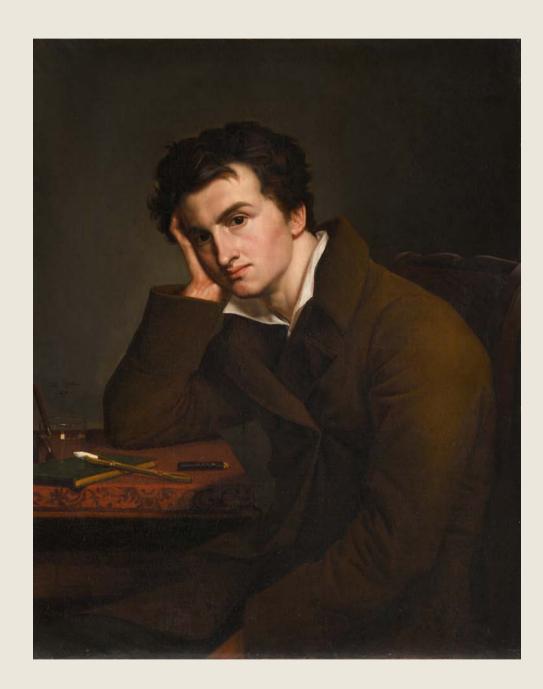
Jean-Claude Bonnefond

(Lyon, 1796 – *id.*, 1860)

13. Autoportrait à l'âge de douze ans, 1808

Pierre noire, fusain, craie brune, 49,2 x 37,2 cm. Monogrammé et daté en bas droite: « JCB / Décembre / 1808 ».





Victor Orsel

(Oullins, 1795 – Paris, 1850)

14. Autoportrait à l'âge de vingt-trois ans, 1818

Huile sur toile, 92 x 72.5 cm. Signé et daté en bas à droite: «.V. ORSEL. / - 1818 -».

Historique

Famille de l'artiste, Anne-Victorine Orsel, épouse de François Berger, nièce de l'artiste; puis par descendance.

Bibliographie

Alphonse Perin, augmenté et édité par Felix Perin, Œuvres diverses de Victor Orsel (1795-1850), Paris, [s. e.], 1852-1877, vol. I, fascicule deuxième, p. 1, repr. vol. II, pl. 4 [lithographie d'après l'original]. Gilles Chomer, Le Peintre Victor Orsel (1795-1850), thèse de 3° cycle sous la direction de Daniel Ternois, Université Lumière-Lyon 2, 1982, vol. II, cat. Est. 3, p. 182, repr. vol. III, fig. 221 [lithographie d'après l'original]. Gilles Chomer, «Le séjour en Italie (1822-1830) de Victor Orsel», dans Lyon et l'Italie. Six études d'histoire de l'art, Paris, Éditions du CNRS, 1984, p. 181-211, cité p. 182 (« perdu, gravé »).



Étienne REY (Lyon, 1789 – *id.*, 1867)

15. Vue de Lyon sous la neige, depuis les bords du Rhône Huile sur toile, 66,5 x 93 cm. **Historique** Lyon, collection Adrien Devillas (1788-1845) en 1826. Bibliographie
Bulletin de Lyon et du
département du Rhône,
3 octobre 1826, p. 4.
Exposition
Salon de Lyon, 1826
(n° 418).





Pierre-Étienne Rémillieux

(Vienne, 1811 – Lyon, 1856)

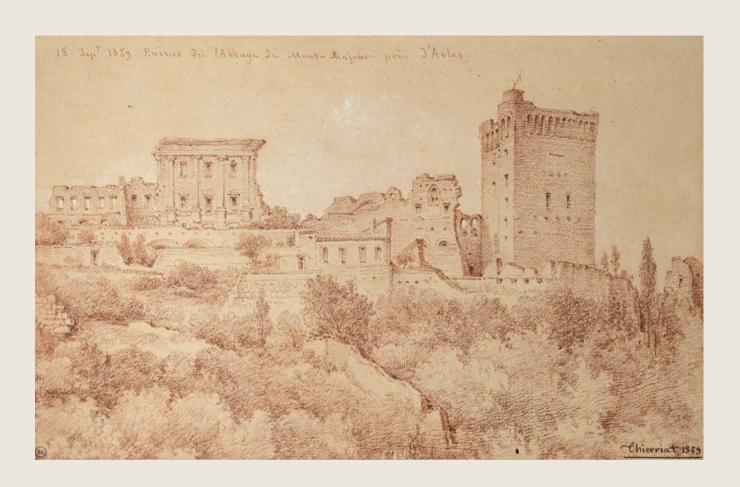
16. Bouquet composé d'un œillet, de pervenches, de giroflées des murailles, de mimule, d'astéracées et de primevères oreille-d'ours, 1846 de gomme arabique, 25,7 x 35,2 cm. Signé et daté en bas à droite: «PE. Remillieux 1846.». **Bibliographie** Fleurs de Lyon,

Aquarelle, rehauts

Remillieux 1846.».

Bibliographie
Fleurs de Lyon,
1807-1917, cat. exp.,
Elisabeth HardouinFugier et Étienne
Grafe (dir.), Lyon,

musée des beauxarts, juin-septembre 1982, Lyon, musée des Beaux-arts, n° 155, p. 291, repr. p. 290. **Exposition** Fleurs de Lyon (1807-1917), Lyon, musée des beaux-arts, juinseptembre 1982.



Augustin Thierriat

(Lyon, 1789 – *id.*, 1870)

17. Paysage des ruines de l'Abbaye de Mont-Majour près d'Arles, 1859 Sanguine, 24 x 38 mm.
Signé et daté en bas à
droite: «Thierriat 1859».
Inscriptions en haut à
gauche: «18 Sept 1859
Ruines de l'Abbaye de
Mont Majour, près
d'Arles».
Historique
Collection Étienne Grafe,
sa marque en bas à
gauche (L. 3927).



Jean-Claude Bonnefond

(Lyon, 1796 – id., 1860)

18. Études de torse masculin

Graphite, 21,4 x 28,3 cm. Signé en bas à droite: «Cl. Bonnefond»; et annoté en-dessous: «Étude».



Laure Bonnefond

(Gisors, 1823 – Lyon, 1882)

19. Étude de drapé sur un buste féminin et Étude de buste féminin

Pierre noire, 21,2 x 18 cm et 22,1 x 19,6 cm. Annoté en bas à droite, sur chacune des feuilles, de la main de Jean-Claude Bonnefond: «Étude par Madame Laure Bonnefond».



Louis Janmot (Lyon, 1814 – *id.*, 1892)

20. La Ronde, projet pour Le Poème de l'âme (Rayons de soleil), vers 1843-1845 Huile sur toile, 104,5 x 130 cm. **Historique** Descendants de l'artiste jusqu'en 1975.

Bibliographie
Les Peintres de l'âme,
cat. exp., Elisabeth
Hardouin-Fugier et
Étienne Grafe (dir.),
Lyon, musée des beauxarts, juin-septembre
1981, Lyon, musée
des Beaux-arts, n° 79,

p. 168-169, repr.

La Gloire de Lyon,
cat. exp., Elisabeth
Hardouin-Fugier et
Étienne Grafe (dir.),
Gifu, The Museum of
Fine Arts, 20 juillet-2
septembre 1990, Ibaraki,
Tsukuba Museum of Art,
9 septembre-14 octobre
1990, Hiroshima,
The Fukuyama Museum
of Art, 20 octobre2 décembre 1990,
Gifu Museum of Fine
Arts, cat. 49, p. 195,

repr. p. 93.
Elisabeth HardouinFugier, Le Poème
de l'âme par Louis
Janmot, Châtillonsur-Chalaronne,
La Taillanderie, 2007,
p. 50, repr.
Elisabeth HardouinFugier, Louis Janmot,
peintre de l'âme,
Châteauneuf-surCharente, Frémur
Éditions, 2020,

p. 79, repr. p. 74.

Les Peintres de l'âme, Lyon, musée des beaux-arts, juinseptembre 1981. La Gloire de Lyon, Gifu, The Museum of Fine Arts, 20 juillet-2 septembre 1990, Ibaraki, Tsukuba Museum of Art, 9 septembre-14 octobre 1990, Hiroshima, The Fukuyama Museum

of Art, 20 octobre-2

décembre 1990.



Louis Janmot

(Lyon, 1814 – *id.*, 1892)

21. La Famille, modello de la fresque de la maison de l'artiste à Bagneux, 1868

Fusain, rehauts de craie blanche, 65 x 205 cm. Signé et daté en bas à droite: «L. Janmot 1868».



Louis Janmot

(Lyon, 1814 – *id.*, 1892)

22. Autoportrait, étude pour La Famille

Graphite, 22 x 30 cm. Annoté, signé et daté [anti-daté?]: «fresque de Bagneux / L. Janmot 1869».



57

Louis Janmot

(Lyon, 1814 – *id.*, 1892)

24. Portrait de Léonie Gautier de Saint-Paulet, épouse de l'artiste, étude pour La Famille

Graphite, 25,5 x 32 cm.
Annoté, signé et daté [anti-daté?]:
« fresque de Bagneux / L. Janmot 1869 ».
Historique
Collection Étienne Grafe, sa marque
en bas à droite (L. 3927).





Louis Janmot

(Lyon, 1814 – *id.*, 1892)

23. La Famille, carton de la fresque de la maison de l'artiste à Bagneux

Fusain, sanguine, 167,5 x 268 cm et 167,5 x 248 cm [deux fragments].



Louis Janmot

(Lyon, 1814 – *id.*, 1892)

25. Vue de Hyères

Pastel, 15 x 23 cm. **Historique** Lyon, collection particulière.

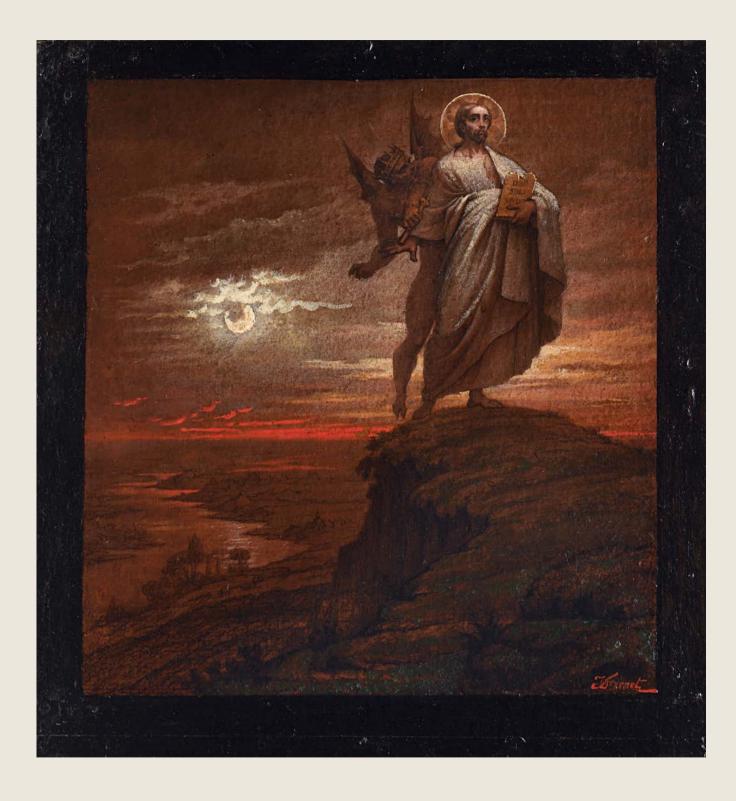


Jean-Baptiste Frénet

(Lyon, 1814 – Charly, 1889)

26. La Pyramide de Caius *Sextius,* vers 1850 (?)

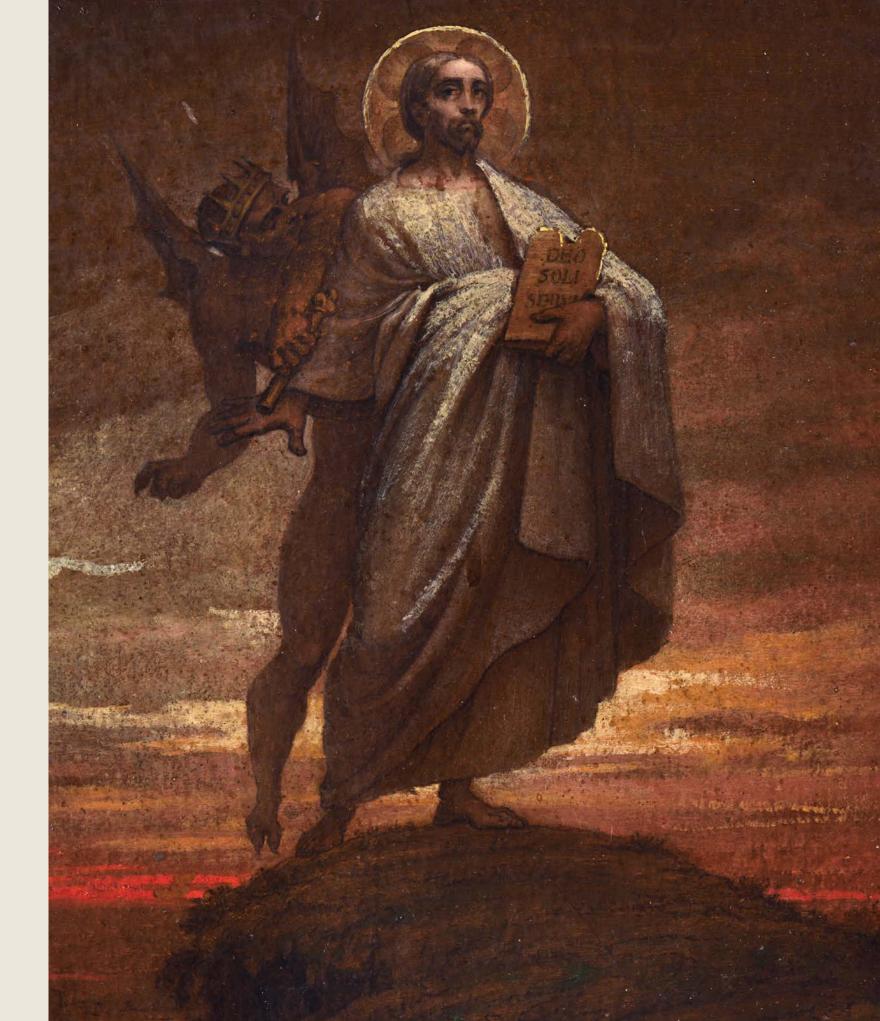
Plume et encre noire, aquarelle et pastel, 30 x 45,7 cm. Monogrammé en rouge en bas à gauche: «JF». **Historique** Collection Étienne Grafe, sa marque en bas à gauche (L. 3927).



Jean-Baptiste Frénet

(Lyon, 1814 – Charly, 1889)

27. La Tentation du Christ, projet pour le décor de l'église de Charly, vers 1851-1853 Pierre noire et huile sur papier, contrecollé sur carton, 50 x 46 cm. Signé en bas à droite: «JFrénet».



Jean-Baptiste Beuchot

(Lyon, 1821 – Paris, 1885)

28. Un sculpteur dans son atelier

Plume et encre noire, lavis brun, 32 x 24 cm. Au verso, une esquisse de figure à la pierre noire, de la main de l'artiste, et une inscription: «JEAN-BAPTISTE BEUCHOT/1821 LYON».





Joseph Brunier

(Chambéry, 1860 – Lyon, 1929)

29. Portrait de la femme de l'artiste, Augustine-Claudine-Jeanne Allemand

Pointe métallique, graphite et sanguine sur papier préparé, 26,9 x 18,7 cm.
Signé par la fille de l'artiste en bas à droite:
«p. J. Brunier / fBrunier». **Historique**Cachet de la vente de l'atelier de l'artiste dans les années 1980, en bas à droite (L. 5806).

Louis-Alexandre Leloir (Paris, 1834 – id., 1884)

30. Odalisque au repos, ou Les Souris blanches, 1872

Aquarelle, gouache et gomme arabique, 35 x 52 cm.
Signé et daté en bas à droite:
«72 Louis Leloir».

Historique Paris, collec

Paris, collection de Madame la Baronne Nathaniel de Rothschild, Charlotte de Rothschild. Par descendance, son fils, Monsieur le Baron Henri de

Rothschild. **Bibliographie** Exposition Universelle de 1878 à Paris. Catalogue officiel publié par le Commissariat général. Tome I, Groupe I, Œuvres d'art classes 1 à 5, Paris, Imprimerie nationale, 1878, n° 981, p. 75. Jules Claretie, Les Artistes français à l'Exposition universelle de 1878. Paris, Georges Decaux, 1879, p. 57. Jules Claretie, «Louis Leloir», dans René Delorme, Eugène Montrosier et Jules Claretie, Société d'aquarellistes français, ouvrage d'art publié avec le concours artistique de tous les sociétaires. Textes par les principaux critiques d'art, Paris, H. Launette - Goupil & Cie. 1883. p. 275.

Exposition

Paris, Exposition universelle internationale, 1878.

Louis-Alexandre Leloir, fils du peintre d'histoire Jean-Baptiste-Auguste Leloir et de l'aquarelliste et miniaturiste Héloïse Colin, se forme à l'École des beaux-arts de Paris dès 1860. Il suit alors une carrière académique classique, concourant au Prix de Rome et obtenant le second Prix en 1861. Il effectue le traditionnel voyage d'Italie, mais se rendra également en Allemagne et en Hollande. D'abord peintre d'histoire, Leloir remporte rapidement de beaux succès, et plusieurs de ses œuvres sont acquises par l'État, comme son Massacre des innocents acheté par le musée de Niort ou Daniel dans la fosse aux lions – pour lequel il reçoit une médaille au Salon de 1864 – qui rentre dans les collections du musée de Douai. Son plus grand succès de peintre d'histoire sera sans doute la commande du Baptême des sauvages aux îles Canaries, destinée au musée de Versailles, œuvre pour laquelle il remporte de nouveau une médaille au Salon de 1868 et qui marque pourtant la fin de sa carrière de peintre d'histoire1.

Leloir se tourne en effet vers la peinture de genre, et plus particulièrement des scènes de genre historique, de la Renaissance au xviii^e siècle. Si ces sujets peuvent paraître secondaires par comparaison aux sujets d'histoire, Louis Leloir approche pourtant la peinture de genre avec une précision du détail et « toute la science d'un archéologue »². En effet plusieurs descriptions de son atelier³ soulignent avec quel sérieux Leloir souhaitait dépeindre chaque scène avec la plus grande vérité historique, et collectionnait à cet effet de très nombreux objets, instruments de musique, tissus, costumes, bronzes japonais, mais également des armes anciennes⁴. Cet attrait de Leloir pour les costumes est un goût qu'il partageait avec son frère Maurice, futur Président fondateur de la Société de l'histoire du costume.

Après une carrière des plus officielles qui lui permet d'acquérir une reconnaissance et un réseau, Leloir se laisse aller à plus de fantaisie dans les sujets traités, et dépeint des nymphes ailées à l'influence shakespearienne, ou des odalisques lascives, qu'il traite à l'aquarelle. Ce médium qui connait un engouement tout particulier en cette fin de xix^e siècle, est le moyen d'expression privilégié par Leloir, qui fait partie des membres fondateurs de la Société des aquarellistes français, aux côtés de son frère Maurice, mais également de la baronne Nathaniel de Rothschild, née Charlotte de Rothschild, qui a possédé notre aquarelle.

Si Leloir et la baronne de Rothschild se sont nécessairement connus par l'intermédiaire de la Société des aquarellistes français, d'autres éléments mettent en lumière leur proximité. Cette dernière est en effet citée comme cliente des éventails réalisés par Leloir⁵, mais aurait également été portraiturée par ce dernier⁶. Grande mécène et collectionneuse, qui lèguera notamment une partie de son impressionnante collection au musée des Arts décoratifs et au musée du Louvre, la baronne Nathaniel de Rothschild est également une artiste reconnue, formée à l'aquarelle par Nélie Jacquemard et Hercule Truchel. Elle expose régulièrement au Salon dès 1864, avec un goût affirmé pour le paysage, plus précisément des vues italiennes⁷.

En 1878, lors de l'Exposition universelle, la baronne Nathaniel de Rothschild prête plusieurs œuvres de sa collection et notamment des aquarelles dont l'une intitulée *Les Souris blanches*⁸ – pourrait correspondre à notre aquarelle, réalisée en 1872.

