

IVU

Michel Descours

varia

Peintures et dessins de Federico BAROCCI à Vincent BLOULÈS



varia



IVL

Michel Descours

varia

Peintures et dessins de Federico BAROCCI à Vincent BIOULÈS

Avant-propos

Cette année 2019 aura été marquée par un événement majeur dans la vie de la galerie : l'ouverture d'un nouvel espace à Paris, 10, rue de Louvois. En dépit de l'évidence de cette implantation dans la capitale – Paris reste une place incontournable pour le marché de l'art, et incomparablement plus active que la province –, cette stratégie vient tardivement, après quarante-cinq de carrière. Il faut dire que des aventures multiples en ont retardé l'accomplissement, jusqu'à l'ouverture de la galerie de peintures et de dessins à Lyon qui, après une vie d'antiquaire, amorçait une réorientation vers les beaux-arts. Une évolution parisienne évidente donc, mais qui est advenue à la faveur d'un hasard, d'une opportunité, plus que d'un projet prémédité de longue date. Cet espace fut inauguré le 6 juin avec l'exposition *Héroïnes et muses. La femme dans la peinture française, 1600-1900*.

Désormais, la succession des salons impose un rythme qui ne permet pas de réserver pendant de longs mois les acquisitions d'une année pour une exposition dédiée. À chacune de leurs nouvelles éditions, la Tefaf, le Salon du dessin et Fine Arts Paris (sans parler de nos rendez-vous modernes et contemporains – Art Paris Art Fair, Galeristes) réclament leur lot de révélations ! Notre rendez-vous annuel *Varia* propose donc autant un florilège de nouveautés qu'un résumé du travail de l'année. Ainsi, les habitués de la galerie reconnaîtront dans les pages qui suivent des œuvres qu'ils auront vues au Salon du dessin ou rue de Louvois. Beaucoup, cependant, n'avaient pas encore été publiées. Les feuilles de Procaccini (cat. 2), de Giordano (cat. 4) et de Cades (cat. 15) dormaient depuis des années dans nos réserves comme anonymes ; nos recherches pour la préparation du dernier Salon du dessin

ont permis de les rendre à leur auteur. L'heureux acquéreur de la *Tête d'homme vue de dos* de Giordano a bien voulu que soit publiée dans ce catalogue la notice que lui a consacrée Viviana Farina, à qui nous devons cette belle découverte, très importante pour comprendre la jeunesse de l'artiste napolitain. Nous avons aussi souhaité inclure dans ces *Varia* quatre œuvres présentées dans l'exposition *Héroïnes et muses*, car elles n'ont été reproduites que dans le catalogue en anglais publié à l'occasion de la version londonienne de l'exposition, organisée en juin dernier en partenariat avec Cesare Lampronti. Dubufe, Jourdy, Walker et Charmy sont ainsi remis à l'honneur avec des œuvres présentant chacune, dans leur genre et leur époque, une indéniable originalité. *Le Sommeil* (cat. 22) est l'une des plus séduisantes images créées par Dubufe, et le seul exemplaire aujourd'hui localisé d'une composition qui a rencontré un succès européen. On connaît peu d'exemples de nus ingresques aussi envoûtants que la *Femme mettant ses boucles d'oreilles* de Jourdy (cat. 23) ; il est d'autant plus intéressant que les élèves du maître ont rarement prolongé sa recherche de la forme féminine qui est la part la plus moderne de son œuvre. *The Incantation* de Walker (cat. 30) est, par ses grandes dimensions, un exercice hors norme dans la pratique de l'aquarelle, de la part d'un artiste qui se consacra à la sculpture. Quant au *Nu féminin debout* d'Émilie Charmy, avec laquelle j'ai tant de souvenirs, il concentre toute la force et la mâle énergie dont cette artiste fut capable dès ses débuts au contact des Fauves, et qu'elle conserva toute sa vie.

À côté de ses œuvres déflorées, les nouveautés sont nombreuses : il y a l'un des plus beaux paysages de Cretey, récemment vendu à un collectionneur

qui nous a aimablement permis de le publier ; une allégorie de jeunesse de Dorigny (cat. 7), d'une importance historique, puisqu'elle se rapporte à l'exil de Marie de Médicis, comme le révèle Damien Tellas dans sa notice ; un paysage retrouvé de François Sablet (cat. 18), non localisé depuis sa présentation au Salon de 1804 et qui montre le peintre suisse au sommet de son art ; un rare tableau néoclassique du Belge Joseph François Ducq (cat. 19), véritable leçon de goût Empire par son décor, et d'une séduction extrême par le nu d'Hélène endormie dans un clair-obscur poétique ; un très émouvant autoportrait de Paul Borel (cat. 26)... Mais arrêtons-nous sur la *Virginie* de Laurent Pécheux, que Sylvain Laveissière nous a fait l'amitié de commenter ici. *Virginie devant le décemvir Appius Claudius et consignée à Marcus Claudius* est le plus important tableau d'histoire de l'artiste, celui qui lui valut d'être nommé peintre du roi de Sardaigne, lequel le lui paya tout en lui permettant de le conserver. Dans un paysage néo-poussinien, le peintre a enchaîné dans une pantomime presque chorégraphique pas moins de trente figures, chacune offrant une tête d'expression. Rarement le peintre a déployé une palette aussi large, si pleine d'accords raffinés.

Les Suédois – Swedlund, Fjaestad – et les modernes clôturent ces *varia*. Une fois n'est pas coutume, une gravure s'est introduite parmi eux, *Au cirque*, pointe-sèche de Picasso, exécutée en 1905 et tirée par Vollard en 1913 dans la « Suite des Saltimbanques ». Elle signale l'ouverture de notre Librairie des arts au domaine de l'estampe. Il m'importe de rappeler le lien étroit qui unit la galerie et la librairie, que j'ai toujours envisagées comme les deux faces d'une même passion aux services des arts.

Michel Descours

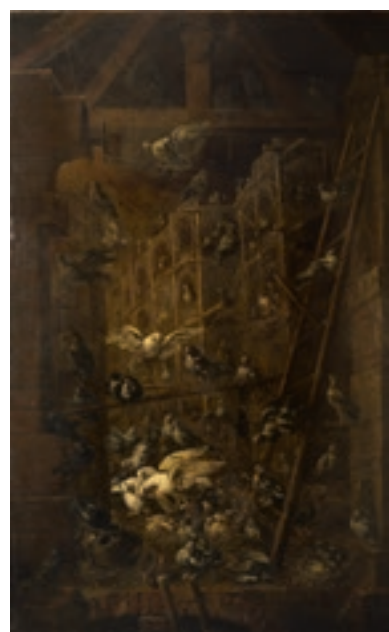


Lyon, musée des
Beaux-Arts

Thomas BLANCHET
(Paris, 1614 – Lyon, 1689)
*Le Sacrifice de la fille de
Jephté*

Huile sur toile, 172 x 202 cm.

BIENNALE DE PARIS, 2017 /
VARIA, 2017



Paris, musée du Louvre

Felice BOSELLI
(Piacenza, 1650 – Parme,
1732)

*Le Pigeonnier, vers
1720-1730*

Huile sur toile, 283 x 175 cm.

BIENNALE DE PARIS, 2016 /
VARIA, 2016



Vizille, musée de la
Révolution française

**Nicolas-Antoine
TAUNAY**
(Paris, 1755 – *id.*, 1830)
*Traité de bravoure et de
patriotisme de plusieurs
soldats français détenus
en prison, 1794*

Huile sur toile, 40,6 x 61 cm.

VARIA, 2018

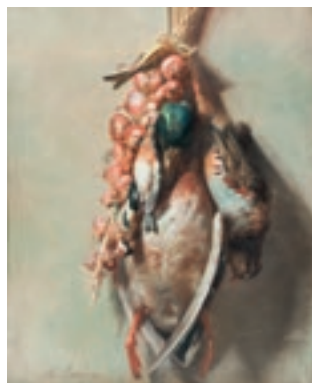


Washington, National
Gallery of Art

Antoine BERJON
(Lyon, 1754 – *id.*, 1838)
*Trophée de chasse au
lièvre et laurier
Trophée de chasse
au colvert, perdrix,
chardonneret,
bouvreuil, moineau et
oignons*

Paire de pastels sur
papier préparé en gris
marouflé sur toile,
65 x 54 cm.
Signés en bas à gauche :
«At. Berjon»

LE DESSIN EN
COULEURS, 2013 /
SALON DU DESSIN, 2018



Grenoble, musée

François-Joseph NAVEZ
(Charleroi, 1787 – Bruxelles, 1869)
Scène de musique, 1819
Huile sur toile, 90 x 106,1 cm.
Signé et daté en bas à gauche :
F.J. Navez. Rome 1819.

VARIA, 2013 / TEFAF, 2018



Grenoble, musée

Harald JERICHAU

(Copenhague, 1851 – Rome, 1878)

Voyageurs se reposant sur la route de Sardes

Huile sur toile, 41 x 58,5 cm.

Inscription au revers à l'encre brune : *malet af min Søn, Harald Jerichau / Elisabeth Jerichau [peint par mon fils / Elisabeth Jerichau]*

VARIA, 2018



Stockholm, Nationalmuseum

Niels SIMONSEN

(Copenhague, 1807 – Frederiksberg, 1885)

Vue d'Alger devant les remparts, vers 1840

Huile sur papier marouffé sur toile,

21,9 x 34,1 cm. Localisé, signé et daté en bas à

gauche : *Alger/N.Simonsen [18]40*. Inscription

au revers : *Vei undenfor Algier.1840/N.*

VARIA, 2015 / FINE ARTS PARIS, 2018



La Tronche, musée Hébert

Ernest Antoine HÉBERT

(Grenoble, 1817 – La Tronche, 1908)

Une pergola à Casamicciola, Ischia

Huile sur toile, 30 x 45 cm.

Monogrammé en bas à gauche : *EH*

VARIA, 2018



Bourgoin-Jallieu, musée

Alfred Bellet DU POISAT (Bourgoin,
1823 – Paris, 1883)

La Nuit dans le port, 1879

Huile sur toile, 100 x 130 cm.

Signé en bas à gauche : *Bellet du Poisat.*

BIENNALE DE PARIS, 2017 / VARIA, 2017

Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition *Varia. Peintures et dessins de Federico BAROCCI* à Vincent BLOULÈS, présentée à la galerie Michel Descours – Paris, du 17 octobre au 29 novembre 2019.

Catalogue coordonné par Mehdi Korchane, avec la collaboration de Marianne Paunet.

Remerciements

Nous sommes vivement reconnaissants à Viviana Farina, Sylvain Laveissière, David Le Louarn et Damien Tellas 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 au cours de la préparation de cette exposition : Philippe d'Arcy, Diederik Bakhuis, Giulio Bora, Gérard Bruyère, Maria Teresa Caracciolo, Nadia Cera, Denis Coekelberghs, Derek Johns, Danièle Kriser, Christophe Marcheteau de Quinçay, la galerie Martin du Louvre, Samuel Monier, Joëlle Raineau, Jacopo Ranzani, Olivier Scherberich et Marie-Claude Schoendorff.

Nous tenons également à remercier les personnes qui ont contribué par leurs compétences à mettre en valeur les œuvres présentées : Nathalie de Becdelièvre, Bertrand Bedel de Buzareingues, Lydiane Chomienne, Jérôme Félix-Naix, Frédérique Herbet, Agnès Malpel et Hélène de Ségogne pour la restauration des peintures ; Charlotte Kasprzak et Marie Poisbelaud pour la restauration des dessins ; Antoine Béchet, Philippe Boulet et Pascal Guillemin pour les encadrements ; Didier Michalet et Thierry Jacob pour les photographies ; Jérôme Séjourné et Charlotte Delaître pour la maquette du présent catalogue et Frédéric Basset pour la photogravure.

Sans oublier, à la galerie, Mokthar Ben Ali, Brigitte Jacquis et Paul Ruellan, et à la librairie, Maxime Antoine, Gwilherm Perthuis et Philippe Renard.


Relecture :
Marie-Claude Schoendorff

Galerie Michel Descours
Peintures et dessins

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

Lyon : 44, rue Auguste-Comte
69002 Lyon
tél. 33 (0)4 72 56 75 97
fax 33 (0)4 72 41 90 67

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



catalogue

Auteurs :

Viviana Farina

Mehdi Korchane (M.K.)

Sylvain Laveissière

David Le Louarn

Marianne Paunet (M.P.)

Gwillherm Perthuis (G.P.)

Paul Ruellan (P.R.)

Damien Tellas

Traduction en anglais p. 130

Par John Tittensor (J.T.),

Jane McAvock (J.McA.)

et Jeremy Harrison (J.H.)

Federico BAROCCI (Urbino, 1535 – *id.*, 1612)

1. *Homme lisant*, vers 1605-1607

Huile sur toile
(rentoilage ancien),
65,5 x 49,5 cm.
Au revers, étiquette
imprimée à l'encre
rouge : *Emo /*
Gio Battist[a]

Provenance

– Collection du cardinal Antonio Barberini. Inventaire de 1671 : « 130 – Un quadro di p.mi 3 ½ inc.a di Altezza, e p.mi 3 di largha' Con Mezza figura con il Braccio incupido [incompiuto] appoggiato al capo, e nell'altra Un libro, opera di Lodovico [sic] Barocci Con Cornice indorata n° 1-130. »
– Paris, galerie Tarantino jusqu'en 2018.

Bibliographie

– Andrea Emiliani, « Federico Barocci. Étude d'homme lisant », dans *Rome, de Barocci à Fragonard*, cat. exp. Paris, 2013, galerie Tarantino, p. 18-21, repr.
– Andrea Emiliani, *La Finestra di Federico Barocci. Per una visione cristologica del paesaggio urbano*, Bologne, 2016, p. 118, repr.

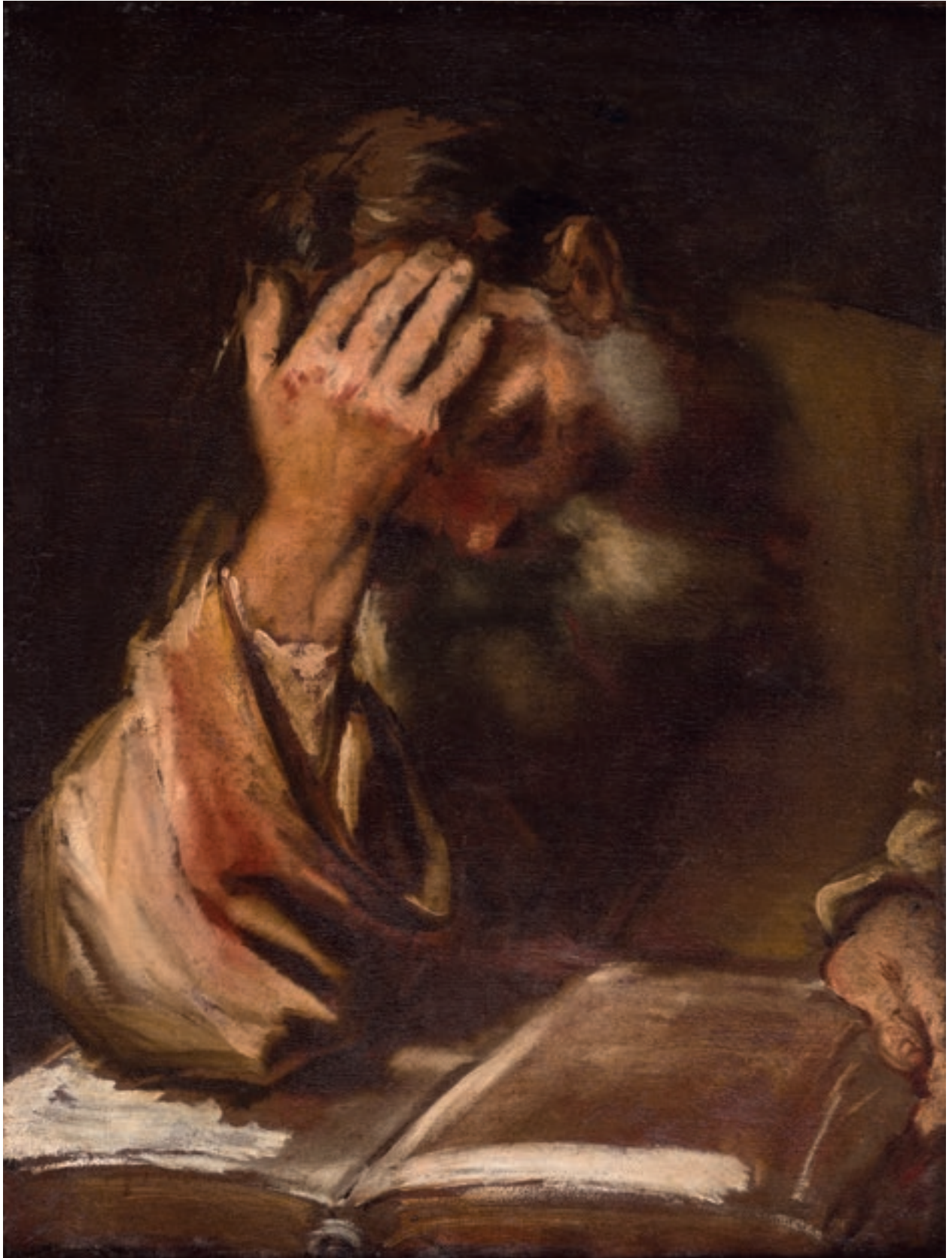
Issu de la tradition maniériste par sa formation, à Urbino et à Rome, Barocci démontre dès ses débuts une étonnante capacité d'assimilation de l'art des grands maîtres. Il parvient, en faisant la synthèse de Raphaël, des Vénitiens et du Corrège, qu'il prise au plus haut degré, à mettre au point un langage à la fois profondément personnel et en phase avec les enjeux de la Contre-Réforme. Il se forme dans sa ville natale auprès de Battista Franco et de son oncle, Bartolommeo Genga, avant de se rendre à Rome, avec la protection du cardinal della Rovere, pour y étudier Raphaël, tout en travaillant auprès de Taddeo Zuccaro. Durant un second séjour à Rome, en 1563, il est appelé par Pie IV à participer au décor du Casino del Belvedere au Vatican, mais l'hostilité qu'il rencontre dans le milieu artistique romain dès lors qu'il connaît le succès lui fait fuir la ville – un empoisonnement supposé par des rivaux, dont il gardera des séquelles toute sa vie, est la cause de son départ. Il se retire définitivement dans sa ville natale, ne voyageant qu'occasionnellement, la réputation que lui assure sa grande dévotion auprès des ordres religieux ainsi que le patronage du duc d'Urbin lui valant de recevoir des commandes des grandes cités de la Péninsule.

Tandis que la *Visitation* peinte pour les oratoriens de la Chiesa Nuova en 1586 assoit la réputation de Barocci à Rome, ses émules, tels Antonio Viviani et Andrea Lilio, y assurent les années suivantes la promotion de son style. À la fin de sa vie, la renommée de Barocci dans la cité est considérable, et le pape, Clément VIII Aldobrandini, quoique ayant pour principe de ménager la susceptibilité de son protégé le cavalier d'Arpin, exprime le désir de lui commander une pala pour la chapelle familiale dans l'église Santa Maria sopra Minerva. La commande de *L'Institution de l'Eucharistie* (ill. 1) est conclue par l'intermédiaire du duc d'Urbin, Francesco Maria II della Rovere, mais sa gestation est laborieuse, en raison notamment de la mauvaise santé de l'artiste. Celui-ci

doit d'abord surmonter la difficulté de réunir un grand nombre de figures dans le format vertical que lui impose la largeur étroite de la chapelle. L'élaboration de la composition évolue par ailleurs au gré des amendements qu'y apporte le pape. Bellori rapporte que ce dernier blâma dans le premier dessin de présentation (Chatsworth, collection Devonshire) l'introduction de Satan murmurant à l'oreille de Judas, comme étant trop proche du Christ. Il demanda également au peintre de représenter la scène de nuit, conformément à la vérité historique, ce que le second dessin d'ensemble (Cambridge, The Fitzwilliam Museum) traduit par la définition du clair-obscur.

Ce n'est que dans la dernière étape de la maturation de l'œuvre que le peintre introduit la figure du prophète dans la posture de la mélancolie, à droite (ill. 2). Celle-ci est une citation littérale, mais inversée, de l'Héraclite de *L'École d'Athènes* par Raphaël (ill. 3), lequel avait pris Michel-Ange pour modèle, un siècle plus tôt. C'est avec cet ajout tardif que l'étude de *L'Homme lisant* doit être mise en rapport. Selon Andrea Emiliani, elle est la plus passionnante des esquisses signalées dans la maison-atelier de Barocci¹ : « si celle-ci ne se retrouve pas littéralement dans la grande composition de Santa Maria sopra Minerva, elle s'inscrit très vraisemblablement dans la genèse de l'important corpus d'études préalables au tableau de l'autel Aldobrandini. Celles-ci sont menées par l'artiste soucieux de servir au mieux le pontife et de citer son illustre prédécesseur Raphaël. En effet, comment ne pas penser, en regardant cette figure mélancolique, à celle de l'apôtre que l'on aperçoit assis à droite dans la toile définitive et ajouté in extremis par l'artiste². »

La virtuosité de l'artiste atteint un degré inégalé dans ce morceau de peinture, prodigieux par l'économie de la couleur et par la facilité de la touche. L'efficacité expressive se mesure au fort effet de saisissement du spectateur que la peinture





ill. 1. Federico Barocci, *L'Institution de l'Eucharistie*, 1608. Huile sur toile, 290 x 177 cm. Rome, Santa Maria sopra Minerva.

esquissée parvient à opérer. Une telle *sprezzatura* ne se rencontre guère que chez le dernier Titien et anticipe celle de Rembrandt, avec ceci de particulier chez Barocci qu'elle résulte aussi de la pratique du pastel. Par son aspect « essuyé », le *sfumato* des contours et le fondu de la touche est en effet analogue à celui de la technique graphique que Barocci est l'un des premiers à employer de manière courante. *L'Homme lisant* est un condensé de sa « maniera sì bella, sfumata, dolce e vaga » (Baglione). Il est également exemplaire de son art de dévotion, lequel condense une charge émotionnelle qui met le spectateur en empathie avec le sujet, avec des moyens fondamentalement opposés à ceux développés au même moment par Caravage, comme le souligne bien Emiliani : « Celui-ci ne pouvait que s'opposer à Barocci dans sa conception de la peinture tournée vers l'homme, certes, mais l'homme sans Dieu. Car si la peinture de Barocci est aussi orientée vers l'homme, c'est vers l'homme créature de Dieu. Naturellement, en tant que franciscain, Barocci peint avec cette compassion et cette intelligence de l'âme propre à sa spiritualité³. » (M.K.)

1. « Vi sono da quattordici teste colorite a olio di mano del S. Baroccio, di vecchi, di donne, di giovani, e da vintiotto altri pezzi di carte colorite a olio di cose diverse », inventaire après décès de l'artiste cité par

Egidio Calzini dans *Studi e notizie su federico Barocci, a cura della Brigada urbinata degli amici dei monumenti*, Florence, 1913, doc. 1.
 2. Emiliani, 2013 (voir Bibliographie *supra*), p. 20.
 3. *Idem*.



ill. 2. Federico Barocci, *L'Institution de l'Eucharistie* (détail).



ill. 3. Raffaello Sanzio, *L'École d'Athènes*, 1509-1510. Rome, Vatican (détail).

Camillo PROCACCINI (Bologne, 1561 – Milan, 1629)

2. *Le Christ remettant les clés à saint Pierre, vers 1590 (?)*

Plume et encre brune, sur une esquisse à la sanguine, mise au carreau avec triple échelle de numérotation à la sanguine (l'une horizontale au niveau du tiers inférieur, les deux autres verticales sur les bords droits et gauche), trait d'encadrement à la sanguine, 29 x 16 cm.
Au verso, inscription ancienne à l'encre noire : *Camillo Procaccino*.

Provenance
– Collection Jacques Tardieu, Marseille (sa marque en bas à gauche, Lugt 1541a).

Bibliographie
Inédit.

Notre dessin est une feuille inédite de l'artiste d'origine bolognaise Camillo Procaccini, dont l'activité graphique est mieux connue depuis l'étude pionnière de Philip Pouncey en 1966¹ et les travaux de Nancy Ward Neilson². L'attribution indiquée par une annotation ancienne au verso nous a été confirmée par Giulio Bora³.

À partir de 1587, Camillo Procaccini s'installe avec son père Ercole et son frère Giulio Cesare à Milan après avoir participé à l'important chantier de San Prospero à Reggio Emilia aux côtés des Carrache. Camillo et Giulio Cesare ont alors compté parmi les rénovateurs de la peinture lombarde au début du XVII^e siècle, honorant de nombreuses commandes.

D'après le père Orlandi, Camillo Procaccini aurait fait un voyage à Rome dans les années 1590 en compagnie du comte Pirro Visconti, important commanditaire milanais⁴. Ce séjour expliquerait en partie les apports de l'art romain de la Contre-Réforme dans son œuvre en général, et dans notre feuille en particulier. Effectivement, notre dessin est une démonstration éloquent de l'influence du courant romain. L'image du Christ remettant les clés à saint Pierre, d'après l'Évangile selon saint Matthieu, souligne un point de discorde capital au XVI^e siècle, à l'heure où s'opposent deux interprétations du christianisme. Le parti de la Contre-Réforme affirme la nécessité du pouvoir ecclésiastique, au contraire des thèses réformistes : cette iconographie est la défense et l'illustration de cette thèse. La composition est proche de celle dessinée par Girolamo Muziano et gravée en 1567 par Cornelis Cort⁵ (ill. 1), puis peinte en 1584 pour le décor de la chapelle Alfonsi à Santa Maria degli Angeli à Rome⁶.

Outre cette composante romaine, le dessin dénote un maniérisme tardif peut-être hérité de peintres bolognaises tels qu'Orazio Samacchini ou Lorenzo Sabatini, que Camillo fréquente autour de 1580 et dont il grave les compositions⁷. Les contraintes

du format vertical très étroit – la mise au carreau suggère que le dessin répond à une commande et une destination particulière – ont conduit l'artiste à masser les apôtres en un groupe compact, de manière à ménager une ouverture sur le paysage à gauche. Le développement de l'arbre en hauteur répond à la nécessité d'occuper le vide de la moitié supérieure. L'échelle de la mise au carreau et sa triple numérotation incitent à penser qu'il s'agit d'une commande importante, malheureusement non identifiée.

Il faut encore souligner les affinités avec le mouvement tardo-maniériste bolognaise du point de vue stylistique. L'emploi de la plume évoque davantage le graphisme de Sammichini que ses dessins à la sanguine, plus proches de la manière du Parmesan. Comme le soulignait Philip Pouncey⁸, les dessins



ill. 1. Cornelis Cort, d'après Girolamo Muziano, *Jésus remettant les clés à saint Pierre*, 1567. Burin.





de Giulio Camillo Procaccini varient considérablement tant en termes de technique que de degré d'achèvement, ce qui fonde l'identité graphique du dessinateur mais la rend plus délicate à appréhender.

Ce dessin se rapproche d'une autre étude à la plume et à l'encre brune, réattribuée en 2008 et autrefois donnée à l'école émilienne, préparatoire au *Martyre de sainte Agnès*⁹ (ill. 2). Cette commande

exécutée pour la cathédrale de Milan en 1590¹⁰ intervient précisément à ce moment charnière de la carrière de Camillo, entre sa période bolonaise et les premiers chantiers milanais, encore marqués par l'influence tardo-maniériste. Les figures aux traits aigus, de même que la composition aux effets de volume contrastés, nous paraissent similaires. C'est pourquoi nous proposons une même datation, autour des années 1590. (M.P.)



ill. 2. Camillo Procaccini, *Le Martyre de sainte Agnès*. Plume et encre brune, lavis d'encre bleue, 18,3 x 10,2 cm. Sienne, Biblioteca comunale degli Intronati, inv. S.111.5 c.42.

1. Philip Pouncey, « Some Drawings by Camillo Procaccini connected with paintings and choir stalls », in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, 2 vol., Milan, Tipografia Artipo, p. 641-649, fig. 415-425.
2. En particulier : Nancy Ward Neilson, *Camillo Procaccini, Paintings and Drawings*, New York-Londres, Garland Publishing Inc., 1979.
3. Communication écrite, le 25 janvier 2019.
4. Pellegrino Antonio Orlandi, *L'Abecedario pittorico*, Bologne, 1704, p. 106, cité par Nancy Ward Neilson, « Camillo Procaccini : Toward a Reconstruction of the Emilian Years », *The Art Bulletin*, Vol. 59, n° 3, Septembre 1977, p. 365 et n. 34.
5. Manfred Sellink et Huigen Leeftang, *Cornelis Cort*, 3 vol., *The New Hollstein : Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, 8, Rotterdam-Amsterdam, Rijksprentenkabinet Sound and Vision Publ., 2000, cat. 48. Il existe une copie gravée en contrepartie et accompagnée du verso de l'Évangile selon

- saint Matthieu (New Hollstein Dutch 48-copy b).
6. Patrizia Tosini, *Girolamo Muziano : 1532-1592 dalla maniera alla natura*, Rome, Ugo Bozzi, 2008, p. 192-193, et cat. A 54, p. 440-441.
7. Nancy Ward Neilson, *op. cit.*, p. 363-365. Selon la spécialiste, l'estampe expliquerait les nombreux points de contact entre Rome et Bologne et notamment l'influence de Taddeo Zuccaro sur l'œuvre de Camillo Procaccini.
8. Philip Pouncey, *op. cit.*, p. 641.
9. Sienne, Biblioteca comunale degli Intronati, inv. S.111.5 c.42. Le dessin est publié par Mario di Giampaolo dans *Master Drawings*, XLVI, 3, 2008, p. 393-396.
10. Daniele Cassinelli, et Paolo Vanoli (dir.), *Camillo Procaccini (1561-1629): Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, cat. exp. Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 2007, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2007, cat. 12, p. 168-169. Le tableau est aujourd'hui conservé sur l'Isola Bella, dans la collection Borromée.

Valentin LEFÈVRE (Bruxelles, 1637 – Venise, 1677)

3. La Présentation au Temple

Huile sur toile,
72 x 86,8 cm.

Provenance

– Collection
vénitienne,
XVIII^e siècle (?).
– Collection
Robert Strange,
sa vente, Londres,
10 décembre 1789
et jours suivants,
lot 75 (?).

Bibliographie

Inédit.

La vie et l'œuvre de Valentin Lefèvre, longtemps confondu avec deux homonymes¹, connaissent un nouvel éclairage à la suite des travaux d'Ugo Ruggieri. La découverte de son testament rédigé à Venise le 21 août 1677 et de son acte de décès² définit avec plus de précision la chronologie d'une carrière malheureusement brève. Valentin Lefèvre est certainement passé par Paris après 1654, comme en témoigne une copie dessinée d'après Laurent de La Hyre qui souligne son intérêt pour l'atticisme parisien³. La date précise de son arrivée à Venise ne nous est pas connue, cependant il est nécessairement dans la lagune avant 1664 : la copie du *Repas chez Simon* de Paolo Véronèse l'atteste, puisque l'œuvre originale était exposée dans le réfectoire du couvent des Servites avant d'être offerte par la République de Venise à Louis XIV cette même année, et transportée à Paris par les soins de Pietro Vecchia et Pietro Liberi. Cette copie donne à voir pour la première fois l'intérêt de Lefèvre pour la peinture de Véronèse, qu'il diffuse par l'intermédiaire de l'estampe : il grave une cinquantaine de compositions, interprétations d'après les maîtres vénitiens du Cinquecento pour la plupart, parues dans le recueil posthume *Opera selectiora* en 1682⁴.

À son sujet, Luigi Lanzi, l'un des pères de l'histoire de l'art italienne moderne, a écrit ces lignes : « Valentin le Febre de Bruxelles a été omis par Orlandi ; et nombre de ses estampes d'après les œuvres de Paolo [Véronèse] et des meilleurs Vénitiens sont attribuées à un autre le Febre. Il peignit peu, et toujours suivant les traces de Véronèse, dont il fut l'un des copistes et imitateurs les plus heureux. Ses visages n'ont rien d'ultramontain, son coloris rien de son siècle vilain ; sa touche est puissante, mais n'offense pas. Ses petites peintures sont recherchées et très finies⁵. »

La Présentation au Temple doit certainement compter au rang de ces « petites peintures [...] recherchées

et très finies » citées par Luigi Lanzi. Elle présente de nombreuses analogies avec des compositions de la pleine maturité de l'artiste exécutées dans le courant des années 1670, telles que *L'Évanouissement d'Esther devant Assuérus* (ill. 1) ou *Le Sacrifice de Salomon*⁶. S'y opère une synthèse entre l'art du maître vénitien et la manière parisienne de la fin du règne de Louis XIII marquée par Simon Vouet. Valentin Lefèvre lui emprunte la structure architecturale de pièces de la tenture de l'Ancien Testament, certainement par l'intermédiaire des gravures de François Torteat publiées en 1665⁷ : il développe un espace d'une belle amplitude, vu *da sotto insu*, rythmé par les colonnes salomoniques et ouvert à l'arrière-plan sur un décor de niche à coquille qui lui donne sa profondeur. Tout comme le dispositif des colonnes, les figures féminines contournées au premier plan évoquent autant Paolo Véronèse que l'interprétation que Pierre Paul Rubens fait de la peinture vénitienne⁸. S'il regarde d'abord le maître, Valentin Lefèvre n'est pas un copiste servile et sait composer avec talent un néo-vénétiénisme qui puise aussi aux sources de la peinture baroque du XVII^e siècle.



ill. 1. Valentin Lefèvre, *L'Évanouissement d'Esther devant Assuérus*. Huile sur toile, 100 x 121 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.





Notre tableau est documenté par un dessin préparatoire passé par la collection « The Reliable Venetian Hand » qui présente très peu de variantes⁹ (ill. 2). Une *Présentation au Temple* autrefois propriété de Robert Strange, réputée perdue jusqu'à ce jour, pourrait lui correspondre¹⁰. (M. P.)



ill. 2. Valentin Lefèvre, *La Présentation au Temple*. Pierre noire, plume et encre brune, 20,2 x 26,2 cm. Passé en vente à Londres, Christie's, le 9 décembre 1982, lot 217.

1. Claude Lefèvre de Fontainebleau, portraitiste et collaborateur de Charles Le Brun, et Roland Lefèvre, dit Roland de Venise.
2. Ces documents sont publiés et commentés par Ugo Ruggieri et Marina Stefani Mantovanelli, dans Ugo Ruggieri, *Valentin Lefèvre (1637-1677)*, Manerba/Reggio Emilia, Merigo Art Books, 2001.
3. Ugo Ruggieri, *op. cit.*, cat. D 19, p. 140.
4. *Ibid.*, p. 48-51.
5. « Valentino le Febre di Bruxelles è o messo dall'Orlandi; et le molte sue incisioni delle opere di Paolo e de' migliori veneti sono ascritte ad altro le Febre. Dipinse poco, e sempre sulle tracce del Veronese, di cui fu uno de' copisti e imitatori più felici. Nulla han dell'oltremontano i suoi volti, nulla del cattivo suo secolo il colorito; forte è la sua macchia, ma senza offendere. Le sue piccole pitture son ricercate e finite molto », in Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Secondo tomo, parte prima*, Bassano, Remondini, 1795-1796, p. 168.
6. Ugo Ruggieri, *op. cit.*, p. 23-25, et cat. Q 35 à Q 37, p. 101-102.
7. *Samson au banquet des Philistins* et *Le Jugement de Salomon*, voir Barbara Brejon de Lavergnée et Jacques Thuillier, *Vouet*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1990, p. 504-506.
8. En particulier *Le Jugement de Salomon* exécuté vers 1617 et conservé à Copenhague, Statens Museum for Kunst.
9. Ugo Ruggieri, *op. cit.*, D 107, p. 176-177.
10. Collection Robert Strange, sa vente, Londres, 10 décembre 1789 et jours suivants, lot 75 : « The presentation at the temple, an excellent picture by the same master; but of his own composition, though quite in Paul Veronese's rich stile. Le Febre, however, can hardly be called an imitator; much less a plagiarist; having still formed an original manner of his own; evident enough in all his pictures. The present was purchased out of a private collection at Venice. » Deux compositions de même sujet sont rapprochées de Valentin Lefèvre, l'une conservée au musée des Beaux-Arts de Troyes, cataloguée par le RETIF (Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises) et attribuée à cet artiste : il ne s'agit que d'une copie de la composition de Paolo Veronese de Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister ; l'autre, passée en vente à Paris chez Tajan le 25 mars 2015, lot 82, également attribuée à Valentin Lefèvre : très proche de notre tableau, avec quelques variantes, elle est cependant d'une main très faible incomparable avec notre version.

Luca GIORDANO (Naples, 1634 – *id.*, 1705)

4. Tête d'homme vue de dos, 1654

Sanguine,
15 x 20,5 cm.

Provenance

– Collection
Giacomo de Nicola
(1879-1926)
(Lugt 1953a).
– Collection
Ferruccio Asta
(1900-1952)
(Lugt 116a).
– Collection non
identifiée
(Lugt 616a).

VENDU AU
SALON DU DESSIN
EN 2019.

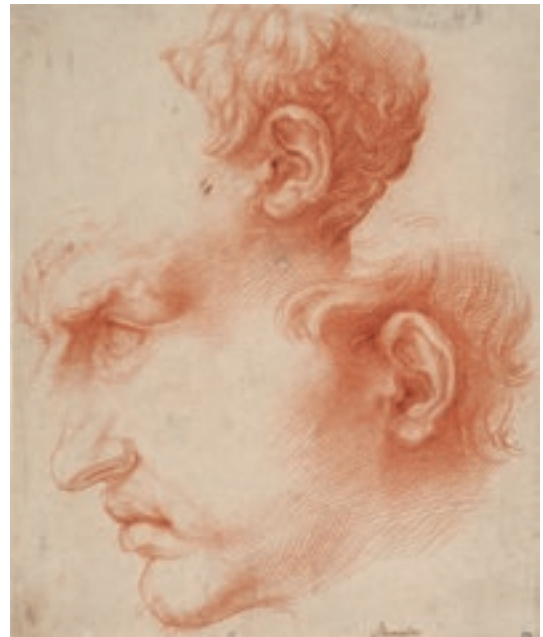
« C'est assurément trahir les faits que de considérer la première formation de Giordano exclusivement sous l'empreinte ribéresque, et ceci est surtout vrai pour ses dessins. Giordano fut fondamentalement autodidacte, sa curiosité naturelle et son ouverture d'esprit le portent depuis ses débuts à une exploration systématique de la peinture italienne et européenne, passée et présente. »

C'est ainsi que Giuseppe Scavizzi introduisait il y a quelques années son essai sur Giordano dessinateur¹, précisant encore plus récemment sa pensée par cette affirmation catégorique : « les premiers dessins de Giordano, datables autour des années 1650-1651 ou peu après – dessins basés sur l'étude des maîtres anciens faits au cours de ses voyages à Rome, sous la direction de son père, ou à la demande du marché, ou simplement dans la tentative d'acquérir quelque compétence en tant que copiste –, ne révèlent aucune trace du style de Ribera² ». Il ne faudrait cependant pas perdre de vue que dans cet ensemble de dessins à la sanguine, datables entre 1650 et 1655³, c'est la forme reproduite plus que le style de Luca proprement dit qui rend moins manifeste le lien avec Jusepe de Ribera (Xativa, 1591 – Naples, 1652). Or, une étude telle que celle d'après l'*Hercule Farnèse* (autrefois à Naples, collection Biagio De Giovanni) révèle une évidente inflexion stylistique imputable à l'exemple du peintre valencien⁴. En effet, Ribera, premier employeur d'Antonio Giordano, père de Luca, a été le maître de ce dernier au dire de Bernardo De Dominici : près de Ribera, le jeune artiste « a passé neuf ans à perfectionner son dessin⁵ ». Si cette assertion est aujourd'hui mise en doute, la connaissance des dessins du Spagnoletto par Luca Giordano n'est pas discutable.

Jusqu'à présent inédite, la *Tête d'homme vue de dos* est un ajout capital au corpus de Giordano, précisément parce qu'elle est le chaînon qui manquait pour établir l'influence de l'enseignement du Spagnoletto. D'ailleurs, contrairement à l'opi-

nion exprimée dans les publications plus récentes, comment aurait-il pu en être autrement, compte tenu du rôle de Ribera, chef d'école indiscutable de la pratique du dessin à Naples dans la première moitié du Seicento ?

Certes, un autre indice en faveur d'une datation précoce de la feuille est l'empreinte de prédécesseurs de Giordano également sensibles au baroque romain, tels Aniello Falcone et Andrea de Leone, perceptible dans le traitement pictural de la chevelure. Mais l'élément le plus décisif dans la compréhension du dessin reste l'usage de la sanguine, que Ribera a poussé à son plus grand raffinement, en la magnifiant le plus souvent par la réserve du papier blanc. La comparaison de notre dessin avec la *Triple étude de tête à l'antique, de profil à gauche* (ill. 1) établit parfaitement la filiation artistique entre le maître et le jeune artiste. La ligne ténue



ill. 1. Jusepe de Ribera, *Triple étude de tête à l'antique, de profil à gauche*. Sanguine, 25,1 x 20,6 cm. Princeton University Museum, inv. 2002-97.





et souvent discontinue chez Ribera, servant à suggérer la vive lumière qui frappe le sujet, devient chez Giordano plus marquée et plus énergique ; le jeune artiste développera ainsi le médium habituel du Spagnoletto dans un sens plus baroque.

La *Tête d'homme vue de dos* n'est pas une simple étude sans destination, elle est préparatoire à la première commande de l'artiste, *La Rencontre des saints Pierre et Paul* (ill. 2), pendant du *Christ donnant les clefs à saint Pierre*, tous deux monogrammés « LG », payés entre mars et juillet 1654 et destinés à la tribune de l'église San Pietro ad Aram à Naples⁶. Avec ces tableaux, le peintre âgé de vingt ans, tout juste rentré de son premier voyage à Rome⁷, proposait une synthèse de ses premières affinités culturelles, ainsi recensée par De Dominici : « Il y avait été émerveillé [à Rome] par les œuvres de Raphaël, de Michel-Ange, de Polidoro, des Carrache, et d'autres peintres fameux, et s'appliqua à les dessiner, ne s'autorisant ni fatigue, ni souffrance, au point qu'il racontait avoir dessiné sans fin les Loges et les Stanze peintes par Raphaël, et bien douze fois la *Bataille de Constantin* de l'excellent Jules Romain, et encore la galerie Farnèse⁸. » Le motif de la tête d'homme vue de dos provient en fait de Raphaël, qui en use à plusieurs reprises dans les *Stanze* du Vatican. Giordano l'a adapté à la figure du soldat en pied à droite de la toile de 1654. **Viviana Farina (trad. M.K.)**



ill. 2. Luca Giordano, *La Rencontre des saints Pierre et Paul* (détail), 1654. Naples, San Pietro ad Aram.

1. G. Scavizzi, *Giordano disegnatore*, dans *Luca Giordano*, cat. exp. Naples, Vienne, Los Angeles, 2001-2002, Naples, 2001, p. 367-375 (citation p. 367).
 2. G. Scavizzi, 3. *Le prime opere, 1650-1655*, dans G. Scavizzi et G. De Vito, *Luca Giordano giovane. 1650-1664*, Naples, 2012, p. 19. C'est moi qui souligne.
 3. Ces dessins sont à la sanguine sur papier préparé de la même couleur

estompée, parfois rehaussée de craie blanche (et non de blanc de plomb comme cela a été écrit). La plupart de ces dessins sont reproduits dans O. Ferrari et G. Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*, Naples, 2003, p. 209-216.
 4. R. Muzii dans cat. exp. Naples, Vienne, Los Angeles, 2001-2002, p. 378, cat. 2.
 5. B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani [Napoli 1742-1745]*,

éd. par F. Sricchia Santoro et A. Zezza, Naples, 2008, III, [p. 395] p. 756.
 6. Voir O. Ferrari dans Ferrari et Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove ricerche...*, p. 28, Cat. A014.
 7. Voir la *Relazione della vita di Luca Giordano de 1681*, notice biographique fournie par Giordano à Filippo Baldinucci (cf. V. Pinto in De Dominici, *Vite...*, p. 757, note 12). On y apprend que Luca Giordano

se serait rendu à Rome pour six mois avant l'âge de seize ans, c'est-à-dire en 1650. Son père l'y conduisit "pour le faire étudier d'après l'antique et les œuvres d'hommes distingués", puis à vingt ans, l'année où il exécuta les tableaux pour San Pietro ad Aram, et vraisemblablement aussi après.
 8. De Dominici, *Vite...*, III, [p. 396], p. 757.

Louis CRETEY (Lyon, avant 1638 – Rome (?), après 1702)

5. *Paysage avec un chartreux en méditation*

Huile sur toile,
61,5 x 77,2 cm.

Provenance
– Collection
Busini Vici.

Bibliographie
Inédit.

Louis Cretey est une redécouverte récente. Deux raisons expliquent sa disparition du champ de l'histoire de l'art jusqu'à la fin du XX^e siècle. La première est historique : la postérité des artistes provinciaux a souvent été compromise par leur éloignement de Paris sous la monarchie hypercentralisée d'Ancien Régime. Cretey a doublement œuvré dans ce sens, en s'exilant en Italie et en restant à l'écart des réseaux d'artistes et de commanditaires français qui y résidaient. Mais le peintre n'agit pas plus qu'il ne peint comme tout le monde. Sa singularité artistique est la seconde raison de son effacement du panorama artistique du XVII^e siècle : oubliée du dessin, ignorante de la perspective, peu soucieuse d'anatomie, nullement ancrée dans l'étude de la nature, étrangère en somme aux principes de base du savoir académique, sa manière hors norme est restée incomprise. Des accents génois ou vénitiens expliquent que ses tableaux se soient perdus sous des attributions à des contemporains transalpins tels Castiglione, Mola, Lyss ou Bencovich, ou postérieurs, tel Magnasco, à l'exception certes du noyau d'œuvres bien identifiées conservées de longue date dans des collections publiques et dans les églises lyonnaises. Pierre Rosenberg, Lucie Galactéros-de Boissier et Gilles Chomer ont été les premiers à le réhabiliter¹, aidés en cela par l'œil de Michel Descours, qui depuis les années 1970 s'attachait à sauver ses œuvres de l'oubli. L'exposition du musée des Beaux-Arts de Lyon et le catalogue raisonné établi sous la direction de Pierre Rosenberg, avec Aude Gobet, en 2010², ont considérablement élargi le corpus de l'artiste et approfondi la connaissance de sa carrière, quoique de nombreuses zones d'ombre subsistent.

Né à Lyon avant 1638, d'un père peintre qui lui dispense sa première formation, ainsi qu'une éducation soignée à en juger par les lettres de sa main qui nous sont parvenues, Cretey partage sa vie entre Lyon et l'Italie. Signalé à Rome entre 1661 et 1663, de retour à Lyon en 1667, résidant à Parme en 1669, il s'établit de nouveau à Rome

de 1671 jusqu'en 1682. Au cours de cette période, l'artiste s'attire la protection d'éminents mécènes, tels Giovanni Simone Boscoli, lieutenant général de l'Artillerie du duc de Parme, ou le cardinal Giuseppe Renato Imperiali à Rome. De retour à Lyon, il reçoit en 1683 la commande d'un vaste décor pour le réfectoire du monastère royal des Bénédictines de Saint-Pierre (actuel musée des Beaux-Arts) qui marque le début d'une activité intense et d'une incontestable réussite locale. De cet ensemble, le mieux documenté de son œuvre à ce jour, cinq morceaux sont parvenus jusqu'à nous qui témoignent d'un projet ambitieux. La dernière mention du peintre fait état d'un ultime voyage à Rome entre 1700 et 1702, date après laquelle on perd sa trace.

Le paysage est une composante essentielle de l'art de Cretey, et la place de ce dernier dans ce genre devrait être mieux évaluée tant est originale sa manière de voir. Rares sont les scènes d'intérieur dans son œuvre. Ses sujets historiques et bibliques prennent le plus souvent place dans une nature sauvage « plus grande que nature » et rendue irréaliste par un sens singulier de la couleur. Si seul un paysage pur, dépourvu de figures, est répertorié, le corpus de ceux avec des saints, moines ou ermites en méditation augmente continuellement. Les inventaires après décès des commanditaires de Cretey attestent par ailleurs une production de paysages peints pour eux-mêmes. Six mentions ont été repérées jusqu'à présent dans les archives, notamment dans l'inventaire après décès du directeur de l'Académie de France à Rome, Charles Errard, en 1689, et dans celui du protecteur lyonnais de Cretey, Louis Bay de Curis, en 1718.

Découverte récente, le *Paysage avec un chartreux en méditation* est un apport notable à la connaissance de Cretey comme paysagiste. De plus grandes dimensions que ceux publiés dans le catalogue de 2010, il pousse à un très haut degré la dramaturgie des éléments. Le monde que peuplent les figures semble





animé d'un mouvement perpétuel, non seulement le cours d'eau au premier plan, mais le ciel crépusculaire encombré de nuages que traverse la lumière du couchant, l'arbre à la silhouette primitive, la topographie chaotique où les plans semblent se télescoper plutôt que se succéder jusqu'au lointain. Si la profondeur est suggérée par le dessin, le coloris exaltant la surface l'annule, celui-ci n'étant aucunement mis au service d'une perspective atmosphérique. Ce système procède d'une invention qui trouve peut-être sa source dans la *natura naturans*, manifestation du Dieu créateur agissant par la nature, concept auquel le dernier Titien a donné une expression ultime et que Cretey semble bien souvent reprendre à son compte dans le langage excentrique qu'il s'est forgé. (M.K.)

1. Gilles Chomer, Lucie Galactéros-de Boissier, Pierre Rosenberg, « Pierre-Louis Cretey : le plus grand peintre lyonnais de son siècle ? », *Revue de l'Art*, 1988, p. 19-38.

2. Pierre Rosenberg et Aude Henry-Gobet, *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome*, cat. exp. Lyon, musée des Beaux-Arts, 2010, Paris.

Thomas BLANCHET (Paris, 1614 – Lyon, 1689)

6. *Les Pèlerins d'Emmaüs*

Plume et encre brune, mise au carreau à la pierre noire, 10,1 x 12,4 cm.

Bibliographie
Inédit.

D'origine parisienne, Thomas Blanchet est une figure stratégique de la scène artistique lyonnaise du XVII^e siècle. Il se forme d'abord à Paris dans l'atelier du sculpteur Jacques Sarrazin, puis passe probablement dans celui de Simon Vouet lorsqu'il décide, assez tôt, de se consacrer à la peinture. Il se rend en Italie à une date inconnue, sa présence à Rome étant documentée de 1647 à 1653 dans les *stati delle anime*, recensements paroissiaux des « âmes », sous les noms exotiques de Tomaso Blance, Monsù Blancis ou Thomaso Blangett¹. L'essentiel de sa production romaine connue est composée de caprices architecturaux peints dans le style de Jean Lemaire et sous l'influence de Poussin. Mais l'expérience romaine fut bien plus riche et complexe que ce corpus ne le laisse supposer. Les noms d'Andrea Sacchi et de l'Algarde sont, en plus de celui de Poussin, fréquemment cités par ses biographes comme ceux des artistes qui ont le plus durablement conditionné son art. Il est l'élève du premier et est tenu en haute estime par le second. Toutefois, sa carrière lyonnaise montrera également l'assimilation de modèles baroques, tels ceux de Pierre de Cortone, dans la peinture décorative, de Borromini, dans les ornements architecturaux, ou du Bernin pour la sculpture. En 1655, il s'installe à Lyon et devient le peintre officiel de la cité : il décore l'Hôtel de Ville (1655-1672), l'abbaye des Dames-de-Saint-Pierre (1674-1684, actuel musée des Beaux-Arts), conçoit les décors éphémères pour les fêtes, cérémonies et pompes funèbres, souvent en collaboration avec le père jésuite Ménestrier. Lorsqu'il reçoit, en 1675, la charge de Premier Peintre de la ville, il en est déjà le « Le Brun ».

Expression de l'Eucharistie, l'épisode de l'apparition du Christ après sa résurrection à deux disciples d'Emmaüs fut, au siècle de Bérulle et de Pascal, l'un des plus couramment sollicités pour diffuser la doctrine de la présence réelle si chère aux catholiques. Quoique aucun tableau d'église sur ce sujet ne soit répertorié dans le catalogue de Blanchet, il ne fait guère de doute que celui-ci

le traita dans l'un des nombreux cycles réalisés pour les congrégations lyonnaises, tels ceux de la chapelle des Pénitents de Saint-Marcel, qui possédait onze scènes de la vie du Christ, ou ceux de la chapelle des Pénitents du Confalon. Un dessin du legs Baderou au musée des Beaux-Arts de Rouen en témoignait jusqu'à présent². Nouvel ajout au corpus de l'artiste, notre feuille s'y rattache directement. Quoique d'une écriture toute différente, aux hachures très graphiques tandis que le dessin Baderou met en place l'effet pictural du clair-obscur au moyen du lavis, la composition est identique. La posture du Christ, l'attitude de surprise du pèlerin de droite, ainsi que l'ouverture du lieu sur un paysage à l'arrière-plan, sont autant de variantes qui distinguent cette version du *tondo* sur le même sujet découvert en 2017³ (ill. 1). (M.K.)



ill. 1. Thomas Blanchet, *Les Pèlerins d'Emmaüs*. Plume et lavis d'encre bistre, 18,9 x 20,7 cm. Rouen, musée des Beaux-Arts.

