

MD Michel
Descours

varia

Peintures et dessins
Paintings and Drawings

de Thomas
BLANCHET
à Édouard
VUILLARD



varia



IVU Michel
Descours

varia

Peintures et dessins
Paintings and Drawings

de Thomas
BLANCHET
à Édouard
VUILLARD

Catalogue coordonné par Sarah Avenel-Tafani.

Remerciements

Nous sommes vivement reconnaissants aux auteurs Maximilien Ambroselli, Philippe Bordes, Jean-Claude Boyer, Luca Fiorentino, Christophe Henry, Laetitia Pierre-Henry et Anne Qaimmaqami, ainsi qu’au traducteur Jeremy Harrison, d’avoir apporté leur contribution au catalogue.

Nous exprimons toute notre gratitude à celles et ceux qui nous ont apporté leur aide, leurs avis et leur expertise pour la préparation de ce catalogue : Matteo d’Alessandro, Nora Belmadani, Jérôme Bouchet, Dirk H. Breiding, Damien Chantrenne, Mathias Chivot, Dominique Dumas, Steve Gavard, Maud Guichané, Michel Hilaire, Jean-François Luneau, Pierre-Antoine Martenet, Isabelle Mayer-Michalon, Marianne Paunet, Lionel Sauvage, Michel Schulman.

Nous tenons également à remercier les personnes qui ont contribué par leurs compétences à mettre en valeur les œuvres

présentées : Aloÿs et Nathalie de Becdelièvre, Bertrand Bedel de Buzareingues, Marianne Bervas, Luciana Bocca, Jean Joyerot, Agnès Malpel, Frédéric Pellas, Nathalie Pincas et Hélène de Ségogne pour la restauration des peintures ; Anna Gabrielli et Marie Poisbelaud pour la restauration des dessins ; Antoine Béchet, Christophe Nobile (Maison Samson) et Kevin Ricordel pour les encadrements ; Thierry Jacob et Didier Michalet pour les photographies ; Jérôme Séjourné pour la maquette du présent catalogue et Frédéric Basset pour la photogravure.

Sans oublier, à la galerie, Martine Sevin, et à la librairie, Fabienne Gantin, Gwilherm Perthuis.

Relecture : Sarah Avenel-Tafani.

Galerie Michel Descours Peintures et dessins

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

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

Avant-propos

Comme annoncé dans notre précédente publication, le musée d’Orsay met actuellement en lumière le chef d’œuvre de l’artiste lyonnais Louis Janmot, son *Poème de l’âme*. Il s’agit d’une exposition fondamentale pour la connaissance ou la reconnaissance d’un des piliers de la scène artistique lyonnaise du xix^e siècle, dont l’œuvre n’avait fait l’objet d’une exposition depuis 1976 à Lyon. En écho à cette formidable initiative, cette nouvelle édition de notre revue *Varia* compte dans sa sélection un superbe paysage de l’artiste, qui a fait partie de la grande exposition sur l’art lyonnais *La gloire de Lyon* en 1990.

Un autre lyonnais est tout particulièrement mis à l’honneur dans ces pages, le sculpteur Joseph Chinard. Un ensemble de médallons inédit de cette figure de proue du néoclassicisme y est étudié sous la plume de Philippe Bordes. Son habileté de portraitiste y est de nouveau démontrée, talent dont il use également dans *l’Autoportrait* en marbre, enlevé de la tombe de l’artiste par ses descendants et vendu par ceux-ci à la suite de son prêt à la grande exposition monographique de 1909, au Pavillon de Marsan. Ajoutons à cela le portrait du sculpteur réalisé par un autre artiste de renom, Jean-Baptiste Isabey que nous présentons également dans ces pages, magnifique hommage amical et professionnel du célèbre miniaturiste.

Si ce catalogue réaffirme notre attachement à l’école lyonnaise ancienne (Thomas Blanchet, Louis Cretey) et du xix^e (Jean-Claude Bonnefond, Joseph Brunier), ainsi qu’aux écoles nordiques du xix^e siècle (Wilhelm Marstrand, Johan Carl Neumann, Holger Hvitfeldt Jerichau), il confirme également l’éclectisme d’un goût et la part belle dévolue à la recherche. En effet, à travers ces lignes, la galerie participe activement à l’enrichissement du corpus de certains artistes. Il en est ainsi de l’œuvre de Legrand de Sérant déjà publié dans notre précédent numéro, Claude Nattiez (étude fondamentale de Jean-Claude Boyer), Pierre-Paul Sevin dont notre tableau à la provenance prestigieuse est le seul, de grand format, connu de l’artiste (notice de Laetitia Pierre-Henry) ou encore de Charles Meynier dont notre esquisse est un nouveau jalon dans l’étude d’un grand tableau perdu depuis le xix^e siècle. Au-delà de l’enrichissement, la découverte est également à l’honneur avec notamment l’étude d’un illustre inconnu qu’est Daniel Durand, mis en lumière par Luca Fiorentino.

Enfin, je souhaite dédier ce nouveau numéro de notre revue à Ger Luijten, un ami qui nous a quitté trop tôt et qui laisse un vide immense. Il partageait son amour pour les arts avec une générosité rayonnante. Son immense culture nous éclairait et il savait la prodiguer à tous ceux qui avaient la chance de l’approcher. Il savait faire de chaque rencontre un moment de partage et d’enrichissement. Merci Ger, nous ne t’oublierons pas.

Michel Descours

Acquisitions musées

PARIS, FONDATION CUSTODIA



Joseph-Auguste BRUNIER (Chambéry, 1860 – Lyon, 1929)
Portrait de la femme de l'artiste, Augustine Allemand,
pointe d'argent, graphite et sanguine sur papier préparé, 26,9 x 18,7 cm



Jean-Claude BONNEFOND
(Lyon, 1796 – *id.*, 1860),
Paysage vallonné,
huile sur toile,
28 x 36 cm



Harald JERICHAU
(Copenhague (?), 1852 – Rome, 1878)
Capri, huile sur panneau,
22,2 x 37,6 cm.



Antoine Jean DUCLAUX
(Lyon, 1783 – Sainte-Foy-lès-Lyon, 1868)
Les Monts du Lyonnais,
huile sur carton,
17,5 x 35,2 cm



Jean Michel GROBON
(Lyon, 1770 – *id.*, 1853)
Une platte,
graphite, plume et encre grise, lavis gris et brun,
12,4 x 26 cm

MUSÉE FABRE



Jean-Charles-Joseph RÉMOND
(Paris, 1795 – *id.*, 1875)
La Cascade de Tivoli, vers 1822,
huile sur toile, 42 x 32 cm.

Christian MOURIER-PETERSEN
(Holbaekgaard, 1858 – Copenhague, 1945),
Cour de ferme à Arles, 1887,
huile sur carton, 28,5 x 46 cm

MUSÉE LOUIS PHILIPPE, CHÂTEAU D'EU



James PRADIER
(Genève, 1790 – Bougival, 1852)
L'Ange gardien des enfants de France, avec un enfant, 1842,
plâtre stéariné,
42 x 29,3 x 20,5 cm.

catalogue

Auteurs :

Maximilien Ambroselli,
Sarah Avenel-Tafari (S. A.-T.),
Philippe Bordes,
Jean-Claude Boyer,
Luca Fiorentino,
Christophe Henry,
Laetitia Pierre-Henry,
et Anne Qaimmaqami

Traductions en anglais p.100 :

par Philippe Bordes,
Jeremy Harrison (J. H.),
and Anne Qaimmaqami



Holger H. Jerichau

Thomas BLANCHET (Paris, 1614 – Lyon, 1689)

1. *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste*

Plume et encre brune, sanguine, rehauts de blanc. Mise au carreau au graphite, 22 x 15,8 cm. Collection marquis de Chennevières, sa marque en bas à gauche (L. 2072); collection Jean-Jacques Senon, son timbre sec en bas à droite. Numéroté au verso: « 262 ».

Historique

Marseille, Claude-Maximin Maurel (1809-1876), sa vente, Paris, Hôtel Drouot, 13-16 Avril 1863; Paris, Philippe, marquis de Chennevières (1820-1899), sa marque en bas à gauche, L. 2072, Inv. n° 1031; Paris, Jacques Petithory (1929-1992); Amsterdam, Bernard Houthakker, (comme Fontebasso); Paris, Jean-Jacques Senon.

Bibliographie

L. Charvet, « Recherches sur la vie et les ouvrages de Thomas Blanchet, » in *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1893, cat. (suppl.), n° 164; P. de Chennevières, « Une collection de dessins d'artistes français, » dans *L'Artiste*, I, 1895, p. 179; L. Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet*, 1982, CD 61 bis; L. Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris, Arthena, 1991, p. 430, cat. n° D 70. L.-A. Prat and L. Lhinares, *La Collection Chennevières, quatre siècles de dessins français*, Paris, 2007, p. 280, cat. n° 218.

Né à Paris, formé dans l'atelier du sculpteur Jacques Sarrazin, puis probablement dans celui de Simon Vouet, c'est pourtant à Lyon que Thomas Blanchet construit l'essentiel de sa réputation de peintre. Il parfait sa formation en Italie, au cours d'un important séjour qu'il demeure difficile de dater avec précision, sa présence à Rome étant documentée de 1647 à 1653 dans les *stati delle anime*, recensements paroissiaux des « âmes », sous les noms de *Tomaso Blance*, *Monsù Blancis* ou *Thomaso Blangett*¹. Dans la ville éternelle, l'artiste est le témoin direct des confrontations et échanges entre les différentes tendances, portées par les œuvres baroques d'Andrea Sacchi et de l'Algarde, et celles plus classiques de Nicolas Poussin. Blanchet fait valoir son talent par des caprices architecturaux qui, s'ils doivent beaucoup aux peintures de Jean Lemaire par l'importance qu'elles accordent au décor à l'antique, sont rapidement appréciés et collectionnés. En 1652-1653, il reçoit la commande du projet de mausolée de René de Voyer d'Argenson, ambassadeur de France, pour l'église de San Giobé à Venise, dont la réalisation incombera à Dufresnoy et au sculpteur Claude Perreau. En 1655, Blanchet s'installe à Lyon, où il réalise les décors de l'Hôtel de Ville de 1655 à 1672, puis de l'Abbaye des Dames-de-Saint-Pierre (actuel musée des Beaux-Arts) entre 1674 et 1684. Parallèlement, il conçoit de nombreux décors éphémères pour les fêtes et cérémonies religieuses, souvent en collaboration avec le père jésuite Claude-François Ménestrier, célèbre chorégraphe de l'époque. Nommé peintre ordinaire de la ville de Lyon en 1675, l'artiste est reçu l'année suivante à l'Académie royale et œuvre à la création d'un enseignement académique au sein même de sa ville. Si ce dernier resta peu connu, il n'empêcha pas Blanchet d'attirer des collaborateurs de talent, tel Louis Cretey, qui le rejoint à son retour de Rome en 1681 pour l'assister dans la réalisation d'importants décors, notamment l'ancien palais de Justice de Lyon, dit « palais de Roanne » en 1686.

Figurant la Sainte Famille en compagnie de saint Jean-Baptiste, notre dessin appartient à la meilleure manière de Blanchet. De petites dimensions, énergiquement esquissé à la plume et à l'encre brune avant d'être soigneusement mis au carreau, laissant apparaître quelques traits de sanguine et rehauts de blancs, cette feuille est assimilable à un ensemble cohérent de dessins préparatoires à des sujets religieux identifiés par Lucie Galactéros de Boissier. Quoique aucun tableau d'église sur ce sujet ne soit répertorié dans le catalogue de l'artiste, la technique comme le dispositif scénique relativement simplifié rattache directement notre étude à celles des nombreux cycles réalisés pour les congrégations lyonnaises entre 1670 et 1689, 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. Récemment redécouvert, notre dessin était précisément décrit, jusque dans ses dimensions, par le Marquis de Chennevières, auquel il a appartenu, comme une scène d'intimité familiale: « La Sainte Vierge assise tient l'Enfant Jésus entre ses genoux et présente la croix au petit saint Jean qui caresse un agneau. Au second plan, à droite, saint Joseph² ». L'ensemble suit une structure architecturale classique, dans laquelle se tiennent les personnages enveloppés de drapés imposants. Les gestuelles, élégantes et posées, le jeu des regards, concourent à traduire l'émotion sereine et joyeuse d'un instant de tendresse. La sobriété du paysage contraste avec la liberté de l'écriture accordée aux figures, à travers les subtiles modulations de la plume et les hachures nerveuses et vibrantes, résolument modernes, propres aux dernières décennies de Blanchet. (Maximilien Ambroselli)

1. Galactéros-de Boissier, 1991, *op. cit.*, p. 51.

2. Philippe de Chennevières, 1895, *op. cit.*, p. 179.



Louis CRETEY (Lyon, vers 1635 – Rome ou France, après 1702)

2. *L'ivresse de Noé*, vers ou après 1680

Huile sur toile, 96,5 x 136 cm.
Historique
Lyon, collection particulière.
Bibliographie
G. Chomer, L. Galactéros-de Boissier, P. Rosenberg, « Pierre Louis Cretey : le plus grand peintre lyonnais de son siècle ? », dans *Revue de l'art*, 1988, p. 24 (fig. 16), 28, 38 (note 64); Pierre Rosenberg and Aude Gobet, *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome*, cat. exp., Lyon, Musée des beaux-arts, 22 octobre 2010-24 janvier 2011, Paris/Lyon, Somogy/Musée des beaux-arts de Lyon, 2010, cat. p. 20, p. 114, repr. p. 115.
Exposition
Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome, Lyon, Musée des beaux-arts, 22 octobre 2010-24 janvier 2011.

Dans le catalogue de l'exposition du musée des Beaux-Arts de Lyon (2010), notre *Ivresse de Noé* était positionnée vers ou peu après 1680, une date qui correspondait au premier retour du peintre à Lyon, après un peu moins d'une vingtaine d'années passées à Rome, depuis 1661. Avec le possible pendant auquel il resta associé depuis le XVII^e siècle au sein des collections lyonnaises, *Le jeune Tobie rendant la vue à son père* (cat. 3), il s'inscrivait peut-être dans une série plus vaste dédiée à l'Ancien Testament, qui aurait pu être commandée par un des clients lyonnais que citait déjà l'article à trois mains de la *Revue de l'Art* dès 1988, par exemple le marchand drapier Louis Bay (1631-1719), étudié par Marie-Félicie Pérez¹. Du séjour romain, dont la durée témoigne sans doute d'un désir d'y faire carrière auprès des mécènes réputés comme le cardinal Giuseppe Renato Imperiali, le peintre conserve un *fa presto* délibéré que caractérise la touche largement broyée de ses fonds paysagers contrastant avec les glacis délicats qu'il emploie pour spécifier les physionomies, les pilosités et figures d'arrière-plan. Le groupe pyramidant des figures principales, inscrit dans un clair-obscur puissant, atteste une admiration franche pour Giovanni Lanfranco et des compositions comme *La Libération de saint Pierre*², que le peintre réintègre dans un horizon atmosphérique élargi en usant avec subtilité du vocabulaire paysager de Pier Francesco Mola³. De fait, la composition prend ses distances avec le goût romain, plus centré sur les figures, mais multiplie les effets et les citations romanistes, jusqu'à Michel-Ange, auquel il emprunte la figure de son Noé ivre, célèbre *quadro riportato* du plafond de la chapelle Sixtine situé au-dessus de la porte des entrées solennelles. La variété des citations appropriées

et absorbées dans une grande manière qui s'exprime par masses nerveuses et coloristes confère à la composition la qualité d'une esquisse monumentale et aboutie, qui permet à l'œil de revisiter un sujet bien connu avec le sentiment d'une vision inédite : la dérision de l'ivresse de Noé par son fils Cham suggère ici une autre lecture que celle qui fut traditionnellement associée au texte de la Genèse (9, 21-25). À ceux qui désirent lui appliquer cette lecture, la composition évoquera bien sûr l'annonce de la colère du père innocemment abusé par le vin à l'endroit du fils prompt à se moquer de lui. Mais pour ceux qui se laissent emporter par le charisme un peu diabolique de la figure de Cham qui plonge ses yeux dans les nôtres, tel un admoniteur désireux de nous prendre à témoin, le tableau se présente plutôt comme une allégorie philosophique et quelque peu païenne, qui révèle la victoire de la jeunesse sur la vulnérabilité du corps sénescant, ainsi que le triomphe de l'intelligence maligne sur la puissance vaine de la piété filiale, ici figurée par les contorsions emphatiques de Sem et Japheth. Quand la figure ironique et le corps bien campé de Cham se trouve doublé, à l'arrière-plan, par l'éternelle montagne aux reflets bleus et blancs, les obliques des corps de ses deux frères répondent aux deux arbres biais qu'encadrent une souche morte – figure naturelle et tragique de Noé et de la finitude du Bien. (Christophe Henry)

1. M.-F Pérez, « La collection de tableaux de Louis Bay seigneur de Curis (1631-1719) après son inventaire après décès », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1980, p. 183-186.

2. Alabama, Birmingham Museum of Art, Inv. AF18.2007.

3. *Saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert*, Paris, musée du Louvre, Inv. 395.



Louis CRETEY (Lyon, vers 1635 – Rome ou France, après 1702)

3. *Le jeune Tobias rendant la vue à son père*, vers ou après 1680

Huile sur toile, 95 x 135 cm.
Historique
Lyon, collection particulière.
Bibliographie
G. Chomer, L. Galactéros-de Boissier, P. Rosenberg, « Pierre Louis Cretey : le plus grand peintre lyonnais de son siècle ? », dans *Revue de l'art*, 1988, p. 24 (fig.17), 28, 38 (note 64); Pierre Rosenberg and Aude Gobet, *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome*, cat. exp., Lyon, Musée des beaux-arts, 22 octobre 2010-24 janvier 2011, Paris/Lyon, Somogy/Musée des beaux-arts de Lyon, 2010, cat. p. 21, p. 116, repr. p. 117.
Exposition
Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome, Lyon, Musée des beaux-arts, 22 octobre 2010-24 janvier 2011.