Leloir dépeint ici une scène au goût orientaliste, où une odalisque allongée sur un épais divan et fumant le narghilé, se distrait avec deux souris blanches. La profusion des motifs, aussi bien sur les murs de la pièce, le costume de l'odalisque que les tapis froissés, souligne la virtuosité de l'aquarelliste qu'est Leloir. L'ajout de gomme arabique ainsi que de gouache donne plus d'intensité à cer-

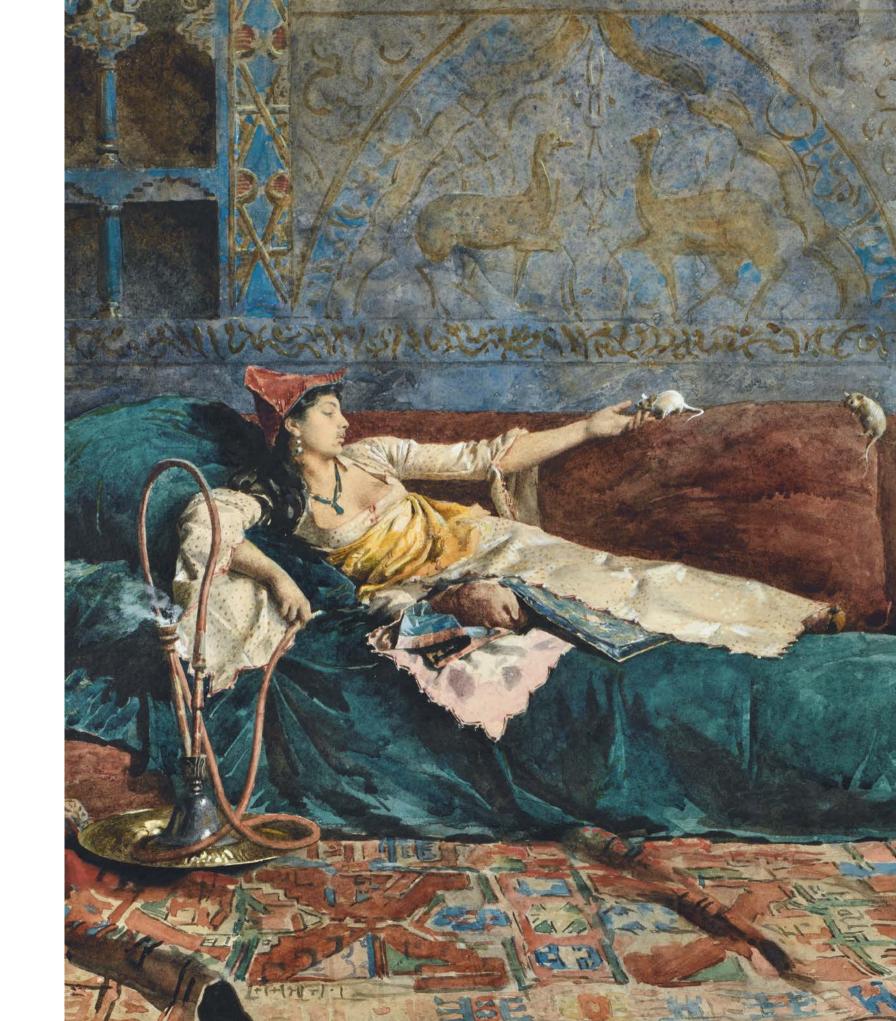


tains détails notamment aux tissus. On ressent dans cette œuvre le souci du détail si souvent cité par les proches de Leloir, une scène qu'il a sans doute composée dans son atelier avec les accessoires qu'il accumulait avec la ferveur du collectionneur; un narghilé est d'ailleurs cité dans la vente posthume de son atelier⁹. Si le souci d'exactitude quant aux accessoires est avéré, le décor mural où ne se distingue réellement que les deux biches affrontées, ne peut être rattaché avec certitude à un lieu particulier, et oscille sans doute entre emprunts à des modèles existants, et motifs d'invention créés par Leloir. Cette « tension entre imaginaire et documentaire » ¹⁰, a participé au succès des sujets orientalistes du xix^e siècle.

Les Souris blanches sont-elles entrées dans la collection de la baronne Nathaniel de Rothschild suite à un cadeau de l'artiste ou un achat de la collectionneuse? L'œuvre est ensuite restée dans la collection familiale puisqu'elle fut transmise au fils de cette dernière, le baron Henri de Rothschild. (S. A.-T.)

1. Eugène Montrosier, Les Artistes Modernes, publication artistique hebdomadaire. Première partie : les peintres de genre, Paris, Launette et Baschet, 1881, p. 82. 2. Jean-Georges Vibert, Louis Leloir, dans Atelier de Louis Leloir œuvre posthume (catalogue de la vente après-décès de l'artiste), Paris, Imprimerie Jouaust et Sigaux, 1884, p. III. 3. Jules Claretie, Louis Leloir, dans René Delorme, Eugène Montrosier, Jules Claretie, Société d'aquarellistes français, ouvrage d'art publié avec le concours artistique de tous les sociétaires. Textes par les principaux critiques d'art, Paris, H. Launette – Goupil & Cie, 1883, p. 280. 4. Vibert, 1884, op. cit., p. 47 et suiv.

5. Montrosier, 1881, op. cit., 6. Claretie, 1883, op. cit, 7. Arthur Baignères, «Société d'aquarellistes français », Gazette des Beauxarts, t. I, 1879, p. 500. 8. Exposition Universelle de 1878 à Paris, catalogue officiel, Tome I, Groupe I, œuvres d'art, classes 1 à 5, Paris, Imprimerie Nationale, 1878, n° 981, p. 75. 9. Vibert, 1884, op. cit., n° 318, p. 115. 10. Salima Hellal et Rémi Labrusse, Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam, cat. exp., Lyon, musée des Beaux-Arts, 2 avril-4 juillet 2011, Paris-Lyon, Somogy-Musée des Beaux-arts de Lyon, p. 38.



Miguel Sánchez-Dalp y Calonge (Aracena, Huelva, 1871-Séville, 1961)

31. Tête coupée de saint Jean-Baptiste, 1895

Bronze, diamètre 55 x 25 cm. Signé, localisé et daté: «M. S dalp / Sevilla 3. 95.». Provenance Madrid, collection particulière dans les années 1980. Bibliographie Probablement, Fausto Blázquez Sánchez, La Escultura sevillana en la época de la exposición Ibero-Americana de 1929 (1900-1930), Avila, Diario de Avila, 1989, p. 115. Exposition Probablement, 1895, Cadix («Exposición de Cádiz»).

Issu d'une famille de la haute société sévillane proche de la famille royale espagnole¹, Miguel Sánchez-Dalp y Calonge est une personnalité importante de Séville. Il fréquente à partir de 1892 l'atelier d'Antonio Susillo (1857-1896), un important représentant de la sculpture sévillane de la fin du xixe siècle, et devient l'un de ses meilleurs disciples selon l'historien José Cascales Muñoz². En 1900, ce dernier publie un recueil des personnalités sévillanes qui se sont illustrées dans le domaine des arts : il cite la première œuvre de Miguel Sánchez-Dalp y Calonge,

un *Satyre*, et note aussi la qualité de ses nombreuses études de têtes sans pour autant préciser leurs sujets³.

Cette tête de saint Jean-Baptiste est datée de 1895, un an après le suicide du maître de l'artiste, et demeure sans doute une sorte d'hommage à son professeur. Elle est en effet tributaire d'une œuvre de Susillo de même sujet conservée au musée des Beaux-arts de Bilbao (ill. 1): après la fonte, les aspérités de la matière sont aussi laissées visibles sur le bronze de Miguel



ill. 1. Antonio Susillo, Tête coupée de saint Jean-Baptiste, 1891, bronze, 24,6 x 54,5 x 41,9 cm, Bilbao, Museo de Bellas Artes, Inv. 82/719.



Sánchez-Dalp y Calonge. Ce traitement confère une certaine radicalité à la sculpture et vient souligner la force, si ce n'est la violence, du sujet. L'iconographie de saint Jean-Baptiste est récurrente dans la sculpture sévillane dès le xvie siècle et sa décollation sera l'un des épisodes les plus repris dans les arts et au théâtre durant le Siècle d'Or⁴. Elle est particulièrement appréciée pour son caractère dramatique, comme on l'observe dans la tête de saint Jean-Baptiste en faïence de Gaspar Núñez Delgado, datée de 1591, conservée au musée des Beaux-arts de Séville (ill. 2). Miguel Sánchez-Dalp y Calonge est aussi connu pour son innovation dans la sculpture qu'il envisage comme une véritable profession, non en amateurisme, comme sa condition sociale aurait pu le laisser penser : «[il] est l'un des plus chanceux des sculpteurs débutants, car il allie l'inventivité à une grande facilité, n'ayant rien à envier à son maître Susillo, aux côtés duquel il a fait ses premiers pas⁵ ». Une modernité se dégage en effet de la *Tête de saint Jean-Baptiste* puisque le sculpteur sévillan s'inscrit aussi ici dans la continuité de l'œuvre de Rodin qui traite ce sujet en 1893 (Paris, musée Rodin, Inv. S.00772), rejoignant ainsi les sujets symbolistes des têtes coupées qu'on voit alors dans l'art européen fin de siècle, particulièrement dans les peintures de Gustave Moreau.

En 1895, Miguel Sánchez-Dalp y Calonge expose à Cadix une tête de saint Jean-Baptiste, qui est probablement celle que nous présentons⁶. L'année précédente, il avait présenté à l'exposition de l'Ateneo un groupe de *Forgerons* qui s'est fait remarquer auprès des critiques et récompensé par un prix. Dès 1896, l'historien Eugenio Sedano alerte sur son état de conservation: « L'Ateneo devrait s'occuper davantage du groupe et le protéger de la destruction (...) j'ai vu récemment l'œuvre de Sánchez Dalp, les personnages ont perdu les outils avec lesquels ils semblent frapper un morceau de fer sur l'enclume et, si ma mémoire est bonne, certains des doigts ont été amputés⁷ ». Il juge une sculp-



ill. 2. Gaspar Núñez Delgado, *Tête coupée de saint Jean-Baptiste*, 1591, terre cuite polychrome, 34,7 x 46,3 cm, Séville, musée des Beaux-arts.

ture intitulée *Monaguillos* comme « la meilleure qui soit sortie de ses mains⁸ » et cite aussi des œuvres qui ont donc été réalisées avant 1896 et dont les localisations sont inconnues à ce jour; *Granuja*, *Un fauno*, *Un satirillo*, le groupe des *Forgerons* et un médaillon de son épouse, présenté lors de la dernière exposition de l'Ateneo⁹. Ce corpus réalisé entre 1892 et 1896 donne une idée de la riche production de Miguel Sánchez–Dalp y Calonge dans les années 1890. Il expose un relief en terre cuite à la patine doré à l'Ateneo en 1914¹⁰, mais l'on perd la trace de son activité de sculpteur à partir de cette date. Cette tête de saint Jean–Baptiste représente donc un apport majeur à la compréhension de son œuvre encore largement inconnue.

Sur le plat de cette tête de saint Jean-Baptiste, à côté de la signature, on lit la localisation du lieu de création ou de fonte: Séville. Cette indication n'est pas anodine pour une figure sévillane aussi importante que Miguel Sánchez-Dalp y Calonge. En plus de contribuer à son rayonnement artistique, il a en effet activement participé au développement et à la prospérité de la ville andalouse. Dans le domaine des arts, il s'est investi dans l'organisation de la manifestation culturelle de l'Exposition ibero-americaine (1900-1930) de 1929 où la sculpture sévillane était particulièrement représen-

tée¹¹. Il succède à son frère Javier Sánchez-Dalp y Calonge, lui aussi peintre et sculpteur, à la présidence de l'Ateneo de Séville qu'il occupe en 1913-1914, où ses œuvres sont régulièrement présentées. Il s'agit d'une association artistique fondée en 1887 par Manuel Sales y Ferré (1843-1910), un archéologue et historien dont sont proches les frères Sánchez-Dalp y Calonge qui l'ont épaulé lors de la création de l'Ateneo. Une même proximité de Miguel s'observe aussi avec les institutions culturelles de Séville puisque son frère occupe le poste de directeur du musée de Séville lors du premier conseil d'administration en 1886.

Passionné des nouvelles technologies hydrauliques, Miguel Sánchez-Dalp v Calonge a créé en 1912 un plan pour Séville considéré comme un modèle d'urbanisme moderne. Ce travail lui vaut une réputation dépassant les frontières puisque dans un ouvrage en français, il est présenté comme « l'un des citoyens les plus considérables de Séville, [il] a dressé un fort beau plan d'agrandissement de la ville (...)12 ». C'était aussi un entrepreneur et un promoteur, on lui doit des demeures sévillanes et il a concu son palais de la Plaza del Duque de la Victoria (1908-1916). Agronome, il contribue à la rénovation de l'agriculture sévillane notamment après une importante famine en 1905. Philanthrope, il est aussi un acteur décisif dans la mise en œuvre de la réforme agraire en Espagne. Il a notamment fait don à l'État en 1933 de propriétés qu'il avait transformées en terres riches, « modèle d'exploitation moderne», représentant en tout 3562 hectares13. Il finance aussi des œuvres de charité, dont l'hôpital de la Croix Rouge Reine Victoria Eugenia à Capuchinos ainsi que la réhabilitation de bâtiments endommagées par le passage du temps ou les conflits, dont à Aracena, sa ville natale.

Les trente dernières années de sa vie sont pourtant une période difficile, d'abord à l'époque républicaine (1931-1936) puis pendant la guerre d'Espagne (1936-1939). Miguel Sánchez-Dalp y Calonge est déclassé et des tensions apparaissent avec les nouvelles autorités. Après la Seconde Guerre mondiale, il finit par s'isoler de la vie publique, lui qui a été jadis député aux Cortes, président de l'Ateneo, héros incontesté de Séville. Veuf et sans enfant, il pratique un ostracisme volontaire, motivé par son caractère et les déceptions subies, les nouvelles autorités n'ayant jamais reconnu ses mérites antérieurs.

L'œuvre sculptée de Miguel Sánchez-Dalp y Calonge demeure méconnue, à l'instar de celle de ses confrères espagnols du xix^e siècle¹⁴, faisant ainsi de ce bronze une pièce exceptionnelle, qui donne un aperçu de la richesse et de la qualité d'un pan de l'art espagnol qui reste encore à défricher. (Eva Belgherbi)

Juan Ortíz Villalba, Salvador Cruz Artacho (éd.), Bética y el regionalismo andaluz. A propósito del Centenario Séville, Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2013, p. 16. 2. José Cascales y Muñoz, Sevilla intelectual sus escritores v artistas contemporáneos, Madrid, Casa de Victoriano Suarez. 1900, p. 557. 3. 1d. 4. Pierre Civil, « De quelques décapitations: images et théâtralité en Espagne au Siècle d'Or », Littératures classiques, 2010/3, n° 73, 5. Eugenio Sedano, Estudio de estudios: artículos-siluetas de pintores y escultores sevillanos, Séville, Orden, 1896, p. 167 [traduction de l'auteur]. 6. Fausto Blazquez Sanchez, La escultura sevillana en la

época de la Exposición

Avila, 1989, p. 115.

Ibero-Americana de 1929:

7. Eugenio Sedano, op. cit.,

1900-1930, Ávila, Diario de

1. José Hurtado Sánchez.

l'auteur]. 8. Ibid., p. 170. 9. 1d. 10. Inmaculada Concepción Rodríguez Aguilar, Arte v cultura en la prensa: la pintura sevillana (1900-1936), Séville, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2000, p. 142. 11. Voir sur cette exposition Blazquez Sanchez, op. cit. 12. Georges Desdevises du Dézert. Les Sources manuscrites de l'histoire de l'Amérique latine à la fin du xviiie siecle (1760-1807). Paris. Imprimerie nationale, 1914, p. 5. 13. Anonyme, «Madrid Donation à l'Institut de réforme agraire », La Dépêche algérienne, 2 mars 1933, p. 5. 14. Peu d'ouvrages toutes langues confondues traitent de la sculpture espagnole au xixesiècle Voir Antonio de la Banda y Vargas, «Datos para la historia de la escultura sevillana del siglo xix», Boletin de Bellas Artes, nº 9. 1981, p. 183-218.

75

p. 169-170 [traduction de

Camille GAUTHIER (Norroy-lès-Pont-à-Mousson, 1870 — Montricoux, 1963)

32. *Portrait d'atelier*, 1890 (?)

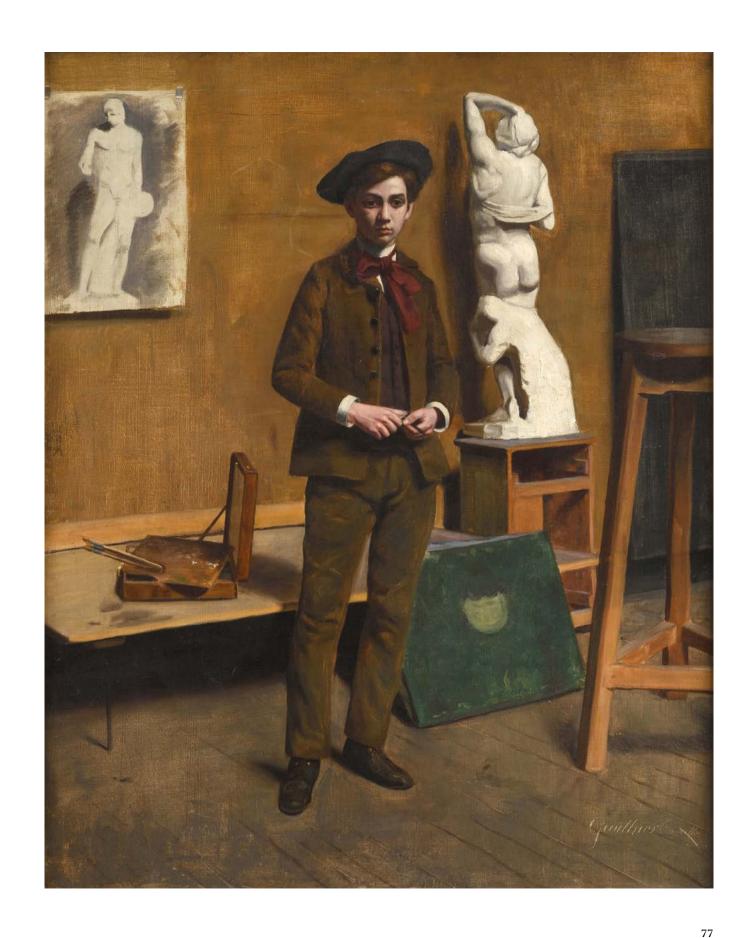
Huile sur toile, 81 x 65 cm. Signée en bas à droite: « Gauthier Camille». **Bibliographie** Inédit. Peu de sources nous renseignent sur la formation et le début de carrière de Camille Gauthier. On sait cependant qu'il intègre l'école régionale des Beaux-arts de Nancy en 1888, à tout juste dix-huit ans, et qu'il y suit les cours du directeur Jules Larcher. Le jeune Gauthier est diplômé en 18901 et remporte le prix Jacquot, fondé en 1880, destiné à récompenser les dessinateurs prometteurs pour le domaine de l'industrie². L'artiste poursuit sa formation à l'école des Arts décoratifs de Paris durant trois ans, puis revient à Nancy exercer auprès de Louis Majorelle en tant que dessinateur, participant à cette occasion à l'Exposition d'art décoratif lorrain organisé en 1894 aux galeries Poirel de Nancy, ainsi qu'à l'Exposition universelle de Paris de 1900, qui consacre l'Art nouveau nancéien. En 1901, sous l'impulsion d'Émile Gallé, est créée l'association de l'École de Nancy, projet de longue date qui concrétise enfin le vœu de créer une école professionnalisante et adaptée à l'industrie d'art3. Camille Gauthier fait partie des membres fondateurs, et c'est cette même année qu'il quitte les ateliers de Majorelle et s'associe avec Paul Poinsignon, fondant l'entreprise Gauthier-Poinsignon⁴. C'est cette facette de la carrière de Gauthier qui est la mieux documentée, résultat des beaux succès commerciaux de l'entreprise qui allie artisanat d'art et mécanisation industrielle permettant une production à grande échelle. C'est une entreprise florissante que Gauthier revend en 1924 au décès de son associé. Dès lors, l'artiste revient à la peinture et ne posera ses pinceaux qu'à sa mort en 1963. Son œuvre se compose principalement de paysages à l'aquarelle, mais également d'huiles représentant des scènes préhistoriques, fruit de sa proximité avec Henri Breuil, spécialiste de la période⁵.