1. Voir Lucie Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet. 1614-1689*, Paris, Arthema, 1991, p. 51.

2. *Idem*, n° D 78, p. 437 ; sur la destination probable de cette composition voir n° D 71, p. 431.

3. Voir notre *Varia*, 2017,

n° 6, p. 30. La présente notice corrige la précédente. L'assertion erronée selon laquelle aucune œuvre sur ce sujet n'était répertoriée était due à son absence dans l'index de L. Galactéros-de Boissier, 1991.



Michel DORIGNY (Saint-Quentin, 1616 – Paris, 1665)

7. *Allégorie de l'exil de Marie de Médicis*

Huile sur toile,
45,5 x 71 cm.

Provenance
– Lyon, collection
particulière.

Bibliographie
Inédit.

Après un apprentissage de cinq années effectué dans l'atelier de Georges Lallemant (entre 1630 et 1635), Michel Dorigny intègre celui de Simon Vouet, en tant que collaborateur, probablement dès 1636¹. Le jeune artiste commence par graver l'œuvre peinte de son futur beau-père et se voit confier la réalisation d'œuvres auxquelles Vouet n'a pas le temps de se consacrer. Après la mort de ce dernier, en 1649, Dorigny en « héritier artistique » récupère le logement et l'atelier de Vouet, et consacre l'essentiel de sa carrière au grand décor. L'immense chantier décoratif du château de Vincennes, au début des années 1660, en est l'achèvement. L'œuvre présentée se rattache à sa jeunesse, et constitue sans doute l'un des premiers tableaux que nous lui connaissons, où il se montre autant intéressé par l'art de Vouet que par celui de Pierre Paul Rubens.

L'iconographie choisie pour le tableau est particulièrement intéressante. Au premier abord, on y remarque Neptune, dieu des mers, et la Néréide Amphitrite, autre déesse marine, divinités qui peuvent être identifiées au couple royal d'Henri IV (mort en 1610) et de Marie de Médicis (en exil depuis 1631). Le visage du roi est certes un peu usé, mais on y reconnaît bien ce vieil homme au nez busqué. La reine mère à la chevelure blonde ornée de perles qu'elle accroche aussi à ses oreilles est facilement reconnaissable. Il n'est pas rare de trouver des représentations d'Henri IV en Neptune, même s'il est plus généralement assimilé à Jupiter, Persée ou Hercule² ; celles de Marie de Médicis en Amphitrite ne semblent pas avoir été privilégiées par les artistes, choix que l'on peut justifier par le goût des sujets mythologiques dans les années 1630. En effet, lorsqu'il terminait son apprentissage, Dorigny a copié vers 1634 ou 1635 une série de bacchantes marines d'après Odoardo Fialetti et en a donné, peu après, sa version dans un *Triomphe de Cérès et Bacchus*³, qu'il a voulu maritime malgré le choix de divinités terrestres. Dorigny semble très intéressé par cette thématique marine appréciée de Nicolas Poussin ou de Pierre Brébiette au même moment, artistes qui l'ont beaucoup marqué dans

sa jeunesse. L'autre particularité réside dans le nu royal de la reine mère⁴. Mais il peut avant tout être justifié par le recours à la mythologie comme Rubens l'avait traité dans *La Rencontre à Lyon* (Paris, musée du Louvre), où la reine est figurée sous les traits de Junon, la poitrine à moitié dévoilée.

Le sens de l'image est particulièrement fort. Henri IV et Marie de Médicis fuient, lui sur deux chevaux marins, armé de son trident, elle, tirée par les chevaux et assise dans un coquillage géant qui fait office de trône. La peinture peut ainsi renvoyer à une « allégorie de l'exil », commandée par un des courtisans ou familiers de Marie de Médicis comme un souvenir de la reine mère qui a fui Paris pour les Pays-Bas. À cette période, entre 1635 et 1640, ce sujet ne doit pas étonner : Marie de Médicis n'a pas perdu en notoriété⁵. Ainsi aux « Entrées royales⁶ », souvent représentées, répond ici cette « sortie royale », illustrée par une mythologie décentrée, le triomphe habituel des dieux étant remplacé par une fuite.

Le tableau possède déjà quelques caractéristiques propres à Michel Dorigny et que l'on retrouvera dans toute son œuvre. Le canon de Neptune et sa musculature se retrouvent de façon contemporaine dans un *Hercule* (ill. 1) que Dorigny a gravé de son invention (vers 1637-1639) : le placement des muscles du dos et la cheville mince opposée à un mollet épais sont très similaires. Pour l'Amphitrite, il est possible de rapprocher un type féminin que Dorigny développe durant la décennie 1630, court, tassé, et quelque peu rond, comme dans *Vénus et Adonis* (ill. 2) peint sans doute autour de 1638-1640. Mais c'est le *putto* dans le ciel qui trahit le plus la main du peintre. La tête presque carrée, le blanc des yeux absent remplacé par un coup de pinceau brun, les joues tombantes et rosées, les mèches de cheveux rehaussées, les doigts en boule, les ailes aux reflets bleus et jaunes, ou encore le mouvement du tissu autour de son corps, se retrouvent à l'identique dans les *Putti tirant l'eau d'un puits et se servant dans des écuelles* (ill. 3), tableau contemporain de *Vénus et Adonis*.



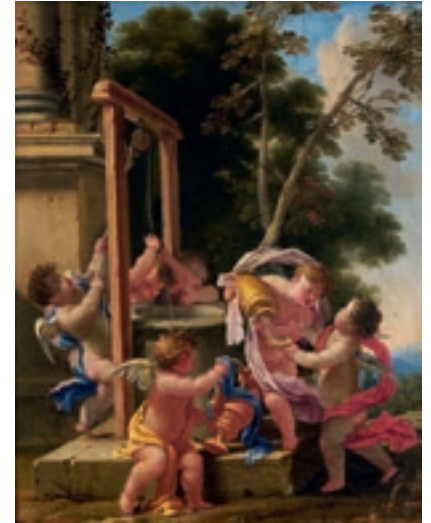




ill. 1. Michel Dorigny, *Hercule*, vers 1637-1639. Eau-forte, 33 x 25,5 cm. Paris, collection particulière.



ill. 2. Michel Dorigny, *Vénus et Adonis*. Huile sur toile, 98,5 x 78,5 cm. Paris, collection particulière.



ill. 3. Michel Dorigny, *Putti tirant l'eau d'un puits et se servant dans des écuelles*. Huile sur bois, 59,5 x 47,5 cm. Strasbourg, musée des Beaux-Arts.

Il n'est guère étonnant que Dorigny s'inscrive dans l'art rubénien. Le peintre anversois a bénéficié d'une belle postérité chez les artistes français, aussi bien lors de son passage à Paris que jusqu'à la fin du siècle⁷. De plus, son art était très apprécié par l'entourage de Marie de Médicis⁸, ce qui a pu motiver Dorigny dans l'élaboration de son œuvre. Le jeune artiste lui emprunte surtout cet usage de la couleur qui fait contraster les bleus gris aux jaune orangé, que l'on remarque dans les ciels et qui proviennent certainement du cycle de Rubens pour le Luxembourg, où ils sont presque systématiquement rehaussés de jaune. Dorigny appréciera les ciels jaune orangé qu'il placera presque systématiquement dans ses tableaux, comme dans *L'Apollon et les Muses* de Budapest⁹. Est-ce en souvenir de Rubens qu'il gardera cette habitude ?

Le jeune artiste retient aussi du maître cette facture souple qui modèle le corps et le visage de la reine mère, mêlée à une touche moins brillante, plus proche de celle de Vouet, que l'on reconnaît aussi dans les mains aux doigts en pointe, et dans le profil en contre-courbe de Marie de Médicis. L'œuvre dévoile ainsi

une facette méconnue d'un artiste qui cherche son style, mais qui affirme déjà certains principes qui caractériseront son art. Les compositions simples et calmes, en frise (comme ses bacchanales marines), sont privilégiées, et ce bleu lapis deviendra l'une de ses signatures, contrastant nettement sur la dominante grise du tableau. (Damien Tellas)

1. D. Tellas, *Michel Dorigny, 1616-1665*, Paris, galerie De Bayser, 2019.
 2. Voir à ce sujet, F. Bardon, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, A. et J. Picard, 1974.
 3. D. Tellas, *op. cit.*, p. 5, voir notamment fig. 4-5.
 4. Nous remercions Damien Brill pour l'aide qu'il nous a apportée ici.
 5. P. Bassani Pacht, « Marie de Médicis et ses artistes », *Le Siècle de Marie de Médicis*, actes du Séminaire de la chaire Rhétorique et Société en Europe, Paris, Collège de France, 20-22 janvier 2000, Alessandria, Edizioni

dell'Orso, 2003, p. 84, n. 16.
 6. F. Bardon, *op. cit.*, p. 20-21.
 7. A. Merle du Bourg, *Peter Paul Rubens et la France, 1600-1640*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004 ; *Rubens au Grand Siècle : sa réception en France, 1640-1715*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
 8. A. Merle du Bourg, *Peter Paul Rubens et la France...*, *op. cit.*, p. 106.
 9. D. Tellas, « L'Apollon et les Muses de Michel Dorigny », *Bulletin du musée hongrois des Beaux-Arts*, 2018, n° 123, p. 121-136 ; voir en particulier p. 131.

Nicolas BERTIN (Paris, 1668 – *id.*, 1736)

8. Moïse défendant les filles de Jethro

Huile sur panneau,
49,5 × 71 cm.

Provenance

– Collection du baron de Vanballe, sa vente, Paris, 4^e vacation, 12 avril 1781, lot 80 (?).
– Collection Williot, sa vente, Paris, 26 février 1788, lot 6 (?).
– Collection Louis Robert de Saint-Victor, Rouen (deux cachets de cire fragmentaires au verso, dont l'un aux armes royales et indiqué « Rouen »), sa vente, Paris, 26 novembre 1822, lot 520 (« BERTIN, Nicolas. 520. – Un tableau représentant Jacob chassant les bergers de Madian, et donnant aux filles de Jéthro la liberté d'abreuver son troupeau. Ce tableau, de l'ancienne école française, mérite l'attention des amateurs. B. I. 18 p. h. 25 p. »).

Bibliographie

Inédit.

Élève de Guy-Louis Vernansal, Nicolas Bertin étudie à l'Académie royale de peinture et de sculpture et obtient le grand prix de Rome en 1685. Il passe également par les ateliers de Jean Jouvenet et de Bon Boullogne, ce qui est déterminant pour la définition de son style. Il retient du premier une gestuelle et des effets de mouvement, du second un goût pour la peinture fine et de petit format à la manière des nordiques. En parallèle à des chantiers royaux à Versailles, pour la Ménagerie en 1701 ou au Trianon de marbre vers 1706, puis à Meudon vers 1709, il peint de nombreux tableaux de chevalet de petits formats très appréciés par la clientèle privée, particulièrement entre les années 1700 et 1720¹. *Moïse défendant les filles de Jethro* est un sujet qui dut particulièrement plaire puisque l'on en connaît à ce jour quatre versions sur différents supports et de différents formats². Deux huiles sur bois, presque d'exactes dimensions, sont d'une proximité confondante³. La première est réapparue dans les années 1950 à Paris, passée en vente à New York en 1982, puis dans le commerce d'art londonien avant d'être acquise par le musée Lambinet de Versailles en décembre 1983⁴. La seconde est l'œuvre que nous présentons.

Les compositions des deux œuvres sont très semblables. Chacune est polarisée par deux groupes de figures, Moïse et les bergers de Madian d'une part, les sept filles de Jethro d'autre part. La perspective qui s'ouvre au centre de l'image sur un paysage à l'arrière-plan crée de la profondeur et participe de la définition des volumes. Chacun des groupes présente des variantes, en particulier dans les attitudes des figures. L'on en compte onze dans la première version, et douze dans la seconde. Ce détail a son importance car, dans la vente du baron van Balle (ou Vanbaal) de 1781 (Lugt 3252), un panneau de Nicolas Bertin est décrit comme suit : « Jacob défendant les filles de Jéthro, composition de douze figures. Ce Tableau est d'une grande finesse & du meilleur faire de ce Maître. Hauteur 18 pouces. Largeur 26 pouces. B. »

Il est donc plus probable d'identifier l'œuvre de la collection Van Balle avec la seconde version de la composition. Quelques années plus tard, en 1788, une huile sur bois de Nicolas Bertin passe dans la vente Williot (Lugt 4267). Sa description ne permet pas d'identification précise entre les deux œuvres, néanmoins elle souligne sa finesse : « Un autre Tableau très-fin & aussi d'un beau ton de couleur, représentant un sujet des filles de Jéthro. Haut. 18 pouc. larg. 26. » En 1822, enfin, un tableau de mêmes sujet, dimensions et support, est listé dans la vente de Louis Robert de Saint-Victor, conseiller au Parlement de Normandie et président de la Chambre des comptes de Rouen⁵. Quoique fragmentaire, un cachet de cire au verso de notre panneau et aux armes royales permet très lisiblement de voir l'inscription « Rouen », ce qui laisse ainsi peu de doute quant à son identification⁶.

La collection Louis Robert de Saint-Victor, noble rouennais devenu ardent jacobin pendant la Révolution et emprisonné en 1793, a réuni plus de 700 tableaux⁷. Elle témoigne d'un goût prononcé pour les écoles nordiques du XVII^e siècle, et la présence du panneau de Nicolas Bertin ne peut surprendre. En effet, *Moïse défendant les filles de Jethro* est un bel exemple des recherches sur le coloris menées à la fin du XVII^e et au tournant du



ill. 1. Nicolas Bertin, *Moïse défendant et les filles de Jethro*. Huile sur panneau, 48,5 x 71 cm. Versailles, musée Lambinet.







ill. 2. Charles Le Brun, *Moïse défendant les filles de Jethro*. Huile sur toile, 113 x 122 cm. Modène, Galleria Estense.

XVIII^e siècle à travers la pratique du *houding*, procédé hollandais hérité de la peinture de Rembrandt. Si le terme n'est pas expressément employé par les théoriciens français à cette époque, il correspond à un principe de composition qui pense la définition et l'agencement des volumes par un fondu de la couleur et des ombres, ce que l'on nomme aussi « morbidesse » ou « vaguesse ». L'œil est ainsi invité à explorer l'espace du tableau, passant en douceur de volume en volume. Nicolas Bertin opère alors une synthèse entre une peinture fine qui donne à la couleur un rôle unificateur, et le grand genre français porté par Charles Le Brun : il faut certainement voir un antécédent dans la version de *Moïse défendant les filles de Jethro* de ce dernier, conservée à la galerie Estense de Modène⁸. (M.P.)

1. Voir Thierry Lefrançois, *Nicolas Bertin 1668-1736*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1981, p. 11 et suivantes et p. 36 et suivantes.
2. Hormis les deux versions qui font l'objet de notre commentaire, il existe une huile sur toile au musée Sandelin de Saint-Omer (Thierry Lefrançois, *op. cit.*, cat. 5, p. 102-103) et une huile sur toile de plus grand format et certainement plus tardive, passée en vente chez Sotheby's, le 6 juillet 2017, lot 188.
3. Notre version est réapparue après la parution de la monographie de Thierry Lefrançois, qui ne répertorie qu'une seule version de la composition aujourd'hui conservée au musée Lambinet de Versailles, cf. note 2 (Thierry Lefrançois, *op. cit.*, cat. 4, p. 102).
4. Huile sur bois, 48,5 x 71 cm, Versailles, musée Lambinet, inv. 83.9.1. Ce tableau est passé en vente chez Christie's à New York le 26 mars 1982, lot 71, puis chez Harari and Johns à Londres. Voir Antoine Schnapper, « Nouvelles acquisitions des musées de province. Musée de Saint-Étienne. À propos d'un tableau de N. Bertin. », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1972, n. 4-5, p. 358, n. 7, et Catherine Gendre, « Nouvelles acquisitions des musées de province. Versailles, musée Lambinet. Œuvres du XVIII^e siècle », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1986, n° 4-5, p. 289-290.
5. Voir au sujet de ce collectionneur le texte de Paul Ratouis de Limay, « Un collectionneur rouennais au XVIII^e siècle. Le président Robert de Saint-Victor », dans *Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier...*, édités par la Société de l'histoire de l'art français, Paris, Édouard Champion, 1913, p. 422-439.
6. Au verso, un second cachet laisse entrevoir des armes qu'il est difficile d'identifier comme celles des Robert de Saint-Victor car il présente de trop nombreuses lacunes.
7. Voir la description de la vente par Pierre Roux, *Catalogue d'une riche collection de tableaux, des trois écoles, et par les plus grands maîtres...*, qui composaient le cabinet de feu M. Robert de Saint-Victor, Paris, 1822, p. V-XI.
8. Charles Le Brun, *Moïse défendant les filles de Jethro*, huile sur toile, 116 x 182 cm, 1686, Modène, galerie Estense, inv. R.C.G.E. n. 238.

Jean-Baptiste DESHAYS (Rouen, 1729 – Paris, 1765)

9. La Mort d'Argus, vers 1758-1760

Huile sur toile,
38,3 x 32,5 cm.

Provenance

– Probablement collection Charles de Wailly, sa vente, Paris, 24 novembre 1788 et jours suivants, lot 55.
– Collection Alphonse Kahn.
– Saisi et mis en dépôt au Jeu de Paume (Inv. Ka 49, sur le châssis au verso) et restitué en juillet 1947.
– Collection Hélène Bokanowski.

Bibliographie

– André Bancel, *Jean-Baptiste Deshays 1729-1765*, Paris, Arthéna, 2008, cat. P. 66, p. 126-127.

« La manière de ce peintre est grande, fière et très-large. Son génie abondant et singulier. Par la distribution des plans, par l'aspect pittoresque sous lequel il présente ses figures, et par l'action remplie de feu qu'il leur donne, il offre presque toujours un spectacle neuf, et qui excite la surprise¹. »

Mort soudainement à l'âge de trente-cinq ans, Jean-Baptiste Deshays a connu une ascension professionnelle fulgurante. Quittant Rouen dès l'âge de quatorze ou quinze ans, il entre d'abord dans l'atelier parisien de Jean Restout. En 1751, à vingt et un ans, il gagne le grand prix de peinture et accède à l'École des élèves protégés dirigée par Carle Van Loo, tout nouvellement créée, avant de partir pour Rome en 1754. À son retour trois ans plus tard, il épouse l'une des filles de François Boucher, devenu son maître dès 1750, ce qui favorise probablement l'accès à un certain nombre de commandes. Entre 1758 et 1760, il est agréé et reçu académicien, puis nommé adjoint à professeur².

Le spécialiste de l'œuvre de Deshays, André Bancel, situe notre esquisse à cette période, au retour du séjour romain, tout à la fin de la décennie 1750. Elle est animée de ce feu évoqué par Charles-Nicolas Cochin, ce mouvement qui caractérise la scène, mouvement donné par une touche que l'on qualifierait de « mâle » selon la terminologie propre au XVIII^e siècle. Les volumes sont construits par la matière picturale : les torsos de Mercure ou d'Argus sont brossés par de vigoureux coups de pinceau juxtaposés. Les contours sont marqués par un cerne noir qui fait émerger les figures d'un décor relativement indéfini. La composition est dynamisée par d'habiles raccourcis et le cadavre d'Argus, en pleine lumière, concentre l'attention du regard. Deshays semble apprécier ce type de figures aux courbes sinueuses, la cage thoracique très ouverte et le corps abandonné. Argus reprend en miroir l'Hector de son morceau de réception de 1759.

Parmi les peintures connues de Jean-Baptiste Deshays, plus de la moitié sont des esquisses. D'une part, il est difficile de savoir si notre composition est une simple ébauche ou bien un *modello* présenté à un commanditaire. Il existe une autre œuvre du même sujet avec des variantes, qui paraît être une toute première pensée et serait donc antérieure³. À ce jour nous ne connaissons pas d'œuvre achevée de grand format. Mais, d'autre part, cette peinture très enlevée correspond à une esthétique nouvelle à partir des années 1750, le « style d'esquisse » pratiqué par Boucher ou Fragonard. Par sa spontanéité, l'œuvre exprime tant la vigueur du pinceau que la personnalité du peintre, privilégiant « la légèreté d'outil » comme l'écrit le comte de Caylus, la dernière touche qui vaut comme signature : « la légèreté d'outil me paroît le dernier degré de ces parties essentielles : elle termine la rondeur si nécessaire à l'expression de tous les corps [...] elle est composée de ces laissés qu'on ne peut comparer qu'à ces sous-entendus, à ces mots suspendus qui font l'agrément de la conversation ; on peut les sentir & non les définir⁴ ». (M.P.)

1. Charles-Nicolas Cochin cité par Marc Sandoz, *Jean-Baptiste Deshays, 1729-1765*, Paris, Editart-Quatre Chemins, 1977, p. 16.
2. André Bancel, *Jean-Baptiste Deshays, 1729-1765*, Paris, Arthéna, 2008, p. 19-30.
3. André Bancel, *ibid.*, cat. P. 65, p. 126. L'auteur suggère que cette œuvre conservée dans une collection privée italienne, de dimensions 45 x 34,6 cm, soit passée dans la collection Charles de Wailly. Néanmoins, le catalogue

de sa vente indique un « Mercure qui vient de couper la tête à Argus. Esquisse sur T., de 15 pouces de haut sur 12 de large » (p. 29). Or 15 par 12 pouces équivalant à 38 x 30,5 cm, il est plus probable que l'esquisse de la collection Wailly corresponde à celle que nous présentons.
4. Comte de Caylus, « De la légèreté d'outil », conférence lue à l'Académie royale de peinture et de sculpture et publiée dans le *Mercur de France*, septembre 1756, p. 213.



Nicolas Henri JEAURAT DE BERTRY (Paris, 1728 – *id.*, vers 1796)

10. La Palette de l'artiste, 1756

Huile sur toile,
45,7 x 55,5 cm.
Signé et daté en
bas à gauche :
jeaurat de bertri.
pin.^x 1756.

Provenance

– Collection
particulière,
Normandie.

Bibliographie

Inédit.

Neveu d'Étienne Jeaurat par son père, petit-fils de Sébastien Leclerc par sa mère, Nicolas Henri Jeaurat de Bertry fait ses premières armes auprès de son oncle Étienne, peintre d'histoire et de genre. Il est agréé et reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture le même jour, le 31 janvier 1756, sur présentation de deux natures mortes, l'une montrant divers ustensiles de cuisine, l'autre un trophée militaire¹. L'année suivante, il présente au Salon trois compositions représentant des instruments de musique, de guerre et de sciences. En 1761, Jeaurat de Bertry vit à Versailles en tant que pensionnaire de Marie Leczinska jusqu'à la mort de la reine. S'il se distingue avant tout en tant que peintre de « la vie silencieuse », il offre à la Convention en 1794, au terme de sa carrière, une étonnante allégorie révolutionnaire², puis présente dans deux genres différents un portrait et un paysage au Salon de 1796, lors de sa seconde participation.

Notre composition représente les attributs du peintre, et certainement la palette de l'artiste lui-même. Ce symbole du métier par excellence pourrait être lu comme une véritable affirmation identitaire, au moment où il acquiert la reconnaissance de l'Académie. Comme l'écrit Denis Diderot, « ce que le peintre broie sur sa palette, ce n'est pas de la chair, de la laine, du sang, la lumière du soleil, l'air de l'atmosphère, mais des terres, des suc de plantes, des calcinés, des pierres broyées, des chaux métalliques... De là la palette particulière, un faire, une technique propre à chaque peintre³. » Cette palette se compose de rouges, d'ocres, de bleus et de bruns qui sont les accords de couleurs de la composition elle-même. Il faut alors songer à l'art magistral de Chardin, dont Jeaurat de Bertry a été l'émule, et plus particulièrement aux *Attributs du peintre* peint vers 1725 (ill. 1).

En outre, le cadrage resserré autour d'objets en équilibre instable – le couteau de peintre est supporté par l'appuie-main, lui-même soutenu par un pinceau – confère une intimité à la scène comme prise sur le vif, encore renforcée par une touche rapide quoique ferme qui laisse imaginer le geste de la main de l'artiste dans sa quotidienneté. Manifeste d'une filiation artistique, la composition de Jeaurat de Bertry est également un témoignage très personnel sur son métier de peintre. (M.P.)



ill. 1. Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Les Attributs du peintre*, vers 1725. Huile sur toile, 50 x 86 cm. Princeton University Art Museum.

1. Anatole de Montaigon (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1648-1793*, t. VII, 1756-1768, Paris, Charavay Frères, 1886, p. 2-3. Les deux œuvres sont respectivement conservées à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris et au musée-château de Fontainebleau (voir Michel et Fabrice Faré, *La Vie silencieuse en France. La nature morte au*

XVIII^e siècle, Paris/Fribourg, Société française du livre/Office du livre, 1976, p. 195-196).
2. Madeleine Delpierre, « Note sur une allégorie révolutionnaire », *Bulletin du musée Carnavalet*, novembre 1952, p. 8-10.
3. Denis Diderot à propos des tableaux exposés par Jean-Baptiste Deshayes au Salon de 1763, cité par Marianne Roland Michel dans *Chardin*, Paris, 2011 (2^e éd.), p. 113.



Louis TESSIER (Paris, vers 1717 – *id.*, 1781)

11. Les Arts et les Sciences

Huile sur toile,
84 x 116,5 cm.

Provenance

– Paris, collection
Bourdelaup.
– Paris, galerie
Cailleux.

Bibliographie

– Galerie Cailleux,
*Fleurs et fruits. Peintures des XVII^e
et XVIII^e siècles*,
Paris, galerie
Cailleux, 1968,
cat. 21, n. p.
– Michel et
Fabrice Faré,
*La Vie silencieuse
en France. La
nature morte au
XVIII^e siècle*, Paris/
Fribourg, Société
française du livre/
Office du livre, 1976,
n° 396, p. 249, repr.
– Étienne Jollet,
*La Nature morte
ou la place des
choses. L'objet et
son lieu dans l'art
occidental*, Paris,
Hazan, 2007, n. 35,
p. 328.

Exposition

– *Exposition des
instruments et outils
d'autrefois*, Paris,
musée des Arts
décoratifs, mars-
avril 1936, cat. 1112,
p. 121.

Formé à la Manufacture royale des Gobelins, Louis Tessier y fut peintre de fleurs de la fin des années 1740 à sa mort en 1781¹. Il fournit des modèles pour des alentours de tapisseries et des garnitures de meubles, certains diffusés par la gravure et employés dans les décors de marqueterie², en particulier dans les pièces de l'ébéniste Jean-François Oeben dont la famille était liée aux Tessier³.

Les travaux de Maurice Fénaillé sur la Manufacture des Gobelins ont les premiers mis au jour la personnalité alors méconnue de Louis Tessier. Par la suite, les recherches de Michel Faré sur la nature morte française des XVII^e et XVIII^e siècles ont permis de redécouvrir ses œuvres : c'est la *Nature morte au pot de Delft* qui fonde son corpus, un devant de cheminée entré dans la collection du marquis de Marigny, à qui il était destiné⁴ (ill. 1). Avec audace et humour, des lettres décachetées et jetées comme négligemment dans un seau de porcelaine s'adressent directement au marquis⁵.

La nature morte que nous présentons, vue en légère plongée, pourrait également avoir été pensée comme un devant de feu. La structure de l'espace semblable à une boîte parallélépipédique, de même que le travail des ombres en aplat, feraient pencher dans ce sens. Elle dépeint les instruments des arts – livres, partition de musique, aquarelle et plan dessiné, base de colonne – et des sciences – globe terrestre, télescope et lunette en galuchat. Sur un ton élégiaque, ils évoquent aussi le voyage, la distance et la perte : les roses fanent et le volubilis croît au pied de la colonne supportée par un exemplaire de *L'Iliade*, tandis que les paroles de la romance mise en musique évoquent l'absence de l'être aimé.

L'invention et les coloris sont très proches du devant de feu du marquis, l'emploi de bleus vifs tout particulièrement. La construction de l'espace en perspective et la disposition des objets sont très similaires. En l'occurrence, le globe, point focal de notre composition, est un véritable morceau de bravoure, savamment mis en lumière, tout autant que le seau de porcelaine dans le chef-d'œuvre de l'artiste. (M.P.)



ill. 1. Louis Tessier, *Nature morte au pot de Delft*. Huile sur toile, 77 x 87 cm. Collection particulière.

1. Voir l'acte de mariage de Louis Tessier avec Marie Pivin en date du 11 novembre 1748, où l'artiste est décrit en tant qu'« [...] élève de peinture de l'académie de la manufacture des Gobelins, travaillant de présent aux peintures de l'appartement de la reine aux Gobelins » (Archives nationales, MC/ET/XXVII/248). Au tournant des années 1750, Louis Tessier aurait reçu un paiement pour de nouveaux alentours de la tenture de Don Quichotte. Voir Maurice Fénaillé, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900*, vol. III (*Dix-huitième siècle, première partie*), Paris, Imprimerie nationale, 1904, p. 174.

2. Plusieurs recueils de modèles d'après Tessier sont gravés par Jean-Jacques Avril le père et publiés chez les Chéreau (Marcel Roux [dir.], *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, t. I, n° 25-28, p. 343-344). Voir aussi le *Livre de fleurs dédié à Mr de Buffon, deux Cahiers de principes et leçons de Fleurs* et un *Cahier de petites Fleurs* gravés par Gilles Demarteau (Marcel Roux [dir.], *op. cit.*,

VI, n°s 43, 45 et 46, p. 340-341). À ce sujet consulter Yannick Chastang, « Louis Tessier's 'Livre de principes de fleurs' and the Eighteenth-Century 'Marqueteur' », *Furniture History*, vol. 43, 2007, p. 115-126.

3. La fille de Louis Tessier, Marie-Charlotte, est la marraine de la fille de Simon Oeben née en 1768 (*Répertoire alphabétique de noms d'artistes et artisans, des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, relevés dans les anciens registres de l'État civil parisien par le marquis Léon de Labord*, CXXV, Bibliothèque nationale de France), Département des manuscrits, NAF 12162, fol. 51187.

4. Michel et Fabrice Faré, *La Vie silencieuse en France. La nature morte au XVIII^e siècle*, Paris/Fribourg, Société française du livre/Office du livre, 1976, p. 250-252.

5. « Monsieur, / Tessier peintre de fleurs demeurant dans la / manufacture Royale des Gobelins, vous supplie très / humblement de lui accorder des ouvrages [pour] le Roy, comme dessus de porte ou autres / tel qu'il vous plaira lui ordonner / (...) Le Sr Tessier jaloux (...) / fera tout son possible (...) »



Laurent PÉCHEUX (Lyon, 1729 – Turin, 1821)

12. *Virginie devant le décemvir Appius Claudius et consignée à Marcus Claudius* dit aussi *La Mort de Virginie*, 1776

Huile sur toile,
98 x 136 cm.
Signé et daté
en bas à droite :
*Laur[entiu]s Pecheux
Lugdun[ensij]s
faciebat /
Romae 1776.*

**Historique
sommaire** (voir
le détail dans
Laveissière, 2012,
p. 189, note 78).
– Peint à Rome
en 1776 et envoyé
à Turin ; rendu à
l'artiste en 1777,
payé 300 écus
romains, mais
reste en possession
du peintre.
– Exposé à
l'Académie de
Turin pour son
inauguration le
18 avril 1778.
– Pécheux le
propose au
général de Menou,
administrateur
général du Piémont,
le 22 septembre
1803, au prix
de 2000 fr.
– Hérité par son fils
Gaetano Pécheux,
1822.
– Turin, Maria
Valperga di Vasino,
veuve Visetti
(Bollea, 1942,
p. 77).
– Collection
particulière
espagnole jusqu'en
2018.

Laurent Pécheux, qui a laissé une autobiographie et deux listes de ses œuvres manuscrites, a fait l'objet d'une importante monographie parue en 1942, par Luigi Cesare Bollea (1877-1934), et d'une exposition présentée à Dole et à Chambéry en 2012-2013 (114 numéros). C'est un artiste étonnamment divers et inventif, apte au grand décor (plafonds de la villa Borghèse à Rome et du palais royal de Turin) comme au portrait princier (les Bourbons de Parme), à l'histoire de la Rome républicaine comme aux évocations anacréontiques, qui a désormais pris sa place dans l'histoire de l'art parmi les figures marquantes du Settecento.

Né à Lyon, Pécheux ne se reconnaît aucun maître dans cette ville, ni à Paris où il passe rapidement dans l'atelier de Natoire. C'est à Rome, où son père le pensionne « pour trois ans » en 1753, que débutera sa carrière (avec des séjours à Parme et à Naples) jusqu'en 1777, date à laquelle il est nommé peintre du roi de Sardaigne à Turin, à la suite d'un concours remporté avec le tableau présenté ici.

Ce qui distingue Pécheux de la plupart des Français qui, de Fragonard à David, se succèdent au palais Mancini, siège de l'Académie de France à Rome dirigée par Natoire, c'est qu'il n'est pas pensionnaire du roi, même s'il est admis à y dessiner. Libre de ses choix, il se détourne rapidement de la « manière » française pratiquée par ses congénères (qui devront, après leur séjour romain, affronter le jugement du public parisien et de leurs maîtres) : manière jugée « facile », décriée par nombre d'Italiens et d'artistes venus de l'Europe du Nord, adeptes d'un art plus sévère et tourné vers l'antique. C'est dans cette Rome cosmopolite, où prospèrent les idées de Winckelmann, qu'il se découvre de vrais maîtres, Pompeo Batoni (1708-1787), chef de l'école romaine, et Anton Raphael Mengs (1728-1779), peintre et théoricien ami de Winckelmann. En 1755, attiré par Nicolas Guibal dans l'atelier de Mengs, il s'en fait remarquer par ses dessins d'après

l'antique, et établit une « école du nu » parrainée par Batoni. Il exécute quelques commandes pour des clients lyonnais, civils et ecclésiastiques, bientôt relayés par la colossale entreprise de douze grands tableaux sur la *Vie du Christ* pour la collégiale de Dole – toujours en place –, et finira par s'attirer la faveur de grandes familles romaines. En 1776, Batoni, d'un âge avancé, et Mengs, malade et accaparé par la cour de Madrid, lui conseillent de demeurer à Rome, où, dit le second, il est « à la veille de jouer un grand rôle ».

C'est à l'initiative de l'architecte Robert Adam qu'il exécute entre 1757 et 1761 pour un lord écossais, John Hope, comte d'Hopetoun, deux compositions d'histoire romaine dans un style sévère : *Régulus retournant à Carthage* et *Coriolan*, actuellement non localisés (l'esquisse du premier a réapparu depuis l'exposition¹). Entre ces débuts, qui lui valent de prendre place parmi les « pères fondateurs du retour à l'Antique », autour de Gavin Hamilton dans la Rome des années 1750, quelque trois décennies avant *Le Serment des Horaces* de David, et les toiles peintes autour de 1800 pour la galerie Beaumont au palais royal de Turin, *La Mort de Virginie* tient une place particulière dans la carrière de Pécheux peintre d'histoire. La réapparition du tableau, connu par une ancienne photo publiée par Bollea et une série de cinq dessins², est toute récente. Les circonstances de sa réalisation ont été contées par Pécheux lui-même : « Un tableau, toile d'empereur, représentant Virginie devant le décemvir Appius et consignée à Marcus Clodius, qui veut l'emmener chez lui. Ce tableau fut fait en concours de trois autres, et me mérita d'être appelé au service du Roy Victor [-Amédée] III en la qualité de son premier peintre et directeur de l'Académie Royale de peinture et de sculpture [à Turin]. » Ce « tableau de chambre » – entendre « de chevalet » – est en effet l'épreuve proposée à Pécheux et à un autre peintre – que Vittorio Natale a pu identifier comme étant Étienne de Lavallée-Poussin³ – (soit deux concurrents au lieu





des quatre prévus) par le comte Malines de Bruino, grand chambellan du roi de Sardaigne, pour choisir le futur directeur de l'Académie royale de Turin. Pécheux, à qui l'on avait dissimulé le véritable enjeu, croyait « faire ce tableau pour Mr. De Breteuil, alors ambassadeur à Vienne [en fait à Paris], qui m'avoit dit, a Son passage a Rome pour Naples, qu'il vouloit que je luy fisse un tableau de l'histoire Romaine. Mais quelle fut ma surprise, lorsqu'ayant emballé et consigné mon tableau à celui qui m'avoit donné la commission, je fus appelé au bout d'un mois environ et qui me dit, en me remettant trois cents écus Romains : "Votre tableau a plu : voicy ce que je suis chargé de vous payer ; mais je le suis aussi de vous demander si vous voudriez quitter Rome pour aller servir le Roy pour qui étoit le tableau." Je demanday : "Quel Roy ?", "Le Roy de Sardaigne" me répondit-il⁴. » Pécheux, qui avait refusé une offre semblable quelques années auparavant, alors qu'il était célibataire et menait à Rome « une vie agréable », était à présent père de famille, et accepta le poste, en considérant que la protection du souverain piémontais assurerait la sécurité de sa famille même après sa propre disparition.

Bien que d'un format moyen, celui d'une *tela d'imperatore*, le tableau ne compte pas moins de trente figures. C'est, de ce point de vue, la composition de loin la plus ambitieuse de Pécheux, qui aime les scènes à nombreux personnages permettant de multiplier caractères et passions. Rappelons le sujet du tableau, dont le titre original, *Virginie devant le déceuvir Appius Claudius et consignée à Marcus Claudius*, est plus conforme au moment choisi que *La Mort de Virginie*. Il est tiré du livre III de Tite-Live : en 451-450 av. J.-C., Virginie, fille du centurion Lucius Virginius, plébéien, âgée de quinze ans, est promise à Lucius Icilius, tribun du peuple, en 454. Le patricien Appius Claudius, déceuvir en charge, convoite Virginie et, pour se l'assurer, emploie son client Marcus Claudius, lequel en plein Forum interpelle la jeune fille, la déclarant faussement fille de son ancienne esclave, et donc sa propriété.

Expositions

– Turin, Palazzo Madama (à l'occasion de l'entrée de Napoléon dans la ville), 8 avril 1805 : *La Mort de Virginie*.
 – Turin, Palazzo della Regia Università, 1820, n° 122 : *La Morte di Virginia* (Bollea, 1942, p. 116).

Bibliographie

– Luigi Cesare Bollea, *Lorenzo Pécheux, maestro di pittura nella R. Accademia delle Belle Arti di Torino*, Turin, daté 1936, mais publié en 1942 (p. 74, 75, 77-78, 80, 116-117, 263, 379-380, 398 (Appendice 4, n° 76), 403 (Appendice 5, n° 15), 424 (Appendice 26), pl. [5c]).
 – Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Turin, éd. Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 3 vol., 1963-1968, III, 1968, p. 786-799 (p. 792,

793, 795, 798, n° 77).
 – Franca Dalmasso, notices Pécheux, dans *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, cat. exp. Palazzo Reale, Palazzina della Promotrice, Palazzo Madama, mai-juillet 1980, sous la dir. d'Enrico Castelnuovo et Marco Rosci, 3 vol., Turin, 1980, I, p. 14.
 – Giuseppe Bertini, « Belle arti e accademie a Parma e a Torino nelle lettere di p. M. Paciaudi e G. B. Bodoni (1774-78) », *Bollettino del Museo Bodoniano di Parma*, vol. 8, 1994, p. 3-36 (p. 22).
 – Sylvain Laveissière, dans *Laurent Pécheux, 1729-1821. Un peintre français dans l'Italie des Lumières*, catalogue d'exposition (S. Laveissière, Vittorio Natale, Sylvie de Vesvrotte et al.), Dole, musée des Beaux-Arts, 30 juin-30 septembre

2012 ; Chambéry, musée des Beaux-Arts, 24 octobre 2012-21 janvier 2013, Cinisello Balsamo, éd. Silvana Editoriale, 2012 (p. 180-182, 189, notes 77-79).
 – Angelo Loda, Laëtitia Pierre, « *La Morte di Virginia* di Gabriel-François Doyen : una rilettura storica ed iconografica », *Parma per l'Arte*, XVIII^e année, fasc. 2-2012, p. 73-112 (p. 94-95 et note 64).
 – Mehdi Korchane, « La résurrection du héros », dans *Éloge du sentiment et de la sensibilité. Peintures françaises du XVIII^e siècle des collections de Bretagne*, dir. Guillaume Kazerouni et Adeline Collange-Perugi (catalogue de l'exposition, Rennes, musée des Beaux-Arts, et Nantes, musée des Arts, février-mai 2019), Paris, Snoeck, 2019, p. 170-171 (p. 171 et note 5, repr. couleurs fig. 1).

Le père, Virginius, revenu de l'armée, poignardera sa fille plutôt que de la voir déshonorée.

Pécheux connaissait bien l'immense tableau (383 x 660 cm) peint sans commande à son retour de Rome par son contemporain Gabriel-François Doyen (1726-1806), exposé au Salon de 1759 comme morceau d'agrément à l'Académie royale, et acquis en avril 1760 par le duc Philippe de Bourbon pour sa galerie de Parme, où Pécheux put le voir lorsqu'il séjourna dans cette ville en 1765 pour faire le portrait de l'infante. Pécheux, qui avait eu soin de s'en démarquer, fut piqué d'entendre un *cavaliere* de la cour de Turin, de retour de Parme, affirmer que son tableau de *Virginie* ressemblait à celui de Doyen : il fit faire une copie de ce dernier pour prouver l'originalité du sien⁵.







ill. 1. Laurent Pécheux, *Études de femme relevée par un homme et de femme agenouillée de dos*. Crayon noir et craie blanche, lavis brun, 21,8 x 28 cm. Parme, collection particulière.

Doyen, comme le précise le livret du Salon, représente le second jour du jugement, après que le décemvir a tranché en faveur de Marcus Claudius : au centre, Virginius affronte le patricien, sa fille Virginie défaille en implorant le ciel ; son bras gauche levé, sa main droite tenue par son père, elle est soutenue par son fiancé Icilius, qui lève le poing droit. « Le peintre a préféré ce moment à l'horreur de celui qui a suivi, où Virginius sacrifia sa fille pour lui sauver l'honneur et la liberté. » C'est cet épisode fatal du père prêt à égorger sa fille que Vincenzo Camuccini (1771-1844) et Guillaume Guillon-Lethière (1760-1832) choisirent de représenter dans leurs toiles de plus en plus vastes, conservées respectivement à Capodimonte⁶ et au Louvre⁷. La révolte du peuple après ce drame devait entraîner la fin du décemvirat.

Pécheux a opté pour le premier jour du procès, où Appius Claudius « n'ayant pu la séduire [Virginie], engagea Claudius, un de ses clients, à la saisir et à la revendiquer comme son esclave ; mais cette violence ayant excité les cris du peuple, le décemvir n'osa en décider en l'absence de Virginius, qui était à l'armée, et remit la cause au lendemain⁸ ». De fait, le père est absent du tableau, une jeune femme de



ill. 2. Laurent Pécheux, *Études homme drapé*. Crayon noir, lavis brun et gris, 30 x 28 cm. Parme, collection particulière.

dos tient le bras droit de Virginie et, de même que la nourrice (témoin de la naissance libre de l'héroïne, dont la mère est morte), implore Appius qui, affalé sur son siège, le haut du corps noyé dans l'ombre de la tente, manifeste son embarras. Virginie est saisie par le bras gauche par Marcus Claudius (l'homme de paille à qui elle est « consignée » selon le titre adopté par Pécheux) et, plus à droite, un licteur de dos repousse le fiancé Icilius éploré et menaçant du poing droit⁹. Aux deux extrémités, des figures de dos ferment la scène. Placée au premier plan et vivement éclairée, Virginie implore les dieux dans une attitude qui semble renvoyer à une *Niobide* antique, celle dénommée *Psyché*¹⁰. Chacun de ses bras l'enchaîne à une figure – amie à gauche, ennemie à droite – en une sorte de tourbillon opposant la force et la justice : la lutte entre patriciat brutal et plèbe vertueuse s'incarne dans cette scénographie.

On conserve cinq dessins au crayon noir et lavis brun ou gris de figures pour cette composition : une feuille montre parmi d'autres celle du licteur assis sur les marches du trône (repris du Diogène de





L'École d'Athènes de Raphaël) ; une autre, le groupe de Virginie et l'homme qui la relève, en costume moderne, avec reprise du buste de ce dernier et croquis de la jeune femme agenouillée de dos ; une double étude pour le même homme, cette fois drapé à l'antique¹¹ ; une autre double étude du même, où il trouve l'inclinaison à droite que retiendra le tableau, avec une étude pour le licteur debout derrière Virginie. Une dernière feuille est consacrée au spectateur de dos à droite.

Pécheux lui-même a mis en parallèle sa *Virginie* et son *Achille affligé de se voir obligé de céder Briséis à Agamemnon*, commencé à Rome et achevé à Turin en 1778¹² : « L'un et l'autre tableau traitaient d'arguments classiques, du monde épique grec et de l'histoire romaine, et il y avait en eux un même caractère de grandeur et un même contraste [causé] par le beau corps d'une jeune fille disputée par deux adversaires¹³. »

C'est, rappelons-le, pour un Français, le bailli de Breteuil, qui le protégeait aussi bien que ses jeunes compatriotes, pensionnaires du roi, tels Ango et Lavallée-Poussin, que Pécheux croyait faire ce tableau, auquel il mit tous ses soins. Et cette destination supposée n'est pas indifférente si l'on considère que c'est le plus poussinien de ses ouvrages, tant par le format et la proportion des figures, la palette cuivrée que par sa rhétorique. Pécheux était à Rome un familier de la marquise Boccapaduli, chez qui il pouvait méditer la série illustre des *Sacrements* dal Pozzo. (Sylvain Laveissière)

-
1. En 2015 ; Bâle, commerce d'art. Plusieurs autres œuvres inédites de Pécheux ont été découvertes : une *Madeleine pénitente* grandeur nature datée 1768, entrée au musée de Brou en 2017 (cf. cat. *Varia*, Lyon, galerie Michel Descours, 2015, p. 48-49, n° 10, notice par M. Korchane) ; une réduction autographe de la *Clélie* (dont l'original à Chambéry est ruiné) dans une collection privée ; le quatrième élément, *L'Air ou Junon demande à Éole de déchaîner les vents contre la flotte d'Énée*, sur le marché de l'art parisien en 2015 (cf. cat. 71 et p. 153, 155, note 63) ; *La Montée au Calvaire* exposée en 1811 (citée p. 60 du cat.), retrouvée par Vittorio Natale dans une collection privée ; un grand dessin du *Jugement dernier* daté 1813 découvert au Prado par Oriane Lavit. Quatre *Académies d'hommes*, autrefois exposées à Turin chez Julia Baldin, ont réapparu au Salon du dessin de Paris en 2018 (cf. cat. fig. 5a et 5b), et une rare aquarelle de paysage, un caprice figurant *Une villa avec loggia et grand escalier* (collection privée). Deux œuvres présentes à l'exposition sont entrées dans des musées français : *L'Adoration des Mages* (cat. 60) au département des Arts graphiques du Louvre en 2013 (la date 1759 a été révélée à la restauration) ; *Alexandre dans la tente de Statira* (cat. 102) a rejoint son pendant, *La Mort d'Épanionondas*, au musée de Chambéry. Enfin, l'extraordinaire *Portrait de la marquise Boccapaduli dans son cabinet de curiosités* (repr. p. 2 du catalogue, cf. p. 23, note 39), qui vient d'être légué (2018) par la princesse Laudomia del Drago aux Amici dei Musei di Roma, est actuellement exposé au Museo di Roma, palazzo Braschi.
 2. Laveissière, 2012, p. 180, fig. 82a ; les dessins : p. 180-182, n° 82-83.
 3. Étienne de Lavallée-Poussin (1735-1802), Prix de Rome en 1759, est pensionnaire de 1762 à 1766 mais reste à Rome jusqu'en 1777, protégé comme Pécheux par le bailli de Breteuil, ambassadeur de l'ordre de Malte auprès du Saint-Siège. Son tableau du concours pour Turin n'est pas connu ni signalé, ni aucun dessin.
 4. *Autobiographie*, dans Bollea, 1942, p. 379-380.
 5. Loda et Pierre, 2012, p. 95 et note 65. M. Korchane (2019, p. 171 et n. 5), qui cite cette publication de peu postérieure à l'exposition *Pécheux*, estime que « si cet artiste [Pécheux] est piqué d'entendre son tableau mis sur le même plan que celui de Doyen, c'est précisément parce qu'il jugeait le sien digne d'un jugement plus profond. »
 6. Inv. 6583, huile sur toile, 405 x 705 cm ; commandée par lord Bristol, 1793-1804.
 7. Inv. 6229, huile sur toile, 458 x 778 cm ; datée 1828, mais élaborée à partir de 1795.
 8. Livret du Salon de 1759, n° 119 : Doyen, *Virginie*.
 9. Bollea, p. 78, y voit à tort le père.
 10. Florence, Offices ; remplace l'original, très mutilé, conservé au musée Bardini.
 11. Voir ces deux derniers dessins dans cat. exp. 2012, n°s 82 et 83.
 12. Huile sur toile, 110 x 135 cm ; collection particulière ; exposition *Pécheux*, 2012, n° 85.
 13. « L'uno e l'altro quadro trattavano argomenti classici, del mondo epico greco e della storia romana, ed in essi vi erano uguale grandiosità ed uguale contrasto per il bel corpo di una fanciulla, disputata da due contendenti » (Bollea, 1942, p. 80).

Joseph-Benoît SUVÉE (Bruges, 1743 – Rome, 1807)

13. *Saint Sébastien*, 1774

Plume, encre brune, lavis brun et rehauts de gouache blanche sur papier beige, 41,5 x 26 cm. Signé et daté en bas à gauche : J. B. Suvée f.1774.

Provenance

– Peut-être vente après décès de l'artiste, Paris, 4-7 novembre 1807, partie du lot 71 (parmi les dix dessins du lot figure un *Saint Sébastien*).
– Vente à Marseille, Leclère, 29 juin 2013, lot 8.
– Paris, galerie De Bayser.
– Colmar, collection particulière.

Bibliographie

– Sophie Join-Lambert et Anne Leclair, *Joseph-Benoît Suvée 1743-1807*, Paris, Arthena, 2017, cat. D. 235, p. 317, repr.

Suvée est l'un des peintres du renouveau de la peinture d'histoire initié, sous le règne de Louis XVI, par les efforts conjoints d'Angiviller, directeur des Bâtiments du roi, et de Pierre, son premier peintre. Né à Bruges dans une famille bourgeoise proche du milieu clérical, Suvée se forme dès l'âge de huit ans auprès de l'Académie locale avant de gagner Paris, en 1763. D'abord accueilli par le peintre Jacques Philippe Joseph de Saint-Quentin, il entre rapidement dans l'atelier de Jean-Jacques Bachelier avec lequel il se lie étroitement. Bachelier l'héberge et lui procure une place de professeur dans l'École gratuite de dessin qu'il ouvre en 1766. Afin d'être admis à concourir pour le prix de Rome, réservé aux seuls Français, le Flamand se déclare né à Armentières. Après deux échecs en 1768 et 1769, ses efforts sont couronnés de succès en 1771 avec son morceau sur le sujet du *Combat de Mars contre Minerve* (Lille, palais des Beaux-Arts), aux dépens de David, classé second. Cette victoire est la première cause de l'hostilité que va lui vouer toute sa vie le futur peintre des *Horaces*. Le long séjour romain de Suvée (1772-1778) est une période particulièrement féconde au cours de laquelle, en plus des travaux réglementaires qu'il accomplit, il exécute une importante série de tableaux religieux commandée pour la chapelle Notre-Dame-de-Thuyne à Ypres. C'est aussi à Rome que Suvée développe sa pratique du dessin, au travers de l'étude d'après le modèle, et plus encore dans ses paysages à la sanguine ou à la pierre noire, considérés comme des sommets du genre. Les années qui suivent son retour de Rome sont celles de la reconnaissance officielle. Se faisant agréer dès 1779, il participe dès lors au Salon avec des commandes royales dont le style sévère n'est pas toujours apprécié de la critique, mais qui en font un artiste incontournable. Sa modération dans la crise académique que provoque la Révolution de 1789 lui vaut d'être élu, en 1792, directeur de l'Académie de France à Rome. Fort de sa grandissante autorité, David pèse de tout son poids à la Convention pour réduire à néant le rôle de son rival, en faisant supprimer son

poste. On devine de nouveau son influence lors de l'arrestation de Suvée pour une supposée « conspiration royaliste » en 1794. Thermidor mettra fin à deux mois d'incarcération à Saint-Lazare, au cours desquels le peintre fait le portrait de compagnons d'infortune condamnés à mort. Confirmé dans ses fonctions de directeur de l'Académie de France à Rome en 1796, il met son œuvre en suspens pour mieux préparer le rétablissement de l'institution, et s'attache à aménager la villa Médicis, acquise en 1801, en palais voué à l'étude des arts. Mais son directorat est assombri par la mort de trois pensionnaires (le compositeur Androt, les peintres Gaudar de La Verdine et Harriet) et par l'influence délétère



ill. 1. Ludovic Carrache, *Saint Sébastien*, 1599. Gravina (Bari), Fondazione Pomarici-Santomasi.







ill. 2. Pierre Puget, *Saint Sébastien*, 1668.
Gênes, Santa Maria Assunta di Carignano.

que fait peser sur la communauté sa liaison avec la jeune artiste Barbara Bansi. Le vertueux Suvée meurt de voir son autorité contestée, terrassé par une attaque d'apoplexie au cours d'une altercation avec deux élèves¹.