Très probable pendant de la peinture précédente (cat. 2), *Le jeune Tobias rendant la vue à son père* figure un exemple de piété filiale tout à l'inverse de l'attitude de Cham dans *L'ivresse de Noé*. Aux errances morales de la Genèse s'oppose ici la relation sacrée et la figure fusionnelle que père et fils composent dans le Livre de Tobie. Tobit le père y narre sa déportation à Ninive avec sa femme Anne, ainsi que l'étrange aveuglement causé par des fientes d'oiseaux dont il fut victime lors d'une nuit chaude qu'il passa sous le ciel, le visage découvert. Dépêchant son fils Tobie auprès de son parent Gabaël qui conservait un pécule commun – c'était aussi le père de Sarra qu'habitait un démon causant la mort de ses fiancés – Tobit cherche à Tobias un guide pour se rendre en Médie. C'est l'archange Raphaël qui se présente et conduit le jeune homme, extrayant d'un gros poisson le cœur et la foi pour exorciser Sarra ainsi que le fiel pour soigner Tobit. Le mariage de Tobias et Sarra est l'occasion d'une fête de quatorze jours au terme desquels le jeune homme retourne à Ninive retrouver ses parents et soigner son père. La scène que représente Cretey et celle qui clôt le Livre quand, selon la recommandation de l'archange, Tobias « Étale sur [les yeux de Tobit] le fiel du poisson ; le remède provoquera la contraction des yeux et en détachera le voile blanchâtre. Ton père retrouvera la vue et verra la lumière. » Conformément à une loi de la peinture héritée de Simonide et Horace et très appréciée au xvii^e siècle, le peintre condense toutefois dans un seul instant trois épisodes. Au centre sont rassemblés, autour du corps de Tobit en cours de guérison, les figures de Tobias, Raphaël, Anne et Sarra, toutes s'inscrivant dans une composition pentagonale. Sarra est bien présente, alors que le texte précise qu'une fois Tobit guéri, Tobias se précipite rejoindre Sarra à la porte de la ville. Un autre détail suggère une modification délibérée de la

temporalité : le portefaix accompagné d'un enfant disposé en bas à droite renvoie à l'épisode de la fête de Chavouot (ch. 2), lors de laquelle Tobit est remercié de la miséricorde qu'il pratique à l'égard des Juifs exilés par des offrandes dont il veut faire profiter les plus démunis. Il ordonne ainsi à Tobias encore enfant « Va, mon enfant, essaie de trouver parmi nos frères déportés à Ninive un pauvre qui se souvienne de Dieu de tout son cœur ; amène-le pour qu'il partage mon repas. » Cet épisode, marqué par la découverte de l'assassinat de l'un des leurs, précède immédiatement son aveuglement ; les deux figures n'en constituent pas moins une référence à la parabole du Serviteur revenant des champs (Luc, ch. 17, 7-10), habilement mis en relation par le peintre avec le Livre de Tobie. Comme bien souvent chez Louis Cretey, les références savantes sont subtiles mais ne s'imposent par forcément à la lecture du tableau, qui conserve son fonds de subtilités chromatiques et graphiques propres. La figure de Tobit au pied gauche levé est magistrale par la souplesse nerveuse et romaine de son drapé, comme les visages figurés dans une plongée de trois-quarts énigmatique, qui sculpte l'arcade sourcilière comme un modèle de sculpteur, allongeant quelquefois le nez de façon expressive. Le paysage de nuages blancs, gris et noirs qui forme une percée cosmique dans le coin supérieur gauche confère lui aussi une picturalité visionnaire à la représentation de l'architecture de Ninive entièrement reconstituée par le peintre, qui devait penser, comme cela était acquis jusqu'à la fin du xviii^e siècle, que le Livre de Tobie datait du viii^e siècle avant notre ère. L'adjonction d'un obélisque aux terrasses superposées de volumes circulaire et cubiques est sans doute inspirée par les illustrations célèbres que Jacob Spon publie dans ses *Recherche des antiquités et curiosités de la ville de Lyon* en 1683 – date d'ailleurs très proche de l'exécution de notre tableau. (Christophe Henry)



Louis CRETEY (Lyon, vers 1635 – Rome ou France, après 1702)

4. *Le Christ guérissant un possédé*, vers 1682-84

Huile sur toile,
72 x 91,5 cm.
Bibliographie
Inédit.

Depuis l'article publié dans la *Revue de l'Art* (1988) et l'exposition du musée des Beaux-Arts de Lyon (2010)¹, l'œuvre de Louis Cretey s'étoffe régulièrement. Inédite, notre peinture associe un premier plan continu de figures enchâssées à un arrière-plan de références architecturales, de la pyramide de Cestius à une tour carrée du mur d'Aurélien, de l'*Aqua Marcia* au dôme du Panthéon que jouxte le fronton percé d'un oculus de l'ancienne basilique Saint-Pierre. Cette barrière d'édifices, qui bouche l'horizon et ramène l'attention du spectateur sur le premier plan, le peintre l'emploie comme un front de scène pour ses figures. Debout et souverain, le Christ exorcise le démon. Son buste et sa tête s'insèrent dans la triangulation de la pyramide, identifiant la purification divine au chiffre trinitaire. Derrière lui, les apôtres associés à l'Arbre de vie observent avec stupéfaction les contorsions du possédé au corps frappé par la lumière symbolique de la rédemption, qui inonde aussi le visage de la jeune mère, en signe de grâce divine. Aux structures verticales bouchant l'arrière-plan gauche répondent, à droite, l'ouverture sur le ciel et le dégagement du deuxième plan qui magnifient la coupole aplatie du Panthéon, évocation possible de sa reconstitution par Joachim von Sandrart dans sa *Teutsche Academie* en 1675-79.

Ces années précèdent d'ailleurs de peu l'exécution de notre tableau, ce que corroborent les concordances stylistiques. Les belles torsions du groupe des deux assistants maîtrisant le possédé répondent au mouvement des deux figures du second plan de *L'ivresse de Noé* (cat. 2) datée d'après 1680, soit du premier retour à Lyon. Peu avant, quand il est encore à Rome, Cretey affectionne le dialogue des faciès réguliers (de la jeune mère notamment) et des faciès dysmorphiques, aux yeux exorbités, pincés ou totalement bestia-

lisés comme celui du possédé. Les peintures sur le thème de l'éducation d'Achille (cat. 2010, P.14 et P.16) mettait alors à l'honneur la douceur féminine et enfantine quand les dessins de martyres (*id.* D. 02-03) ou le *Saint Pierre pénitent* de Dresde (cat. 2010, P.18) attestaient la fascination du peintre pour les déformations horribles du visage. La célèbre *Anima dannata*, 1619, de Gian Lorenzo Bernini² se présente à cet égard comme une source explicite de Cretey, qu'il fusionne avec la *Testa di Seneca*³, de Guido Reni signalée par Carlo Cesare Malvasia dans sa *Felsina pittrice* (Bologna 1678)⁴. Inspiré par celle-ci, le motif de la tête d'une sublime laideur est présente, dès les premières années romaines, dans le *Christ déposé après la Flagellation*⁵ (cat. 2010, P.06). On le retrouve au centre d'un tableau du retour à Lyon, la *Déborah exhortant Barak à combattre les armées de Sisara*⁶ (cat. 2010, P.29). Datable vers 1682-83, celui-ci présente une composition extrêmement proche de notre scène d'exorcisme, qui fut peut-être commandée à Cretey un peu avant, pendant ou après l'exécution virtuose du décor du réfectoire du monastère royal des bénédictines de Saint-Pierre (1682-84, cat. 2003, P.35). (Christophe Henry)

1. G. Chomer, L. Galactéros de Boissier, P. Rosenberg, « Pierre-Louis Cretey : le plus grand peintre lyonnais de son siècle ? », dans *Revue de l'Art*, 1988, n° 82, p. 19-38 ; A. Gobet, P. Rosenberg, *Louis Cretey : Un visionnaire entre Lyon et Rome*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2010, ici abrégé en cat. 2010.
2. Rome, Palazzo di Spagna.
3. Rome, Museo Nazionale

del Palazzo di Venezia, Inv. PV10588.
4. Voir : Stefano Pierguidi, « Il "Seneca" di Guido Reni e il dibattito sul primato tra Naturale e Antico », *Strenna storica bolognese*, 2015, p. 363-377.
5. Marseille, musée des Beaux-Arts, Inv. L. 87 11.
6. Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 2011 63, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Lyon.



Claude NATTIEZ (actif à Rome entre 1641 et 1660)

5. Caprice architectural avec l'Arc de Constantin et la Fontaine des Quatre-Fleuves.

Huile sur toile,
99 x 132 cm.
Bibliographie:
*Varia. Peintures et
dessins, de Paris
Bordone à nos jours,*
cat. exp., Lyon,
Galerie Michel
Descours, 2018,
cat. 3, p.18-21,
repr. (attribué à
Thomas Blanchet
(Paris, 1614 -
Lyon, 1689).
Provenance:
Portici, collection
particulière.

Nattiez est une découverte récente, et très loin d'être achevée, de l'Histoire de l'art. Un peintre français de ce nom apparaît dans les archives romaines du *Seicento* : les *Stati d'anime* attestent sa présence à Rome de 1641 à 1660¹ et un document daté du 15 décembre 1641 nous apprend qu'il habite *Piazza del Popolo* et a été soigné pour une blessure au visage (sans doute à la suite d'une rixe²). Mais ces très maigres traces biographiques ne permettent pas de reconstituer sa carrière ni de retrouver ses œuvres. Aucune notice ne lui est consacrée par les répertoires les mieux informés³.

Pour que Nattiez émerge d'un oubli très épais, il faut attendre 2006 et la publication par Pierre Rosenberg d'un dessin (ill. 1) et d'un tableau (ill. 2) de sa main. Le dessin⁴ est une fantaisie architecturale. On reconnaît le *Campidoglio* romain, encadré par ses deux palais avec, sur le devant, les monumentales statues des Dioscures et les trophées de Marius ; mais au centre la statue équestre de Marc-Aurèle est réduite à une taille lilliputienne, et le Palais Sénatorial qui ferme le fond de la place est ici remplacé par un arc inspiré de l'Arc de Constantin, avec une grande inscription à la plume : *Je suis vostre serviteur Claude Nattiez*⁵. Le rapprochement s'impose avec une toile, aujourd'hui non localisée⁶, qui est signée et datée *Romae 1651 C. Nattiez Gal P.* Non dénuée d'exactitude archéologique, elle montre la façade sur jardin de la Villa Médicis devant laquelle s'affaire, au milieu de débris divers, une petite foule de personnages vêtus à l'antique. C'est sur ces deux œuvres munies du nom de Nattiez que peut se fonder la reconstruction de sa personnalité artistique.

À cette *veduta* de la Villa Médicis Pierre Rosenberg a pu ajouter un tableau du musée de Valence où l'on retrouve le même site peint par la même main (mais sans signature et avec quelques variantes dans les figures et le jeu des ombres) et aussi, dans le même musée, deux autres toiles du même peintre et de mêmes dimensions qui représentent la façade sur jardin et une des façades latérales



ill. 1. Claude Nattiez, *Caprice architectural avec le Campidoglio*, plume, encre et lavis, 23,2 x 35 cm, Londres, British Museum, Inv. 1966,1008.3.



ill. 2. Claude Nattiez, *Vue de la villa Médicis, côté jardin*, huile sur toile, 122 x 171 cm, localisation inconnue.



de la Villa Borghèse. Au groupe de quatre peintures ainsi constitué, on peut maintenant joindre plusieurs œuvres restées jusqu'ici anonymes ou données à d'autres peintres, tels Pierre-Antoine Patel (ill. 3), Filippo Gagliardi, Viviano Codazzi, Swanevelt, Jean Lemaire⁷. Et d'autres encore⁸, jusqu'à notre *Caprice architectural* (ill. 4).

Si la reconquête de la production de Nattiez est loin d'être terminée, elle révèle au moins la forte présence, dans ses tableaux, de l'Arc de Constantin. Il côtoie ici, avec quelques modifications et très arbitrairement, la Fontaine des Quatre-Fleuves créée par le Bernin et installée au centre de la Place Navone, en 1651, par le pape Innocent X ; un antique obélisque égyptien, tiré du cirque de Maxence sur la Via Appia, en est l'axe. Pour représenter cette *Fontana in Piazza Navona. Architettura del Cav. Gio. Lorenzo Bernini*, le peintre s'est contenté de répéter très fidèlement la *veduta* gravée par Falda (ill. 5) dans son grand recueil des *Fontane di Roma*⁹ : cet ouvrage ayant été publié en 1667¹⁰, on tient là une nouvelle date qui prolonge ce que nous savons déjà de la période d'activité de Nattiez. Quant à l'arc de triomphe dont la masse sombre emplit la partie gauche du tableau, il est mis en scène tout différemment. Ce bloc rectangulaire est vu de côté et non de face, et sur cet espace dilaté se déploie un décor totalement fictif, loin de la réalité, quoique la plupart de ses éléments soient, en fait, empruntés aux façades de l'Arc : au-dessus d'une guirlande accrochée à un bucrane, on reconnaît ainsi, de haut en bas, la grande inscription à la gloire de Constantin qui est placée au-dessus de l'arche centrale du bâtiment, deux colonnes corinthiennes très élancées qui servent de support à deux statues, et deux médaillons sculptés – respectivement une chasse au lion et un sacrifice en l'honneur d'Hercule – qui surplombent une des deux arches secondaires. Ces deux bas-reliefs ronds, Nattiez a pu les dessiner sur place, et les reproduire sans avoir besoin de recourir au grand recueil d'estampes des *Icones et segmenta* de François Perrier (1645) où ces compositions sont



ill. 3. Claude Nattiez (voir Boyer, 2013), *Le temple d'Antonin et de Faustine*, huile sur toile, localisation inconnue.



ill. 4. Claude Nattiez (anciennement référencé comme cercle de Thomas Blanchet, Londres, Christie's, 22-23 mars 2017, lot 94), *Caprice architectural avec l'Arc de Constantin*, huile sur toile, 69,5 x 95,5 cm, localisation inconnue.

inversées comme dans un miroir. Ainsi, à partir d'éléments exacts dans le détail mais sortis de leur place et agencés à sa guise, il a recomposé un Arc de Constantin imaginaire. Architecture antique et construction berninesque se font face sur une sorte de plateforme sertie d'une obscure ligne de remparts derrière laquelle apparaît, évident symbole romain, la pyramide de Cestius. Une claire chaîne de montagnes bleues ferme l'horizon. La *Roma antica* et la *Roma moderna*, « l'une et l'autre Rome », « la vieille et la nouvelle Rome » sont ici



ill. 5. Giovanni Battista Falda, *Fontaine des Quatre Fleuves, place Navone*, dans *Le fontane di Roma nelle piazze, e luoghi pubblici della città, con li loro prospetti, come sono al presente* de Giovanni Giacomo De Rossi, gravure, planche 38, Paris, Bibliothèque nationale de France, Inv. VF-48-PET.FOL.

indissolublement liées. Leur réunion fait de notre *Caprice architectural* un témoignage essentiel de la fantaisie poétique de Claude Nattiez.

La diffusion de cette création, qui mêle la *veduta* au *capriccio* et dans laquelle les figures rassemblées çà et là au pied des édifices ne sont que des figurants, reste à mesurer. Mais quelques rares indices nous révèlent, avec plus ou moins de précision, certains éléments de la clientèle du peintre. Ainsi le *Capriccio avec l'Arc de Constantin et un des Dioscures de Monte Cavallo* qui nous paraît une œuvre bien caractéristique de Nattiez a fait l'objet de publications qui signalent, au dos de sa toile, une inscription (disparue ensuite lors d'un rentoilage) qui atteste son appartenance à la collection de Cassiano dal Pozzo, le célèbre amateur ami de Poussin¹¹ (ill. 6). D'autres



ill. 6. Claude Nattiez (anciennement attribué à Jean Lemaire, voir Brejon de Lavergnée, 1973), *Caprice architectural avec monuments romains*, huile sur toile, 80 x 118 cm, localisation inconnue.



ill. 7. Attribué ici à Claude Nattiez, *Vue du Panthéon avec la donation de Francesco Gualdi placée sous le portique*, huile sur toile, Rimini, Fondazione Cassa di Risparmio.

destinations pouvaient être moins prestigieuses. Nous voudrions attirer l'attention sur une curieuse *Vue du Panthéon*¹² (ill. 7) d'attribution incertaine, pour laquelle, selon nous, le nom de Nattiez doit peut-être être retenu. On remarque dans cette *veduta* les armoiries de Mazarin accrochées sur la façade d'un palais proche du célèbre monument ; un carrosse décoré des fleurs de lys françaises est à sa

porte. Or ni le cardinal ni aucun de ses parents n'ont jamais été propriétaires de ce palais qui appartenait de longue date à la famille Crescenzi, laquelle ne paraît pas avoir été particulièrement liée à la France. Faut-il voir dans ces armes cardinalices une marque de propriété, une façon de désigner Mazarin comme possesseur du tableau? La *veduta* elle-même incite à une autre réponse: le portique du Panthéon y est artificiellement ouvert (il manque une de ses colonnes) et laisse voir à l'intérieur une grande machine dressée pour mettre en valeur un sarcophage antique; cette construction, réalisée en 1646, était due à Francesco Gualdi, fameux érudit et collectionneur d'antiquités, fort connu en France – il y avait vécu et correspondait avec Peiresc – qui avait mis l'entreprise sous le patronage de Mazarin et en reçut en retour une pension¹³. Cette *Vue du Panthéon* peinte vers 1646 « aux armes » du cardinal est à la fois la célébration d'un événement et un témoignage de reconnaissance.

Nous avons signalé la fréquence des représentations de l'Arc de Constantin parmi les tableaux qu'il est désormais raisonnablement possible de donner à Claude Nattiez. Il est un autre groupe que la publication en 2006 du dessin du British Museum, en rebattant les cartes, permet aujourd'hui de constituer: celui de la *veduta* de la place du Capitole. Au dessin *princeps* viennent en effet s'ajouter deux tableaux¹⁴ qui montrent le même site, sous un angle analogue mais avec des variantes nombreuses. Autant de différences assez délicieuses à observer quand on compare les trois œuvres (le dessin et les deux tableaux). Ces variations sur un même thème forment comme un genre à part à l'intérieur du genre plus général du *capriccio* architectural. Elles révèlent peut-être l'existence d'une clientèle particulière pour ce type de créations. Tout porte à croire que les découvertes à propos de Nattiez vont désormais se multiplier. D'autres leitmotivs vont-ils apparaître? Nattiez sera-t-il un jour le « peintre des variations sur des thèmes archéologiques »? (Jean-Claude Boyer)

1. Jacques Bousquet, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII^e siècle*, Montpellier, 1980, p. 231.
2. Antonino Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI, e XVII*, Mantoue, 1886, p. 107.
3. Voir notamment *l'Allgemeines Künstlerlexikon*, 1991 – publication en cours, et le monumental ouvrage de Giancarlo Sestieri, *Capriccio Architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*, Rome, 2015 (3 vol.).
4. Londres, British Museum, Inv. n° 1966 10.8.3.
5. Pierre Rosenberg, « French Drawings from the British Museum: Clouet to Seurat » [compte rendu d'exposition, New York, Metropolitan Museum et Londres, British Museum, 2005-2006], *Master Drawings*, vol. XLVI, n° 4, 2006, p. 516-519.
6. Vente à Milan, Sotheby's, 1^{er} juin 2004, *Dipinti antichi*, n° 195 « Scuola romana secolo XVII ». Nous citons la transcription de la signature donnée par P. Rosenberg. *GAL P* vaut pour *Gallus Pinxit*.
7. Sur ces divers cas, voir Jean-Claude Boyer, « La peinture de ruines: genre ou poétique? », dans *Le beau langage de la nature. L'art du paysage au temps de Mazarin*, Rennes, 2013 (Actes du colloque du même titre, Université Rennes 2, 14-15 octobre 2010; sous la dir. d'Annick Lemoine et d'Olivia Savatier Sjöholm), p. 184-197 (voir p. 193-194 et p. 197 n. 47-54).
8. Claude Nattiez, *Figures parmi des ruines antiques*, pierre noire et sanguine, Paris, Musée du Louvre, Inv. 34087, recto. (Répertorié comme anonyme français XVII^e)
9. *Fontane di Roma nelle Piazze, e luoghi pubblici della Città disegnate, e intagliate in prospettiva in acqua forte da Gio. Battista*

- Falda*, Rome, De' Rossi.
10. Voir Anna Grelle, *Indice delle stampe De' Rossi. Contributo alla storia di una Stamperia romana*, Rome, 1996, p. 396-397.
11. Voir Jean-Claude Boyer, in *Le beau langage de la Nature* (op. cit. à la n° 7) p. 194 et n° 52, p. 197 (avec la bibliographie antérieure). Le tableau a été reproduit pour la première fois par Arnauld Brejon de Lavergnée, « Tableaux de Poussin et d'autres artistes français dans la collection Dal Pozzo: deux inventaires inédits », dans *Revue de l'art*, n° 19, 1973, p. 78-98 (voir p. 91-93 et n. 124-125 p. 98; fig. 12).
12. Pour ce tableau, donné à un peintre anonyme actif à Rome dans les années 1650, voir Silvia Bruno « Progetti romani di Giulio Mazzarino », dans *Rome-Paris 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique* (Marc Bayard dir.) p. 275-326 (voir p. 292-293 et n. 192-193; fig. 10); il avait été attribué auparavant au peintre romain Filippo Gagliardi (mort en 1659), réputé pour ses « perspectives ».
13. Voir Fabrizio Federici, « Alla ricerca dell'esatezza: Peiresc, Francesco Gualdi e l'antico » dans *Rome-Paris 1640* (cité à la n. 12) p. 229-273.
14. *Vue de la Place du Capitole*, 113 x 180 cm. Vente à Londres, Christie's, 4 juillet 2012, n° 223 (« Roman school, 18th century ») – localisation actuelle inconnue. *Vue de la Place du Capitole*, 82,5 x 108,5 cm. Vente à Londres, Phillips, 7 juillet 1992, n° 58 – Vente à Londres, Christie's, 22 avril 1994, n° 244 (« Garola Pietro Francesco ») – localisation actuelle inconnue. Voir Giancarlo Sestieri, *Capriccio architettonico* (cité à la n. 3), 2015, t. II, p. 62 et fig. 13, p. 70 (« Garola Pietro Francesco »).