Notre huile sur toile est un témoignage précieux de cette période de formation du jeune Gauthier, mais également des us et coutumes des ateliers nancéiens. Camille Gauthier dresse le portrait d'un de ses camarades, taillant son crayon et posant dans l'atelier, palette et carton à dessin à ses côtés. Cette vie d'atelier permet aux élèves de nouer de solides amitiés qui perdurent bien après leurs études. En témoigne un portrait collectif de 1883 par Émile Friant⁶, ancien élève de l'école communale des Beaux-arts de Nancy (qui devient l'école régionale des Beaux-arts de Nancy en 1882) qui se représente dans un atelier parisien, entouré d'amis artistes nancéiens prometteurs.

Dans le tableau de Gauthier, face au mur, l'on peut apercevoir une copie en plâtre de *L'Esclave mourant* de Michel-Ange, ainsi qu'un dessin représentant le *Discophore* de Polyclète et qu'une brève esquisse réalisée à même le mur. La présence de cette esquisse ainsi que celle du plâtre sont à rapprocher d'un dessin (ill. 1) réa-



ill. 1. Camille Gauthier, Étude d'après le Discophore de Polyclète et de L'Esclave mourant de Michel-Ange, fusain, 47,3 x 61,7 cm, collection de dessins de l'École nationale supérieure d'art et de design de Nancy, Inv. 2.62.



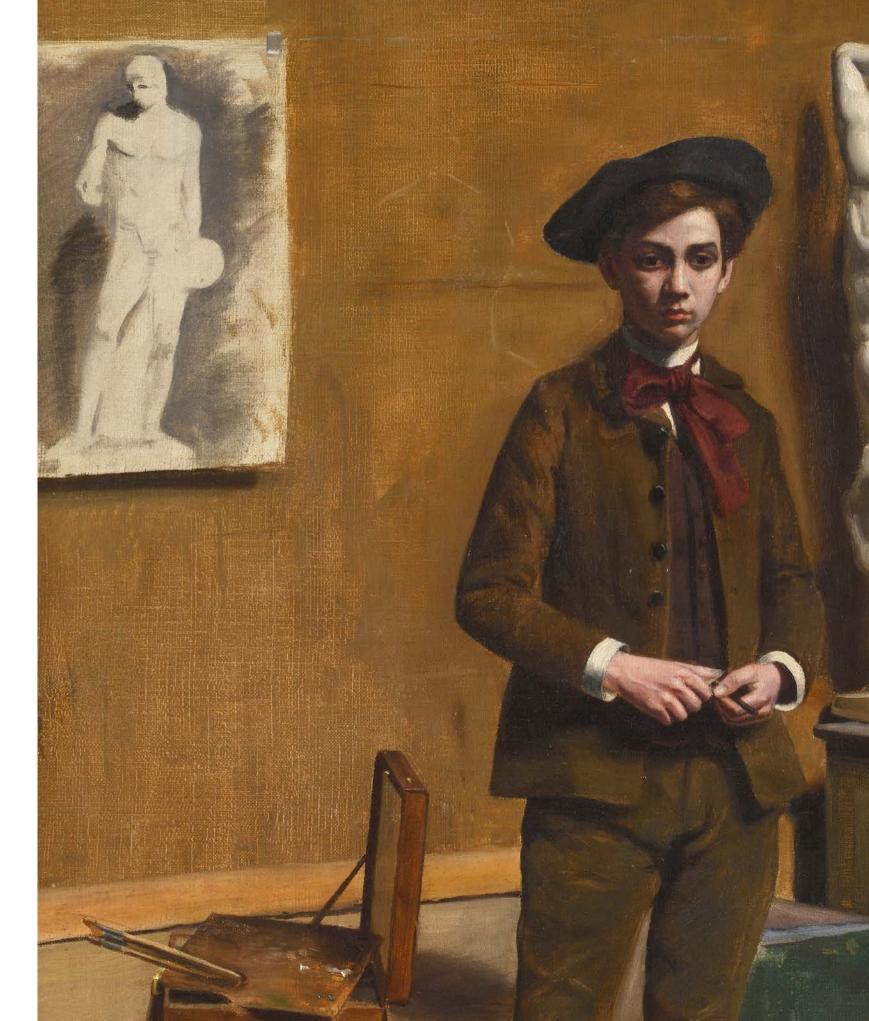
lisé par Gauthier et figurant ces deux œuvres, pour lequel il obtient la note de dix-sept points, décrochant ainsi un premier prix. La date inscrite par l'artiste de mars 1890, soit l'année d'obtention de son diplôme, précédant son départ à Paris, nous permettrait de dater raisonnablement notre tableau de la même année. Il est également intéressant de comparer notre tableau avec une photographie prise dans l'atelier (ill. 2), où figure un modèle posant à côté du plâtre en question, ainsi que de nombreuses esquisses réalisées sur le mur, attestant ainsi de la concordance entre notre tableau et la vie de l'atelier. Cette collection de modèles en plâtre appartenant à l'institution a été notablement enrichie par le précédent directeur, Théodore Devilly⁷, et a permis l'apprentissage de plusieurs générations d'artistes nancéiens. En atteste à nouveau des dessins d'Émile Friant, d'une génération antérieure à notre artiste, qui copia également à maintes reprises le chef-d'œuvre de Polyclète⁷. La pratique du dessin conserve ici une place primordiale dans la formation des élèves souvent destinés à l'industrie d'art, futurs créateurs de modèles ou habiles copieurs de modèles existants. (S.A.-T.)

1. Christian Debize, « L'École de Nancy. Foyer de l'Art nouveau», La Cote des antiq*uités*, n° 1, octobre 1987, p. 51. 2. L'École de Nancy, 1889-1909. Art nouveau et industries d'art, cat. exp., Nancy, galeries Poirel, 24 avril-26 juillet 1999, Réunion des musées nationaux, p. 29. 3. Valérie Thomas, «Émile Gallé et l'association École de Nancy», Annales de l'Est, numéro spécial, 2005, p. 259-262. 4. Nancy, 1999, op. cit., p. 34. 5. Jean Paul Terray, Page spéciale, « Peintre de la préhistoire » : Camille Gauthier [en ligne], Ina

Culture, 1er janvier 1950, URL: https://www.ina.fr/ ina-eclaire-actu/video/ rbf02018606/page-specialepeintre-de-la-prehistoirecamille-gauthier. 6. Émile Friant, 1863-1932 : Le dernier naturaliste?, cat. exp., Charles Villeneuve de Janti (dir.), Nancy, musée des Beaux-arts, 4 novembre 2016-27 février 2017, Éditions Somogy, 2016, cat. 28, repr. p. 82. 7. Nancy, Archives municipales, cote 2 R 38, dans Nancy, 2016, op. cit., p. 17-18. 8. Nancy, 2016, op. cit., cat. 11-k et 11-l, repr. p. 58-59.



ill. 2. Anonyme, *Un modèle posant dans l'atelier à l'École de dessin et de peinture à côté du plâtre du* Discophore, fin du XIX^e siècle, photographie, collection particulière.



Raoul Dufy (Le Havre, 1877 — Forcalquier, 1953)

- 33. *Une branche de lilas, dessin préparatoire à* Pour un Herbier *de Colette*, vers 1951
- 34. Bouquet d'anémones, dessin préparatoire à Pour un Herbier de Colette, vers 1951

33. Une branche de lilas, dessin préparatoire à Pour un Herbier de Colette, vers 1951

Aquarelle sur papier Arches (BFK Rives), 33 x 25,3 cm. Catalogue raisonné n° As-1768. Originaire de Normandie, c'est dans sa ville natale du Havre que Raoul Dufy s'initie au dessin et à la peinture, en fréquentant les cours du soir de l'École municipale des Beaux-arts sous la houlette de Charles Lhuillier. Dès 1900, bénéficiant d'une bourse, il s'installe à Paris, poursuivant sa formation académique à l'École nationale des beaux-arts dans l'atelier de Bonnat. Rapidement cependant, Raoul Dufy s'éloigne d'une approche trop académique et puise dans les mouvements de l'avant-garde dont il est le témoin, sans pour autant se rallier de façon radicale à aucun d'entre eux. Il approche ainsi le fauvisme, dont il garde en mémoire le coloris éclatant, avant de revenir à une rigueur cézanienne, puis d'être « en coquetterie avec le cubisme », d'après la formule de Bernard Dorival¹. Il trouve alors sa propre voie, celle de la couleur vive, de l'arabesque, de la fantaisie et de la légèreté. Artiste prolifique, prompt à l'innovation et à l'expérimentation, Dufy ne se limite pas à son activité de peintre de chevalet, et aborde le grand décor, dont le chefd'œuvre est sans doute La Fée électricité (1937, Musée d'Art moderne de Paris), mais aussi les arts décoratifs. Ses collaborations fructueuses avec Paul Poiret dès 1909, puis avec la maison lyonnaise Bianchini-Férier à partir de 1912, pour lesquels il crée de très nombreux modèles de tissus, en font un représentant majeur des arts décoratifs de ce début de siècle. Suivent également la création de décor et de costumes pour le théâtre à la demande de Cocteau, notamment pour Le Bœuf sur le toit, la céramique avec le maître catalan Artigas, mais également la création de cartons pour le mobilier à la demande de Marie Cuttoli pour Aubusson², et enfin le livre illustré pour lequel il réalise une cinquantaine de projets. Dans ce dernier domaine, les collaborations les plus célèbres sont l'illustration du Bestiaire ou Cortège d'Orphée de Guillaume Apollinaire (1911), La Belle Enfant ou l'Amour à

quarante ans d'Eugène Montfort à la demande d'Ambroise Vollard (1930), ou encore *Pour un* herbier de Colette (1951).

Nos deux aquarelles font partie de ce dernier projet, soit des douze planches aquarellées réalisées par Dufy, respectivement reproduites page 31 (cat. 33) et page 39 (cat. 34). Cette édition de luxe, tirée seulement à 366 exemplaires, est commandée à l'écrivaine par l'éditeur suisse Henry-Louis Mermod et paraît en 1951. Ce livre s'articule en vingt-deux chapitres, qui plus que des descriptions scientifiques caractéristiques d'un herbier traditionnel, sont plutôt des divagations littéraires de l'écrivaine, qui se plaît à évoquer des souvenirs personnels, mais également des références à d'autres personnalités artistiques (Mallarmé, Gounod, Redouté, etc.). Afin d'illustrer l'ouvrage, Dufy réalise douze aquarelles faisant référence aux portraits de fleurs réalisés par l'écrivaine, ainsi que des dessins à la mine de plomb représentant des feuillages faisant office de culs-de-lampe pour chaque chapitre. Les aquarelles réalisées ont été ensuite reproduites en phototypie et au pochoir³.

L'aquarelle titrée Bouquet d'anémones illustre le chapitre du même nom⁴, tandis qu'Une Branche de lilas est évoquée dans deux chapitres plus généraux que sont Fétidité⁵ et Le Lackee et le Pothos⁶. Dufy aborde ici un sujet qui lui est cher, la fleur, ainsi qu'un médium qu'il affectionne particulièrement, l'aquarelle. En effet, Dufy a eu l'opportunité de travailler à de nombreuses reprises sur le motif floral, qu'il conserve également dans son œuvre de peintre. Quant à l'aquarelle, technique qui semble simple de prime abord mais qui en réalité nécessite un geste sûr, car elle ne permet aucun repentir, elle est très utilisée par l'artiste, qui décrit ce médium comme «l'art de l'intention et de l'improvisa-



34. Bouquet d'anémones, dessin préparatoire à Pour un Herbier de Colette, vers 1951

Aquarelle sur papier Arches (BFK Rives), 32,3 x 25 cm. Catalogue raisonné n° As-1767. tion⁷ », notions qui semblent opportunes pour décrire nos deux dessins. Raoul Dufy a traité l'anémone a de nombreuses reprises dans la création textile, mais les contraintes imposées par ce domaine des arts décoratifs produisait des fleurs aux contours très cernés. Libéré de ces contraintes, l'artiste laisse libre cours à la vivacité de son pinceau, et le dessin et la couleur en viennent à se dissocier.

Dans sa vaste production consacrée au livre illustré, Dufy a cherché les moyens plastiques pour exprimer les idées véhiculées par le texte, sans pour autant en donner une traduction trop littérale, faisant ainsi de ces illustrations des œuvres à part entière8. L'artiste respecte les textes de Colette en adoptant notamment un cadrage serré, qui convient bien aux « portraits » de fleurs de l'écrivaine, sans s'attacher à l'exactitude scientifique des plantes évoquées. Il reste également très proche de la description que celle-ci fait du bouquet d'anémones, que ce soit dans le coloris « promesses d'écarlate, de rose et de violet9 », comme dans la composition: le vase correspond ainsi au « bain de pied tiède, et c'est presque par bonds qu'elles ressuscitent10 », et leur positionnement dans ce dernier semble faire écho à cette citation: « elle se déploie de toutes parts11 ». En revanche, le libre-arbitre de Dufy semble s'exprimer davantage à travers la *Branche de lilas*, plante

qui n'avait pas de chapitre entièrement dédié. Il choisit cependant de représenter cet arbre plutôt que les autres citées dans les chapitres *Fétidité*¹² et *Le Lackee et le Pothos*¹³, où est évoquée dans le premier texte l'odeur de cette plante, puis la forme de ses fleurs dans le second.

Ce travail de traduction que nécessite le livre illustré semble avoir apporté toute satisfaction à Colette, à en juger par les propos de l'écrivaine : « c'est un commentaire éclatant que donnèrent, au revers de mes textes intitulés pour un herbier, les aquarelles de Dufy. Quel autre objectif serait digne des corolles, des tiges inclinées, que sur douze pages la main de Dufy glorifia (...)? Que fut devenu mon petit essai botanique privé de Dufy¹⁴? ». (S. A.-T.)

1. René Jullian, *Dufy*, cat. exp., Lyon, musée de Lyon, 1957, [n.p.].
2. Dora Perez-Tibi, « *Raoul Dufy et le livre* », dans *Raoul Dufy*, cat. exp., Lyon, musée des Beaux-arts, 1999, cat. 171, p. 221.
3. *Ibid.*, cat. 171, p. 220.
4. Colette, *Pour un herbier*, Paris, Editio – Citadelles & Mazenod, 2021 [fac-simile de l'édition originale de 1951], p. 63.

5. *Ibid.*, p. 41.
6. *Ibid.*, p. 50.
7. Dora Perez-Tibi, *op. cit.*, cat. 171, p. 220.
8. *Ibid.*, p. 212.
9. Colette, *op. cit.*, p. 64.
10. *Id.*11. *Id.*12. *Ibid.*, p. 41.
13. *Ibid.*, p. 50.
14. Colette citée par Berr de Turique dans *L'amour de l'art*, 1953, p. 12, cité dans Dora Perez-Tibi, *op. cit.*, p. 221.



Eugène Leroy (Tourcoing, 1910 — Wasquehal, 2000)

35. Autoportrait, ou « Tête », années 1990

Fusain, lavis d'encre noire et rehauts de craie blanche. 64,5 x 49 cm. Signé et daté indistinctement en bas à droite: « E Leroy [?] 97 [?] ». **Bibliographie** Eugène Leroy. Autoportrait, cat. exp., Bruno Gaudichon (dir.) et Éric de Chassey, Roubaix, La Piscine - Musée d'art et d'industrie André Diligent, 19 juin -19 septembre 2004, Paris, Gallimard, cat. 17, p. 18, repr. p. 61. Exposition Eugène Leroy. Autoportrait, Roubaix, La Piscine - Musée d'art et

d'industrie André

Diligent, 19 juin -19 septembre 2004. Originaire de Tourcoing, Eugène Leroy suit une formation académique très brève, se résumant à l'enseignement du dessin auprès de Fernand Beauchamp¹, puis de quelques mois passés à l'école des beaux-arts de Lille, et enfin d'un passage tout aussi fugace à l'Académie de la Grande Chaumière à Paris. C'est donc principalement un apprentissage autodidacte qui façonne sa longue carrière d'artiste, menée de concert jusqu'en 1962 avec son activité d'enseignant de français, latin et grec. Après une première exposition personnelle en 1937 à la galerie Monsallut à Lille, le travail de Leroy attire collectionneurs et marchands de renom, tels Pierre Loeb, Claude Bernard, ainsi que Jan Hoet (directeur du musée d'Art actuel de Gand) et Michael Werner qui lui offrent une reconnaissance internationale, mais séduit également l'artiste Georg Baselitz. Difficilement rattachable à un mouvement spécifique, Leroy oscille sans cesse entre figuration et abstraction. En ce sens, sa peinture est décrite comme « semi-figurative » par Jan Hoet². L'artiste emprunte largement aux maîtres anciens, dont Giorgione et Rembrandt, qu'il admire tant, ainsi qu'aux sujets classiques tels le nu, l'autoportrait, la nature morte ou le paysage. Si le fondement de l'œuvre de Leroy peut donc être qualifié de classique, la transcription plastique de ces sujets est quant à elle aux portes de l'abstraction tant les empâtements distinctifs de l'artiste rendent difficile la lecture de l'œuvre au premier regard. Cette superposition de matière découle d'un processus de création particulièrement long, Leroy revenant sans cesse sur ses œuvres et ce durant plusieurs années.

Si l'huile est sa technique de prédilection, Leroy s'adonne également au dessin, à la gravure mais aussi à la sculpture. Notre œuvre s'inscrit dans la continuité de la longue série d'autoportraits réalisés par Eugène Leroy dont le premier, intitulé Le Jeune homme à la vitre, est daté de 1928. Ce sujet récurrent dans la carrière de l'artiste aborde les questions chères à Leroy que sont la relation entre matière et lisibilité, mais également le traitement de l'ombre et de la lumière. Il ne s'agit pas tant d'y déceler la ressemblance du modèle que la présence de ce dernier. Plutôt que des autoportraits, l'artiste préfère parler de « têtes » : « J'en ai toujours fait – mais ce ne sont pas des autoportraits. C'est des têtes. L'autoportrait ne m'intéresse pas³. »

La lisibilité est mise en difficulté non plus par les empâtements de l'huile mais par les vifs contrastes d'ombre et de lumière. Une silhouette semble émerger ou s'enfoncer dans l'ombre; la noirceur du fusain est renforcée par des lavis d'encre noire; la lumière est apportée par le papier laissé en réserve et quelquefois soulignée par des rehauts de craie blanche. On distingue un visage de troisquarts, une paire de lunettes, une oreille, un nez très peu modelé et une bouche à peine visible. Plus que l'identité du portraituré, c'est la tête appréhendée comme un objet qui intéresse effectivement l'artiste: « étant peu architecte, ce n'est pas la structure de la tête qui m'intéresse. Dieu sait pourtant, que j'ai dessiné des têtes de mort - pour la structure! Mais la tension de la tempe, le baroque de l'oreille, le globe de l'œil (...) la bouche (...)! Ce trou noir est quelque chose d'extraordinaire pour moi⁴!». Comme dans ses toiles, le papier est ici surchargé de matière, dont les traits laissent entrevoir la touche rapide. (S. A.-T.)

1. Eugène Leroy. Peindre, cat. exp., Julia Garimorth (dir.), Paris, Musée d'Art Moderne de Paris, 15 avril-28 août 2022, Éditions Paris Musées, 2022, p. 462. 2. Eugène Leroy. Exposition du centenaire, cat. exp.,

Tourcoing, MUba Eugène-Leroy, 10 octobre 2010 -31 mars 2011, Paris, Hazan, 2010, p. 49. 3. Éric de Chassey dans Roubaix, 2004, op. cit., p. 12. 4. Éric de Chassey dans Roubaix, 2004, op. cit., p. 37.





English version

Authors:
Sarah Avenel-Tafani (S. A.-T.),
Eva Belgherbi,
Philippe Bordes,
Arnauld Brejon de Lavergnée,
Jamie Mulherron
and Marianne Paunet (M. P.)

English translation: By Philippe Bordes, Eva Belgherbi, Jeremy Harrison (J. H.) and Jamie Mulherron Jacques Stella (Lyon, 1596 – Paris, 1657)

1. Madonna and Child giving a blessing

Oil on canvas, 82 x 65.5 cm. Police stamp on the back of the relining canvas, with the coat of arms of the Crown of France: "COMMISSAIRE DE POLICE DE PARIS / Q^{TIER} DE S^{TE} AVOYE". A label on the back: "n° 354". **Provenance:** A 19th century Parisian collection (?). Sale, Sweden, Stockholms Stads Auktionsverk, 2 November 1939. Swedish private collection. **Literature:** Unpublished.