Daté de 1774, le dessin de *Saint Sébastien* est un exemple d'application de l'étude des grands maîtres à laquelle Suvée se consacre depuis deux années. Toutefois, parmi les modèles présentant le saint attaché à un arbre tortueux, les deux mains séparées, les plus proches ne sont pas conservés à Rome : l'analogie avec le tableau de Ludovic Carrache aujourd'hui à la Fondazione Pomarici-Santomasi à Bari, n'est pas dénuée de sens (ill. 1) ; le rapprochement avec la sculpture de Puget (ill. 2) est plus parlant encore, comme l'ont bien signalé Sophie Join-Lambert et Anne Leclair. La posture en torsion et instable, reposant en partie sur le bouclier, ainsi que l'expression extatique, les yeux tournés vers le ciel, sont très proches. Ce parti baroque surprend d'autant plus de la part du sage Suvée, l'usage contrasté du lavis lui étant d'ailleurs peu familier. Un tel luminisme est totalement oublié au moment de peindre, trois ans plus tard, un *Saint Sébastien* en guise d'envoi de Rome, l'exigence de vérité dans la traduction du modèle ne pouvant s'accommoder d'effets sensationnels. La feuille de 1774 est le lieu d'une expérimentation qui ne connaîtra pas de suite. (M.K.)

1. L'artiste est mieux connu depuis la publication, en 2017, de la monographie très

complète que lui ont consacrée Sophie Join-Lambert et Anne Leclair, voir Bibliographie *supra*.

Joseph-Benoît SUVÉE (Bruges, 1743 – Rome, 1807)

14. *Minerve protégeant les Arts, l'Histoire et la Géographie*, entre 1785 et 1789

Huile sur toile,
50 x 34,5 cm.

Provenance

– Vente à Bruxelles, salle de Ventes Rops, 8 novembre 2015, n° 1220 (comme anonyme).
– Galerie Didier Aaron.
– Galerie Jacques Leegenhoek, Biennale des Antiquaires, en 2016.
– Colmar, collection particulière.

Bibliographie

– Sophie Join-Lambert et Anne Leclair, *Joseph-Benoît Suvée 1743-1807*, Paris, Arthena, 2017, cat. P. 109, p. 234-235, repr. p. 116.

Si l'allégorie est un genre très pratiqué jusqu'à la Révolution, trouvant toujours sa place dans les lieux du pouvoir, où elle remplit une fonction politique, comme dans les demeures privées, tous les artistes ne l'ont pas exercée avec le même bonheur. Tandis que les tableaux tragiques de Suvée ont toujours reçu un accueil mélangé de la part de la critique, en raison de la raideur de ses figures et d'un défaut d'énergie dans leur exécution, l'allégorie, invention d'ordre méditatif requérant le plus souvent des compositions statiques, convenait mieux au tempérament pondéré de l'artiste. Bien que l'image du souverain ne soit pas présente dans la composition, *Minerve protégeant les Arts* s'inscrit dans l'iconographie des allégories monarchiques relatives à l'encouragement des arts sous l'Ancien Régime. La présence de la Prudence et de la Justice¹ derrière la déesse lui confère en effet une dimension politique et tend à assimiler Minerve à la Nation – elle incarnera la France après 1789. L'identification du sujet cependant n'est pas aisée, car les beaux-arts n'occupent par la plus grande partie du champ de l'image. Seule la Peinture est active, à gauche, tandis que la Sculpture et l'Architecture sont représentées sous les traits de deux enfants se plaçant sous le bouclier de Minerve, leurs attributs reposant à terre à l'avant-plan à droite. L'Histoire et la Géographie, toutes deux agenouillées à gauche, avec la Prudence et la Justice, occupent

proportionnellement plus de place, tandis que la statue antique qui domine l'assemblée, tenant un cœur des deux mains, a une forte présence. On aimerait proposer pour celle-ci une identification alternative à celle de Pandore déjà suggérée². Rares sont les idées incarnées par une femme tenant un cœur dans *l'Iconologie* de Ripa, et cet attribut n'est jamais unique. Mais, si l'on excepte le faisceau de verges dont la statue est exempte, celle-ci pourrait personnifier la Concorde, garantie par Minerve ; elle est la condition pour que les facultés intellectuelles de l'homme s'exercent librement.

Un tel programme devait correspondre à un projet de commande dont les conditions nous sont aujourd'hui inconnues et qui sera resté sans suite. Le *modello* qui en a résulté est un condensé de la manière de peindre de Suvée, se caractérisant par une couleur entièrement assujettie au dessin. Mais quoique la ligne domine, l'exécution de l'esquisse présente une facilité qui, chez cet artiste, disparaît souvent dans l'exécution à grande échelle. (M.K.)

1. Cette figure ne tient pas des pinceaux, comme ont cru le deviner les auteurs du catalogue raisonné, mais une balance repliée, ainsi qu'une épée dans sa main droite.

2. Join-Lambert et Leclair, 2017, n° P. 109, p. 234, relaient l'analogie avec la statue du *Déjeuner de l'âne* de Fragonard (Cambridge, Fogg Art Museum), établie par Jean-Pierre Cuzin.



Giuseppe CADES (Rome, 1750 – *id.*, 1799)

15. Étude pour « *Le Martyre de saint Bénigne* », avant 1774

Plume et encre
brune, lavis brun,
34,7 x 20,5 cm.

Bibliographie Inédit.

Giuseppe Cades occupe une place à part dans l'école romaine de la fin du XVIII^e siècle. De son père français originaire de Toulouse, rebaptisé Cadeotti dès lors qu'il s'installe à Rome, il a conservé le patronyme non italianisé pour exprimer sa singularité. Exceptionnellement doué pour le dessin, il se forme dans le cadre de l'Accademia di San Luca, mais choisit de suivre l'apprentissage de Domenico Corvi, l'un des maîtres les moins inféodés à la tradition marattesque qui a conditionné l'évolution de la peinture à Rome tout au long du siècle. En 1766 il est le lauréat du concours de dessin de l'académie (*Le père de Tobie recouvrant la vue*), mais l'originalité de sa proposition déplaît à son maître, avec lequel il rompt. Cades se forme dès lors à la peinture par lui-même, en copiant les maîtres du Cinquecento. Il se libère de la tradition baroque en imitant Raphaël et Michel-Ange et en assimilant les codes maniéristes de leur siècle – figure serpentine, excès dans les ornements, imitation de l'antique. Il cherche par ailleurs la compagnie d'artistes étrangers, Français, Allemands, Scandinaves, lesquels développent les tendances les plus modernes dans l'ordre de l'invention poétique autant que du beau idéal.

Cades reçoit sa première commande officielle au début des années 1770 du cardinal delle Lanze, commanditaire des travaux de rénovation de l'abbaye de San Benigno di Fruttuaria, à San Benigno Canavese, dans la province de Turin. Il est possible que le cardinal Albani ait désigné cet élève talentueux de Corvi pour lancer sa carrière. Jusqu'à l'acquisition, par le musée du Louvre, du dessin de présentation de cette toile de grand format livrée en décembre 1774 (ill. 1), on ne connaissait qu'un seul dessin préparatoire¹ (ill. 2). C'est sur la base de cette feuille qu'a pu être attribué notre dessin qui présente les mêmes figures barbues griffonnées d'une plume vigoureuse. Il s'agirait, selon Maria Teresa Caracciolo², d'une première pensée pour le tableau, les « extravagances de l'écriture » s'inscrivant parfaitement dans les recherches graphiques du jeune Romain contaminé par les innovations des Scandinaves, tels Sergel et Masreliez. (M.K.)



ill. 1. *Le Martyre de saint Bénigne*, 1774. Pierre noire, sanguine et rehauts de blanc sur papier crème, 50 x 28 cm. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.



ill. 2. Giuseppe Cades, *Le Martyre de saint Bénigne*, 1775. Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc. Collection particulière.

1. Sur le marché de l'art londonien en 1991, Walpole Gallery, voir M. T. Caracciolo, *Giuseppe Cades (1750-1799) et la Rome de son temps*, Paris,

Arthena, 1992, n° 15 bis, p. 184, repr.
2. Attribution confirmée par Maria Teresa Caracciolo, communication écrite du 5 janvier 2019.



Louis Jean-François LAGRENÉE, dit L'AÎNÉ (Paris, 1725 – *id.*, 1805)

16. *Bellone appelle Mars au combat en lui remettant les rênes de ses chevaux*

Huile sur toile,
65 x 93,5 cm.
Signé en bas
à gauche :
L. Lagrenée.

Provenance

– États-Unis,
collection
particulière.
– Vente chez
Charlton Hall
Galleries, West
Colombia,
3 juin 2010.
– Royaume-
Uni, collection
particulière.

Bibliographie

– Marc Sandoz, *Les
Lagrenée: 1 – Louis
(Jean, François)
Lagrenée 1725 –
1805*, Éditart-les
Quatre Chemins,
1983, p. 301, n° 442.

Élève de Carle van Loo à l'École des élèves protégés, Louis Lagrenée rejoint l'Académie de France à Rome en 1750. On conserve de ce séjour une copie d'après la fresque de Dominiquin représentant *Sainte Cécile distribuant ses biens aux pauvres* à Saint-Louis-des-Français (1753, Grenoble, musée des Beaux-Arts) qui éclaire sur les modèles que s'est choisis l'artiste. L'expressivité narrative, la limpidité du dessin et l'élégance classique des figures féminines du maître bolonais sont des caractéristiques qui imprégneront durablement le style de Lagrenée.

À son retour en 1754 Lagrenée connaît un succès immédiat. Il est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture l'année suivante, occupe le poste de premier peintre de l'impératrice de Russie de 1760 à 1762, est directeur de l'Académie de France à Rome de 1781 à 1785, et compte, sur une carrière de plus d'un demi-siècle, une quantité de collectionneurs de premier plan (D'Angiviller, Du Barry, Mme Geoffrin, La Live de Jully, Laborde...). Diderot, qui est du nombre, a encensé l'artiste pour la perfection de son métier : « il a le dessin, la couleur, la chair, l'expression, les plus belles draperies, les plus beaux caractères de tête, tout excepté la verve. Ô le grand peintre, si l'humeur lui vient ! Ses compositions sont simples, ses actions vraies, sa couleur belle et solide ; c'est toujours d'après la nature qu'il travaille » (*Salon de 1765*). Mais le critique attendra en vain une « humeur » qui n'est pas dans le caractère du peintre, et finira par juger avec froideur un artiste qui incline à une simplicité toujours plus grande. Si le vieux Lagrenée est resté en retrait de la scène publique durant les premières années de la Révolution, le chaos institutionnel et la concurrence de la jeune

génération n'ont en rien entamé sa prolixité : il n'envoie pas moins de seize tableaux au Salon de 1795. Ultime consécration, Napoléon le fera chevalier de l'ordre de la Légion d'honneur et recteur de l'École des beaux-arts en 1804.

Tout concorde à dater *Bellone appelle Mars au combat* du séjour romain des années 1780, alors que Lagrenée dirige le palais Mancini. Assez inhabituel chez cet artiste au tempérament doux, plus familier des mythologies galantes et des scènes d'histoire touchantes, le sujet belliqueux fait écho au modèle canonique de l'école romaine dans ce genre, *La Bataille de Constantin contre Maxence* (Vatican) exécutée par Jules Romain d'après un modèle de Raphaël. Celles de Le Brun sont aussi probablement présentes à son esprit au cours de ces années, qu'il consacre à la réalisation de grandes commandes royales telle *La Mort de la femme de Darius* (Salon de 1785, Paris, musée du Louvre), reformulation explicite de la *Tente de Darius* du peintre Louis-quatorzien. Lagrenée toutefois s'est essayé au genre de la bataille dans les limites d'un tableau de cabinet, à la palette brillante. L'exercice de style, incluant drapés et accessoires à l'antique, ainsi qu'un beau nu académique au premier plan, était fait pour plaire à un amateur antiquaire. L'absence de toute autre citation de l'œuvre que celle du livre de raison de l'artiste¹, sans précision de technique ni de format, témoigne de sa confidentialité et pourrait être l'indice qu'elle n'a pas été exécutée à Paris ou pour le marché parisien. (M.K.)

1. Voir la Bibliographie ci-contre.



Andreas Joseph CHANDELLE (Francfort, 1743 – *id.*, 1820)

17. *Sainte Famille avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste*, 1785

Pastel sur parchemin, 37 x 48 cm. Signé et daté en haut à gauche : *AJ Chandelle ft 1785*.

Bibliographie
Inédit.

En 1780, Andreas Joseph Chandelle a trente-sept ans et l'amateur Heinrich Sebastian Hüsgen écrit déjà à son sujet : « Tout en étant officier des postes impériales en ce même lieu [Stuttgart], il s'exerce à la peinture au pastel pour son seul plaisir ; il passa son enfance dans la demeure familiale auprès d'un oncle qui était en possession de belles peintures à l'huile qu'il eut pour seules leçons, et qu'il met désormais en pratique au pastel, si bien qu'il donne la plus parfaite ressemblance à ses portraits, mais encore possède-t-il un coloris si puissant, qu'il rivalise avec les œuvres des grands maîtres. [...] Il copie aussi avec beaucoup de succès architecture, bétail et natures mortes de fruits, joyeuses compagnies de paysans et paysages d'après Schütz¹ et d'après différents maîtres des Pays-Bas, et prouve de sa main talentueuse ce que seul le pastel permet de réaliser². »

Issu d'une famille catholique de marchands de vin, Chandelle travaille pour les services de poste de la maison des Thurn und Taxis à partir de 1762. En parallèle à cette activité, il pratique donc le dessin au pastel et constitue une collection de tableaux de maîtres, hollandais et allemands principalement, mais non exclusivement³. Elle atteindra 296 numéros à la dispersion de la collection aux enchères en 1820⁴. Signe de sa reconnaissance par le monde des arts, sinon de son statut d'artiste – qu'il revendique puisqu'il est cité ainsi au sein de la société du musée de Stuttgart en 1808 –, Chandelle est nommé responsable des collections sécularisées de l'église dominicaine de Stuttgart en 1809 par Karl Theodor von Dalberg, aux côtés du peintre Johann Georg Schütz⁵.

À en croire les chroniqueurs tels Hüsgen, puis, plus tard, Friedrich Philipp Gwinner, Chandelle se forme en autodidacte. Il enseignera lui-même l'art du pastel à sa fille, Dorothea Chandelle (1784-1866). Il choisit volontiers pour sujet son entourage et dessine un certain nombre de portraits, mais copie aussi d'après les maîtres, ainsi que le rapporte Hüsgen. Gwinner ajoute même que de

nombreux tableaux de sa collection personnelle, une collection bien « choisie », ont été interprétés en pastel⁶. C'est le cas de deux œuvres réapparues en 1988, un *Chanteur jouant du luth* et son pendant, une *Chanteuse jouant de la guitare*, d'après deux huiles sur toile respectivement de Hendrick Ter Brugghen et de Jan Gerritsz van Bronkhorst⁷.

Il est ainsi fort probable que la *Sainte Famille avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste* copie elle aussi un tableau de la collection Chandelle. Elle rappelle l'art des caravagesques de l'école d'Utrecht, et en particulier la manière de Matthias Stomer (c. 1600-1650). De son art de la lumière résulte un modelé des chairs très subtil. Chandelle le traduit avec brio au pastel. En témoigne le visage de sainte Anne, un portrait presque vériste, d'une intensité d'expression similaire à celle de la *Vieille femme en prière* conservée au Metropolitan Museum of Art de New York (ill. 1)⁸.



ill. 1. Matthias Stomer, *Vieille femme en prière*. Huile sur toile, 77,8 x 63,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.





Le nombre de pastels de la main de Chandelle, pour une grande part sur parchemin, s'élève au moins à 112 numéros, soit autant de lots vendus après la mort de sa veuve en 1833⁹. On en connaît aujourd'hui une quarantaine, tant en mains privées que dans des musées. (M.P.)

-
1. Le peintre Johann Georg Schütz (1755-1813).
 2. Heinrich Sebastian Hüsgen, *Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunst-Sachen...*, Francfort-sur-le-Main, [s.n.], 1780, p. 204-205 : « Daben daß er hieselbsten Kanserlicher Post-Officier ist, so treibt er das Pastell-Mahlen nur zu seinem Vergnügen; er war von Jugend auf, ben einem Oheim im Hause, der schöne Oehl-Gemählde in Besiß hatte, die sein einziger Unterricht waren, und er hat es nun soweit in Pastell gebracht, daß er die vollkommenste Gleichheit // nicht alleine in seine Portrait anbringt, sondern auch ein solches kräftiges Colorit besißt, daß den Bildnissen der grosen Meister wenig Vorzüge übrig bleiben. [...] Architectur, Vieh und Früchten Stücke, lustige Bauern Gesellschaften und Landschaften nach Schuß und nach verschiedenen Niederländischen Meistern ahmt er ebenfalls mit grossem Benfall nach, und beweiset durch seine geschickte Hand was in Pastell nur möglich zu machen ist. ».
 3. Il acquiert par exemple en 1782 *Léda et le cygne* par Guido Reni, puis en 1784 une *Tête de vieillard* par un « bon maître des Pays-Bas », dans deux ventes anonymes de Stuttgart (Source : Getty Provenance Index Database).
 4. *Versteigerung einer vorzüglichen Gemäldesammlung welche nach Anzweigen in öffentlichen Blättern im Junghof Lit E No 44 in Frankfurt den*
 21. *August 1820*, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt, Nachlassakte [acte de succession] NA 3492 1832 Anna Rosina Chandelle.
 5. Pour une biographie plus complète d'Andreas Joseph Chandelle, ainsi qu'un catalogue de son œuvre, voir Andreas Hohm, « Andreas Joseph Chandelle (1743-1820), Leben und Werk », *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, Neue Folge 9, 2016, p. 69-87.
 6. Friedrich Philipp Gwinner, *Kunst und Künstler in Frankfurt am Main...*, Francfort-sur-le-Main, Éditions Joseph Baer, 1862, p. 388.
 7. Neil Jeffares, « Andreas Joseph Chandelle », *Dictionary of pastellists before 1800*, Londres, Unicorn Press, 2006 ; édition en ligne [<http://www.pastellists.com/articles/chandelle.pdf>], accessed/update 26-02-2018, n° J.2174.135 et J.2174.136, repr. ; Hohm, Andreas, *op. cit.*, n°s 36 et 37, p. 83-84. Les deux pastels sont signés et datés « A. J. Chandelle f. 1780 ».
 8. Matthias Stomer, *Vieille femme en prière*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1981.25.
 9. *Verzeichnis einer vorzüglichen Sammlung von Oel- und Pastellgemälden welche nebst mehreren Kunstgegenständen, Kupferstichen und Zeichnungen, Montag, den 3. Juni 1833 in Frankfurt a. M. im Junghof Lit E No 44 versteigert werden.* Francfort, Archiv Städel Museum.

François-Jean SABLET, dit François SABLET (Morges, 1745 – Nantes, 1819)

18. Un paysage avec une fontaine sur la route de Genzano di Roma, 1804

Huile sur toile,
65 x 87 cm.
Signé et daté en
bas à gauche :
FSablet. an XII.

Provenance

– Vente, Nantes,
1^{er} mars 1822¹ (?).
– Collection
particulière, France.

Exposition

– Salon de l'an XII
(1804), n° 210, sous
le titre : « Paysage
représentant une
fontaine sur la
route de Geuzanne,
à la Riccia. »

Bibliographie

– Anne van de
Sandt, *Les Frères
Sablet (1775-1815),
peintures, dessins,
gravures*, Rome,
Carte Segrete /
Centre culturel de
Rome, 1985, p. 117
et p. 124 (comme
« tableau perdu »).

Ce paysage est une redécouverte qui vient combler une lacune importante dans l'œuvre de François Sablet, le frère aîné de Jacques Sablet dit le Romain. Les deux frères sont originaires de Morges, dans le canton de Vaud, en Suisse. François entre dans l'atelier de Joseph-Marie Vien en 1768, tandis que Jacques passe d'abord par Lyon avant de rejoindre son frère auprès du même maître. Jacques suit ce dernier lorsqu'il est nommé à la tête de l'Académie de France à Rome au palais Mancini en 1772. Ce n'est que vingt ans plus tard que François retrouve son frère en Italie, en 1792. Celui-ci, qui peignait surtout des portraits, se concentre alors sur la peinture de paysage, comme le souligne le dessinateur lausannois Béat de Hennezel : « [...] [François Sablet] fut en 1791, joindre son frère à Rome [sic], avec sa femme, qui s'occupe aussi de la peinture. Il quitta alors le portrait pour s'attacher au paysage à l'huile, dans lequel il réussit admirablement ; il peignoit dans la campagne, d'après nature, et fit un recueil charmant des environs de Genzano (petite ville à dix-huit milles de Rome), orné de figures qu'il fait avec la plus grande facilité² [...] », et, dans une lettre à Mme de Sévery, Béat de Hennezel ajoute que l'artiste « a passé l'été à Gensano (...) il s'est entièrement mis au paysage et a peint une infinité de morceaux de ces contrées-là dans la plus agréable manière³ ». François Sablet et sa femme ont effectivement séjourné dans cette petite ville de Genzano, près d'Ariccia, dont le peintre a laissé un certain nombre de témoignages peints, des portraits de paysannes en costumes à la manière de Jean Barbault ou des vues prises sur le motif⁴. En 1793, il entame une collaboration avec les frères Piranesi et dessine pour eux une *Vue du cloître de la Chartreuse dans les Thermes de Dioclétien* à Rome. Vers 1805, après un passage à Paris et à Vernonnet en Normandie, François Sablet s'installe à Nantes. Dès lors, en parallèle à l'exécution de paysages vendéens, il se plonge dans ses souvenirs d'Italie et

reprend notamment le modèle de la chartreuse de 1793, paysage au clair de lune d'esprit romantique, qu'il peint pour un amateur nantais⁵.

Le *Paysage avec une fontaine sur la route de Genzano di Roma*, daté de 1804, recompose ces souvenirs du séjour dans la campagne romaine qu'il avait tant documenté. Ce paysage idéal témoigne de la mémoire sensible du peintre : il peint avant tout la lumière du soleil méridional déclinant, qui perce à travers les feuillages et fait sortir de l'ombre une fontaine à l'abri des frondaisons, où vient se reposer un cavalier. Plus encore, l'effet de contre-jour, le contraste entre l'épaisseur d'une verdure humide et le ciel d'un bleu écrasé de soleil, confèrent à cette scène un sentiment élégiaque puissant. Les touches de lumière éparses au premier plan, qui tombent çà et là, marquent le passage du temps.

Cette œuvre était exposée au Salon en 1804, de même qu'une vue de la campagne romaine du côté de la voie appienne. Traitée dans un mode similaire quoique de caractère nettement moins intimiste, cette dernière est aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Nantes. Ces paysages idéaux d'Italie tendent à se rapprocher de la manière de Jacques, le « peintre du soleil ». En effet, la confusion entre les corpus des deux peintres a souvent été de mise jusqu'aux travaux d'Anne van de Sandt, une confusion probablement alimentée par François lui-même. (M.P.)

1. Anne van de Sandt, *Les Frères Sablet (1775-1815), peintures, dessins, gravures*, Rome, Carte Segrete / Centre culturel de Rome, 1985, p. 117.
2. Béat de Hennezel, « Beaux-arts. Lettre au Rédacteur du Journal littéraire de Lausanne », *Journal littéraire de Lausanne*,

1796, vol. 6, p. 394.

3. A. van de Sandt, 1985, *op. cit.*, p. 123.

4. *Ibid.*, cat. 100 à 102, p. 121-123.

5. Au sujet des deux vues du cloître des Chartreux à Rome, voir A. van de Sandt, *ibid.*, cat. 110, p. 125-126, et cat. 171, p. 155-157.



Joseph François DUCQ (Ledeghem, 1762 – Bruges, 1829)

19. *Vénus introduisant Pâris dans l'appartement d'Hélène à Sparte, 1806*

Huile sur toile,
63 x 48 cm.
Signé et daté
sur le repose-pied :
J. Ducq. *F^{nt}*. 1806

Provenance

– Collection du comte de Peellaert-Ghistelles. Sa vente à Bruges, 19-22 mars 1816, lot 6.
– Monaco, collection particulière jusqu'en 2019.

Bibliographie

– Charles Van Hulthem, *Discours prononcé dans une réunion d'artistes belges, habitants de Paris...*, Paris, P. Didot l'Aîné, 1806, p. 23, repris dans le *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, V, Paris, 1806, p. 445-463 (cité p. 460).

La disparition de l'œuvre peint de Joseph François Ducq est singulière au regard de sa production répertoriée et de sa carrière publique : le peintre figure parmi les représentants les plus notoires de l'école belge du début du XIX^e siècle¹. Il n'est certes pas un élève précoce, puisqu'il n'intègre l'Académie de Bruges qu'à l'âge de dix-huit ans. Ses bonnes dispositions l'encouragent à suivre l'enseignement de son compatriote Suvée à Paris, où il arrive en 1786. Il suit dès lors les cours de l'Académie royale, obtenant quelque distinction dans les concours de quartier, dont un premier prix de la figure peinte en 1789, jusqu'à ce que l'accélération des événements révolutionnaires mette un coup d'arrêt à son cursus. Ducq rejoint sa famille à Bruges en 1792 et ne retrouve Paris qu'à la fin de 1795. Après des débuts au Salon de 1799, il est admis à concourir pour le prix de Rome l'année suivante, et obtient le second prix ex æquo avec Ingres. Son morceau d'*Antiochus rendant son fils à Scipion* (non localisé) est acquis par le ministre de la Police, Fouché, qui lui commande en pendant *Méléagre résiste aux prières de ses parents* (non localisé) – l'un des tableaux qui, au dire de Landon, « attirèrent le plus les regards du public² » au Salon de 1804. Comme la plupart de ses œuvres exposées, celle-ci n'est plus localisée, mais les gravures au trait qu'en donne Landon dans ses recueils et les quelques tableaux aujourd'hui disponibles permettent de comprendre le sens de son élaboration stylistique à cette date. Comme tous les jeunes artistes Ducq assiste à l'ouverture du musée des Antiques, au Louvre, qui devient une annexe des salles de l'Académie aussi bien que des ateliers privés installés dans le palais. L'étude des statues infuse la manière de peindre de certains au point qu'ils tendent vers une forme de primitivisme. La simplification formelle de l'allégorie de l'*Aurore*, peinte par Ducq en 1803-1804 pour un plafond du palais impérial de Saint-Cloud (Paris, musée du Louvre), ainsi que l'*Annonciation* du Salon de 1804 (Beauvais, Musée départemental de l'Oise), procèdent de cette recherche d'esthétisme. Ces œuvres démontrent par ailleurs une

communauté d'esprit avec Landon qui explique les éloges que ce peintre-éditeur dispense à Ducq dans ses anthologies du Salon.

Encouragé par son compatriote Odevaere, Prix de Rome de 1805, à le rejoindre à Rome, Ducq s'y rend en décembre 1806. Eugène de Beauharnais, qu'il a rencontré sur sa route, intervient pour lui obtenir un atelier à la villa Médicis et lui commande plusieurs tableaux, dont *Le Dévouement d'un Scythe*, monumentale scène de combat entre deux hommes et un lion³. Il y réside jusqu'en 1813, date de son retour à Paris, et regagne sa patrie en 1815 pour y prendre une place de professeur à l'Académie, avant d'en être nommé le directeur.

L'activité de Ducq comme peintre d'histoire fut régulière mais, après la chute de l'Empire, elle ne semble plus s'être déroulée qu'en Belgique. Plus que



ill. 1. Joseph François Ducq, *Énée faisant le récit de ses aventures à Didon*, 1806. Huile sur toile, 66 x 50 cm. Collection particulière.









dans les musées, c'est au gré des ventes publiques et sur le marché de l'art qu'il faut redécouvrir ses œuvres, car si certains de ses portraits sont visibles dans les collections publiques européennes – le Rijksmuseum a acquis en 2019 son portrait du graveur *Joseph Charles de Meulemeester travaillant dans les Loges du Vatican* –, les tableaux d'histoire y sont rares. Daté de 1806, *Vénus introduisant Pâris dans l'appartement d'Hélène à Sparte* précède de peu le départ de l'artiste pour Rome. Il est un exemple du succès rencontré par Ducq auprès de hauts fonctionnaires de l'Empire, puisqu'il intégra, avec son pendant *Énée faisant le récit de ses aventures à Didon* (ill. 1), le cabinet du comte Anselme de Peellaert (1764-1817), sans même passer par le Salon. Ce notable francophile, éphémère sympathisant de la Révolution française, présidait alors le conseil départemental et le collège électoral du département de la Lys. Colonel de la Garde nationale brugeoise en 1809, il plut si bien à Napoléon lors de sa visite à Bruges l'année suivante que ce dernier le fit officier de la Légion d'honneur, comte d'Empire et chambellan de l'Empereur. Après la chute de l'Empire, Peellaert, déchu de ses titres de noblesse et lourdement endetté, dut vendre tous ses biens et n'y survécut pas⁴.

Vénus introduisant Pâris dans l'appartement d'Hélène à Sparte est, avec son pendant, particulièrement exemplaire du goût de Peellaert, qui a exprimé sa réussite en transformant sa maison brugeoise en palais Empire et en se faisant construire un château dans le même style à Saint-André-lez-Bruges. Plus élaboré que dans aucun autre tableau de l'artiste, le décor néo-pompéien composé de tentures, marbres, fresques, et agrémenté d'un mobilier de bronze et de bois que l'on devine précieux, sur le modèle du *Recueil de décoration intérieure* de Percier et Fontaine, devait faire écho à l'univers du collectionneur. Dans les proportions réduites d'un tableau de cabinet, Ducq propose une représentation dans laquelle toutes les parties concourent à favoriser l'évasion du spectateur dans le monde de la Fable. Par une nuit de pleine lune, Vénus, irradiant la scène

d'une lumière surnaturelle, introduit Pâris auprès d'Hélène endormie. L'effet piquant du clair-obscur sculpte la figure du héros (le musée de Bruges en conserve une étude, ill. 2) en même temps qu'il révèle la nudité sensuelle d'Hélène, allongée dans la posture de l'Ariane antique du Vatican. Sur le plan pictural, Ducq a trouvé le juste équilibre entre la stylisation antique des formes et l'exécution fine de la tradition flamande du temps de Van Eyck – combinaison qui annonce sa future conversion au genre anecdotique. (M.K.)



ill. 2. Joseph François Ducq, *Étude de Pâris*, 1806. Pierre noire, 50,7 x 38,5 cm. Bruges, Cabinet des estampes.

1. Voir la notice biographique de Dominique Vautier dans *1770-1830 – Autour du néo-classicisme en Belgique*, cat. exp. Bruxelles, Musée communal des beaux-arts d'Ixelles, 1985-1986, Bruxelles, Crédit communal, 1985, p. 136-137, et les apports de Denis Coekelberghs dans « Les peintres belges à Rome aux XVIII^e et XIX^e siècles. Bilan, apports nouveaux et propositions », dans *Italia-Belgica*, Institut historique belge de Rome, 2005, p. 243-244.
2. Charles Paul Landon, *Annales du musée et de l'École*

moderne des beaux-arts, VIII, Paris, an XIII-1805, p. 141-142, pl. 67.
3. Huile sur toile, 276 x 399 cm, Salon de 1810, collection Eugène de Beauharnais ; Florence, Grozzini Palmieri ; réapparue en vente à New York, Christie's, 13 janvier 1995, lot 126, où il est acquis par Rudolf Nureyev ; puis Christie's, New York, 15 octobre 1998, lot 68.
4. Voir Andries Van den Abeele, *De Noblesse d'Empire in West-Vlaanderen*, dans *Biekorf*, vol. 102, 2002, p. 309-332.

François Pascal Simon GÉRARD (Rome, 1770 – Paris, 1837)

20. Hector déploré par sa famille

Pinceau et lavis gris, sur traits de graphite et de pierre noire, plume et encre brune, sur papier vélin, 21,4 x 29,3 cm.

Bibliographie Inédit.

Bien que ses contemporains l'aient considéré comme l'un des grands peintres d'histoire de son temps – toutes les publications qui le commémorent après sa mort le proclament –, c'est comme portraitiste de têtes couronnées que François Gérard est passé à la postérité. Trois thèses d'histoire de l'art soutenues ces trente dernières années, demeurées inédites, n'y ont rien changé. Le portraitiste de M^{me} Récamier, devenu premier peintre de l'impératrice Joséphine, puis premier peintre des rois Louis XVIII et Charles X, a toujours semblé plus facile à vendre au public des expositions que l'inventeur de compositions littéraires et de grandes pages historiques.

Élevé à Rome dans la maison du cardinal de Bernis, ambassadeur de France près le Saint-Siège, dont son père est intendant, François Gérard arrive avec sa famille à Paris en 1782. Il intègre la Petite école, pension royale formant aux arts les enfants d'artistes et autres élèves protégés, grâce au soutien du bailli de Breteuil, ministre de la Maison du roi, au service duquel travaille désormais son père. Son entrée, en 1786, dans l'atelier de David, le plus en vue de la capitale, est le signe de l'ambition que font naître ses bonnes dispositions. Gérard s'impose comme l'un des plus doués des élèves, avec Drouais, Girodet et Fabre, et devient un proche collaborateur du maître, qui l'associe à l'exécution de son tableau *Les lecteurs rapportent à Brutus le corps de ses fils* (Salon de 1789, Paris, musée du Louvre). Lauréat du second prix de Rome de 1789, derrière Girodet, Gérard est éloigné du cursus académique par ses obligations de soutien de famille. Mais il peut compter tout au long de la Révolution sur le soutien de David, dont il est, depuis la mort de Drouais, l'émule le plus prometteur et le plus fidèle. Jusqu'à Thermidor le maître exerce un fort ascendant sur Gérard, qui ne pense la peinture d'histoire qu'aux travers des thèmes et des codes davidiens. Avec la chute de Robespierre et la disgrâce de David, Gérard s'émancipe et produit des œuvres personnelles et novatrices d'une sensibilité déjà romantique (*Bélisaire*, au Salon de 1795 ; *L'Amour et Psyché*, Salon de 1798), mais qui ne lui procurent

que peu de ressources. La pratique du portrait, genre pour lequel il démontre un talent supérieur à celui de tous ses contemporains, lui est alors plus profitable et lui assure rapidement succès et fortune. Le patronage des époux Bonaparte sous le Consulat le place pour longtemps au plus près du pouvoir ; il est l'un des premiers artistes à recevoir la Légion d'honneur et le premier de sa génération à être reçu membre de l'Académie des beaux-arts, en 1812. Le sens diplomatique du peintre courtisan lui permet de réunir dans son salon l'élite aristocratique et intellectuelle de l'Empire et de la Restauration. Ne se résignant cependant pas à son rôle de portraitiste de cour, il honore d'importantes commandes publiques qui l'imposent comme un authentique peintre d'histoire, telles la *Bataille d'Austerlitz* (Salon de 1810, Musée national du château de Versailles) et *L'Entrée d'Henri IV à Paris* (Salon de 1817, *idem*).

Son répertoire, qui englobe l'allégorie, la mythologie et la littérature moderne, est étendu. Mais le seul domaine dans lequel il n'a pu démontrer son génie est sans doute celui qui lui tenait le plus à cœur, et qui constituait, dans la hiérarchie des genres picturaux, le plus haut degré de l'invention historique, celui de la peinture homérique. Gérard n'acheva jamais son tableau *d'Achille jurant de venger la mort de Patrocle* (ill. 1), le plus vaste qu'il ait jamais entrepris et qu'il tint à l'abri des regards plus de vingt années durant. Rares sont les contemporains à avoir vu cette grande machine entamée sans doute avant 1810, détruite en 1816, puis recommencée, et que le peintre n'eut plus le courage d'achever, lorsque, vieillissant, la jeune génération voyait en lui un « invalide des Beaux-Arts¹ ». L'œuvre fut à son tour détruite dans l'incendie du musée des Beaux-Arts de Caen en 1944².

Tiré du chant XXIV de *L'Illiade*, le dessin d'*Hector déploré par sa famille* est un autre témoignage de la volonté de Gérard de se mesurer au verbe homérique, en choisissant l'une de ses images les plus pathétiques. Deux dessins au trait conservés au musée du Louvre³, qui semblent indiquer l'intention de faire







ill. 1. François Gérard, *Achille jurant de venger la mort de Patrocle*. Huile sur toile, 475 x 725 cm. Caen, musée des Beaux-Arts (détruit).



ill. 2. François Gérard, *Hector sur son lit de mort*. Pierre noire, 38,8 x 49,2 cm. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.



ill. 3. François Gérard, *La Mort d'Hector (?)*, verso de *Hector déploré par sa famille*, cat. 20.

graver la composition, la présentent dans un état que l'on peut supposer définitif, à en juger par la mise au carreau sur l'une des deux feuilles (ill. 2). Ce projet n'est toutefois connu par aucune autre version que notre esquisse préparatoire au lavis. Dans celles-ci les variantes sont nombreuses, telles l'absence de Priam, la posture du frère embrassant Hector, et celle d'Andromaque dont les bras tendus accompagnent les plaintes dans un geste de déploration autant que de reproche : « Dans quelle tristesse, inexprimable, as-tu plongé ton père et ta mère, ô mon cher Hector ! Mais c'est moi surtout à qui tu n'as laissé en partage qu'une sombre douleur. Hélas ! tu ne m'as pas tendu de ton lit une main mourante [...] »⁴.

Quoique *Achille* et *Hector* perpétuent l'esthétique du beau idéal, la liberté d'exécution du dessin rappelle que l'artiste a expérimenté un faire plus spontané au contact des jeunes romantiques. La composition est peinte plus que dessinée, la tache l'emporte sur le trait, celui-ci n'intervenant que pour préciser ponctuellement une forme au moyen d'une plume nerveuse. Les croquis en marge de la scène centrale interviennent comme des remarques témoignant du cheminement de la pensée – sans qu'il soit possible d'en préciser le motif. Un croquis au revers (ill. 3) pourrait représenter le moment de la mort d'Hector. (M.K.)

1. L'expression de Jal visait aussi Gros et Guérin, voir Augustin Jal, *Salon de 1831: ébauches critiques*, Paris, 1831, p. 18. Voir mon essai « Le dernier tableau, ou comment finir au temps du romantisme », dans *La Dernière Nuit de Troie. Histoire et violence autour de « La Mort de Priam » de Pierre Guérin*, cat. exp. Angers, musée des Beaux-Arts, 2012, p. 43-53 (sur l'*Achille* de Gérard, p. 46-49).

2. L'élaboration et l'historique

de l'œuvre sont étudiés par Christophe Marcheteau de Quinçay, « Les fantômes du musée (II). *Achille jurant de venger la mort de Patrocle* du baron François Gérard (1770-1837) », dans *Cahiers du Musée des Beaux-Arts de Caen et des Amis des Musées de Basse-Normandie*, n° 2, 2012, p. 22-35.

3. RF 35639 et RF 35640.

4. *L'Iliade d'Homère, avec des remarques [...]*, par J. Bitaubé, Paris, Dentu, an XII-1804, III, p. 375-376.

Jacques-Antoine VALLIN (vers 1760 – après 1831)

21. Jeune fille couronnée de fleurs

Huile sur toile, 59,7 x 50,8 cm. Au revers, sur le châssis, n° 3657 et étiquette 3657 collée sur la traverse verticale. Inscription en haut du châssis, sur un papier collé en partie arraché : *Mis en état de C.. (...) Paul (?) Kienart (?), / Ne.. Eleve ... Haquin / Et rentoiléur des Musées (...) en Belgique et du Musée Impérial de Lille / Honoré de Médailles aux expositions Nationale des produits de l'Industrie Belge / de 184. [et] 1847.* Sur le châssis : étiquette ovale : *J. Chenue / French Packer / 10, Great ST. Andrew Street, Shaftesbury Avenue / London, W. C.* Autre étiquette : *3657 / Prud'hon / Portrait of Mlle Mars.* Sur la toile : cachets des *Douanes françaises – Le Bourget. Service des entrepôts (cadre rempli au crayon : Wildenstein.), et Douanes. Exposition. / Paris.*

On peut concevoir que ce tableau ait été tenu jusqu'à ce jour pour un portrait de M^{lle} Mars par Prud'hon : l'expression de la figure, qui semble écouter un invisible interlocuteur, peut faire penser au théâtre, et ses traits sont assez personnalisés pour suggérer un portrait. La date qu'on peut lui assigner, dans les années 1800-1820, tout comme la grâce du sujet, suggèrent enfin un nom, celui de Pierre-Paul Prud'hon. C'était combiner la célébrité d'un artiste et celle d'un modèle. Or le tableau ne représente pas M^{lle} Mars, n'est pas un portrait et, en dépit de son indéniable qualité, ne revient pas à Prud'hon.

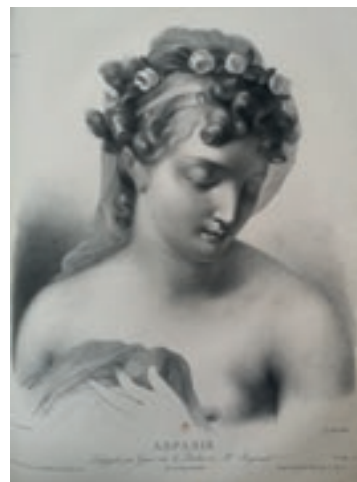
La comédienne célèbre sous le nom de M^{lle} Mars, qui tint longtemps le rôle de jeune première, de Célimène à Doña Sol, à la Comédie-Française, où elle fut sociétaire de 1795 à 1841, se nommait Anne Françoise Hippolyte Boutet (1779-1847). Elle est constamment dépeinte comme une brune aux yeux noirs¹, alors que la chevelure de la jeune fille du tableau est châtain clair et ses yeux noisette. Le modèle est assurément individualisé, mais il est douteux que la ressemblance soit ici le but recherché : cette personne souriante, aux traits paisibles, dévoile son sein gauche, tandis que le droit se devine sous la transparence d'une fine robe retenue par une ceinture juste au-dessous de la poitrine. Le voile et les fleurs qui ornent sa chevelure, ceinte d'un ruban rouge, rehaussent le charme du modèle, qui cherche évidemment à séduire le spectateur : on ne sait s'il faut leur accorder une signification plus précise. On est plutôt ici dans la droite ligne de ces figures sensuelles, souvent dénudées et au regard humide, que Greuze avait répandues avec un succès durable (et avec l'aide de collaboratrices comme sa fille Anne-Geneviève ou Constance Mayer).

Prud'hon ne fut pas étranger à ce genre, lui qui tira de ses compositions peintes les modèles de maintes estampes constituant des « têtes d'expression » : ainsi, la figure en pied de *L'Été*, faisant

partie d'une décoration peinte en 1801, donna-t-elle lieu à une estampe gravée au pointillé par Prud'hon fils, où elle est réduite au buste et intitulée *La Coquette espagnole* (ill. 1) ; en 1827, Aubry-Lecomte lithographiera, sous un titre plus explicite encore, *La Volupté*, la même image languoureuse, et ces estampes engendreront une série de faux Prud'hon en peinture. Pour autant, on ne saurait reconnaître sa main dans cette figure légèrement brossée, qui évoque bien plus les carnations laiteuses d'un Jean-Baptiste Regnault,



ill. 1. Jean Prud'hon, d'après son père, *La Coquette espagnole*, vers 1800. Gravure au pointillé. Paris, BnF Estampes, Dc 37 fol.



ill. 2. Jean Gigoux, d'après Jean-Baptiste Regnault, *Aspasie*, « Tirée du tableau d'Alcibiade ». Lithographie. Paris, BnF Estampes, DC 28(A) fol.



Provenance

– M^{me} la générale L'Hérillier, Paris.
– Gronard (?).
– Jean Bartholoni, Paris.
– Wildenstein, Paris (exp. 1938 et 1939).
– Collection privée, Royaume-Uni.
– Cesare Lampronti, Rome, 2018.

Expositions

– 1938, Londres, Wildenstein, *Women of France in the XVIIIth Century*, n° 17, « Prud'hon, *Portrait of Mademoiselle Mars* », avec l'historique : « Madame la Générale l'Hérillier [sic], Paris ; Gronard ; Jean Bartholoni, Paris ». – 1939, Belgrade, musée du Prince Paul, *Exposition de la Peinture française au XIX^e siècle* ; n° 92, repr. : « Prud'hon. *Portrait of Mademoiselle Mars*. A M. Wildenstein, Paris ». – 2019, Londres, Cesare Lampronti, *Heroines and Muses. Women in European Painting (1600-1900)*, galerie Michel Descours, en collaboration avec Cesare Lampronti, London Art Week, 27 juin – 5 juillet, n° 27, p. 40, repr., et 66 (notice par M. Korchane).

dont on connaît des images similaires (*Aspasie*, lithographiée par Jean Gigoux « sous la direction de Mr. Regnault – tirée du tableau d'Alcibiade » ; ill. 2). La courtisane athénienne est couronnée de fleurs, cheveux ceints d'un double ruban et couverts d'un voile, tout comme notre jeune fille².

Il faut rendre ce tableau à Jacques-Antoine Vallin, artiste dont la parenté avec Prud'hon, admise comme une évidence par tous les commentateurs, est en réalité peu fondée³. Sa vie n'est presque pas connue, à commencer par ses dates de naissance et de mort. On le dit fils d'un sculpteur-ciseleur du quai de la Mégisserie et inscrit comme élève de l'école de l'Académie royale de peinture, présenté par Gabriel-François Doyen (1726-1806). Il se forma dans les ateliers de Drevet (aucun peintre de ce nom n'est connu ; s'agit-il d'un membre de la famille de graveurs ?) en 1779, d'Antoine-François Callet (1741-1823) en 1786, de nouveau chez Drevet en 1789, et enfin d'Antoine Renou (1731-1806) en 1791. Tout comme Prud'hon, il débuta au Salon de 1791, premier « Salon de la Liberté », ouvert à tous, avec une *Tempête, naufrage* et un *Petit Paysage*. Dès le Salon de 1793 apparaissent ces paysages peuplés de nymphes qui allaient devenir sa spécialité : combinant la nature et la mythologie, ces compositions peuvent illustrer des sujets classiques (*Diane et Actéon*, 1810 ; *Homère chantant ses poésies*, 1820, Salon de 1822) ou tout simplement offrir à la délectation le spectacle de nymphes jouant dans l'eau d'une rivière, comme on en rencontre chez un La Hyre au XVII^e siècle (Louvre) ou un Lagrenée au XVIII^e, eux-mêmes dans la lignée des Albane et des Cavalier d'Arpin.

Vallin est à l'occasion portraitiste⁴. Il aborde l'histoire contemporaine sur le mode de la propagande royaliste : à son tableau du Salon de 1817, *Les Descendants de Michau*, scène de genre figurant l'annonce de l'arrivée de Louis XVIII, qui sera acheté par la duchesse de Berry et lithographié⁵,



ill. 3. Jacques-Antoine Vallin, *La Tentation de saint Antoine*, 1826. Huile sur toile, 46 x 73,5 cm. Paris, musée du Louvre.

fera écho, en 1824, un *Marchand de plâtres moulés* présentant à une famille de villageois la statue équestre de Louis XIV⁶.

S'il s'adonne à l'allégorie amoureuse chère à Prud'hon, c'est sur un mode plus délibérément sensuel, tel *L'Amour poursuit l'Innocence*, daté de 1790⁷. Son *Amour conduisant deux amans au temple de l'Hymen* exposé au Salon de 1799⁸ doit sans doute son sujet à la composition de Prud'hon, *L'Amour séduit l'Innocence, le Plaisir l'entraîne, le Repentir suit* (Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, inv. 45443), qui procédait elle-même d'une allégorie de Greuze (*L'Innocence entraînée par l'Amour*, Louvre, RF 2154).

Mais la part la plus considérable de son œuvre consiste dans les assemblées de bacchantes et autres figures mythologiques propices à la représentation du nu féminin. Tantôt il déploie de vastes paysages dans la tradition de Poussin et de Claude Lorrain où, dans une atmosphère limpide, évoluent nymphes au bain (Salon de 1819), bacchantes, compagnes de Diane (*Diane et ses nymphes surprises par Actéon*, Salon de 1810, Louvre, MNR 149). Tantôt ces figures occupent tout le champ du tableau, et ce sont alors de grands nus alanguis (musée de Tours) ou debout, d'un type parfois uniforme. Plus abondante encore est la production de figures féminines à mi-corps, parées ou non d'attributs mythologiques comme la



ill. 4-5. Détails de l'ill. 3.

couronne de lierre ou le pampre de vigne qui les sacre bacchantes, Érigone, ou autres, l'important étant qu'elles séduisent par leurs charmes dévoilés.

On décèle souvent dans un même tableau la récurrence d'un modèle peint sous divers angles et coiffé différemment, mais dont le visage se reconnaît ici et là. C'est notamment le cas dans *La Tentation de saint Antoine* du Louvre⁹ (ill. 3-5), où le vieil anachorète semble près de succomber à une troupe joyeuse de femmes à demi nues, dont trois dansent à l'entrée de la grotte, tandis que les six autres le tourmentent. Les deux femmes les plus proches du saint, dont l'une fait tinter des clochettes à ses oreilles, et l'autre le pousse à grimper sur le dos d'une troisième agenouillée, ces deux femmes offrent le même visage rieur, qui est aussi celui de la *Jeune fille couronnée de fleurs*.

Vallin offre un bel exemple de cette face « gracieuse » du néoclassicisme que l'on nomme aussi anacréontique, et qui fleurit surtout à partir du Consulat. Si Prud'hon en donne les plus hautes expressions, ce courant, dont son condisciple dijonnais Bénigne Gagneraux avait été l'un des premiers adeptes, opère en mode mineur chez des peintres d'histoire voués au « grand genre », tels que Regnault, Girodet ou Gérard. (Sylvain Laveissière)

1. L'iconographie de Mlle Mars repose notamment sur deux portraits par François Gérard, l'un de 1810, connu par la gravure de Lignon ; l'autre, de 1814, *Mlle Mars en costume moscovite*, huile sur toile, 66 x 54 cm. Collection Munier-Jolain ; sa vente, Paris, 9 décembre 1910, CP Lair-Dubreuil, n° 17, repr. ; passé en vente à Paris, espace Tajan, le 12 décembre 2012, repr. coul. États-Unis, collection particulière. Gravé par C. V. Normand. Une copie par E. Godefroy au musée Carnavalet (D 5845) ; une miniature par Abraham Constantin au Louvre (RF 30863).

2. C'est un détail du grand tableau daté 1810, *Alcibiade arraché des bras de la Volupté par Socrate*, huile sur toile 385 x 580 cm ; gravé par C. Normand dans C. P. Landon, *Annales du Musée*. Salon de 1812, pl. 52-54, p. 73-76, bien que non exposé au Salon ; acquis en 1824 ; déposé par le Louvre (INV. 7884) à la préfecture de Chambéry en 1867 et non localisé depuis 1907.

3. On a peu écrit sur Vallin : cinq pages de J. Munier-Jolain, dans *Les Arts*, n° 30, juin 1904, p. 26-30, illustrées de sept images ; un article de Claude-Gérard Marcus dans *Art et Curiosité*, juillet-septembre 1980, p. 104-116, avec 23 figures. Enfin une riche notice biographique par Jacques Foucart faisait le point dans le catalogue de l'exposition *De David à Delacroix* (Paris, Detroit, New York, 1974-1975, p. 633-634), où l'artiste était représenté par une *Diane et ses nymphes*

au bain surprises par Actéon (1810), revenue de Roanne au Louvre (MNR 149 ; présentée en salle Prud'hon en 1992 et actuellement en salle David et ses élèves).

4. M^{lle} Hullin, âgée de quatre ans, élève de l'académie impériale de musique, dans le rôle d'Amour, Salon de 1804, n° 477 ; *Portrait en pied de M. le docteur Forlenze*, S. D. 1807, Salon de 1808, n° 592, Londres, National Gallery ; *Portrait en pied d'un enfant jouant du violoncelle*, Salon de 1810, n° 802, Paris, musée Marmottan.

5. N° 738 du livret : « Les Descendants de Michau. Ils se disposent à célébrer l'anniversaire de la présence du bon Henri dans leur maison, et vont manger la poule au pot, lorsqu'un de leurs enfans leur annonce l'arrivée de S. M. Louis XVIII en France, et leur apporte des rubans blancs », huile sur toile, 73 x 90 cm ; vente Million, 29 nov. 2018, n° 57, repr. coul.

6. N° 1667 du livret : *Le Marchand de plâtres moulés*, huile sur toile, 43,5 x 53 cm, S.D.b.g. 1820 ; exp. Salon de Cambrai, 1826, n° 305 : « Un mouleur présente à une famille de villageois la statue équestre de Louis XIV (mention honorable, section Intérieurs) », *Les Salons retrouvés*, 1993, p. 172. Vente Boisgirard, 10 décembre 1993, n° 3 ; 10 avril 1991, n° 25 bis.

7. Vente à Royan, 16 juillet 2011.

8. N° 316 du livret ; vente à New York, Sotheby, 25 janvier 2007, n° 104.

9. RF 2394 ; S.D. 1826, Salon de 1827.

Bibliographie

– *The Illustrated London News*, 14 mai 1938, p. 33, repr.
– *The Illustrated London News*, n° de Noël 1938, p. 25, reproduit en couleurs.

Claude-Marie DUBUFE (Paris, 1790 – Celle-Saint-Cloud, 1864)

22. *Le Sommeil*, 1831

Huile sur toile,
59,7 x 72,5 cm.
Monogrammé
et daté en bas à
gauche : D. 1831.