Laurent FAUCHIER (Aix-en-Provence, 1643 – *id.*, 1672)

6. *Portrait d'homme (autoportrait de l'artiste ?)*, 1660

Huile sur toile,
43 x 35 cm.
Annoté au verso sur
la toile : « Laurent
Fauchier d'Aix ».
Bibliographie
Inédit.

Depuis son apparition sur le marché de l'art, ce portrait d'homme au regard intensément hypnotique et à la sensualité exacerbée n'a cessé d'animer l'intérêt des spécialistes de l'œuvre de Laurent Fauchier. Sa légende tend à être aujourd'hui soumise à une expertise scientifique permettant d'établir un prochain catalogue de son œuvre¹. Fils d'orfèvre, les archives documentent précisément la carrière de ce peintre fort estimé tout au long de sa carrière et mort brutalement à 29 ans dans sa ville natale d'Aix-en-Provence.

Formé dans l'atelier de Bernardin Mimault de 1654 à 1657, il aurait également rencontré et travaillé en 1657 à Avignon auprès de Pierre Mignard de retour d'Italie. Fauchier est reçu en janvier 1664 maître orfèvre à Aix-en-Provence. Il conduit une double activité de peintre et d'orfèvre et dirige un atelier dans lequel il forme des apprentis tels que le non moins célèbre graveur Jean-Claude Cundier dont les estampes diffuseront et conserveront la mémoire des portraits peints par l'artiste aujourd'hui non localisés. Il commence à peindre les portraits de la noblesse du Parlement de Provence et reçoit en 1671 une commande officielle de soixante-six portraits ainsi qu'un grand portrait collectif pour le décor de la Grand-chambre du Parlement de Provence. Mort prématurément l'année suivante, il n'en exécutera qu'une douzaine car il doit également honorer les commandes qui lui sont adressés par la noblesse aixoise à l'instar du *Portrait de Madame de Grignan*, fille de Madame de Sévigné en 1672 représentée sous les traits de sainte Marie-Madeleine. Il aurait également peint cinq portraits de Madame de Forbin, dite « La belle du Canet ». Malgré une fortune critique qui établit largement ses mérites, aucune œuvre de l'artiste ne lui est attribuée de manière définitive. Deux portraits de joueurs de luth conservés au Louvre ont été réattribués en 1950 par Charles Sterling ainsi qu'un *Portrait du chevalier de la Rose* du musée

Atger. Mais aucune de ces compositions ne sont signées de la main de l'artiste.

C'est tout l'intérêt du portrait que nous présentons et qui dispose au verso de sa toile d'une inscription ancienne à la plume et à l'encre noire : « Laurent Fauchier, 1660 ». Ce portrait masculin s'inscrit en parfaite concordance avec les caractéristiques stylistiques observées par Jean Boyer² et Philippe Comte³ dans leurs travaux publiés sur Fauchier comme l'illustre un autre *Portrait d'homme* dit *Figure de prélat*, conservé au musée Granet d'Aix-en-Provence, anciennement conservé dans les collections de la marquise de Gueidan⁴. La palette colorée, la technique du fondu des aplats ainsi que le format et les dimensions de ces deux œuvres sont similaires. Chacune reprend le format ovale sur fond noir duquel émerge une figure à la fois gracieuse et virile. Leur longue chevelure châtain bouclée encadre un visage tourné de trois-quarts gauche aux traits rebondis et animés d'un puissant regard caractérisé par de larges pupilles sombres. Plus encore, l'âge et la position du regard du modèle légèrement vue de dessous concordent avec la date de 1660 indiquée au verso de la toile d'origine et pourrait suggérer qu'il s'agisse d'un autoportrait de l'artiste alors âgé de dix-sept ans, venant fixer les caractéristiques d'une manière de portraiture qui le conduise au succès. (Laetitia Pierre-Henry)

1. Nous renvoyons ici à la notice documentaire rédigée par Madame Pamela Grimaud, conservatrice au musée Granet d'Aix-en-Provence intitulée : *Portrait présumé de Madame de Forbin, dite La belle du Canet*, attr. à Laurent Fauchier, mai 2022, Aix-en-Provence, musée Granet, documentation du musée.
2. Jean Boyer, « Peinture et gravure à Aix-en-Provence

aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles (1530-1690) », dans *Gazette des Beaux-arts*, n°78, juillet-septembre 1971, p. 3-187.
3. Philippe Comte, *Catalogue raisonné des peintures*, Pau, musée des Beaux-arts, ville de Pau, 1978, n.p.
4. Laurent Fauchier, *Portrait d'homme dit Figure de prélat*, huile sur toile, H. 46.5 ; L. 39 cm, Aix-en-Provence, musée Granet, Inv. 880-1-20.



André BOISSON (Aix-en-Provence, 1643 – *id.*, 1733)

7. *Vierge à l'Enfant*

Huile sur toile,
99 x 73 cm.
Annoté au verso sur
la toile : « DEL PADRE
POSSO / num°5 ».
Bibliographie
Inédit.

Cette œuvre représentant la *Vierge et l'Enfant* est un tableau de chevalet que nous inscrivons au catalogue du peintre d'histoire André Boisson. Contemporain de Jean Daret et de Pierre Puget, Boisson fut un élève de Reynaud Levieux. Il acheva ensuite, durant dix ans, sa formation à Rome, où le rejoignit son maître, qui l'épaula sans doute dans le lancement de sa carrière. De retour à Aix en 1676, il dirigea un atelier parmi les plus actifs en Provence jusqu'en 1717 et devient membre puis recteur du Corps académique des peintres et sculpteurs d'Aix à partir de 1695.

De retour de Rome, Boisson se signala par l'obtention d'un important contrat avec la Cour des Comptes d'Aix afin de décorer un cycle de six tableaux illustrant la vie de la Vierge pour leur chapelle. Il réalise dans le même temps un autre ensemble de trois œuvres représentant l'histoire de Marie-Madeleine pour le chœur de la basilique Saint-Maximin. Boisson se fit une spécialité des modèles féminins. Ces motifs, auxquels il confère une physionomie déliée et dansante, caractérisent son savoir-faire et tout comme son maître Reynaud Levieux, il remploie de manière littérale les mêmes figures dans différentes compositions pour que l'on puisse distinguer sa main.

Deux tableaux, une *Naissance de la Vierge* à l'église de la Madeleine d'Aix datée de 1678 (ill. 1) et un *Moïse sauvé des eaux* du musée des Beaux-arts de Marseille datant des années 1680, en attestent et permettent de cerner le type de Vierge peint par André Boisson. Les figures d'enfants ainsi que la hardiesse de la touche signalent un maître formé à Rome. L'œuvre porte à l'arrière de la toile



ill. 1 : André Boisson, *Naissance de la Vierge*, Aix-en-Provence, Église de la Madeleine.

l'inscription : « del padre Posso / num°5 » suggérant une provenance italienne de l'ouvrage, la numérotation indiquant sans doute un inventaire de collection. Selon Marie-Christine Gloton, Boisson aurait peint surtout des petits et moyens formats conservés dans des collections privées et quelques institutions muséales¹. La redécouverte de cette œuvre illustre de façon magistrale une production qui contribua à fixer la réputation de l'artiste en Provence durant plus de quatre décennies. (Laetitia Pierre-Henry)

1. Henri Wittenhove (dir.), *La peinture en Provence au XVII^e siècle*, cat. exp., Marseille, musée des Beaux-

arts, Palais Longchamp, Juillet-octobre 1978, Marseille, Éditions Jeanne Lafitte, 1978, p. 10-12.



Pierre Paul SEVIN (Tournon-sur-Rhône, 1646 – *id.*, 1710)

8. *Sainte Famille, ou Le Couronnement de la Vierge, 1670*

Huile sur toile,
87 x 113 cm.
Signée et datée
en bas à droite sur
le banc: «P. Sevin
F. anno Dei 1670.». **Historique**
Paris, Hôtel Drouot,
17-20 décembre
1988, lot n° 23;
Belgique, collection
du comte et de la
comtesse Jean-
Jacques de Flers.
Bibliographie
Inédit.

Pierre Paul Sevin est reconnu comme un dessinateur fertile de compositions destinées à la gravure et aux décors d'architecture, de théâtre, de fêtes et de célébrations royales. Cette œuvre représentant saint Joseph, la Vierge et l'Enfant intitulée *Le couronnement de la Vierge* est à ce jour l'une des seules peintures connues de la main du maître et met en lumière de manière exceptionnelle ses qualités d'invention¹.

L'œuvre est commandée durant le séjour de l'artiste à Rome par le ministre d'état Hugues de Lionne, marquis de Berny, qui fut nommé par Louis XIV à la tête de son gouvernement dès 1661. La scène est ornée d'un cadre sculpté ovale en trompe-l'œil bordé de quatre écoinçons représentant les armes et les chiffres des familles d'Hostun de Claveyson et de Lionne. La composition renouvelle subtilement l'iconographie traditionnelle de la sainte famille en figurant le Christ enfant en train de déposer une couronne de fleurs sur la tête de sa mère de manière à préfigurer l'épisode du couronnement céleste succédant à l'Assomption.

L'artiste semble très marqué par l'influence des maîtres florentin du XVI^e siècle. En atteste la similitude que la figure de saint Joseph présente avec celle peinte par Bronzino vers 1540 dans une composition célèbre représentant la *Sainte Famille* conservée dans les collections du duc de Toscane. Sevin transpose aussi la délimitation des mains, des ailes de l'ange et de la physionomie du Christ². On reconnaît à l'arrière-plan de la composition, dans la perspective du jardin inventé par Sevin, la statue de *Diane chasseresse* qui se situait dans la salle des antiques du Louvre de 1602 à 1661 puis dans l'appartement bas du roi aux Tuileries de 1661 à 1696. L'œuvre est gravée par Claude Mellan en 1669, Sevin qui n'avait pas encore eu l'occasion de se rendre à Paris, semble en avoir déjà connaissance et représente la statue dont il prend la liberté de réinventer le dos. Ce motif pourrait évoquer la familiarité du commanditaire avec les plus hauts dignitaires de la cour de France. Artiste lettré, instruit par les Jésuites dans le collège réputé de Tournon (Ardèche), Sevin poursuit

une carrière exceptionnelle. Protégé par le célèbre révérent père Claude-François Ménestrier, il fréquente l'entourage de Claude Gellée dit Le Lorrain et du Bernin durant son séjour à Rome (1666-1671). Sevin entame son ascension à Paris de 1673 à 1689 protégé par le cardinal de Bouillon. À cette époque, il réalise les réductions des *Noces de Cana* et du *Repas chez Levy* à la gouache sur vélin d'après Paul Véronèse. Sevin exécute également des réductions d'œuvres de l'Albane³. Ces ouvrages sont exécutés la même année qu'un frontispice du *Triomphe du Grand Condé* et répertoriés dans la fameuse collection du descendant du prince de Condé, Louis-François de Bourbon-Conti (1717-1776)⁴.

Par ses dimensions et la qualité de sa facture, sa palette vive privilégiant les rouges et les bleus, le dessin minutieux des figures ainsi qu'un traitement soigné des draperies, *Le Couronnement de la Vierge* révèle l'étendue du répertoire et de la culture picturale du maître – moyens d'une remarquable distinction au cours des années 1670 et 1680. (Laetitia Pierre-Henry)

1. Nous remercions ici Damien Chantrenne spécialiste de l'œuvre de Pierre-Paul Sevin pour les informations transmises à l'occasion de la rédaction de cette notice et renvoyons le lecteur à ses travaux de recherche, plus particulièrement à sa thèse de doctorat intitulée: *Pierre Paul Sevin, illustrateur et créateur de décors de fêtes et de cérémonies sous Louis XIV*, (dir.) Jérôme de la Gorce, université Paris 4 Sorbonne, 2012.
2. Voir le détail de la figure de saint Joseph d'Agnolo di Cosimo, dit Bronzino, *Sainte Famille*, v. 1540, huile sur toile, H. 126,8 ; L. 101,5 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.
3. P. P. Sevin (attr.), *Salmacis et Hermaphrodite et Apollon et*

Daphnée, gouache sur velin, H. 12 ; L. 22,5 cm, Vente Aguttes, 30 mars 2011, lot n° 305.

4. La galerie Descours avait présenté dans un précédent numéro de *Varia* un frontispice représentant *Le Triomphe du grand Condé* dessiné par Pierre-Paul Sevin en 1674, voir: *Varia. Peintures et dessins de Paris Bordone à nos jours*, n°6, 2015, p. 32, ill. Pierre-Paul Sevin, d'après Paul Véronèse, *Les noces de Cana*, 1674, aquarelle du velin, gouache, pierre noire, H. 35 ; L. 52,5 cm, signée et datée, vente Christie's, *Old masters & British drawings*, USA, 14-28 janvier 2022, lot n° 40; Pierre Paul Sevin d'après Paul Véronèse, *Le repas chez Levy*, 1674, aquarelle et gouache sur velin, H. 34 ; L. 51 cm, signée et datée, Vente Sotheby's New York, 30 janvier 1997, n° 141.



Daniel DURAND (France, actif vers 1650 – Toulouse?)

9. *Vierge*, 1656

Détrempe sur parchemin, 62 x 51 cm. Signé et daté en bas à gauche: « Daniel Durand / fecit. 1656. ». **Bibliographie** Inédit.

Daniel Durand est, à l'heure actuelle des études, un véritable mystère. Aucune information biographique ne peut être trouvée à son sujet, ni dans les dictionnaires ou répertoires consacrés aux artistes, ni dans les archives de la Bibliothèque Nationale de France ou du musée du Louvre¹. On peut supposer qu'il est né dans la décennie 1620-1630 étant donné que les deux seules oeuvres connues (signées et datées) datent du milieu des années 1650. Malheureusement, le nom, particulièrement commun, ne permet pas de faire de distinctions, ni de deviner exactement s'il y avait une famille de peintres. Nous connaissons cependant l'existence d'une nature morte représentant un groupe d'oiseaux et un chardon, signée et datée (1655) (ill. 1).

Si cette nature morte rappelle des exemples de peinture nordique quant au caractère détaillé et scientifique, sa technique ainsi que la signature permettent cependant de la rattacher au corpus de notre peintre et à celui de la peinture française. En effet, le modèle de notre Vierge pourrait faire écho aux madones peintes par Nicolas Loir et gravées ensuite par Jean Boulanger. Durand, en éliminant les mains et en modifiant l'attitude du visage, a fait de cette Vierge une élégante matrone romaine, drapée à l'antique, le visage placé de trois-quarts, comme dans les meilleurs portraits de l'époque romaine.

L'ensemble de l'iconographie démontre la relation avec le monde classique et la Renaissance: la Vierge est en effet placée au-delà d'un parapet, à l'instar des représentations sacrées ou des portraits du milieu du xv^e siècle, d'Antonello da Messina à Giovanni Bellini par exemple, dans lesquels le peintre signait et datait l'oeuvre sur le marbre même qui sépare notre monde du monde peint, correspondant dans ce cas à l'espace sacré.

L'ensemble de la composition est également enfermé dans un trompe-l'œil représentant un cordon tissé en or et d'une bordure sombre qui pourrait être interprété comme une sorte de passe-partout en cuir, peut-être une référence à la reliure des manuscrits les plus précieux. Le cadre pourrait également faire allusion à l'univers de la gravure, qui prévoyait des bordures architecturales simples ou plus richement décorées, notamment dans le domaine du portrait. La finesse d'exécution de notre oeuvre est particulièrement visible dans la douceur du coloris et les contrastes de lumière du visage de la Vierge, ainsi que dans le jeu des draperies, savamment modélées par un effet de clair-obscur. (Luca Fiorentino, trad. S. A.-T.)



ill. 1 : Daniel Durand, *Groupe d'oiseaux et chardon*, détrempe sur parchemin, 24,3 x 33 cm, Philadelphie, Arader Gallery.

1. Émile Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours* [...], Paris, 1882-1885, sous le nom de Durand: « peintre; né à Toulouse, mort dans la même ville, sous le règne de Louis XIV - Détails

biographique inconnus », p. 494; Léon de Laborde, *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*, (BNF, Département des manuscrits. NAF 12100, Gallica online),



Giovanni Antonio BURRINI (Bologne, 1656 – *id.*, 1727)

10. *Le Déluge*, vers 1680-1685

Huile sur toile,
41 x 33,5 cm.
Bibliographie
Inédit.

Parmi les peintres les plus divertissants, audacieux et inventifs de l'Italie du XVII^e siècle, Giovanni Antonio Burrini occupe certainement une place de premier plan. Le tableau présenté ici est un exemple rare et convaincant de sa meilleure peinture¹. Bien que la rapidité de la touche soit typique du maître bolognais, on peut également supposer vu le format, qu'il s'agisse du *bozzetto* d'une œuvre aujourd'hui perdue ou jamais réalisée en raison d'un changement d'avis du commanditaire. Notre tableau, jouant sur les tons rouges de la préparation, présente une peinture rapide et fulgurante, aux contours diffus mais en même temps très dense, riche en empâtements. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'historien Gian Pietro Zanotti, en 1739, et le parisien Charles-Nicolas Cochin le Jeune (1715-1790), dans son *Voyage d'Italie* de 1758, ont noté la similitude avec la peinture rapide et fulgurante de Luca Giordano².

Tant la typologie du style pictural que les détails des visages de la femme ou du vieillard à cheval renvoient à la peinture de Burrini de la dernière décennie du XVII^e siècle : à rapprocher, par exemple, du *Abraham s'apprêtant à sacrifier Isaac* du musée du Louvre où l'on retrouve les mêmes caractéristiques picturales, voire le même visage de vieillard³. Ces serpentements de couleurs, véritables éclairs, sont un trait distinctif de Burrini, parti dans sa jeunesse à Venise pour parfaire sa formation. Peintre anti-académique par excellence pour le monde classiciste bolognais, il était un véritable *outsider* doté d'une grande capacité d'invention alliée à une technique d'une grande finesse.