Jacques Stella was the son of François Stella, or Stellaert, a painter of Flemish origin, known for his signed drawings of Roman views. He was born in Lyon in 1596 and, although little is known about his training, it is attested that around 1616-1619 he lived in Florence as a pupil of Jacques Callot. In 1623, Stella moved to Rome where he became a member of the Academy of Saint Luke until 1630 and spent time with Nicolas Poussin, among others. At first he drew mainly for the printmakers until he gained recognition for his painting. He became a specialist in painting on semi-precious stones, a genre that was particularly appreciated by the family of Pope Urban VIII Barberini. He left Rome for France in 1634 with the French ambassador Charles de Créqui. After a year in Lyon, he settled in Paris in 1635. There he was appointed painter to the King and was invested in 1644 into



the Order of Saint Michael. Stella was then among the leading painters of the Regency alongside Laurent de La Hyre, Philippe de Champaigne and Eustache Le Sueur. In 1641, with Poussin and Simon Vouet, he was commissioned to paint the oratory of the Jesuit Noviciate. His contribution was a painting of *Jesus Discovered by His Parents In the Temple*, which is now considered to be his greatest masterpiece.¹

One of the most sensitive aspects of Stella's work is typified in his scenes from the childhood of Christ, particularly his *Madonna and Child* and *Holy Family* paintings. This recently discovered *Madonna and Child* focuses on the essentials: the Virgin holds the Child Jesus in her lap as he gives a blessing, while a basket containing her needlework bears witness to a modest and industrious existence. Following the example of the great masters and in the style of Raphael, Stella (who had produced many small-format *Madonnas* on stone or copper) has achieved a perfect balance in this half-length composition.

The composition was engraved the same way round (necessary for the blessing to come from Christ's right hand) with the stamp of François de Poilly: "à l'enseigne de St Benoist" (ill. 1). There are a few differences from the painting, particularly in the position of the Virgin's hands, the veil covering His chest, and the still life of the basket of wool. The drapery in the background is also arranged differently. There is a copy of this painting in the church in Loguivy-de-la-Mer, which contains variants on both the painting and the print.² (M. P. – tr. J. H.)

ill. 1. Anonymous engraving after Jacques Stella, published by François de Poilly, *Madonna and Child Giving a Blessing*, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Da- 20 -fol (Stella), t. I.

We are grateful to Sylvain Laveissière for his help in writing this commentary.

1. See Sylvain Laveissière (ed.), *Jacques Stella (1596-1657)*, exh. cat., Lyon, Musée des Beaux-arts, 17 November 2006 - 19 February 2007, Toulouse, Musée des Augustins, 17 March-18 June 2007, Paris, Somogy, 2006, cat. 81, p. 148-149.
2. Sylvain Kerspern, «L'exposition Jacques Stella à Lyon: enjeux et commentaires», *La Tribune de l'Art* [online], 29
December 2006, ill. 23. URL: https://www.latribunedelart.com/l-exposition-jacques-stella-a-lyon-enjeux-et-commentaires.

Jacques Blanchard (Paris, 1600 — Paris, 1638)

2. Madonna and Child

Oil on canvas, 92 x 73 cm.

The success of the theme of the Virgin and Child in Paris and in the provinces, both in painting and in sculpture, was linked to what Abbé Brémond and many historians have called "the great mystical surge". The emphasis on devotion to the Virgin Mary and the Child Jesus is typical of the French School of Spirituality and the Carmelites, among others.



This presentation of a beautiful, previously unexhibited work by Blanchard should not obscure the fact that Tassel, Baugin, Stella, Le Brun and many other 17th-century artists worked on this subject, but the essential point of reference lies in comparisons between Blanchard's *Madonna and Child* paintings and those of Vouet. An interesting dialogue developed between the two artists in Paris in the 1630s. We will take two texts as our starting point. The first, by Félibien (1619-1695) has this to say about Blanchard: "He made a quantity of half-length *Madonnas*, and as he had made them look so pleasant, a good number of people were delighted to have him paint them for them." In his life of Vouet, the same historian writes: "He painted a considerable number of *Madonnas*, and had a particular talent for depicting them well."

A parallel can therefore be drawn between the two artists, which is especially justified since there are now thirteen known *Madonna and Child* paintings by Vouet (to the twelve reproduced by Jacques Thuillier in 1990, we must now add a thirteenth, acquired by the National Gallery of Art, Washington in 2016) and thirteen by Jacques Blanchard (ills.1 to 13). We have reproduced here either the paintings (they were not all engraved) or the engravings.³⁻⁴

Blanchard died early in the century, in 1638, eleven years before Simon Vouet. Vouet seems to have begun working on the theme after that date (it is noteworthy that the twelve *Madonna and Child* prints, engraved after Vouet, date precisely from 1638 to 1661). Jacques Thuillier draws this conclusion: "It could well

be that Blanchard's Madonnas, which were highly appreciated by collectors, spurred Vouet to emulate them."⁵

Although Jacques Thuillier stresses the fact that Blanchard's *Madonnas* were earlier than Vouet's, he compares several of the former's *Madonna and Child* paintings with compositions on the same subject by Vouet. For example, Blanchard's first *Madonna and Child* (ill. 1) is compared to Vouet's *Madonna and Naked Child*, engraved by Pierre Daret in 1650; the *Madonna and Child* (in profile) (ill. 8) to the *Madonna and Child* (in profile) engraved by Jean Boulanger in 1661; the *Madonna and Child* (asleep, with a wooden chair) (ill. 9) to that of Vouet, engraved by Boulanger in 1657; the *Madonna and Child* (asleep) in the Museum of Fine Arts of Clermont-Ferrand (ill. 12) to the *Madonna and Child with a Rose* in the Musée de Marseille, etc.

Did the artists spur each other on? Thuillier points out that Blanchard was ahead of Vouet by several years.

This new *Madonna and Child* by Blanchard, which is also familiar from the engraving (ill. 7), from an original and from two other versions⁶ – a highly accomplished painting by any definition – can be compared to Vouet's *Madonna and Kneeling Child*, now lost but familiar from an engraving by Pierre Daret (1650).⁷

The new painting, presented here, is a fine addition to the corpus of *Madonnas* by Blanchard. One is struck by the wonderful simplicity of the frontal composition, the eloquent gesture of the Infant Jesus, the intelligence and softness of the light, the bold reds and blues, and above all the painting's excellent state of preservation. And when one takes into account the fact that Blanchard explored the theme of women and children in both secular (e.g. Charity) and religious subjects (e.g. his many paintings of the Holy Family), it is not unreasonable to think of Blanchard as a painter of women.

Jacques Thuillier has made an interesting observation on the (Latin) captions to the engravings: "The inscriptions are usually ingenious, often beautiful and sometimes profound. They can also sometimes be awkward or naively devout. Yet they are all interesting and useful reminders that what we now think of as conventional images could in the past have served as spiritual meditations suited to every state of mind." (Arnauld Brejon de Lavergnée – tr. J.H.)

ill. 1. Madonna and Child (naked, standing on her knee), engraving by Jean Couvay (Thuillier, 1998, cat. 9)

ill. 2. Madonna and Child (naked, sitting on her knee) (Thuillier, 1998, cat. 10)

ill. 3. Madonna and Sleeping Child, engraving by Pierre Daret, 1638 (Thuillier, 1998, cat. 34)

ill. 4. Nursing Madonna, anonymous engraving (Thuillier, 1998, cat. 40)

ill. 5. Madonna and Child (clothed, seated on her arm, in a glory of cherubim), anonymous engraving, (Thuillier, 1998, cat. 68)

ill. 6. Madonna and Child (naked and standing), engraving by Jacques Blanchard (?), (Thuillier, 1998, cat. 69)

ill. 7. Madonna and Child (with outstretched hand), engraving by François de Poilly (corresponding to our painting) (Thuillier, 1998, cat. 73)

ill. 8. Madonna and Child (in profile), attributed to Blanchard, oil on canvas, 60.5 x 52.8 cm, France, private collection (Thuillier, 1998, cat. 94)

ill. 9. Madonna and Child (asleep, with a wooden chair), anonymous engraving published by Le Blond (Thuillier, 1998, cat. 96)

ill. 10. Madonna and Child, engraving by Gilles Rousselet from the Clermont-Ferrand painting, (Thuillier, 1998, cat. 98)

ill. 11. Madonna and Child (with globus cruciger), oil on canvas, 81.3 x 65.2 cm, France, private collection (Thuillier, 1998, cat. 99)

ill. 12. Madonna and Child (asleep), engraving by Gilles Rousselet (Thuillier, 1998, cat. 100)

ill. 13. Madonna and Child, oil on canvas, 78,09 x 59 cm, Paris, collection Guy and Héléna Motais de Narbonne

1. André Félibien, Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, Trévoux, éd. 1725, vol. III, p. 391.

3. Jacques Thuillier, Barbara Brejon de Lavergnée, Denis Lavalle, *Vouet*, ehib. cat., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 6 November 1990-11 February 1991, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 294-295.

4. The twelve Madonnas (ill. 1-12) are reproduced in: Jacques Thuillier, *Jacques Blanchard* (1600-1638), exh. cat., Rennes, Musée des Beaux-arts, 6 March-8 June 1998, Rennes, Musée des Beaux-arts de Rennes, 1998.

5. Thuillier, 1990, op. cit., p. 295.

6. An original is in the collection of Jean-Pierre Changeux (Thuillier, 1998, op. cit., cat. 73, p. 228), an autograph version exists on the Parisian art market through the Antoine Tarantino Gallery (Guillaume Kazerouni, Jacques Blanchard au musée des Beaux-arts de Rennes, Rennes, Musée des Beaux-arts, 2015, fig. 9, p. 19; he provides useful details in note 55 of his article) and another version has been published by the Heim Gallery (Religious and Biblical Themes in French Baroque Painting, Londres, Heim Gallery, 1974). One detail differs from all the painted version compared to the engraving, the veil of the Virgin.

7. Thuillier, 1990, op. cit., p. 295 (engraving in the middle of the top row). 8. lbid., p. 21.

Henri Gascar (Paris, 1635 – Rome, 1701)

3. The Madonna and Child, 1685

Oil on canvas, 75×60.5 cm. Signed, localised, and dated on the back of the canvas: "H. Gascar. Pinx. Roma. 1685"

The Virgin, half-length, presents to us the Christ child who she holds upon her knees. Her head is tilted to the right while her doleful but lively eyes look directly at us. She has rich brown hair and eyebrows, rosy cheeks, and her full and sensual lips are of cupid's bow form. The infant, arms outstretched, emanates an almost supernatural presence. Tousled hair, his brown eyes fixed upon the spectator, he has the pink tint of childhood and his between his lips can be seen three little white milk teeth.

The painting is modest and uncomplicated, with only one or two flourishes such as the purple highlight in the Virgin's hair and the cuff of her white shift. With the neutral background, nothing distracts from the two figures which appear before us. Perhaps the most extraordinary part of the picture are the hands of Virgin and of the Christ child at the left. With a single finger the Virgin holds the hand, palm open, stubby fingers extended,



of the Messiah. With his other hand raised in a gesture of benediction, the child seems to welcome the whole world.

The best documented part of Gascar's life, a painter born in Paris in 1635, is his stay in England in the 1670s. Here, for a short period, Gascar became the most popular portrait painter at the court of Charles II, in particular for the mistresses of the king, Barbara Villiers, Duchess of Cleveland, Louise de Keroual, Duchess of Portsmouth, and Nell Gwyn. Even if at first sight these aristocratic portraits seem a long way from the simplicity and the religiosity of our Virgin, pained in Rome in 1685, they none-theless explore the profound bond between mother and child. For example, the *Louise de Keroual with her son Charles Lennox* (Deene Park, Northamptonshire) and *Barbara Villiers with her daughter Charlotte* (formerly Ditchley Park, Oxfordshire) are touching portraits of mothers posing with their children holding hands.

In 1678, Gascar left London for Paris and in 1680 he became a member of the Royal Academy. For his reception he painted the portraits of Pierre de Sève and Louis Elle The Elder (Château de Versailles) which were presented on 26 October 1680. But Gascar did not dwell long in Paris and after only a year left to set up in Rome where he remained for the rest of his life. In Rome he painted the portraits of visiting European aristocrats, and he also took up the brush for religious subjects.

In 1698, for the church of Santa Maria dei Miracoli in Rome, Gascar painted an altarpiece for the Chapel of Saint Antony of The Virgin and Child with Saint Antony of Padua and Saint Antony Abate.¹ This painting is testimony to the influence of contemporary Roman painting on Gascar. By contrast our Virgin and Child, which was painted more than ten years earlier, remains strongly French in spirit. Its pared down nature and simplicity evokes the Gallican theology of Port-Royal, and like the Virgins of Philippe de Champaigne, and even those of Pierre Mignard, Garcar's Virgin explores the deepest of emotions with an economy of means. (Jamie Mulherron – tr. Jamie Mulherron)

I wish to thank Alastair Laing, Aude Gobet at the Documentation des Peintures du Louvre, Eleanor « Ellie » Sheppard at the Witt Library, and Vanessa Knight at the archives of the National Portrait Gallery.

1. François Chartrain, Œuvres d'artistes français, ou d'une nation proche, visibles à Rome [eBook], Atramenta, 2021, p. 261.

Pierre Nicolas Sicot, dit Pierre Nicolas Legrand ou Pierre Nicolas Legrand de Sérant

(Pont-l'Évêque, 1758 - Bern, 1860)

4. The Death of Socrates

5. Bacchus and Ariadne

Pierre Nicolas Sicot was born on March 29th, 1758, in the town of Pont-l'Évêque in Normandy. By twice changing his name, he sowed much confusion among his historians. When he exhibited his works in Lille in 1784, he called himself Legrand and from 1818 in Switzerland, Legrand de Sérant (or Serrant). What's more, the erroneous transcription of his name in several early biographical sketches has been regularly taken up: *Scot* or *Scott* for *Sicot*, and *Lérant* for *Sérant*.¹

For his training, Legrand went on Rouen, a move no doubt inspired by the reputation of the director of the drawing academy, Jean-Baptiste Descamps (1714-1791). Legrand then went to Lille, where on August 16th, 1784, the local academy welcomed him among its members. That same year, he took part in the exhibition organized by the academy, sending no less than seventeen paintings and eight drawings, none of which can be identified today with certainty. Among these, the most important was a subject imposed by the academy for his reception piece, *The Supper at Emmaus*, "three *pieds* wide and four *pieds* high". The records of the Lille academy confirm that he resided in the city at least until January 1786. An archival document from October 3rd, 1788, confirms that he was by that date in Saint-Cyr-sur-Loire, on the northern periphery of Tours, near his wife's hometown.³

Among the works sent by Legrand to the Lille Salon in 1784 was a drawing of a strange ritual performed by Mexican priests, described by the Abbé Raynal in his *History of the Two Indies*, a subject that reveals a taste for original subjects and a reform-

91

ist sensibility. During the Revolutionary period, he continued to produce genre scenes and erotic pictures: a Peasant Woman shown in her well-stocked kitchen bears the date "1792", while a nude Venus, stretched out on a bed of folds and billowing clouds, is signed and dated, "Year 2 of the French Republic" (1793-1794).4 During the summer of 1794, he took part in the contest organized by the Committee of Public Safety as a way to support artists in need of work. He submitted The Mayor and Council of Trier Presenting the Keys of the City to the Representatives of the French People. In March and April 1795, Legrand became one of the most active members of the Republican Society of the Arts. 5 His highminded speeches agree well with the spirit of his allegorical compositions, in particular the one in Vizille that celebrates the century of the Enlightenment: Time Unveiling Truth (ill. 1), sitting on a globe labeled "XVIII", admired by an assembly of the famous figures of Antiquity and the Old Testament.

The following years were particularly productive for Legrand. One of his submissions to the Salon in 1796, the *Portrait of the Family of Franz Salomon Wyss, General Commissioner of the Canton of Bern* (Private collection), is the first indication of Legrand's activity in Switzerland. The reasons that incited Legrand to visit Bern are not known, but most likely some persons in his circle suggested to him that he would find work there. A name that comes to mind is Alexandre François Neuhaus (1747-1803), doctor to the city of Bienne before the Revolution, who resided in Bern from 1791. The allegorical portrait of Neuhaus by Legrand, for which discordant sources indicate a date between 1791 and 1796 (New Museum of Bienne), is a spectral scene that evokes the contemporary phantasmagoria of Robertson and the vogue for gothic romanticism.

The judges of the 1794 contest awarded Legrand a second support prize, destined to finance the production of a work for the State. He chose to paint the *Death of Pliny the Elder* that he submitted to the Salon in 1799, along with a sketch of the composition. Executed on a large scale, his painting was sent to the museum in Dijon, from where it disappeared during the Second Empire.⁶ He presented at the same Salon the *Fall of Phaeton*, a powerfully romantic masterpiece, that calls to mind the apocalyptic visions of John Martin (1789-1854).⁷

Legrand manifested his support for the Imperial regime in 1812 with the *Birth of the King of Rome*, an allegorical composition for which a drawing is preserved. After the return of the Bourbons, he rallied to the restored monarchy: in 1814, he sent to the Salon an "allegorical sketch", the *Entry of Louis XVIII into Paris* (Paris, Musée Carnavalet). Before the end of the Empire, Legrand had renewed his Swiss contacts and no doubt had again traveled to Bern, for in 1814 he exhibited at the Salon the *Portrait of Minister [Emanuel] Salchli, Former Professor at the Bern Institution, Pastor and Poet* (Bern, Kunstmuseum).

Legrand exhibited the portrait again in Bern, with the title, *The Helvetian Bard*, in 1818, around the time he contracted a second marriage with the poet's daughter. This romantic cult of

nature is present in the pictorial evocation of the rites and beliefs of primitive societies, the *Offering to the Sun, of the Piety of the Ancient Gauls*, first exhibited in Paris in 1812, then in Bern in 1824 and two years later in Geneva (Neuchâtel, Musée cantonal des Beaux-Arts). In 1818, he participated in the exhibition of living artists organized in Bern, with the *Death and Apotheosis of Admiral Nelson at the Battle of Trafalgar*, a theme suggested by a print after Benjamin West (1738–1820) published in 1809. Three versions of Legrand's composition are known, the earliest preserved in the National Maritime Museum in Greenwich. A second version of the composition is in the Walters Art Museum in Baltimore and the final painting in the Ferens Art Gallery of Kingston upon Hull, with a Bern provenance.

Legrand became a much sought-after painter in his adopted city. He allowed himself to rewrite his personal history and invented "his emigration and exile during the Terror of the French Revolution". He painted dozens of sober bust-length portraits of local notabilities. For this same clientele, he devoted his brush to the depiction of village customs and mountain landscapes of the region. Finally, until his death in 1829, he continued to produce small-scale canvases that were easy to sell, pleasant mythologies, still-life paintings, and religious devotional subjects. (Philippe Bordes – tr. Philippe Bordes)

For their help, my thanks go to Regina Bühlmann of the Kunstmuseum of Bern and to Bernadette Walter of the New Museum of Bienne.

A more detailed version of Legrand's biography can be found online: https://independent.academia.edu/PhilippeBordes.

1. Albert Pomme de Mirimonde, "Pierre-Nicolas Legrand, peintre franco-suisse", Gazette des Beaux-Arts, November 1959, pp. 263-278; François Pupil, "Deux tableaux révolutionnaires de Pierre-Nicolas Legrand", L'Estampille, October 1988, pp. 6-8; Robert Ludwig Wyss, "Pierre-Nicolas Legrand und das Familienbild des Franz Salomon Wyss. Ein Beitrag zum bernischen Gruppenbild im 18. Jahrhundert", Florens Deuchler, Mechthild Flury-Lemberg, and Karel Otavsky (ed.), Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien Festschrift zum 70. Geburtstag von Michael Stettler, Bern, 1983, pp. 216-227.

2. Registered under the name of Sicot, he received a prize for drawing after the life model in 1774 and 1775, and for painting in 1778; these last two indications are pertinent if the winner designated by D.M. Gosseaume as "Picot" is a misnomer (*Précis analytique des travaux de l'Académie* (...) de Rouen...[4:1771-1780], Rouen. 1819, pp. 42, 44, 49).

3. Louis de Grandmaison, "Les registres de l'état-civil du canton de Tours-Nord", Bulletin et mémoires de la Société archéologique de Touraine, 44 (1905), pp. ix, 340. He is reported to have married his wife in Tours in 1786.

4. The first was sold at auction in Milan, Il Ponte, October $22^{\rm nd}$, 2019, no. 94; the second in Paris, Tajan, June $28^{\rm th}$, 2008, no. 73.