Exposition

– 2019, Londres,
Cesare Lampronti,
*Heroines and
Muses. Women in
European Painting
(1600-1900)*, galerie
Michel Descours,
en collaboration
avec Cesare
Lampronti,
London Art Week,
27 juin – 5 juillet,
n° 29, p. 42, repr., et
63 (M. Korchane).

Élève de David à partir de 1804, Claude-Marie Dubufe est devenu l'un des portraitistes les plus en vogue de la Restauration à la monarchie de Juillet. Son attachement à la famille d'Orléans, rencontrée en exil à Palerme en 1811, a largement contribué à sa réussite et orienté sa carrière en lui procurant des commandes de portraits. C'est le genre auquel il décide de se consacrer après la débâcle de l'école davidienne au début des années 1820 ; il va lui attirer une clientèle bourgeoise et aristocratique sans cesse renouvelée jusqu'à la révolution de 1848.

Avec *Les Souvenirs* et *Les Regrets* exposés au Salon de 1827, représentant des élégantes dénudées absorbées par des pensées sentimentales au creux de literies bourgeoises, Dubufe met au point une iconographie érotique moderne qui rencontre un immense succès : « s'il est une chose qui puisse consoler Monsieur Dubufe, c'est l'enthousiasme que suscitent en Europe les productions françaises du genre où il excelle. Les vignettes du *Journal des Débats* font le tour du monde. Les beautés si gentiment pomponnées que nous nous garderions de regarder sur les boulevards figurent dans les boudoirs des reines du nord et du midi¹. »

Également conçus en pendants, *Le Sommeil* et *Le Réveil* furent exposés au même Salon. Si cette première paire n'est actuellement pas localisée, les deux exemplaires postérieurs connus du *Sommeil* témoignent du succès de ces compositions. Daté de 1831, le nôtre présente une version plus chaste que celle de 1830 naguère conservée dans une collection particulière versaillaise (Bréon, p. 68) : la chemise de la jeune femme recouvre son sein gauche. La palette tricolore des étoffes qui l'entourent n'en met pas moins en valeur ses carnations colorées et sa chevelure noire, caractéristiques de l'idéal de beauté romantique. L'originalité du cadrage et du point de vue, qui exalte l'abandon sensuel du modèle, a du reste largement contribué au succès du tableau. (M.K.)

1. Cité par Emmanuel Bréon dans Emmanuel Bréon (dir.), *Claude-Marie, Édouard et Guillaume Dubufe*,

Portraits d'un siècle d'élégance parisienne, Paris, Délégation à l'Action artistique de la Ville de Paris, 1988, p. 70.



Paul JOURDY (Dijon, 1805 – Paris, 1856)

23. *Femme mettant ses boucles d'oreilles*, vers 1841

Huile sur toile,
128 x 75 cm.

Provenance

– Collection d'un
ambassadeur
jusqu'en 2018.

Bibliographie du tableau du Salon de 1841

– Wilhelm Ténint,
« Salon de 1841 »,
La France littéraire, V,
4 avril 1841, p. 137.
– Anonyme,
« Salon de 1841 »,
*L'Artiste, journal de
la littérature et des
beaux-arts*, 2^e série,
VII, 1841, p. 249.
– Anonyme, « École
royale des beaux-
arts. Envois des
pensionnaires de
Rome », *Journal
des artistes*, n^o 17,
21 octobre 1838,
p. 238.
– Alphonse Karr,
Les Guêpes, 2^e série,
nouvelle éd. Paris,
1858, p. 255.
– François
Fossier (éd.),
*Correspondance
des directeurs de
l'Académie de France
à Rome*. Nouvelle
série, XIX^e siècle,
VI : Jean-Auguste-
Dominique Ingres,
1835-1841, Société
de l'Histoire de l'Art
français / Académie
de France à Rome,
2016, p. 474.
– Béatrice Bouvier
et Dominique
Massounie (éd.),
*Procès-verbaux
de l'Académie des
beaux-arts*, VI : 1835-
1839, Paris, École
des Chartes, 2003,
p. 467.

Comme pour la plupart des élèves de l'École des beaux-arts du XIX^e siècle, la formation de Paul Jourdy fut longue et obscure. Cet élève de Jérôme Langlois et de Guillaume Lethière y entra en 1820 pour n'en sortir qu'en 1834, certes vainqueur du prix de Rome, mais après de nombreux échecs successifs, lesquels résultaient davantage de l'engorgement de l'école et de son concours que d'un manque de compétence. Devenu pensionnaire de la villa Médicis, c'est au contact de son directeur Ingres que Jourdy élabore un style plus personnel. L'obligation d'exécuter des académies en guise d'envois de Rome satisfait par ailleurs son goût manifeste pour la représentation du nu. Contrairement à l'usage traditionnel privilégiant le nu masculin, et encouragé par l'inclination d'Ingres pour la représentation du corps féminin, Jourdy a pris presque systématiquement ses modèles parmi le beau sexe. C'est ainsi qu'il présente en guise d'envoi de 3^e année, en 1837, une *Femme mettant ses boucles d'oreilles*.

Si l'œuvre est aujourd'hui non localisée, notre réplique réduite, identifiée grâce à un modello conservé au musée Ingres de Montauban, permet d'en apprécier les mérites. Se détournant de l'iconographie classique qui préside à cet exercice, Jourdy a représenté une femme moderne s'apprêtant à se vêtir : la robe ainsi qu'un rang de perles sont étendus sur le lit, et leur proximité tactile augmente l'intimité avec le modèle. Dans l'intérieur dépourvu de tout ornement, rien n'en distrait la vue. L'anatomie est traitée dans la plus pure esthétique ingresque : les volumes sont simplifiés, les carnations parfaitement fondues, les courbes exaltées, et si l'étroitesse de la taille ne respecte pas le canon classique, c'est que le peintre n'a rien dissimilé de la déformation imposée au corps par l'usage du corset. Ce qui n'a pas empêché les académiciens de donner leur assentiment au morceau du pensionnaire : « Sa figure est d'un bon goût de dessin, la pose en est gracieuse et simple, les chairs sont bien modelées » (pour cette citation et les suivantes, voir la bibliographie ci-contre).

Les juges ne lui reprochèrent que le coloris « dont les teintes sont lourdes et violacées », défaut que l'artiste a corrigé dans la présente version.

Exposée au Salon de 1841, la *Femme mettant ses boucles d'oreilles* y fut généralement appréciée : « Le ton en est peut-être un peu brun, mais la pose est gracieuse, le dessin fin, élégant et correct ; et c'est plus qu'une étude, car la forme est pleine de volupté, et la physionomie de caractère », selon le critique de *L'Artiste*. Si le tableau de grandeur naturelle n'est plus localisé depuis son acquisition par le roi de Hollande Guillaume I^{er} à l'issue du Salon, sa réplique réduite montre qu'il s'agit d'un des plus beaux nus féminins de l'école d'Ingres, anticipant même ceux du même genre peints par le maître, tels la *Vénus anadyomène* (1808-1848, Chantilly, musée Condé) et *La Source* (ill. 1). (M.K.)



ill. 1. Jean Auguste Dominique Ingres,
La Source, 1820-1856. Huile sur toile,
163 x 80 cm. Paris, musée d'Orsay.



James PRADIER (Genève, 1790 – Bougival, 1852)

24. *L'Ange gardien des enfants de France, avec un enfant, 1842*

Bronze,
35,5 x 26,8 x 18,5 cm.
Inscription sur la
terrasse à gauche :
Susse F^{res} d^{res}
Pradier

Bibliographie

– Claude Lapaire,
*James Pradier et la
sculpture française
de la génération
romantique*, Milan,
5 Continents
Éditions, 2010,
cat. 182, p. 313-314.

Le modèle de statuette d'*Ange gardien des enfants de France* par James Pradier dérive d'un projet monumental qui n'a pas vu le jour, « Le Génie de la France protégeant le comte de Paris », qui commémore la naissance de Robert Philippe, duc de Chartres, en 1840, aux côtés de son frère Louis-Philippe, comte de Paris, de deux ans son aîné¹. La même année, Pradier conçoit une variante avec un seul enfant, l'ange tenant cette fois un luth, qui doit probablement être dédiée au petit comte d'Eu né en 1842. Aucune autre fonte de ce modèle par les frères Susse n'est connue à ce jour. L'année précédente, ces mêmes fondeurs avaient édité une statuette d'une iconographie très proche, un ange gardien assis, un enfant endormi sur ses genoux, pour lequel il existe un contrat et un document de cession de droits. Cependant, la plupart des titres de propriété cédés par Pradier ont été perdus vers 1865 dans le contexte du procès intenté par John Pradier, le fils du sculpteur, à la fonderie Susse². Un tirage limité et l'absence de documents concernant ce modèle pourraient expliquer qu'aucun autre exemplaire ne soit connu ni signalé.

L'édition de statuettes d'après des modèles de James Pradier a connu un grand succès à partir des années 1830. Son œuvre s'est ainsi diffusée dans les intérieurs d'un public d'amateurs qui découvrait ses marbres au Salon et souhaitait en posséder des répliques. Les sujets profanes ou mythologiques, voire galants, sont les plus célèbres et les plus appréciés. À ce titre, la *Sapho* est probablement le modèle le plus emblématique³. Cependant, parallèlement, Pradier a également conçu des groupes de sujets contemporains ou religieux. Ainsi, sur un dessin préparatoire, *L'Ange gardien* voisine avec une esquisse de *La Gimblette*, petite terre cuite d'après un tableau perdu de Fragonard et connu par l'estampe⁴ (ill. 1).

Le groupe de *L'Ange gardien* s'inscrit dans le contexte de la monarchie de Juillet et du goût néo-gothique diffusé par Marie d'Orléans. L'ange, qui n'est pas



ill. 1. James Pradier, *Dessin préparatoire pour « L'Ange gardien »* de 1842 et *La Gimblette*. Plume et encre brune sur une esquisse au graphite. Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. D. 94.5.





Pierre RÉVOIL (Lyon, 1776 – Paris, 1842)

25. *Le Duc de Bordeaux veillé par un ange*

Plume et encre brune, lavis brun, sur traits de graphite, 23,6 cm x 28 cm
Signé en bas à gauche : *P. Révoil*

Provenance

– Provient d'un album amicorum de Louis Aimé-Martin (Lyon, 1782)
– Paris, 1847)
dispersé en 2017.

Bibliographie

Inédit.

sans évoquer *L'Ange au sourire* de la cathédrale de Reims, chef-d'œuvre du XIII^e siècle à mi-chemin du gothique classique et du style Saint-Louis, s'apparente à des modèles sculptés par Marie d'Orléans. L'ange du cénotaphe du duc Ferdinand mort accidentellement en 1842, réalisé en marbre par Henri de Triqueti d'après un modèle d'Ary Scheffer, le maître de Marie d'Orléans, qui compose avec un ouvrage de son élève défunte, est stylistiquement très proche⁵.

L'iconographie de la naissance d'un héritier royal se rencontre sous tous les régimes du XIX^e siècle. C'est un talisman contre la hantise de tout renversement de l'ordre dynastique, menace qui s'exécute régulièrement depuis la Révolution. Quoique l'arrivée de l'enfant providentiel soit un facteur de consolidation de la dynastie régnante, sa représentation ne dérive pas de la mythologie héroïque, mais est empruntée à une imagerie chrétienne porteuse d'espérance – il n'est pas Hercule étouffant les serpents dans son berceau, mais un poupon veillé par un ange. L'analogie du dessin de Révoil avec le groupe de Pradier invite à y voir la même iconographie, mais c'est un autre héritier que célèbre l'artiste légitimiste. Celui-ci ne prêta pas allégeance à Louis-Philippe et fut, de fait, considéré comme démissionnaire de son poste de professeur à l'École de dessin de Lyon après la révolution de 1830⁶. L'enfant de son dessin est donc plus probablement l'héritier des

Bourbons, Henri d'Artois, duc de Bordeaux, fils de la duchesse de Berry qui avait fait de Révoil son peintre en 1822.

Peintre de sujets moyenâgeux et collectionneur de « gothicités », Révoil se montre finalement moins gothique dans ce dessin que Pradier dans sa sculpture, en drapant son ange à la manière de Raphaël ou de son émule moderne, Ingres (le *Vœux de Louis XIII*), plutôt qu'à la mode du temps de Saint Louis. Le sujet est d'ailleurs assez inhabituel dans son œuvre et dut être composé spécialement pour plaire à son destinataire, le littérateur Louis Aimé-Martin, disciple de Bernardin de Saint-Pierre devenu conservateur de la Bibliothèque Sainte-Geneviève. (M.P. et M.K.)

1. Claude Lapaire, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique*, Milan, 5 Continents Éditions, 2010, cat. 181, p. 313.
2. Douglas Siler (éd.), *James Pradier. Correspondance*, III (1843-1846), Genève, Droz, p. 6-7, n. 3.
3. À ce sujet, voir Guillaume Garnier, « Pradier et la statuette », dans *Statues de chair, sculptures de James Pradier, 1790-1852*, Musée d'Art et d'Histoire de Genève, 1985, p. 246-253.
4. C. Lapaire, *op. cit.*, cat. 495, p. 431.

5. Modèle en plâtre par Ary Scheffer et d'après Marie d'Orléans conservé au Dordrechts Museum et exécution en marbre par Henri de Triqueti conservée à Notre-Dame-de-la-Compassion, Paris. Voir Anne Dion-Tenenbaum (dir.), *Marie d'Orléans, 1813-1839, princesse et artiste romantique*, Paris, musée du Louvre, Somogy, 2008, p. 75.
6. Marie-Claude Chaudonneret, *La Peinture troubadour. Fleury Richard et Pierre Révoil*, Paris, Arthena, 1980, p. 115.



Paul BOREL (Lyon, 1828 – *id.*, 1913)

26. *Autoportrait*, 1855

Huile sur toile,
61 x 50 cm.
Signé et daté
en bas à droite :
P. Borel / 1855.

Bibliographie
Inédit.

Dès lors que ce fils de négociants lyonnais devient orphelin, à l'âge de dix ans, sa vie d'art et de dévotion est toute tracée : dans le pensionnat d'Oullins, où ses grands-parents paternels le placent avec son frère en 1838, il trouvera une maison, une famille et une vocation. L'éducation dispensée par le charismatique abbé Lacuria, émule et divulgateur de la théologie et de l'esthétique de Lamennais, marque profondément les élèves qui formeront un petit cercle partagé entre foi et exercice de l'art. Parmi eux plusieurs seront prêtres, tels les frères Captier et Louis Mouton, dont Borel épousera la sœur Adèle, après avoir lui-même hésité entre l'état ecclésiastique et la vocation artistique¹. Même si l'art s'impose à lui, il ne cherche pas pour autant à suivre un parcours académique ; il se choisit des maîtres en Ingres (brièvement), Hippolyte Flandrin, et surtout Louis Janmot, avec lequel il se lie d'une profonde amitié. Deux ans après la mort prématurée de sa femme, Borel reçoit, en 1860, un héritage qui le met à l'abri du besoin et lui permet de s'adonner à l'art sans se soucier de se procurer des commandes. Indifférent même à toute recherche de succès et de renommée, celui qui qualifie sa position d'artiste de « sacerdotale » réserve son talent et ses libéralités aux institutions qui lui sont chères. À l'école d'Oullins tout d'abord, désormais administrée par les dominicains, il offre une chapelle, commandée à l'architecte Bossan, et dont il va réaliser le décor durant vingt années. Celui de l'église d'Ars-sur-Formans, consécutif à la rencontre du peintre avec Jean-Marie Vianney, curé d'Ars, est l'autre de ses grands travaux².

Huysmans est l'un des rares auteurs à avoir donné un écho à ses travaux au-delà des frontières lyonnaises, en évoquant dans son roman *La Cathédrale* (1898) : « un artiste inconnu vivant en province et n'exposant jamais à Paris, Paul Borel, peignait des tableaux pour les Églises et pour les cloîtres, travaillait pour la gloire de Dieu, ne voulant accepter, des prêtres et des moines, aucun

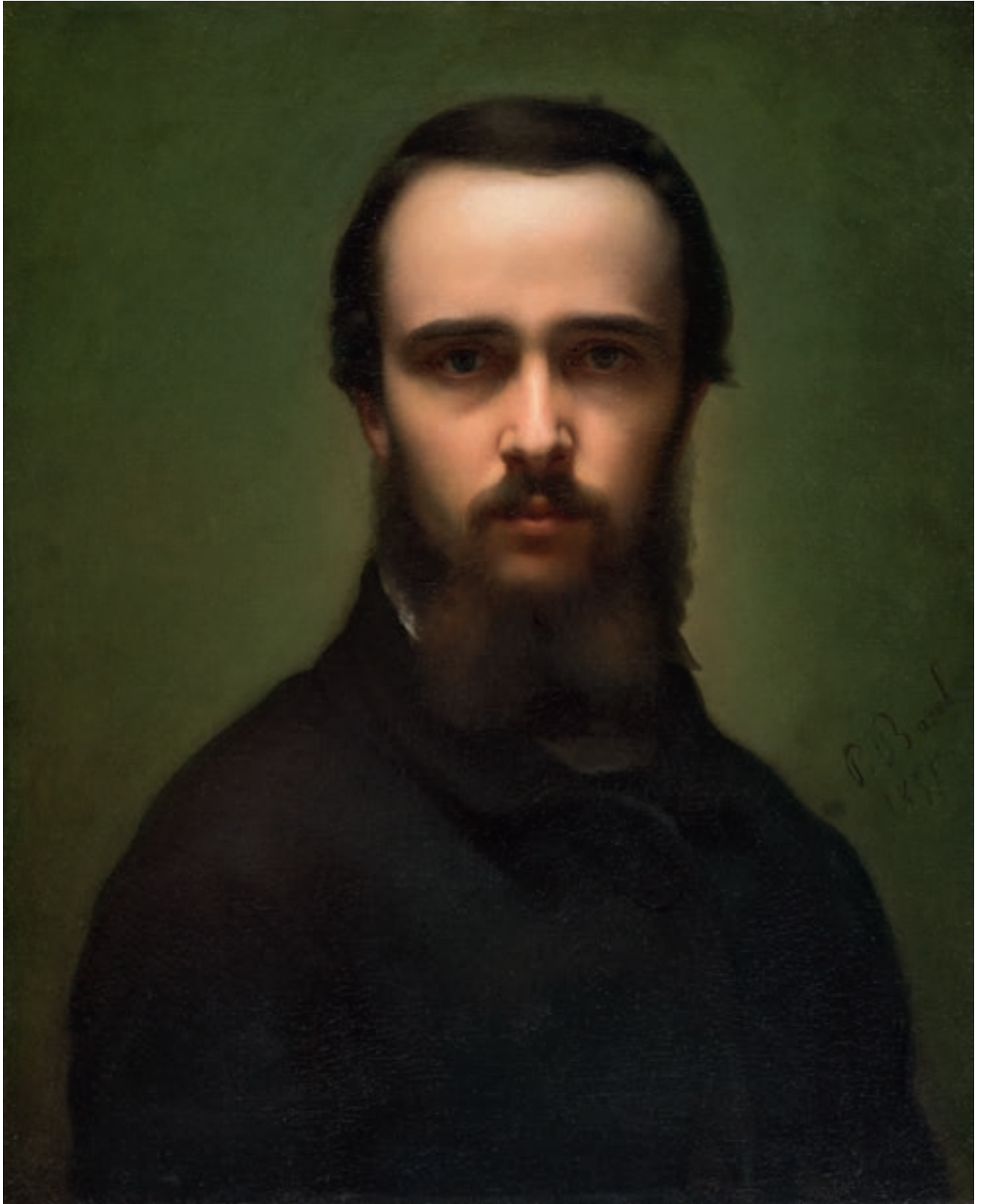
saire. Au premier abord, ses panneaux n'étaient ni juvéniles, ni prévenants ; les locutions dont il usait eussent fait quelquefois sourire les gens épris de modernisme ; puis il convenait, pour bien juger son œuvre, d'en écarter résolument une partie et de ne conserver que celle qui s'exonérait des formules par trop éventées d'une onction connue, et alors quel souffle de mâle zèle, d'ardente dévotion, la soulevait, celle-là³ ! »

L'autoportrait peint par Borel en 1855 est un nouvel exemple du singulier tropisme de l'école lyonnaise pour cet exercice d'introspection. L'affirmation du moi a toujours pris une tournure originale ou étrange sous les pinceaux de Bonnefond, Guichard, Janmot ou Flandrin⁴. C'est par le clair-obscur que l'effigie de Borel exerce sa fascination. Il n'est pas anodin que le peintre reçoive la lumière d'en haut et qu'elle dessine un halo autour de son buste : c'est l'autoportrait d'un homme illuminé par la foi. L'air de candeur mélancolique que ses yeux plongés dans l'ombre confèrent à son expression n'est pas sans rappeler celui de quelque saint. Mais en s'idéalisant le jeune homme de vingt-sept ans veut aussi séduire par les charmes de sa figure ; puisque la provenance de l'œuvre est inconnue, il est permis de supposer qu'elle fut peinte pour sa fiancée, Adèle Mouton, épousée l'année suivante. (M.K.)

1. Voir Élisabeth Hardouin-Fugier dans *Les peintres de l'âme. Art lyonnais du XIX^e siècle*, cat. exp. Lyon, musée des Beaux-Arts, 1981, p. 99.
2. Voir Félix Thiollier, *Paul Borel, peintre et graveur lyonnais, 1828-1913*, Lyon, Lardanchet, 1913.
3. Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, Paris, Plon, 1915, p. 379-380. Voir le commentaire de Patrice Béghain, *Une histoire de*

la peinture à Lyon, Lyon, Stéphane Bachès, 2011, p. 232.

4. Voir Sylvie Ramond et Stéphane Paccoud (dir.), *Autoportraits. De Rembrandt au selfie*, cat. exp. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle ; Lyon, musée des Beaux-Arts ; Édimbourg, National Galleries, 2015-2016, et *Le Moi en face. Autoportraits de Giordano à Molinier*, cat. exp. Lyon, galerie Michel Descours, 2016.



Pierre PUVIS DE CHAVANNES (Lyon, 1824 – Paris, 1898)

27. *Portrait de Louis de Vaugelas enfant*, vers 1850

Huile sur panneau, 25,5 x 20 cm.
Au revers, inscription en partie effacée à l'encre noire : [*Louis de*] *Vaugelas* / 854.
Marque au revers : TACHET / BREVETE / A PARIS.

Provenance

– Collection Louis de Vaugelas ;
par descendance à Marie de Vaugelas (née vers 1890) ;
par descendance à sa petite-fille.
– Collection particulière, Paris.

Certificat du Comité Pierre Puvis de Chavannes du 30 juin 2014.

Bibliographie

Inédit.

Né à Lyon, Pierre Puvis de Chavannes est envoyé au lycée Henri-IV à Paris, en 1840, pour préparer son entrée à l'École polytechnique. Le projet de ses parents d'en faire un ingénieur civil tourne court avec leur mort précoce, et avec la longue maladie qui l'affecte ensuite. Le jeune homme n'a d'ailleurs pas d'idée bien définie sur son avenir jusqu'à ce qu'un premier voyage en Italie, au tournant de 1846, l'éveille à l'art. À son retour, guidé par « une envie vague de faire de la peinture », il fréquente successivement les ateliers d'Émile Signol, Henri Scheffer, Eugène Delacroix, Thomas Couture, sans se fixer chez aucun, ne suivant pas davantage les cours de l'École des beaux-arts et travaillant, de son propre aveu, en amateur. Ne reconnaissant « d'autre école que la recherche libre de [s]on goût et l'étude guidée par l'instinct », ses recherches sont néanmoins aiguillées par le décor monumental peint à la Cour des comptes par Théodore Chassériau, élève d'Ingres de cinq ans son aîné, qu'il admire. C'est dans ce genre qu'il obtient son premier succès au Salon, en 1861, avec *La Paix*, acquis par l'État et devenu le premier morceau du grand cycle décoratif du musée d'Amiens. L'œuvre décline les qualités définitives du style de Puvis : peinture mate aux couleurs claires, espace dépourvu de profondeur, composition statique, canon classique des figures exemptes de modelé, autant de caractères empruntés à l'art de la fresque de la Renaissance italienne et mis au service d'un renouvellement de la tradition, débarrassée de toute

empreinte académique. Quoique son archaïsme délibéré soulève des objections et suscite des railleries de la part des partisans du réalisme, Puvis n'en creuse pas moins le sillon de son art idéal et allégorique visant à l'universalité.

Orphelin à l'âge de dix-neuf ans, Pierre bénéficie de la protection de ses deux sœurs et de son frère aînés. Il n'est pas surprenant que ses premiers travaux d'artiste aient pris les membres de sa famille pour modèles, le portrait étant le genre qu'il privilégie pour s'exercer à la peinture¹. Généralement peints sur de petits panneaux du fabricant Tacher, ces portraits à usage privé présentent un cadrage intime, resserré sur le visage. Tel est le cas du portrait de Louis de Vaugelas (1841-1921), fils aîné de Marie-Antoinette Puvis de Chavannes, sœur du peintre, et de Claude-Aimé Vincent de Vaugelas, dans lequel les touches vibrantes transcrivent avec une grande délicatesse la douceur enfantine de l'expression et du regard, les rainures du panneau, qui affleurent sous la matière, accusant la fragilité de la physionomie. Sa comparaison avec un autre portrait du garçon conservé dans la famille de l'artiste² situe le nôtre à une date légèrement antérieure. (M.K.)

1. Aimée Brown Price, Pierre Puvis de Chavannes. *A catalogue raisonné of the*

Painted work, New Haven-Londres, 2010, I, p. 9, 20-21.
2. *idem*, II, p. 14, cat. 16, repr.



Holger DRACHMANN (Copenhague, 1846 – Hornbaek, 1908)

28. *Vue de l'île de Maire, Marseille, vers 1867*

Huile sur toile,
32 x 56 cm.
Inscription sur
le châssis au
revers : *Holger
Drachmann (...)*.

Exposition

– Roubaix,
Le Havre, 2013-
2014, *Le siècle
d'or de la peinture
danoise*.
*Une collection
française*, Roubaix,
La Piscine ;
Le Havre, MuMa,
p. 182-183, n° 175,
repr. et p. 211.

S'il est moins présent dans les anthologies de la peinture danoise que ses contemporains de la seconde génération de l'Âge d'or, c'est que l'artiste est passé à la postérité comme poète, romancier et dramaturge, plus que comme peintre. Figure centrale de la « percée moderniste » de la littérature danoise avec Georg Brandes, il jouit d'une réception considérable comme auteur bien au-delà des frontières de son pays. C'est pourtant à la peinture qu'il se destine d'abord, en intégrant l'Académie royale des beaux-arts en 1866, où il se forme auprès du peintre de marines Carl Frederik Sørensen. Sa santé fragile l'amène à effectuer un tour de la Méditerranée en 1867. Mais ce sont les beautés rudes de Skagen qui développeront la sensibilité picturale de Drachmann. C'est à son initiative qu'une colonie de peintres va se former sur l'île, après qu'il en eut vanté le statut d'« eldorado pour les artistes » dans un article en 1871¹. Cette année décisive est aussi celle du voyage à Londres et de la découverte du socialisme anglais : elle conditionnera toute son œuvre littéraire. La célébration de la mer et des hommes qui la peuplent est la thématique qui cristallise ses préoccupations sociales. Ancrée dans la réalité de l'île de Skagen, la prose de Drachmann prend d'abord pour objet Lars Kruse, pêcheur dont il raconte l'histoire en forme d'épopée : *Lars Kruse: En Skildring Fra Virkelighedens Og-Sandets Regioner* (*Lars Kruse: Une histoire des régions de la réalité et de la vérité*) rencontre un immense succès.

Autour de 1900, l'œuvre du « prince des poètes danois² » est traduite et diffusée dans les journaux et les revues françaises. Dans *La Revue hebdomadaire*, L. Bernardini a bien défini la nature de sa poésie :

« Bien qu'il ait été l'ami personnel de Brandes et subi dans une certaine mesure l'influence rénovatrice de celui-ci, il tient encore dans une proportion considérable du vieux romantisme allemand, et s'est montré toujours opposé à l'école française et spécialement à ce genre d'impressionnisme qui, en Danemark, est sorti si rapidement de l'imitation des Goncourt et de Zola. Avant tout, c'est un lyrique, et ses romans valent exclusivement par ce souffle de lyrisme qui les anime et par ses descriptions de la nature³. »

Le critique rappelle qu'« avant de se donner à la littérature, [Drachmann] avait été peintre de marine. Il en a gardé le goût et l'entente des grands horizons. Et, à travers toute son œuvre, circule un frais courant d'air salin. » La *Vue de l'île de Maire*, située à l'ouest du quartier des Goudes, au large de Marseille, en est un parfait exemple. Cet échantillon de la jeunesse du peintre, probablement réalisé au cours de son voyage à travers la Méditerranée, en 1867, est encore marqué par l'optique d'Eckersberg, caractérisée par le sens de l'espace, la lumière franche et l'exécution méticuleuse. On comprend aussi l'intérêt pour ce volume étrange émergeant des eaux de la part d'un artiste familier des Møn Klint, autre curiosité naturelle danoise sculptée par les vents et motif incontournable de la peinture de paysage dans ce pays. (M.K.)

1. Patricia G. Berman,
*In Another Light. Danish
Painting in the Nineteenth
Century*, New York,
2007, p. 141-142.
2. *Le Monde artiste*,

7 octobre 1900, p. 635.
3. L. Bernardini, « En
Scandinavie (suite). VI.
Littérature danoise (suite) »,
La Revue hebdomadaire,
XX, janvier 1894, p. 404.



Jean-Baptiste CHATIGNY (Lyon, 1834 – *id.*, 1886)

29. Jean-Jacques Rousseau endormi dans la grotte des Étroits, à Lyon, vers 1877

Huile sur toile,
43 x 92 cm.
Signé et localisé
en bas à gauche :
J. Chatigny / Lyon.

Jean-Baptiste dit Joanny Chatigny est, à l'instar de James Bertrand ou de Pierre-Charles Comte, un représentant oublié de l'école lyonnaise « post-troubadour ». Ce fils d'un ancien soldat de l'Empire devenu teinturier en soie se forme à l'École des beaux-arts de Lyon dans la classe de gravure de Vibert, de 1848 à 1851. Il se rend à Paris l'année suivante et y fréquente les ateliers de Picot et de Couture, mais ce sont des Lyonnais que Chatigny se choisit finalement pour maîtres, en Paul Chenavard et Hippolyte Flandrin. Le projet d'une grande composition des *Célébrités lyonnaises*, initié en 1853, impressionne ses aînés au point qu'ils lui obtiennent d'être exempté de la conscription. Ce n'est qu'après un séjour de deux ans en Italie (1858-1860) qu'il entame sa carrière, à Lyon, où il revient s'établir en 1862, et où le statut d'élève de Flandrin lui réserve un accueil favorable. S'il expose des portraits et des scènes de genre aux Salons de Paris et de Lyon à partir de 1864, ce sont ses décors religieux qui fondent sa renommée dans la région (Chalon-sur-Saône, Villefranche-sur-Saône, Paray-le-Monial, Lyon). Ils lui valent d'obtenir de Charles Blanc, directeur de l'administration des Beaux-Arts, la commande d'une copie d'une fresque du couvent Sant'Onofrio à Rome pour le Musée européen. À son retour, en 1873, après vingt années de gestation, Chatigny présente *Les Célébrités lyonnaises* au Salon de Paris, où l'œuvre est acquise par l'État et déposée au musée de Lyon (aujourd'hui au Palais de Justice). La réussite de Chatigny dans sa ville natale se mesure à ses envois considérables au Salon annuel et à la fréquentation de son atelier¹.

Au Salon de 1878 à Paris, Chatigny expose un tableau intitulé *Jeunesse de Jean-Jacques Rousseau*, présenté dix ans plus tard dans l'exposition rétrospective du peintre au palais de la Bourse à Lyon sous le titre *Jean-Jacques Rousseau dans la grotte des Étroits*. Ce mythe lyonnais trouve son origine dans les *Confessions*, où Rousseau se remémore une nuit passée à la belle étoile, à la fin de l'été 1731, sur

un chemin à l'entrée de Lyon : « Je me souviens d'avoir passé une nuit délicieuse hors de la ville, dans un chemin qui côtoyait le Rhône ou la Saône, car je ne me rappelle pas lequel des deux. Des jardins élevés en terrasse bordaient le chemin du côté opposé. Il avait fait très chaud ce jour-là, la soirée était charmante ; la rosée humectait l'herbe flétrie ; point de vent, une nuit tranquille ; l'air était frais, sans être froid ; le soleil, après son coucher, avait laissé dans le ciel des vapeurs rouges dont la réflexion rendait l'eau couleur de rose : les arbres des terrasses étaient chargés de rossignols qui se répondaient de l'un à l'autre. Je me promenais dans une sorte d'extase, livrant mes sens et mon cœur à la jouissance de tout cela, et soupirant seulement un peu du regret d'en jouir seul. Absorbé dans ma douce rêverie, je prolongeai fort avant dans la nuit ma promenade, sans m'apercevoir que j'étais las. Je m'en aperçus enfin. Je me couchai voluptueusement sur la tablette d'une espèce de niche ou de fausse porte enfoncée dans un mur de terrasse ; le ciel de mon lit était formé par les têtes des arbres ; un rossignol était précisément au-dessus de moi ; je m'endormis à son chant : mon sommeil fut doux, mon réveil le fut davantage. Il était grand jour : mes yeux, en s'ouvrant, virent l'eau, la verdure, un paysage admirable » (extrait du Livre IV). *Modello*, ou *ricordo*, notre version garde le souvenir du grand tableau aujourd'hui non localisé, caractéristique de l'invention de Chatigny dans le genre historique, qui procède toujours plus de la peinture de genre que de la tradition classique. Privilégiant la vision élégiaque qui lui permettait d'introduire un paysage au ciel crépusculaire, le peintre accréditait le mythe de la grotte dont Rousseau ne dit mot et qui est une invention du XIX^e siècle. (M.K.)

1. Voir la notice d'Élisabeth Hardouin-Fugier dans *Portraitistes lyonnais, 1800-*

1914, cat. exp. Lyon, musée des Beaux-Arts, 1986, p. 92-95.



Arthur George WALKER (Londres, 1861 – *id.*, 1939)

30. *The Incantation*, 1893

Aquarelle sur papier marouffé sur toile, 76 x 132 cm. Monogrammé et daté en bas à droite : 18AGW93.

Expositions

– Londres, 1893, Royal Academy, no. 1036.
– Londres, 2019, Cesare Lampronti, *Heroines and Muses. Women in European Painting (1600-1900)*, galerie Michel Descours, en collaboration avec Cesare Lampronti, London Art Week, 27 juin – 5 juillet, n° 15, p. 26, repr., et 66 (M. Korchane).

Dans son volume sur les sculpteurs contemporains paru en 1921, Kinton Parkes classait Arthur George Walker dans la catégorie des Anglais indépendants : « Il y a des sculpteurs d'aujourd'hui et du passé immédiat qui ne reconnaissent aucune influence et qui, de plus, déplorent la formation qu'ils ont reçue : des hommes isolés et séparés de tous les groupes, écoles et associations. Parfois, leur travail est si individuel qu'il rend cet isolement nécessaire, parfois il est plus ou moins conforme au travail des académies et ressemble nettement aux produits des écoles. Pourtant, ces artistes, dotés d'une personnalité individualiste et égoïste fortement développée, semblent se différencier de leurs collègues artistes et former une classe hétérogène qui leur est propre. C'est le cas de Stirling Lee, Arthur Walker, Jacob Epstein, John Tweed et Havard Thomas, pour n'en nommer que quelques-uns¹. »

L'indépendance de Walker tient davantage à son tempérament, à sa manière de conduire sa carrière et à l'étendue de ses talents, qu'à une propension à l'innovation. Son esthétique est dans la continuité de la pratique académique qu'il a assimilée dès son entrée à la Royal Academy comme élève en 1883. Il en deviendra membre associé en 1925, puis membre à part entière en 1936. Il fut, selon Parkes, à la fois maître et esclave de son art, en fit son exclusive raison de vivre – le cas de la fratrie Walker est d'ailleurs des plus intrigants, les deux frères et la sœur ayant vécu ensemble, avec une tante, sans jamais se marier. Walker est décrit comme un infatigable travailleur, ne négligeant aucune des étapes de ses créations, y compris celles habituellement réservées au praticien et au fondeur. Il réalisa de grands ensembles monumentaux comme les œuvres les plus précieuses, travaillant avec une égale virtuosité la pierre, le marbre, l'ivoire, l'argent, l'or et l'ébène.

Mais la sculpture ne fut pas son art exclusif, il fut mosaïste, illustrateur et peintre. *The Incantation* est un parfait exemple de la perméabilité de ses pra-

tiques, car cette œuvre de jeunesse fut transposée en trois dimensions, quelque trente-trois ans après sa création, dans un groupe en marbre nommé *The Necromancer : Cleopatra and the Priest Harmachis* (ill. 1). Le sujet est tiré d'un roman d'aventure de H. Ridder Haggard, *Cleopatra: Being an Account of the Fall and Vengeance of Harmachis*, paru en 1889, une œuvre plus originale sur le plan littéraire que les ouvrages à succès précédents de l'auteur, tels *Les Mines du roi Salomon*, ou *Allan Quatermain*. Haggard y dresse le portrait d'une reine décadente – violente, manipulatrice, voluptueuse – que le prêtre Harmachis a pour mission de renverser afin de restaurer la grandeur perdue de l'Égypte. Pour se faire nommer astrologue et magicien en chef de la reine, il lui fit la démonstration de ses talents divinatoires en faisant apparaître sous ses yeux le corps de César criblé de blessures sanglantes. (M.K.)



ill. 1. Arthur George Walker, *The Necromancer: Cleopatra and the Priest Harmachis*, vers 1926. Marbre, 60,9 x 41,9 x 55,9 cm. Londres, The Royal Academy.

1. Kinton Parkes, *Sculpture of To-Day*, New York, 1921, I, p. 111, ma traduction.



Pelle SWEDLUND (Gävle, 1865 – *id.*, 1947)

31. Bretonne dans un intérieur, Concarneau, 1894

Huile sur toile,
55 x 43 cm.
Signé et daté
en bas à droite :
*Pelle Swedlund /
Concarneau / 94.*

L'histoire de l'art n'a pas encore rendu justice à cet artiste tombé dans l'oubli après sa mort. Il est vrai qu'une santé fragile, un tempérament solitaire et une carrière itinérante n'ont pas permis à Pelle Swedlund de donner à son œuvre la dimension que ses débuts laissaient espérer. Après des études à l'Académie des beaux-arts de Stockholm, de 1889 à 1892, il se rend en France où il réside trois ans, entre Paris et la Bretagne. Au contact de Gauguin et des peintres de l'école de Pont-Aven, le Suédois s'éloigne des standards académiques et explore la voie du synthétisme. Si c'est également en France qu'il découvre le symbolisme, le mythe de *Bruges-la-Morte* qui se développe avec le roman de Georges Rodenbach (1892) le conduit dans cette ville, seconde étape de sa maturation artistique. Il y réside en 1898-1899 et y compose les toiles qui feront son succès à son retour dans son pays. À l'exposition de l'Association des artistes suédois à Stockholm, en 1899, le Nationalmuseum acquiert *Sommarkväll (Soir d'été)*, et le musée de Göteborg *Det öde huset, Brügge (La Maison déserte, Bruges)*, composition dont le succès est attesté par plusieurs répétitions postérieures. Jusqu'en 1912 le peintre réside principalement en Italie, tout en envoyant ses œuvres dans des expositions en Suède et à travers l'Europe – à la Biennale de Venise en 1901, à Munich en 1905, où il reçoit une médaille d'or, à Rome en 1911. Loin de la vision méridionale que les scandinaves ont pu donner de l'Italie au XIX^e siècle, ses peintures italiennes sont des visions crépusculaires emplies d'un profond sentiment mélancolique. Parallèlement à cette veine symboliste, Swedlund continue d'explorer le modernisme des Nabis dans des compositions aux formes synthétiques et aux couleurs vives qui rappellent celles de Félix Vallotton. Les peintures inspirées de l'île de Visby, qui le fascine, font la synthèse de ces deux tendances. À la fin de sa vie Swedlund occupera les fonctions de conservateur de la Thiel Gallery, de 1932 à 1946.

L'absence de monographie et de source de première main ne permet pas d'établir les circonstances exactes de la rencontre de Swedlund avec Gauguin rapportée par ses notices biographiques. Elle put avoir lieu à l'académie Vitti, où le peintre enseignait en 1894, ou, plus probablement, chez le couple franco-suédois composé du musicien William Molard et de la sculptrice Ida Ericson-Molard, logeant dans l'immeuble du 6, rue Vercingétorix, où Gauguin installa son atelier au début de la même année. Ida était l'agent de liaison entre les artistes scandinaves de passage à Paris et les artistes novateurs français. *Bretonne dans un intérieur*, l'une des rares peintures conservées du séjour français de Swedlund, démontre l'assimilation des leçons de Gauguin tout en manifestant une singularité propre. Sise sur un palier à l'étage d'une maison, sous la pente d'un toit ouvert par une lucarne, une jeune femme regarde passer des compagnes à travers une baie située en contrebas. Seuls deux coiffes et un visage sont visibles, la silhouette des passantes étant entièrement escamotée par le palier. Le télescopage des plans, l'absence de transition entre le proche et le lointain, rappellent le dispositif de *La Vision du sermon* de Gauguin (Édimbourg, National Gallery of Scotland), l'un des tableaux fondateurs du synthétisme, en le transposant dans le registre de la scène de genre. Mais dans cette image à la déroutante spatialité créée par la forte plongée, le caractère du peintre se révèle dans l'incommunicabilité des figures. En se dérochant à la vue du spectateur la jeune observatrice dressée dans la pénombre ne livre rien de ses sentiments ni de ses intentions.

Si le tableau est un exercice d'expérimentation plastique originale, il préfigure aussi l'œuvre à venir de Swedlund, placée sous le signe de la solitude et du silence, au point que les figures en disparaîtront presque totalement. (M.K.)



Gustaf FJAESTAD (Stockholm, 1868 – Arvika, 1948)

32. *Gelée blanche, Värmland, 1908*

Huile sur toile,
104 x 97 cm.
Signé et daté
en bas à droite :
G Fjaestad /
Värmland 1908.

Provenance

– Collection
Köpman Manne
Levinovitz
(18911975),
Filipstad.
– Collection
Jack Levinovitz
(19282018),
Stockholm.

Bibliographie

– Christian Faerber
(red.), *Konst i
svenska hem II:
målingar och
skulpturer från 1800
till våra dagar*, I,
1942, upptagen i
Köpman Manne
Levinovitz
samling, Filipstad,
nr. 179, p. 141.

Deux types de productions font de Gustaf Fjaestad une figure majeure de l'art suédois au tournant de 1900. Il est le créateur d'un mobilier sculpté en bois dont les formes organiques et le décor végétal sont une interprétation scandinave originale de l'Art nouveau. Mais Fjaestad doit surtout sa renommée à ses peintures de paysages enneigés, un genre dont il est l'initiateur et qui va connaître une fortune internationale. Exposées en 1913 à New York, elles rencontrent un engouement extraordinaire et suscitent la constitution du Groupe des Sept, relais essentiel et moteur pour l'histoire de la peinture de paysage au Canada et dans le nord des États-Unis. Avant de devenir peintre, Fjaestad pratique le cyclisme et le patinage de vitesse de haut niveau, et fait partie de l'élite sportive suédoise. Il s'illustre en particulier en devenant recordman mondial du mile anglais de patinage de vitesse (1891), et en remportant l'une des plus importantes courses scandinaves de vélo (Mästerskapsridt, 1892). Mais c'est à une carrière artistique qu'il se destine lorsqu'il intègre l'Académie des beaux-arts de Stockholm, cursus qui l'amène à fréquenter rapidement les ateliers de deux artistes majeurs de la fin du XIX^e siècle : Bruno Liljefors et Carl Larsson. Il collabore d'ailleurs avec ce dernier en 1893 pour la réalisation de décors du Musée national de Stockholm. La première présentation publique de ses peintures a lieu en 1898 dans le cadre d'une exposition organisée par l'Union des artistes, tandis que sa première exposition personnelle, qui mêle peintures et pièces d'artisanat, démontrant ainsi son intérêt pour les traditions folkloriques, se déroule dix ans plus tard à Stockholm. Ses œuvres sont présentées à de nombreuses reprises en Allemagne, en Angleterre, puis en Suède, évidemment, et reçoivent un accueil enthousiaste, ce qui lui assure une grande popularité et une indéniable réussite économique.

Gustaf Fjaestad a très peu travaillé dans la capitale qu'il a quittée dès 1898 pour fonder un groupe d'artistes à Rackstad, près d'Arvika (région du Värmland), dans l'Ouest de la Suède. Constitué de sa femme Maja, tournée vers l'art du textile, et de plusieurs artistes désireux d'établir un contact fort avec la nature, le groupe de Racken s'attache à peindre la beauté des grandes étendues et les paysages vallonnés et découpés qui fondent l'identité suédoise.

Les deux parties de l'art par lesquelles la peinture de Fjaestad captive sont le sens du cadrage et la couleur. Si son œuvre de peintre est la déclinaison à l'infini d'un thème unique – le Värmland sous la neige –, loin de se répéter, l'artiste le renouvelle en permanence par des cadrages aux effets différents – contemplatif lorsque la vue, frontale, s'étend jusqu'au lointain ; dynamique quand le peintre place le spectateur dans la perspective d'un chemin creusé dans la neige ; subjectif lorsque, en remplissant toute la page d'un fragment de nature, le peintre en déplace le sens et s'aventure sur le terrain symbolique. Par ailleurs, toute la recherche de Fjaestad sur la couleur est tonale, consistant à explorer les harmonies des camaïeux et dégradés qu'offre la lumière répandue sur une nature boréale aux différentes heures du jour, sous différentes conditions météorologiques.

Dans *Gelée blanche*, des branches givrées de sapin envahissent le champ visuel de tous côtés, dissimulant partiellement la vue d'un arbre buissonnant dénudé au bord d'un lac glacé, sous un ciel chargé de neige. Outre le cadrage immergeant cher à l'artiste, le tableau est un cas limite sur le plan chromatique, tant est restreinte sa palette. La subtilité du dégradé blanc-gris rapproche Fjaestad des recherches harmoniques de Whistler. (G.P. et M.K.)



Émilie CHARMY (Saint-Étienne, 1878 – Crosne, 1974)

33. Nu féminin debout, vers 1902-1905

Huile sur carton,
99,7 x 67,5 cm.
Signé en bas à
droite : E. Charmy.

Exposition

– *Le Début du Siècle aux Indépendants 1902-1905*, Grand Palais, 1967.
– 2019, Londres, Cesare Lampronti, *Heroines and Muses. Women in European Painting (1600-1900)*, galerie Michel Descours, en collaboration avec Cesare Lampronti, London Art Week, 27 juin – 5 juillet, n° 36, p. 53-54, repr., et 63 (P. Ruellan).

« Il n'est même pas certain qu'elle évolue jamais d'une manière frappante. "Progrès, procédé, école..." », ces mots n'ont pas de place ici, sous le nom d'une artiste qui naquit si bien armée contre eux¹. » En effet, comme le relève très justement l'écrivain Colette, Émilie Charmy n'a eu de cesse, durant toute sa carrière, entamée dans les dernières années du XIX^e siècle, de fuir les conventions, les normes, les situations établies ou confortables. Issue d'une famille stéphanoise qu'elle perdit enfant, Charmy emménage à Lyon en 1898 avec son frère et rencontre le peintre de fleurs Jacques Martin (1860-1937) qui deviendra pour elle une sorte de père spirituel. Elle refuse une formation académique ou institutionnelle et préfère les cours privés de Jacques Martin sur lesquels elle s'appuie pour développer un style personnel dans le sillage du postimpressionnisme.

Elle présente pour la première fois huit peintures au Salon des artistes indépendants de 1903 et décide de s'installer près de Paris. Deux ans plus tard, Émilie Charmy est remarquée au Salon des Indépendants (1905) par la jeune galeriste Berthe Weill qui « sent une personnalité », qui apprécie le fait qu'elle « ne fait partie d'aucune chapelle » et qu'elle ait fermement choisi de « ne [pas] se plier à une formule toute faite et plaisante [...] et de ne pas s'écarter de la ligne de conduite qu'elle s'est tracée [...] pour imposer sa personnalité² ». Soudées par des liens d'amitié intenses, les deux femmes poursuivront leur collaboration entamée durant cette année historique pour la peinture fauve jusqu'à la mort de la galeriste en 1951 (ill. 1). En effet, Charmy présente deux natures mortes au Salon d'automne de 1905, devenu célèbre pour avoir accueilli les œuvres de Camoin, de Manguin, de Marquet, de Matisse, de Derain ou de Vlaminck dans une salle baptisée la « cage aux fauves » par le critique Louis Vauxcelles. C'est dans cette effervescence qu'Émilie Charmy commence à côtoyer les Fauves, en particulier Charles Camoin avec lequel elle fera plusieurs voyages en Corse

et à Toulon, et qu'elle assigne à la couleur un nouveau rôle. Plongée dans ce contexte, nourrie par les discussions avec les Fauves, sa palette ne débordera néanmoins jamais vers une explosion de couleurs vives, mais se caractérise par des nuances subtiles de bleus et de verts méditerranéens, puis des ocres, des orangés ou des bruns.

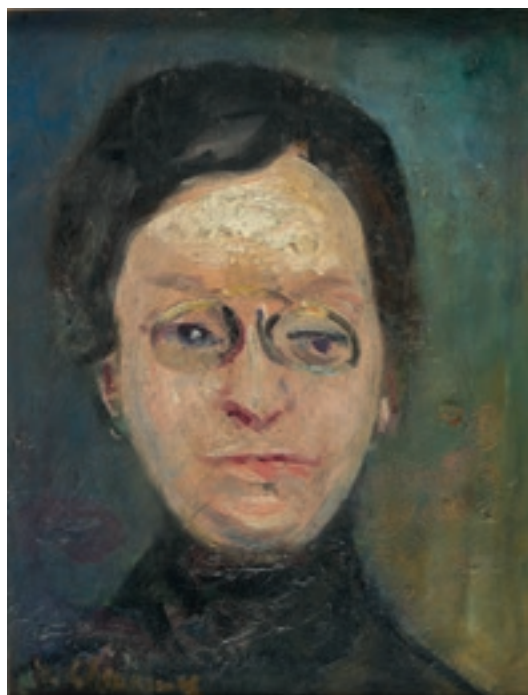
Dans le catalogue de l'exposition monographique *Émilie Charmy, 1878-1974* que le musée Paul Dini de Villefranche-sur-Saône a édité en 2008, l'historienne de l'art Corinne Charles propose une approche originale et stimulante de l'œuvre en la rapprochant des premiers mouvements d'avant-garde allemands (Die Brücke et Die Blaue Reiter) et en situant Charmy par rapport à l'expressionnisme naissant. Corinne Charles relève très justement la difficulté de définir plastiquement la production des artistes expressionnistes, dont le point de rencontre se situe davantage dans l'attitude adoptée face à la création que sur le plan strictement esthétique. Leur volonté d'exprimer une réaction individuelle et spontanée face au monde ne pouvait qu'intéresser l'artiste dont on a déjà mis en avant l'indépendance, l'anticonformisme et le caractère rebelle.

Dans l'entre-deux-guerres, Émilie Charmy devient célèbre et mène une vie mondaine. Elle évolue dans un certain confort, apprécie les décors luxuriants et se rapproche d'individus fortunés ou de pouvoir. Dans son appartement de la rue de Bourgogne, à deux pas du musée Rodin, dont elle appréciait tout particulièrement le jardin, elle tenait une sorte de salon qui réunissait des personnalités telles qu'Édouard Herriot. Sa réussite sociale est si importante qu'elle a tendance à freiner sa carrière artistique. Après s'être réfugiée, avec son compagnon Georges Bouche, dans leur maison à Marnat (Auvergne) pendant la Seconde Guerre mondiale, Charmy rentre à Paris en 1945. Elle rencontre des difficultés à réintégrer le milieu artistique parisien et les galeries ne s'intéressent plus beaucoup à sa peinture.





La volonté d'Émilie Charmy d'évoluer hors des canons classiques s'exprime particulièrement dans ses nus. Dans notre nu debout, la cambrure de la taille et la courbe des fesses sont délibérément accentuées, contrastant avec la poitrine menue dissimulée par une posture faussement pudique. L'allongement de l'anatomie évoque le canon en amphore des peintres maniéristes, autant que les exagérations ingresques. En dépit de son caractère expérimental, autrement dit de son approche résolument anti-académique, l'étude ne s'affranchit pas de la nature et respecte la vérité du clair-obscur : le volume du corps est défini par l'éclairage oblique venant de la gauche, qui, frappant le bas du visage, l'épaule, le haut du buste, le bras, le dos et les fesses, révèle les carnations rosées. L'audace du peintre réside dans l'usage de la couleur et dans l'énergie avec laquelle elle est appliquée, le noir des contours, des ombres et de la chevelure contrastant fortement avec le vert-jaune du fond, aplat de couleur exempt de toute indication spatiale. Présenté au Grand Palais en 1967 lors de la rétrospective consacrée au Salon des Indépendants (1902-1905), le *Nu féminin debout* doit être considéré comme un exemple majeur de la participation de l'artiste à l'avant-garde de son temps. (G.P. et M.K.)



iii. 1. Émilie Charmy, *Portrait de Berthe Weill*. Lyon, collection Michel Descours.