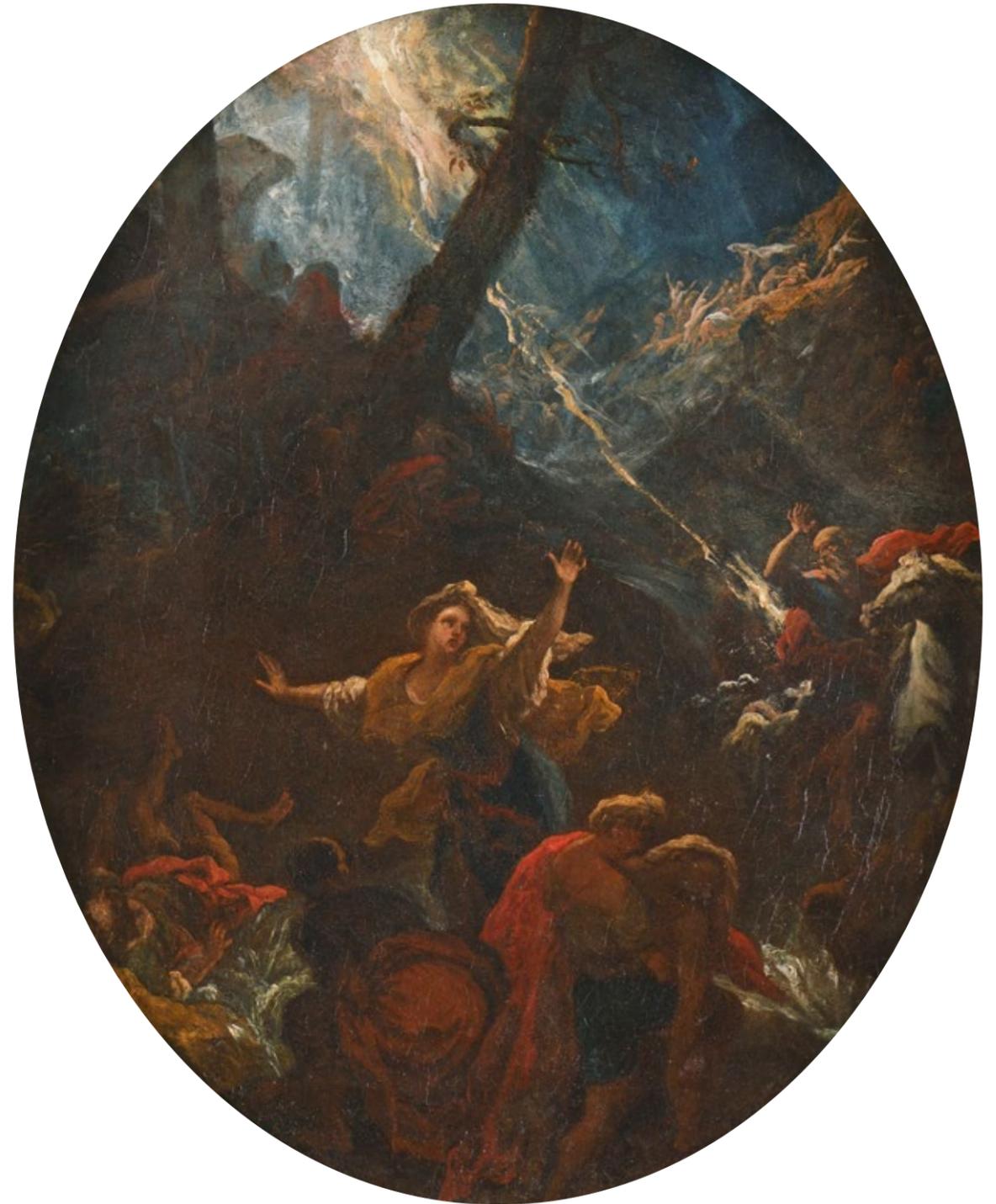
La composition de notre oeuvre est en effet assez inhabituelle. La colère divine est représentée par les flammes dans le ciel et se concrétise dans la foudre qui frappe le destrier malheureux, tandis qu'au-dessus, une montagne d'eau, tracé au blanc de plomb sur le bleu lapis-lazuli du ciel, déferle et frappe les hommes qui tentent en vain de se réfugier sur la falaise de droite. L'eau se précipite vers

l'aval avec une force bouleversante et les figures au premier plan se désespèrent en essayant de mettre leurs proches à l'abri. Il n'y a aucune possibilité de fuite, la fureur de Dieu est imminente et le symbole du Salut habituellement représenté par l'arche de Noé semble être ignoré dans cette représentation.

Cette divergence iconographique pourrait suggérer un cycle pictural, généralement une triade, avec différents moments tirés de l'Ancien Testament : *Dieu ordonne à Noé de construire l'arche*, *Le Déluge universel* (le sujet de notre tableau) et *Sortie de Noé de l'Arche*. Nous connaissons, par exemple, un cycle de peintures de Burrini perdu à Bologne dans l'église de la Madonna di Strada Maggiore, mentionné en 1686 dans le guide de la ville de Carlo Cesare Malvasia. On peut supposer que cette triade iconographique a été conçue pour un projet de toile ou de fresque destinée à la décoration ecclésiastique, et que notre toile est un modèle de présentation pour le commanditaire. (Luca Fiorentino, trad. S. A.-T.)

1. Pour une connaissance générale de Burrini, voir la monographie qui lui est consacrée par : Eugenio Riccomini, *Giovanni Antonio Burrini*, Ozzano Emilia (BO), 1999.
2. Pour la comparaison avec Luca Giordano, voir : Marco Riccomini, « Burrini napoletano », dans *Studi in onore di Stefano Tumidei*, Andrea Bacchi et Luca Massimo Barbero (dir.), Vérone, 2016, p. 335-341. Voir également : Gian Pietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologne, 1739, vol. 1, p. 325-327 ; Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie*, Paris, 1758, p. 147 cité dans Eugenio Riccomini, *Giovanni Antonio Burrini*, op. cit., p. 238-239.

Cochin a confondu une œuvre de Sebastiano Ricci avec une œuvre de Burrini : on comprend donc non seulement la qualité de l'artiste bolognais mais aussi la similitude avec la peinture du maître vénitien.
3. Pour la peinture du musée du Louvre : Eugenio Riccomini, *Giovanni Antonio Burrini*, op. cit., p. 180-181. Le tondo du musée du Louvre est également de petite taille (28 cm de diamètre), daté 1684-85. La comparaison avec notre peinture est donc très pertinente, à la fois pour la rapidité du trait, mélange de peinture et de dessin, et quant à leurs finalités (Rosenberg considérait le tableau du Louvre comme un *modello*).



Pietro Antonio MAGATTI (Varese 1691 – *id.*, 1767)

11. *Vierge à l'Enfant*, vers 1730-1740

Huile sur toile,
68,5 x 84,5 cm.
Bibliographie
Inédit.

Des coups de pinceau denses et doux décrivent cette composition lumineuse, aux empâtements riches, surtout dans les blancs et le bleu lapis-lazuli, précieux et d'un grand impact visuel. Les détails les plus importants de cette toile se trouvent dans les yeux allongés, dans la sympathique fossette au coin des lèvres de la Vierge, dans l'articulation vibrante des draperies qui présentent des possibilités infinies de plis et de zones d'ombres intenses. Peinture lumineuse donc ; vibrante, rapide et nerveuse dans les derniers traits de lumière. Reconnu comme l'un des artistes les plus importants et les plus prolifiques du XVIII^e siècle en Lombardie, l'artiste originaire de Varese Pietro Antonio Magatti est l'auteur de cette peinture de dévotion, réalisée à l'époque de sa plus grande renommée et maturité, entre 1730 et 1740. Magatti était en effet, durant cette décennie, une figure de proue à Milan ainsi que dans sa province, aux côtés d'autres peintres contemporains importants tels que Stefano Maria Legnani dit Le Legnanino, Carlo Donelli dit Le Vimercati et Andrea Lanzani¹. Magatti a reçu une formation assez commune pour les artistes de l'époque, qui comprenait la visite de certaines villes considérées comme fondamentales telles que Bologne, Rome ou Venise. Le manuscrit de Marcello Oretti (conservé à la Biblioteca Comunale di Bologna, mss. B 123-135) nous informe de sa formation à Bologne auprès de Giovan Gioseffo Dal Sole².

Notre toile représente un nouveau jalon dans sa maturité. Sur le plan iconographique, elle présente des détails qu'il est très rare de trouver réunis : les deux protagonistes sacrés unis aux symboles du péché originel, la pomme et le serpent. D'autres part, la souffrance de la Vierge, la rédemption et la victoire de Dieu sur le mal sont ici représentées, dans une tentative d'unification de l'iconographie de l'Immaculée Conception à celle de la Vierge à l'Enfant.

Il convient de mentionner quelques tableaux de Magatti datant de 1730 à 1740 qui présentent des similitudes tant dans le style pictural que dans la physionomie des personnages : le visage de la Vierge dans ce tableau est identique à celui de l'ange dans *La guérison de Tobie* de l'église San Michele Arcangelo de Busto Arsizio (près de Milan) ou encore, bien qu'en contrepoint, à celui de la Vierge dans *La mort de saint Joseph* (signé) conservé à la Pinacothèque de Brera à Milan (en dépôt à l'église San Bartolomeo d'Ossoona). Ce dernier tableau présente le même fond ocre que notre oeuvre, qui sert également de base à l'auréole brillante de la Vierge, et les mêmes couleurs traitées par endroits de manière très rapide. La richesse du coloris de la toile, aux tons clairs, tantôt pastel, tantôt plus vifs, sont typiques du meilleur Magatti, un peintre qui a su interpréter les désirs iconographiques de ses commanditaires tout en exprimant l'esprit de son temps. (Luca Fiorentino, trad. S.A.-T.)

1. La figure de l'artiste a été mise en lumière par une grande exposition monographique qui lui a été consacrée, voir : *Pietro Antonio Magatti 1691-1767*, cat. exp., Simonetta Coppa et Anna Bernardini (dir.), Castello di Masnago (11 mars - 13 mai 2001), Cinisello Balsamo (MI), 2001. Pour une étude plus récente : Filippo Maria Ferro, « Aggiunte a Pietro Antonio Magatti », dans *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento, novità e aperture : atti del convegno di studi*, Eugenia Bianchi, Alessandro Rovetta, Alessandra Squizzato (dir.), actes du colloque (Milan,

Università Cattolica del Sacro Cuore e Pinacoteca di Brera, 5-6 juin 2014), Milan, Scalpendi editore, 2017, p. 73-83 ; Ivano Proserpi, « La pala di Sagno. Aggiornamenti sulla presenza di opere del pittore Pietro Antonio Magatti (1691-1767) nella Svizzera italiana », dans *Archivio Storico Ticinese*, Anno 57, n° 168, décembre 2020, p. 129-140.
2. Concernant la formation bolonaise de l'artiste : Daniele Benati, « Giovan Gioseffo Dal Sole : un maestro a Bologna », dans *Pietro Antonio Magatti 1691-1767*, *op. cit.*, p. 15-27.



Jean Charles FRONTIER (Paris, 1701 – Lyon, 1763)

12. *Héliodore chassé du temple*

Pierre noire,
estompe et rehauts
de craie blanche,
47,8 x 63,6 cm.
Bibliographie
Inédit.

Notre *Héliodore chassé du temple* (Maccabées 3, 21-28) témoigne d'une maestria technique et d'un sens de la scénographie qui évoquent les meilleurs maîtres français actifs dans le premier tiers du XVIII^e siècle. Parmi les comparaisons qui viennent à l'esprit, on pense au dessin d'Antoine Rivalz représentant *Saint Pierre guérissant les malades de son ombre* de la collection Prat¹. Les colonnes torsées et les corps balayés par une lumière crépusculaire matérialisée par les rehauts de blanc suggèrent *a priori* une parenté, mais le traitement du clair-obscur révèle rapidement la personnalité stylistique et le traitement technique très différents de notre dessin. Si Rivalz aime l'ombre, notre maître aime la lumière qu'il décline en résilles irisées sur les draperies, les cheveux des hommes et les crins du cheval, la cuirasse du soldat terrassé et, par légers aplats, sur les carnations. Il crée ainsi un réseau de reflets argentés qui contraste nettement avec le traitement à la pierre noire estompée et au lavis d'encre brune qui s'applique au front de scène et au groupe pyramidant de femmes et d'enfants disposés en repoussoir, au premier plan à gauche. Ce type de détail, ainsi que la connaissance possible du style de Rivalz par notre dessinateur, évoquent incidemment l'art de Pierre Subleyras (1699-1749), qui fut élève d'Antoine Rivalz à Toulouse, avant de remporter le Grand prix de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris en 1727 avec *Le Serpent d'airain*². Les concordances stylistiques avec le dessin de Subleyras sont toutefois ténues, bien que certains détails (figure du grand prêtre Onias debout) donnent l'impression que les deux compositions dialoguent.

En revanche, l'entourage romain de Subleyras (qui s'installe à Rome en 1728 et ne la quittera plus, demeurant un parrain actif des pensionnaires qui lui succédèrent au Palazzo Mancini) conduit assez logiquement à Jean-Charles Frontier, né à Paris en 1701, qui remporta le Grand prix un an après Subleyras avec un tableau certes perdu

mais dont l'esprit devait être très proche de notre grand dessin, *Ezéchias extirpant l'idolâtrie de son royaume et rétablissant le culte du vrai Dieu*. Son départ pour Rome fut reporté de cinq ans (il ne reçut son brevet d'élève que le 9 octobre 1733) pour des raisons sans doute liées aux carences du Trésor. Son séjour romain n'en est pas moins célébré par les deux directeurs de l'Académie de France qu'il connut, Nicolas Vleughels et Jean-François de Troy³, ainsi que par le duc de Saint-Aignan (1684-1776), ambassadeur de France à Rome, qui lui commande deux tableaux en pendants, *La Religion* et *La Justice Divine* (disparus). Au cours de son séjour romain, Frontier semble avoir été très apprécié par la direction de l'Académie, alors préoccupée par le chantier des copies des *Chambres* de Raphaël au Vatican – dont notre sujet est présentement issu : il s'agit de l'une des fresques les plus célèbres de Raphaël au sein de cet appartement diplomatique, exécutée peu après la fin du chantier de la Chambre de la Signature dans une *Stanza* à laquelle la fresque donna son nom. En novembre 1737, Nicolas Vleughels obtient un prolongement de séjour en faveur de Frontier et de François Duflot, qui sont « capables de faire correctement de belles copies de ces tableaux et de suppléer aux choses qui ne prononcent que foiblement, on pourrait les laisser à Rome et les y occuper, en leur donnant à chacun un logement à l'Académie dont le palais est assez grand ; je pourvoyerais à leurs salaires⁴ » Cette situation, que ne pouvait justifier qu'une prédisposition exceptionnelle pour la copie des œuvres de Raphaël, se prolonge jusqu'en février 1739. Dans une lettre qu'il adresse alors à Philibert Orry, Jean-François de Troy mentionne un « Triomphe de Mardoché [*sic*, qui] est tout ébauché et le fonds d'architecture presque fini.⁵ » Il s'agit très probablement de l'esquisse sur papier marouflé sur toile du legs A. P. de Mirimonde au musée du Louvre⁶, car le traitement de l'ange inférieur gauche, avec son groupe composé d'une femme vue de dos accoudée aux cheveux rassemblés en chignon associée à une





joueuse de triangle en arrière-plan, est identique au traitement de l'angle inférieur gauche de notre dessin : le plat des pieds, le chignon ondoyant ou la joueuse de triangle s'y retrouvent exactement. Cette identification associant documentation d'archive et analogie stylistique peut être encore appuyée par quelques comparaisons : une estampe signée d'après Frontier présente une variante de la figure de notre Héliodore terrassé, avec son armure caractéristique. Représenter une figure de l'Ancien Testament en armure moderne, avec les jambières cuirassées, est plus que rare – la figure équestre est quant à elle empruntée au célèbre *Héliodore chassé du Temple*⁷ (1725) de Solimena, alors et toujours réputé. D'autres comparaisons avec le catalogue des œuvres identifiées de Frontier permettent de se forger une conviction solide, notamment les esquisses pour son *Martyre de saint Laurent*. Le fonds photographique des Monuments historiques (Photographies : Mémoire, AP79P00817) conserve un cliché par Jean Gourbeix d'une esquisse à la pierre noire rehaussé de blanc sur papier bleu, exécutée pour cette peinture disparue : les figures aux anatomies puissantes et fièrement campées des bourreaux évoquent directement le magnifique ange flagellateur au bras droit levé qui poursuit Héliodore et semble guider le cavalier. On retrouve par ailleurs

l'anatomie puissante portée par des pieds en forme de flammes dans les peintures lyonnaises de Frontier, le *Moïse et le Serpent d'Aïrain* de l'église Sainte-Blandine à Lyon (1743) et la moins connue et sans doute plus ancienne *Érection de la Croix* de l'église Saint-Just (1740 ?). (Christophe Henry)

1. Donation au musée du Louvre sous réserve d'usufruit, RF 44326, Recto. Voir : P. Rosenberg, *Dessins français de la collection Prat*, Paris, musée du Louvre, 1995, n° 33 ; *Dessins de maîtres. Dernières acquisitions 1990-2002*, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 27 juin - 30 septembre 2002, n° 40, p. 146.
2. Nîmes, musée des Beaux-Arts, Inv. 7999, en dépôt au Musée du Louvre.
3. A. de Montaiglon, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales [...] sous le patronage de la Direction des Beaux-Arts*, Paris, Société de l'histoire de l'art français (France), 1899, tome ix : 1733-1741, p. 44, 145, 262, 273, 279, 316, 327, 362, 376, 381.

Nous renvoyons à la note 1 de la p. 427 du tome VIII : « Jean-Charles Frontier avait eu un premier prix de peinture au concours de 1728 et François Duflot à celui de 1729 (voy. Archives de l'Art français, t. v, p. 289). Frontier fut reçu académicien comme peintre d'histoire le 30 juillet 1744. Il était né en 1701 et mourut à Lyon le 2 septembre 1763. – Voy. leurs brevets d'élèves à l'Académie de Rome dans les Nouvelles Archives de l'Art français, 1879, p. 366. – Le texte des brevets originaux se trouve aux Archives nationales, O1 1088, p. 34 et 36. »

4. *Ibid.*, ix, p. 316.
5. *Ibid.*, ix, 362-3, De Troy à Orry, le 5 février 1739.
6. Paris, Musée du Louvre, RF 1985 46, en prêt au musée Baron Martin, Gray.
7. Naples, Chiesa del Gesù Nuovo.

Jean PILLEMENT (Lyon, 1728 – *id.*, 1808)

13. *Pêcheurs sur le Tage, Portugal, 1790*

Huile sur toile,
61 x 86 cm.
Signée et datée en
bas à gauche : « Jean
Pillement 1790 ».
Historique
Argentine,
collection Francisco
Mendizabal ;
New York, Sotheby's,
20 mai 1993,
lot 124 ; New York,
Otto Naumann, Ltd. ;
collection de la
famille Hascoe.
Bibliographie
Inédit.

Fils d'un dessinateur des soieries royales de Lyon, Jean Pillement étudie auprès du peintre d'histoire Daniel Sarrabat avant de se rendre à Paris en 1743 afin de parfaire son apprentissage à la Manufacture royale des Gobelins, alors sous la direction de Jean-Baptiste Oudry. Marqué par ce dernier, il ne limite pas sa formation aux stricts ornements et affirme peu à peu un goût prononcé pour la peinture de paysage. En 1745, à seulement dix-sept ans, il entreprend un important voyage de cinq années sur la péninsule ibérique. S'il fréquente les cours d'Espagne et du Portugal, il tient à privilégier son travail itinérant auprès de la nature, refusant à Lisbonne la pension et le titre de Premier Peintre du roi Jean V, afin de ne pas « éteindre en lui le désir de s'instruire en voyageant¹ ». Il s'établit ensuite à Londres de 1754 à 1760, où il acquiert une solide réputation de peintre ornemaniste. Après un tour de l'Italie, Pillement est employé par la cour impériale de Vienne. Alors que ses talents de paysagiste ne sont pas encore reconnus par le milieu parisien, encore trop méfiant à l'égard d'un artiste jugé trop autodidacte, le roi Stanislas Auguste de Pologne le prend à son service de 1765 à 1767, en lui conférant le titre de Premier Peintre du roi. C'est ce passage à la cour de Varsovie qui assoit enfin sa notoriété en France et favorise les commandes, comme celles de Marie-Antoinette, dont il devient l'un des peintres attitrés en 1788. Durant la décennie révolutionnaire, il quitte les troubles de Paris pour se retirer à Pézenas, près de Béziers, avant de retourner dans sa ville natale de Lyon en 1800, où il décède huit ans plus tard.

Daté de 1790, notre tableau a été réalisé dans le sud de la France, où Pillement jouit de l'hospitalité de sa sœur et de la protection du peintre Jacques Gamelin, directeur de l'Académie des arts de Montpellier. Sur un fond de ciel légèrement rosé par l'aurore, l'artiste a représenté un bateau aux voiles gonflées par le vent, s'avancant sur les eaux

agitées du Tage, accompagné de part et d'autre par des mariners s'affairant sur leurs embarcations, pareillement chahutées par les flots. La houle vient frapper les rochers et les pieux de bois au premier plan, ainsi que ceux jouxtant la maison de pêcheurs à droite. Si le thème de l'estuaire lisboète renvoie inévitablement au second séjour qu'effectue Pillement au Portugal de 1780 à 1786, la composition, parfaitement représentative du travail du peintre, traduit davantage les visions pittoresques et idylliques d'une scène portuaire entièrement recomposée. Cette pratique, propre aux « caprices » rococo, prend racine dans une solide connaissance d'une nature étudiée sur le motif. Le peintre assemble les éléments issus de son répertoire de formes réunis au cours de ses voyages, qu'il décline inlassablement au gré de ses toiles ou de ses gouaches, telle la silhouette de la tour en ruine qui s'élève au loin à gauche, à l'entrée du goulet, le voilier lui-même, la maison de fortune inondée de lumière. Malgré tout, Pillement sait introduire dans ce genre pictural une grande variété en faisant de chaque toile un tableau singulier et cela tient tout autant à ses qualités d'imagination qu'à la diversité de ses pérégrinations. L'agilité du pinceau, son fini précieux, le recours à un chromatisme à la fois tendre et acide produisent toujours de séduisantes compositions pleines de quiétude où l'on perçoit derrière le peintre les vertus du décorateur. Par son sujet, la composition semble également suggérer un certain questionnement sur la fugacité d'une existence humaine encore soumise aux puissances naturelles, et s'inscrit en ce sens dans la grande tradition hollandaise du Siècle d'or de Jacob van Ruisdael. (Maximilien Ambroselli)

1. Mémoire autobiographique de 1764 (Lyon, Bibliothèque municipale), cité par

Maria Gordon-Smith, *Pillement*, Cracovie, 2006, p. 362, note 24.