5. Henry Lapauze, Procès-verbaux de la Commune générale des arts et de la Société populaire et républicaine des arts, Paris, 1903, p. 414-415.

6. On the circumstances of the disappearance of the picture, see the divergent narratives of Mirimonde (*Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1965, p. 213, n. 1) and Alain Roy (*Les envois de l'État au musée de Dijon (1803-1815)*, Strasbourg. 1980. p. 10).

7. Paris, Tajan, June 12th, 1995, no. 90.

8. Zurich, Koller Auctions, March 26th, 2019, no. 3431.

9. This is cited after a manuscript or a lithographed sheet (untraced), known from a photocopy in the New Museum of Bienne, titled "Program of the Portrait of Dr Neuhaus, famous doctor in Bienne and in Nantes", "painted in Bienne", comprising a long description of motifs and allegories. The document indicates at the bottom, "Nantes 1794", but the calligraphy is typically romantic and the signature, "Le Grand de Serant, painter", was adopted by the latter only after he moved to Switzerland.



4. The Death of Socrates

Oil on canvas, 128 cm x 186 cm.

Provenance: Switzerland, Zanchi Collection

Literature: Didier Bodart, The Zanchi Collection, Rome, 1985, p. 509,

n° 775 (as Jean Pierre Saint-Ours).

This large painting of the Death of Socrates belonged to Jean Zanchi, who formed his collection in Switzerland from the 1950s on. In the catalogue of his collection published in 1985, Didier Bodart attributes it to Jean Pierre Saint-Ours (1752-1809), perhaps with reference to the drawing of the same subject in the Musée d'art et d'histoire of Geneva. Mehdi Korchane recognized the painting as a work of Pierre Nicolas Legrand, on the basis of the highly personal manner and the spirit of the composition that comes close to melodrama. Unlike Saint-Ours, who followed Jacques Louis David (1748-1825) and many other artists of the period, the chosen moment is not when Socrates, to the dismay of his disciples, extends his hand to grasp the cup of hemlock, but rather the more somber aftermath when the poison starts to act, and the philosopher's body slumps into death. In the foreground, the discarded cup underscores the pathos and the drama.

Nonetheless, several details indicate the influence of the painting David exhibited in 1787, whose composition became widely known from 1798 through the engraving of Jean Massard (1740–1822). A first state of the print was shown at the Salon that year, and a second with modified lettering was edited in 1805. Legrand probably executed his version around 1810–1820, when his work manifests a great sense confidence and ambition. It is close to the *Death of Hector* in the Bern Kunstmuseum, which measures 81,5 by 107 centimeters, and also presents mourning figures arranged to form a frieze. The sketch for this latter work was shown in Bern in 1818.

The borrowings from David include the general disposition of the groups in front of a massive prison wall, the raised arm of Socrates, the expressive gestures of the bewailing acolytes, the floor lamp, the scroll, and discarded chains on the ground.

However, this influence does keep Legrand's interpretation from possessing a high degree of originality. The drama communicated by the emphatic attitudes and the strained expressions of some of the figures create a scene of great intensity. The transparent *frottis*, visibly brushed in with brio, enhance the drama; the peripheral figures thus become ghost-like. On the contrary, the folds of drapery enveloping the principal figures are treated with a loaded brush, notably Socrates whose dress suggests a pair of wings that visually frames him. The colors are muted, browns and bluish greens that Legrand often adopts. The expanse of stones that fill the background, a vast vault that covers all of the figures and brings them together, modulated by a dark niche that directs the gaze toward Socrates, is particularly effective, more romantic and mysterious than the severe prison imagined by David. The figure who receives the philosopher's last words is probably his old friend Crito. Legrand may also have wanted to represent Alcibiades, helmeted on the right, who has cast his sword to the ground, even though his death preceded that of Socrates, since their lives appeared so often intertwined on canvas (Philippe Bordes - tr. Philippe Bordes)

5. Bacchus and Ariadne

Oil on canvas, 72 cm x 93 cm.

This unsigned painting, formerly without an attribution, was ascribed to Pierre Nicolas Legrand by Hubert Duchemin. Several aspects are characteristic of his art: the proportions of the feminine figure, her physiognomy and expression that recall the young girls painted by Greuze, and the strong eroticism of the subject. The buxom figure of Ariadne is close to the *Fruit Seller* of the Rouen museum. She is apparently no longer on the island of Naxos where Theseus abandoned her but transported to the rich and luxuriant realm of Bacchus that provides warmth and comfort. The mountain range in the background, rendered



with a sense of naturalism, suggests an alpine landscape at sunrise. The grotto is traditionally a setting that encourages lovemaking. This is suggested by the still life with the thyrsus of Bacchus and the cup meant to evoke Ariadne. Wearing a crown of vine leaves that place her under her lover's spell, Ariadne tells the story of her misfortunes with tears in her eyes. This shows how Legrand resists standard iconography and seeks to give it a personal and original turn.

Ariadne's stretched-out and somewhat constrained pose, parallel to the picture plane, and the strict profile of Bacchus in an unusually meditative attitude aim to create a sense of antique monumentality. The sharp delineation of the group formed by the two figures gives it the compositional concision of antique cameos, which were highly popular at the time with collectors.

It is not easy to fit this picture securely in a moment of the Legrand's career. In 1812, he showed an interest in the unhappy heroine when he exhibited *Ariadne abandoned on the Island of Naxos*, a painting presently unlocated (though it cannot be totally excluded that this might have been this picture given Legrand's fanciful approach to iconography). The care given to the execution of the two figures, with a synthetic spirit alien to the genre scenes dating from the late 1790s, suggests that it may belong to his Swiss period, around 1815, when he was driven by the need to impose himself to a new public. (Philippe Bordes – tr. Philippe Bordes)

Charles VALFORT (Mâcon, 1808 – Paris, 1867)

6. A Concert in the Studio, 1847

Oil on canvas, 97.3×130 cm. Signed and dated bottom left: "C / VALFORT / 1847".

Literature: Hélène Adhémar, Germain Bazin, René Huyghe, Courbet. L'Atelier du peintre, allégorie réelle, 1855, Paris, Éditions des Musées nationaux, [1944], p. 21, n. 1. Nicole Cruz-Rousset dans Drôle de genre: scènes de genre, exh. cat., Marie Lapalus (ed.), Mâcon, musée des Ursulines, 1 February-30 March 2000, Mâcon, musée des Ursulines, 2000, p. 22.

Exhibition: Salon de 1848 (n° 4366, «Un concert à l'atelier»).

A native of Mâcon, Charles Valfort studied with Gros in Paris, where he probably moved in 1832.¹ He exhibited at the Paris Salons from 1836 to 1857, as well as at the Salon de Lyon from 1840 to 1858. They were mainly genre paintings with an emphasis on orientalist scenes along the lines of Delacroix, inspired by his travels around the Mediterranean from 1838 onwards. These are documented by drawings and paintings.² Alongside his activity as a painter, Valfort was also a lithographer, like his friend François Férogio (1805–1888), whom he met in Gros's atelier. Férogio incidentally was the author of a visiting-card in the name of his friend.³ When he died, Valfort bequeathed 200 francs to the School of Drawing in Mâcon, where he had begun his studies, such as three paintings at the Museum.⁴



From the end of the 18th century, the artist's studio became a theme that developed in an unusual way. The subject was a pretext for representing a community of artists in a sociable space for people with shared affinities. The prototype was probably a painting by Boilly presented at the Salon of 1798, A Gathering of Artists in Isabey's Studio (Paris, Musée du Louvre), which Sylvain Laveissière has described as a "pantheon of friendship". Other examples on the same theme followed, such as The Studio by Horace Vernet in 1821, which depicts a lively scene with people painting, playing music and fencing (private collection), and Courbet's famous 1855 painting The Painter's Studio (Paris, Musée d'Orsay).

There is every reason to believe that the studio painted by Valfort is in fact the one he occupied, according to Salon records, at 3 Rue de Ménilmontant between 1840 and 1849. The works on the wall represent, from right to left, a religious or historical subject, two women in oriental costumes (perhaps Albanian Women, which he exhibited at the 1849 Salon) and a landscape - all of them subjects painted by Valfort. But the easel on the left of the composition is covered with a drapery (an oriental costume?), a signal that painting is over for the time being and that it is now time for music. In the centre of the room, a string orchestra, a flautist and a pianist are giving a concert, while in the lower right-hand corner there is a selection of scores with certain names featured: Jean Rémusat (1815-1880), a flautist; Hélène-Jean-Joseph Miramont (1823-1881), a composer and librettist as well as a flautist; and Sylvain Mangeant (1827-1889), a composer of operettas. Perhaps we were supposed to pick them out among the musicians in the composition; the protagonists have not yet been precisely identified.6 Was this a depiction of Valfort's own violon d'Ingres and is he himself one of the figures? The Turkish figure in the lower left-hand corner, who looks as if he may have been drawn from the painter's travel memories, suggests that the work might be some kind of private "allégorie réelle" of Valfort's artistic life. (M. P. - tr. J. H.)

- 1. Sylvain Laveissière (written communication, September 2022). I am grateful to Mrs Lapalus and Mr Laveissière for their help in the research that gave rise to this commentary.
- 2. Sandra Coullenot in *La Revue du musée de Mâcon À travers chants, fantaisie revue par les chanteurs des rues*, Marie Lapalus (dir.), Mâcon, musée des Ursulines, 2017, p. 18.
- 3. London, British Museum, Inv. 1982,U.1212-1214.
- 4. Léonce Lex, Les Arts à Mâcon: allocution prononcée à la distribution solennelle des prix de l'École de dessin et d'arts industriels, Mâcon, 1893, p. 13; Coullenot, op. cit. 5. Sylvain Laveissière, «L'atelier d'Isabey, un panthéon de l'amitié,» in Boilly, 1761-1845: un grand peintre français de la Révolution à la Restauration, exhib. cat., Annie Scottez-De Wambrechies (ed.), Lille, Musée des Beaux-arts, 23 October 1988-9 January 1989, Lille, Musée des Beaux-arts, 1988, p. 52-63.
- 6. As in Florence Gétreau's study: «Réunions d'artistes dans l'atelier : la place du musicien» in Damien Colas, Florence Gétreau, Malou Haine (eds.), *Musique, esthétique et société au xixe siècle*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 309-326.

Théodore Chassériau

(Santa Barbara de Samaná, 1819 — Paris, 1856)

7. Saint Francis Xavier Baptising Indians, modello for the Church of Saint-Roch, Paris, c. 1853

Oil and black chalk, on paper backed with canvas, 81,5 x 54,7 cm. Signed and dated bottom right: "Th. Chassériau 1854" **Provenance:** Spain, gift of the artist to his cousin René Chassériau (1829?-1904), French consul between 1874 and 1889 in Santa Cruz de Tenerife, then by inheritance. **Literature:** Unpublished.

Théodore Chassériau was born on the island of Santo Domingo on 20 September 1819. He moved to Paris in 1821. He was encouraged by friends and family to develop his natural talent and, in 1830, he was admitted to the *atelier* of Ingres, who was quick to recognize the exceptional qualities of his pupil. Ingres invited Théodore to accompany him to Rome, where he had been appointed director of the Académie de France. But Chassériau's trip to Italy had to wait due to lack of funds. However, the young artist's disappointment was soon replaced by success: when Chassériau first exhibited at the Salon in 1836, he was awarded a third-class medal and hailed as a leading light among young French painters. This success was consolidated at the Salon of 1839 when he exhibited a Susanna Bathing, as well as his Venus Anadyomene or Venus Rising from the Sea (both in the Louvre), to tremendous critical acclaim. The influence of Ingres and Delacroix is evident in Chassériau's work - Baudelaire accused him of "ransacking Monsieur Delacroix." But a freedom of interpretation and a sensitivity informed by his own individuality, as well as his frequent trips abroad (Belgium and Holland in 1837, Italy in 1840-41, and Algeria from May to July 1846) shaped the personality of this major figure of the Romantic movement. He came back from the trip to Algeria with a large quantity of studies; they had a huge influence on his practice, introducing a tinge of Orientalism into his work. The artist embraced all the genres, both sacred and secular, drawing inspiration as readily from the Bible, Ovid and

Virgil as from Shakespeare, and using friends and family over and over again as sitters. Building on his experience of easel painting, Chassériau took on large-scale projects on several occasions: the first was a commission to decorate the Chapel of Saint Mary of Egypt in the Church of Saint-Merri in 1841. This was followed by what was probably the biggest project of his career: decorating the main staircase of the Cour des Comptes (Court of Audit) in the Palais d'Orsay, for which he painted allegories of *War* and *Peace*. Of the artist's last two major projects before his untimely death in 1856, one was at the Church of Saint-Roch – the present sketch is a preparatory study for that first project; the second was at the Church of Saint-Philippe-du-Roule.

Around 1850, Chassériau was commissioned by the State to decorate the baptismal chapel in the Church of Saint-Roch in Paris. He had, as we have seen, plenty of experience in large-scale decoration when he took on this project. He had to create two monumental paintings as pendants in a 17th-century building that already boasted masterpieces by Pierre,



Vien and Doven. The subjects on the left side of the chapel are: Saint Philip Baptising the Eunuch of the Oueen of Ethiopia. And on the right wall: Saint Francis Xavier Baptising Indians (ill.1). The baptism of the eunuch by St Philip is taken from the New Testament, while the story of St. Francis Xavier (1506-1552) recounts the missionary ideal of this close friend of Ignatius of Loyola, who went on an evangelical mission to the East Indies and Japan and was canonised in 1622. The iconographic programme of the chapel thus combines a scene from the New Testament with a scene from modern history. Our study depicts this second subject. Although we cannot attribute with absolute certainty the choice of these subjects to Chassériau since there are no documents relating to the commission, he must have seen them as the perfect opportunity to apply the observations he had made about the ethnic eclecticism of the people and their costumes during his trip to Algeria in 1846.

A number of preparatory studies for these pendants are known to exist, including studies for the figures, but also extant are two oil paintings on canvas or wood that reproduce the overall composition for each theme, as well as two oil paintings on wood that were part of the model for the chapel and which are kept in the Musée Carnavalet (donated by Frédéric Chassériau, 1868). There is also a composite sketch, in oil and black chalk on paper backed with canvas, of the Saint Philip theme (ill. 2) in a private collection. The present work is the pendant of that sketch. Our sketch of St. Francis Xavier, which has never been seen in print before was the property of René Chassériau (1829?-1904) - French Consul in Tenerife (1874-1889) and cousin of the artist – and has remained in the family ever since. The subject of our sketch was hardly changed in the composition, so it is useful to study the various changes to its counterpart in order to understand how the present work fits into the creative process. The grisaille counterpart to ours being the closest to the final work, we believe that these are the artist's last preparatory works for the project. Chassériau seemed to have a pretty clear idea of the composition for his St. Francis Xavier judging by the extant painted sketches, and our grisaille is indeed almost identical to the work on the walls of Saint-Roch. In this, Chassériau has painted in oils on the freshly plastered wall. Faced with the constraints imposed by the architecture of the building, he has fully integrated the semi-circular opening into his composition by having the figure receiving baptism kneel on it in the foreground. Around this central figure, a crowd, of impressive ethnic diversity, has gathered, representing all the peoples converted by the Saint. This diversity is accentuated by the multitude of different feelings expressed by each of the figures. In an upward movement, the crowd in the foreground gives way in the background to the emptiness of the sky, which is interrupted only by the presence of a deacon carrying a tall cross. St Francis Xavier stands to the right of the deacon, sprinkling water, taken from a dish held by an altar boy, over the head of the man being baptised. Théophile Gautier compared the figure of the Saint to some of the finest ascetic heads of Zurbaran and Murillo.¹ Marc Sandoz notes the similarity of Chassériau's painting to the *Saint Francisco Solano Baptising Indians* painted by Robert de Séry in 1730.² The artist could have seen it in the Church of Saint-Merri when he was working on the commission for the Chapel of Saint Mary of Egypt.³ While the final version in Saint-Roch is remarkable for the shimmering chromaticism of the costumes, our grisaille emphasises the effects of light, which confers a mystical character on the scene. The figures on the right of the composition are in semi-darkness with the light getting gradually brighter on the figures that are nearer to the Saint and to the act of baptism. Chassériau uses the bare flesh of the two figures seen from behind to intensify this lighting effect.

These final grisaille studies are both signed and dated "Th. Chassériau 1854". Since we know that the artist finished the decoration of the baptismal chapel in 1853, it is reasonable to question whether these works really were modelli. Several accounts enable us to confirm the painter's habit of making presents to friends or relatives of preparatory drawings and paintings, which he would then sign and date when the gift was made. It is known, for example, that Chassériau gave several preparatory studies on the theme of Saint Philip baptising the eunuch to Victor-Auguste Duperré, son of the admiral under whom Frédéric Chassériau served in Algeria.⁴ The grisaille which is the pendant to ours was one of the ones he gave to Duperré.⁵ Another example is one of the painted studies, currently held in the Musée de Bagnères-de-Bigorre; Chassériau gave it to Achille Jubinal, a medievalist and member of parliament, in response to a request by the Jubinal in a letter to the artist dated 26 July 1854: "You all but promised me a very small thing with your name at the bottom, for the museum of painting and sculpture that I am taking on [...] at Bagnères (...)."6 This suggests that Chassériau signed and dated those sketches at the time when he gave them as presents. The same is probably true of the present work, which was a gift from the artist to his cousin René Chassériau. (S. A.-T. - tr. J. H.)

Correspondance oubliée, Paris, Les Amis de Théodore Chassériau, 2014, p. 131.

Some works by Lyon artists of the 19th century: a brief look at a "school" of painting

One strand of historiography dates the emergence of the Lyon school in the 19th century to the creation of the Ecole des Beaux-Arts, which was granted its charter on 25 January 1807.1 The school moved into the Palais Saint-Pierre, where the Musée Impérial had opened its doors in 1803. The directorship of both establishments was assigned to one man, François Artaud. The school's primary objective was to train prospective textile designers, which was in keeping with intentions that had already surfaced during the discussions that led to the creation of the city's school of drawing in the mid-18th century, namely to train designers for the silk industry. In that respect, the Flower drawing class, taught from 1810 by Antoine Berjon (cat. 9 and 10), was at the heart of the teaching process. The curriculum also included five other principal professorships, the Figure Painting class, the Sculpture class, the Principles class (which would have been a preparatory course), the Cartography class and the Architecture class. The teachers appointed to run the Principles class and the Painting class, Alexis Grognard and Pierre Révoil respectively, were a decisive influence on the painters who went on to make up the Lyon art scene at the beginning of the century. Grognard was a typical survival of late eighteenth-century culture; he had been a pupil of Vien and had followed his master to Rome between 1776 and 1778 (cat. 8), before being appointed as a professor at the City of Lyon School of Drawing in 1780.2 Révoil, on the other hand, was keen to go beyond the primary vocation of the Ecole des Beaux-arts. He did not restrict his teaching to the applied arts, but set about also teaching the art of painting, thereby founding a new approach to art education. Having studied and worked in the studio of David, which he had entered in 1795, he trained a whole generation of artists who soon went on to exhibit at the Paris Salons (ill. 1): Jean-Claude Bonnefond, Jean-Baptiste Chometon, Michel-Philibert Genod, Jean-Marie Jacomin, Victor Orsel, Étienne Rey, Augustin Thierriat, Anthelme Trimolet, and a host of others. As in David's studio, the pupils drew portraits and caricatures of one another; a real spirit of fraternity seems to have reigned. Some, who were the same age, also forged lasting friendships. This was the case for Jean-Claude Bonnefond (cat. 13) and Victor Orsel, who entered the Ecole des Beaux-arts in 1808 and 1809, one year apart, at the age of twelve and thirteen respectively. Having stood in for Révoil as head of the painting class for a time during the Hundred Days, Victor Orsel joined Guérin's studio in Paris in 1817 (cat. 14); he was followed by Bonnefond in 1824. The two painters then met up again in Rome. This is attested by a letter from Léopold Robert dated March 1829, in which

he writes about a large dinner party that had taken palace the previous January; he describes the menu and mentions the two friends as being among the guests alongside Victor Schnetz and Horace Vernet.³

During his stay in Paris, Révoil developed an interest in Provenance and was a regular visitor to Alexandre Lenoir's Musée des Monuments Français, which had opened to the public in 1795. He developed an interest in medieval art objects and built up a collection that became a teaching tool for his students. He was committed to historical, indeed "archaeological", precision and to an accurate description of objects from the past, which he made his students copy. In this way, he taught a new genre of historical painting, the Troubadour style, the precise features of which have been defined by Marie-Claude Chaudonneret (cat. 11).4

Genod took on board the teachings of the master and remained on close terms with him throughout his career. However, he shifted Provenance painting towards the anecdotal by depicting subjects that were more appealing to the public. His attachment to Révoil and his art is evident in the literal copy he made of *Propertia, a Sculptress* (cat. 12).⁵ He copied it directly from the original work, even looking for the exact shade for the wash, probably in the 1820s before it found its way, in 1827, into the collection of Révoil's friend, the sculptress Clémence d'Audignac de Sermézy, of whom it is an allegorical portrait.