1. Colette, *Quelques toiles de Charmy – Quelques pages de Colette*, cat. exp. Paris, Galerie d'art ancien, 1921, repris dans *Cahiers de Colette*, n° 12, 1990, p. 7-9.

2. Berthe Weill, *Pan !... dans l'oeil !... ou Trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine, 1900-1930*, Paris, L'Échelle de Jacob, 2009, p. 62.

Pablo PICASSO (1881, Malaga – 1973, Mougins)

34. *Au cirque*, 1905

Pointe-sèche sur cuivre, 22 x 14 cm (coup de planche). Tirage par Volland, 1913, « Suite des Saltimbanques », imprimé par Louis Fort.

Dans la série des *Saltimbanques*, Picasso représente des scènes de la vie quotidienne du monde forain, inspirées par ses visites au cirque Medrano dans les années 1904-1905. En effet, au début du XX^e siècle, l'une des distractions préférées des peintres et écrivains de Montmartre était le cirque, forme très populaire de divertissement. On fréquentait des groupes d'acrobates, d'arlequins, de funambules. Leurs baraques foraines bordaient les grands boulevards l'hiver. Mais ce n'est pas tant le spectacle qui intéressera Picasso lors de ces visites, que ses protagonistes. Il les représente d'abord en famille, groupés, avant de les montrer en train d'exécuter leur numéro. Un clan s'établit autour d'un personnage corpulent et obèse ; et c'est tout un jeu de contrastes physiques qui dominera la série : corps fluet soulevé par un homme musclé ; vieille femme portant un enfant, accompagnée d'un singe ; homme gras, véritable masse humaine, entouré d'acrobates (ses fils ? ses filles ?) voltigeant de toutes parts. Puis les corps apparaissent de façon isolée, une ligne simple marquant les contours de leur corps, c'est la série des équilibristes. Spectateur assidu, Picasso a fixé quelques scènes et nulle ne paraît l'avoir si fortement séduit que le numéro de l'écuycère : aucune autre n'a fait l'objet d'autant d'études. Sur son cheval fougueux, tantôt amazone, tantôt danseuse étoile, cette figure se déploie dans une dizaine de croquis, conservés pour la plupart au musée de Baltimore. Dans notre œuvre, le cheval a retrouvé son calme et porte d'un pas solennel deux adolescentes jumelles qui semblent lui donner des ailes. La figure chimérique s'inscrit tout à coup dans un registre mythologique inattendu dans cette série d'œuvres : Pégase fait irruption. Versant solaire, cette voltige s'oppose aux représentations statiques,

compactes et mélancoliques des saltimbanques de la série du *Cirque*. Vivant aux marges de la société, ces artistes étaient aussi ceux qui transformaient une vision du monde par leurs talents insoupçonnés et leurs prouesses héroïques.

En 1913, Ambroise Volland s'empare de quinze estampes de Picasso ; huit ans après les rares tirages exécutés par Delâtre en 1905, l'aciérage des plaques consolide les zincs gravés et permet à l'imprimeur Louis Fort de donner corps à la « Suite des Saltimbanques ». Le corpus, pensé a posteriori comme un ensemble cohérent, s'inscrit en vérité dans une iconographie plus large qui anime l'ensemble de la production gravée, peinte et dessinée de Picasso au début du siècle. Pour autant, les spécificités de la pointe-sèche participent à la cohérence de la suite. Le trait incisif, la simplicité de la figuration et l'absence du modelé donnent aux images des allures d'instantané. C'était bien la gravure qui, par son mode de reproduction et de circulation, pouvait conférer à ces images une dimension populaire. Au-delà de la force narrative propre à chaque planche, cette suite est une conjugaison de mythes où se mêlent commedia dell'arte, récit biblique et monde forain contemporain.

Formé à la gravure de façon presque autodidacte, Picasso a toujours cherché l'expérimentation et le bricolage à travers ce médium. Il y joue des effets de textures, liés aux outils et à l'encre, pour chercher un clair-obscur spécifique. Dans notre gravure, c'est singulièrement le contraste entre la ligne très pure des danseuses et le modelé noir de la tête et des pattes de devant du cheval qui provoque un effet plastique unique. (P.R.)



Mario Alejandro YLLANES (Oruro, 1913 – 1946 ?)

35. *Estaño Maldito [Étain maudit]*, 1935

Huile sur burlap,
142 x 198 cm.
Signé et daté
en bas à gauche :
AMYllanes / 35.

Bibliographie

– Victoria Comballá,
*A Bolivian Muralist,
Mario Alejandro
Yllanes (1913-1946),
Catalogue raisonné
of Paintings,
Drawings and
Graphic Works*,
Paris, Martin
du Louvre, 2016,
cat. AMY O 04.

Le muraliste bolivien Mario Alejandro Yllanes est issu d'une famille pauvre aymara, peuple amérindien de la région de Titicaca. Orphelin à l'âge de douze ans, il suit sa scolarité à l'école publique, puis étudie le droit à Oruro avant de poursuivre une carrière artistique. Dès ses débuts, Yllanes réalise des peintures murales de grand format, expression d'une personnalité forte et intransigeante. En 1945, il est invité à monter une exposition personnelle au Palacio de Bellas Artes de Mexico par l'ambassade de Bolivie au Mexique, où il est alors attaché culturel. Il expose vingt gravures sur bois et seize tableaux. Diego Rivera livre une préface enthousiaste au catalogue de l'exposition :

« Comme pour nous tous, dans Yllanes, la racine de notre plastique sud-américaine, vieille de plus de vingt siècles, s'est épanouie. Comme toutes les fleurs, elle était nouvelle, fraîche et forte, si forte qu'elle ne pouvait pas être déchirée ou affamée par l'exil... L'intégrité de sa position dans la lutte sociale se reflète dans l'intégrité de sa technique. Il ne joue pas de tours, il dit ce qu'il veut avec les moyens dont il dispose, sans cacher ses intentions ni sa vraie sensibilité [...] Plus Yllanes se rapprochera, par sa propre liberté d'expression, de la pureté de notre classique et admirable identité pré-colombienne, plus il sera proche de sa cible, qu'il voit et conçoit déjà avec décision et clarté. Les artistes et travailleurs du Mexique doivent recevoir à bras ouverts le camarade bolivien Yllanes... Qu'ils soient les bienvenus parmi nous, Yllanes et son bon exemple. Diego Rivera, le 7 Juin¹. »

Estaño Maldito [Étain maudit] figure parmi les déclarations politiques les plus marquantes d'Yllanes. Enfant, l'artiste travaillait dans les mines d'étain.

Il n'y était pas seulement témoin des mauvais traitements infligés à son peuple, mais victime. Réduit en esclavage par le travail forcé, ces souvenirs sombres l'ont habité tout le restant de sa vie. La noirceur des œuvres graphiques d'Yllanes, pleines de pathos et hantées par la mort, trouve dans *Estaño Maldito* un équivalent peint au moyen d'une palette de noirs, d'ocres et de violets foncés. L'agonie palpable des travailleurs dépeints grandeur nature, émergeant de l'obscurité, leurs muscles tendus jusqu'au point de rupture, transforme cette scène quotidienne en une *Via Crucis* expressionniste et cauchemardesque digne de Grünewald.

Après quatre décennies dans l'oubli, l'atelier d'Yllanes est finalement redécouvert à New York. Le Edith C. Blum Art Institute au Bard College coréalise une rétrospective majeure avec le Metropolitan Museum of Art en 1992². Bien qu'universellement reconnu par les historiens d'art comme le peintre le plus important du XX^e siècle en Bolivie, Yllanes reste un artiste confidentiel. Mort jeune et ayant produit peu, une grande partie de son travail est perdue ou détruite. Cependant, ses qualités artistiques sont si originales et exceptionnelles qu'en dépit de leur rareté ses peintures et estampes ont trouvé place dans de prestigieuses collections publiques, comme le Museum of Modern Art et le Brooklyn Museum à New York, ou la Society of Fine Arts à Lima. (David Le Louarn)

1. Copie d'un texte manuscrit de Diego Rivera provenant des archives de l'artiste, conservée dans le fonds de la galerie Martin du Louvre.

2. *The Spanish Conquest from the Amer-Indian Point of View. Andean Culture and the Life of Alejandro Mario Illanes*, Edith C. Blum Art Institute, Bard College, New York, 1992.



Bernard RÉQUICHOT (Asnières-sur-Vègre, Sarthe, 1929 – Paris, 1961)

36. *Sans Titre*, 1953

Huile sur toile,
43,5 x 145,5 cm.
Signé et daté
en bas à droite.

Bernard Réquichot naît en 1929 dans une famille agricole de la Sarthe. Ses parents s'installent cinq ans plus tard en banlieue parisienne. Son instruction est faite dans plusieurs institutions religieuses jusqu'en 1945, mais il commence à peindre, dès 1941, des tableaux inspirés par des thèmes chrétiens. La maison sarthoise restera un refuge très important pour Réquichot, un lieu de résonance intime, et c'est d'ailleurs dans les champs environnants qu'il réalisera ses premiers *Reliquaires* à la fin des années 1950. À Paris, il fréquente de nombreuses écoles d'art entre 1947 et 1951 : les Métiers d'Art, les Beaux-Arts, et l'académie Charpentier où il fait la connaissance de l'artiste Jean Criton avec lequel se noue une intense amitié. À la Grande Chaumière, il rencontre Daniel Cordier qui deviendra son marchand quelques années plus tard. Durant cette période, il peint des corps à la volumétrie cubiste et dessine des crânes, des volailles, des chaussures, puis commence simultanément à écrire.

En compagnie d'un petit groupe d'amis, se proclamant « Citoyens du Monde », Réquichot et Criton se retrouvent chaque semaine au café Bonaparte pour partager leur vision de la société et de l'état du monde (refus de la violence, paix entre les peuples, antimilitarisme, refus des frontières) et entreprennent une action militante en distribuant des tracts, en collant des affiches et en vendant le journal *Le Mondialiste*. En 1952, il effectue son service militaire et poursuit une correspondance assez intense avec Jean Criton et Daniel Cordier. À son retour, sa rencontre avec Jacques Villon le fait progressivement pencher du côté de l'abstraction.

En parallèle de sa pratique personnelle, il met en pratique son savoir-faire technique et collabore à la restauration des peintures murales de l'église romane de son village natal, Asnières-sur-Vègre. Ses premières expositions auront lieu à l'automne 1954 en compagnie de Jean Criton et Dominique d'Acher dans le cadre d'un accrochage du groupe La Frégate à Corbeil, puis en mars 1955 avec une exposition individuelle à la galerie Lucien Durand. Il y montre essentiellement des peintures à l'huile réalisées selon de multiples procédés : raclage, projection, application au couteau, collages de fragments de toiles déjà peintes, et privilégie la pelle à charbon ou le couteau de boucher sur le traditionnel pinceau.

L'influence de Villon sera décisive pour un petit groupe de toiles que Réquichot réalise dans les années 1953-1954. Une abstraction très marquée par le cubisme s'y fait sentir. La palette y est souvent très resserrée et certains titres font directement référence aux grands maîtres de cette période (*Bœuf assis à la Juan Gris*). Le jeu des géométries et des cadres fragmentés et superposés domine. La figure humaine n'y est plus perceptible. Dans notre grand tableau, l'élément perspectif est lui-même évincé, et la toile est ramenée à une abstraction purement plate, proche de celle d'un Poliakoff. On pense à la tapisserie. L'accumulation des découpes suggère une décomposition du mouvement. L'artiste se situe ici au sommet d'une recherche autour du cubisme, qu'il finira par laisser derrière lui dans les séries à venir (*Traces graphiques*, collages, *Reliquaires*). Comme s'il avait définitivement réglé son dû à l'avant-garde. (G.P. et P.R.)







Henri MICHAUX (1899, Namur – 1984, Paris)

37. *Sans titre*, après 1960

Gouache et aquarelle sur papier, 36 x 55,5 cm. Monogrammé en bas à droite : HM.

Élevé dans une famille aisée de Bruxelles, Henri Michaux aura très rapidement accès à l'univers des lettres. Engagé comme matelot, il découvrira Lautréamont au-dessus de l'océan et s'engagera dès lors dans l'une des productions littéraires les plus originales du siècle. Proche des milieux surréalistes belges (puis, plus tard, de la revue CoBra), il aura une production poétique régulière, mais entrecoupée d'expériences plastiques qui le rendront « ambidextre », c'est-à-dire maniant aussi bien le stylo que le pinceau. Mais cette arrivée de la peinture ne fut pas sans encombre, comme il l'écrit lui-même dans *Émergences-Résurgences* : « Né, élevé, instruit dans un milieu et une culture uniquement du "verbal", je peins *pour me déconditionner*. » Malgré tout, il est difficile de regarder la peinture d'Henri Michaux sans évoquer sa poésie. Les deux sont inséparables, qui viennent à l'artiste comme des visions, des apparitions qu'il lui appartient ensuite de fixer de manière précaire sur le papier. Dans *Émergences-Résurgences*, texte crucial pour comprendre la genèse de son travail plastique, Michaux écrit : « Viennent quelques personnages et des têtes, irrégulières, inachevées surtout. Tiens, pourquoi pas des plantes, des animaux ? »

La forme apparaît malmenée, torturée dans ses peintures. Têtes et formes sont en continuelle transformation, que le dessin essaie de fixer. « Visages butés que le pas a parfois croisés et même bousculés dans un geste de vertige. Visages dépourvus de parole. Bouches escamotées d'où jaillissent à peine quelques sons : rauques et gutturaux », écrit Yves

Tête hagarde régnant difficilement sur deux ou trois lanières (sont-ce des lanières, des bouts d'intestins, des nerfs dans leur gaine ?)

La nuit remue (1935), p. 41

Peyré dans *En appel de visages* (1983). Dans notre œuvre, c'est effectivement un escamotage en règle qui empêche la forme corps-paysage d'apparaître pleinement, dans une esthétique tout à fait typique de l'œuvre de Michaux : qu'elle soit visuelle ou poétique, la forme échappe toujours.

En 1967, après avoir pendant plus de quinze ans peint à l'encre de Chine, Michaux use de nouvelles techniques : l'acrylique et la gouache. Elles vont lui permettre un profond renouvellement par rapport aux peintures précédentes. La peinture est parfois pressée directement du tube sans passer par l'intermédiaire du pinceau. Voici arriver une matière plus épaisse, accrochant aux pores du papier. Dans ces traits inscrits avec force sur le papier, on sent la trace du geste, la lutte du peintre avec le support. Parmi ces lignes denses, plus claires lorsque la couleur se raréfie, se succédant parfois en hachures rapides, apparaissent des visages, des formes animales et humanoïdes d'une grande violence. Nul n'a mieux résumé notre émotion devant ces œuvres que l'auteur lui-même : « Plutôt que les traits, leur évanescence venait à ma rencontre, fantômes qu'une émotion éponge. [...] C'est tout traversé, partagé, dissous et dissolvant, un visage ; ou c'est sur l'invisible que l'on bute. Et toujours restent les yeux chargés d'un autre monde¹. » (P.R.)

1. *Émergences-Résurgences*, éditions Albert Skira,

coll. « Les sentiers de la création », 1972, p. 116.



Jean RAINE (Bruxelles, 1927 – Rochetaillée-sur-Saône, 1986)

38. *L'Ordre du silence*, 1969

Série Weinbaum.
Acrylique sur papier
contrecollé sur
carton, 56 x 86 cm.
Monogrammé en
bas à droite : J.R.

Provenance

– Smith Andersen
Gallery, Palo Alto,
1970.
– Collection
particulière
américaine
jusqu'en 2018.

Bibliographie

– Catalogue
raisonné, n° 0800 :
<https://jeanraine.org/l-ordre-du-silence>.

Jean Raine a côtoyé les surréalistes belges dès 1943. Il reconnaît le surréalisme comme une source intellectuelle et esthétique intarissable, qui n'a jamais cessé de nourrir ses activités de peintre et de poète, tout en refusant que son œuvre soit enfermée dans un cadre rigide et stéréotypé. C'est d'ailleurs pour éviter ce piège que le mouvement CoBrA, auquel Jean Raine a contribué par des expositions et par la revue du même nom, a décidé sa propre mort en 1951 après seulement trois ans d'existence : « Nous n'avons pas voulu qu'il dure. Nous avons mis une fin brutale à ce mouvement pour qu'il ne dégénère pas en académisme. Mais nous savions très bien qu'il allait travailler en profondeur et continuer à inspirer, après sa fin officielle, de plus en plus d'artistes¹. »

Durant les années 1950, en parallèle de ses travaux d'écriture (poésie, récits, articles...), Jean Raine est avant tout impliqué dans des projets cinématographiques. Il travaille avec Henri Langlois à la Cinémathèque française et intervient sur des films à différentes étapes de leur réalisation : de l'écriture de commentaires à la réalisation, en passant par le découpage ou l'organisation de festivals. Sa collaboration artistique pour le documentaire de Luc de Heusch sur René Magritte et l'écriture du poème-commentaire de l'unique film CoBrA (*Perséphone*) figurent parmi ses plus importantes implications dans ce domaine. En 1951, en parallèle de la dernière exposition internationale CoBrA, à Liège, il organise le Second Festival du film expérimental et abstrait et projette pour l'une des premières fois en Europe *Dreams That Money Can Buy* de Hans Richter ou les films courts de Norman Mc Laren.

Les arts visuels prennent progressivement plus d'importance dans les recherches de Jean Raine à partir de la fin des années 1950. Il réalise une centaine de peintures en utilisant du cirage, des

colorants alimentaires, de l'encre, des crayons de couleur, et les fonds de tubes de peinture de Pierre Alechinsky. Au début des années 1960, il écrit *Journal d'un délirium*, quelques mois avant d'être atteint véritablement par ce mal qui altère fortement sa perception des couleurs. Il réalise donc de grandes encres noires sur du papier de coupe avant de renouer avec des chromatismes tranchés durant son séjour américain (1966 -1968). Il découvre la peinture à l'acrylique en Californie, technique qu'il utilise d'une façon expressionniste en juxtaposant les couleurs primaires.

L'Ordre du silence fait partie d'une série intitulée « Weinbaum », réalisée en 1969, au moment où Jean Raine rentre en Europe et s'établit dans la région de Lyon. Cette série fut donc peinte en France en vue d'être exposée à la New Smith Gallery, à Palo Alto, en 1970, par l'intermédiaire de l'artiste suisse Jean Weinbaum que Jean Raine a régulièrement côtoyé aux États-Unis. Après sa première exposition à Palo Alto, cette œuvre a été acquise par un collectionneur privé américain et n'est réapparue en France qu'en 2018. L'ensemble « Weinbaum » est un pivot essentiel dans la carrière de l'artiste, puisqu'il poursuit dans cette série son travail sur la couleur pure, entrepris les années précédentes, tout en expérimentant une nouvelle occupation du champ pictural, de plus en plus saturé, dense, et où les figures sont de moins en moins distinctes, agglutinées, entremêlées dans un maelström de matière. *L'Ordre du silence* préfigure ainsi des œuvres quasiment abstraites du début des années 1970, en particulier la très belle série « Monet » que Jean Raine produit durant son premier été italien en 1971, en diluant de plus en plus l'acrylique. (G.P.)

1. Jean Raine, *Scalpel de l'indécence*, Vénissieux, Parole d'Aube, 1994, p. 18.







Vincent BIOULÈS (Montpellier, 1938)

39. *Composition abstraite*, 1972

Laque glycérophtalique sur toile,
195 x 130 cm.
Daté sur le châssis :
Nov. 1972.

Provenance

– Galerie Française Palluel, Paris.
– Collection Najjar, Paris.
– Collection privée, Lyon.

Bibliographie

Inédit.

L'importante rétrospective que le musée Fabre de Montpellier a consacrée à l'œuvre de Vincent Bioulès durant l'été 2019, *Chemins de traverse*, fut particulièrement stimulante, mettant à la fois en scène la cohérence de sa trajectoire artistique et une diversité d'engagements formel et esthétique. La structure de l'exposition permet de mettre en évidence des moments de bifurcations, des périodes charnières, un déroulé discontinu, ainsi qu'un cheminement à travers le temps plus complexe que la lecture binaire, simplificatrice, entre le moment Supports/Surfaces et la période figurative.

À partir du milieu des années 1960, Vincent Bioulès regarde les artistes américains et subit l'influence de ceux qui sont installés à Paris : il découvre par exemple James Bishop à la galerie Lucien Durand. Il fréquente également assidument la galerie Jean Fournier qui présente les travaux de Sam Francis et de Joan Mitchell. À l'occasion de la Biennale de Venise de 1966, Bioulès est particulièrement impressionné par les peintures d'Ellsworth Kelly et de Helen Frankenthaler qui renforcent son intérêt pour le mouvement *color field*. Il commence à peindre avec de la laque glycérophtalique, une peinture industrielle qui, une fois diluée, provoque des effets visuels proches de l'aquarelle. Cette période d'intense expérimentation, au contact de différentes tendances de l'abstraction d'après-guerre, le conduit à rejoindre le groupe Supports/Surfaces – il est l'inventeur du nom en 1970 –, à pousser encore plus loin la radicalité de son geste artistique (monochromie, rythmes colorés, travaux in situ ou en extérieur...) et à déconstruire, comme d'autres du groupe, Deleuze, Viallat ou Nolla, le rapport aux éléments fondamentaux de la peinture (châssis, toile, sens de lecture...). La

première exposition, historique, du groupe se déroule à l'automne 1970 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Bioulès y présente un grand polyptyque bleu et blanc où chaque partie est séparée par des zips, en réserve, qui rappellent la pratique de Barnett Newman. En 1971, Bioulès évoque dans un texte sa conception de la couleur, autonome et libérée : ainsi la couleur ne se montrerait plus en qualité de vêtement d'une forme mais, délivrée de son rôle de « doublure », de couverture d'un autre projet, pourrait être découverte en tant que réalité indépendante. » Le groupe Supports/Surfaces est très rapidement bouleversé par des conflits idéologiques, politiques et par des enjeux de pouvoir : la revue *Peinture, cahiers théoriques*, dont Bioulès est un temps secrétaire de rédaction, joue un rôle dans ces débats ; mais dès avril 1972, il met un terme à sa collaboration à la revue et prend ses distances avec les positions tranchées de Supports/Surfaces. En parallèle des compositions abstraites qu'il continue à peindre dans les premières années de la décennie 1970, Bioulès renoue avec la peinture de paysage dans un esprit coloriste héritier des Fauves.

Notre *Composition abstraite* compte parmi les rares peintures de transition encore en circulation sur le marché : sa structure générale témoigne de l'héritage Supports/Surfaces – une superposition de bandes colorées et d'aplats monochromes –, mais le processus d'application de la matière reste lisible, ce qui provoque une vibration et une nouvelle sensibilité. Cette toile exécutée à la laque glycérophtalique extrêmement diluée est contemporaine de plusieurs autres tableaux fenêtres qui ouvrent progressivement le champ purement pictural à des esquisses de vedute. (G.P.)





English version

Authors:

Viviana Farina

Mehdi Korchane (M.K.)

Sylvain Laveissière

David Le Louarn

Marianne Paunet (M.P.)

Gwilherm Perthuis (G.P.)

Paul Ruellan (P.R.)

Damien Tellas

English translation

by John Tittensor (J.T.),

Jane McAvock (J.McA.)

and Jeremy Harrison (J.H.)



Federico BAROCCI (Urbino, 1535 – Urbino, 1612)

1. *Man Reading*, c. 1605–1607

1. *Man Reading*, c. 1605–1607

Oil on canvas
(old relining)
65.5 × 49.5 cm
On the back, label
printed in red ink:
Emo / Gio Battista[a]

Provenance

– Collection of
Cardinal Antonio
Barberini. Inventory
1671: “130 – Un
quadro di p.mi 3
½ inc.a di Altezza,
e p.mi 3 di largha’
Con Mezza figura
con il Braccio
incupido [incompiuto]
appoggiato al capo,
e nell'altra Un libro,
opera di Lodovico
[sic] Barocci Con
Cornice indorata
n° 1-130”
– Paris, Galerie
Tarantino until 2018

Literature

– Andrea Emiliani,
“Federico Barocci.
Étude d'homme
lisant”, in exh.
cat. *Rome de Barocci
à Fragonard* (Paris:
Galerie Tarantino,
2013), pp. 18–21,
repr.
– Andrea Emiliani,
*La Finestra di
Federico Barocci.
Per una visione
cristologica del
paesaggio urbano,
Bologna* (Faenza:
Carta Bianca, 2016),
p. 118, repr.



Trained in the Mannerist tradition in Urbino and Rome, Federico Barocci demonstrated from the outset an astonishing capacity to assimilate the art of the masters. Extracting the essentials from a pantheon comprising Raphael, the Venetians and Correggio, he perfected a language at once profoundly personal and attuned to the issues raised by the Counter-Reformation. After an initial grounding in his native Urbino by Battista Franco and his uncle, Bartolommeo Genga, he went to Rome under the patronage of Cardinal della Rovere and studied Raphael while working with Taddeo Zuccaro. During a second stay in Rome in 1563 he was summoned by Pope Pius VI to help decorate the Casino del Belvedere at the Vatican, but in the face of the hostility his success triggered on the Roman art scene he ultimately fled the city – the immediate cause, it was said, being an attempted poisoning by rivals whose aftereffects were with him for the rest of his life. Withdrawing definitively to his home town and travelling only occasionally, he enjoyed a reputation with various

religious orders which, together with the patronage of the Duke of Urbino, earned him commissions from major cities all over Italy.

While the *Visitation* painted for the Oratorians of the Chiesa Nuova in 1586 established his standing in Rome, emulators like Antonio Viviani and Andrea Lilio ensured the popularity of his style in the years that followed. Late in life Barocci's reputation in Rome was considerable and Pope Clément VIII Aldobrandini, for once setting aside the sensibilities of his protégé Giuseppe Cesari – the *Cavaliere d'Arpino*, as the painter was also known – went to him for an altarpiece for the family chapel in the church of Santa Maria sopra Minerva. The commissioning of the *Communion of the Apostles* (aka *Institution of the Eucharist*) (ill. 1) was arranged by Francesco Maria II della Rovere, the Duke of Urbino, but the work's gestation was long and laborious, mainly because of the artist's poor health. Barocci first had to overcome the problem of fitting so many figures into the vertical format imposed by the narrowness of the chapel, then modify the composition in the light of papal emendations. Bellori reports that in the first presentation drawing (Chatsworth, Devonshire Collection) the Pope saw Satan, whispering in Judas's ear, as placed too close to Jesus. He also demanded that the scene take place at night, in accordance with historical truth; this requirement was met by the modification of the chiaroscuro in the second presentation drawing (Cambridge, The Fitzwilliam Museum).

It was only in the final phase of the work's development that Barocci introduced the figure of the prophet on the right, in a melancholic pose (ill. 2). This is a literal – but reversed – citing of the Heraclitus of Raphael's *School of Athens* (ill. 3), for which Michelangelo had been the model a century earlier. This late addition was either inspired or directly prepared by our study of a *Man Reading*, which was probably part of the group of sketches Barocci kept in his studio until his death. According to Andrea Emiliani is it the most fascinating of the sketches mentioned in Barocci's studio:¹ “Although not repeated exactly in the large composition for Santa Maria sopra Minerva, it very likely to represent a step in the development of a large body of preparatory studies for the Aldobrandini altar. These were created as Barocci wanted to do his best for the pontiff, but also to cite his illustrious predecessor Raphael. In fact it is impossible, when you look at this melancholy figure, not to think of the apostle sitting on the right in Barocci's final composition, which he added at the last minute.”²

Here the artist's virtuosity reaches its culmination in a painting made stunning by its economy of colour and fluency of brushwork, and whose expressiveness equals the powerfully gripping effect the study has on the viewer. This degree of *sprezzatura* is rare except in the late Titian and anticipates that of Rembrandt – bearing in mind that in Barocci's case it also results from his work with pastel. The “rubbed” look makes the *sfumato* of the contours and the blending of the brushstrokes similar to the graphic technique Barocci was one of the first to try. *Man Reading* is a distillation of what Baglione called his “maniera sì bella, sfumata, dolce e vaga”. It is also an excellent example of his devotional work which arouses emotion and empathy in the viewer for the subject. This is achieved in a way that is fundamentally opposed to the approach developed at the same time by Caravaggio, as Emiliani has underlined: “Caravaggio could only be the contrary to Barocci in his view of painting which is centred on the human, but a humanity without God. Whereas although Barocci's painting also focuses on mankind, it is humanity as the creation of God. Naturally, as a Franciscan monk Barocci painted with a compassion and intelligence of the soul that was specifically related to his spirituality.”³ (M.K., tr. J.McA.)

ill. 1. Federico Barocci, *Communion of the Apostles*, 1608. Oil on canvas, 290 × 177 cm. Rome, Santa Maria sopra Minerva

ill. 2. Federico Barocci, *Communion of the Apostles* (detail)

ill. 3. Raffaello Sanzio, *The School of Athens*, 1509–1510. Rome, Vatican (detail)

1. “Vi sono da quatordecim teste colorite a olio di mano del S. Baroccio, di vecchi, di donne, di giovani, e da vintiotto altri pezzi di carte colorite a olio di cose diverse”, the artist's posthumous inventory cited by Egidio Calzini in *Studi e notizie su federico Barocci, a cura della Brigada urbinata degli amici dei monumenti*, Florence, 1913, doc. 1.

2. Emiliani, 2013 (see Literature *supra*), p. 20.

3. Idem.

Camillo PROCACCINI

(Bologna, 1551 – Milan, 1629)

2. *Christ Consigning the Keys to Saint Peter*, c. 1590 (?)

Our drawing is a hitherto unexhibited sheet by the Bolognese artist Camillo Procaccini, whose graphic work has been better known since Philip Pouncey's pioneering study of 1966¹ and the work of Nancy



2. *Christ Consigning the Keys to Saint Peter*, c. 1590 (?)

Pen and brown ink over red chalk sketch, squared for transfer with red chalk (one numbered vertical scale on the left edge, the other horizontal a third of the way up), framing outline in red chalk. 29 × 16 cm
Old inscription in black ink on the back: *Camillo Procaccino*.

Provenance

– Jacques Tardieu Collection, Marseille (his mark lower left, Lugt 1541a).

Literature

Unpublished.

Ward Neilson.² The attribution indicated by an old annotation on the back has been confirmed to us by Giulio Bora.³

In 1587, Camillo Procaccini moved to Milan with his father Ercole and brother Giulio Cesare, after working alongside the Carracci on the basilica of San Prospero in Reggio Emilia. Camillo and Giulio Cesare were then ranked among the major innovators in the Lombard painting of the early 17th century and carried out numerous commissions.

According to Carmelite monk and art historian Pellegrino Antonio Orlandi, Camillo Procaccini travelled to Rome in the 1590s with the eminent Milan collector Count Pirro Visconti.⁴ This stay would partially explain the Roman Counter-Reformation elements in his oeuvre in general and this eloquent demonstration of the Roman influence in particular. Procaccini's image of Christ consigning the keys to Saint Peter, as related in Saint Matthew's gospel, stresses a major point of discord in the 16th century, when two opposing interpretations of Christianity

were current: contrary to the ideas of the reformers, the Counter-Reformation put the emphasis on ecclesiastical power. Our image is the illustration and defence of this latter view. The composition is similar to that of the drawing by Girolamo Muziano, engraved in 1567 by Cornelis Cort,⁵ (ill. 1) then painted in 1584 for the Alfonsi chapel in the church of Santa Maria degli Angeli in Rome.⁶

Apart from this Roman element, the drawing betrays a Late Mannerism possibly inherited from such Bolognese painters as Orazio Samacchini and Lorenzo Sabatini: Camillo mixed with them in the 1570s and '80s and engraved their compositions.⁷ The constraints of the very narrow vertical format – the squaring suggests a commission and a specific purpose – have led the artist to present the apostles as a compact mass, leaving a window onto the landscape to the left. The treatment of the tree is dictated by the need to fill the void of the upper half. The squaring and its dual notation suggest a substantial, unfortunately unidentified commission.

Nor should we ignore the stylistic affinities with the Bolognese Late Mannerist movement. Camillo's use of the pen is more evocative of Sammachini than his red chalk drawings, closer to the manner of Parmigianino. As Philip Pouncey has pointed out,⁸ Camillo's drawings vary considerably in terms of technique and degree of completion, which establishes his graphic identity but makes it trickier to appraise.

This drawing is similar to a pen and brown ink study – formerly assigned to the Emilian school, but reattributed in 2008 – for Camillo's *Martyrdom of Saint Agnes*⁹ (ill. 2). Commissioned for the cathedral in Milan in 1590,¹⁰ this painting dates exactly from the pivotal moment in Camillo's career between his Bolognese period and the first Milan projects, still marked by the Late Mannerist influence. The drawing's sharp-featured figures and contrasting volumes seem to us similar enough in the two drawings to justify the same dating to around the 1590s. (M. P.)

ill. 1. Cornelis Cort, after Girolamo Muziano, *Jesus Consigning the Keys to Saint Peter*, 1567. Burin.

ill. 2. Camillo Procaccini, *The Martyrdom of Saint Agnes*. Pen and brown ink, blue ink wash, 18.3 × 10.2 cm. Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, Inv. S.111.5 c.42.

1. Philip Pouncey, "Some Drawings by Camillo Procaccini connected with paintings and choir stalls", in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, 2 vols., (Milan: Tipografia Artipo, 1966), pp. 641–649, figs. 415–425.

2. Especially Nancy Ward Neilson, *Camillo Procaccini: Paintings and Drawings* (New York/London: Garland Publishing Inc., 1979).

3. Written communication, 25 January 2019.

4. Pellegrino Antonio Orlandi, *L'Abecedario pittorico* (Bologna: Constantino Pisarri, 1704), p. 106, quoted by Nancy Ward Neilson, "Camillo Procaccini: Toward a Reconstruction of the Emilian Years", *The Art Bulletin*, Vol. 59, no. 3, September 1977, p. 365 and note 34.

5. Manfred Sellink et Huigen Leeftang, *Cornelis Cort*, 3 vol., *The new Hollstein: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, 8, Rotterdam-Amsterdam, Rijksprentenkabinet Sound and Vision Publ., 2000, cat. 48. There exists a copy in the form of a counterpart engraving accompanied by the relevant verse from Saint Matthew (New Hollstein Dutch 48-copy b).

6. Patrizia Tosini, *Girolamo Muziano: 1532-1592 dalla maniera alla natura* (Rome: Ugo Bozzi, 2008), pp. 192–193, and cat. A 54, pp. 440–441.

7. Nancy Ward Neilson, op. cit., pp. 363–365. According to this specialist prints are the explanation for the many points of contact between Rome and Bologna, and in particular for the influence of Taddeo Zuccaro on Camillo Procaccini's oeuvre.

8. Philip Pouncey, op. cit., p. 641.

9. Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, Inv. S.111.5 c.42. See Mario di Giampaolo, *Master Drawings*, XLVI, 3, 2008, pp. 393–396.

10. Daniele Cassinelli, and Paolo Vanoli (eds.), *Camillo Procaccini (1561-1629): Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, exh. cat., Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 2007 (Cinisello Balsamo (Milan): Silvana Editoriale, 2007), cat. 12, pp. 168–169. The drawing is now in the Borromeo Collection on Isola Bella.

Valentin LEFÈVRE (Brussels, 1637 – Venice, 1677)

3. *The Presentation in the Temple*

Fresh light has been shed, thanks to research by Ugo Ruggieri, on the life and work of Valentin Lefèvre, who for a long time was confused with two namesakes. The discovery of a will drawn up in Venice on 21 August 1677, and his death certificate, have made it possible to be more precise about the chronology of his all-too-short career.¹⁻

² Valentin Lefèvre definitely passed through Paris after 1654. This is attested by a copy he made of a work by Laurent de La Hyre, which indicates his interest in Parisian Atticism.³ The precise date of his arrival in Venice is not known, but he must have been there before 1664 because he made a copy of Veronese's *Feast in the House of Simon the Pharisee*; the original of that work was displayed in the refectory of the Servites in Venice before the Republic of Venice made a gift of it to Louis XIV in 1664, when it was conveyed to Paris under the supervision of Pietro Vecchia and Pietro Liberi. This copy is the first example of Lefèvre's interest in the painting of Veronese, to which he gave wider circulation through his engravings: he made some fifty engravings, most of them based on the Venetian

masters of the Cinquecento; they appeared in his posthumous collection *Opera Selectiora* in 1682.⁴ Luigi Lanzi, one of the fathers of the history of Italian modern art, wrote these lines about him: “Valentine Le Febre of Brussels was omitted by Orlandi, and many of his prints after the works of Paolo [Veronese] and the best Venetians have been attributed to another Le Febre. He painted little, and then always in the footsteps of Veronese, of whom he was one of the most successful copyists and imitators. His faces are quite devoid of ultramontane features, his colouring bears no trace of his ugly century; his brushstrokes are powerful, but do not offend. His small paintings are refined and very accomplished.”⁵

The Presentation in the Temple must certainly be one of those “small paintings [...] refined and very accomplished” mentioned by Luigi Lanzi. It presents many analogies with works from the artist’s mature years, done during the 1670s, such as *Esther Faints Before Ahasuerus* (ill. 1) or *The Sacrifice of Solomon*.⁶ There is a synthesis here between the art of the Venetian master and late Louis XIII Parisian style, characteristic of Simon Vouet. Valentin Lefèvre has taken the architectural structure from pieces of the tapestry of *The Old Testament*, most probably from François Tortebebat’s engravings, which were published in 1665.⁷ He has created a beautifully spacious area, viewed *di sotto in su*, punctuated by Solomonic pillars and opening in the background onto a scalloped niche that gives it depth. Like the arrangement of the columns, the female figures in the foreground evoke Paolo Veronese as much as Peter Paul Rubens’s vision of Venetian painting.⁸ Although he was primarily true to the gaze of the master, Valentin Lefèvre was not a slavish copyist and had all the talent necessary to create a neo-Venetian style that also drew on the sources of 17th century Baroque painting.

Our painting is documented by a preparatory drawing from the collection “The Reliable Venetian Hand” which presents very few variations.⁹ (ill. 2). *A Presentation in the Temple*, previously in the collections of Sir Robert Strange, and reputedly lost to this day, might correspond to this one.¹⁰ (M. P., tr. J.H.)

ill. 1: Valentin Lefèvre, *Esther faints before Assuerus*, oil on canvas, 100 × 121 cm, Saint Petersburg, State Hermitage Museum.

ill. 2: Valentin Lefèvre, *The Presentation in the Temple*, black chalk, pen and brown ink, 20.2 × 26.2 cm. sold at Christie’s, London, on 9 December 1982, lot 217.



1. Claude Lefèvre de Fontainebleau, portraitist and collaborator of Charles Le Brun, and Roland Lefèvre a.k.a. Roland de Venise.

2. These documents are published with a commentary by Ugo Ruggieri and Marina Stefani Mantovanelli, in Ugo Ruggieri, *Valentin Lefèvre (1637-1677)*, Manerba/Reggio Emilia, Merigo Art Books, 2001.

3. Ugo Ruggieri, *op. cit.*, cat. D 19, p. 140.

4. *Ibid.*, p. 48-51.

5. “Valentino le Febre di Bruxelles è ommesso dall’Orlandi; et le molte sue incisioni delle opere di Paolo e de’ migliori veneti sono ascritte ad altro le Febre. Dipinse poco, e sempre sulle tracce del Veronese, di cui fu uno de’ copisti e imitatori più felici. Nulla han dell’oltremontano i suoi volti, nulla del cattivo suo secolo il colorito; forte è la sua macchia, ma senza offendere. Le sue piccole pitture son ricercate e finite molto.” in Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Secondo tomo, parte prima*, Bassano, Remondini, 1795-1796, p. 168.

6. Ugo Ruggieri, *op. cit.*, p. 23-25 and cat. Q 35 to Q 37, p. 101-102.

7. *Samson at the Banquet of the Philistines* and *The Jugement of Solomon*, see Barbara Brejon de Lavergnée & Jacques Thuillier, *Vouet*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 504-506.

8. In particular, *The Jugement of Solomon* painted c. 1617 and now in the Statens Museum for Kunst, Copenhagen.

9. Ugo Ruggieri, *op. cit.*, D 107, p. 176-177.

10. Collection of Sir Robert Strange, sale of, London, 10 December 1789 and following days, lot 75: “The presentation at the temple, an excellent picture by the same master; but of his own composition, though quite in Paul Veronese’s rich stile. Le Febre, however, can hardly be called an imitator; much less a plagiarist; having still formed an original manner of his own; evident enough in all his pictures. The present was purchased out of a private collection at Venice.” Two compositions on the same subject are linked to Valentin Lefèvre, one of which is in the Musée des beaux-arts, Troyes, catalogued by the RETIF (Repertory of Italian paintings in French public collections) and attributed to Lefèvre: it is only a copy of the Paolo Veronese composition in the Dresden Gemäldegalerie Alte Meister. The other one was sold in Paris at Tajan Auction House on 25 March 2015, lot 82, and was also attributed to Valentin Lefèvre. It is very similar to our painting with some variations, but very weak in comparison with our version.

3. *The Presentation in the Temple*

Oil on canvas
72 × 86.8 cm

Provenance

– Venetian collection, 18th century (?).
– Robert Strange Collection, sale of, London, 10 December 1789 and days following, lot 75 (?).

Literature

Unpublished.

Luca GIORDANO (Naples, 1634 – id., 1705)

4. *Head of a Man Seen from the Back*, 1654



4. *Head of a Man Seen from the Back*, 1654

Red chalk
15 x 20.5 cm

Provenance

– Collection of Giacomo de Nicola (1879–1926) (Lugt 1953a).
– Collection of Ferruccio Asta (1900–1952) (Lugt 116a). – Unidentified collection (Lugt 616a).

SOLD AT THE
SALON DU DESSIN,
2019

“It would be flying in the face of the facts to consider Giordano’s earliest training exclusively in terms of Ribera’s influence, and this is above all true of his drawings. Giordano was fundamentally self-taught, his innate curiosity and receptiveness inclining him since the outset to a systematic exploration of Italian and European painting past and present.”

So begins Giuseppe Scavizzi’s essay of some years ago on Giordano as a draughtsman,¹ which he has followed up more recently with a categorical statement of his standpoint: “Datable to around 1650–1651 or just afterwards, Giordano’s early drawings – based on the study of the masters during his trips to Rome under the supervision of his father, or in response to demand from buyers, or simply in an effort to acquire a certain skill as a copyist – show no trace of Ribera’s style.”² Even so, we must not lose sight of the fact that in this group of red chalk drawings dating from 1650–1655³ it is the form rather than Luca’s style as such that obscures the connection with Jusepe de Ribera (Xativa, 1591 – Naples, 1652): a study like the one after the Farnese Hercules (formerly in Naples, now in the Biagio De Giovanni Collection) betrays a stylistic inflection clearly imputable to Ribera’s example.⁴ If Bernardo De Dominici is to be believed, Ribera was the first employer of Luca’s father Antonio

Giordano and the young artist “spent nine years [with him] perfecting his drawing.”⁵ This assertion is now under challenge, but Luca’s acquaintance with Ribera’s drawing is beyond dispute.

Hitherto unshown, *Head of a Man Seen from the Back* is a major addition to the Giordano corpus, specifically because it is the missing link in establishing the influence of Ribera’s teaching. Indeed, despite recently published opinions to the contrary, how could it be otherwise, given Ribera’s indisputable role as the leading teacher of drawing in the first half of the Seicento?

True, another pointer to an early dating of the drawing is the mark of such predecessors, also receptive to Roman Baroque, as Aniello Falcone and Andrea de Leone, whose influence is perceptible in the treatment of the hair. However, the most decisive element in an understanding of the drawing remains the use of red chalk, taken by Ribera to its apogee by, most often, heightening its effect with blank areas of white paper. Comparison of our drawing with the *Studies of Male Head in Profile* (ill. 1) settles the matter of the creative kinship between the master and the young artist. In the Giordano the tenuous, often broken line Ribera uses to suggest bright light striking the subject becomes firmer and more energetic, as the younger man takes his elder’s habitual medium down a more Baroque path.

Head of a Man Seen from the Back is not just a random study, but a preliminary to Giordano’s first commission, *The Meeting of Saints Peter and Paul* (ill. 2), a companion piece to *Christ Consigning the Keys to Saint Peter*. Painted for the tribune of the church of San Pietro ad Aram in Naples, both are monogrammed “LG” and were paid for between March and July 1654.⁶ With these two pictures Giordano, then aged twenty and just back from his first trip to Rome,⁷ provided a synthesis of his primary cultural affinities as summed up by De Dominici: “[In Rome] he had been filled with wonder by the works of Raphael, Michelangelo, Polidoro, the Carracci and other excellent painters, and set about drawing their works, sparing himself neither fatigue nor pain; he related having drawn over and over Raphael’s Loggias and Stanzas, and easily a dozen times *The Battle of the Milvian Bridge* by the excellent Giulio Romano, not to mention the Farnese Gallery.⁸ In fact the motif of the man’s head seen from the back comes from Raphael, who uses it several times in the Vatican *Stanze*. In the 1654 painting Giordano has adapted it for the full-length soldier on the right. Viviana Farina (trans. J.T.)

III. 1. Jusepe de Ribera, *Studies of Male Head in Profile*. Red chalk, 25.1 × 20.6 cm. Princeton University Art Museum, inv. 2002-97.

III. 2. Luca Giordano, *The Meeting of Saints Peter and Paul*, 1654 (detail). Naples, San Pietro ad Aram.

-
1. G. Scavizzi, "Giordano disegnatore", in *Luca Giordano*, exh. cat., Naples, Vienna, Los Angeles, 2001–2002 (Naples, 2001), pp. 367–375: 367.
 2. G. Scavizzi, "Le prime opere, 1650–55", in G. Scavizzi and G. De Vito, *Luca Giordano giovane. 1650–1664*, (Naples, 2012), p. 19. My emphasis.
 3. These are red chalk drawings on paper prepared with the same colour, stumped and sometimes retouched with white chalk (not white lead, as has sometimes been said in print.) Most of the drawings are reproduced in O. Ferrari and G. Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti* (Naples, 2003,) pp. 209–216.
 4. R. Muzii in *Luca Giordano*, exh. cat., op. cit.
 5. F. Sricchia Santoro and A. Zezza (eds.), B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* [Naples 1742–1745], (Naples, 2008), vol. III, pp. 395, 756.
 6. See O. Ferrari in Ferrari and Scavizzi, *Luca Giordano*. op. cit., p. 28, Cat. A014.
 7. See *Relazione della vita di Luca Giordano* (1681), a biographical note given by Giordano to Filippo Balduino (cfr. V. Pinto in De Dominicis, *Vite...*, p. 757, note 12). According to the text Giordano spent six months in Rome before turning sixteen (in 1650). His father first took him there "to have him learn from antiquity and the works of distinguished men"; again when he was twenty and painted the pictures for San Pietro ad Aram; and most likely afterwards as well.
 8. De Dominicis, *Vite...*, op. cit. III, [p. 396], p. 757.

Louis CRETEY

(Lyon, before 1638 – Rome, after 1702)

5. *Landscape with a Carthusian Meditating*

Louis Cretey is a recent rediscovery. Of the two reasons for his absence from the art history field until the late 20th century, the first is historical: under the highly centralized Ancien Régime continued visibility for provincial artists was frequently compromised by their distance from Paris. Cretey doubly handicapped himself in this respect, opting for exile in Italy while at the same time keeping aloof from the networks of French artists and collectors living there. His approach to painting was similarly untypical, and his singularity as an artist is the second reason for his disappearance from the art panorama of the 17th century: neglectful of drawing, ignorant of perspective, careless of anatomy, lacking any basis in the study of nature – in short, foreign to the fundamental principles of academicism – his unconventional manner remained misunderstood. In addition his Genoese and Venetian touches explain why his pictures were lost through attribution to such transalpine contemporaries as Castiglione, Mola, Lyss and Bencovich, the sole exceptions being a nucleus of accurately identified



works in public collections and the churches of Lyon. Pierre Rosenberg, Lucie Galactéros-de Boissier and Gilles Chomer were the first to rehabilitate him, with assistance from the keen eye of Michel Descours, who since the 1970s has been dedicated to saving Cretey's works from oblivion.¹ The exhibition at the Musée des Beaux-Arts in Lyon and the catalogue raisonné drawn up by Pierre Rosenberg, assisted by Aude Gobet², in 2010 considerably enlarged the Cretey corpus and expanded our knowledge of his career, even if many grey areas remain.

Born in Lyon before 1638, to a painter father who provided his initial training and, to judge by Cretey's surviving letters, a careful education, our artist divided his time between Lyon and Italy. Known to have been in Rome in 1661–1663, he was back in Lyon in 1667, then living in Parma in 1669 before settling in Rome from 1671 to 1682. During this latter period he acquired such eminent patrons as Giovanni Simone Boscoli, lieutenant-general of the Duke of Parma's artillery, and Cardinal Giuseppe Renato Imperiali. Returning to Lyon, in 1683 he was awarded a commission for a huge decorative project for the refectory at the Royal Benedictine Monastery of Saint Pierre, now the Musée des Beaux-Arts; this marked the beginning of intense activity as a painter and thoroughgoing local success. This remains the best-documented segment of his oeuvre and the five sections that have come down to us bespeak an ambitious project. The last recorded mention of Cretey refers to a final stay in Italy in 1701–1702, after which all trace of him is lost.

5. *Landscape with a Carthusian Meditating*

Oil on canvas
61.5 × 77.2 cm

Provenance
– Busini Vici
Collection.

Landscape is a crucial component of Cretey's art and given his visual quirkiness, his place in the genre deserves closer appraisal. Interiors are rare in an oeuvre whose historical and biblical scenes take place for the most part in wild, hyperbolic natural settings rendered all the more unreal by a singular sense of colour. While only a single "pure" landscape devoid of figures is listed, the corpus of those inhabited by meditating saints, monks and hermits is continually expanding. Moreover the post-mortem inventories of Cretey's clients point up an output of specifically ordered landscapes: six are currently listed, notably in the post-mortem inventories of Charles Errard, director of the French Academy in Rome, in 1689, and of Louis Bay de Curis, Cretey's patron in Lyon, in 1718.

The recently discovered *Landscape with a Carthusian Meditating* is a considerable addition to our knowledge of Cretey the landscape painter. Larger than those in the 2010 catalogue, it radically emphasises the dramatic potential of the elements. The world inhabited by these figures seems in a state of perpetual motion: not only the stream in the foreground, but



6. *The Pilgrims of Emmaus*

Pen and brown ink, squared for transfer with black chalk
10.1 × 12.4 cm

Literature
Unpublished.

also the darkening, cloud-charged sky shot through with the light of the setting sun, the tree with its primitive silhouette, and the chaotic topography whose planes seem to be colliding rather than receding into the distance. Depth is suggested by the drawing, but cancelled out by a use of surface colour that has strictly nothing to do with atmospheric perspective. This procedure springs from an invention whose

roots, perhaps, are in *natura naturans*, the notion of God the creator manifesting himself through nature. Late Titian took this concept to its limits, and Cretey often seems to be using it for his own ends via his eccentric personal language. (M.K.)

1 Gilles Chomer, Lucie Galactéros-de Boissier and Pierre Rosenberg, "Pierre-Louis Cretey: le plus grand peintre lyonnais de son siècle?", *Revue de l'Art*, 1988, pp. 19–38.

2 Pierre Rosenberg and Aude Henry-Gobet, *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome*, exh. cat., Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2010 (Paris: Somogy, 2010).

Thomas BLANCHET (Paris, 1614 – Lyon, 1689)

6. *The Pilgrims of Emmaus*

Born in Paris, Thomas Blanchet was a key figure on the Lyon art scene in the seventeenth century. Beginning his training in the Paris atelier of sculptor Jacques Sarrazin, he seems to have soon transferred to that of Simon Vouet, having decided to devote himself to painting. Exactly when he went to Italy is not known, but there is documentary evidence of his presence in Rome from 1647 to 1653 in the *stati delle anime*, the parish censuses of "souls", under such exotic appellations as *Tomaso Blance*, *Monsù Blancis* and *Thomaso Blangett*.¹ The greater part of what he painted in Rome comprised architectural capriccios in the style of Jean Lemaire while also betraying the influence of Poussin, but Blanchet's experience of Rome was far more varied and complex than this body of work might suggest. In addition to Poussin, Andrea Sacchi and Alessandro Algardi are often cited by his biographers as his most enduring influences – Sacchi was his teacher and Algardi a great admirer – but as his career in Lyon would demonstrate, he had also assimilated Baroque models including Pietro da Cortona for decorative painting, Borromini for architectural ornamentation and Bernini for sculpture. In 1655 Blanchet moved to Lyon, where he found official status as a painter for the city: he decorated the Hôtel de Ville (1655–1672) and the Abbaye des Dames-de-Saint-Pierre (1674–1684, now the Museum of Fine Arts), as well as providing ephemeral decors for celebrations, ceremonies and funerals, often hand in hand with the Jesuit priest Ménestrier. When he was appointed First Painter of the City in 1675 he was already regarded as Lyon's Le Brun.

In the century of Cardinal Bérulle and Blaise Pascal, Christ's appearance after his resurrection to two pilgrims at Emmaus was among the most requested nar-

ratives for spreading the doctrine of the Real Presence, so dear to the Catholics of the time. Although no church painting on the subject is listed in the Blanchet oeuvre, there can be virtually no doubt that he addressed it in one of the many series executed for such sites in Lyon as the chapel of the Pénitents de Saint-Marcel – home to eleven scenes of the life of Christ – and of the Pénitents du Confalon. However, the sole evidence up until recently was a Baderou bequest drawing in the Museum of Fine Arts in Rouen.² Our drawing is a fresh, directly linked addition to the Blanchet corpus. While the style is quite different – graphic hatchings as opposed to the wash chiaroscuro of the Baderou drawing – the composition is identical. Christ’s pose, the surprised reaction of the pilgrim on the right and the background landscape vista are all variants distinguishing this version from the tondo on the same subject discovered in 2017³. (M.K.)