Clément JAYET (Langres, 1731 – Lyon, 1804)

14. *Portrait de Jean-Jacques de Boissieu*

Plâtre,
hauteur 60 cm.
Bibliographie :
Inédit.

Le sculpteur Clément Jayet n'est pas natif de Lyon, il n'en est pas moins l'un des sculpteurs les plus reconnus de cette ville dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et l'un des personnages emblématiques pour la sauvegarde des œuvres d'art à l'époque révolutionnaire. En compagnie du peintre Cogell, il rédige en 1797 *l'inventaire des tableaux destinés au museum* et avec le sculpteur Joseph Chinard il s'attachera à sauver de la fonte les sculptures du Rhône et de la Saône des frères Coustou. Originaire de Langres, Jayet effectue son premier apprentissage auprès de son père, Abel Jayet puis on le retrouve en 1753-1754 à Paris auprès de J.-B. Dupont (? – 1754), professeur de l'Académie de Saint-Luc et jusqu'en 1755 auprès de la veuve de ce dernier. Après la mort de la veuve Dupont, il s'installe à Lyon et en 1760 s'attache définitivement à la ville en épousant Madeleine Drojat, fille de perruquier. Parmi ses premières commandes lyonnaises, il réalise une statue d'Uranie autrefois sur la colonne du méridien, place des Cordeliers (1768) ainsi que la chaire à prêcher de l'église Sainte-Croix (1774-1778) ; œuvres aujourd'hui détruites¹.

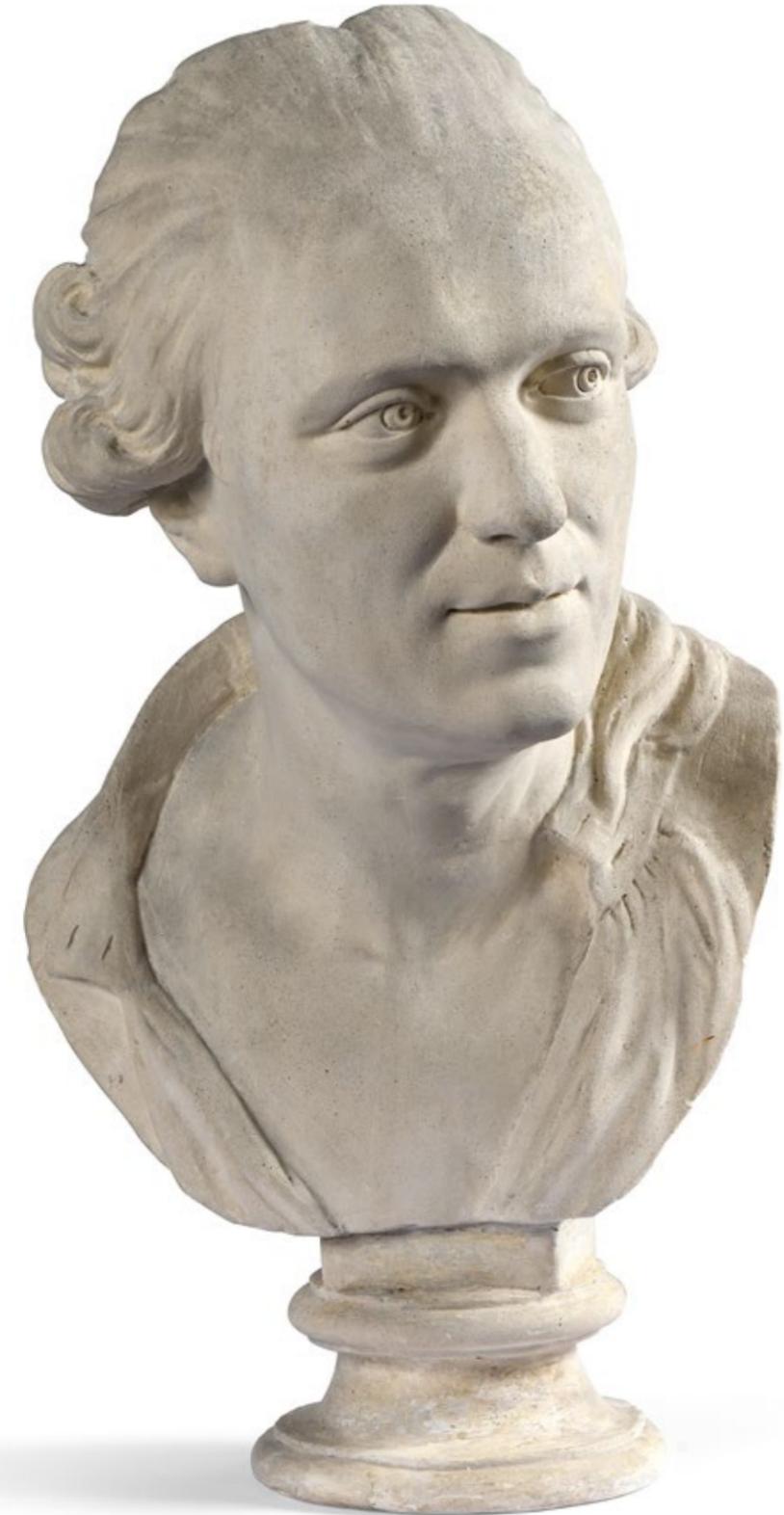
Jayet est en capacité de démontrer une certaine aptitude à la réalisation de bustes démonstratifs, de grande taille et en terre-cuite, il est aussi en capacité de créer des portraits plus intimistes et authentiques, ce qui est le cas de l'œuvre que nous présentons. L'homme de trois-quarts, habillé d'une chemise entrouverte, coiffant une perruque lance un regard lointain et arbore un tendre sourire. Nous pouvons identifier le modèle comme étant le peintre lyonnais Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810). En premier lieu, les collections de l'Académie des Sciences Belles-lettres et Arts de Lyon conservent un autre exemplaire de ce plâtre qui arbore l'inscription ancienne *JJ de Boissieu* sur son piédoche comme on peut le constater sur un cliché publié en 1914 dans le catalogue du

*Vieux Lyon à l'exposition internationale urbaine*². Malheureusement, l'exemplaire de l'Académie³ semble aujourd'hui dans un état de dégradation assez avancé ayant été brisé après 1976 et avec de larges manques, ce qui fait de notre exemplaire un témoignage encore plus précieux. Concernant l'identification du modèle, celle-ci est renforcée par la comparaison avec *L'autoportrait à la cravate* de JJ de Boissieu, datable vers 1770 et conservé au Metropolitan Museum⁴ qui ne manque pas d'affinités avec notre buste.

S'il est reconnu pour ses réalisations et commandes publiques, Jayet n'en est pas moins un portraitiste de qualité. Il s'attache au milieu lyonnais et crée des liens forts avec les autres artistes. À l'unique Salon des arts de Lyon (1786), il expose trois bustes en terre-cuite que sont ceux de Donat Nonnotte, premier peintre de la ville et directeur de l'École gratuite de dessin, l'abbé Antoine de Lacroix-Laval, amateur éclairé, membre de l'Académie des Sciences Belles-Lettres et Arts de Lyon et le chevalier Guinet de Montverd. On connaît aussi du sculpteur plusieurs autres bustes et notamment celui d'Antoine Berjon (1788) conservé au musée des Beaux-arts de Lyon⁵ ou encore un portrait de Joseph Chalier conservé à Amsterdam, au Rijksmuseum⁶. (Michel Descours)

1. Marius Audin, Eugène Vial, *Dictionnaire des Artistes Et Ouvriers d'Art de la France – LYONNAIS*, tome I, Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1918, p. 454.
2. Félix Desvernay, *Le vieux Lyon à l'exposition internationale urbaine*, 1914, Lyon, Imprimerie Rey, 1915, cat. 130, p. 104-105.
3. *Le Palais Saint-Jean*,

Urbanisme, architecture, ameublement et collections, Dossiers des archives municipales n° 4, Lyon, archives municipales, 1992, cat. 97, p. 170.
4. New York, Metropolitan Museum, Inv. 1986.301.
5. Lyon, musée des Beaux-Arts, Inv. B-524.
6. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. BK-NM-12069.



Jean-François FORTY (actif à Paris entre 1775 et 1790)

15. Album regroupant 38 dessins et 9 gravures de projets de girandoles, flambeaux, feux, pendules, bras, cartels, baromètres, et lustres, dessins vers 1775

Plume, encre et lavis gris, 23,2 x 16,5 cm [chaque feuille]; 32,8 x 24,8 cm [l'album].
Estampes : planches 20, 28, 29 vers 1775-1787 (par Colinet), planche 2 datée 1884 (par «Ch. Cornu»), planches 27, 39, 40, 41 et 42 («Imp. Delâtre Paris» [pour Auguste (Marie) Delâtre (1822-1907)])
Historique
Italie (Villa Marchiò), collection Hugh Honour; Italie (Lucca), collection Valter Fabiani.
Bibliographie
Inédit.

« Peu d'artistes, parmi les maîtres ornemanistes de la seconde moitié du XVIII^e siècle, ont fourni une œuvre aussi nombreuse et aussi variée que celle de Jean-François Forty ». Ainsi commence l'avant-propos de la monographie de l'œuvre complet de Jean-François Forty (1721-1790 ?) éditée en 1896 par l'architecte et collectionneur Pierre Gelis-Didot (1853-1937)¹. L'œuvre de l'ornemaniste, telle que nous la connaissons aujourd'hui, comporte différents recueils de gravures édités au XVIII^e siècle, en sus de celui rassemblé par Gelis-Didot le siècle suivant. Seul subsiste un petit nombre de dessins de la main de Forty conservés dans divers fonds patrimoniaux – dont la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art qui détient un recueil appartenant anciennement à la Manufacture Denière, la Bibliothèque des Arts Décoratifs et La Bibliothèque des Beaux-Arts – ainsi que dans certaines institutions internationales.

À notre connaissance, nul recueil de dessins des « Œuvres de sculptures en bronze contenant girandoles, flambeaux, feux, pendules, bras, cartels, baromètres et lustres, inventées et dessinées par Jean François Forty » n'est aussi complet que celui présenté ici. Constitué de huit cahiers de six planches chacun² exécutés vers 1775 et destinés à servir de modèles, ce recueil est un rare témoignage du talent inégalé de ce grand ornemaniste du XVIII^e siècle dont la créativité artistique inspira les plus grands bronziers, orfèvres et autres artisans des XVIII^e et XIX^e siècles et plus encore. Exécutés à la plume, à l'encre de Chine et au lavis, les dessins de Forty sont achevés d'un trait net et précis et constituent de véritables dessins préparatoires destinés à être gravés. Un recueil de gravures des œuvres de sculptures en bronze fut exécuté par les graveurs au burin A. Colinet et Augustin Nicolas Foin (1726-1759 ?) d'après les dessins originaux de Forty. Celui-ci fut publié et commercialisé par Jacques-François Chéreau (1742-1794) l'un des plus importants éditeurs et

marchands d'estampes parisiens de l'époque entre 1775 (date à laquelle Chéreau s'installa à l'adresse figurant au recueil) et 1787 (date à laquelle celui-ci cessa toute activité)³. La publication, entre 1775 et 1787, du recueil d'estampes nous fournit par conséquent un *terminus ante quem* pour l'exécution des dessins originaux présentés ici.

Les projets exécutés par Forty dans ses œuvres de sculpture en bronze sont d'une grande variété. Les lignes symétriques et rigoureuses de ses dessins, et la légèreté de ses décors illustrent parfaitement le style arabesque ou goût étrusque des années 1780, qui s'éloigne nettement du goût grec architecturé et sévère de la décennie précédente. L'ornemaniste fait usage d'éléments décoratifs tirés de la grammaire antique, à la suite



ill. 1 : Claude-Jean Pitoin, *Flambeau* (d'une paire) pour le Cabinet de la Méridienne à Versailles, 1781, bronze doré et émail bleu, 25,4 cm, Londres, Wallace Collection, Inv. F164.

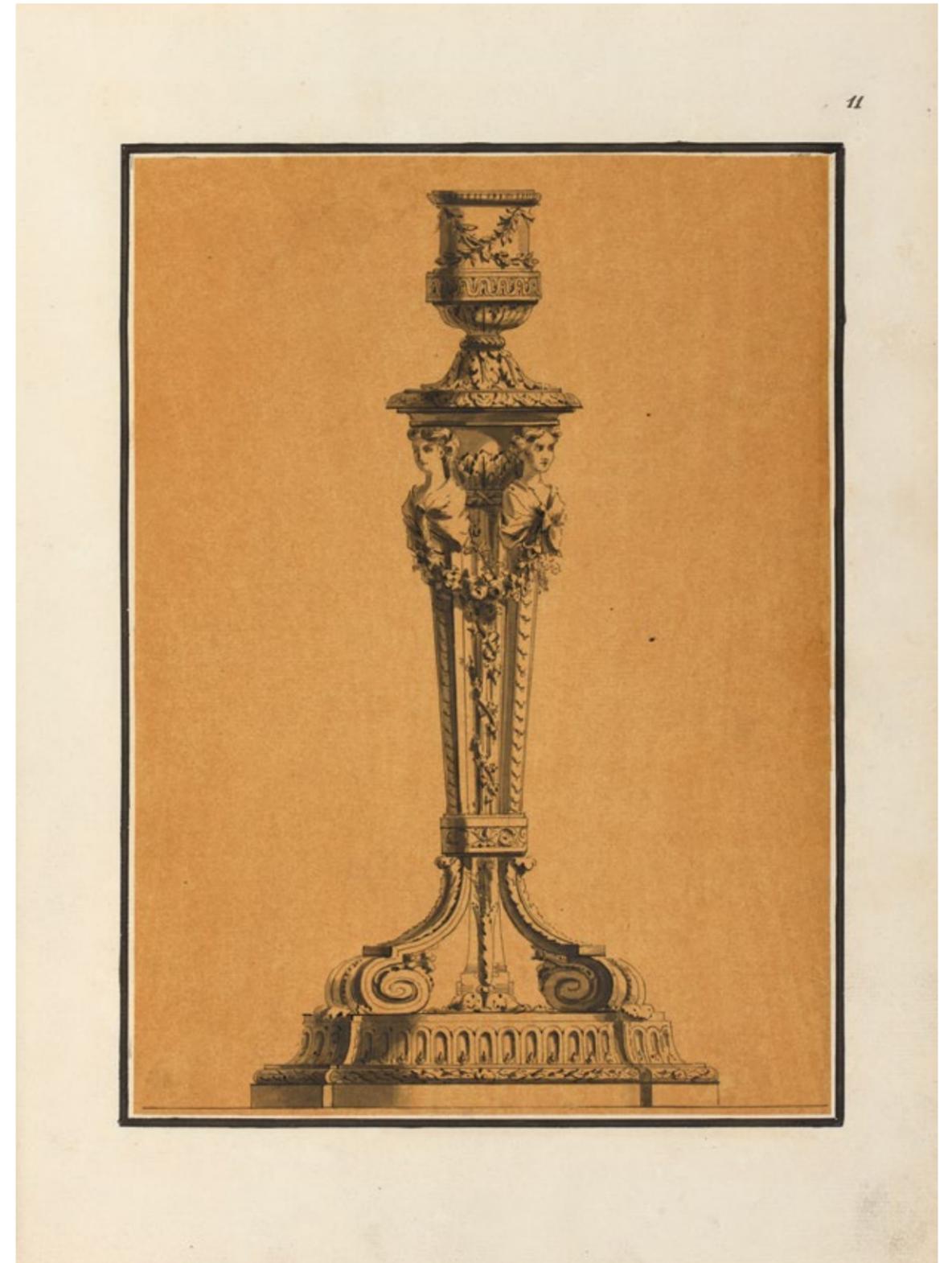
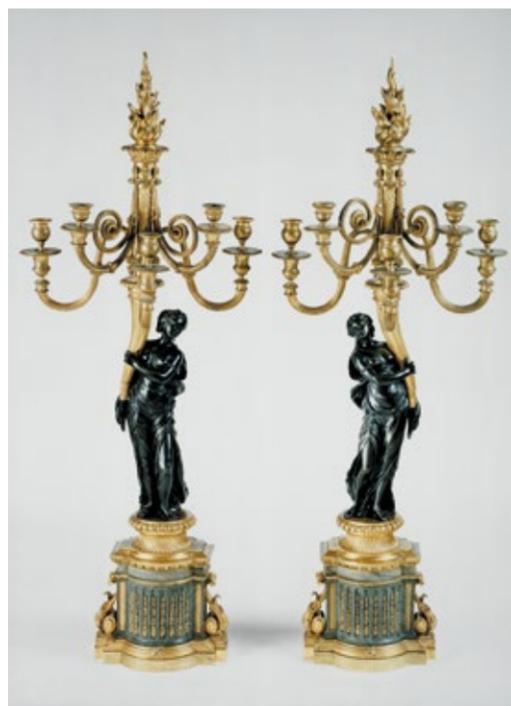


Planche n°11

des récentes découvertes archéologiques, mais également d'ornements issus du vocabulaire de la nature tels les feuilles d'acanthé ou de vigne, les branches de chêne, les têtes d'aigles ou les serpents entrelacés dans les feuillages. Enfin, celui-ci fait régulièrement appel à des figures fantastiques tels les sphinges, naïades, enfants tritons, et autres figures dont les corps s'achèvent en volutes d'acanthé, particulièrement caractéristiques de son œuvre.

**PROJET DE FLAMBEAU AUX CARIATIDES :
MODÈLE ROYAL ?**

Cet élégant projet de flambeau est le fruit d'une recherche esthétique particulière et représente trois cariatides en gaine adossées contre un fût



ill. 2 : Attribué à François Rémond, *Paire de candélabres*, vers 1787, bronze doré, bronze patiné et marbre bleu turquin, 133,5 cm, Londres, Wallace Collection, Inv. F142.

ajouré, agrémenté de feuilles de vigne et reposant sur un piétement tripode, dont le caractère architecturé est atténué par l'usage de guirlandes de fleurs reliant les bustes de femmes et décorant le binet (planche 11 du présent recueil, repr.).

Ce dessin est à rapprocher d'une paire de flambeaux (à l'origine une suite de quatre) livrée en 1781 par Claude-Jean Pitoin (1757-av. 1806) marchand fondeur du Garde-Meuble, pour le Cabinet de la Méridienne de Marie-Antoinette à Versailles, décrite par Pierre Verlet comme « l'un des chefs d'œuvre du bronze doré au XVIII^e siècle » et conservée à la Wallace Collection, Londres (part. repr.)⁴. L'année 1781 correspond à la rénovation du Cabinet de la Méridienne, entreprise par l'architecte Richard Mique peu de temps avant la naissance du Dauphin, comme en témoignent les fleurs-de-lys et dauphins qui agrémentent la base ajourée de ces élégants flambeaux. Pitoin – et par extension Mique, responsable de la conception de la pièce – puisèrent très certainement leur inspiration dans l'œuvre de Forty et plus particulièrement le dessin étudié ici⁵.