We must not ignore landscape painting. Although the notion of a landscape "school" is debatable, Lyonnais painters were distinguished practitioners of the genre after Jean Michel Grobon, who taught at the École des Beaux-arts from 1813. With the Halte des artistes lyonnais à l'Île-Barbe, painted in 1824, Antoine Duclaux painted a plein air collective portrait that has become emblematic of the circle of artists centred on Révoil.⁶ The latter, although strictly speaking he never taught him, gave Duclaux a lot of advice. A fine painter of landscapes and of animals, too, Duclaux painted the landscapes of Bugey – the favourite haunt of many a Lyonnais landscape painter – as well as the Rhone and the edge of the Isère. He painted picturesque scenes that verged on genre paintings, sometimes with the city of Lyon as a backdrop. Before devoting himself to lithography and to an "archaeology" of the Rhône and Isère regions, Rey also painted landscapes. His View of Lyon under the snow, presented at the Salon of 1826, and little scenes that seemed to draw on 17th-century Nordic painting (cat. 15), were influenced by the Vue du pont Morand, effet de neige, painted by his friend Duclaux in 1824.7 Rey's work is painted from almost the same viewpoint, downstream of the Pont Morand.

ill. 1. Théodore Chassériau, Saint Francis Xavier baptising Indians, oil paint applied to prepared plaster on the wall, $500 \times 200 \text{ cm}$, Paris, Church of Saint-Roch, Baptismal Chapel.

ill. 2. Théodore Chassériau, *Saint Philip Baptising the Eunuch of the Queen of Ethiopia*, oil and black chalk, on paper backed with canvas, 80.5 x 36.2 cm, private collection.

^{1.} Théophile Gautier, «Peintures murales de Saint-Roch,» *Le Moniteur universel*, 4 March 1854, quoted in Stéphane Guégan, Vincent Pomarède, Louis-Antoine Prat, *Chassériau, un autre romantisme*, exh. cat., Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 357.

^{2.} Formerly attributed to one Pierre Robert in the book by Marc Sandoz.

^{3.} Marc Sandoz, *Théodore Chassériau, Catalogue raisonné des peintures et estampes*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1974, p. 366.

^{4.} Todd Porterfield, «Les Baptêmes de Chassériau», in: Chassériau (1819-1856), Un autre romantisme, Actes du colloque international, Paris, Musée du Louvre, 2002, Paris, La documentation Française-musée du Louvre, 2002, p. 245. 5. Stéphane Guégan, Vincent Pomarède, Louis-Antoine Prat, op. cit., cat. 228, p. 359. 6. Marianne de Tolentino, Jean-Baptiste Nouvion (eds.), Chassériau,

Chasseriau uses the bare flesh of the two figures seen from prospective textile designers, which was in keeping with to the public in 1795. He develop

Many of the artists trained by Révoil also taught at the Ecole des Beaux-arts. Thierriat (cat. 17), for example, who exhibited historical genre paintings and floral paintings in oil or watercolour at the Salons, succeeded Berjon as head of the Flower Department. He played a part in maintaining the tradition of the meticulous, quasi-Dutch style which was a source of both praise and criticism for the painters of the Lyon School. A painter like Pierre-Étienne Rémillieux is a perfect representative of this (cat. 16). As for Bonnefond, he replaced Révoil as head of the department of Painting (cat. 18) and also took over the duties of director of the school from Artaud, which enabled him to initiate a number of reforms. He was keen to align the teaching of the École des Beaux-arts de Lyon with that in the Parisian ateliers, so that his students could be prepared to compete on equal terms for the Prix de Rome. In 1842, he married Louise Laure Thomassin (ill. 2), whose brother Edouard was a student at the École des Beaux-Arts.8 She appears to have studied figurative painting (cat. 19), and it is quite conceivable that she may have been taught by her husband. However, the female models she portrayed suggest that she may have attended a private studio for women, thereby paving the way for alternative modes of training at the École des Beaux-arts in Lyon.

At the end of the 1820s, the most sought-after Parisian studio for young Lyonnais artists was that of Ingres, which opened in 1825. At the instigation of Joseph Guichard, the first to be taught by him were the Flandrin brothers, Hippolyte and Paul. Successive generations followed the same path, until Ingres left for Rome in 1834.

Louis Janmot and Jean-Baptiste Frénet both attended Bonnefond's painting class in 1832 before continuing their training in Paris towards the end of 1833 and entering Ingres's studio the following year, as was also the case for the Lyon painters Pierre Bonirote, Michel Dumas and Claudius Lavergne. Janmot and Frénet were both drawn to liberal and social Catholicism, a strain that was burgeoning at the time: they joined the movement led by Frédéric Ozanam, a student of their age, who created the "Conference of Charity", or "Society of Saint Vincent de Paul", inspired by the theories of Pierre-Simon Ballanche, Félicité de Lamennais and Henri Lacordaire. In November 1835, they left for Rome along with Lavergne. There they met Ingres and the Flandrin brothers. During their stay in Rome, Janmot and Frénet both developed their initial aesthetic and philosophical investigations: Janmot, who spent relatively little time copying old masters and seemed to be more impressed by the primitives, initiated the cycle that lies at the heart of his work, Le Poème de l'âme (The Poem of the Soul).10 Frénet worked on a "very mystical" subject which would be identified with Enoch, or The Aftermath of the Original Fall, which he presented at the Salon de Lyon in 1837. He also exhibited a Saint Jean de Dieu, Founder of the hospice de l'Antiquaille. 11 Some of his later works were influenced by his memories of Roman landscapes and monuments (cat. 26).

A few years after their return to Lyon, at the end of 1840 or in 1841, in their studios at the same address, rue de la Reine, Janmot and Frénet organised a joint exhibition of forty-two paintings with Auguste Flandrin and Florentin Servan. The event was meant to launch a new school of religious painting. However, in 1842, Auguste Flandrin died and Frénet, whose relationship with his fellow artists was sometimes difficult – they called him "the frenetic" –, decided to move out to Charly, south of Lyon, which put a permanent end to the collective project. 13

In Paris, in addition to Ingres, Janmot also took lessons from Orsel, who recommended him to the École des Beauxarts de Paris and hired his services on the Notre-Dame de Lorette building project.14 Like his teacher, who was close to the Nazarenes, Janmot's art throughout his career was deeply religious. Le Poème de l'âme (Lyon, Musée des Beauxarts), a singular work that is both painterly and literary, is the manifesto for this artistic, poetic and ethical quest. He painted it over the years and had almost finished it in 1879, twenty-four years after the first idea (cat. 20).15 The Poem of the Soul is in two series. The first, consisting of eighteen paintings, was exhibited in 1855 thanks to the involvement of Eugène Delacroix. A second series of eight large drawings was exhibited at the Salon of 1861, and was completed in 1868 and in the 1870s, bringing the second series up to sixteen compositions. At the same time, Janmot also worked on frescoes and accepted commissions for mainly religious decoration in Lyon and Paris. He moved to Bagneux in 1868, where, with the help of a chemist, he developed a new fresco technique. He experimented with it in his own home. He painted The Muses and The Family, a collective portrait of his relatives (cat. 21, 22, 23, 24), which have since been destroyed. Janmot also worked on self-contained landscapes (which he later incorporated into his compositions) in the Bugey or between Hyères and Toulon (cat. 25), where he regularly stayed.

In contrast to Janmot, Frénet seemed to epitomise the "fearsome" side of the religious art that the two artists had in common. Frénet produced symbolist visions and a singular, warped, disconcerting aesthetic that went against the grain of contemporary canons. Both a Catholic and a committed republican, Frénet was active in politics and became mayor of Charly in 1851. That same year, he produced a cycle of four frescoes for the town church, the contents of which could be interpreted in two ways, both as Christian and as republican (cat. 27). ¹⁶ Although the advent of the Second Empire in 1852 brought a violent end to his political commitments, Frénet completed the cycle in 1853. An iconoclastic artist, he was also a pioneer of photography, which he used notably as preparatory work for some of his portraits.

Among the successive generations of students at the Ecole des Beaux-arts de Lyon, while certain traditions seem to have remained intact, in particular large-scale religious decoration, a number of individuals emerged whose work was discreetly original in certain aspects. This is the case of a sheet by Jean-Baptiste Beuchot (cat. 28), who studied in Bonnefond's painting class from 1836 to 1841 before devoting himself mainly to painted decoration, both sacred and secular. One particular commission he undertook was to decorate the reception rooms of the Hôtel de Ville in Lyon in 1858 and to restore the paintings by Thomas Blanchet that were already there. 17 At the very end of the century, Joseph Brunier, a pupil of Dumas, became involved in painting for religious buildings.¹⁸ But Brunier also painted private portraits, taking as his subjects close friends and family and in particular his wife, Augustine, whom he portrayed with a keen sense of observation, delicacy and piety (cat. 29). (M. P. - tr. J. H.)

ill. 1. Jean-Marie Jacomin, *L'Atelier de Révoil en 1817* [annotated below, from left to right: "Belley; Magnin; Orsel; (Ecole de Lyon par Jacomin juillet 1817); Genod; Thierriat; Bonnefond; Duclaux; Chometon; Jacomin"], graphite, grey and blue wash, 33.4 x 44.1 cm, Lyon, Musée Gadagne, Inv. 258.

ill. 2. Camille Dolard, *Portrait of Jean-Claude Bonnefond with his wife Laure*, wet collodion process, Guy and Marjorie Borgé Collection (*Les Premiers photographes lyonnais au xixe siècle*, Lyon, Musée Gadagne, 1990, cat. 37, repr. p. pl. 19).

1. Marie-Claude Chaudonneret, «Y a-t-il une Ecole lyonnaise?», in Les Muses de Messidor. Peintres et sculpteurs lyonnais de la Révolution à l'Empire, exh. cat., Lyon, Musée des Beaux-arts, 22 November 1989-11 February 1990, Lyon, Musée des Beaux-arts, 1989, p. 38-41; and the essays in Le Temps de la peinture. Lyon 1800-1914, exh. cat., Gérard Bruyère and Sylvie Ramond (eds.), Lyon, Musée des Beaux-arts, 20 April-30 July 2007, Lyon, Fage, 2007.

2. Gérard Bruyère, «Le fonds Richard au musée des Beaux-arts de Lyon»,

Bulletin des musées et monuments lyonnais, n° 3, 1989, p. 35-48.

3. Gilles Chomer, Le Peintre Victor Orsel (1795-1850), postgraduate thesis under the supervision of Daniel Ternois, Université Lumière-Lyon 2, 1982, t. 1, p. 33. 4. Marie-Claude Chaudonneret, La Peinture troubadour. Deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852), Paris, Arthena, 1980. A painting of Les Pèlerins d'Emmaüs is reproduced as n° 5, p. 131; our drawing was probably a preparatory sketch for it (cat. 11).

5. L'Invention du passé: histoires de cœur et d'épée en Europe (1802-1850), exh. cat. Stephen Bann, Stéphane Paccoud (eds.), Lyon, musée des Beaux-arts, 19 April-21 July 2014, Paris, Hazan, 2014, cat. 6.11, p. 147.

6. Lyon, 2007, op. cit., cat. 5, p. 171, repr. p. 16.

7. Paysagistes lyonnais (1800-1900), exh. cat., Elisabeth Hardouin-Fugier and Etienne Grafe (eds.), Lyon, Musée des Beaux-arts, June-September 1984, Lyon, Musée des Beaux-arts, cat. 42, p. 108, repr. p. 107.

8. Dominique Saint-Pierre, *Dictionnaire historique des Académiciens de Lyon* (1700-2016), Lyon, Éditions de l'Académie, p. 184.

9. Les Élèves d'Ingres, exh. cat., Marie-Hélène Lavallée, Georges Vigne (eds), Montauban, Musée Ingres, 8 October 1999-2 January 2000, Besançon, Musée des Beaux-arts et d'Archéologie, 29 January-8 May 2000, Montauban, Musée Ingres, 1999, p. 102-103, 117 and 120-121.

10. Elisabeth Hardouin-Fugier, *Louis Janmot (1814-1892)*, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 31-33.

11. Stefania, Lapenta, La Pittura di Jean-Baptiste Frénet (1814-1889) tra Francia e Italia, tesi di laurea in Storia dell'arte medioevale e moderna, coordinata da Anna Otani Cavina, Università degli studi di Bologna, 1998, p. 32 et 38. Anonymous, "Obituary of Florentin Servan", Le Courrier de Lyon, 31 May 1879 [1841]; Clément Durafor, "Louis Janmot", Revue du Siècle, t. VII, n° 69, February 1893, p. 70 [1841]; Elisabeth Hardouin-Fugier, "L'autoportrait de Jean-Baptiste Frénet, 1842", Bulletin des Musées et monuments lyonnais, vol. V, n° 2, 1976, p. 28 [October 1840]; Lapenta, op. cit, p. 58 [November 1840].

12. According to an "anonymous report" held in the Archives départementales du Rhône and quoted by Hardouin-Fugier, 1976, *op. cit.*, p. 419, n. 17.

13. Chomer, op. cit., vol. I, p. 5.

14. Patrice Bégain, L'Âme. Poème. Trente-quatre tableaux et texte explicatif par Louis Janmot, Lyon, Fage, 2007; Elisabeth Hardouin-Fugier, Louis Janmot, peintre de l'âme, Châteauneuf-sur-Charente, Frémur Éditions, 2020.

15. The Temptation of Christ, or the Principle of Equality, SUffer the Little

The temptation of Christ, or the Principle of Equality, Soffer the Little Children to Come unto Me, or Equality, The Washing of His Feet, or Fraternity, and Christ Sets Shackled Innocence Free, or The Liberation of the Oppressed People. Lapenta, op. cit., p. 81-87.

16. Tony Desjardins, Notice sur l'Hôtel de Ville de Lyon et sur les restaurations dont il a été l'objet, Lyon, 1861, p. 30 and n. 2.

17. Portraitistes lyonnais, 1800–1914, exh. cat., Elisabeth Hardouin-Fugier and Etienne Grafe (eds.), Lyon, Musée des Beaux-arts, June-September 1986, Lyon Musée des Beaux-arts, p. 71-72.



Alexis Grognard

(Lyon, 1752 – Lyon, 1840)

8. Italian landscape, composed "en plein air", c. 1776-1778

Pen and brown ink, grey wash, 11.3 x 22.7 cm. Signed bottom right: "Grognard".

Antoine Berjon

(Lyon, 1754 – Lyon, 1843)

9. Study of a draped figure

Pen and grey and brown ink, brown and grey wash, traces of black chalk, 37.9 x 23.3 cm. Signed bottom left: "Berjon". Provenance: Collection Étienne Grafe, his mark bottom right (L. 3927).

Antoine Berjon

(Lyon, 1754 – Lyon, 1843)

10. Study of a draped figure

Pen and grey and black ink, grey wash, traces of black chalk, 37.5 x 22.8 cm. Signed bottom right: "Berjon" Provenance: Collection Étienne Grafe, his mark bottom right (L. 3927).

Pierre Révoil

(Lyon, 1776 - Paris, 1842)

11. Christ and the Pilgrims on the Road to Emmaus

Pen and brown ink, graphite, traces of red watercolour, on tracing paper, 38,5 x 29 cm. Annotation in the artist's handwriting, top centre: "architecture de bois de cadre à la manière des Juifs. / les chapiteaux et I ornement de la porte seraient empruntés des egyptiens."; and centre left: "fontaine / à laver les mains".









Michel-Philibert Genod

(Lyon, 1795 – Lyon, 1862)

12. Propertia, a sculptress

Pen and brown ink, brown wash, sketch in sanguine, 24 x 19.2 cm [the composition], 30.5 x 24.8 cm [the sheet]. Provenance: Collection Étienne Grafe, his mark bottom right (L. 3927).

Literature: Portraitistes lyonnais, 1800-1914, exh. cat., Elisabeth Hardouin-Fugier and Étienne Grafe (eds.), Lyon, Musée des Beaux-arts, June-September 1986, Lyon, Musée des Beauxarts, p. 229, under n° 141.





Age of Twelve, 1808 Black chalk, charcoal, brown chalk, 49,2 x 37,2 cm. Monogrammed and dated bottom right: "JCB / Décembre / 1808".

(Lyon, 1796 – Lyon, 1860)

13. Self-portrait at the

Jean-Claude

BONNEFOND

Victor Orsel

(Oullins, 1795 - Paris, 1850)

14. Self-portrait at the Age of Twenty-three, 1818

Oil on canvas, 92 x 72.5 cm. Signed and dated bottom right: ".V. ORSEL. / - 1818 -". Provenance: The artist's family, Anne-Victorine Orsel, wife of François Berger, niece of the artist; then by descendants. Literature: Alphonse Perin, expanded and edited by Felix Perin, Œuvres diverses de Victor Orsel (1795-1850)..., Paris, [s. e.], 1852-1877, vol. I, second fascicule, p. 1, repr. vol. II, pl. 4 [lithography after the original]. Gilles Chomer, Le Peintre Victor Orsel (1795-1850), postgraduate thesis under the supervision of Daniel Ternois, Université Lumière-Lyon 2, 1982, vol. II, cat. Est. 3, p 182, repr. vol. III, fig. 221 [lithography after the original]. Gilles Chomer, "Le séjour en Italie (1822-1830) de Victor Orsel", in Lyon et l'Italie. Six études d'histoire de l'art, Paris, Éditions du CNRS, 1984, p. 181-211, quoted p. 182 ("perdu, gravé").



Étienne Rey (Lyon, 1789 – Lyon, 1867)

15. View of Lyon under Snow, from the Banks of the Rhône

Oil on canvas, 66.5 x 93 cm. Provenance: Lyon, collection Adrien Devillas (1788-1845) in 1826. Literature: Bulletin de Lyon et du département du Rhône, 3 October 1826, p. 4. Exhibition: Salon de Lyon, 1826 (n° 418).





Jean-Claude

BONNEFOND

1860)

studies

"Etude".

(Lyon, 1796 - Lyon,

18. Male torso

Graphite, 21.4 x 28.3

right: "Cl. Bonnefond";

and annotated below:

cm. Signed bottom

Augustin Alexandre Thierriat

(Lyon, 1789 – Lyon, 1870)

17. Landscape showing the ruins of the Abbey of Mont-Majour near Arles, 1859

Sanguine, 24 x 38 mm. Signed and dated bottom right: "Thierriat 1859". Inscriptions top left: "18 Sept 1859 Ruines de l'Abbaye de Mont Majour, près d'Arles". **Provenance:** Collection Étienne Grafe, his mark bottom left (L. 3927).

Pierre-Étienne Rémillieux

(Vienne, 1811 – Lyon, 1856)

16. Bouquet made up of one carnation, periwinkle, wallflowers, mimosa, asters and mountain cowslips, 1846

Watercolour, gum arabic highlights, 25.7 x 35.2 cm. Signed and dated bottom right: "PE. Remillieux 1846."

Literature: Fleurs de Lyon, 1807-1917, exh. cat., Elisabeth Hardouin-Fugier and Étienne Grafe (eds.), Lyon, Musée des Beaux-Arts, June-September 1982, Lyon, Musée des Beauxarts, n° 155, p. 291, repr. p. 290.

Exhibition: Fleurs de Lyon (1807-1917), Lyon, Musée des Beaux-Arts, June-September 1982.





Laure Bonnefond

19. Study of drapery on a female bust and Study of a female bust.

(Gisors, 1823 – Lyon, 1882)

Black chalk, 21.2 x 18 cm and 22.1 x 19.6 cm. Annotated bottom right, on each sheet, in the handwriting of Jean-Claude Bonnefond: "Étude par Madame Laure Bonnefond".