III. 1. Thomas Blanchet, *The Pilgrims of Emmaus*. Pen and brown ink wash, 18.9 × 20.7 cm. Rouen, Musée des Beaux-Arts.

-
1. See Lucie Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet, 1614–1689* (Paris, Arthéna, 1991), p. 51.
 2. *Ibid.*, no. D 78, p. 437; regarding the probable addressee of this composition, see no. D 71, p. 431.
 3. See our *Varia*, 2017, no. 6, p. 30. This entry corrects the preceding one. The mistaken assertion that no work on this subject had been inventoried was due to its absence from L. Galactéros-de Boissier’s index of 1991.

Michel DORIGNY

(Saint-Quentin, 1616 – Paris, 1665)

7. *Allegory of the exile of Maria de’ Medici*

After a five-year apprenticeship in Georges Lallemand’s workshop (between 1630 and 1635), Michel Dorigny joined Simon Vouet’s atelier as an assistant, probably as early as 1636.¹ The young artist started out by making engravings of his future father-in-law’s paintings and also created works which Vouet did not have the time to do himself. After the latter’s death in 1649, Dorigny, as “artistic heir”, acquired Vouet’s home and workshop, and devoted most of his career to large-scale decoration. The extensive decorative work on the Château de Vincennes in the early 1660s was the apogee of that career. Our picture is from his youth, and is undoubtedly one of the first works we know of by him in which he is seen to be as interested in the art of Vouet as in that of Peter Paul Rubens.



The iconography of the painting is particularly interesting. The first thing we notice is Neptune, god of the seas, and the Nereid Amphitrite, another marine goddess. The deities can be identified with the royal couple, Henry IV (died 1610) and Maria de’ Medici (in exile from 1631). The king’s face is certainly a little worn, but this old man with the hook nose is clearly him. The queen mother with her blond hair and her ears adorned with pearls, is easily recognizable, too. It is not uncommon to find representations of Henry IV as Neptune, even though he is more generally equated with Jupiter, Perseus or Hercules.² Maria de’ Medici as Amphitrite does not seem to have been a favourite with artists, although the choice can be justified by the prevailing taste for mythological subjects in the 1630s. Indeed, as he came to the end of his apprenticeship in around 1634 or 1635, Dorigny copied a series of marine bacchanals after Odoardo Fialetti. He painted his own version shortly afterwards in a *Triumph of Cérès and Bacchus* – a marine in spite of their being terrestrial deities.³ Dorigny seems to have been very attracted to the maritime theme. Nicolas Poussin and Pierre Brébiette, artists who were a strong influence on him in his youth, were interested in it at that time, too. The other peculiarity is to have depicted the queen mother as a nude.⁴ But it is justified by the recourse to mythology, as Rubens had treated it in *La Rencontre à Lyon* (Paris, Louvre Museum), where Maria de’ Medici is depicted as Juno, with her breasts half exposed.

The meaning of the picture is particularly strong. Henry IV and Maria de’ Medici are in flight, he, armed with his trident astride two sea horses, she sitting in a giant shell that serves as a throne drawn by the horses. The painting can thus be interpreted as an

7. *Allegory of the exile of Maria de’ Medici*

Oil on canvas
45.5 × 71 cm

Provenance
– Lyon, private collection

Bibliography
Unpublished

“allegory of exile”, commissioned by a courtier or an acquaintance of Maria de’ Medici as a memento of the Queen Mother who fled from Paris to the Netherlands. During this period, between 1635 and 1640, people were still very aware of Maria de’ Medici, so the subject is not a surprising one.⁵ “Royal Entrances” were a frequent subject of paintings; what we have here is a “royal exit”, illustrated through a slightly skewed mythology: the customary triumph of the gods has been replaced by a flight.⁶

The painting already displays a number of characteristics specific to Michel Dorigny that are to be found in all his work. The anatomical canon of Neptune and his musculature are seen in a contemporary *Hercules* (ill. 1) that Dorigny engraved from his own imagination (c. 1637-1639): the placement of the back muscles and the slim ankle with a strong calf are very similar. The Amphitrite can be compared to a female type that Dorigny developed during the 1630s, short, stocky, and slightly chubby, as in his *Venus and Adonis* (ill. 2), probably painted around 1638-1640. But it is the putto in the sky that most reveals the painter’s hand. The almost square head, the whites of the eyes replaced by a brown brushstroke, the drooping, rosy cheeks, the highlighted locks of hair, the puffy fingers, the blue and yellow glints on the wings, and the swirls of the fabric around its body, are all found in the *Putti drawing water from a well and pouring it into bowls* (ill. 3), which is contemporary with *Venus and Adonis*.

It is hardly surprising that Dorigny identified with Rubens’s painting. The Antwerp painter was highly popular with French artists, both during his time in Paris and through to the end of the 17th century.⁷ Moreover, Rubens’s work was greatly admired by Maria de’ Medici and her entourage, and this may have motivated Dorigny in the conception of his painting.⁸ What the young artist mainly took from Rubens was this use of colour which contrasts blue-greys with orange-yellows; it can be seen in the skies and it undoubtedly comes from Rubens’s cycle for the Luxembourg Palace, where they are almost systematically highlighted with yellow. Dorigny admired those orange-yellow skies and almost invariably included them in his paintings, as in the *Apollo and the Muses* in Budapest.⁹ Did he keep up the habit in memory of Rubens?

Also redolent of the master, is the young artist’s supple modelling of the body and face of the queen mother, which he has combined with duller brushwork, closer to that of Vouet; it can also be seen in the hands with their pointed fingers, and in

the counter-curve of Maria de’ Medici’s body. The work thus reveals a little-known facet of an artist seeking his own style, but who was already asserting a number of principles that would characterise his art. He favoured calm, uncluttered compositions, in friezes (like his marine bacchanals), and lapis-lazuli that would become one of his signatures, starkly contrasting with the dominant grey of the painting.

Damien Tellas (tr. J.H.)

ill. 1: Michel Dorigny, *Hercules*, c. 1637-1639. Etching, 33 × 25.5 cm. Paris, private collection.

ill. 2: Michel Dorigny, *Venus and Adonis*. Oil on canvas, 98.5 × 78.5 cm. Paris, private collection.

ill. 3: Michel Dorigny, *Putti drawing water from a well and pouring it into bowls*. Oil on wood, 59.5 × 47.5 cm. Strasbourg, Musée des Beaux-Arts.

-
1. D. Tellas, *Michel Dorigny, 1616-1665*, Paris, Galerie De Bayser, 2019.
 2. On this subject, see, F. Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, A. & J. Picard, 1974.
 3. D. Tellas, op. cit., p. 5, see fig. 4-5.
 4. We are grateful to Damien Bril for his help on this point.
 5. P. Bassani Pacht, “Marie de Médicis et ses artistes”, *Le siècle de Marie de Médicis*, actes du Séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en Europe, Paris, Collège de France, 20-22 January 2000, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2003, p. 84, n. 16.
 6. F. Bardon, op. cit., p. 20-21.
 7. A. Merle du Bourg, *Peter Paul Rubens et la France, 1600-1640*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004; *Rubens au Grand Siècle: sa réception en France, 1640-1715*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
 8. A. Merle du Bourg, *Peter Paul Rubens et la France...*, op. cit., p. 106.
 9. D. Tellas, “L’Apollon et les Muses de Michel Dorigny”, *Bulletin du musée hongrois des beaux-arts*, 2018, no 123, p. 121-136; see p. 131.

Nicolas BERTIN (Paris 1668 – 1736)

8. *Moses Defending the Daughters of Jethro*

A pupil of Guy-Louis Vernansal, Nicolas Bertin studied at the Royal Academy of Painting and Sculpture and obtained the Grand Prix de Rome in 1685. Further studies under Jean Jouvenet and Bon Boullogne decisively influenced his style, the former teaching him a distinctive gestural and sense of movement, the latter a taste for delicate brushwork and Northern-style small formats. While working on royal assignments at Versailles – the Menagerie in 1701, the Marble Trianon in about 1706 – then at Meudon in 1709, he also turned out numerous small easel paintings much appreciated by a private clientele, especially between 1700–1720.¹ *Moses Defending the Daughters of Jethro* must have been a particularly sought-after subject: four versions by Bertin are currently known, on

different supports and in different formats,² including two oils on panel of almost identical dimensions and astonishing similarity.³ The first of these two reappeared in Paris in the 1950s, was sold in New York in 1982, and was on the market in London before being acquired by the Musée Lambinet in Versailles in December 1983.⁴ The second of them is the one we are presenting.

In compositional terms the two works are very much alike. Each is polarised by two groups of figures, Moses and the Midianite shepherds on the one side and Jethro's seven daughters on the other. The perspective, cleaving through the centre of the image to a background landscape, generates depth and contributes to the definition of the volumes. Each group displays variations, especially in the postures of the figures, of whom there are eleven in the first version and twelve in the second. This detail is important in the light of the description of a panel by Nicolas Bertin at the Baron van Balle (or Vanbaal) sale of 1781 (Lugt 3252): "Jacob Defending the Daughters of Jethro, composition of twelve figures. This is a picture of great finesse, with this Master's skills at their apogee. Height 18 inches. Width 26 inches. B." It is more likely, then, that the van Balle work and the second version of the composition are one and the same. A few years later, in 1788, an oil on wood by Nicolas Bertin was listed at the Williot sale (Lugt 4267). Its description does not allow precise identification between the two, but does stress the display of skill: "Another very fine Picture, with a handsome use of colour and the daughters of Jethro as its subject. Height 18 inches, width 26." Later still, in 1822, a painting of the same subject, with the same dimensions and support, was listed for the post mortem sale of the collection of Louis Robert de Saint-Victor, member of the Parliament of Normandy and president of the Court of Auditors in Rouen.⁵ Although in a fragmentary state, a wax seal bearing the royal coat of arms on the back of our panel is legibly inscribed "Rouen", which leaves little doubt as to its identity.⁶

The collection built up by Louis Robert de Saint-Victor, a Rouen noble turned ardent Jacobin and imprisoned in 1793, comprised over 700 pictures,⁷ and given his marked fondness for the Northern schools, the presence of Bertin's panel is hardly surprising. *Moses Defending the Daughters of Jethro* is a fine example of the colour explorations of the late 17th and early 18th centuries as carried out via the Dutch practice of *houding*, inherited from Rembrandt. While the term has no direct equivalent in French or English, it can be identified with a compositional



principle of definition and arrangement of volumes via the delicate transitions of colour and shadow of *morbidezza* or *vaguezza*. The eye is invited to explore the picture space in an easeful movement between volumes. Bertin thus blended a subtlety that makes colour a unifying factor with Charles Le Brun's *grand genre*; we cannot fail to see a precursor in the latter's *Moses Defending the Daughters of Jethro* in the Galleria Estense in Modena.⁸ (M.P., tr. J.T.)

8. *Moses Defending the Daughters of Jethro*

Oil on panel
49.5 × 71 cm

Provenance

– Sale of the Baron de Vanballe Collection, Paris, 4th auction, 12 April 1781, lot 80 (?).
– Sale of the Williot Collection, Paris, 26 February 1788, lot 6 (?).
– Sale of the Louis Robert de Saint-Victor Collection, Rouen (two fragmented seals on the back, one bearing the royal coat of arms and the mention "Rouen"), Paris, 26 November 1822, lot 520. ("BERTIN, Nicolas. 520.
– A picture showing Joseph driving off the Midianite shepherds and leaving Jethro's daughters free to water his flock. A product of the former French School, this painting deserves the attention of collectors. B. I. 18 p. h. 25 p.).

Literature
Unpublished.

1. See Thierry Lefrançois, *Nicolas Bertin 1668-1736* (Neuilly-sur-Seine: Arthena, 1981), p. 11 sqq. and p. 36 sqq.
2. Apart from the two versions discussed, there exist an oil on canvas in the Sandelin Museum in Saint-Omer, (Thierry Lefrançois, op. cit., cat. 5) and a larger, certainly later one, sold at Sotheby's on 6 July 2017.
3. Our version resurfaced after the publication of Thierry Lefrançois's monograph, which lists only a single version, now in the Musée Lambinet de Versailles, cf. note 2 (Thierry Lefrançois, op. cit., cat. 4, p. 102).
4. Oil on wood, 48.5 × 71 cm, Versailles, Musée Lambinet, Inv. 83.9.1. This picture was sold at Christie's in New York on 26 March 1982, lot 71, then at Harari and Johns in London. See Antoine Schnapper, "Nouvelles acquisitions des musées de province. Musée de Saint-Étienne. À propos d'un tableau de N. Bertin", *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1972, nos. 4-5, p. 358, note 7, and Catherine Gendre, "Nouvelles acquisitions des musées de province. Versailles, Musée Lambinet. Œuvres du XVIII^e siècle", *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1986, nos. 4-5, pp. 289–290.
5. See Paul Ratouis de Limay, "Un collectionneur rouennais au XVIII^e siècle. Le président Robert de Saint-Victor", in *Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier...*, published by the Société de l'Histoire de l'Art Français (Paris: Édouard Champion, 1913), pp. 422–439.
6. A coat of arms in a second seal on the back is too incomplete to be identified as that of Robert de Saint-Victor.
7. See the account of the sale in Pierre Roux, *Catalogue d'une riche collection de tableaux, des trois écoles, et par les plus grands maîtres... qui composaient le cabinet de feu M. Robert de Saint-Victor* (Paris, 1822), pp. V–XI.
8. Charles Le Brun, *Moses Defending the Daughters of Jethro*, oil on canvas, 116 × 182 cm, 1686, Modena, Galleria Estense, Inv. R.C.G.E. n. 238.

Jean-Baptiste DESHAYS

(Rouen, 1729 – Paris, 1765)

9. *The Death of Argos*, c. 1758-1760

9. *The Death of Argos*, c. 1758-1760

Oil on canvas
38.3 × 32.5 cm

Provenance

– Probably collection of Charles de Wailly, his sale, Paris, 24 November 1788 and following days, lot 55.
–Alphonse Kahn Collection.
– Seized and stored at the Jeu de Paume (Inv. Ka 49, on the stretcher at the back) and restituted in July 1947.
– Collection Hélène Bokanowski.

Literature

– André Bancel, *Jean-Baptiste Deshays 1729-1765*, Paris, Arthéna, 2008, cat. P. 66, p. 126-127.



“This painter’s manner is great, proud and very broad. His genius is abundant & singular. By the arrangement of space, by the picturesque appearance which he gives to his figures, & by the action full of fire with which he renders them, he almost always offers a new spectacle, & which excites surprise.”¹ Jean-Baptiste Deshays, who died suddenly at the age of 35, had a meteoric professional career. Leaving Rouen at the age of 14 or 15, he first entered the Paris studio of Jean Restout. In 1751, at 21, he won the Grand Prize in painting and entered the *École des Élèves Protégés* directed by Carle VanLoo, a newly created school, before leaving for Rome in 1754. On his return three years later he married one of François Boucher’s daughters, having studied under this master around 1750. This probably helped him in obtaining certain commissions. Between 1758 and 1760, he became *agrégé* and then admitted to the Academy before being appointed assistant professor.²

André Bancel, who is the expert on Deshays, places our sketch in the period after his return from Rome, at the very end of the 1750s. It is enlivened by the “fire” evoked by Charles-Nicolas Cochin,

the same movement that characterises the scene, which is rendered by a manner that could be called “masculine” according to terminology particular to the 18th century. The volumes are built up with paint: the torsos of Mercury and Argos are described with a combination of strong brushstrokes. Outlines are marked by a black outline that sets the figures apart from a relatively undefined décor. The composition is made dynamic with skilful foreshortening and Argos’s body, in full light, concentrates the viewer’s attention. Deshays seems to have appreciated this type of figure with sinuous curves, the torso open and the body abandoned. Argos repeats in reverse the figure of Hector in his 1759 Reception Piece.

More than half of the known paintings by Jean-Baptiste Deshays are sketches. On the one hand it is hard to know whether our composition is a simple study or a *modello* intended to be shown to a patron. Another work of the same subject, with some variants, appears to be an initial idea and seems therefore to be earlier.³ To date, no large format finished work has been identified. However on the other hand, this very freely executed painting corresponds to a new aesthetic from the 1750s, of “the style of a sketch” practiced by Boucher and Fragonard. Its spontaneity expresses the vigour of the brush as much as the painter’s personality, favouring “the lightness of the tool”, as the Comte de Caylus wrote, the final touch of which is the equivalent of a signature: “the lightness of the tool appears to be the ultimate degree of these essential parts: it ends the roundness that is so necessary to the expression of all the bodies (...) it is composed of these abandoned areas that can only be compared to allusions, to those suspended words that make the conversion pleasant: we can sense them & not define them.”⁴ (M.P., tr. J.McA.)

1. Charles-Nicolas Cochin cited by Marc Sandoz, *Jean-Baptiste Deshays 1729-1765*, Paris, Editart-Quatre Chemins, 1977, p. 16.

2. André Bancel, *Jean-Baptiste Deshays 1729-1765*, Paris, Arthéna, 2008, p. 19-30.

3. André Bancel, *ibid.*, cat. P. 65, p. 126. The author suggests that this painting in an Italian private collection, with its dimensions of 45 × 34.6 cm, passed through the de Wailly collection. Nevertheless the catalogue of his sale indicates a “*Mercury qui vient de couper la tête à Argus. Esquisse sur T., de 15 pouces de haut sur 12 de large* (Mercury who comes to cut off Argos’s head. Sketch on canvas, 15 Pouches high by 12 wide” (p. 29). 15 by 12 *pouces* is equivalent to 38 × 30.5 cm, so the De Wailly sketch is more likely to correspond to the work catalogued here.

4. The Comte de Caylus, “De la légèreté d’outil”, lecture given at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture published in the *Mercure de France*, September 1756, p. 213.

Nicolas Henri JEURAT DE BERTRY

(Paris, 1728 – c. 1796)

10. *The Artist's Palette*, 1756

A nephew of Étienne Jeurat on his father's side and grandson of Sébastien Leclerc on his mother's, Nicolas Henri Jeurat de Bertry first earned his spurs with his uncle Étienne, a history and genre painter. He was admitted and received into the Royal Academy of Painting and Sculpture on the same day, 31 January 1756, on presentation of two still lifes: one of various kitchen utensils, the other of a war trophy.¹ At the Salon the following year he showed three compositions: instruments of music, war and science. In 1761 he moved to Versailles as the Queen's first painter, a post he held until her death in 1768. While famed above all for his mastery of the still life, in 1794 he offered the Convention an astonishing revolutionary allegory;² and at his second Salon, in 1796, he presented two different genres, a portrait and a landscape.

Our work depicts the attributes of the painter and what is certainly the artist's own palette. This symbol par excellence of the métier could be read as a veritable assertion of identity, just as he was being accorded the recognition of the Academy. As Denis Diderot wrote, "What the painter mixes on his palette is not flesh, blood, wool, sunlight or air from the atmosphere but earth, sap from plants, burnt bones and metallic limes... From this develops the individual palette, a way of working, a technique particular to each painter."³ The palette shown here is made up of reds, ochres, blues and browns as used in the picture itself. We cannot help thinking of the magisterial art of Chardin, whom Jeurat de Bertry had emulated, and more particularly his *Attributes of the Painter* (c. 1725, ill. 1).

In addition the tight framing of these precariously balanced objects – the painting knife supported by the maulstick, and the latter resting on a brush – endows the scene with an on-the-spot intimacy further enhanced by quick but decisive brushwork evocative of the artist's hand going about its everyday work. A statement of artistic kinship, Jeurat de Bertry's composition is also a highly personal commentary on his métier as a painter. (M.P., tr. J.T.)

ill. 1: Jean-Baptiste Siméon Chardin, *The Attributes of the Painter*, c. 1725, oil on canvas, 50 × 86 cm, Princeton University Art Museum, Inv. y1935-4.



10. *The Artist's Palette*, 1756

Oil on canvas
45.7 × 55.5 cm
Signed and dated
lower left: *jeurat de bertri. pin. x 1756.*

Provenance

– Private collection,
Normandy.

Literature

– Unpublished.

1. Anatole de Montaiglon (ed.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1648-1793*, vol. VII, 1756-1768 (Paris: Charavay Frères, 1886), pp. 2_3. The two works are held, respectively, by the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris and the Château de Fontainebleau (see Michel and Fabrice Faré, *La Vie silencieuse en France. La nature morte au xviii^e siècle* (Paris/Fribourg: Société française du livre/Office du livre, 1976), pp. 195–196).
2. Madeleine Delpierre, "Note sur une allégorie révolutionnaire", *Bulletin du musée Carnavalet*, November 1952, pp. 8–10.
3. Denis Diderot on the pictures shown by Jean-Baptiste Deshayes at the Salon of 1763, quoted in Marianne Roland Michel, *Chardin* (New York: Abrams, 1996). Revised translation.

LOUIS TESSIER (Paris, c. 1717 – id., 1781)

11. *The Arts and the Sciences*

Louis Tessier was a flower painter, trained at the Manufacture royale des Gobelins, from the late 1740s until his death in 1781.¹ He provided models for the borders of tapestries and furniture trimmings, some of which circulated as engravings and were used in marquetry decorations, notably in pieces by the cabinetmaker Jean-François Oeben whose family was related to the Tessiers.^{2, 3}

It was Maurice Fénaille's research into the Manufacture des Gobelins that first brought attention to the little-known figure of Louis Tessier. Later, Michel Faré's studies of 17th and 18th century French still lifes led to a new appreciation of his works: the founding piece of his corpus was *Still Life with a Delft*



11. *The Arts and the Sciences*

Oil on canvas
84 × 116.5 cm

Provenance

– Paris, collection Bourdelau.
– Paris, Galerie Cailleux.

Literature

– Galerie Cailleux, *Fleurs et fruits. Peintures des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Galerie Cailleux, 1968, cat. 21, n. p.
– Michel and Fabrice Faré, *La Vie silencieuse en France. La nature morte au XVIII^e siècle*, Paris/Fribourg, Société française du livre/Office du livre, 1976, n° 396, p. 249, repr.
– Étienne Jollet, *La Nature morte ou la place des choses. L'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris, Hazan, 2007, n. 35, p. 328.

Exhibition

– *Exposition des instruments et outils d'autrefois*, Paris, Musée des Arts décoratifs, March-April 1936, cat. 1112, p. 121.

Pot, a fire screen that entered the collection of the Marquis de Marigny, for whom it was intended⁴ (ill. 1). Letters with broken seals, tossed negligently into a porcelain bucket, are boldly and humorously addressed to the Marquis.⁵

Our still life, viewed from slightly above, might also have been intended as a fire screen. The structure of the space, which resembles a rectangular box, as well as the flat areas of shadow, tend towards this analysis. It depicts the implements of the arts: books, a music score, watercolours and a plan, and the base of a column – and those of the sciences: a globe, a telescope and a shagreen eyeglass. In an elegiac tone, they also evoke travel, distance and loss: the roses are fading and bindweed is growing around that base of a column that stands on a copy of *The Iliad*, and the words of the love song set to music suggest the absence of the beloved.

The inspiration and the colours are very close to those of the Marquis's fire screen, particularly the use of bright blues. The spatial perspective and the arrangement of objects are very similar. In this case, the globe, the focal point of our painting, is the *pièce de résistance*, skilfully highlighted, much in the way of the porcelain bucket in the artist's masterpiece. (M. P., tr. J.H.)

ill. 1. Louis Tessier, *Nature morte au pot de Delft*, oil on canvas, 77 × 87 cm. Private collection.

1. See the marriage certificate of Louis Tessier and Marie Pivin dated 11 November 1748, in which the artist is described as "[...] a student of painting at the Academy of the Manufacture des Gobelins, working at present at the Gobelins on the paintings for the Queen's apartment." (Archives nationales, MC/ET/

XXVII/248). At the beginning of 1750, Louis Tessier seems to have received a payment for new borders for the tapestry of Don Quixote. See Maurice Fénaïlle, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours 1600-1900*, vol. III (*Dix-huitième siècle, première partie*), Paris, Imprimerie nationale, 1904, p. 174.

2. Several albums of models inspired by Tessier were engraved by Jean-Jacques Avril le Père and published by the Chéreaus (Marcel Roux (ed.), *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, t. I, n°25-28, p. 343-344). See also *Le Livre de fleurs dédié à Mr de Buffon, deux Cahiers de principes et leçons de Fleurs et un Cahier de petites Fleurs* gravés par Gilles Demarteau (Marcel Roux [ed.], op. cit., VI, n° 43, 45 et 46, p. 340-341). On this point see Yannick Chastang, "Louis Tessier's 'Livre de principes de fleurs' and the Eighteenth-Century 'Marqueteur'", *Furniture History*, vol. 43, 2007, p. 115-126.

3. Louis Tessier's daughter, Marie-Charlotte, was godmother to Simon Oeben's daughter, born in 1768. *Répertoire alphabétique de noms d'artistes et artisans, des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, relevés dans les anciens registres de l'État civil parisien par le marquis Léon de Labord*, CXXV, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 12162, fol. 51187.

4. Michel and Fabrice Faré, *La Vie silencieuse en France. La nature morte au XVIII^e siècle*, Paris/Fribourg, Société française du livre/Office du livre, 1976, p. 250-252.

5. "Monsieur, / Tessier peintre de fleurs demeurant dans la / manufacture Royale des Gobelins, vous supplie très / humblement de lui accorder des ouvrages [pour] le Roy, comme dessus de porte ou autres / tel qu'il vous plaira lui ordonner / (...) Le Sr Tessier jaloux (...) / fera tout son possible (...)." ["Monsieur, Tessier a flower painter residing in the / Manufacture Royale des Gobelins, entreats you most / humbly to grant him works [for] the King, such as overdoors or such other as you may wish to order from him / (...) envious Sr Tessier (...) / will do everything in his power (...)"]

Laurent PÉCHEUX (Lyon, 1729 – Turin, 1821)

12. *Virginia Brought before the Decemvir Appius Claudius and Consigned to Marcus Claudius, also called The Death of Virginia, 1776*

Laurent Pécheux, who died leaving an autobiography and two handwritten lists of his works, was the subject of a major monograph by Luigi Cesare Bollea (1877–1934) in 1942 and an exhibition of 114 items in Dole and Chambéry in 2012–2013. An astonishingly versatile and inventive artist, equally at home with grand ornamentation (the ceilings of the Villa Borghese in Rome; the Palais Royal in Turin), the princely portrait (the Bourbons of Parma), the history of republican Rome and the Anacreontic style, Pécheux has carved himself a niche among the significant figures of the Settecento.

Born in Lyon, he acknowledged no master there – or in Paris, where he was quick to find a place in Natoire's atelier. It was in Rome in 1753, with an allowance from his father "for three years", that his

career began. Including stays in Parma and Naples, he remained until 1777, when, after a competition he won with the picture presented here, he was appointed first painter to the king of Sardinia in Turin.

What set Pécheux apart from most of the French artists who, from Fragonard to David, succeeded each other at the French Academy in Rome, directed by Natoire, was that his pension was not paid by the king, even though he was admitted to the drawing classes. Free to choose, he soon dropped the French “manner” practised by his colleagues, who, after their stay in Rome, had to face the judgment of the Paris public and their masters at the Royal Academy; a manner criticised as “facile” by many Italians and artists from Northern Europe, practitioners of a more severe antique approach. It was in the cosmopolitan Rome of the time, where Winckelmann’s ideas were flourishing, that Pécheux found real masters in the form of Pompeo Batoni (1708–1787), leader of the Roman School, and Anton Raphaël Mengs (1728–1779), painter, theorist and friend of Winckelmann. In 1755, drawn into Mengs’s atelier by Nicolas Guibal, he attracted attention with his drawings from the antique and set up a “school of the nude” sponsored by Batoni. Commissions for civil and ecclesiastical clients in Lyon were quickly followed by the colossal undertaking of twelve large pictures for a *Life of Christ* for the collegiate church in Dole – still in place today – and ultimately the favours of some of Rome’s great families. In 1776 an ageing Batoni and Mengs, ill and monopolised by the Court in Madrid, urged him to stay in Rome, where, said Mengs, he was “on the verge of playing a great part”.

Between 1757 and 1761, at the instigation of Robert Adam, Pécheux executed two severe-style Roman history compositions for John Hope, Count of Hopetoun in Scotland: *Regulus Returning to Carthage and Coriolanus*. Their whereabouts are currently unknown, but the sketch for *Regulus* has resurfaced since the exhibition.¹ Between these beginnings – which earned Pécheux a place among the “founding fathers of the antique revival”, who had accreted around Gavin Hamilton in the Rome of the 1750s, some three decades before David’s *Oath of the Horatii* – and the pictures painted around 1800 for the Galerie Beaumont in the Palais Royal in Turin, *The Death of Virginia* has a place all its own in his career as a history painter. The reappearance of this picture, formerly known from an old photo published by Bollea and a series of five drawings,² is very recent. The circumstances behind its creation



have been recounted by Pécheux himself: “*A toile d’empereur* [approx. 99 × 136 cm] painting showing Virginia brought before the decemvir Appius and being consigned to Marcus Clodius, who wants to take her to his home. This picture was painted in competition with three others and won me an offer to enter the service of King Victor Amadeus III as his first painter and director of the Royal Academy of Painting and Sculpture in Turin.” This “*tableau de chambre*” – or easel painting – was the test proposed to Pécheux and another painter identified by Vittorio Natale as Étienne de Lavallée-Poussin;³ thus there were two competitors instead of the anticipated four. The arrangements were made by Count Malines de Bruino, head chamberlain of the King of Sardinia; however, the true aim of the exercise – to find a director of the Turin academy – had been kept from Pécheux, who thought he was “making this picture for Mr. De Breteuil, the ambassador to Vienna [in fact, Paris], who had told me, when he was passing through Rome on his way to Naples, that he wanted me to make him a Roman history picture. Imagine my surprise when, after wrapping my picture and sending it off to the person who had commissioned it, I was summoned by him about a month later, paid three hundred Roman écus and told, ‘Your picture has been well received and here is what I have been ordered to pay you. But I have also been ordered to ask you if you would be willing to leave Rome to serve the king for whom the picture was intended.’ I asked, ‘What king?’ ‘The king of Sardinia,’ he replied.”⁴ Pécheux had already refused a similar offer some years earlier, when he was a bachelor leading “an agreeable life” in Rome; now the father of a family,

12. *Virginia Brought before the Decemvir Appius Claudius and Consigned to Marcus Claudius, also called The Death of Virginia, 1776*

Oil on canvas
98 × 136 cm
Signed and dated
lower right: *Laur[entiu]s Pecheux Lugdu[nensi]s faciebat / Romae 1776*

Historical background (for the details see Laveissière, 2012, p. 189 note 78)
— Painted in Rome in 1776 and sent to Turin; recovered by the artist in 1777 for 300 Roman écus, but remains in his possession.
— Inaugurated on 18 April 1778 with a showing at the Turin Academy. – Pécheux offers the work to General de Menou, chief administrator of Piedmont, for 2000 francs. — Inherited in 1822 by the artist’s son Gaetano Pécheux. — Turin, Maria Valperga di Vasino, widow of Visetti (Bollea, 1942, p. 77). – Spain, private collection until 2018.

Exhibition

– Turin, Palazzo Madama (marking Napoleon's entry into the city), 8 April 1805: *La Mort de Virginie*.
– Turin, Palazzo della Regia Università, 1820, no. 122: *La Morte di Virginia* (Bollea, 1942, p. 116)

Literature

– Luigi Cesare Bollea, *Lorenzo Pécheux, maestro di pittura nella R. Accademia delle Belle Arti di Torino*, Turin, dated 1936 but published 1942 (pp. 74, 75, 77–78, 80, 116–117, 263, 379–380, 398 (Appendix 4, no. 76), 403 (Appendix 5, no. 15), 424 (Appendix 26), pl. [5c]).
– Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo* (Turin: Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 3 vols., 1963–1968, III, 1968), pp. 786–799 (pp. 792, 793, 795, 798, no. 77).
– Franca Dalmasso, entries on Pécheux in Enrico Castelnovo and Marco Rosci (eds.), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, exh. cat., (Turin: Palazzo Reale, Palazzina della Promotrice, Palazzo Madama, May–July 1980), 3 vol., I, p. 14.
– Giuseppe Bertini, “Belle arti e accademie a Parma a Torino nelle lettere di P. M. Paciaudi e G. B. Bodoni (1774-78)”, *Bollettino del Museo Bodoniano di Parma*, vol. 8, 1994, pp. 3–36 (p. 22).
– Sylvain Laveissière, in *Laurent Pécheux, 1729-1821. Un peintre français*

he accepted, considering that the patronage of the Piedmont monarch would ensure the well-being of his family even after his own demise.

Despite the limited dimensions of the toile d'empereur, the work features no fewer than thirty figures. From this point of view this is by far the most ambitious composition of a lover of crowded scenes offering scope for different characters and emotions. The subject of the picture – whose original title, *Virginia Brought before the Decemvir Appius Claudius and Consigned to Marcus Claudius*, fits better with the actual scene than *The Death of Virginia* – is taken from Book 3 of Livy's History of Rome: in 451–450 BC Virginia, aged fifteen and daughter of the low-born centurion Lucius Virginius, has already been promised to the tribune of the people Lucius Icilius. Appius Claudius, a patrician and head decemvir, covets her and has his client Marcus Claudius falsely challenge her in the Forum as the daughter of his former slave and thus his property. Virginius, back from active service, stabs his daughter rather than see her dishonoured. Pécheux was well acquainted with the enormous uncommissioned work painted by his contemporary Gabriel-François Doyen (1726–1806) on his return from Rome and shown at the Salon as an admission piece in 1759; it was acquired in 1760 by Philippe de Bourbon for his gallery in Parma and Pécheux got the chance to see it when he was there to paint the portrait of the Infanta in 1765. He took care to ensure that his own version was different, and was annoyed when he heard a *cavaliere* from the Court of Turin, just back from Parma, say that his picture was similar to Doyen's; so much so that he had a copy of the Doyen made to prove that his picture was a true original.⁵

Doyen, as the Salon booklet points out, shows the second day of the hearing, after the decemvir had ruled in favour of Marcus Claudius: at the centre Virginius, back from active service, is confronting the patrician as his daughter swoons, crying out beseechingly. Her left arm outstretched and her right hand held by her father, she is supported by her fiancé Icilius, his fist raised above his head. “The painter has preferred this moment to the horror to follow, when Virginius sacrificed his daughter to save her honour and liberty.” It is this fatal episode – the father on the point of cutting his daughter's throat – that Vincenzo Camuccini (1771–1844) and Guillaume Guillon-Lethière (1760–1832) chose for their ever larger canvases, now respectively at Capodimonte⁶ and the Louvre.⁷ The popular uprising that followed put an end to the decemvirate.

Pécheux, on the other hand, opted for the first day of the trial when Appius Claudius, “having failed to seduce her [Virginia], had one of his clients, Claudius, take her to court on the the grounds that she was his slave; but this triggered such a popular outcry that the decemvir did not dare take a decision in the absence of Virginius, and adjourned the hearing until the next day.”⁸ The father thus being missing from the picture, a young woman seen from the back is shown holding Virginia's right arm and, like the nursemaid who witnessed her birth – Virginia's mother is dead – is imploring a visibly abashed Appius, slumped in his chair with his upper body shadowed by the tent. Virginia's left arm has been seized by Marcus Claudius, the catspaw to whom she has been “consigned” in Pécheux's title. Meanwhile, further to the right, a lictor seen from the back is repulsing the grief-stricken fiancé Icilius, whose right fist is raised threateningly.⁹ To each side figures visible from the back close off the scene, while Virginia, vividly lit in the foreground, implores the gods in a pose reminiscent of *Psyche*, the Niobide of antiquity.¹⁰ She is shackled by each arm to a figure – friend to the left, enemy to the right – in a sort of maelstrom of power against justice: here the scenography embodies the struggle between a brutal patriciate and the virtuous common folk.

Five sheets of figure drawings in black crayon and brown or grey wash exist for this composition: the lictor sitting on the steps of the throne – a reprise of Diogenes in Raphael's *School of Athens*; Virginia and the man holding her up, in modern dress, with a reprise of the man's bust and a sketch of the kneeling young woman in back view; two studies of the same man, this time draped in the antique style;¹¹ two further studies of the man establishing the lean to the right that stabilises the painting, with a study for the lictor standing behind Virginia; and sketches of the spectator in back view on the right.

Pécheux himself drew a parallel between *Virginia* and his *L'Affliction d'Achille devant le Départ de Briséis*, begun in Rome and finished in Turin in 1778:¹² “Both pictures dealt with classical disputes, from the epic Greek world and Roman history, and in each there was the same grandeur and the same contrast [provoked by] the beautiful body of a young woman being fought over by two rivals.”¹³

It should not be forgotten that Pécheux put all this care into a work he thought he was painting for the Bailli de Breuil, his patron and that of such French Academy residents as Ango and Lavallée-Poussin. This is no anodyne consideration, given that *Virginia* is the most “Poussinesque” of his pictures,

not only in terms of format, the proportion occupied by the figures and its coppery palette, but also in its rhetoric. Pécheux was a close friend of the Marquise Boccapaduli and at her home in Rome he was able to study Poussin's famous *dal Pozzo Sacraments* at leisure. (Sylvain Laveissière, tr. J.T.)

ill. 1. Laurent Pécheux, *Studies of a Woman Being Supported by a Man and a Kneeling Woman*, black crayon and white chalk, brown wash, 21.8 × 28 cm. Parma, private collection.

ill. 2. Laurent Pécheux, *Studies of a Man Draped in the antique Style*, black crayon, brown and grey wash, 30 × 28 cm. Parma, private collection.

1. In 2015; Basel, art market. Several other works by Pécheux have been rediscovered: a life-size *Penitent Magdalen* dated 1768, acquired by the Musée de Brou in 2017 (see cat. *Varia*, Lyon, Galerie Michel Descours, 2015, pp. 48–49, no. 10, entry by M. Korchane); an autograph reduction of *Clélie* in a private collection (the original, in the museum in Chambéry, is damaged beyond repair); *Juno Asking Aeolus to Release the Winds*, on the Paris art market in 2015 (see cat. 71 and pp. 153, 155 note 63); *The Ascent to Calvary*, shown in 1811 (cited cat. p. 60), found by Vittorio Natale in a private collection; a large drawing of *The Last Judgment*, dated 1813 and discovered in the Prado by Oriane Lavit; four *Academic Male Nudes*, once exhibited by Julia Baldin in Turin, which reappeared at the Salon du Dessin de Paris in 2018 (see cat. figs. 5a and 5b); and a rare watercolour landscape, a capriccio of a *Villa with Loggia and Large Staircase* (private collection). Two of the works included in the exhibition were acquired by French museums: *The Adoration of the Magi* (cat. 60) by the Louvre's Department of Prints and Drawings in 2013 (the date 1759 was discovered during restoration); and *Alexander in Statira's Tent* (cat. 102) rejoined its companion piece *The Death of Epaminondas* in the museum in Chambéry. Lastly, the extraordinary *Portrait of Marquise Boccapaduli in her Cabinet of Curiosities* (repr. p. 2 of the catalogue, see p. 23 note 39), has just been bequeathed by Princess Laudomia del Drago to the Amici dei Musei di Roma and is currently on show at the Museo di Roma, Palazzo Braschi.
2. Laveissière, 2012, p. 180, fig. 82a; the drawings: pp. 180–182, nos. 82–83.
3. Étienne de Lavallée-Poussin (1735–1802), Rome Prize 1759. He was a resident at the French Academy in Rome from 1762 to 1766, but stayed on in the city until 1777, enjoying, like Pécheux, the patronage of the Bailli de Breteuil, ambassador of the Order of Malta to the Holy See. Poussin's picture is not known or recorded, and no drawings have been found.
4. *Autobiography*, in Bollea, 1942, pp. 379–380.
5. Loda and Pierre, 2012, p. 95 and note 65. Quoting this publication, which appeared not long after the 2012 Pécheux exhibition, M. Korchane (2019, p. 171 and note. 5) remarks, "if this artist [Pécheux] was annoyed to hear his picture equated with Doyen's, it was precisely because he saw his own as deserving of more considered judgment."
6. Inv. 6583, oil on canvas, 405 × 705 cm; commissioned by Lord Bristol, 1793–1804.
7. Inv. 6229, oil on canvas, 458 × 778 cm; dated 1828, but begun in 1795.
8. Booklet of the Salon of 1759, no. 119; Doyen, *Virginie*.
9. Bollea, p. 78, mistakenly sees the father.
10. Florence, Uffizi. Replaces the severely mutilated original, now in the Museo Bardini.
11. See these two drawings in exh. cat. 2012, nos. 82 and 83.
12. Oil on canvas, 110 × 135 cm; private collection; exhibition *Pécheux*, 2012, no. 85.
13. "L'uno e l'altro quadro trattavano argomenti classici, del mondo epico greco e della storia romana, ed in essi vi erano uguale grandiosità ed uguale contrasto per il bel corpo di una fanciulla, disputata da due contendenti." (Bollea, 1942, p. 80).

Joseph-Benoit SUVÉE

(Bruges, 1743 – Rome, 1807)

13. *Saint Sebastian*, 1774

Suvéé was one of the painters in the revival of history painting that began in the reign of Louis XVI, through the joint efforts of Angivillers, director of the King's Buildings, and Pierre, first painter to the king. Born in Bruges into a bourgeois family with close ties to the clergy, Suvéé started learning to paint at the age of eight at the local Academy. He moved to Paris in 1763. His first teacher there was the painter Jacques Philippe Joseph de Saint-Quentin, but he quickly joined the studio of Jean-Jacques Bachelier, with whom he developed close ties. Bachelier gave him lodgings and found him a post as a teacher in the Free School of Drawing that he opened in 1766. In order to be eligible to compete for the Prix de Rome, which was reserved exclusively for the French, the Flemish artist claimed to have been born in Armentières. After two failures in 1768 and 1769, his efforts were crowned with success in 1771 with his piece on the subject of *Minerva Fighting Mars* (Lille, Palais des Beaux-Arts), beating Jacques Louis David into second place. That victory earned him the enduring hatred of the painter of the *Oath of the Horatii*. Suvéé's long stay in Rome (1772–1778) was a particularly fruitful period during which, in addition to the prescribed work, he also painted a notable series of religious scenes that were commissioned on behalf of the Chapel of Notre-Dame-de-Thuyne in Ypres. While he was in Rome, Suvéé also honed his drawing skills, with studies from life, and even more so with landscapes in red or black chalk, which were considered to be the pinnacle of the genre. The years following his return from Rome were marked by official recognition. He was accredited in 1779 and, from then on, took part in the Salon with royal commissions, the austere style of which was not always appreciated by critics but which made him an artist who could not be ignored. His moderation in the academic crisis brought about by the Revolution of 1789 led to his election in 1792 as Director of the Académie de France in Rome. But, bolstered by his growing authority in the government of the time (the *Convention Nationale*), Jacques-Louis David used all his influence to undermine his rival by having the post abolished. The hand of David was probably also detectable in the arrest of Suvéé

dans l'Italie des Lumières, exh. cat., (S. Laveissière, Vittorio Natale, Sylvie de Vesvrotte et al.), Dole, Musée des Beaux-Arts, 30 June – 30 September 2012; Chambéry, Musée des Beaux-Arts, 24 October 2012–21 January 2013 (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2012) (pp. 180–182, 189 notes 77–79). – Angelo Loda, Laëtitia Pierre, "La Morte di Virginia di Gabriel-François Doyen: una rilettura storica ed iconografica", *Parma per l'Arte*, vol. 18, fasc. 2-2012, pp. 73–112 (pp. 94–95 and note 64). – Mehdi Korchane, "La résurrection du héros", in Guillaume Kazerouni and Adeline Collange-Perugi (eds.), *Éloge du sentiment et de la sensibilité. Peintures françaises du XVIII^e siècle des collections de Bretagne*, exh. cat., Rennes, Musée des Beaux-Arts and Nantes, Musée des Arts, February–May 2019; (Paris: Snoeck, 2019), pp. 170–171 (p. 171 and note 5, repr. colour p. 1).

13. *Saint Sebastian*,
1774

Pen, brown ink, brown wash and highlights of white gouache on beige paper
41.5 × 26 cm
Signed and dated at bottom left: *J. B. Suvée f.1774*.

Provenance

– Possibly a sale after the death of the artist, Paris, 4-7 November 1807, part of lot 71 (among the ten drawings in the lot, there is a figure of *Saint Sebastian*).
– Sale in Marseille, Leclère, 29 June 2013, lot 8. – Paris, Galerie De Bayser.
– Colmar, private collection.

Literature

– Sophie Join-Lambert and Anne Leclair, *Joseph-Benoît Suvée, 1743-1807*, Paris, Arthena, 2017, cat. D. 235, p. 317, repr.



14. *Minierva Protecting the Arts, History and Geography*, between 1785 and 1789

Oil on canvas
50 × 34.5 cm

Provenance

– Sale in Brussels, Rops Salesroom, 8 November 2015, n° 1220 (as anonymous).
– Galerie Didier Aaron. – Galerie Jacques Leegenhoek, Biennale des Antiquaires, in 2016.
– Colmar, private collection.

Literature

– Sophie Join-Lambert and Anne Leclair, *Joseph-Benoît Suvée, 1743-1807*, Paris, Arthena, 2017, cat. P. 109, p. 234-235, repr. p. 116.

for a supposed “royalist conspiracy” in 1794. The Thermidor Reaction brought an end to two months’ incarceration in Saint-Lazare, during which time Suvée painted portraits of fellow-prisoners who had been sentenced to death. His position as Director of the Académie de France in Rome was confirmed in 1796, and he put his work on hold to concentrate on re-establishing the Académie and converting the Villa Medici, acquired in 1801, into a palace for the study of the arts. But a shadow was cast over his tenure there by the death of three residents (the composer Androt, and the painters Gaudar de La Verdine and Harriet) and by the damaging effect of his relationship with the young artist Barbara Bansi on the community. Suvée was devastated by a challenge to his authority, and died of a stroke during an altercation with two students.¹

Dated 1774, the drawing of San Sebastian shows the influence of studying the old masters, which Suvée had been doing for two years. However, among the models that depicted the saint attached to a twisted tree, with both hands separated, the most similar were not actually in Rome, but in Genoa: an analogy with the painting in the Durazzo Pallavicini collection in

Genoa, which is sometimes attributed to Annibale Carracci, sometimes to Domenichino or to Francesco Albani, is not without interest; the resemblance to Puget’s sculpture is even more striking, as Sophie Join-Lambert and Anne Leclair have pointed out. The twisted, unsteady pose, with one leg on the shield, as well as the ecstatic expression, eyes turned towards the sky, are very similar. This baroque element is surprising from Suvée, who was not particularly familiar with the use of wash to produce contrasts. Such luminosity was totally put to one side when he painted a San Sebastian three years later as an exam piece; the exigencies of truth in copying from life could not be reconciled with sensational effects. The 1774 sheet represents an experiment that was not to be repeated. (M.K., tr. J.H.)

Joseph-Benoît SUVÉE

(Bruges, 1743 – Rome, 1807)

14. *Minierva Protecting the Arts, History and Geography*, between 1785 and 1789



Although allegory is a genre that was widely practised until the Revolution and was always to be found in places of power, where it fulfilled a political function, and found, too, in private homes, not all artists were equally competent in the field. While Suvée's tragic paintings always met with a mixed reception from critics because of the stiffness of his figures and a lack of energy in their execution, allegory, which is a meditative form of creation often requiring static compositions, was better suited to his sober and restrained disposition. The sovereign is not depicted in the composition, but *Minerva protecting the Arts* is consistent with the iconography of monarchical allegories about the promotion of the arts under the Ancien Régime. The presence of Prudence and Justice behind the goddess confers a political dimension on her such that Minerva becomes assimilated to the Nation – after 1789, she came to symbolise France.² Identification of the subject, however, is not easy, as the fine arts do not occupy the biggest area in the picture. Only Painting is depicted in action, while Sculpture and Architecture are represented as two children standing beneath Minerva's shield, their attributes lying on the ground in the foreground on the right. Prudence and Justice, along with History and Geography, both kneeling on the left, occupy proportionally more space, while the classical statue that dominates the group, holding a heart with both hands, is a powerful presence. We would propose an alternative to the suggested identification of this statue as Pandora.³ Very few ideas are symbolised by a woman holding a heart in Cesare Ripa's *Iconologia*, and it is never the only attribute. But, if we exclude the fasces, which this statue does not hold, it could be the personification of Concord, guaranteed by Minerva, which is the essential pre-requisite for the free exercise of human intellectual faculties.

A project like this would almost certainly have been for a commission that we have no record of today, and that was never carried out. The resulting *modello* is a distillation of Suvée's painting style, characterised by a use of colour that is entirely in the service of the drawing. But even though line dominates, the execution of the sketch displays an ease that this artist often lost when working on a large scale. (M.K., J.H.)

1. The artist has become better understood since publication in 2017 of the very thorough monograph by Sophie Join-Lambert et Anne Leclair, see Bibliography above.

2. The figure of Justice is not holding paintbrushes, as the authors of the catalogue raisonné have supposed, but folded scales, as well as a sword in her right hand.

3. Join-Lambert and Leclair, 2017, P. n° 109, p. 234 cite an analogy with the statue in Fragonard's *Le Déjeuner de l'âne* (Cambridge, Fogg Art Museum), established by Jean-Pierre Cuzin.

Giuseppe CADES (Rome, 1750 – id., 1799)

15. Study for “*The Martyrdom of Saint Benignus*”, prior to 1774



15. Study for “*The Martyrdom of Saint Benignus*”, prior to 1774

Pen and brown ink,
brown wash
34.7 × 20.5 cm

Literature
Unpublished

Giuseppe Cades has a place apart in the Roman school of the late 18th century. His father, a native of Toulouse, had changed his surname to Cadeotti on moving to Rome, but Cades retained the non-Italianised version as an expression of his singularity. A remarkably gifted draughtsman, he initially trained at the Accademia di San Luca under Domenico Corvi, one of the teachers the least beholden to the Maratti tradition that had shaped the evolution of painting in Rome throughout the century. In 1766 he won the Accademia drawing prize with *Tobias Curing His Father's Blindness*, but his originality displeased Corvi and their association came to an end. Cades then set about training himself as a painter by copying the Cinquecento masters. He cut free of the Baroque



16. *Bellona Presenting the Reins of Her Horses to Mars*

Oil on canvas
65 × 93.5 cm
Signed lower left:
L. Lagrenée

Provenance

– United States, private collection.
– Sold by Charlton Hall Galleries, West Columbia, 3 June 2010. – United Kingdom, private collection.

Literature

– Marc Sandoz, *Les Lagrenée: 1 – Louis (Jean, François) Lagrenée 1725 – 1805*, (Paris: Éditart-les Quatre Chemins, 1983), p 301, 442.

tradition by imitating Raphael and Michelangelo and assimilating the Mannerist codes of their time: serpentine figures, exaggerated ornamentation, imitation of antiquity. He also sought the company of foreign artists – French, German, Scandinavian – for the cutting-edge modernity of their quest for poetic inventiveness and the *beau idéal*.

Cades received his first official commission in the early 1770s, from Cardinal delle Lanze, in charge of the renovations at the abbey of San Benigno di Fruttuaria, at San Benigno Canavese in the province of Turin; he may have been recommended by a Cardinal Albani keen to launch the career of Corvi's talented pupil. Until the Louvre acquired the presentation drawing for the large canvas delivered in December 1774 (ill. 1), only a single preliminary drawing was known to exist¹ (ill. 2) – the one that enabled the attribution of our drawing with its identical bearded figures dashed off with a vigorous pen. Maria Teresa Caracciolo² sees this image as a first thought for the painting, with its “stylistic extravagances” chiming perfectly with the pictorial explorations of a young Roman contaminated by Scandinavians like Sergel and Masreliez. (M.K., tr. J.T.)

ill. 2. *The Martyrdom of Saint Benignus*, 1774. Black chalk, red chalk with white heightening, 50 × 28 cm. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

ill. 1. *The Martyrdom of Saint Benignus*, 1775. Black chalk, pen and brown ink, brown wash, with white heightening. Private collection.

1. On the London art market in 1991 and the Walpole Gallery, see M. T. Caracciolo, *Giuseppe Cades (1750-1799) et la Rome de son temps* (Paris: Arthena, 1992), no. 15bis, p. 184, repr.

2. Attribution confirmed in writing by Maria Teresa Caracciolo, 5 January 2019.

Louis Jean-François LAGRENÉE,
called LAGRENÉE THE ELDER

(Paris, 1724 – id., 1805)

16. *Bellona Presenting the Reins of Her Horses to Mars*

After studying under Carle Van Loo at the École des Élèves Protégés, Louis Lagrenée became a resident at the French Academy in Rome in 1750. There survives from his stay a copy of Domenichino's fresco *Saint Cecilia Distributing Alms to the Poor* in the church of San Luigi dei Francesi (1753, Grenoble, Musée des Beaux-Arts), a pointer to his later choice of models. The narrative expressiveness, limpid drawing and the classically elegant female figures of the Bolognese masters were enduring characteristics of the Lagrenée style.