Notre projet de flambeau se rapproche également d'une paire attribuée au ciseleur-doreur François Rémond (1747-1812) exécutée vers 1783-1786, probablement d'après une aquarelle signée par l'ornemaniste Jean-Démsthène Dugourc (1749-1825), également conservée à la Wallace Collection⁶. À l'image de Pitoin, Dugourc s'inspira lui aussi très certainement des projets de Forty compte tenu des fortes interactions entre les divers ornemanistes de l'époque et la pollinisation croisée entre les dessins des uns et des autres. Comme le suggère en effet Robiquet dans sa monographie sur Pierre Gouthière (1732-1813) – célèbre ciseleur-doreur du XVIII^e siècle – « les albums de Forty et de Cauvet ont certainement contribué à l'inspiration des collaborateurs du ciseleur : Bélanger, Boizot, Dugourc...⁷ »

**CANDÉLABRE DE FEMME VÊTUE À L'ANTIQUE -
UN MODÈLE INTÉMPOREL**

Tournons désormais notre attention vers un projet de candélabre qui jouit d'une popularité inégalée tant au XVIII^e qu'au siècle suivant, représentant une femme drapée à l'antique retenant une corne d'abondance, de laquelle émergent trois bras de lumière en enroulement à décor de feuilles de vigne (planche 7 du présent recueil, repr.). Remarquable témoignage de l'influence qu'exercèrent les projets de Forty sur le goût et les sensibilités de l'époque, ce modèle intarissable fut décliné sous toutes ses formes (*e.g.* différences dans le drapé, la pose de la femme ou encore la forme des branches). Cette composition n'est pas sans rappeler l'esquisse exécutée par Gabriel de Saint-Aubin en 1761 pour le Salon du Louvre représentant deux femmes vêtues à l'antique⁸ – et corrélativement les sculptures réalisées par Étienne Falconet (1716-1791) pour la Manufacture de Sèvres – bien que ces deux dessins diffèrent sensiblement dans la pose et le drapé des femmes.

Parmi les nombreux modèles se rapprochant de notre dessin et exécutés à la même époque, citons une paire de candélabres à la Résidence de Munich, une seconde au Château Royal de Varsovie⁹, une autre à Buckingham Palace, ainsi qu'une autre paire au musée du Louvre¹⁰, et enfin une suite de quatre à la Wallace Collection, attribuée à Rémond et exécutée en 1785 pour le marchand-mercier Dominique Daguerre (part. repr.)¹¹

PROJET DE PENDULE « AUX PUTTI PENSEURS »

Étudions à présent cet ambitieux projet de pendule à cercle tournant de forme pyramidale, le vase ovoïde flanqué de deux enfants gainés d'acanthé à la pose méditative, surmonté d'une allégorie du Temps dont la pointe de la barbe sert habilement d'aiguille (planche 22 du présent recueil, repr.). Ce dessin original est un



Planche n° 7

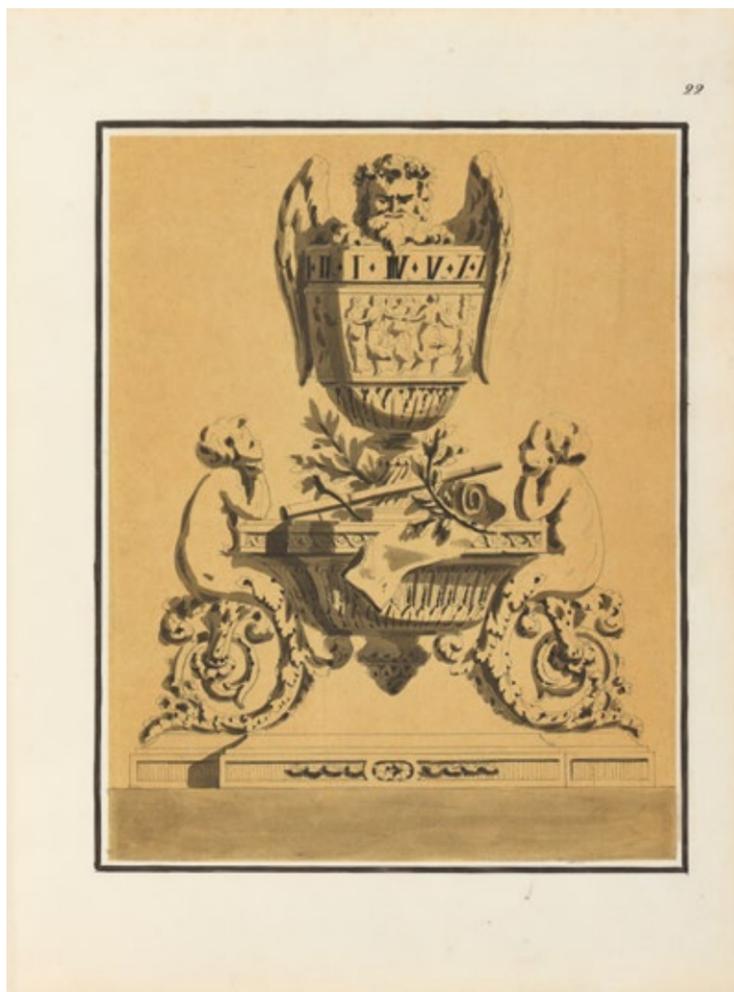


Planche n° 22

témoignage d'autant plus rare qu'il s'apparente davantage à une esquisse qu'à un dessin préparatoire destiné à la gravure. L'allégorie du Temps, personnalisée ici par une figure de vieillard ailé, évoque le thème de la fuite du temps si souvent représenté sur les modèles de pendules d'André-Charles Boulle, bien que celui-ci illustra le Temps muni de sa faux le plus souvent couché au bas de ses compositions.

Ces putti joufflus aux corps gainés d'acanthé sont caractéristiques de l'œuvre de Forty et devinrent pour celui-ci un véritable leitmotiv, comme en témoigne un autre dessin de pendule aux putti adossés gainés d'acanthé (planche 20 de notre recueil). Une gravure exécutée par Colinet d'après ce dernier dessin, ainsi qu'une esquisse par Forty de celui-ci – bien que dénuée du portrait en médaillon figurant sur l'estampe – sont conservées au Metropolitan Museum à New York¹². Ces mêmes putti figurent encore sur des projets de girandole et de pendule portique, tous deux inclus au présent recueil (planches 2 et 21).

Alors que la reproduction exacte des projets de Forty fut relativement modeste sous l'Ancien Régime, la redécouverte sous le Second Empire des styles du siècle précédent s'accompagna de la « copie fidèle des modèles gravés, et ceci grâce aux immenses progrès de la technique¹³ ». La Manufacture Denière réalisa une pléthore d'objets d'art exécutés précisément d'après les dessins de Forty qui faisaient alors partie de leurs collections¹⁴, parmi lesquels un certain nombre de pendules aux putti adossés réalisées d'après la planche 20 de notre recueil¹⁵. Une pendule du même modèle est conservée au Museo de la Atalaya à Jerez de la Frontera¹⁶.

Bien plus que des modèles destinés à être reproduits dans leur intégralité par les bronziers ou autres artisans de l'époque, les projets de Forty représentent véritablement « une forme en soi

de production artistique¹⁷ ». Cette grande liberté – voire fantaisie – propre à notre ornemaniste confère un dynamisme redoutable à ses compositions ainsi qu'une grande valeur artistique. Argument d'autant plus percutant lorsque l'on compare les projets de Forty à ceux d'autres ornemanistes tel Jean-Louis Prieur (1732-1795) dont les modèles de chenets aux sphinges et d'appliques aux enfants canéphores sont dénués des complexités – mais également du charme qui émane – des projets correspondants de Forty (planches 17 et 29 du présent recueil)¹⁸.

Comme étudié précédemment, les plus grands architectes et dessinateurs de l'époque, tels Dugourc et François-Joseph Bélanger (1744-1818) puisèrent très certainement leur inspiration dans les dessins de Forty dans le cadre de l'élaboration de leurs propres projets. Cependant, c'est Gouthière qui semble s'être le plus fortement inspiré des chefs d'œuvre de notre ornemaniste, comme en témoigne l'utilisation par le bronzier d'éléments issus du vocabulaire iconographique de l'ornemaniste (e.g., sphinges ailées se terminant en volutes d'acanthé¹⁹, naïades et autres figures fantastiques) ainsi que d'ornements figurant dans les divers projets de serrurerie exécutés par Forty (tels les appuis de fenêtre ou rampes d'escalier) que l'on retrouve sur certaines frises de cheminées exécutées par Gouthière²⁰.

Les planches de cet unique recueil furent méticuleusement assemblées par Hugh Honour (1927-2016), l'un des plus grands historiens d'art anglais du xx^e siècle et auteur de célèbres ouvrages tels que *Chinoiserie: The Vision of Cathay* (1961), *Companion Guide to Venice* (1965), et *A World History of Art* (1982) qu'il écrivit avec John Fleming (1919-2001). Cet italophile fut également une autorité majeure sur l'œuvre du sculpteur Antonio Canova, ainsi qu'un grand collectionneur de sculptures Grand Tour. (Anne Qaimmaqami)

1. P. Gélis-Didot, *L'œuvre de Jean-Fr. Forty, dessinateur et graveur, cent dix planches photographiées sur les estampes originales*, Paris, 1896.
2. Un des projets de baromètre est manquant.
3. J. Daniau, *Jean-François Forty, ornemaniste au xviii^e siècle*, Mémoire de Maîtrise, sous la direction de MM. Alain Mérot et Thibaut Wolvesperges, Université de Paris IV - Sorbonne, septembre 2003, p. 19-20.
4. P. Verlet, *Les bronzes dorés français du xviii^e siècle*, Paris, Picard, 2003, p. 38, n° 29.
5. Une suite de quatre appliques, livrée par Pitoïn en 1781 pour le Cabinet de la Méridienne se rapproche étroitement de la planche 30 de notre recueil (Los Angeles, Getty Museum, 99.DF.20).
6. P. Hughes, *The Wallace Collection Catalogue of Furniture III*, Londres, The Trustees of the Wallace Collection, 1996, F174-5, p. 1249-1250. L'aquarelle par Dugourc est conservée au Musée des Arts Décoratifs (Inv. GF 21 n° 38.378).
7. J. Robiquet, G. Roux, *Gouthière. Sa vie, son œuvre. Essai de catalogue raisonné*, H. Laurens, Paris, 1912, p. 76.
8. H. Ottomeyer et P. Proschel, *Vergoldete Bronzen*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1986, vol. 1, p. 254, n° 4.7.1.
9. *Ibid.*, p. 211, n° xxix et p. 255, n° 4.7.4 et 4.7.5, respectivement.

10. D. Alcouffe et al., *Les bronzes d'ameublement du Louvre*, Dijon, Faton, 2004, p. 176, n° 90 (Inv. OA5246-5247).
11. Hughes, 1996, *op.cit.*, p. 1271-1276, cat. n° 251 (F142-F145).
12. Tardy, *La pendule française des origines à nos jours*, Paris, Tardy, 1976, 2^e partie, p. 285, n° 2 (gravure).
13. J. Daniau, 2003, *op.cit.*, p. 86.
14. P. Kjellberg, *Les bronzes du xix^e siècle*, Dictionnaire des sculpteurs, Paris, Éditions de l'Amateur, 1987, p. 659.
15. Vente Christie's, New York, 28 octobre 2014, lot 38.
16. H. Ottomeyer, P. Proschel, 1986, *op. cit.*, p. 427, n° 6.3.17.
17. *Ibid.*, p. 22.
18. Projets par Prieur au Musée des Arts Décoratifs (Inv. 8485 et 8522) repr. *Ibid.*, p. 169, n° 3.4.14 et p. 288, n° 4.16.1.
19. Ces figures – que l'on retrouve notamment sur la planche 28 du présent recueil – apparaissent sur le superbe vase en céladon exécuté par Gouthière en 1782, d'après un dessin de Bélanger, pour le duc d'Aumont (1709-1782) et conservé au musée du Louvre (D. Alcouffe, 2004, *op. cit.*, p. 245-246, n° 123).
20. A. Forray-Carliet, *Gouthière's Network of Architects and Designers*, C. Vignon et C. Baulez, *Pierre Gouthière, Virtuoso Gilder at the French Court*, cat. exp., The Frick Collection, New York, 2016, p. 91-93.

Joseph CHINARD (Lyon, 1756 – *id.*, 1813)

Né à Lyon en 1756, Joseph Chinard s'est formé à l'École gratuite de dessin de la ville et chez le sculpteur Barthélémy Blaise. Son insertion dans le milieu lyonnais lui vaut rapidement des commandes émanant du clergé et d'amateurs éclairés. En 1784, la protection de Jean-Marie de Lafont, baron de Juys, lui permet de séjourner à Rome pendant trois ans. Il revient de ce séjour en ayant remporté un concours de l'Accademia di San Luca avec *Persée et Andromède* (1786). À son retour en France, les commandes affluent de particuliers comme d'institutions (une *Vierge* pour la cathédrale de Belley). Les événements révolutionnaires entraînent l'annulation d'une commande très importante, le *Monument à Bayard* pour la ville de Grenoble. Lors d'un nouveau séjour à Rome, l'anticléricisme et le républicanisme affichés de

Chinard le conduisent en prison au château Saint-Ange et il faut l'intervention de la Convention pour obtenir sa libération en novembre 1792. Cette mésaventure lui procure une célébrité et il se voit confier des travaux officiels, les décors éphémères lors des fêtes et cérémonies, ainsi qu'un rôle au sein du Conservatoire des Arts qui doit gérer les confiscations. En 1796 l'Institut national le retient comme associé et il figure parmi les membres de l'Athénée de Lyon lors de sa création en 1800. Des séjours prolongés à Paris au tournant du siècle lui permettent de bénéficier du soutien des cercles lyonnais dans la capitale, en particulier celui du couple Récamier, et de se faire connaître des membres de la famille impériale. Une installation à Carrare à partir de 1804 lui vaut la protection d'Élisa Bonaparte, mais aussi des ennuis avec son administration. Il rentre en France en 1808 et s'installe définitivement à Lyon l'année suivante. Il y enseigne la sculpture et continue de recevoir de nombreuses commandes de portraits en buste. Si Chinard partageait avec ses contemporains la passion de l'antique, il s'en tenait à un naturalisme retenu et était peu enclin à s'embarrasser des considérations sur le beau idéal. Son art fait toujours preuve d'un grand raffinement, porté par un goût pour la rythmique des formes, la délicatesse de l'ornement et l'effet des matières.

16. *L'Amitié ou La Poésie lyrique*

Médaille ovale en marbre blanc, 34 x 25 cm.

Signé en bas au centre : « CHINARD F ».

Historique : Roanne, château de Matel, collection M^{me} Poulot (1904).

Bibliographie : Eugène Vial, *Catalogue illustré de l'exposition rétrospective des artistes lyonnais, peintres et sculpteurs...*, Lyon, 1904, p. 156, cat. 749 (non reproduit).

Marius Audin, Eugène Vial, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France, Lyonnais*, Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1918-1919, t. 1, p. 189 (non reproduit).

Pendant son premier séjour à Rome, Chinard étudie longuement les antiques du musée Pio-Clementino. Avant même son départ, il fournissait sa clientèle

lyonnaise en petits bas-reliefs en marbre aux thèmes tirés de l'Antiquité. Le *Journal de Lyon* (5 juillet 1786, n° 14, p. 217) annonce que plusieurs œuvres sont visibles dans son atelier, avant leur envoi au Salon de Lyon. Ce bas-relief en marbre blanc, en forme de médaillon ovale s'inscrit pleinement dans la production du sculpteur à son retour de Rome. L'œuvre présente une femme qui enserme une urne ornée de lauriers, posée sur une colonne, au bas de laquelle se trouvent un vase et une couronne. Derrière elle est placé un tronc d'arbre sur lequel sont pendus un papier roulé et une flûte. Cette allégorie sur le thème des regrets éternels d'un abord difficile à déchiffrer a été présentée comme *L'Amitié ou La Poésie lyrique*, mais il pourrait s'agir d'une caractérisation générique du sentiment.

Selon une notice inédite de Madeleine Rocher-Jauneau conservée au Musée des Beaux-Arts de Lyon, l'œuvre serait le pendant de *L'Amour appuyé sur la colonne*, un marbre de dimensions identiques signé et daté 1788, autrefois dans la collection Eugène Kraemer (2^e vente Paris, 1913), puis celle des libraires-éditeurs lyonnais, Cumin et Masson (ca. 1918) et aujourd'hui non localisée. Les deux sont encadrées de manière similaire (cadre en bois polychrome, imitant le porphyre et doré). Ajoutons que le musée des Arts décoratifs de Lyon conserve une paire de bas-reliefs similaires, signés et datés 1788 (MAD 1142).

Le catalogue de l'*Exposition rétrospective des artistes lyonnais* de 1904 indique que l'œuvre a appartenu à la famille Poulot à Roanne. Le Commandant Jules Augustin Poulot (1826-1897), aide de camp du maréchal de Castellane, avait réuni nombres d'œuvres d'artistes originaires de la région lyonnaise qu'il avait installé dans la propriété de son épouse Eugénie Michel-Poulot. Parmi celles-ci figurait ce bas-relief, mais aussi un autoportrait peint par Nicolas-Benjamin Delapierre aujourd'hui conservé au musée des Arts décoratifs de Lyon. La collection familiale fut probablement dispersée lors de la vente du château en 1941 par Noémie Poulot, fille du Commandant.

LES PORTRAITS EN MÉDAILLON

Environ vingt ans avant que Chinard se mette en 1786 à modeler ses premiers portraits en médaillon, deux sculpteurs, Jean-Baptiste Nini

et Dominique Chassel ont dissocié le genre de ses applications monumentales et funéraires pour en faire un objet de collection à accrocher au mur de sa demeure. L'engouement pour de tels petits portraits fut poussé par le commerce de la célébrité et par celui du sentiment. Moins onéreux et plus intime qu'un buste, le médaillon pouvait plaire à une large clientèle. Lors de son premier séjour à Rome, Chinard fut entraîné à pratiquer le petit portrait en relief et à son retour il en modela un grand nombre pour les notables lyonnais, sa principale clientèle jusqu'à la Révolution. Appliquant les principes de l'art de la médaille, dont l'esprit solennel attachée au portrait de profil, ses médaillons concilient le naturalisme recherché par ses prédécesseurs et l'exigence nouvelle d'idéalisation et d'inspiration antique. Abandonnant l'illusion de profondeur que donnait l'appui du corps du modèle sur le bord inférieur du médaillon, Chinard met la tête et le buste en suspension au centre d'une plaque parfois délicatement strié, sortant ainsi le modèle du cadre habituel de son existence, que seuls rappellent les éléments de costume et de coiffure minutieusement détaillés.

Les médaillons de Chinard mesurent en général entre 19 et 25 centimètres de diamètre et se trouvent aujourd'hui dispersés dans un grand nombre de collections publiques et privées. La procédure technique consistait à modeler un bas-relief en terre crue, si nécessaire de le cuire pour le durcir, et d'en prendre le moule, parfois avec l'aide d'un artisan spécialisé. Chinard pouvait ensuite réaliser des tirages en plâtre ou, le plus souvent, en terre par estampage. Sur le tirage estampé encore humidifié, il reprenait des détails et incisait fièrement sa signature. Pour finir, la cuisson du tirage intervenait, nécessaire à sa conservation. Parfois, l'application d'une patine permettait à l'artiste de varier l'aspect du tirage, par exemple pour faire ressortir le portrait sur le fond du médaillon ou pour donner à l'ensemble une illusion de bronze. Les circonstances de réalisations étant particulières pour chaque modèle, quelques-uns n'existent qu'en plâtre ou qu'en terre cuite, certains en un seul exemplaire, d'autres en plusieurs. Pour répondre à la forte demande des collectionneurs de souvenirs historiques vers la fin du XIX^e siècle, des surmoulages de certains médaillons révolu-





17

tionnaires ont été fabriqués, notamment celui d'une femme abusivement identifiée à Charlotte Corday, coiffée d'un foulard orné d'une cocarde. Les médaillons de Chinard sont souvent datés, parfois même au jour près, le signe d'une rapidité d'exécution. D'autres indices pour établir la chronologie sont les formules utilisées pour signer les œuvres, ainsi que l'habillement des modèles. Sous le Consulat et l'Empire, ni les commandes monumentales, ni celles de bustes de la famille impériale, de dignitaires du régime et d'officiers militaires n'ont empêché le sculpteur lyonnais, au moins jusqu'en 1810, de continuer à réaliser des médaillons, une suite d'effigies d'une grande sensibilité ayant largement contribué à sa renommée.