Louis Janmot

(Lyon, 1814 – Lyon, 1892)

20. Rondo, design for The Poem of the Soul (Sunbeams), c. 1843-1845

Oil on canvas, 104.5 x 130 cm. Provenance: Descendants of the artist until 1975. Literature: Les Peintres de l'âme, exh. cat., Elisabeth Hardouin-Fugier and Étienne Grafe (eds.), Lyon, Musée des Beaux-arts, June-September 1981, Lyon, Musée des Beaux-arts, n° 79, p. 168-169, repr. La Gloire de Lyon, exh. cat., Elisabeth Hardouin-Fugier and Étienne Grafe (eds.), Gifu, The Museum of Fine Arts, 20 July-2 September 1990, Ibaraki, Tsukuba Museum

of Art, 9 September-14 October 1990, Hiroshima, The Fukuyama Museum of Art, 20 October-2 December 1990, Gifu Museum of Fine Arts, cat. 49, p. 195, repr. p. 93. Elisabeth Hardouin-Fugier, Le Poème de l'âme par Louis Janmot, Châtillon-sur-Chalaronne, La Taillanderie, 2007, p. 50, repr. Elisabeth Hardouin-Fugier, Louis Janmot, peintre de l'âme, Châteauneuf-sur-Charente, Frémur Éditions, 2020, p. 79, repr. p. 74. **Exhibition:** Les Peintres de l'âme, Lyon, Musée des Beaux-arts, June-September 1981. La Gloire de Lyon, Gifu, The Museum of Fine Arts, 20 July-2 September 1990, Ibaraki, Tsukuba Museum of Art, 9 September-14 October 1990, Hiroshima, The Fukuyama Museum of Art, 20 October-2 December 1990.





Louis Janmot

(Lyon, 1814 – Lyon, 1892)

22. The Family, modello of the fresco in the artist's house in Bagneux

Charcoal, white chalk highlights, 65 x 205 cm. Signed and dated bottom right: "L. Janmot 1868".

Louis JANMOT (Lyon, 1814 – Lyon, 1892)

21. Self-portrait, study for The Family

Graphite, 22 x 30 cm. Annotated, signed and dated [ante-dated?]: "fresque de Bagneux / L. Janmot 1869".







Louis Janmot (Lyon, 1814 – Lyon, 1892)

23. The Family, cartoon for the fresco in the artist's house in Bagneux

Charcoal, sanguine, 167.5 x 268 cm et 167.5 x 248 cm [two fragments].



Louis JANMOT (Lyon, 1814 – Lyon, 1892)

24. Portrait of Léonie Gautier de Saint-Paulet, the artist's wife, study

for The Family

Graphite, 25,5 x 32 cm. Annotated, signed and dated [ante-dated?]: "fresque de Bagneux / L. Janmot 1869". Historique: Collection Étienne Grafe, his mark bottom right (L. 3927).

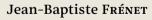
Louis Janmot

(Lyon, 1814 – Lyon, 1892)

25. View of Hyères

Pastel, 15 x 23 cm.

Provenance: Lyon, collection particulière.



(Lyon, 1814 - Charly, 1889)

26. The Pyramid of Caius Sextius, c. 1850 (?)

Monogrammed in red, bottom left: "JF". **Provenance:** Collection Étienne Grafe, his mark bottom left (L. 3927).

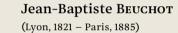




Jean-Baptiste Frénet (Lyon, 1814 – Charly, 1889)

27. The Temptation of Christ, sketch for the decoration of the church in Charly, c. 1851-1853

Black chalk and oil on paper, mounted on card, 50 x 46 cm. Signed bottom right: "JFrénet".



28. A sculptor in his studio

Pen and black ink, brown wash, 32 x 24 cm. A sketch of a figure in black chalk and an inscription on back: "JEAN-BAPTISTE BEUCHOT/1821 LYON".





Joseph Brunier (Chambéry, 1860 – Lyon, 1929)

29. Portrait of the artist's wife, Augustine-Claudine-Jeanne Allemand

Metal point, graphite and red chalk on prepared paper, 26.9 x 18.7 cm. Signed by the daughter of the artist bottom right: "p. J. Brunier / fBrunier".

Provenance: Stamp of the sale of the artist's studio in the 1980s, bottom right (L. 5806).



Louis-Alexandre Leloir (Paris, 1834 – id., 1884)

30. Odalisque resting, or The White Mice, 1872

Watercolours, gouache and gum arabic, 35 x 52 cm. Signed and dated bottom right: "72 Louis Leloir".

Provenance: Paris, collection of Madame la Baronne Nathaniel de Rothschild, Charlotte de Rothschild (label on the back of the old mount). By inheritance, her son, Monsieur le Baron Henri de Rothschild (wax seal and label on the back of the frame).

Literature: Exposition Universelle de 1878 à Paris. Catalogue officiel publié par le Commissariat général. Tome I, Groupe I, Œuvres d'art classes 1 à 5, Paris, Imprimerie nationale, 1878, n° 981, p. 75. Jules Claretie, Les Artistes français à l'Exposition universelle de 1878, Paris, Georges Decaux, 1879, p. 57. Jules Claretie, «Louis Leloir», in René Delorme, Eugène Montrosier and Jules Claretie, Société d'aquarellistes français, ouvrage d'art publié avec le concours artistique de tous les sociétaires. Textes par les principaux critiques d'art [Society of French watercolourists, art book published with the artistic participation of all members. Texts by the leading art critics], Paris, H. Launette – Goupil & Cie, 1883, p. 275.

Exhibition: Paris, 1878, Exposition universelle internationale [Third Paris World's Fair]

Louis-Alexandre Leloir, son of history painter Jean-Baptiste-Auguste Leloir and the watercolourist and miniaturist Héloïse Colin, was born in Paris on 14 March 1843. Leloir showed early signs of artistic potential and entered the Ecole des Beaux-arts in 1860. There he studied for a classic academic career, taking part in the Prix de Rome and winning second prize in 1861. He made the traditional trip to Italy, but also went to Germany and Holland. Initially a history painter, Leloir enjoyed early success. Several of his works were acquired by the State: his *Massacre of the Innocents* was purchased by the Musée de Niort, and his Daniel in the Lions' Den - for which he received a medal at the 1864 Salon - acquired by the Musée de Douai, earned him a medal at the 1864 Salon. His greatest success as a history painter was arguably the Baptism of the Savages in the Canary Islands (1868), which was commissioned for the Musée de Versailles – a work

for which he was once again awarded a medal at the Salon that same year, but which marked the end of his career as a history painter.¹

Leloir turned to genre painting, and specifically to genre scenes inspired by everyday life, from the Renaissance to the 18th century. Although the subjects may have come across as minor in comparison to historical themes, Louis Leloir approached genre painting with precise attention to detail and "all the skill of an archaeologist". Indeed, various descriptions of his studio demonstrate how conscientiously Leloir went about bringing the utmost historical accuracy to each scene. To this end he collected a wide variety of objects, such as musical instruments, fabrics, costumes, Japanese bronzes, and even ancient weapons. Leloir's attachment to costumes was a taste he shared with his brother

Maurice Leloir, a specialist in the field and founding president of the Société de l'histoire du costume.

After a distinguished official career that had brought him recognition and a network of patrons, Louis Leloir allowed himself more whimsy in the subjects he treated: winged nymphs inspired by Shakespeare, or watercolours of voluptuous odalisques. Watercolours were particularly popular at the end of the 19th century, and Louis Leloir was one of the founding members of the Société des aquarellistes Français ('Society of French Watercolour Artists'), along with his brother Maurice and Baroness Nathaniel de Rothschild, born Charlotte de Rothschild, who was the first owner of our watercolour.

Although Louis Leloir and Baroness Nathaniel de Rothschild must have known each other through their membership of the Société des aquarellistes français, other evidence also sheds light on their acquaintance. Baroness Nathaniel de Rothschild is mentioned as a buyer of fans painted by Leloir⁵, and is also thought to have been painted by him.⁶ A great patron of the arts and collector who bequeathed part of her impressive collection to the Musée des Arts Décoratifs and the Louvre, Baroness Nathaniel de Rothschild was also a recognised artist, trained in watercolour by Nélie Jacquemard and Hercule Truchel. She exhibited regularly at the Salon from 1864 onwards, with a marked liking for landscapes, particularly Italian views.⁷

In 1878, Baroness Nathaniel de Rothschild loaned several works from her collection for the Exposition Universelle. There were watercolours among them. One of them, entitled *Les Souris blanches* [The White Mice] could well correspond to our watercolour, which was painted in 1872.8

In this orientalist scene, Leloir has depicted an odalisque reclining on a large couch and smoking a narghile, while toying languorously with two white mice. The profusion of motifs on the walls of the room, the odalisque's costume and the wrinkled carpets are testimony to Leloir's virtuosity as a watercolourist.

The addition of gum arabic and gouache lends intensity to certain details, particularly to the fabrics. In this work, we get a sense of the attention to detail so often mentioned by people close to Leloir. He probably composed the scene in his studio using props that he had zealously collected over time; a narghile, for example, is mentioned in the posthumous sale of the contents of his studio.9 While the painstaking accuracy of the props is well established, all one can clearly make out in the wall decoration are the two deer affrontées, which makes it impossible to relate it to any particular place. It is probably a combination of borrowings from existing models and motifs created out of Leloir's own imagination. This "tension between the imaginary and the documentary" was an important part of the success of 19th century orientalist subjects.¹⁰

It is not known whether *Les Souris blanches* entered Baroness Nathaniel de Rothschild's collection as a gift from the artist or whether it was purchased by the Baroness. Whichever the case, the work certainly remained in the family collection as it was passed on to her son, Baron Henri de Rothschild. (S. A.-T. – tr. J. H.)

1. Eugène Montrosier, Les Artistes Modernes, publication artistique hebdomadaire. Première partie : les peintres de genre, Paris, Launette et Baschet, 1881, p. 82.

2. Jean-Georges Vibert, Louis Leloir, dans: Atelier de Louis Leloir œuvre posthume, [sale catalogue after the death of the artist], Paris, Imprimerie Jouaust et Sigaux, 1884, p. III.

3. Jules Claretie, Louis Leloir, in René Delorme, Eugène Montrosier, Jules Claretie, Société d'aquarellistes français, ouvrage d'art publié avec le concours artistique de tous les sociétaires. Textes par les principaux critiques d'art, Paris, H. Launette – Gounil & Cle 1883, p. 280

4. Vibert, 1884, op. cit., p. 47.

5. Montrosier, 1881, op. cit., p. 82.

6. Claretie, 1883, op. cit, p. 284.

7. Arthur Baignères, *Société d'aquarellistes français*, Gazette des Beaux-Arts, Tome I, 1879, p. 500.

8. Exposition Universelle de 1878 à Paris, catalogue officiel, Tome I, Groupe I, œuvres d'art, classes 1 à 5, Paris, Imprimerie Nationale, 1878, n°981, p. 75. 9. Vibert, 1884, op. cit., n° 318, p. 115.

10. Salima Hellal, Rémi Labrusse, *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, exh. cat., 2 April-4 July 2011, Lyon, musée des Beaux-Arts, Somogy, p. 38.

Miguel Sánchez-Dalp y Calonge

(Aracena, Huelva, 1871-Seville, 1961)

31. Severed Head of St. John the Baptist, 1895

Bronze, 55 (diam.) x 25 cm. Signed, located and dated lower left, on the platter: « M. S dalp / Sevilla 3. 95. »

Inscription partly indecipherable on the right side, probably from the caster: < [?] Sevilla ».

Provenance: Madrid, Private Collection until the early 1980'.

Literature: Probably, Fausto Blázquez Sánchez, La Escultura sevillana en la época de la exposición Ibero-Americana de 1929 (1900-1930), Avila, Diario de Avila, 1989, p. 115.

Exhibition: Probably, Cádiz ("Exposición de Cádiz"), 1895.

Miguel Sánchez-Dalp y Calonge was an important figure in Seville, coming from a Sevillian high society family close to the Spanish royal family. From 1892 onwards, he was a pupil

of Antonio Susillo (1857–1896), an important representative of Sevillian sculpture at the end of the 19th century, and he became one of his best disciples, according to the historian José Cascales Muñoz.² In 1900, the latter published a compendium of Sevillian personalities who had distinguished themselves in the arts: he mentions Miguel Sánchez–Dalp y Calonge's first work, a *Satyr*, and also highlighted the quality of his numerous studies of heads without specifying their subjects.³

This Head of Saint John the Baptist is dated 1895, a year after the suicide of the artist's master, and is undoubtedly a kind of tribute to him. It owns a lot to a work by Susillo on the same subject that is kept in the Fine Arts Museum in Bilbao (ill. 1): after casting, the roughness of the material is also left visible on the bronze by Miguel Sánchez-Dalp y Calonge. This treatment of the surface is radical and underlines the strength, if not the violence, of the subject. The iconography of Saint John the Baptist is recurrent in Sevillian sculpture from the 16th century onwards, and his beheading was one of the most frequently repeated episodes in art and theatre during the Golden Age. 4 It is particularly appreciated for its dramatic character, as we see it in the Head of St John the Baptist by Gaspar Núñez Delgado, dated 1591 and kept in the Museum of Fine Arts in Seville (ill. 2). Miguel Sánchez-Dalp y Calonge is also known for his innovation in sculpture, which he saw as a real profession, not as an amateurism, as his social condition might have led one to believe: "[he] is one of the luckiest of the novice sculptors, for he combines inventiveness with great ease, having nothing to envy his master Susillo, by whose side he took his first steps". 5 A modernity emerges from the Head of Saint John the Baptist, since the Sevillian sculptor followed in the footsteps of Rodin, who treated this subject in 1893 (Paris,



musée Rodin, Inv. S.00772). Miguel Sánchez-Dalp y Calonge is also inspired by the symbolist subjects of the severed heads seen at the end of the 19th century in European art, particularly in the paintings by Gustave Moreau.

In 1895, Miguel Sánchez-Dalp y Calonge exhibited a Head of Saint John the Baptist in Cadiz, which is probably the one we are presenting.⁶ The previous year, he had presented a group of Blacksmiths at the Ateneo exhibition, which was noticed by the critics and awarded a prize. As early as 1896, the historian Eugenio Sedano warned of its state of conservation: "The Ateneo should take more care of the group and protect it from destruction (...) I recently saw the work by Sánchez Dalp, the figures have lost the tools with which they seem to strike a piece of iron on the anvil and, if my memory serves me right, some of the fingers have been amputated". 7 Sedano considers a sculpture entitled Monaguillos as "the best that came out of his hands"8 and also cites works that were made before 1896 and whose whereabouts are unknown today; Granuja, Un Fauno, Un Satirillo, the group of *Blacksmiths* and a medallion of his wife, which was presented at the last Ateneo exhibition.9 These works, produced between 1892 and 1896, give an idea of the fruitful production of Miguel Sánchez-Dalp y Calonge in the 1890s. He exhibited a terracotta relief with a golden patina at the Ateneo in 1914,10 but from that date onwards, we are not able to trace his activity as a sculptor. This Severed Head of Saint John the Baptist therefore represents a major contribution to the understanding of his still largely unknown work.

On the plate of this Head of Saint John the Baptist, next to the signature, we read the location of the place of creation or casting: Seville. This indication is not insignificant for a figure as important for Seville as Miguel Sánchez-Dalp v Calonge. In addition to contributing to the artistic influence of the city, he also actively participated in its development and prosperity. In the field of the arts, he was indeed involved in the organisation of the cultural event of the Ibero-American Exhibition (1900-1930) in 1929, where Sevillian sculpture was particularly represented. He succeeded his brother Javier Sánchez-Dalp y Calonge, also a painter and sculptor, as president of the Ateneo de Sevilla, which he held in 1913-1914 and where his works were regularly shown. This was an artistic association founded in 1887 by Manuel Sales y Ferré (1843-1910), an archaeologist and historian to whom the Sánchez-Dalp y Calonge brothers were close and who helped him to create the Ateneo. The same closeness of Miguel to Seville's cultural institutions can also be seen in his brother's position as director of the Museum of Seville at the time of its first board of directors in 1886.

As an enthusiast of new hydraulic technologies, Miguel Sánchez-Dalp y Calonge drew a plan for Seville in 1912 that is considered a model of modern urbanism. This work earned him a reputation that went beyond the borders of the country, since in a French book he is introduced as "one of the most important citizens of Seville, [he] drew up a very fine plan for the expansion of the city (...)". He was also a businessman and a promoter,

and responsible for designing some of the houses in Seville and his palace, the Plaza del Duque de la Victoria (1908-1916). As an agronomist, he contributed to the renovation of the Sevillian agriculture, particularly after a major famine in 1905. As a philanthropist, he was a decisive player in the implementation of the agrarian reform in Spain. In 1933 he donated to the state properties that he had transformed into rich land, "a model of modern farming", representing a total of 3,562 hectares.¹³ He also gave money to charity cases, including the Queen Victoria Eugenia Red Cross Hospital in Capuchinos and funded rehabilitation of buildings damaged by time or conflicts, including in Aracena, his home town.

The last thirty years of his life, however, were a difficult period, during the Republican period (1931-1936) and then during the Spanish War (1936-1939). Miguel Sánchez-Dalp y Calonge was downgraded and tensions arose with the new authorities. After the Second World War, he ended up isolating himself from public life, while he was once a deputy in the Cortes, president of the Ateneo, and an undisputed hero of Seville. Widowed and childless, he practised voluntary ostracism, motivated by his character and the disappointments he had suffered, as the new authorities had never recognised his merits.

The sculptural work of Miguel Sánchez-Dalp y Calonge remains unknown, as does his Spanish fellows of the 19th century. Our bronze *Severed Head of St. John the Baptist* is an exceptional piece that gives an idea of the richness and quality of Spanish art that has yet to be discovered. (Eva Belgherbi – tr. Eva Belgherbi)

ill. 1. Antonio Susillo, *The Head of Saint John the Baptist*, 1891, bronze, 24.6 x 54.5 x 41.9 cm, Bilbao, Museo de Bellas Artes, Inv. 82/719.

ill. 2. Gaspar Núñez Delgado, *The Head of Saint John the Baptist*, 1591, painted terracotta, 34.7×46.3 cm, Sevilla, Museum of Fine Arts.

10. Inmaculada Concepción Rodríguez Aguilar, Arte y cultura en la prensa: la pintura sevillana (1900-1936), Seville, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones. 2000. p. 142.

Camille Gauthier

(Norroy-lès-Pont-à-Mousson, 1870 — Montricoux, 1963)

32. Studio Portrait, 1890 (?)

Oil on canvas, 81×65 cm. Signed bottom right: "Gauthier Camille". Literature: Unpublished.

There is a paucity of sources of information concerning the training and early career of Camille Gauthier. We do know, however, that he enrolled at the École Régionale des Beaux-Arts, Nancy, in 1888 at the age of eighteen, that he was taught by the director Jules Larcher and that he graduated in 1890 having won the Prix Jacquot, a prize created in 1880 to reward students showing promise as industrial designers.2 The Prix Jacquot opened the way to the École des Arts Décoratifs in Paris and Gauthier studied there for three years before returning to Nancy to work with Louis Majorelle as a designer. He took part in the First Exhibition of Lorraine Decorative Arts at the Galeries Poirel in Nancy in 1894, as well as the 1900 Paris Exposition, which was a landmark in the promotion of Art Nouveau from Nancy. 1901 saw the creation of the École de Nancy, a long-standing project of Émile Gallé's, which finally realised his ambition of creating a vocational school specifically geared to the arts and crafts industry.³ Camille Gauthier was one of the founding members, and that same year he left Majorelle's workshops and joined forces with Paul Poinsignon to found the company Gauthier-Poinsignon.⁴ This facet of Gauthier's career is the most well-documented, thanks to the company's commercial successes, which married artistic craftsmanship with large-scale mechanised production. When his partner died in 1924, Gauthier sold it as a flourishing business. From then on, he returned to painting and did not lay down his palette until his death in 1963. His work consists mainly of watercolour landscapes, but there are also oil paintings of prehistoric scenes, a result of his close ties to Henri Breuil, a specialist in the period.5

Our oil painting is a precious record of the young Gauthier's student years, but also gives an insight into what went on in the Nancy studios. Camille Gauthier has painted a portrait of one of his fellow students sharpening his pencil and posing in the studio, with a palette and a drawings portfolio beside him. Studio life gave rise to firm friendships among the students, which endured long after they had finished studying. A fine example of this is a group portrait from 1883 by Émile Friant, a former student of the École Communale des Beaux-Arts de Nancy (which became the École Régionale des Beaux-Arts de Nancy in 1882).⁶ They are all friends and all of them up-and-coming artists from Nancy. In our painting by Gauthier, facing the wall, there is a plaster cast of Michelangelo's *The Dying Slave*, as well as a drawing of Polyclitus's *Discophoros*, and a quick sketch on the wall itself. The presence of this sketch, as well as that of the plaster



cast, can be linked to a drawing (ill. 1) that Gauthier produced of these two works, and for which he obtained a mark of seventeen, thereby earning a first prize. The date indicated by the artist is March 1890, the year of his graduation, i.e., before he left for Paris, which makes it plausible to date our painting to the same year. It is also interesting to compare our painting with a photograph taken in the studio (ill. 2), which shows a model posing next to the plaster cast of the Discophoros, as well as several sketches on the wall, thus confirming the correspondence between our painting and life in the studio. The collection of plaster casts at the school was considerably enlarged by the previous director, Théodore Devilly, and featured in the training of several generations of Nancy artists.7 This is further evidenced by drawings by Émile Friant, who was from the generation before Gauthier and who also made several copies of Polyclitus's masterpiece.8 The practice of drawing played an essential role in the training of students, who would often go on to work in the art industry either as creators of models or as skilled copiers of existing models. (S. A.-T. - tr. J. H.)

ill. 1. Camille Gauthier, *Study after Polycletus's* Discophoros *and Michelangelo's* The Dying Slave, charcoal, 47.3 x 61.7 cm, Nancy, Drawings collection at the École Nationale Supérieure d'Art et de Design, Inv. 2.62.

ill. 2. Anonymous, *A model posing in the studio at the School of Drawing and Painting next to the plaster cast of the* Discophoros, late 19th century, photograph, private collection.