When he returned to France in 1754 success was immediate. He was admitted to the Royal Academy of Painting and Sculpture the following year; was first painter to the Empress of Russia from 1760 to 1762 and director of the French Academy in Rome from 1781–1785; and in the course of a career lasting more than half a century was collected by such luminaries as D'Angiviller, Du Barry, Mme Geoffrin, La Live de Jully, Laborde – and Diderot, who showered him with praise for the professional perfection of his submissions to the Salon of 1765: “Drawing, colour, flesh, expressiveness, the handsomest fabrics, the finest characterisation — everything except verve. What a painter if only the mood took him! His compositions are simple, his technique apt, his colour pleasing and solid. Nature is always the source of his work.” The critics, though, after waiting in vain for a “mood” that was not part of his character, ultimately turned a cold eye on an artist increasingly in thrall to simplicity. Yet while the ageing Lagrenée remained discreetly absent from public life during the early years of the French Revolution, neither institutional chaos nor competition from the younger generation hampered his productivity: he sent no fewer than sixteen pictures to the Salon of 1795. Ultimate recognition came in 1804, when Napoleon made him a knight of the Legion of honour and rector of the École des Beaux-Arts.

Everything suggests the 1780s, when Lagrenée was director of the French Academy in Rome, as the date of *Bellona Presenting the Reins of His Horses to Mars*. Unusual for a gentle artist more inclined to mytho-

logical trysts and touching history scenes, this violent subject echoes the canonical Roman model for the genre, Giulio Romano's *The Battle of the Milvian Bridge* (Vatican), itself painted from a model by Raphael. Le Brun's versions were probably also on his mind during these years, as he worked on such major royal commissions as *The Death of Darius' Wife* (Salon of 1785; Paris, Musée du Louvre), an undigested reworking of Le Brun's *Darius's Tent*. Nonetheless, Lagrenée tried out the battle genre within the limitations of the *tableau de cabinet* and a brilliant palette: this was an exercise in style – draperies, classical accessories and a handsome academic nude in the foreground – intended for an antiquarian collector. The lack of any mention of the work apart from that in the artist's commonplace book,¹ with no details of medium or format, bespeaks its private nature and may indicate that it was not painted in Paris or meant for the Paris market. (M.K., tr. J.T.)

1. See the bibliography.

Andreas Joseph CHANDELLE

(Frankfurt, 1743 – id., 1820)

17. *The Holy Family with Saint Anne and Saint John the Baptist*, 1785

In 1780, when Andreas Joseph Chandelle was 37, the collector Heinrich Sebastian Hüsgen was moved to write, "While working as an Imperial Post Office administrator here [in Stuttgart], he makes pastel paintings as a hobby. He spent his childhood in the family residence, where an uncle's collection of handsome oils provided his sole education in art. Putting their lessons into practice with pastels, he produced portraits of an utterly perfect resemblance and revealed a sense of colour so powerful that his works vie with those of the old masters.... He also creates very fine renderings of buildings, cattle, still lifes with fruit, happy bands of peasants, and landscapes after Schütz¹ and various Dutch masters, demonstrating with his native talent what pastel alone can achieve."²

Scion of a Catholic wine merchant family, Chandelle began working for the Thurn-und-Taxis postal service in 1762. At the same time he took up working with pastel and began building a collection of mainly – but not exclusively – Dutch and German



17. *The Holy Family with Saint Anne and Saint John the Baptist*, 1785

Pastel on parchment
37 × 48 cm
Signed and dated
upper left: AJ
Chandelle ft 1785

Literature
Unpublished.

old masters.³ The collection numbered 296 items when it was dispersed at auction in 1820.⁴ As a sign of his recognition by the art world – although not necessarily of the status as an artist he laid claim to as a member of the Stuttgart Museum Society in 1808 – he was put in charge of the confiscated collection of the Dominican Church in Stuttgart, together with the painter Johann Georg Schütz.⁵ According to commentators like Hüsgen and, later, Friedrich Philipp Gwinner, Chandelle was self-taught, and taught pastel himself to his daughter Dorothea Chandelle (1784–1866). He often used family and friends as subjects for portraits, while also, as Hüsgen mentions, copying from the masters. Gwinner even adds that a good many works from his "choice" personal collection had been replicated as pastels.⁶ This is the case of two pictures that resurfaced in 1988, *Young Man Playing a Lute* and its sister-piece, *Young Woman Playing a Guitar*, respectively copied from oils by Hendrick Ter Brugghen and Jan Gerritsz van Bronkhorst.⁷

This makes it very likely that *The Holy Family with Saint Anne and Saint John the Baptist* is also copied from a picture in the Chandelle collection. It is reminiscent of Utrecht Caravaggism and in particular of the manner of Matthias Stom (c. 1600–1650), whose handling of light creates a very subtle modelling of flesh. Chandelle conveys this in pastel with real brio, notably in Saint Anne's face, a quasi-verist portrait with an intensity of expression akin to that of Stom's *Old Woman Praying*, in the Metropolitan Museum of Art in New York (ill. 1)⁸.



18. *Landscape with a Fountain on the Genzano di Roma Road*, 1804

Oil on canvas, never relined 65 × 87 cm Signed and dated lower left: FSablet. an XII.

Provenance

– Sale, Nantes, 1 March 1822¹ (?) – Private collection, France.

Exhibition

– Salon of the year XII (1804), n° 210, with the title: “Paysage représentant une fontaine sur la route de Geuzanne, à la Ricia (Landscape showing a fountain on the road to Geuzanne, at la Ricia)”.

Literature

– Anne van de Sandt, *Les Frères Sablet (1775-1815), peintures, dessins, gravures*, Rome, Carte Segrete / Cultural Centre of Rome, 1985, p. 117 et p. 124 (as “tableau perdu”)

Chandelle’s pastels, most of them on parchment, number at least 112 – the quantity sold after his widow’s death in 1833.⁹ Some 40 of them are currently known, in private hands and museums. (M.P., tr. J.T.)

ill. 1. Matthias Stom, *Old Woman Praying*. Oil on canvas, 77.8 × 63.8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art

1. German painter Johann Georg Schütz (1755–1813).
2. Heinrich Sebastian Hüsgen, *Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunst-Sachen...*, Frankfurt, publisher unknown, 1780, pp. 204–205: “Daben daß er hieselbstn Kanserlicher Post-Officier ist, so treibt er das Pastell-Mahlen nur zu seinem Vergnügen; er war von Jugend auf, ben einem Oheim im Hause, der schöne Oehl-Gemählde in Besiß hatte, die sein einziger Unterricht waren, und er hat es nun soweit in Pastell gebracht, daß er die vollkommenste Gleichheit // nicht alleine in seine Portrait anbringt, sondern auch ein solches kräftiges Colorit besißt, daß den Bildnissen der grosen Meister wenig Vorzüge übrig bleiben.... Architectur, Vieh und Früchten Stücke, lustige Bauern Gesellschaften und Landschaften nach Schuß und nach verschiedenen Niederlandischen Meistern ahmt er ebenfalls mit grossem Benfall nach, und beweiset durch seine geschickte Hand was in Pastell nur möglich zu machen ist.”
3. For example, in 1782 he acquired Guido Reni’s *Leda and the Swan*, and in 1784 a *Head of an Old Man* by “a Dutch old master”, both at anonymous sales in Stuttgart (Source: Getty Provenance Index Database).
4. *Versteigerung einer vorzüglichen Gemäldesammlung welche nach Anzweigen in öffentlichen Blättern im Junghof Lit E No 44 in Frankfurt den 21. August 1820*, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt, Nachlassakte [deed of succession] NA 3492 1832 Anna Rosina Chandelle.
5. For a fuller biography of Chandelle and a catalogue of the oeuvre, see Andreas Hohm, “Andreas Joseph Chandelle (1743-1820), Leben und Werk”, *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, Neue Folge 9, 2016, pp. 69–87.
6. Friedrich Philipp Gwinner, *Kunst und Künstler in Frankfurt am Main...* (Frankfurt: Joseph Baer, 1862, p. 388).
7. Neil Jeffares, “Andreas Joseph Chandelle”, *Dictionary of Pastellists before 1800* (London: Unicorn Press, 2006). Online edition [<http://www.pastellists.com/articles/chandelle.pdf>], accessed/ update 26-02-2018, nos. J.2174.135 and J.2174.136, repr.; HOHM, Andreas, op. cit., nos. 36 and 37, pp. 83–84. The two pastels are signed and dated “A. J. Chandelle f. 1780”.

8. Matthias Stom, *Old Woman Praying*, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1981.25.

9. *Verzeichnis einer vorzüglichen Sammlung von Oel- und Pastellgemälden welche nebst mehreren Kunstgegenständen, Kupferstichen und Zeichnungen, Montag, den 3. Juni 1833 in Frankfurt a. M. im Junghof Lit E No 44 versteigert werden*. Frankfurt, Archiv Städel Museum.

François-Jean SABLET, called François SABLET (Morges, 1745 - Nantes, 1819)

18. *Landscape with a Fountain on the Genzano di Roma Road*, 1804

This landscape is a rediscovery that closes an important gap in the work of François Sablet, older brother of Jacques Sablet, known as *Le Romain*. The two brothers were from Morges in the canton of Vaud, Switzerland. François entered the studio of Joseph-Marie Vien in 1768, while Jacques first went to Lyon before joining his brother with the same master. Jacques followed Vien when he was appointed director of the French Academy in Rome at the Palazzo Mancini in 1772, while François was only reunited with his sibling in Italy twenty years later, in 1792. François who mostly painted portraits, concentrated in Rome on landscape painting, as the draughtsman, Bêat de Hennezel from Lausanne wrote: “(...) [François Sablet] in 1791, joined his brother in Rome, with his wife, who also made paintings. He abandoned portraiture then to focus on oil landscape, in which he succeeded admirably; he painted in the countryside, from nature, and created a charming collection of the surroundings of Genzano (a small town eighteen miles from Rome), decorated with figures that he makes with the greatest facility (...),”² and in a letter to Mme de Sévère, Bêat de Hennezel adds that “he spent the summer at Gensano (...) he concentrated fully on landscape and painted an infinity of pieces of this countryside in the most agreeable manner.”³ François Sablet and his wife in fact stayed in the village of Genzano near Ariccia, which he evoked in several paintings, portraits of peasants in costumes in the manner of Jean Barbault or views painted directly in situ.⁴ In 1793, he collaborated with the Piranesi brothers and for them he drew a *View of the Cloister of the Charterhouse in the Baths of Diocletian* in Rome. Around 1805, after spending time in Paris and Vernonnet in Normandy, François Sablet settled in Nantes. From then, simultaneously with landscapes of the Vendée, he delved into his memories of Italy and for example repeated

the model of the Charterhouse from 1793, a landscape in moonlight in a Romantic spirit, which he had painted for a collector from Nantes.⁵

The *Landscape with a Fountain on Genzano di Roma Road* dated 1804, recomposes memories of the time spent in the Roman Campana that he had documented so thoroughly. This ideal landscape shows the painter's sensitive memory: he paints above all the light of the setting sun of the South, which pierces through the vegetation causing the shadow of a fountain to stand out, in the shelter of the leafy shadows, where a horseman has come to rest. Even more, the effect of backlight, the contrast between the thickness of the damp greenery and the sky, a blue flattened by the sun, give this scene a powerful elegiac feeling. The occasional touches of light in the foreground, which fall here and there, mark the passing of time.

This painting was exhibited at the 1804 Salon, along with a view of the Roman Campana on the Appian Way. Treated similarly, although much less intimate in character, this painting is now in the Musée des Beaux-Arts of Nantes. These ideal landscapes of Italy are comparable to the style of Jacques, the "painter of the sun". In fact, the confusion between the corpses of the two artists was often a subject of controversy until the research published by Anne van de Sandt, a confusion that was probably nurtured by François himself. (M.P., tr. J.McA.)

1. Anne van de Sandt, *Les Frères Sablet (1775-1815), peintures, dessins, gravures*, Rome, Carte Segrete / Centre culturel de Rome, 1985, p. 117.
2. Béat de Hennezel, "Beaux-arts. Lettre au Rédacteur du Journal littéraire de Lausanne", *Journal littéraire de Lausanne*, 1796, vol. 6, p. 394.
3. A. van de Sandt, 1985, op. cit., p. 123.
4. *Ibid.*, cat. 100 to 102, p. 121-123.
5. For more on the two views of the cloister of the Charterhouse in Rome, see Anne van de Sandt, *ibid.*, cat. 110, p. 125-126 and cat. 171, p. 155-157.

Joseph François Ducq

(Ledeghem, 1762 – Bruges, 1829)

19. *Venus Leading Paris into Helen's Apartment in Sparta*, 1806

The disappearance of the painted oeuvre of Joseph François Ducq is something striking given the inventory of his works and his public career: he was one of the best-known representatives of the Belgian School in the early 19th century.¹ By no means an



early starter, he only enrolled at the Académie de Bruges when he was eighteen. His aptitudes encouraged him to study under his compatriot Suvée in Paris; arriving there in 1786, he went on to study at the Royal Academy and achieved a certain distinction in local competitions, including a first prize for the painted figure. His studies were interrupted, though, by snowballing revolutionary events; he went back to his family in Bruges in 1792 and did not see Paris again until 1795. After his first showing at the Salon in 1799, he was admitted as a candidate for the Rome Prize the following year and came in equal-second with Ingres. His *Antiochus Sending His Son to Scipio* (whereabouts unknown) was bought by the Minister of Police, Fouché, who commissioned as a sister-piece *Meleager Resisting the Prayers of his Parents* (whereabouts unknown) – one of the main attention-getters at the Salon of 1804, according to Landon.² Like most of the works he exhibited, this one is currently lost, but his line engraving versions and the few pictures available to us give an idea of his stylistic orientation at the time. Like all the other young artists, Ducq was there for the opening of the Museum of Antiquities at the Louvre, which became an annex of the Academy's exhibition rooms and of the private ateliers installed in the palace. Study of the statues there so influenced the way some of these artists painted that they tended towards a form of primitivism. The formal simplification of the allegorical *Dawn*, painted by Ducq in 1803–1804 for a

19. *Venus Leading Paris into Helen's Apartment in Sparta*, 1806

Oil on canvas
63 x 48 cm
Signed and dated on the footrest: J. Ducq.
FAT. 1806

Provenance

– Collection of the Comte de Peellaert-Ghistelles – His sale, Bruges, 19–22 March 1816, lot 6.
– Monaco, private collection until 2019.

Literature

– Charles Van Hulthem, *Discours prononcé dans une réunion d'artistes belges, habitants de Paris...*, (Paris: P. Didot l'Aîné, 1806), p. 23, reprinted in *Le Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, V, Paris, 1806, pp. 445–463 (quoted p. 460).

ceiling in the Imperial Palace at Saint-Cloud (Paris, Musée du Louvre), and the *Annunciation* from the Salon of 1804 (Beauvais, Musée Départemental de l'Oise), reflects this quest for aestheticism. These works demonstrate a community of spirit with Landon that explains the praise this painter-publisher heaped on Ducq in his Salon anthologies.

At the instigation of fellow-Belgian Joseph-Denis Odevaere, winner of the 1805 Rome Prize, Ducq joined him in Rome in December 1806. Eugène de Beauharnais, whom he met along the way, helped him get a studio at the Villa Medici and commissioned a number of pictures from him, including *The Heroism of a Scythian*, a monumental scene of battle between men and a lion.³ He stayed on in Rome until 1813, when he returned to Paris. 1815 saw him back in his native Belgium, where he became a professor at the Academy and was later appointed its director.

Ducq was kept busy as a history painter, but after the fall of Bonaparte he seems to have worked solely in Belgium. Rather than in the museums, his pictures can be traced back via auctions and the art market: while Europe's public collections are home to some of his portraits – in 2019 the Rijksmuseum acquired *Joseph Charles de Meulemeester Working in the Vatican Loggias*, a portrait of the engraver – their history paintings are few. Dated 1806 and painted not long before Ducq left for Rome, *Venus Leading Paris into Helen's Apartment in Sparta* exemplifies his success with senior officials under the Empire: together with its companion piece *Aeneas Relating His Adventures to Dido* (ill. 1), it found its place in the collection of Anselme de Peellaert (1764–1817), without even being shown at the Salon. Briefly a sympathiser with the French Revolution, in 1809 this francophile dignitary held, among other posts, the rank of colonel in the Bruges National Guard, and so impressed Napoleon when the latter visited Bruges in 1810 that the emperor made him an Officer of the Legion of Honour, Count of the Empire and Chamberlain to the Emperor. After the fall of the Empire Peellaert, stripped of his titles and heavily in debt, had to sell all his belongings and died soon after.⁴

Venus Leading Paris into Helen's Apartment in Sparta and its companion piece are especially typical of the taste of someone who celebrated his success by turning his house in Bruges into an Empire palace and having a chateau built in the same style in Saint-André-lez-Bruges. More elaborate than in any of Ducq's other pictures, the neo-Pompeian decor of *Venus Leading Paris* – hangings, marble sculptures and frescoes, together with furnishings of bronze and

(presumably exotic) wood – was modelled on Percier and Fontaine's *Recueil de Décoration Intérieure* in a deliberate echoing of Peellaert's own world. Within the limited dimensions of a *tableau de cabinet* Ducq offers an image in which everything combines to help the viewer escape into the world of fable. On a night of full moon Venus, casting a supernatural glow over the scene, is leading Paris towards the sleeping Helen. A provocative use of chiaroscuro sculpts the figure of the hero (see the study from the museum in Bruges, ill. 2) at the same time as it reveals Helen's sensual nudity in the reclining pose of the Vatican's *Ariadne*. In painterly terms Ducq has found the perfect balance between the formal stylisation of antiquity and the delicate execution of the Flemish tradition of Van Eyck's period – an amalgam that foreshadows his later conversion to the anecdotal genre. (M.K., tr. J.T.)

ill. 1. Joseph François Ducq, *Aeneas Relating His Adventures to Dido*, 1806. Oil on Canvas, 66 × 50 cm. Private collection.

ill. 2. Joseph François Ducq, *Study for Paris*, 1806. Black chalk, 50.7 × 38.5 cm. Bruges, Cabinet des Estampes.

1. See the biographical entry by Dominique Vautier in 1770-1830 – *Autour du néo-classicisme en Belgique*, exh. cat., Brussels, Ixelles Municipal Museum of Fine Arts, 1986 1986 (Brussels: Crédit Communal, 1985), pp. 136–137; and by Denis Coeckelberghs in *Les peintres belges à Rome aux XVIII^e et XIX^e siècles. Bilan, apports nouveaux et propositions*, in *Italia-Belgica*, Institut Historique Belge de Rome, 2005, pp. 243–244.

2. Charles Paul Landon, *Annales du musée et de l'École moderne des Beaux-Arts*, VIII (Paris, 1805), pp. 141–142, pl. 67.

3. Oil on canvas, 276 × 399 cm, Salon of 1810, Eugène de Beauharnais Collection; Florence, Grozzini Palmieri; reappeared at Christie's, New York, 13 January 1995, acquired by Rudolf Nureyev; then Christie's, New York, 15 October 1998, lot 68.

4. See Andries Van den Abeele, *De Noblesse d'Empire in West-Vlaanderen*, in *Biekorf*, vol. 102, 2002, pp. 309–332.

François Pascal Simon GÉRARD

(Rome, 1770 – Paris, 1837)

20. *Hector mourned by his family*

Although his contemporaries considered him to be one of the great historical painters of his time – everything published in memory of him after his death made this point –, François Gérard has gone down in posterity as a portrait painter of royalty. Three unpublished art history theses over the past thirty years have made no difference to this reputation. The man who painted Madame Récamier, who became first painter to Empress Josephine and then to both Louis XVIII and Charles X, has probably

always been an easier sell to the exhibition-going public than the creator of literary compositions and great historical pages.

François Gérard's father was intendant to Cardinal de Bernis, the French ambassador to the Holy See and the family lived in the Cardinal's house in Rome before moving to Paris in 1782. Thanks to support from the Bailli de Breteuil, Minister of the King's Household, the department in which his father now worked, Gérard was sent to the Petite École, a royal boarding school for the arts, for the children of artists and other privileged pupils. In 1786, he was admitted to the studio of Jacques-Louis David. It was the most prestigious atelier in Paris, and a sign of how far his great talent would take him. Gérard established himself as one of the most gifted pupils, along with Drouais, Girodet and Fabre, and became a close assistant to David, who involved him in the making of his painting *The Lictors Bringing Brutus the Bodies of his Sons* (1789 Salon, Paris, Musée du Louvre). Although he was the winner of the second Prix de Rome in 1789, behind Girodet, Gérard had to give up the academic curriculum in order to support his family. But throughout the Revolution, he was able to count on the support of David, for whom, after Drouais's death, he had been the most promising and loyal pupil. Until the Thermidor Reaction, Gérard's conception of history painting was strongly influenced by the themes and codes he had learned from Jacques-Louis David. With the fall of Robespierre and David's disgrace, Gérard shook off that influence and began to produce personal and innovative works of an already romantic sensitivity (*Belisarius*, for the 1795 Salon; *Cupid and Psyche*, for the 1798 Salon), but they earned him little money. Portrait painting, a genre for which he demonstrated more talent than any of his contemporaries, was more profitable at that time and his fame and fortune both increased rapidly. The patronage of Napoleon and Josephine Bonaparte under the Consulate ensured his position close to the levers of power for a long time. He was one of the first artists to receive the *Légion d'honneur* and the first of his generation to be admitted to the Académie des Beaux-Arts in 1812. As a painter at court, he was enough of a diplomat to be able to invite the aristocratic and intellectual elite of the Empire and the Restoration to his salon. Not restricting himself entirely to his role as a court portraitist, however, he accepted several major public commissions that required all his skills as a master history painter – such works as *The Battle of Austerlitz* (Salon of 1810, musée National du Château de Versailles) and *The Entry of Henri IV into Paris* (salon of 1817, idem).



His repertoire, which covered allegory, mythology and modern literature, was extensive. But the only field in which he never managed to demonstrate his genius was probably the one most dear to his heart and which, in the hierarchy of genres, involved the highest degree of historical invention, namely Homeric painting. Gérard never completed his painting of *Achilles swearing to avenge the death of Patroclus* (ill. 1), the largest he had ever undertaken and which he kept out of sight for more than twenty years. Few of his contemporaries ever saw this huge work of art, which was probably begun before 1810, destroyed in 1816 and then begun again; the painter no longer had the courage to complete it, when, as he grew older, the younger generation were describing him as a “disabled veteran of the Fine Arts”.¹ The work was destroyed yet again in the fire at the Musée des Beaux-Arts in Caen in 1944.²

The inspiration for *Hector Mourned by his Family* is an episode in Book 24 of the Iliad. In choosing one of the most pathos-filled scenes in the story, Gérard once again showed his determination to measure himself up to the words of Homer. Two line drawings in the Musée du Louvre (ill. 2), which seem to indicate that he intended to have the composition engraved, are in a state we can assume to be definitive, judging by the squaring-up on one of the two sheets.³ But there is no known version of this project apart from our preparatory wash drawing. There are many variations in those line drawings: the absence of Priam, for example, the pose of the brother kissing Hector, and that of Andromache whose outstretched arms accompany her lament in a gesture that combines both grief and reproach: “O Hector,

20. Hector mourned by his family

Brush and grey wash over graphite, black chalk and pen and brown ink drawing on wove paper
21.4 × 29.3 cm

Literature
Unpublished.

21. *Girl with Crown of Flowers*

Oil on canvas
59.7 × 50.8 cm
On the back of the stretcher, no. 3657 and label 3657 glued on the vertical crosspiece.
Inscription on the top of the stretcher, on partially torn-off paper: *Mis en état de C. (...) Paul (?) Kienart (?), / Ne... Eleve... Haquin / Et rentoilleur des Musées (...) en Belgique et du Musée Impérial de Lille / Honoré de Médailles aux expositions Nationale des produits de l'Industrie Belge / de 184. [et] 1847.*
Oval label on the stretcher: *J. Chenue / French Packer / 10, Great ST .Andrew Street, Shaftesbury Avenue / London, W. C.*

Another label: *3657 / Prud'hon / Portrait of Mlle. Mars.*
On the canvas, French customs stamps: *Douanes françaises – Le Bourget. Service des entrepôts.* (box filled in: *Wildenstein.*), and *Douanes. Exposition. / Paris.*

Provenance

– Mme la générale L'Hériller, Paris. – Gronard (?). – Jean Bartholoni, Paris. – Wildenstein, Paris (exh. 1938 and 1939). – Private collection, UK. – Cesare Lampronti, Rome, 2018.

Exhibited

– 1938, London, Wildenstein, *Women of France in the XVIIIth Century*, no. 17, "Prud'hon, *Portrait of Mademoiselle Mars*", with a historical annotation: "Madame la Générale

what sorrow, what grief unspeakable has thou brought upon thy parents. And what grievous woes will remain for me beyond all others. For at thy death, you did not stretch out your hands to me from thy bed [...]."⁴

Although *Achilles* and *Hector* perpetuate the aesthetics of ideal beauty, the freedom of the drawing reminds us that his contact with the young Romantics had led the artist to experiment with a more spontaneous way of doing things. The composition is more painted than drawn, the *tache* prevails over the line – only the occasional shape is deftly outlined with a stroke of the pen. The sketches on the margins of the central scene are like notes reflecting the thought process – although it is impossible to give any precise explanation for them. A sketch on the reverse may represent the moment of Hector's death (ill. 3). (M.K., tr. J.H.)

ill. 1. François Gérard, *Achilles Swearing to Avenge the Death of Patroclus*. Oil on canvas, 475 × 725 cm. Musée des Beaux-Arts of Caen (destroyed in 1944)

ill. 2. François Gérard, *Hector on his Deathbed*. Black chalk, 38.8 × 49.2 cm. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

ill. 3. François Gérard, *The Death of Hector (?)*, verso of *Hector mourned by his family*, cat. 20

1. Jal's statement was also aimed at Gros and Guérin, see Augustin Jal, *Salon de 1831: ébauches critiques*, Paris, 1831, p. 18. See my essay "Le dernier tableau, ou comment finir au temps du romantisme", in *La Dernière nuit de Troie. Histoire et violence autour de La Mort de Priam de Pierre Guérin*, exhibition catalogue, Angers, Musée des Beaux-Arts, 2012, p. 43-53 (on Gérard's *Achilles*, p. 46-49).

2. The production and history of the work are examined by Christophe Marcheteau de Quinçay, "Les fantômes du musée (II). *Achille jurant de venger la mort de Patrocle* du baron François Gérard (1770-1837)", in *Cahiers du Musée des Beaux-Arts de Caen et des Amis des Musées de Basse-Normandie*, n° 2, 2012, p. 22-35.

3. RF 35639 and RF 35640.

4. *The Iliad Book 24*, translated by A. T. Murray, 1924 (revised by JH) lines 742-745. Online in *The Theoi Classical Texts Library*. <https://www.theoi.com/Text/HomerIliad24.html>

Jacques-Antoine VALLIN (c. 1760 – after 1831)

21. *Girl with Crown of Flowers*

One can well understand why this picture has been considered until now a portrait of the actress Mademoiselle Mars by Prud'hon: the facial expression – of someone listening to an invisible interlocutor – suggests the stage, and the features are sufficiently personalised to imply a portrait. Lastly, a plausible dating to 1800–1820 and the gracefulness of the subject argue for a specific name – Pierre-Paul Prud'hon – in



a happy merging of the fame of an artist with that of his model. As it turns out, however, the picture is not of Mademoiselle Mars, is not a portrait and, despite its manifest quality, is not the work of Prud'hon.

For many years theatre celebrity Mademoiselle Mars – née Anne-Françoise-Hippolyte Boutet (1779–1847) – played young leads ranging from Célimène to Doña Sol at the Comédie Française, where she was a member from 1795 until 1841. She is repeatedly described as a black-eyed brunette,¹ whereas the young woman in the picture has light brown hair and hazel eyes. The model has certainly been individualised, but it is unlikely that resemblance was the goal: this smiling, peaceful-looking figure is displaying her left breast, while the other is discernible through the fine, transparent dress girded just below the bosom. Together with the red ribbon holding them in place, the veil and the flowers embellishing the hair heighten the appeal of a model clearly bent on seducing the viewer; any more precise significance remains unknown. Here we find a worthy successor to the sensual, often denuded and misty-eyed figures that had brought Greuze such wide and lasting success (with the aid of collaborators like his daughter Anne-Geneviève and Constance Mayer).

Prud'hon was no stranger to the genre, using his paintings as sources for the numerous engravings of his "expressions": the full-length figure of *Summer*, part of an ornament painted in 1801 gave rise to an engraving by Prud'hon *fils*, reduced to a bust and titled *The Spanish Coquette* (ill. 1); in 1827 Aubry-Lecomte produced –

under the even more explicit title of *Voluptuousness* – a lithograph of the same languorous image, and these works triggered a wave of fake Prud'hon paintings. Even so, his touch is not recognisable in this lightly brushed figure, reminiscent of the milky skin tones of Jean-Baptiste Regnault, whose works in the same vein are familiar to us (see *Aspasia*, lithographed by Jean Gigoux “under the supervision of Monsieur Regnault, after the picture of Alcibiades.” The Athenian courtesan Aspasia is crowned with flowers and her hair is tied around with a double ribbon and covered with a veil, exactly like our young woman.²

This picture should be reattributed to Jacques-Antoine Vallin, whose artistic kinship with Prud'hon, taken for granted by the critics, is in fact relatively unfounded.³ Almost nothing is known of his life, beginning with his dates of birth and death. Said to be the son of a sculptor and chaser from the Quai de la Mégisserie in Paris, he enrolled at the Royal Academy of Painting school under the patronage of Gabriel-François Doyen (1726–1806) and trained in the ateliers of Drevet (no painter of this name is known; could it be a member of a family of engravers?) in 1779; Antoine-François Callet (1741–1823) in 1786; Drevet again in 1789 and lastly Antoine Renou (1731–1806) in 1791.

Like Prud'hon he made his début at the Salon of 1791, the first “Salon of Liberty”, open to all, with *Storm and Shipwreck* and *Small Landscape*. The Salon of 1793 saw the first of the nymph-filled landscapes that would become his specialty: blending nature and mythology, these compositions could illustrate classical subjects (*Diana and Acteon*, 1810; *Homer Singing His Poems*, 1820, Salon of 1822) or simply offer the eye delectable nymphs frolicking in a river, as with *La Hyre* in the 17th century (Louvre) or *Lagrenée* in the 18th, both of them in the tradition of the Albani and Giuseppe Cesari.

Vallin was an occasional portraitist.⁴ He approached contemporary history in a vein of royalist propaganda: his picture at the Salon of 1817, *The Descendants of Michau* – a genre scene announcing the arrival of Louis XVIII, acquired by the Duchesse de Berry and lithographed⁵ – would be echoed in 1824 by a dealer in plaster casts presenting a family of villagers with the equestrian statue of Louis XIV.⁶

Vallin indulged in the amorous allegory dear to Prud'hon, but in the more deliberately sensual mode of *Love Pursuing Innocence* (1790).⁷ His *Love Guiding Two Lovers to the Temple of Hymen*, shown at the Salon of 1799,⁸ doubtless owes its subject to Prud'hon's *Love Seducing Innocence*, *Pleasure Leading Her On*, *Remorse Following* (Ottawa, National Gallery of Canada, Inv. 45443),

itself derived from Greuze's allegory *Innocence*, *Led by Cupids*, and *Followed by Remorse* (Louvre, RF 2154).

The most substantial part of the Vallin oeuvre, however, consists of groups of bacchantes and other mythological figures offering scope for the portrayal of female nudes. We find him resorting to sweeping, atmospherically limpid landscapes à la Poussin and Claude, peopled by nymphs bathing (Salon of 1819), bacchantes, and companions of Diana (*Diana and Her Nymphs Surprised by Acteon*, Salon of 1810, Louvre, MNR 149); or deploying the same nude figures over the entire picture surface, large and languid (Musée des Beaux-Arts, Tours) or standing, and sometimes stereotyped. Even more prolific is his output of half-length female figures, with or without such mythological attributes as the ivy wreaths or vine shoots that mark their status as bacchantes, Erigone or others; what really counts here is the seductiveness of their unveiled charms.

One often detects in the same picture a recurring figure, depicted from various angles and with different hairstyles, but with a recognisable face. This is notably the case with the Louvre's *Temptation of Saint Anthony* (ill. 3-5),⁹ in which the aging anchorite seems about to succumb to an exuberant band of half-naked women: three of them are dancing at the mouth of his cave while the other six torment him. The two closest to him – one ringing bells in his ears, the other urging him onto the back of a third, kneeling woman – have the same cheerful face, which is also that of *Girl with Crown of Flowers*.

Vallin is a fine example of Neoclassicism's “graceful” – or “Anacreontic” – side, which first really bloomed in France during the Consulate. Prud'hon brought to its apogee a movement that had his fellow student from Dijon, Bénigne Gagneraux, as one of its first practitioners – but which constituted only a minor facet of the work of “grand genre” history painters like Regnault, Girodet and Gérard. (Sylvain Laveissière, tr. J.T.)

ill. 1. Jean Prud'hon after his father, *The Spanish Coquette*, c. 1800. Stippled engraving. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Prints and Photographs Department, Dc 37 fol.

ill. 2. Jean Gigoux after Jean-Baptiste Regnault, *Aspasia*, “from the picture of Alcibiades”. Lithograph. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Prints and Photographs Department, Dc 28 (A) fol.

ill. 3. Jacques-Antoine Vallin, *The Temptation of Saint Anthony*, 1826. Oil on canvas, 46 × 73.5 cm. Paris, Musée du Louvre.

ill. 4–5, details of fig. 3

1. Our vision of Mademoiselle Mars hinges notably on two portraits by François Gérard: one from 1810, known from Lignon's engraving; and the other from 1814, *Mlle Mars en costume moscovite*, oil on canvas, 66 × 54 cm. Munier-Jolain Collection: sale, Paris, 9 December 1910, CP Lair-Dubreuil, no. 17, repr;

l'Hérillier [sic], Paris; Grondard; Jean Bartholoni, Paris.” – 1939, Belgrade, Prince Paul Museum, *Exposition de la Peinture française au XIX^e siècle*; no. 92, repr.: “Prud'hon. *Portrait de Mademoiselle Mars*. A M. Wildenstein, Paris.” – 2019, London, Cesare Lampronti, *Heroines and Muses. Women in European Painting (1600-1900)*, Galerie Michel Descours, in association with Cesare Lampronti, London Art Week, 27 June – 5 July, no. 27, p. 40, repr., and 66 (catalogue entry by M. Korchane).

Literature

– *The Illustrated London News*, 14 May 1938, p. 33, repr.
– *The Illustrated London News*, Christmas 1938 number, p. 25, reproduced in colour.



22. *Sleep*, 1831

Oil on canvas
59.7 × 72.5 cm
Initialed and dated
lower left: *D. 1831*

Exhibition

– 2019, London, Cesare Lampronti, *Heroines and Muses. Women in European Painting (1600-1900)*, Galerie Michel Descours, in collaboration with Cesare Lampronti, London Art Week, 27 June – 5 July, no. 29, p. 42, repr., et 63 (M. Korchane).

- sold in Paris, Espace Tajan, 12 December 2012, repr. colour. United States, private collection. Engraved by E.V. Normand. A copy by E. Godefroy is in the Musée Carnavalet (D 5845) and a miniature by Abraham Constantin is in the Louvre (RF 30863).
2. This image is a detail from Regnault's large picture of 1810, *Socrates Dragging Alcibiades from the Arms of Voluptuous Pleasure*, oil on canvas, 385 × 580 cm. Engraved by C. Normand in C. P. Landon, *Annales du Musée. Salon de 1812*, pl. 52–54, pp. 73–76, although not shown at the Salon; acquired in 1824; placed on deposit by the Louvre (INV. 7884) at the prefecture in Chambéry in 1867; whereabouts unknown since 1907.
3. Little has been written about Vallin: five pages by J. Munier-Jolain, in *Les Arts*, no. 30, June 1904, pp. 26–30, with seven illustrations; an article by Claude-Gérard Marcus in *Art et Curiosité*, July–September 1980, pp. 104–116, with 23 figures; and a very informative, up-to-date biographical note by Jacques Foucart in the catalogue for the exhibition *From David to Delacroix* (Paris, Detroit, New York, 1974–1975, pp. 633–634), in which Vallin was represented by *Diana and Her Nymphs Surprised by Acteon* (1810), brought back from Roanne to the Louvre (MNR 149: presented in the Prud'hon Room in 1992 and currently in the David and His Pupils Room.)
4. *Mademoiselle Hullin, aged four, pupil of the Imperial academy of music, in the role of Cupid*, Salon of 1804, no. 477; *Portrait of Doctor Forlenze*, signed and dated 1807, Salon of 1808, no. 592, London, National Gallery; *Portrait of a Child Playing the Cello*, Salon of 1810, no. 802, Paris, Musée Marmottan.
5. No. 738 in the Salon booklet: "The Descendants of Michau. They are getting ready to celebrate the anniversary of Henry IV's presence in their home and are about to eat a poule au pot when one of their children announces the arrival of His Majesty Louis XVIII in France and brings them white ribbons." Oil on canvas, 73 × 90 cm; sold by Millon 29 November 2018, no. 57, repr. colour.
6. No. 1667 in the Salon booklet: *The Merchant of Plaster Casts*, oil on canvas, 43.5 × 53 cm, signed and dated lower left, 1820; exhibited Salon de Cambrai, 1826, no. 305: "A mould maker presents a family of villagers with the equestrian statue of Louis XIV. (Honourable mention, interiors section). *Les Salons retrouvés*, 1993, p. 172. Sold by Boisgirard, 10 December 1993, no. 3; 10 April 1991, no. 25 bis.
7. Sold at Royan, 16 July 2011.
8. No. 316 in the Salon booklet; sold in New York, Sotheby's, 25 January 2007, no. 104.
9. RF 2394; signed and dated 1826, Salon of 1827.

Claude-Marie DUBUFE

(Paris, 1790 – Celle-Saint-Cloud, 1864)

22. *Sleep*, 1831

A pupil of David from 1804, Claude-Marie Dubufe became one of the most fashionable portrait artists of the Restoration and the July Monarchy. His close connections with the d'Orléans family, whom he met during their exile at Palermo in 1811, greatly contributed to his success and gave his career a direction by providing portraits. This is the genre on which he decided to concentrate after the debacle of the David school in the early 1820s; he attracted a succession of bourgeois and aristocratic clients up to the revolution of 1848.

With *Memories* and *Regrets*, exhibited at the 1827 Salon, showing elegant nude ladies absorbed by sentimental thoughts in the depths of bourgeois beds, Dubufe perfected a modern erotic iconography that became highly successful: "if there is one thing that can console Mr. Dubufe, it is the enthusiasm aroused in Europe by the French creations of the genre in which he excels. The vignettes of the *Journal des Débats* travelled all around the world. The beauties who are so gently dolled up, whom we shall avoid looking at on the boulevards, appear in the boudoirs of the queens of north and south."¹

Conceived also as a pair, *Sleep* and *Awakening* were exhibited at the same Salon. Although the location of this first pair is not currently known, the two later known examples of *Sleep* confirm the success of these compositions. Dated 1831, ours is a more chaste version than the one of 1830 which used to be in a private collection in Versailles (Bréon, p. 68): the young woman's shirt covers her left breast. The tricolour palette of the textiles around her however highlight her skin and black hair just as much, characteristics of Romantic beauty. The originality of the composition and viewpoint, which exalts the sensual abandon of the model, have in addition greatly contributed to the painting's popularity. (M.K., tr. J. McA.)

1. Cited by Emmanuel Bréon in Emmanuel Bréon (ed.), *Claude-Marie, Édouard et Guillaume Dubufe, Portraits d'un siècle d'élégance parisienne*, Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1988, p. 70.

Paul JOURDY (Dijon, 1805 – Paris, 1856)

23. *Woman Putting on Her Earrings*, c. 1841



As was the case for most of the students at the *École des Beaux-Arts* in Paris in the 19th century, Paul Jourdy's training entailed a long period of obscurity. After enrolling in 1820 this pupil of Jérôme Langlois and Guillaume Lethière did not leave until 1834; he emerged with the Rome Prize, but only after numerous failed attempts due more to excessive numbers at the school and in the competition than to lack of skill. As a resident at the Villa Medici in Rome, Jourdy developed a more personal style under the then director, Ingres. The obligation to paint nudes for his submissions to the Academy in Paris suited his obvious interest in the genre: however,

going counter to the male nude tradition for these submissions, and encouraged by Ingres's similar inclination, he almost systematically turned to the fair sex for his models. The outcome for his third-year submission in 1837 was *Woman Putting on Her Earrings*.

The current whereabouts of that work are not known, but our reduced copy – identified thanks to a modello in the Musée Ingres in Montauban – gives an idea of its merits. Rejecting the classical imagery governing the exercise, Jourdy shows a modern woman about to put on her clothes: her dress and a string of pearls are laid out on the bed, and their tactile proximity increases our intimacy with the model. In an interior devoid of all ornament, there is nothing to distract the eye. The treatment of the anatomy is the purest Ingres: the volumes are simplified, the skin tones blend in perfectly and the curves are celebrated; and if the narrowness of the waist does not respect the classical canon it is because the artist has made no attempt to hide the physical deformation caused by the corset. This did not provoke the disapproval of the members of the Academy: "The drawing of the figure is tasteful, the pose graceful and simple, and the limbs well modelled." (for this quote and the following see the Literature above) The only misgiving had to do with the colours, whose "tints were purplish and ponderous." A defect that has been remedied in our version.

Shown at the Salon in 1841, *Woman Putting on Her Earrings* was generally well received: "The tone may be brownish," wrote the critic in *L'Artiste*, "but the pose is graceful and the drawing subtle, elegant and accurate; this is more than a study, for the body brims with sensuality and the face with character." The lifesize painting has been lost from sight since it was acquired by King Willem II of the Netherlands when the Salon closed, but this reduced copy points to one of the finest female nudes of the Ingres school, anticipating even such works by the master as *Vénus anadyomène* (*Venus Anadyomene*; 1808–1848, Chantilly, Musée Condé) and *La Source* (*The Spring*) (ill. 1). (M.K., tr. J.T.)

ill. 1. Jean Auguste Dominique Ingres, *The Spring*, 1820–1856. Oil on canvas, 163 × 80 cm. Paris, Musée d'Orsay

23. *Woman Putting on Her Earrings*, c. 1841

Oil on canvas
128 × 75 cm

Provenance

– Collection of an ambassador until 2018.

Literature of the picture shown at the Salon in 1841

– Wilhelm Ténint, "Salon de 1841", *La France littéraire*, V, 4 April 1841, p. 137.

– Anonymous, "Salon de 1841", *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts*, 2nd series, VII, 1841, p. 249.

– Anonymous, "École royale des beaux-arts. Envois des pensionnaires de Rome", *Journal des artistes*, no. 17, 21 October 1838, p. 238.

– Alphonse Karr, *Les Guêpes*, 2nd series, new edition, Paris, 1858, p. 255.

– François Fossier (ed.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*. New series, 19th century, VI: Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1835-1841, Société de l'Histoire de l'Art Français / Académie de France à Rome, 2016, p. 474.

– Béatrice Bouvier and Dominique Massounie (eds.), *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts*, VI: 1835-1839, Paris, École des Chartes, 2003, p. 467.

Exhibition

– 2019, London, Cesare Lampronti, *Heroines and Muses. Women in European Painting (1600-1900)*, Galerie Michel Descours, in collaboration with Cesare Lampronti, London Art Week, 27 June – 5 July, no. 35, p. 52, repr., et 63 (M. Korchane).

James PRADIER (Geneva, 1790 – Bougival, 1852)

24. *The Guardian Angel of the Children of France, with a Child*, 1842

24. *The Guardian Angel of the Children of France, with a Child*, 1842

Bronze
35.5 × 26.8 × 18.5 cm
Inscribed on the terrace, left: *Susse F^{es} d^{es} Pradier*

Literature

– Claude Lapaire, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique*, Milan, 5 Continents Éditions, 2010, cat. 182, p. 313-314.



25. *An Angel Keeping Vigil Over the Duke of Bordeaux*

Pen and brown ink, brown wash over graphite sketch
23.6 cm × 28 cm
Signed lower left: *P. Révoil*

Provenance

– From an *album amicorum* for Louis Aimé-Martin (Lyon, 1782 – Paris, 1847) dispersed in 2017.

Literature

Unpublished.



Pierre RÉVOIL (Lyon, 1776 – Paris, 1842)

25. *An Angel Keeping Vigil Over the Duke of Bordeaux*

The model of the statuette of the *Guardian Angel of the Children of France* by James Pradier derives from a monumental project that was never realized, “The Genius of France Protecting the Count of Paris”, which commemorates the birth of Robert Philippe, Duke of Chartres, in 1840, alongside his brother Louis-Philippe, Count of Paris, who was two years older.¹ The same year, Pradier designed a variant with a single child, the angel now holding a lute, which should probably be dedicated to the little Count of Eu born in 1842. No other casting of this model by the Susse brothers has been identified to date. The previous year, these same founders had produced a statuette with very similar iconography, a guardian angel sitting, a sleeping child on its knees, for which a contract and a document of transfer of rights exists. However, most of the copyrights transferred by Pradier were lost around 1865 when John Pradier, the sculptor’s son sued the founders Susse.² A limited edition and the absence of documents relating to this model could explain why no other example is known or has been mentioned.

The production of statuettes after models by James Pradier became very popular in the 1830s. His work was circulated in this way in the homes of amateurs who discovered his marbles at the Salon and wanted to own replicas of them. Profane and mythological, even chivalrous subjects were the most famous and best appreciated. For this reason, *Sappho* is probably the most emblematic model.³ However, simultaneously, Pradier also designed groups of contemporary or religious subjects. Hence, on a preparatory drawing, the *Guardian Angel* is next to a sketch for *La Gimblette*, a small terracotta after a lost painting by Fragonard that is known by a print (ill. 1).⁴

The group of *The Guardian Angel* relates to the context of the July Monarchy and the fashion for Neo-Gothic spread by Marie d’Orléans. The angel, which is reminiscent of the *Smiling Angel* of Strasbourg cathedral, a masterpiece of the 13th century halfway between classical Gothic and the Saint-Louis style, is related to models sculpted by Marie d’Orléans. The angel on the cenotaph of Duke Ferdinand who died in an accident in 1842, sculpted in marble by Henri de Triqueti after a

model by Ary Scheffer, Marie d'Orléans's master and combining a work by the deceased pupil, is stylistically very close.⁵

The iconography of the birth of a royal heir appears in all the regimes of the 19th century. It is a talisman against the dread of the dynastic order being overthrown, a threat that had been fulfilled regularly since the Revolution. Though the arrival of the providential child was a consolidating factor for a reigning dynasty, its depiction does not derive from heroic mythology, but is instead borrowed from Christian imagery that bears hope – rather than Hercules smothering snakes in his cradle, it comprises a babe watched over by an angel. Comparison of the drawing by Révoil with Pradier's group suggests the same iconography, but it is another heir that is being celebrated by the artist who supported the Bourbon dynasty. He did not pledge allegiance to Louis-Philippe and was in fact considered to have resigned from his position as a professor at the Lyon Drawing School after the 1830 Revolution.⁶ The Child in his drawing is therefore more likely to be the Bourbon heir, Henri of Artois, Duke of Bordeaux, son of the Duchess of Berry who had appointed Révoil her painter in 1822.

A painter of medieval subjects and collector of "Gothicities", Révoil ultimately proved to be less Gothic in this drawing than Pradier by draping his angel in the manner of Raphael or his modern emulator, Ingres (the *Vow of Louis XIII*), rather than in the fashion of the age of Saint Louis. The subject is in addition quite unusual for him and must have been composed especially to please the person for whom it was intended, the writer Louis Aimé-Martin, a follower of Bernardin de Saint-Pierre who had become curator of the Saint-Geneviève library (M.P. and M.K., tr. J.McA.)

ill. 1. James Pradier, *Preparatory drawing for The Guardian Angel of 1842 and La Gimblette*, pen and brown ink over a graphite sketch. Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 94.5.

1. Claude Lapaire, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique*, Milan, 5 Continents Éditions, 2010, cat. 181, p. 313.

2. Douglas Siler (éd.), *James Pradier. Correspondance, t. III (1843-1846)*, Geneva, Droz, p. 6-7, n. 3

3. See Guillaume Garnier, "Pradier et la statuette", in *Statues de chair, sculptures de James Pradier 1790-1852*, Musée d'Art et d'Histoire de Genève, 1985, p. 246-253.

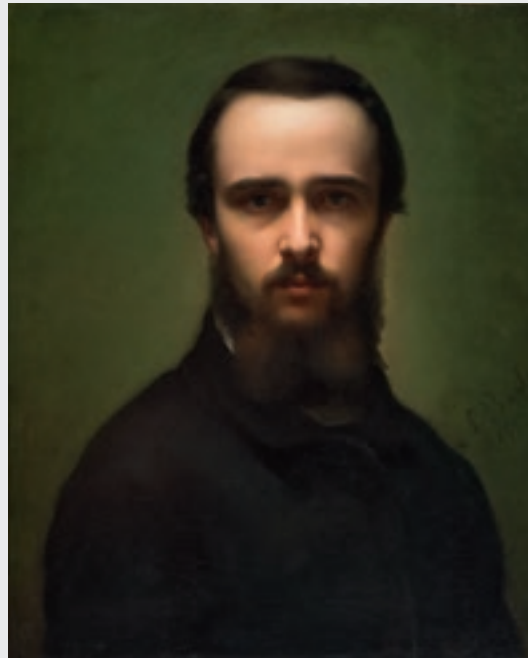
4. C. Lapaire, op. cit., cat. 495, p. 431.

5. Plaster model by Ary Scheffer and after Marie d'Orléans in the Dordrechts Museum, and execution in marble by Henri de Triqueti at Notre-Dame de la Compassion, Paris. Voir Anne Dion-Tenenbaum (dir.), *Marie d'Orléans 1813-1839, princesse et artiste romantique*, Paris, Musée du Louvre-Somogy, 2008, p. 75.

6. Marie-Claude Chaudonneret, *La Peinture troubadour. Fleury Richard et Pierre Révoil*, Paris, Arthena, 1980, p. 115.

Paul BOREL (Lyon, 1828 – id., 1913)

26. *Self-portrait*, 1855



26. *Self-portrait*, 1855

Oil on canvas
61 × 50 cm
Signed and dated
lower right: P. Borel / 1855

Literature
Unpublished.

From the moment this son of a Lyon merchant family became an orphan at the age of ten, his future as an artist and devoted Catholic was settled: in the boarding school in nearby Oullins that he and his brother were sent to by their paternal grandparents in 1838, he would find a home, a family and a vocation. The education provided by the charismatic Abbé Lacuria, a follower and active advocate of Lamennais's theology and aesthetics, had a profound influence on a small group of students committed to their faith and the making of art. Several of them, including the Captier brothers and Louis Mouton, became priests, and Paul Borel would marry Mouton's sister Adèle after hesitating between the religious and the artistic callings.¹ However, while art left him no choice, he was not interested in the standard academic training: as masters he opted for Ingres (briefly), Hippolyte Flandrin and, most importantly, Louis Janmot, with whom he became the closest of friends.

In 1860, two years after his wife's untimely death, an inheritance made him comfortable for life and free to practise his art with no need to go searching for commissions. Indifferent to success

27. *Portrait of Louis de Vaugelas as a child*, c. 1850

Oil on panel
25.5 × 20 cm
On the reverse side,
a partially obliterated
inscription in black
ink: (Louis de)
Vaugelas / 854
Mark on reverse side:
TACHET / BREVETE /
A PARIS

Provenance

Louis de Vaugelas
collection; inherited
by Marie de Vaugelas
(born c. 1890);
inherited by her
granddaughter. –
Private collection,
Paris.

Literature

Unpublished.

Certificate of the
Comité Pierre Puvis
de Chavannes dated
30 June 2014.

and fame – he described his role as an artist as “priestly” – he kept his talent and generosity for the institutions he loved. He endowed the school in Oullins, now run by the Dominicans, with a chapel commissioned from the architect Pierre Bossan, and spent twenty years decorating it. Another of his major works was the decor for the church at Ars-sur-Formans, inspired by his meeting with Jean-Marie Vianney, the famous “Curé d’Ars”.² Huysmans is one of the few writers from outside Lyon to have reacted to Borel’s work, in his novel *The Cathedral* (1898): “An unknown artist, living in the country, and never exhibiting in Paris, was painting pictures for churches and convents, working for the glory of God and refusing all remuneration from priests or monks... At first sight Pierre Borel’s work is neither cheerful nor attractive; the phrases he used might often have made a partisan of the modern smile; and besides, to judge his work fairly it is indispensable to get rid of part of it, to refuse to see anything but that which has evaded the too-familiar formulas of commonplace unctious; and then what a spirit of manly fervency, of ardent piety, filled and upheld it.”³

Borel’s self-portrait of 1855 is a new example of the singular Lyon School leaning towards introspection. Self-affirmation always took an odd or original turn under the brushes of Bonnefond, Guichard, Janmot and Flandrin.⁴ The fascination of Borel’s effigy lies in its chiaroscuro. It is no coincidence that the painter is lit from above, with a halo around the head and shoulders: this is the self-portrait of a man radiating faith. The melancholic candour conveyed by the deeply shadowed eyes is not unlike that of certain saints. But in thus idealising himself this young man of twenty-seven is also setting out to charm; and since the picture’s provenance is unknown, we can legitimately suppose it was painted for his fiancée, Adèle Mouton, whom he married the following year. (M.K.)