17. Portrait d'un officier militaire, de profil vers la droite, 1787

Plâtre, diamètre 21,5 cm ;
le fond lavé d'un léger engobe de couleur crème.
Signé sur la coupe du buste : « Chinard a rome / 1787 ».

Ce portrait d'un jeune officier atteste de la capacité de Chinard à donner vie à ses modèles malgré la rigueur de la pose de profil et du buste sectionné à mi-hauteur. Son goût pour les effets décoratifs se remarque dans le traitement du costume militaire et de la coiffure. Un exemplaire en terre cuite de ce médaillon a été acquis en 2012 par The Clark Art Institute de Williamstown.

18. Portrait d'homme, de profil vers la droite, vers 1788-1789

Terre cuite, diamètre 22 cm.
Signé sur la coupe du buste : « Chinard à Lyon ».

Le modèle âgé d'environ quarante ans est vêtu sans ostentation, coiffé d'une perruque et d'une « queue de rat » suivant une mode remontant au règne de Louis xv. Le visage fermé, il appartient très probablement à la bonne société lyonnaise qui constituait la clientèle principale de Chinard à la veille de la Révolution. La signature succincte est celle employée par le sculpteur à cette époque.

18



19. Portrait d'un officier de dragons, de profil vers la droite, vers 1788-1790

Plâtre patiné, 24,5 x 21 cm.
Signé sur la coupe du buste : « Chinard à [Lyon]. ».
Historique : Collection Émile Lévy (1909).
Bibliographie : Paul Vitry, *Catalogue de l'Exposition d'œuvres du sculpteur Chinard de Lyon au Pavillon de Marsan (Palais du Louvre)*, Paris, 1909, p. 53, n° 101.

Selon une étiquette dactylographiée collée au revers, il s'agit de l'exemplaire exposé à Paris en 1909-1910. L'absence de cocarde sur le casque distinctif des régiments de dragons suggère une date d'exécution à la veille ou au début de la Révolution. Malgré l'ampleur de l'uniforme militaire qui capte l'attention, l'expression de bonhomie de l'officier anonyme se dégage avec force.

20. Portrait d'homme, de profil vers la droite, vers 1788-1790

Terre cuite, patinée de couleur bronze, diamètre 19,5 cm.
Signé sur la coupe du buste : « Chinard de Lyon ».

Une même vivacité d'exécution et d'expression caractérise ce médaillon, le portrait d'un jeune élégant anonyme. La formule de la signature signale l'attachement profond du sculpteur à sa ville natale.

21. Portrait de Jean-Baptiste-Louis Faivre (parfois Lefavre ou Le Faivre) (1766-1798), 1792

Terre cuite, diamètre 23 cm ;
le fond lavé d'un engobe de couleur gris-rose.
Signé sur la coupe du buste : « CHINARD. ROME 1792 ».

Chinard modela plusieurs portraits de son entourage durant son second séjour à Rome, dont celui-ci de Faivre, alors architecte pensionnaire à l'Académie de France. L'identité du modèle est fournie par une gravure datée de l'an 6, c'est-à-dire de 1797-1798, de François-Louis Gounod d'après un dessin de Jean-Baptiste Wicar (ill.1). Faivre mourut le 7 avril 1798



19



20



21

et son portrait gravé était un hommage de ses amis artistes à leur camarade disparu. La lettre de l'estampe indique que le profil de Faivre a été dessiné par Wicar en l'an 1^{er} de la République (1792-1793), à l'évidence d'après le médaillon de Chinard dont le nom n'apparaît pas. Un portrait dessiné librement inspiré par le médaillon se trouve dans le fonds de l'architecte Pierre-Adrien Pâris à la bibliothèque de Besançon, avec d'autres documents relatifs à Faivre.

L'hostilité à laquelle étaient confrontés les jeunes artistes français à Rome en 1792, qu'ils soient pensionnaires ou non, a favorisé un élan de solidarité et les échanges de portraits d'amitié. Chinard modela le portrait en médaillon d'Anne-Louis Girodet, connu par l'exemplaire du musée de Boston. Mais au contraire de l'austérité romaine qu'exprime le profil de Girodet, avec les épaules dénudées et des cheveux à la Titus, celui de Faivre met en avant le charme encore juvénile du modèle : la bouche entrouverte, la tête recouverte d'une couronne de boucles légères, la cravate nouée avec ostentation, le gilet et la veste portés avec soin.

Un autre exemplaire en terre cuite, de couleur gris sable, doté une inscription identique, se trouve dans une collection privée à Paris.

22. Portrait d'un homme coiffé d'un bonnet de laine à glands, orné d'une cocarde, de profil vers la droite, 1794

Terre cuite, diamètre 21,5 cm.
Signé sur la coupe du buste : « Chinard à l'hôtel com. Prison / Le 30 pluviôse ».
Historique : Vente Arcole, Paris, 11 mars 1988, n° 50.

Dans ses notes conservées au musée des Beaux-Arts de Lyon, Madeleine Rocher-Jauneau relève la concordance entre la date inscrite sur le médaillon, qui correspond au 18 février 1794, et celle de l'ultime comparution devant ses juges de Chinard. Ses positions modérées l'avaient conduit en prison, d'où il a pu sortir grâce aux attestations de patriotisme de ses amis, présentées ce jour-là.

Le modèle de ce médaillon d'une exécution nerveuse et fine serait non pas l'un des notables ayant alors apporté leur soutien à Chinard, mais plutôt un employé de la prison, peut-être un ancien soldat. L'humanité et la sensibilité de Chinard se traduisent par le respect de l'homme du peuple, réservé, modestement vêtu, les cheveux en désordre, qui signale discrètement par sa cocarde son adhésion à l'ordre nouveau.

23. Portrait d'homme, de profil vers la gauche (dit du citoyen Damour), vers 1796-1800

Terre cuite, patinée de couleur bronze, diamètre 25 cm.
Signé sur la coupe du buste : « Chinard, membre de plusieurs académies ».

Cette incarnation du révolutionnaire-type est l'un des médaillons de Chinard dont on connaît le plus grand nombre de tirages. Révélé par l'exemplaire de la collection Penha-Longa (illustré dans le catalogue de la vente du 2 décembre 1911, n° 27), il figure dans les collections du Petit-Palais à Paris et de la Rhode Island School of Design à Providence, des terres cuites comme celle-ci. Plusieurs exemplaires dont certains en plâtre sont passés en vente publique. Selon les notes de Madeleine Rocher-Jauneau, un plâtre en collection privée, porterait l'annotation *le citoyen Damour*, dans lequel des historiens lyonnais ont voulu reconnaître un aubergiste de Vaise. Elle signale en mains privées une version en terre crue, plus petite (diamètre 19 cm) et curieusement signée *Chinard a lion*.

Le libellé de la signature souligne l'appartenance du sculpteur à « plusieurs académies », une affirmation plus ou moins autorisée par son prix à Rome en 1786 et son élection comme correspondant à l'Institut national en 1796, à laquelle son entrée à l'Athénée de Lyon en 1800 donne un surplus de légitimité. Le gouvernement du Consulat prôna l'abandon du port de la cocarde tricolore. (Philippe Bordes)

1. Je remercie Marc-Henri Jordan qui m'a aimablement communiqué ces renseignements.



22



23



ill. 1 : Jean-Baptiste Wicard, Portrait de Jean-Baptiste Louis Faivre, architecte, d'après François Louis Gounod, estampe, 23,2 x 17,5 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, Inv. LP89.106.2.

Pierre Nicolas LEGRAND DE SÉRANT (Pont-l'Évêque, 1758 – Berne, 1829)

24. *La Chute de Phaéton*, vers 1799

Huile sur toile,
111 x 126 cm.
Historique
Vente Paris, Tajan,
12 juin 1995, n° 90.
Bibliographie
Inédit.
Exposition
Salon de 1799,
n° 201 (dans le
livret les dimensions
sont inversées,
130 x 108 cm).

Pour sa formation, Legrand se rendit à Rouen, attiré par la réputation du directeur de l'académie de dessin, Jean-Baptiste Descamps. En 1784 il participa à l'exposition organisée à Lille, avec non moins de dix-sept tableaux et huit dessins. Quatre ans plus tard, il est signalé dans une localité au nord de Tours, le pays de son épouse. (Pour une notice biographique plus détaillée, voir le catalogue *Varia 2022*, p. 18-19).

Durant les années révolutionnaires, il peignit des scènes de genre et des sujets galants et lors du concours organisé en 1794 par le Comité de Salut public, il soumit *Les Bourgmestres de Trêves apportent les clefs de la ville aux représentants du peuple français*. Lors du jugement, il obtint un second prix d'encouragement destiné à financer la réalisation d'un tableau pour la Nation et choisit de peindre *La Mort de Pline l'ancien*, qu'il exposa en 1799. De grand format, sa toile fut envoyée au musée de Dijon, d'où elle disparut au début du Second Empire. Au même Salon, il présenta cette *Chute de Phaéton*, chef-d'œuvre d'un romantisme puissant, digne des scènes apocalyptiques de John Martin.

Legrand suit de près le récit dramatique des *Métamorphoses* d'Ovide, qu'il résume dans le livret du Salon : « C'est le moment où la Terre embrasée offre sa prière à Jupiter. On voit autour de cette déesse, des mères au désespoir, poser sur leurs seins des enfants naissants. Ces innocentes créatures semblent aussi implorer la mère commune, la déesse est exaucée, Jupiter lance la foudre contre un jeune orgueilleux dont l'ignorance et la vanité ont failli anéantir le genre humain. » Legrand peint Cybèle sur son char traîné par des lions épuisés, au milieu de scènes de désolation et de mort. La déesse de la Nature tente de se protéger de la chaleur et d'en appeler à Jupiter, dissimulé dans les nuages, qui lance la foudre contre Phaéton. Comme dans la grande toile disparue

de *la Mort de Pline*, une éruption volcanique est au cœur de la scène. Le paysage infernal comprend les figures menaçantes du Serpent et du Scorpion, issus des constellations réveillées par la chaleur dégagée par le char du Soleil lors de sa course désordonnée. La manière dont Legrand imagine les corps enchevêtrés du malheureux Phaéton et des quatre coursiers, sens dessus dessous, s'inscrit dans la lignée des variations sur un motif inventé par Michel-Ange, dont la version du sujet fut largement diffusée et admiré.

Les critiques du Salon ont peiné à comprendre l'imagination débridée des peintures de Legrand. Sensible à leur dimension spectaculaire, l'un d'eux estime qu'elles conviendraient au dispositif nouveau du panorama qui venait d'ouvrir ses portes¹. À propos de la *Chute de Phaéton*, d'autres invoquent un « ton laqueux » ou un « embroglio » [sic]². La tonalité sombre, les accents de couleurs précieuses, le dessin souple des figures et la multiplicité des incidents les ont déroutés, à une époque où l'admiration pour l'antique imposait en peinture un lyrisme élevé et épuré. À contre-courant de son temps, Legrand émerge comme un artiste plein d'audace dont la puissante singularité commence seulement à être reconnue.

Par la suite, avec *La naissance du Roi de Rome* lors du Salon de 1812, il afficha son soutien à l'Empire, puis après le retour des Bourbons, il se rallia au régime royal. Lié de longue date avec des personnalités suisses, il s'installa à Berne. Devenu sa ville d'adoption, il y demeura un peintre prolifique jusqu'à sa mort en 1829. (Philippe Bordes)

1. *Journal des arts, de littérature et de commerce*, n° 10, 20 fructidor an 7 (6 septembre 1799), p. 8.
2. *Journal des arts, de*

littérature et de commerce, n° 11, 25 fructidor an 7 (11 septembre 1799), p. 2; Anonyme, *Revue du Muséum*, s.d. [1799], p. 29.



Jean-Baptiste ISABEY (Nancy, 1767 – Paris, 1855)

25. *Portrait de Joseph Chinard*, vers 1810

Pierre noire, estompe, rehauts de blancs à la craie et à la gouache sur vélin, 27,5 x 21 cm.

Historique

Lyon, collection Étienne Grafe (parfois Graefe).

Bibliographie

Inédit.

Élu correspondant de l'Institut national en 1796 avec l'appui de David, le Lyonnais Joseph Chinard bénéficia aussi de la protection de ses compatriotes, le banquier Jacques Récamier et son épouse Juliette, l'une des reines de la mode. Son buste de Juliette remporta un vif succès au Salon de 1798. Pourtant, en raison de son caractère indépendant et de son attachement à sa ville natale, il n'intégra jamais véritablement les cercles artistiques de la capitale. Son absence de la *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*, exposé également en 1798 par Louis-Léopold Boilly, peut néanmoins surprendre, car il réalisa un portrait en médaillon de Boilly orné d'une belle dédicace amicale et il modela un petit buste d'Isabey¹. De tels échanges de portraits entre artistes étaient une pratique courante stimulée par des sympathies ou simplement des intérêts communs.

Sous le Directoire, Isabey est parvenu à s'imposer comme l'artiste à la mode grâce à son talent de dessinateur et de miniaturiste, mais aussi par son arrivisme assumée et son aisance mondaine. Il répondait au besoin de formes d'élégance distinctives auxquelles la nouvelle élite fortunée pouvait s'identifier. Il partageait avec Chinard un même pragmatisme et la prétention d'avoir créé un idéal de beauté moderne qui flattait leurs contemporains. Sous l'Empire, les nombreuses commandes adressées à Chinard par les membres de la famille de Napoléon ont dû pousser Isabey à se rapprocher du sculpteur et à lui proposer de faire son portrait, pour lequel il retint le cadrage ovale qui lui était familier en tant que miniaturiste. Chinard y apparaît vieilli par rapport aux traits que fixa son ami le miniaturiste Jean François Soiron, en l'an 9 [1800-1801], ce qui permet de dater le dessin d'Isabey entre le retour en France du sculpteur, en 1808 après un long séjour à Carrare, et sa mort en 1813 à l'âge

de cinquante-sept ans. À Carrare, il avait traversé des moments difficiles et durant ces années apparurent les premiers signes de la maladie qui finit par l'emporter. Par ailleurs, François Pupil note qu'Isabey dessina sur vélin de plus en plus souvent vers la fin de l'Empire².

La célébrité de Chinard et sa mort précoce ont motivé la réalisation de copies de ce portrait, toutes sur papier, dont aucune n'atteint le degré de délicatesse que permet le grain du vélin. La qualité est comparable à celle du portrait qu'Isabey dessina de son ami François Gérard, récemment passé en vente³. Au moins trois copies du portrait de Chinard sont repérées : celle relativement faible, avec le port de tête un peu relevé, que présentait en 2014 la galerie Mazarini de Lyon ; celle dont la photographie se trouve dans la documentation du Musée des Beaux-Arts de Nancy, d'une facture plus froide, selon Pupil proposé à l'achat par Patrick Weiler en 1994 ; enfin, celle que Paul Vitry reproduit en frontispice du catalogue de *l'Exposition d'œuvres du sculpteur Chinard de Lyon (1756-1813) au Pavillon de Marsan (Palais du Louvre)*, paru en 1909, à cette époque dans la collection Genin à Lyon. À en juger par la reproduction médiocre, celle-ci paraît d'une exécution plus sommaire et offre des différences de détail, notamment dans les broderies du gilet et les boucles de la chevelure. (Philippe Bordes)

1. Le portrait en médaillon de Boilly en bronze se trouve au Palais des Beaux-Arts de Lille. Le buste en plâtre d'Isabey de l'ancienne collection Edmond Taigny passa en vente à Paris, Sotheby's, 15 septembre 2017, n° 6.
2. François Pupil,

Jean-Baptiste Isabey portraitiste de l'Europe, cat. exp., (Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau, Musée des Beaux-Arts de Nancy, 2005-2006), Paris, 2005, p. 61
3. Vente Paris, étude Kapandji-Morhange, 18 décembre 2015, n° 50.



Charles MEYNIER (Paris, 1768 – *id.*, 1832)

26. *Les Cendres de Phocion, esquisse*, vers 1819

Huile sur toile sur traits de pierre noire, 41 x 33,5 cm. Signée en bas à gauche : « Meynier ». **Historique** Paris, collection privée, par descendance depuis le début du xx^e siècle. **Bibliographie** Inédit.

Né sous l'Ancien Régime, la carrière de peintre de Charles Meynier traverse sans encombre les incessants changements de régimes de la fin du xviii^e siècle et du début du xix^e. Cependant c'est sous l'Empire qu'il connaît son apogée. Inscrit en 1782 à l'Académie royale de peinture et de sculpture, Meynier rejoint l'atelier du grand maître néo-classique François-André Vincent, l'un des deux grands ateliers d'alors, rival de celui de David. En 1789, Meynier est lauréat du Grand Prix de l'Académie royale avec *Joseph reconnu par ses frères*, il part donc poursuivre sa formation à l'Académie de France à Rome. Chassé de la Ville éternelle par les émeutes anti-françaises, il rejoint Florence où il retrouve son ami François-Xavier Fabre. De retour à Paris, il expose pour la première fois au Salon de 1795 et présente trois œuvres : *Androclès*, *L'Amour adolescent pleurant sur le portrait de Psyché qu'il a perdue* et *Une bacchante réveillée par un jeune faune*. Meynier devient alors un habitué des cimaises du Salon. Son adoubement en tant que peintre officiel a lieu en 1801, où il se voit confié sa première commande, le décor pour le plafond central de la salle des Empereurs de la galerie des Antiques¹. Dès lors les commandes publiques et privées se succèdent : dessins pour les bas-reliefs et statues de l'arc de triomphe du Carrousel, décor pour le plafond du salon des appartements des Enfants de France et de l'appartement de Monsieur aux Tuileries, décor du plafond de la Bourse². Si Meynier a également quelques commanditaires privés, il ne s'adonne pourtant pas au genre du portrait comme nombre de ses confrères. À partir de 1819 sa carrière de peintre va de pair avec sa charge de professeur à l'École des beaux-arts. Cette même année, alors qu'il s'affaire à la réalisation du plafond du grand escalier du Musée royal au Louvre, il présente également au Salon une toile monumentale intitulée *Les Cendres de Phocion*, sujet de notre esquisse.

Ce sujet, peu commun et difficile, rappelle la prédilection de Meynier pour les thèmes littéraires rarement représentés en peinture. Meynier s'ins-

pire pleinement du tome III des *Vies des hommes illustres* de Plutarque qu'il possède dans sa riche bibliothèque, qui narre la mort du général et homme politique athénien Phocion. Injustement condamné à mort et privé de sépulture, son corps est brûlé près de Mégare.

Si Poussin traite du même thème en 1648, représentant un *Paysage avec les funérailles de Phocion*³ et un *Paysage avec les cendres de Phocion*⁴, il intègre cependant la scène dans un paysage. À l'inverse, Meynier choisit de représenter cet épisode dans toute sa dimension dramatique et pathétique, en illustrant le passage suivant : « Une femme du pays, que le hasard fit assister à ces funérailles avec ses esclaves, éleva à Phocion, dans le lieu même, un tertre vide, sur lequel elle fit les libations d'usage ; après quoi, mettant dans sa robe les ossements qu'elle avait recueillis, elle les porta la nuit dans sa maison, et les enterra sous son foyer, en disant : "Ô mon foyer, je dépose dans ton sein ces précieux restes d'un homme vertueux. Conserve-les avec soin, afin que, quand les Athéniens seront revenus à la raison, tu puisses les rendre aux tombeaux de ses ancêtres."⁵ ».