^{1.} José Hurtado Sánchez, Juan Ortíz Villalba, Salvador Cruz Artacho (eds), *Bética y el regionalismo andaluz. A propósito del Centenario*, Séville, Fundación Centro de Estudios Andaluces. 2013. p. 16.

^{2.} José Cascales y Muñoz, Sevilla intelectual, sus escritores y artistas contemporáneos, Madrid, Casa de Victoriano Suarez, 1900, p. 557.

^{4.} Pierre Civil, «De quelques décapitations: images et théâtralité en Espagne au Siècle d'Or», *Littératures classiques*, 2010/3, n° 73, p. 55-65.

^{5.} Eugenio Sedano, Estudio de estudios: artículos-siluetas de pintores y escultores sevillanos, Séville, Orden, 1896, p. 167 [trans. by the author].

^{6.} Fausto Blazquez Sanchez, *La escultura sevillana en la época de la Exposición lbero-Americana de 1929: 1900-1930*. Ávila. Diario de Avila. 1989. p. 115.

^{7.} Eugenio Sedano, op. cit., p. 169-170 [trans. by the author].

^{8.} *Ibid*, p. 170.

^{11.} On this exhibition, see Fausto Blazquez Sanchez, op. cit.

^{12.} Georges Desdevises Du Dézert, Les sources manuscrites de l'histoire de l'Amérique latine à la fin du XVIII^e siecle (1760-1807), Paris, Imprimerie nationale, 1914, p. 5.

^{13.} Anonym, «Madrid. Donation à l'Institut de réforme agraire», La Dépêche algérienne, 2 mars 1933, p. 5.

^{14.} There are few books about 19th century Spanish sculpture, all languages included. Antonio de la Banda y Vargas, «Datos para la historia de la escultura sevillana del siglo XIX», *Boletin de Bellas Artes*, n° 9, 1981, p. 183-218.

- 1. Christian Debize, "L'École de Nancy. Foyer de l'Art nouveau", *La Cote des antiquités*, n° 1, October 1987, p. 51.
- 2. L'École de Nancy, 1889-1909. Art nouveau et industries d'art, exh. cat., Nancy, Galeries Poirel, 24 April-26 July 1999, Réunion des musées nationaux, p. 29. 3. Valérie Thomas, "Émile Gallé et l'association École de Nancy", Annales de l'Est, special issue, 2005, p. 259-262.
- 4. Nancy, 1999, op. cit., p. 34.
- 5. Jean Paul Terray, Page spéciale, "Peintre de la préhistoire": Camille Gauthier [online], Ina Culture, 1 January 1950, URL: https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/rbf02018606/page-speciale-peintre-de-la-prehistoire-camille-gauthier. 6. Émile Friant, 1863-1932: Le dernier naturaliste?, exh. cat., Charles Villeneuve de Janti (ed.), Musée des Beaux-arts de Nancy, 4 November 2016-27 February 2017, Éditions Somogy, 2016, cat. 28, repr. p. 82.
- 7. Nancy, Municipal Archives, cote 2 R 38, in Nancy, 2016, op. cit., p. 17-18. 8. Nancy, 2016, op. cit., cat 11-k and 11-l, repr p. 58-59.

Raoul Dufy (Le Havre, 1877 — Forcalquier, 1953)

33. A Sprig of Lilac, preparatory drawing for Pour un Herbier by Colette, c. 1951

Watercolour on Arches paper (BFK Rives), 33 x 25.3 cm. Catalogue raisonné n° As-1768.

34. Bunch of Anemones, preparatory drawing for Pour un Herbier by Colette, c. 1951

Watercolour on Arches paper (BFK Rives), 32.3 x 25 cm. Catalogue raisonné n° As-1767.

Raoul Dufy had his first drawing lessons in Le Havre, Normandy, where he was born. He attended evening classes at the École Municipale des Beaux-arts, where his tutor was Charles Lhuillier. In 1900, he won a scholarship to the École Nationale des Beaux-Arts in Paris, where he received an academic training in Léon Bonnat's studio. However, Raoul Dufy soon relinquished the academic approach and tapped into the avant-garde movements that he saw around him, without however embracing any of them wholeheartedly. He adopted the strong colours of Fauvism, before reverting to a Cézanne-like rigour, and then, as Bernard Dorival put it, "flirting with Cubism". 1-2 Eventually, he found his own path: one of vivid colours, arabesques, fantasy and lightness. A prolific artist, always ready to innovate and experiment, Dufy did not confine himself to easel painting, but also worked on large-scale paintings - La Fée électricité (1937, Musée d'Art Moderne de Paris) is his masterpiece – as well as the decorative arts. His successful collaborations with Paul Poiret from 1909, and after 1912, with the Lyon-based silk manufacturer Bianchini-Férier, for which he created a huge quantity of textile patterns, made him a major figure in the decorative arts at the beginning of the 20th century. He also created theatre sets and costumes at Cocteau's behest - notably for Le Boeuf sur le Toit - ceramics with the Catalan master-potter Artigas, commissions from

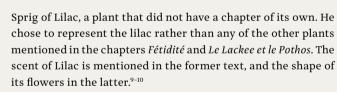
Marie Cuttoli to create tapestry cartoons for Aubusson furniture, and finally some fifty projects for illustrated books.³ His most famous publishing collaborations were the illustrations for Guillaume Apollinaire's *Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911), Eugène Montfort's *La Belle Enfant ou l'Amour à quarante ans*, which was commissioned by Ambroise Vollard (1930), and *Pour un herbier* by Colette (1951).

Our two watercolours belong to this last project – twelve watercolour plates produced by Dufy and reproduced respectively on page 31 (cat. 33), and page 39 (cat. 34). This de-luxe publication, which had a print run of only 366 copies, was commissioned from Colette by the Swiss publisher Henry-Louis Mermod in 1951. It is divided into twenty-two chapters, which are not the scientific descriptions one would find in a traditional herbarium, but more like literary ramblings by the writer, evoking personal memories as well as references to other personalities in the arts such as Mallarmé, Gounod, and Redouté, among others. To illustrate the book, Dufy produced twelve watercolours based on the writer's descriptions of flowers, as well as pencil drawings of foliage, which served as tailpieces for each chapter. The watercolours were reproduced in collotype with applied pochoir.⁴

Our watercolour entitled Bouquet d'anémones (Bunch of Anemones) illustrates the chapter of the same name, while Une Branche de Lilas (A Sprig of Lilac) is mentioned in two more general chapters, Fétidité and Le Lackee et le Pothos. 5 Dufy has painted a favourite subject, the flower, in a medium that he was particularly fond of – watercolour. In his regular forays into the decorative arts, Dufy often worked on floral motifs, and he carried it over into his work as a painter. As for watercolour, it is an apparently simple technique at first glance but, in practice, requires a sure touch; it does not allow for second thoughts. It was used extensively by the artist, who described the medium as "the art of intention and improvisation" - an apt description for our two drawings.⁶ Raoul Dufy often painted anemones in his textile designs, but the constraints imposed by that branch of the decorative arts required flowers with very tightly defined outlines. Freed from those constraints, Dufy gave free rein to the vibrant energy of his brush, and the drawing and the colour came to be separated.

In his vast production for the illustrated book, Dufy sought visual means to express the ideas in the text, but without being too literal, with the result that these illustrations are original works in their own right. The artist's tight focus is well suited to Colette's pen-portraits of the flowers, without attempting to be scientifically accurate about the plants she refers to. He closely mirrors her description of the bouquet of anemones, both in the colours, "promises of scarlet, pink and violet", and in the composition: the vase corresponding to "a bath of warm water, and they seem to leap back into life", and their position in the vase echoing Colette's "their petals spread out in all directions." On the other hand, Dufy seems to have gone his own way with the





The task of translation which Dufy accomplished in illustrating the book seems to have met with Colette's utmost approval, judging by her comments: "What a dazzling commentary Dufy's watercolours provided opposite my texts for 'Pour un Herbier'. What other objective could be worthy of those corollas and sloping stems that the hand of Dufy gave such glory to on twelve pages (...)? What would my little botanical essay have amounted to without Dufy?" (S.A.-T. – tr. J. H.)

- 1. René Jullian, *Dufy*, exh. cat., Lyon, Musée de Lyon, 1957, [unpaginated].
- 2. Translator's note: quotations *passim* are translated; the source books are all in French
- 3. Dora Perez-Tibi, «Raoul Dufy et le livre», in Raoul Dufy, exhib. cat., Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1999, cat. 171, p. 221.
- 4. Ibid., cat. 171, p. 220.
- 5. Ibid., p. 50.
- 6. Raoul Dufy quoted in: Dora Perez-Tibi, op. cit., cat. 171, p. 220.
- 7. *Ibid.*, p. 212.
- 8. All three quotations from Colette, op. cit., p. 64.
- 9. 'Fétidité' ibid., p. 41.
- 10. 'Le Lackee et le Pothos' ibid., p. 50.
- 11. Colette quoted by M. Berr de Turique in: *L'amour de l'art*, 1953, p. 12, quoted in: Dora Perez-Tibi, *op. cit.*, p. 221.



Eugène Leroy (Tourcoing, 1910 — Wasquehal, 2000)

35. Self-portrait, or "Head", 1990s

Charcoal, black ink wash and white chalk highlights, 64.5 x 49 cm. Signed and dated indistinctly bottom right: "E Leroy [?] 97 [?]". Literature: Eugène Leroy. Autoportrait, exh. cat., Bruno Gaudichon (ed.) and Éric de Chassey, Roubaix, La Piscine — Musée d'art et d'industrie André Diligent, 19 June-19 September 2004, Paris, Gallimard, cat. 17, p. 18, repr. p. 61.

Exhibition: Eugène Leroy. Autoportrait, Roubaix, La Piscine – Musée d'art et d'industrie André Diligent, 19 June-19 September 2004.

A native of Tourcoing, Eugène Leroy's academic training was brief: drawing lessons with Fernand Beauchamp, a few months at the Ecole des Beaux-Arts in Lille, and an equally brief stint at the Académie de la Grande Chaumière in Paris.¹ He was therefore mainly self-taught throughout his long career as an artist, which until 1962 he combined with working as a teacher of French, Latin and Greek. After a first solo exhibition in 1937 at the Monsallut Gallery in Lille, Leroy's work attracted the attention of leading collectors and dealers such as Pierre Loeb, Claude Bernard, Jan Hoet (director of the Museum of Modern Art in Ghent) and Michael Werner. It brought him international recognition and also won praise from the artist Georg Baselitz. Leroy's work is

111



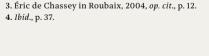
difficult to relate to a specific movement, and he constantly alternated between figuration and abstraction. Jan Hoet described his painting as "semi-figurative". The artist borrowed extensively from old masters like Giorgione and Rembrandt, whom he admired greatly, as well as from classical subjects such as nudes, self-portraits, still lifes and landscapes. Although the basis of Leroy's work can be described as classical, the way he has translated the subjects in his paintings borders on the abstract, his distinctive impastos making it difficult to interpret the work at

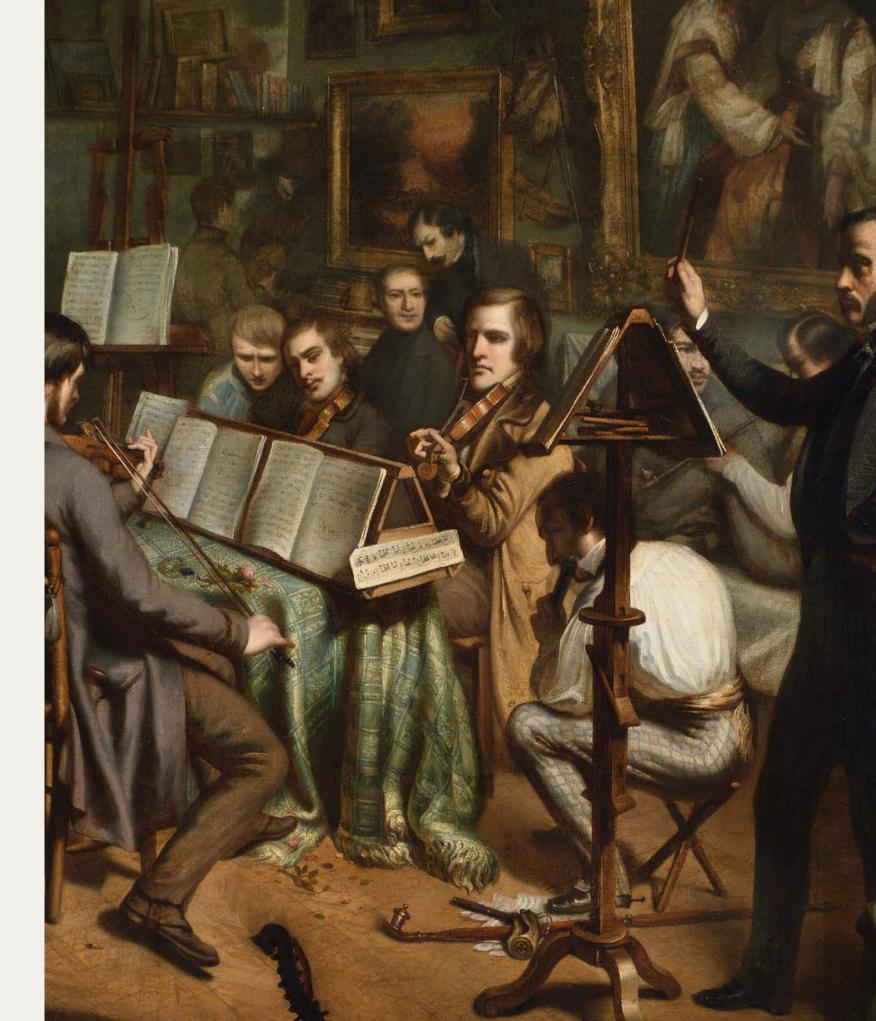
first sight. This superimposition of matter is the result of a particularly long creative process, as Leroy would constantly return to a painting, often working on it for several years.

Although he generally preferred to paint in oils, Leroy also did drawings and engravings, as well as sculptures. Our work is one of a long series of self-portraits by Eugène Leroy, the first of which, entitled *Young Man in a Window*, is dated 1928. It was a recurring subject in the artist's career and addresses questions dear to his heart: the relationship between matter and legibility, as well as the treatment of light and shade. The point is not so much to see a resemblance to the model as to sense the presence of the model. Rather than calling them self-portraits, the artist prefers to speak of "heads": "I've always done them — but they're not self-portraits. They are heads. Self-portraits don't interest me."³

In this case it is not the impasto of the oil paint that makes interpretation difficult, but the vivid contrasts of light and shade. A profile seems to emerge from or sink into the shade; the blackness of the charcoal is heightened by washes of black ink; light is provided by areas of the paper left untouched and occasionally emphasised with highlights of white chalk. A three-quarter face, a pair of glasses, an ear, an only slightly defined nose and a barely visible mouth can be made out. It's not so much the identity of the person portrayed that interests the artist, it's the head as an object: "I'm not much of an architect, so it's not the structure of the head that interests me. God knows I have drawn skulls to get the structure! But the tension of the temple, the baroque intricacies of the ear, the globe of the eye (...) the mouth (...)! That black hole is something I find extraordinary!"⁴ As with his paintings, the paper of this drawing is thick with matter, with the lines giving a sense of the speed of his strokes. (S.A.-T. - tr. J.H.)

^{1.} Eugène Leroy. Peindre, exh. cat., Julia Garimorth (ed.), Paris, Musée d'Art Moderne de Paris, 15 April-28 August 2022, Éditions Paris Musées, 2022, p. 462. 2. Eugène Leroy. Exposition du centenaire, exh. cat., Tourcoing, MUba Eugène-Leroy, 10 October 2010-31 March 2011, Paris, Hazan, 2010, p. 49.





index des artistes	FR	EN
Antoine Berjon	40-41	100
Jean-Baptiste Веиснот	66	105
Jacques Blanchard	12	89
Laure Bonnefond	51	102
Jean-Claude Bonnefond	44-50	101-102
Joseph Brunier	67	109
Théodore Chassériau	28	95
Raoul Dufy	80	110
Jean-Baptiste Frénet	63-64	104-105
Henri Gascar	16	90
Camille Gauthier	32	109
Michel-Philibert Genod	43	100
Alexis Grognard	39	99
Louis Janmot	52>62	103-104
Pierre Nicolas Legrand de Séran	г 18	91
Louis-Alexandre LeLoir	68	106
Eugène Leroy	84	111
Victor Orsel	45	101
Pierre-Étienne Rémillieux	48	102
Pierre Révoil	42	100
Étienne Rey	46	101
Miguel Sánchez-Dalp y Calongi	E 72	107
Jacques Stella	10	88
Augustin Alexandre Thierriat	49	102
Charles VALFORT	24	94

Crédits photographiques

Œuvres exposées: © Galerie Michel Descours / Thierry Jacob pour les cat. 1, 2, 3, 6 à 12, 14 à 20, 24, 25 et 27 à 35 © Galerie Michel Descours / Didier Michalet pour les cat. 4, 5, 13, 21, 22 et 23 © Galerie Michel Descours / Charlotte Kasprzak pour le cat. 26

Illustrations: p. 1, ill. 1: © Archives Gilles Chomer p. 14, ill. 1 à 7: © ABL p. 15, ill. 9 et 12: © ABL p. 15, ill. 8 et 11: © Droits réservés p. 15, ill. 10: © Amsterdam, Rijksmuseum p. 15, ill. 13: © Héléna et Guy Motais de Narbonne p. 18, ill. 1: © Musée de la Révolution française - Domaine de Vizille p. 28, ill. 1: © Droits réservés p. 30, ill. 2: © Droits réservés p. 35, ill. 1: © Musée d'Histoire de Lyon – Gadagne p. 36, ill. 2: © Musée d'Histoire de Lyon - Gadagne / Guy et Marjorie Borgé p. 72, ill. 1: © Museo de Bellas Artes de Bilbao p. 74, ill. 2: © Google Arts & Culture p. 76, ill. 1: © 2022, Ensad Nancy p. 78, ill. 2: © Nancy, musée de l'École de Nancy / photographie

En couverture: Jean-Baptiste Frénet, La Tentation du Christ, projet pour le décor de l'église de Charly (détail), vers 1851-1853, pierre noire et huile sur papier, contrecollé sur carton, 50 x 46 cm (cat. 27, p. 64-65)

Conception graphique:

Studio Image

J. Séjourné, Perluette & BeauFixe Photogravure: Frédéric Basset Impression: Alpha (Ardèche)

ISBN: 978-2-9580128-2-3







Paintings and Drawings from Jacques Stella to Eugène Leroy

Antoine Berjon	Théodore Chassériau	Alexis Grognard	Pierre-Étienne Rémillieux
Jean-Baptiste Веиснот	Raoul Dufy	Louis Janmot	Pierre Révoil
Jacques Blanchard	Jean-Baptiste Frénet	Pierre Nicolas Legrand de Sérant	Étienne Rey
Laure Bonnefond	Henri Gascar	Louis-Alexandre Leloir	Miguel Sánchez-Dalp y Calonge
		Louis-Alexandre LeLoik	Jacques Stella
Jean-Claude Bonnefond	Camille GAUTHIER	Eugène Leroy	Augustin Alexandre Thierriat
Joseph Brunier	Michel-Philibert GENOD	Victor Orsel	Charles VALEORT

ISBN: 978-2-9580128-2-3 / prix 30 €