1. See Élisabeth Hardouin-Fugier in *Les peintres de l’âme. Art lyonnais du XIX^e siècle*, exh. cat., (Lyon: Musée des Beaux-Arts, 1981), p. 99.

2. See Félix Thiollier, *Paul Borel, peintre et graveur lyonnais, 1828-1913* (Lyon: Lardanchet, 1913).

3. Joris-Karl Huysmans, *The Cathedral*, trans. Clara Bell (Los Angeles: Aegypan, 2006).

4. See Sylvie Ramond and Stéphane Paccoud (eds.), *From Rembrandt to the Selfie*, exh. cat., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle; Lyon, Musée des Beaux-Arts; Edinburgh, National Galleries, 2015–2016; and *Le Moi en face. Autoportraits de Giordano à Molinier*, exh. cat., Lyon, Galerie Michel Descours, 2016.

Pierre PUVIS DE CHAVANNES

(Lyon, 1824 – Paris, 1898)

27. *Portrait of Louis de Vaugelas as a child*, c. 1850



Born in Lyon, Pierre Puvis de Chavannes was sent to the Lycée Henri-IV in Paris in 1840 to prepare for the École Polytechnique entrance exam. His parents’ plans for him to become a civil engineer came to naught because of their early death and the long illness that afflicted him after it. In fact, the young man had no definite idea what he wanted to do until a first trip to Italy, in 1846, aroused his interest in art. On his return, prompted by “a vague urge to paint”, he went from atelier to atelier, first with Émile Signol, then Henri Scheffer, Eugène Delacroix, and Thomas Couture, without staying long with any of them. Nor did he take classes at the École des beaux-arts, but worked, as he put it himself, as an amateur.

Not recognizing “any other school than the free pursuit of taste and study guided by instinct”, he was nevertheless much influenced by Chassériau’s monumental painting for the Cour des Comptes. Théodore Chassériau had been a student of Ingres; he was five years older than Puvis, who greatly admired him. The monumental genre brought Puvis his first success at

the Salon of 1861; *La Paix* was acquired by the State and became the first piece in the great decorative cycle at the Musée d'Amiens. The work exhibits many of the defining qualities of his style: matt paint in pale colours, space without depth, static composition, figures from the classical canon, lack of relief – he took these characteristics of Italian Renaissance frescoes and used them to revive that tradition, but with no hint of academicism. Although his deliberately archaic style raised objections and ridicule from the proponents of realism, Puvis nonetheless continued to plough the ideal, allegorical furrow of an art that strove for universality.

Orphaned at the age of nineteen, Pierre was supported by his older brother and sisters. Since he liked to paint portraits for practice, it is not surprising that he used members of his family as models in his early work.¹ Usually painted on small panels made by Tacher, these private paintings tended to be close-up portraits of the sitter's face. And this is the case with the portrait of Louis de Vaugelas (1841-1921), the eldest son of Marie-Antoinette Puvis de Chavannes, the painter's sister, and Claude-Aimé Vincent de Vaugelas. The vibrant brush strokes deftly convey the softness of the boy's expression and his gaze, while the grain of the panel, showing through under the paint, adds to the delicate sensitivity of the face. Comparison with another portrait of the boy (ill. 1), which is still in the artist's family, suggests that ours was painted at a slightly earlier date.² (M.K., tr. J.H.)

ill. 1. Pierre Puvis de Chavannes, *Portrait of Louis de Vaugelas*, 1851. Oil on panel, 35 × 26.5 cm. Private collection.

1. Aimée Brown Price, *Pierre Puvis de Chavannes. A catalogue raisonné of the painted work*, New Haven-London, 2010, I, p. 9, 20-21.
2. *Ibid.*, II, p. 14, cat. 16, repr.

Holger DRACHMANN

(Copenhagen, 1846 – Hornbæk, 1908)

28. *Maire Island, Marseille*, c. 1867

Although Drachmann appears less in anthologies of Danish paintings than his contemporaries of the second generation of the Golden Age, this is because he is known to posterity more as a poet, novelist and dramatist than as a painter. A central figure of the “modernist breakthrough” of Danish literature with Georg Brandes, he was well received as a writer far beyond the borders of his country. However, he was



initially destined to be a painter and entered the Royal Academy of Fine Arts in 1866, where he was trained by the marine painter Carl Frederik Sørensen. Due to his fragile health he toured the Mediterranean in 1867. But it is the rough beauties of Skagen that inspired Drachmann's painterly sensitivities. It is as a result of his initiative that an artist's colony formed on the island, after he had praised it as an “Eldorado for artists” in an article of 1871.¹ This decisive year was also the date of his trip to London and his discovery of English socialism which had an enormous influence on all his literary work. The celebration of both sea and the men that inhabit it was the theme that crystallised his social preoccupations. Anchored in the reality of the island of Skagen, Drachmann's prose took as its first subject Lars Kruse, a fisherman whose story he told in the form of an epic: *Lars Kruse: En Skildring Fra Virkelighedens Og-Sandets Regioner (Lars Kruse: A Picture from Regions of Reality and Truth)*, which met with immediate success.

Around 1900, the work of this “Prince of Danish poets”² was translated and circulated among French newspapers and magazines. In *La Revue hebdomadaire*, L. Bernardini defined the nature of his poetry very well: “although he was the personal friend of Brandes and to a certain extent was influenced by his innovations, he still owes a great debt to the old German Romanticism, and was shown always to be opposed to the French school and especially to the genre of Impressionism that, in Denmark, so quickly came from the imitation of the Goncourts and Zola. In the first place, he was a lyricist and his novels were made more interesting due to this breath of lyricism that animated them by his descriptions of nature.”³

Critics mentioned that “before concentrating on literature, [Drachmann] had been a painter of marines. He has kept an interest in them and the

28. *Maire Island, Marseille*, c. 1867

Oil on canvas
32 × 56 cm
Inscribed on the
stretcher at the back:
Holger Drachmann
(...)

Exhibition

– Roubaix, Le Havre, 2013-2014, *Le siècle d'or de la peinture danoise. Une collection française*, Roubaix, La Piscine; Le Havre, MuMa, p. 182-183, n° 175, repr. and p. 211.

feel for grand horizons. And, through all his work, a fresh current of salty air circulates". The view of the *Island of Maire*, located west of the Les Goudes quarter off the coast of Marseille, is a perfect example. This work from the artist's youth, probably created during his voyage around the Mediterranean in 1867, is still marked by Eckersberg's influence, characterised by a feeling for space, strong light and detailed execution. Drachmann's interest in this strange volume emerging from the waters is especially comprehensible on the part of an artist familiar with the Møn Klint, another Danish natural curiosity sculpted by the winds. (M.K., tr. J.McA.)

-
1. Patricia G. Berman, *In Another Light. Danish Painting in the Nineteenth Century*, New York, 2007, p. 141-142.
 2. *Le Monde artiste*, 7 October 1900, p. 635.
 3. L. Bernardini, "En Scandinavie (suite). VI. Littérature danoise (suite)", *La Revue hebdomadaire*, XX, January 1894, p. 404.
-

Jean-Baptiste CHATIGNY

(Lyon, 1834 – id., 1886)

29. *Jean-Jacques Rousseau Sleeping in the Cave of Les Étroits, Lyon, c. 1877*



29. *Jean-Jacques Rousseau Sleeping in the Cave of Les Étroits, Lyon, c. 1877*

Oil on canvas
43 × 92 cm
Signed and located
lower left: J.
Chatigny / Lyon

Literature
Unpublished

Like James Bertrand and Pierre-Charles Comte, Jean-Baptiste ("Joanny") Chatigny is a forgotten representative of the Lyon "post-troubadour" school. Son of a former soldier of the Empire turned silk-dyer, he trained in Vibert's engraving class at the École des Beaux-Arts de Lyon in 1848–1851. In 1852 he went to Paris and studied under Picot and Couture, but ultimately opted for masters from Lyon: Paul Chenavard and Hippolyte Flandrin. Begun in 1853, his project for the large-scale composition *Lyon Celebrities* so impressed his teachers that they managed to have

him exempted from military service. However, it was only after a two-year stay in Italy (1858–1860) and his return to Lyon in 1862 that he began his career, aided by the prestige that attached to being Flandrin's student. Beginning in 1864, he showed portraits and genre scenes at the Salons in Paris and Lyon, but it was his religious ornamentation that earned him his reputation in the region – Chalon-sur-Saône, Villefranche-sur-Saône, Paray-le-Monial, Lyon – and, through Charles Blanc, chief administrator of the École des Beaux-Arts, the commission for a copy of a fresco in the Roman monastery of Sant'Onofrio, for the European Museum. On his return in 1873, after twenty years of gestation, Chatigny presented his *Lyon Celebrities* at the Salon in Paris; acquired by the state, it was placed on deposit in the museum in Lyon, and is now in the city's law courts. His degree of success in his home city is indicated by his substantial submissions to the annual Salon there and the number of students who flocked to his atelier.¹

At the Paris Salon of 1878 Chatigny showed a picture titled *The Youth of Jean-Jacques Rousseau*, which was presented ten years later at his retrospective at the Stock Exchange in Lyon, this time as *Jean-Jacques Rousseau in the Cave of Les Étroits, Lyon*. This Lyon myth springs from Rousseau's *Confessions* and his recollection of having slept under the stars, late in the summer of 1731, on a country road just outside Lyon: "I particularly remember having spent a delicious night outside the city on a road that skirted the Rhône or the Saône, I cannot remember which. On the other side were terraced gardens. It had been a very warm day; the evening was charming, the dew moistened the faded grass; a calm night, without a breeze; the air was cool without being cold; the setting of the sun had left crimson vapours in the sky, which tinged the water with its roseate hue, while the trees along the terrace were filled with nightingales gushing out melodious answers to each other's song. I walked along in a species of ecstasy, giving up heart and senses to the enjoyment of the scene, only slightly sighing with regret at enjoying it alone. Absorbed in my sweet reverie, I prolonged my walk far into the night, without perceiving that I was wearied out. At length I became aware of it and lay voluptuously down on the tablet of a sort of niche or false door sunk in the terrace wall. The canopy of my couch was formed by the overarching boughs of the trees; a nightingale sat exactly above me; its song lulled me to sleep; my slumber was sweet and my awaking still more so. It was broad day; my eyes on opening fell on the water, the verdure and an admirable landscape."

Modello or ricordo, our version preserves the memory of a wonderful but now unlocated picture, characteristic of an inventiveness as a history painter that systematically has its roots more in genre painting than in the classical tradition. Opting for an elegiac vision that enabled the insertion of a landscape and a crepuscular sky, our painter gives credence to the cave myth that goes unmentioned by Rousseau, having been fabricated in the 19th century. (M.K., tr. J.T.)

1. See the entry by Elisabeth Hardouin-Fugier in *Portraitistes lyonnais, 1800-1914*, exh. cat. (Lyon: Musée des Beaux-Arts, 1986), pp. 92–95.

Arthur George WALKER

(London, 1861 – Parkstone, Dorset, 1939)

30. *The Incantation*, 1893



In his volume on contemporary sculptors published in 1921, Kineton Parkes classified Arthur George Walker among the independent English artists: “There are sculptors today, and of the immediate past, who acknowledge no influences, and who, moreover, deplore the training they received: men who stand alone and apart from all groups, schools and associations. Sometimes their work is so individual as to call for this isolation, sometimes it is more or less in conformity with the work of the academies, and definitely resembles the products of the schools. Still, these artists, possessing an individualistic and egoistic personality strongly developed seem to differentiate from their fellow-artists and to form a heterogeneous class of their own. Such a one was Stirling Lee, and others are Arthur Walker, Jacob Epstein, John Tweed, and Havard Thomas to name only a few.”¹

Walker’s independence comes in fact more from his temperament than a propensity to innovate. His aesthetic lies in the continuity of the academic practice that he assimilated when he entered the Royal Academy as a pupil in 1883. He became an associate member in 1925, then a full member in 1936. According to Parkes he was both master and slave of his art, as he made it his only reason for living. The case of the Walker siblings is in addition intriguing, as the two brothers and sister lived together with an aunt, without ever marrying. Walker is described as an indefatigable traveller, never neglecting any of the stages of his creations, including those usually reserved for the workshop assistant or founder. He made large monumental groups as well as highly precious objects, working stone, marble, ivory, silver, gold and ebony with equal skill.

But sculpture was not the only form of art he created, he was also a mosaicist, illustrator and painter. *The Incantation* is a perfect example of the permeability of his practices, because this early work was transposed to three dimensions some thirty three years after its creation, in a marble group called: *The Necromancer: Cleopatra and the Priest Harmachis* (ill. 1). The subject is taken from an 1889 adventure novel by H. Ridder Haggard, *Cleopatra: Being an Account of the Fall and Vengeance of Harmachis*, a work that was more original in literary terms than the writer’s previous successful texts, such as *King Solomon’s Mines* or *Allan Quatermain*. Haggard created the portrait of a decadent queen who was violent and voluptuous, a manipulator, whom the priest Harmachis had been tasked with overturning in order to restore the lost grandeur of Egypt. In order to be appointed chief astrologer and magician to the queen, he demons-

30. *The Incantation*, 1893

Watercolour on paper laid down on canvas
76 × 132 cm
Monogrammed and dated lower left:
18AGW93

Exhibition

– London, 1893, Royal Academy, no. 1036.
– 2019, London, Cesare Lampronti, *Heroines and Muses. Women in European Painting (1600-1900)*, Galerie Michel Descours, in collaboration with Cesare Lampronti, London Art Week, 27 June – 5 July, no. 15, p. 26, repr., et 66 (M. Korchané).

trates his divination talents to the queen by making the body of Caesar, riddled with bloody wounds, appear before her eyes. (M.K., tr. J.McA.)

ill. 1. Arthur George Walker, *The Necromancer: Cleopatra and the Priest Harmachis*, c. 1926. Marble, 60.9 × 41.9 × 55.9 cm. London, The Royal Academy

1. Kineton Parkes, *Sculpture of To-Day*, New York, 1921, I, p. 111.

Pelle SWEDLUND (Gävle, 1865 – id., 1947)

31. *Breton Woman in an Interior*,
Concarneau, 1894

31. *Breton Woman in an Interior*,
Concarneau, 1894

Oil on canvas
55 × 43 cm
Signed and dated lower right:
Pelle Swedlund / Concarneau / 94



The history of art has not yet given due justice to this artist who fell into oblivion after his death. It is true that fragile health, a solitary temperament and a career during which he travelled a lot, did not allow Pelle Swedlund to give his oeuvre the dimension his early work had implied. After studying at the Stockholm Fine Arts Academy, from 1889 to 1892, he went to France where he lived for three years, between Paris and Brittany. Contact with Gauguin and the painters of the Pont Aven School, led the Swede to distance himself from academic standards and explore the

path of Synthetism. Although it was also in France that he discovered Symbolism, the myth of *Bruges-la-Morte* which developed from Georges Rodenbach's novel (1892) led him to this city, the second stage of his artistic maturation. He lived there in 1898-1899 and created paintings that brought him success on his return to his homeland. At the exhibition of the Association of Swedish Artists in Stockholm in 1899, the Nationalmuseum acquired *Sommarkväll* (*Summer Evening*), and the Gothenburg museum, *Det öde huset, Brügge* (*The Deserted House, Bruges*), a composition the success of which is confirmed by several later repetitions. Until 1912, he lived mainly in Italy, while sending his works to exhibitions in Sweden and around Europe – at the Venice Biennale of 1901, to Munich in 1905, where he was awarded a gold medal, and to Rome in 1911. Far from the southern views the Scandinavians gave Italy in the 19th century, his Italian paintings are twilight visions filled with a profoundly melancholic sentiment. Concurrently with this Symbolist view, Swedlund continued to explore the modernism of the Nabis in compositions with synthetic forms and bright colours that are reminiscent of those of Félix Vallotton. The paintings inspired by the island of Visby, which fascinated him, are a synthesis of these two tendencies. At the end of his life, Swedlund was curator of the Thiel Gallery, from 1932 to 1946.

Due to the absence of a monograph and first hand sources it is not possible to establish under what circumstances Swedlund and Gauguin met, as is mentioned in biographical notices about him. It could have been at the Académie Vitti, where Gauguin taught in 1894, or as is more likely, with the Franco-Swedish couple comprised of the musician William Molard and the sculptor Ida Ericson-Molard, who lived in the building at 6, rue Vercingétorix where Gauguin set up his studio at the start of the same year. Ida was the agent through whom Scandinavian artists passing through Paris met innovative French artists. *Breton Woman in an Interior*, one of the rare surviving paintings from Swedlund's French period, shows how he had assimilated Gauguin's lessons while showing his own singularity. Standing on the landing of the upper floor of a house, under the slope of a roof opened by a skylight, a young woman watches her companions through a window below. Only two headdresses are visible, the silhouette of the passers-by is completely blocked by the landing. The telescoping of planes, the absence of any transition between the close areas and distance, recall the system used by Gauguin for his *Vision of the Sermon*

(Edinburgh, National Gallery of Scotland), one of the founding paintings of Synthetism, transposing it into the register of a genre scene. But in this image with its disconcerting treatment of space, created by the effect from far above, the painter's character is revealed in the impossibility of any communication between the figures. By stealing her from the spectator's view, the young woman watching standing in the shadows shows nothing of either her feelings or intentions. Although the painting is an original exercise in artistic experimentation, it also foreshadows future work by Swedlund, which identifies with solitude and silence, to the point that figures disappear almost completely. (M.K., tr. J.McA.)

Gustaf FJAESTAD

(Stockholm, 1868 – Arvika, 1948)

32. *White Frost, Värmland*, 1908



Gustaf Fjaestad is considered a major personality of Swedish art at the turn of the 20th century for two types of work. He is the designer of furniture sculpted in wood with organic forms and plant based decoration that are an original Scandinavian interpretation of Art Nouveau. But Fjaestad owes his fame above all to his paintings of snow covered landscapes, a genre in which he was an initiator and who enjoyed international fame. Exhibited in New York in 1913,

they became extraordinarily popular and led to the constitution of the Group of Seven, an essential step that was also a driving force for the history of landscape painting in Canada and in the North of the USA. Before becoming a painter, Fjaestad had been a high ranking cyclist and speed skater, and was among the sporting elite of Sweden. He stood out especially by becoming the world record holder in the English mile of speed skating (1891), and by winning one of the most important Scandinavian bicycle races (Mästerskapsridt, 1892). However, he was destined for an artistic career when he entered the Academy of Fine Arts of Stockholm, an education that led him very soon to frequent the studios of two major late 19th century artists: Bruno Liljefors and Carl Larsson. In addition, he worked with Larsson on decors for the Stockholm Nationalmuseum. His paintings were shown in public for the first time in 1898 at an exhibition organized by the Union of Artists, while his first solo exhibition, which combined paintings and objects illustrating his interest in folklore traditions, took place ten years later in Stockholm. His works were exhibited on many occasions in Germany, England, then in Sweden, obviously, and met with enthusiasm, making him very popular and leading to undeniable economic success.

Gustaf Fjaestad worked very little in the capital which he left in 1898 to establish a group of artists at Rackstad, near Arvika (Värmland region), in Western Sweden. Formed by his wife Maja, who was interested in textile art, and several artists who wanted to establish a strong connection with nature, the Racken group focussed on painting the beauty of the vast expanses and rugged hilly landscapes that are a foundation of Swedish identity.

The two elements that make Fjaestad's art captivating are the feeling for construction and colour. Though his paintings are infinite variations of a single theme consisting of the Värmland under snow, far from repeating himself, he permanently renews it creating compositions with different effects, sometimes contemplative when a frontal view stretches into the distance; dynamic when the artist places the viewer in the perspective of a path dug into the snow; subjective when, in filling the entire composition with a fragment of nature, the painter changes its meaning and ventures into Symbolist terrain. In addition, Fjaestad's studies of colour are tonal, consisting of exploring harmonies of monochrome and different shades of the same colour provided by light spread over a northern landscape at different times of the day, in different types of weather.

32. *White Frost, Värmland*, 1908

Oil on canvas
104 x 97 cm
Signed and dated
lower right: G
Fjaestad / Vermland
1908

Provenance

– Köpman Manne Levinovitz (1891-1975) Collection, Filipstad.
– Jack Levinovitz (1928-2018) Collection, Stockholm.

Literature

– Christian Faerber (red.), *Konst i svenska hem II: målningar och skulpturer från 1800 till våra dagar*, band I, 1942, upptagen i Köpman Manne Levinovitz samling, Filipstad, nr. 179, p. 141.

In *White Frost*, frozen branches of pine invade the field of vision from all sides, partially hiding the view of a bared bushy tree on the edge of a frozen lake, under a snow-filled sky. In addition to the construction the artist preferred, the painting is borderline in chromatic terms, the palette is so restrained. The subtlety of the white-grey shades connects Fjaestad to the harmonic work of Whistler. (G.P. and M.K., tr. J.McA.)

Émilie CHARMY

(Saint Étienne, 1878 – Crosne, 1974)

33. *Standing Female Nude*, c. 1902-1905

33. *Standing Female Nude*, vers 1902-1905

Oil on cardboard
99.7 × 67.5 cm
Signed bottom right:
E. Charmy

Exhibition

– *Le Début du Siècle aux Indépendants 1902-1905*, Grand Palais, 1967.
– 2019, London, Cesare Lampronti, *Heroines and Muses. Women in European Painting (1600-1900)*, Galerie Michel Descours, in collaboration with Cesare Lampronti, London Art Week, 27 June – 5 July, no. 36, p. 53-54, repr., et 63 (P. Ruellan).



“It is not even certain that she ever develops in any striking way. ‘Progress, process, school...’, these words have no place here, under the name of an artist who was born so well-armed against them.”¹ Throughout her career, which began in the last years of the 19th century, Émilie Charmy had always shunned conventions, norms, and settled, comfortable, situations, as the French writer Colette so

aptly observed. Born into a Saint-Étienne family but orphaned when she was fifteen, Charmy moved to Lyon in 1898 with her brother, where she met the flower painter Jacques Martin (1860-1937), who became a sort of spiritual father to her. She refused academic or institutional training, preferring Jacques Martin’s private tuition, which became the basis for developing a personal style in the wake of the post-impressionists.

In 1903 she decided to settle near Paris. Her first exhibition was eight paintings shown at *the Salon des Artistes Indépendants*. Two years later, Émilie Charmy was noticed at the Salon des Indépendants (1905) by the young gallery owner Berthe Weill, who “sensed a personality”, and appreciated the fact that she “did not belong to any chapel,” and had made a firm decision “not to be tempted by any ready-made, easy formula [...] to stick to her own course [...] and to impose her personality.”² The two women forged a powerful bond of friendship and continued the partnership they had begun during that historic year for *Fauvist* painting until Weill’s death in 1951 (ill. 1). Charmy presented two still lifes at the 1905 Salon d’automne, which was famous for having hung the works of Camoin, Manguin, Marquet, Matisse, Derain and Vlaminck in a room that the critic Louis Vauxcelles dubbed the “*cage aux fauves*”. In the excitement of this period, Émilie Charmy became involved with the *Fauves*, in particular Charles Camoin, with whom she made several trips to Corsica and Toulon, and she began to use colour in new ways. Although she was immersed in this context and much influenced by her conversations with the *Fauves*, her palette never tended towards an explosion of bright colours, but was characterised by subtle nuances of Mediterranean blues and greens, as well as ochres, oranges and browns.

In the catalogue for the monographic exhibition *Émilie Charmy 1878-1974* published by the Musée Paul Dini in Villefranche-sur-Saône in 2008, art historian Corinne Charles offered an original and stimulating approach to the work by comparing it with the early German avant-garde movements (Die Brücke and Die Blaue Reiter) and positioning Charmy in relation to the then burgeoning Expressionism. Corinne Charles rightly points out the difficulty of defining the artistic production of expressionist artists, since what they have in common is to be found more in their attitude towards creation than anything strictly aesthetic. Their determination to express a spontaneous, individual reaction to the world was sure to attract an artist whose indepen-

dence, non-conformism and rebelliousness have already been mentioned.

In the inter-war years, Émilie Charmy became famous and led a sophisticated life. She lived in a fair degree of luxury and comfort and enjoyed the company of wealthy or powerful people. In her apartment on the Rue de Bourgogne, a stone's throw from the Musée Rodin, which had a garden she was particularly fond of, she presided over a kind of salon, attended by prominent figures including Édouard Herriot. Her success as a society hostess was so great that it tended to inhibit her artistic career. After retreating, with her partner George Bouche, to their house in Marnat (Auvergne) during the Second World War, Charmy returned to Paris in 1945. She had difficulty fitting back into the Parisian artistic scene and the galleries were no longer much interested in her painting.

Émilie Charmy's commitment to working outside the classical canon is particularly evident in her nudes. In our standing nude, the arching of the waist and the curve of the buttocks are deliberately accentuated, in contrast to the small breasts, which are concealed in a *faux*-modest pose. The lengthening of the anatomy is reminiscent of the canon of the mannerist amphora painters or the exaggerations of Ingres. Despite its experimental nature, or rather, its resolutely anti-academic approach, the study does not disengage with nature and is true to the realities of light and shade: the volume of the body is defined by the light slanting in from the left; when it strikes the lower face, the shoulder, the upper torso, the arm, the back and the buttocks, it reveals the pinkish flesh tints. The boldness of the painter lies in her use of colour and the energy with which it is applied: the black of the contours, the shadows and the hair contrasting strongly with the yellow-green of the background, a solid area of colour lacking any spatial indication. *Standing Female Nude* was exhibited at the Grand Palais in 1967 during the retrospective devoted to the *Salon des Indépendants (1902-1905)*. It has to be considered as a major example of the artist's involvement with the avant-garde of her time. (G.P. and M.K., J.H.)

ill. 1. Émilie Charmy, *Portrait of Berthe Weill*. Lyon, Michel Descours Collection.

1. Colette, *Quelques toiles de Charmy – Quelques pages de Colette*, exhibition catalogue, Paris, Galerie d'art ancien, 1921, reprinted in *Cahiers de Colette*, n° 12, 1990, p. 7-9.

2. Berthe Weill, *Pan!... dans l'oeil!... ou Trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine, 1900-1930*, Paris, L'Échelle de Jacob, 2009, p. 62.

Pablo PICASSO (1881, Malaga – 1973, Mougins)

34. *Au cirque (At the Circus)*, 1905



34. *Au cirque (At the Circus)*, 1905

Drypoint on copper
22 × 14 cm (plate)
Published by Vollard,
1913. From
"The Saltimbanques",
printed by Louis Fort.

In his *Saltimbanques* series Picasso portrays scenes from everyday circus life, inspired by his visits to the Cirque Medrano in 1904–1905. A very working-class form of entertainment, the circus was a great favourite with the Montmartre painters and writers of the early 20th century; a place to observe the acrobats, harlequins and tightrope walkers whose stands lined up along the Paris boulevards in winter. For Picasso, though, the interest lay not so much in the spectacle as in the performers: he focused on them first of all as groups and families before moving on to their shows. A tribe has gathered around an obese figure, generating an interplay of physical contrasts that comes to dominate the series: a slight female figure held aloft by a strongman; an old woman carrying a baby with a monkey tagging along; a fat man, a mass of human flesh surrounded by acrobats – his sons? his daughters? – leaping in all directions. Then the bodies are on their own, a simple line tracing their contours for



35. *Estaño Maldito*
[*Cursed Tin*], 1935

Oil on burlap
142 × 198 cm
Signed and
dated lower left:
AMYllanes / 35

Literature

– Victoria Combalá,
A Bolivian Muralist,
Mario Alejandro
Yllanes (1913-1946),
Catalogue Raisonné
of Paintings,
Drawings and
Graphic Works, Paris,
Martin du Louvre,
2016, cat. AMY O 04.

the acrobats series. A regular spectator, Picasso caught several scenes, but none of the performers seems to have gripped him like the horsewoman; none inspired so many studies. Part amazon, part lead ballerina, she and her spirited steed earned a dozen sketches, most of them now in the museum in Baltimore.

In ours, the horse has at first regained its composure, solemnly bearing the twin teenage girls who literally seem to be giving it wings; and so when Pegasus abruptly bursts in, this fanciful figure veers into a sunlit, mythical register unexpected in a circus series, the very antithesis of the static, succinct, melancholy offerings of the *Circus* series entertainers. Living on the fringes of society, the Montparnasse artists were also transforming a way of seeing the world with their unsuspected talents and heroic deeds.

In 1913 Ambroise Vollard got his hands on fifteen Picasso prints. Eight years after the few pulled by Delâtre in 1905, electroplating consolidated the originals, leaving printer Louis Fort free to bring the *Saltimbanques* series to life. Approached retrospectively as a consistent whole, the corpus was actually part of a broader set of image resources that enlivened Picasso's graphic, painted and drawn output of the early 20th century. Even so, the specific characteristics of the drypoint technique contributed to the group's inner consistency. Incisiveness of line, simplicity of figuration and absence of modelling gave the images an instantaneous look. It was engraving, thanks to its mode of reproduction and circulation, that could endow these images with a popular dimension. In addition to the narrative force of each plate, this

suite is an accumulation of myths blending commedia dell'arte, biblical narrative and the circus world of the time.

Virtually self-taught as an engraver, Picasso habitually used the medium as a means of experimentation and improvisation, juggling with tools and inking in search of textures that would give him the chiaroscuro he was seeking. In our engraving the singular effect obtained hinges on the contrast of the pure line of the dancers with the black treatment of the horse's head and front legs. (P.R., tr. J.T.)

Mario Alejandro YLLANES

(Oruro, 1913 – 1946 ?)

35. *Estaño Maldito [Cursed Tin]*, 1935

The Bolivian wall painter Mario Alejandro Yllanes came from a poor Aymara family, the indigenous American people of the Titicaca region. Orphaned at the age of 12, he was educated in the public school system, and then studied law at Oruro before becoming an artist. At the start, Yllanes created large mural paintings, the expression of a strong and intransigent personality. In 1945, the Bolivian embassy in Mexico invited him to have a solo exhibition at the Palacio de Bellas Artes in Mexico City; where he was cultural attaché. He exhibited twenty wood engravings and sixteen paintings; Diego Rivera wrote an enthusiastic preface to the exhibition catalogue: "like for all of us, in Yllanes, the root of our South-American art, which is over twenty centuries old, has flourished. Like all flowers, it is new, fresh and strong, so strong that it can't be torn or starved by exile. The integrity of his position in the social struggle is reflected in his technique. He doesn't play any tricks, he says what he means with the resources available to him, without hiding either his intentions or his real sensitivity (...) The closer Yllanes gets, with his own liberty of expression, to the purity of our classical and admirable Pre-Columbian identity, the closer he will be to his aim, which he sees and already conceives with decisiveness and clarity. The artists and workers of Mexico must greet the Bolivian comrade Yllanes with open arms... let them be welcome among us, Yllanes and his good example.

Diego Rivera, 7 June¹"



Estaño Maldito [Cursed Tin] is among the strongest political declarations made by Yllanes. As a child, he had worked in the tin mines. He was not only a witness to the bad treatment inflicted on his people, but their victim. Reduced to slavery by forced labour, these bleak memories inhabited him for the rest of his life. The darkness of Yllanes's graphic works, full of pathos and haunted by death, find an equivalent in *Estaño Maldito* painted by means of a palette of black, beige and dark violets. The palpable agony of the life-size workers, emerging from obscurity, their muscles tensed to the point of rupture transforms this routine scene into an expressionist and nightmarish *Via Crucis* worthy of Grünewald.

After lying forgotten for four decades, Yllanes's studio was finally rediscovered in New York. The Edith C. Blum Art Institute at Bard College co-organized a major retrospective with the Metropolitan Museum of Art in 1992.² Although universally recognized by art historians as the most important 20th century artist from Bolivia, Yllanes remains little known. Having died young and produced relatively little, much of his work has been lost or destroyed. However, his artistic qualities are so original and exceptional that despite their rarity, his paintings and prints have entered prestigious public collections such as the Museum of Modern Art, the Brooklyn Museum, New York, and the Society of Fine Arts in Lima. (David Le Louarn, tr. J.McA.)

1. Copy of a handwritten text by Diego Rivera from the artist's archives, kept at the Galerie Martin du Louvre.

2. *The Spanish Conquest from the Amer-Indian Point of View. Andean Culture and the Life of Alejandro Mario Illanes*, Edith C. Blum Art Institute, Bard College, New York, 1992.

Bernard RÉQUICHOT

(Asnières-sur-Vègre, Sarthe, 1929 – Paris, 1961)

36. *Untitled*, 1953

Bernard Réquichot was born in 1929 into a farming family in France's Sarthe département. Five years later the family moved to the Paris suburbs. Réquichot attended various religious schools until 1945, but by 1941 was already painting pictures of Christian inspiration. The family home in the Sarthe would remain a vital, intimately resonant haven for him, and it was in the surrounding fields that he made his first reliquaries in the late 1950s. In Paris he studied at a number of art schools between 1947 and 1951, among them Les Métiers d'Art, the École des Beaux-Arts and the Académie Charpentier, which saw the beginnings of an intense friendship with artist Jean Criton. At La Grande Chaumière he met Daniel Cordier, who would become his dealer some years later. During this period he was painting Cubist-inflected bodies, drawing skulls, poultry and shoes, and beginning to write.

Every week Réquichot and Criton got together with a small group of friends – self-proclaimed "Citizens of the World" – at the Café Bonaparte, where they discussed their vision of society and set the world to rights. Abjuring militarism, violence and national borders, they urged peace between nations, distributed pamphlets, put up posters and hawked the newspaper *Le Mondialiste*.

His military service in 1952 was marked by impassioned exchanges of letters with Criton and Cordier. Once back in civilian life, his acquaintance with Jacques Villon gradually led him towards

36. *Untitled*, 1953

Oil on canvas
43,5 × 145,5 cm
Signed and
dated lower right:
Réquichot / 1953



37. *Untitled*,
c. 1970

Pastel and
watercolour on paper
36 × 55.5 cm
Monogrammed lower
right: HM

abstraction, while at the same time he was contributing his technical skills to the restoration of the frescoes in the Romanesque church in his home village of Asnières-sur-Vègre. His first exhibitions came in Corbeil in 1954, in the form of a “La Frégate” group presentation including Criton and Dominique d’Acher, then in March 1955, with a solo show at Galerie Lucien Durand. The works were essentially oil paintings involving different procedures – scraping, spraying, knife work and collages of scraps of previously painted canvases – with an emphasis on the coal shovel and butcher’s knife at the expense of the traditional brush.

Villon had a decisive influence on a small group of canvases Réquichot painted in 1953–1954, abstractions powerfully marked by Cubism. The palette is often very narrow and in some cases titles like *Seated Ox à la Juan Gris* contain direct references to the greats of the period. The dominant factor is the interplay between geometrics and fragmented, overlaid frames. There are no human figures to be seen. In our big picture perspective has been eliminated and the painting is reduced to totally flat abstraction very similar to that of Poliakov. Tapestry springs to mind, while the accumulation of cuts suggests a breakdown of movement. Here the artist has reached the high point of a Cubist-inflected experimentation that he would abandon in the series to come: *Graphic Traces*, the collages, and *Reliquaries*. As if he had settled his accounts with the avant-garde once and for all. (G.P. and P.R., tr. J.T.)

Henri MICHAUX (1899, Namur – 1984, Paris)

37. *Untitled*, c. 1970

*Dazed head reigning rattled over a few soldierly straps
(are they straps, or bits of intestines, or nerves in their sheaths?)*
— Henri Michaux, *Darkness Moves* (1935)

Raised in a well-off Brussels family, Henri Michaux soon became acquainted with the world of literature. Having signed on as a sailor, he discovered Lautréamont on the high seas and began one of the 20th century’s most original bodies of work. Mixing with the Belgian Surrealists and later with the CoBrA group, he devoted himself to poetry, with breaks for artistic experiments that made him “ambidextrous” – a master of the pen and the brush. This painterly attainment, however, came at a cost, as he pointed out in *Emergences-Résurgences*: “Born, raised and instructed in a solely ‘verbal’ culture, I had trouble *deconditioning myself*.” Nonetheless, it is hard to look at Michaux’s painting without the poetry springing to mind. The two are inseparable, coming to him first like visions, like apparitions it is then up to him to set down precariously on paper. In *Emergences-Résurgences*, a text crucial to any understanding of his visual work, he writes, “Characters turn up, and heads, misshapen but above all unfinished. And why not plants, and animals?”

Form, in his paintings, appears violated, tortured. Heads and forms in a continuous transformation the drawing tries to immobilise. As Yves Peyré has put it *En appel de visages* (1983), “Obstinate faces you’ve sometimes crossed paths with or even jostled in a moment of vertigo. Faces devoid of speech. Retracted mouths a source of a few bare sounds: hoarse and guttural.” In our picture it’s a retraction in due form that prevents the body-landscape from appearing fully, bound by an aesthetic typical of the Michaux oeuvre, visual or poetic; form always makes its escape.

In 1967, after more than fifteen years painting with Indian ink, Michaux discovered a new medium – acrylic – that offered a profound revitalisation in relation to his earlier work. Sometimes the paint was squeezed directly from the tube with no intervention from the brush, an increased thickness that clung to the pores of the paper. In these forceful lines one feels the actual gesture, the painter’s struggle with the support. Among these saturated strokes, lighter in colour as the paint thins, quick hatchings generate a succession of violent faces and

animal and humanoid shapes No one has better summed up our emotional reaction to these works than Michaux himself: "Rather than their features, it was their evanescence that struck me; phantoms wiped out by emotion... so marked, shared, dissolved and dissolving is a face; or else there's some invisible stumbling block. And always the eyes, shot through with another world." (P.R., tr. J.T.)

Jean RAINE

(Brussels, 1927 – Rochetaillée-sur-Saône, 1986)

38. *L'Ordre du silence*, 1969

Jean Raine became close to the Belgian Surrealists from 1943. He recognized Surrealism as an inexhaustible intellectual and aesthetic source, which continually enriched his activities as a painter and poet, but he also refused that his work be imprisoned in a rigid and stereotyped context. It is to avoid this trap that the CoBrA movement, to which Jean Raine contributed with exhibitions and the journal of the same name, decided on its own demise in 1951 after only three years' existence: "We didn't want it to last. We ended this movement suddenly so it wouldn't degenerate into academism. But we knew very well that after its official end it would continue to operate underground and continue to inspire more and more artists."¹

During the 1950s, in parallel to his writing work (poetry, stories, articles...) Jean Raine was especially implicated in film projects. He worked with Henri Langlois at the Cinémathèque Française and was involved at different stages of filmmaking: from the writing of commentaries to directing, also including editing and organizing festivals. His artistic collaboration on the documentary of Luc de Heusch on René Magritte and writing the poem-commentary on the only CoBrA film (*Persephone*) were among his most important activities in this field. In 1951, simultaneously with the last international CoBrA exhibition, in Liège, he organized the Second Festival of Experimental and Abstract Film and projected Hans Richter's *Dreams That Money Can Buy* and short films by Norman Mc Laren.

The visual arts gradually became more important in Jean Raine's practice from the end of the 1950s. He created about a hundred paintings using wax, food colouring, ink, colour pencils, and the ends of Pierre



Alechinsky's paint tubes. At the start of the 1960s, he wrote *Journal d'un délirium*, a few months before being truly affected by the illness that greatly altered his perception of colours. He therefore made large black ink works on cutting paper before returning to strong colours during his time in the USA (1966-1968). He discovered acrylic paint in California, a technique that he used in an expressionist manner by placing primary colours side by side.

L'Ordre du Silence is part of a series called "Weinbaum" created in 1969 when Jean Raine returned to Europe and settled around Lyon. This series was therefore painted in France and intended to be shown at the New Smith Gallery at Palo Alto, in 1970, through the intermediary of the Swiss artist, Jean Weinbaum who Jean Raine saw regularly while in the USA. After the first exhibition in Palo Alto, this series was acquired by an American collector and only reappeared in France in 2018. The "Weinbaum" group is an essential pivot in the artist's career, since in this series he continues his work on pure colour, which he had begun in previous years, while experimenting with a new occupation of the pictorial field, which was more and more saturated, dense and where figures are less and less distinct, clumped together, intertwined in a maelstrom of paint. *L'Ordre du silence* in this way is a prefiguration of the almost abstract works of the early 1970s, especially the beautiful series "Monet" that Jean Raine produced during his first Italian summer in 1971, in which he diluted the acrylic more and more. (G.P., tr. J.McA.)

38. *L'Ordre du silence*, 1969

Weinbaum Series
Acrylic on paper laid down on card
56 × 86 cm
Monogrammed lower right: J.R.

Provenance

– Smith Andersen Gallery, Palo Alto, 1970. – Private American Collection until 2018.

Literature

– Catalogue raisonné, n° 0800:
<https://jeanraine.org/l-ordre-du-silence>

1. Jean Raine, *Scalpel de l'indécence*, Vénissieux, Parole d'Aube, 1994, p. 18.

Vincent BIOULÈS (Montpellier, 1938)

39. *Abstract Composition*, 1972

39. *Abstract Composition*, 1972

Glycerophthalic
Lacquer on canvas
195 × 130 cm
Dated on the
stretcher: Nov. 1972

Provenance

– Galerie Françoise
Palluel, Paris; Najar
Collection, Paris;
Private Collection,
Lyon

Literature

Unpublished



The major retrospective of the work of Vincent Bioulès organized by the Musée Fabre of Montpellier during the summer of 2019, *Chemins de Traverse*, was very stimulating, highlighting both the coherence of his artistic trajectory and a diversity of formal and aesthetic interests. The structure of the exhibition highlighted moments of divergences, transitional periods, non-linear progression, as well as development over time that is more complex than a binary reading, over-simplified, between the Supports-Surfaces and figurative periods.

Since the mid-1960s, Vincent Bioulès has been watching American artists and has been influenced by those who have settled in Paris: for example, he discovered James Bishop at the Galerie Lucien Durand. He was also a regular visitor to the Galerie Jean Fournier which exhibited the work of Sam Francis and Joan Mitchell. At the 1966 Venice Biennale, Bioulès was particularly impressed by the paintings

of Ellsworth Kelly and Helen Frankenthaler, which reinforced his interest in the *Color Field* movement. He began to work with Glycerophthalic lacquer, an industrial paint that, when diluted, provokes visual effects that are similar to watercolour. This period of intense experimentation resulting from contact with various Post-War abstract trends led him to join the Supports-Surfaces group, of which he invented the name in 1970, and to develop even further the radical nature of his artistic gesture (monochrome, coloured rhythms, site specific work and outdoor creations...) and to deconstruct, like others in the group, Deleuze, Viallat and Nolla, the relationship between fundamental elements of a painting (stretcher, canvas, direction of reading,...). The first show of the group, which proved to be historical, was held in the autumn of 1970 at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Bioulès exhibited a large blue and white polyptych where each section is separated by zips, in reserve, which is reminiscent of Barnett Newman's practice. In 1971, Bioulès evoked his view of colour as autonomous and liberated, in a text: "in this way colour is no longer shown as a covering of a form but, delivered from its role as a "cloak", as a cover for another project, could be discovered as an independent reality." The Supports-Surfaces group was very quickly shaken by ideological and political conflicts and by the stakes of power: the journal *Peinture, cahiers théoriques*, of which Bioulès was copy-editor for a while, played a part in these debates; but from April 1972, he stopped working for this journal and distanced himself from the clear positions of Supports/Surfaces. In parallel to the abstract compositions he continued to paint during the early 1970s, Bioulès returned to landscape painting, in a colourist spirit inherited from the Fauves.

Our *Abstract Composition* is among the rare transitional paintings that still circulate on the market; its overall structure is a reminder of the inheritance from Supports-Surfaces, the superposition of coloured bands and monochrome areas, but the process used to apply the paint is visible causing a vibration and new sensitivity. This painting made with much diluted glycerophthalic lacquer is contemporary with other window paintings that progressively open the purely visual field to vedute sketches. (G.P., tr. J.McA.)

| index des artistes | FR | EN |
|---------------------------------|-----|-----|
| BAROCCI, Federico | 10 | 130 |
| BERTIN, Nicolas | 36 | 138 |
| BIOULÈS, Vincent | 126 | 172 |
| BLANCHET, Thomas | 30 | 136 |
| BOREL, Paul | 94 | 159 |
| CADES, Giuseppe | 62 | 147 |
| CHANDELLE, Andreas Joseph | 66 | 149 |
| CHARMY, Émilie | 108 | 166 |
| CHATIGNY, Jean-Baptiste | 100 | 162 |
| CRETEY, Louis | 26 | 135 |
| DESHAYS, Jean-Baptiste | 40 | 140 |
| DORIGNY, Michel | 32 | 137 |
| DRACHMANN, Holger | 98 | 161 |
| DUBUFE, Claude-Marie | 86 | 156 |
| DUCQ, Joseph François | 72 | 151 |
| FJAESTAD, Gustaf | 106 | 165 |
| GÉRARD, François Pascal Simon | 78 | 152 |
| GIORDANO, Luca | 22 | 134 |
| JEURAT DE BERTRY, Nicolas Henri | 42 | 141 |
| JOURDY, Paul | 88 | 157 |
| LAGRENÉE, Louis Jean-François | 64 | 148 |
| LEFÈVRE, Valentin | 18 | 132 |
| MICHAUX, Henri | 120 | 170 |
| PÉCHEUX, Laurent | 46 | 142 |
| PICASSO, Pablo | 112 | 167 |
| PRADIER, James | 90 | 158 |
| PROCACCINI, Camillo | 14 | 131 |
| PUVIS DE CHAVANNES, Pierre | 96 | 160 |
| RAINE, Jean | 122 | 171 |
| RÉVOIL, Pierre | 92 | 158 |
| RÉQUICHOT, Bernard | 116 | 169 |
| SUVÉE, Joseph-Benoît | 56 | 145 |
| SABLET, François | 70 | 150 |
| SWEDLUND, Pelle | 104 | 164 |
| TESSIER, Louis | 44 | 141 |
| VALLIN, Jacques-Antoine | 82 | 154 |
| WALKER, Arthur George | 102 | 163 |
| YLLANES, Mario Alejandro | 114 | 168 |

IVL

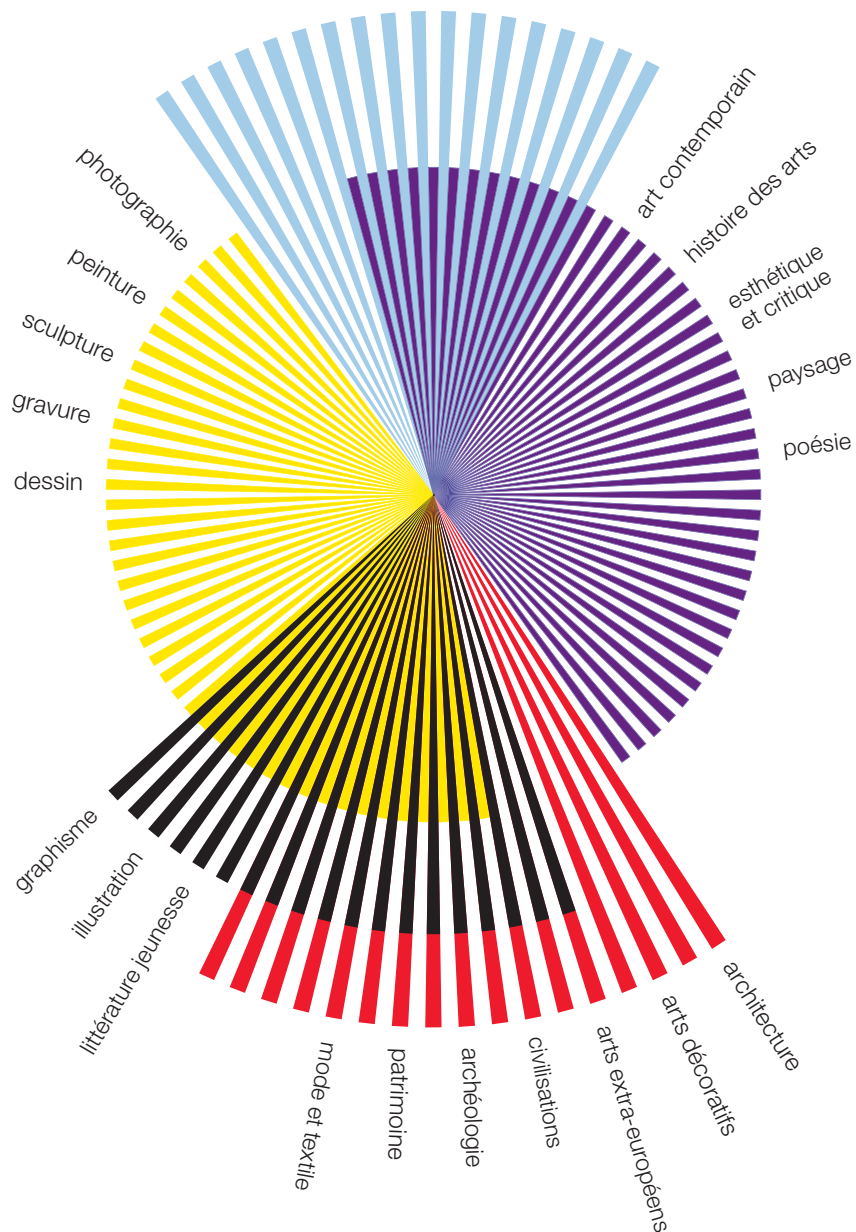
Michel Descours

librairie des arts

art bookshop

www.librairie-descours.com

31 rue Auguste-Comte F-69002 Lyon – tél. +33 (0)4 78 42 65 67 – info@librairie-descours.com



Crédits photographiques :

Œuvres exposées :

© Galerie Michel Descours / photo Didier Michalet
pour les cat. 1 à 6, 12 à 15, 17, 21 à 26, 28 à 33, 35, 38 et 39.

© Galerie Michel Descours / photo Thierry Jacob
pour les cat. 7 à 11, 16, 18 à 20, 27, 34, 36 et 37.

Illustrations :

- p. 12, ill. 1 : © Web Gallery of Art
- p. 13, ill. 2, 3 : © Web Gallery of Art
- p. 14, ill. 1 : © Amsterdam, Rijksmuseum
- p. 17, ill. 2 : © Sienne, Biblioteca comunale degli Intronati
- p. 18, ill. 1 : © Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage
- p. 21, ill. 2 : © Christie's London
- p. 22, ill. 1 : © Princeton University Museum
- p. 25, ill. 2 : © Naples, Pedicini Fotografi
- p. 30, ill. 1 : © Rouen, Bibliothèque municipale
- p. 35, ill. 1 : © Damien Tellas
- p. 35, ill. 2 : © Paris, Galerie Alexis Bordes
- p. 35, ill. 3 : © Musées de la Ville de Strasbourg, M. Bertola
- p. 36, ill. 1 : © Ville de Versailles, musée Lambinet
- p. 39, ill. 2 : © (C) Archives Alinari, Florence,
Dist. RMN-Grand Palais / Finsiel / Alinari
- p. 42, ill. 1 : © Princeton University Art Museum
- p. 44, ill. 1 : © Marianne Paunet
- p. 52, ill. 1-2 : © Collection particulière
- p. 56, ill. 1 : © Bari, Fondazione Pomarici-Santomasi
- p. 59, ill. 2 : © Creatice Commons
- p. 62, ill. 1 : © Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques
- p. 62, ill. 2 : © Collection particulière
- p. 66, ill. 1 : © New York, Metropolitan Museum of Art
- p. 72, ill. 1 : © Collection particulière
- p. 77, ill. 2 : © Bruges, Cabinet des estampes
- p. 81, ill. 1 : © Caen, musée des Beaux-Arts
- p. 81, ill. 2 : © Marianne Paunet
- p. 81, ill. 3 : © Thierry Jacob
- p. 82, ill. 1-2 : © Marianne Paunet
- p. 84, ill. 3 : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)
/ Michel Urtado
- p. 88, ill. 1 : © RMN (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski
- p. 90, ill. 1 : © RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola
- p. 102, ill. 1 : © Londres, The Royal Academy of Arts
- p. 111, ill. 1 : © Lyon, galerie Michel Descours /
photo Didier Michalet

Conception graphique : Jérôme Séjourné
& Charlotte Delaître, Perluette & BeauFixe
photogravure : Frédéric Basset / Impression : Sepec (Ain)

En couverture : Joseph François Duco, *Vénus introduisant Pâris
dans l'appartement d'Hélène à Sparte*, 1806 (cat. 19, p. 72)

ISBN : 978-2-9560304-7-8 / prix 30 €

MD

Michel Descours

varia

Paintings and Drawings from Federico BAROCCI to Vincent BLOULÈS

Federico BAROCCI

Nicolas BERTIN

Vincent BLOULÈS

Thomas BLANCHET

Paul BOREL

Giuseppe CADES

Andreas Joseph CHANDELLE

Émilie CHARMY

Jean-Baptiste CHATIGNY

Louis CRETEY

Jean-Baptiste DESHAYS

Michel DORIGNY

Holger DRACHMANN

Claude-Marie DUBUFE

Joseph François DUCQ

Gustaf FJAESTAD

François GÉRARD

Luca GIORDANO

Nicolas Henri JEURAT DE BERTRY

Paul JOURDY

Louis LAGRENÉE

Valentin LEFÈVRE

Henri MICHAUX

Laurent PÉCHEUX

Pablo PICASSO

James PRADIER

Camillo PROCACCINI

Pierre PUVIS DE CHAVANNES

Jean RAINE

Pierre RÉVOIL

Bernard RÉQUICHOT

Joseph-Benoît SUVÉE

François SABLET

Pelle SWEDLUND

Louis TESSIER

Jacques-Antoine VALLIN

Arthur George WALKER

Mario Alejandro YLLANES