Le tableau eut un certain succès au Salon et fut acquis par Louis xviii pour la somme de 8 000 francs. Malheureusement nous ne connaissons aujourd'hui cette œuvre, appartenant au Musée du Louvre⁶ seulement par la gravure de Normand pour Landon (ill.1)⁷. Faisant partie de la seconde campagne d'envoi vers les institutions de province, le tableau est accompagné de la mention « Province » dans l'inventaire Villot de 1872. Puis en 1882, l'œuvre est destinée au musée de Rochefort-sur-Mer pour finalement la même année, être redirigée vers la préfecture du Lot et c'est ainsi que l'on perd toute trace de cette toile⁸. Si l'on connaît cependant la composition finale par la gravure, la genèse de l'œuvre est documentée par plusieurs dessins, Meynier ayant pour habitude de multiplier les esquisses dessinées ou peintes pour ses projets. Deux dessins sur ce thème étaient



déjà référencés, l'un signé, dédié et offert à Fabre⁹ (ill. 2), le second signalé sur le marché de l'art parisien¹⁰. Selon l'inventaire après-décès de l'artiste, il existait « six études pour Les cendres de Phocion » correspondant sans doute à des esquisses dessinées si l'on en juge par leur référencement¹¹. Un troisième dessin préparatoire nous a été aimablement signalé par Isabelle Mayer-Michalon, reparu récemment dans une collection privée¹².

Notre esquisse est tout à fait inédite, appartenant à une collection privée parisienne qui la conserve depuis le début du xx^e siècle et réapparue tout récemment sur le marché de l'art. Notre œuvre est également absente de l'inventaire de la vente après-décès. Il existerait donc au moins dix œuvres préparatoires au tableau de 1819 : les trois dessins cités, les six esquisses mentionnées dans la vente après-décès et notre huile sur toile. Le nombre de travaux préparatoires n'a cependant rien d'étonnant, Meynier est coutumier du fait, révélant un artiste méticuleux ainsi qu'une réelle réflexion quant à l'agencement de la composition pour parvenir à la formule idéale. Dans les dessins déjà connus et mentionnés, si de nombreux détails varient, la composition d'ensemble est assez similaire mais bien loin encore du tableau du Salon de 1819. Notre esquisse témoigne de nouvelles modifications et pourrait, dans la genèse de l'œuvre, être plus proche du tableau final de par la position du patriarche qui est finalement debout. Meynier n'a cependant pas encore inséré l'ouverture par laquelle s'échappe le porteur de la lampe à huile, qui crée une réelle perspective et une ouverture dans cette scène intimiste. Des nombreux changements peuvent également s'observer entre les deux dessins et notre œuvre, les armes, les ustensiles pour les libations, les éléments de mobilier, mais également le placement des différents protagonistes. Il recentre ainsi le groupe composé du patriarche, du jeune enfant et des deux jeunes femmes vers la mère

qui dépose les restes de Phocion sous le pavement de leur foyer. Comme évoqué précédemment, le chef de famille est debout dans notre composition et l'une des jeunes femmes se tient désormais aux côtés de l'épouse. Cependant Meynier revient sur la proposition qu'il avait choisie dans le dessin offert à Fabre en plaçant un vif faisceau de lumière en diagonale qui guide notre regard sur les cendres de Phocion, ajoutant ainsi à la



ill. 1 : Charles Normand, d'après Charles Meynier, *Les Cendres de Phocion*, gravure au trait, 1820, Paris, musée du Louvre, Inv. L 3745.



ill. 2 : Charles Meynier, *Les Cendres de Phocion*, plume, encre noire et lavis sépia sur traits de pierre noire, 37 x 45,5 cm, Montpellier, musée Fabre, Inv. 837.1.228.

scène un pathos exacerbé. La redécouverte de notre œuvre apporte également un nouvel élément que ni les dessins connus, ni la gravure ne permettaient d'appréhender jusqu'alors : le traitement de la couleur. Appliqués sur un dessin sous-jacent visible à l'œil nu et permettant de voir certains repentirs, Meynier appose la couche colorée en demie-pâte. La composition principalement réalisée en variantes de gris et de bruns, est ponctuée par les tons rompus de jaune, vert et rouge des tuniques des femmes. Enfin, quelques empâtements de blanc sur le voile de la mère font culminer la lumière sur l'action principale de la scène.

Notre esquisse ne figurant pas dans l'inventaire après-décès de l'atelier de l'artiste, se pose la question de la destination de l'œuvre. Il pourrait s'agir d'une œuvre préparatoire offerte à l'un de ses élèves, ou bien vendue du vivant de l'artiste, lui permettant d'obtenir un complément de revenus dans l'attente du paiement d'une commande publique. (S. A.-T.)



1. Actuel salon de la Reine. Le projet initial est *La dédicace faite par Titus du temple de la Paix, dans lequel il avait assemblé les chefs-d'œuvre des arts*, finalement remplacé par *La Terre recevant des empereurs Adrien et Justinien le code des lois romaines dictées par la Nature, la Justice et la Sagesse*.
2. Biographie complète de l'artiste dans Isabelle Mayer-Michalon, *Charles Meynier. 1763-1832*, Paris, Arthena, 2008, p. 236-258.
3. Paris, musée du Louvre, Inv. RF 2356.
4. Liverpool, Walker Art Gallery, Inv. WAG 10350.
5. Plutarque, *Vie des hommes illustres*, traduction par Alexis Pierron, Paris, Charpentier, 1853, t. III, p. 658-659.

6. Le tableau était inventorié sous le numéro Inv. 6619, voir Mayer-Michalon, 2008, *op. cit.*, *P.72, p. 155-156.
7. *Ibid.*, repr.
8. *Ibid.*
9. Montpellier, Musée Fabre, Inv. 837.1.228. Voir Mayer-Michalon, *op. cit.*, D. 102, p. 213, repr. p. 212.
10. *Ibid.*, D. 103, repr. p. 213.
11. Répertoriées sous le numéro 42. des « Études de traits faits sur nature pour l'exécution des tableaux » du catalogue de la vente après décès de Charles Meynier, qui eut lieu du 26 novembre au 4 décembre 1832. Voir Mayer-Michalon, 2008, *op. cit.*, p. 287.
12. Je remercie vivement M^{me} Isabelle Mayer-Michalon pour son concours aux recherches qui ont donné lieu à cette notice.

Philipp VEIT (Berlin, 1793 – Mayence, 1877)

27. *Dante, Beatrice, l'Impératrice Constance, la clarisse Piccarda Donati, Romée de Villeneuve et l'Empereur Justinien ; étude pour le plafond de la chambre de Dante du Casino Massimo à Rome, vers 1818*

28. *Dante et Béatrice, encadrés à gauche par Thomas d'Aquin, Albertus Magnus et Denys l'Aréopagite, et à droite par Jean Chrysostome, Nathan et Bonaventure de Bagnoregio ; étude pour le plafond de la chambre de Dante du Casino Massimo à Rome, vers 1818*

27. Graphite, lavis beige, rehauts de poudre d'or, 21,2 x 35,8 cm.
Biographie
Inédit.

28. Graphite, lavis beige, rehauts de poudre d'or, 19,6 x 38,5 cm.
Biographie
Inédit.

Moins connu que Johann Friedrich Overbeck ou que Peter von Cornelius, Philipp Veit n'en demeure pas moins l'un des plus importants représentants de la confrérie nazaréenne à Rome, au début du XIX^e siècle¹. Fils d'un banquier juif de Berlin et petit-fils du philosophe Moses Mendelssohn (qu'il n'a pas connu), il évolue dans un milieu littéraire et cultivé, en compagnie de Friedrich Schlegel, que sa mère a épousé en secondes noces. En compagnie de son frère Jonas, il intègre en 1809 l'Académie des beaux-arts de Dresde, où il est l'élève de Johann Friedrich Matthäi et de Caspar David Friedrich. Sa conversion au catholicisme en 1811, à Vienne, où le couple parental s'est installé, va durablement influencer sa carrière et sa production. Au contact de Schlegel, Veit réunit une jeune compagnie de peintres composée des frères Friedrich et Ferdinand von Olivier, Julius Schnorr von Carolsfeld, Scheffer von Leonardshoff et Joseph Sutter, afin de développer l'idéal d'un nouvel art patriotique et religieux. Après avoir marché sur Paris avec l'armée autrichienne en 1814, il demande son congé pour ne plus s'occuper que de son art et rejoint en août 1815 son frère à Rome. Jonas l'introduit rapidement au sein de la confrérie de Saint-Luc (*Lukasbund*), fondée par d'anciens élèves de l'Académie de Vienne. Ces artistes entendent puiser dans l'archaïsme de modèles pré-raphaélites pour privilégier un art dépourvu de tout académisme, et exprimant plus explicitement leur foi inconditionnelle. Philipp Veit trouve un soutien de poids en la personne de

son oncle, Jacob Salomon Bartholdy, consul général de Prusse en Italie. Ce dernier confie à son neveu et à ses amis Overbeck, Cornelius et Von Schadow le décor à fresque d'une salle de sa demeure, le *palazzo Zuccari*², chantier sur lequel ils travaillent collectivement jusqu'en 1817. Suivent d'autres fresques importantes, parmi lesquelles *Le Triomphe de la religion* du musée du Vatican en 1819. Appelé à diriger le *Städel* à Francfort en 1830, Veit y crée un cours de peinture et s'impose comme le chef de file de l'école locale. L'artiste finit sa carrière comme directeur de la galerie de Mayence, où il réalise dans la cathédrale un colossal décor à fresque illustrant la vie du Christ en vingt scènes, de 1854 jusqu'à sa mort en 1877.

Mêlant crayon graphite et délicats lavis, minutieusement rehaussés de poudre d'or, les deux dessins que nous présentons s'inscrivent dans le processus créatif de l'un des plus importants chantiers de la confrérie de Saint Luc, les fresques du Casino Massimo à Rome, commandées par le Marquis Carlo Massimo en 1817. Pendant près de dix années, Overbeck, von Carolsfeld, mais également Joseph Anton Koch et Joseph von Führich travaillent à la réalisation des décors des trois pièces du rez-de-chaussée, dont les thèmes épiques sont tirés des œuvres de Dante, du Tasse, de l'Arioste et de Pétrarque. La salle dédiée à la *Divine Comédie* de Dante est d'abord confiée à Cornelius, qui commence à esquisser des premières ébauches pour le plafond, mais doit s'arrêter en 1818. En effet, il se voit alors attribuer la décoration de la gyp-





ill. 1 : Philipp Veit, *Le Paradis, l'Empyrée et les huit sphères célestes*, 1820-1824, peinture à fresque, Rome, plafond de la chambre de Dante du *Casino Massimo*.

tothèque de Munich par le prince héritier Louis de Bavière, avant de prendre l'année suivante la direction de l'académie de Düsseldorf. Sur les conseils de Koch, Carlo Massimo confie finalement à Philipp Veit les décors de la salle de Dante. Si ce dernier accepte de peindre le plafond consacré au *Paradis* (ill. 1), il laisse les murs du purgatoire et de l'enfer à son condisciple. Autour d'un ovale central représentant la Vierge entre Dante et saint Bernard, tous trois accompagnés de deux anges et surplombés par la Trinité, Veit inscrit sur les quatre voûtes les huit sphères célestes du paradis décrites dans la *Divine Comédie*.

L'un de nos dessins prépare directement la fresque illustrant les sphères de la lune et de Mercure (chants III et IV), réalisée en 1820-

1821. La sphère de la lune à gauche, associée à l'inconstance, montre Dante et Béatrice conversant avec l'impératrice Costanza et la clarisse Piccarda Donati, âmes qui ont été contraintes d'abandonner leurs vœux. La sphère de Mercure, dénonçant l'ambition des gloires terrestres, rassemble à droite le pèlerin Romée de Villeneuve, connétable et grand sénéchal de Provence au XIII^e siècle, ainsi que l'empereur Justinien. S'il apparaît déjà assez proche de la version finale, notre dessin préparatoire s'en distingue encore par quelques détails. Outre le sceptre encore présent dans les mains de l'empereur, les attitudes des deux anges diffèrent, en particulier celui priant au centre, encore figuré dans notre feuille par une simple tête de séraphin accompagnée de ses six ailes.

Avec également quelques subtiles variantes, notre deuxième feuille prépare la composition consacrée aux sphères de Vénus et du soleil, peinte à fresque par Veit en 1822-1823. La planète Vénus est naturellement associée par Dante à la déesse de l'amour, et réunit les amoureux déficients dans la vertu de la Tempérance (Chant VIII). L'artiste représente ainsi à gauche les figures de Charles Martel, Cunizza da Romano, l'évêque et troubadour Folquet de Marseille ainsi que Rahab, prostituée de Jéricho citée dans le livre de Josué³. À droite, la sphère du soleil abrite les âmes des sages et des docteurs de l'Église qui contribuent à éclairer le monde (Chant x). Dante et Béatrice sont encadrés à gauche par Thomas d'Aquin, Albertus Magnus et Denys l'Aréopagite, et à droite par Jean Chrysostome, Nathan et Bonaventure de Bagnoregio. Selon ses propres termes, Veit tient dès ses premiers dessins à traduire le plus fidèlement possible l'esprit de la *Divine Comédie* « et donner une forme à tout ce qui est métaphysique... sans lui ôter ni affaiblir sa signification symbolique⁴ ». Pour ce faire, il confère à ses personnages une présence statuaire, à l'image des enluminures médiévales ou des fresques de Fra Angelico. L'ensemble s'harmonise selon un schéma précis et ordonné autour de l'ovale central, dans un rayonnement proprement floral que Veit qualifie lui-même poétiquement de « rose mystique⁵ ». C'est ainsi qu'en attendant le ciel du Casino Massimo, les délicats sujets de nos deux pétales graphiques se laissent contempler. (Maximilien Ambroselli)

1. Norbert Suhr, *Philipp Veit (1793-1877). Leben und Werk eines Nazareners*, Weinheim, 1991.

2. Renommé *Casa Bartholdy* lors de son acquisition par l'*Alte Nationalgalerie* de Berlin en 1867, elle abrite aujourd'hui la *Biblioteca Hertziana*.

3. Livre de Josué, chap. 2-7.

4. Norbert Suhr, 1991,

op. cit., p. 59.

5. Veit l'écrit dans une lettre à Wenner du 26 août 1817 pour expliquer l'une de ses aquarelles préparatoires : « J'emène le visiteur vers cette partie du ciel qui se rend visible avec toutes les âmes, les saints et les anges sous la forme d'une rose », Norbert Suhr, 1991, *op. cit.*, p. 59-60.

Jean-Claude BONNEFOND (Lyon, 1796 – *id.*, 1860)

29. *Portrait de jeune homme*, vers 1808

Pierre noire, fusain,
rehauts de craie
blanche,
54,8 x 42,5 cm.
Bibliographie
Inédit.

Jeune garçon studieux et appliqué, Jean-Claude Bonnefond reçoit dès 1813 le Laurier d'Or, soit seulement un an après son entrée à l'École des Beaux-Arts de Lyon. Élève tout à tour d'Alexis Grognard et de Pierre Révoil, il accède dès 1817 au Salon parisien où son tableau *La Chambre à coucher des petits Savoyards* est acquis par le Duc de Berry. Fort de ces premiers succès et passé à Paris par l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin, Bonnefond part à Rome, rejoint bientôt par son maître en 1822. Malgré un bref retour en France en 1828, Bonnefond séjourne et étudie presque dix années en Italie, accompagné de son ami Victor Orsel et fréquente Jean-Victor Schnetz ou encore Louis Léopold Robert. Cette expérience italienne inspire au jeune Bonnefond des scènes de genres dans la veine romantique peuplées de brigands et de jeunes italiennes, narrant tout le folklore et le pittoresque du petit peuple italien¹. S'il excelle dans ce genre, il s'essaye également au portrait et livre plusieurs autoportraits saisissants. Ainsi deux toiles donnent un aperçu du talent et de la précocité de notre artiste : un *Autoportrait en saint Jean-Baptiste*², *l'Autoportrait à seize ans*³. Nous connaissons également un autoportrait à la pierre noire et au fusain⁴, signé et daté de 1808 soit l'année de son entrée à l'école de dessin. Cet *Autoportrait à l'âge de douze ans* (ill.1), démontre l'aisance de notre tout jeune artiste et nous intéresse tout particulièrement puisqu'il a permis d'attribuer notre dessin à l'artiste lyonnais. Il ne s'agit pas là d'un autoportrait, mais du portrait d'un jeune garçon, sans doute légèrement plus âgé, dans la même attitude que Bonnefond lorsqu'il se représente à douze ans. Si la position de notre modèle est plus frontale, la direction du regard est semblable, porté vers l'extérieur exprimant une certaine mélancolie. Plusieurs caractéristiques techniques permettent de rapprocher les deux dessins : ainsi le traitement du costume beaucoup plus sommaire que celui du visage et matérialisé par un crayonnage intense à la pierre noire. Puis l'arrière-plan matérialisé par un réseau de hachures, épaisses dans le bas de la feuille, puis s'allégeant dans la partie supérieure.



ill. 1 : Jean-Claude Bonnefond, *Autoportrait à l'âge de douze ans*, pierre noire, fusain, craie brune, 49,2 x 37,2 cm, France, collection particulière.

1. Marius Audin, Eugène Vial, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France. Lyonnais*, Lyon, Les éditions provinciales, 1992, p. 110.
2. Lyon, collection particulière.
3. Lyon, musée des Beaux-Arts, Inv. B 599.
4. Marianne Paunet, in *Varia*

Peintures et dessins, de Jacques Stella à Eugène Leroy, cat. exp., Paris, Galerie Michel Descours, 2022, n° 13, repr. p. 44.
5. E.-C. Martin-Daussigny, *Éloge de C. Bonnefond*, Lyon, Imprimerie d'Aimé Vintrignier, 1861, p. 6-7.

Bonnefond utilise également dans les deux feuilles des ajouts de bandes de papier sur les bords inférieur et supérieur. Si nous ne connaissons pas l'identité du jeune homme portraituré, l'on peut supposer qu'il s'agisse de l'un de ses camarades d'atelier. En effet, si la dextérité du jeune artiste est avérée dans le dessin de son autoportrait, l'on voit dans notre feuille un faire plus subtil notamment quant au traitement des cheveux, du col du vêtement ou encore des effets d'ombre sur le visage. Notre dessin pourrait donc avoir été réalisé quelques mois ou plus après le début de son apprentissage mais encore dans la prime jeunesse de notre artiste. Revenu d'Italie en 1831, Bonnefond est alors nommé professeur de peinture et directeur de l'École des Beaux-Arts de Lyon. Assumant dorénavant cette double fonction, ses œuvres se font plus rares, l'artiste étant tout dévoué à sa tâche et réformant en profondeur l'institution, créant notamment une classe de gravure à la tête de laquelle il nomme son ami Vibert⁵. (S. A.-T.)



Nicolas Fabien VAN RISAMBOURG (Lyon, 1794 – Saint-Gengoux-le-National, 1866)

30. *Étude de ciel,* vers 1833

Fusain et craie blanche sur papier bleu, 19 x 27,5 cm. Daté et annoté en bas à droite : « a 4 1/2 du soir 18 mars 1833 / Le papier a gauche bleu en le dégradant jusqu'à la montagne / et melé d'un peu de gris Les clairs a gauche doré à droite moins doré le papier clair / les nuages gris roux fin gris plus foncé légèrement rougeâtre le papier a droite d'un blanc bleu doré / en le dégradant en ton doré côté de soleil couchant – regardant au sud ouest ».

Bibliographie
Inédit.



Cette série de compositions datées de 1833 représente des études météorologiques dessinées au pastel sur papier coloré. Elles composent ce que Michel Poivert nomme des « variations » dans la veine d'un genre illustré et diffusé à travers toute l'Europe par de brillants prédécesseurs tels que Pierre Henri de Valenciennes (1750-1819) et John Constable (1776-1837)¹. Né à Écully en 1794, Nicolas Fabien van Risambourg (également orthographié Van Risenburgh ou Risamburgh) est un peintre naturaliste issu d'une célèbre dynastie de maîtres ébénistes et d'architectes d'origine hollandaise installée à Paris au xvii^e siècle puis à Lyon au xviii^e siècle, lorsque le père de l'artiste, Jean, prend la direction d'une fabrique de soierie². Nicolas Fabien devient en 1812 l'élève de Pierre Révoil (1776-1842) à l'École des Beaux-arts de Lyon puis entame une carrière d'illustrateur botaniste chez Bony & Cie, en 1817. Très peu d'œuvres de cet artiste naturaliste sont à ce jour connues³.

Depuis le dernier tiers du xviii^e siècle, peintre et homme de science unissent leurs savoirs et semblent rechercher au travers des mêmes indices physiques une nouvelle mesure du monde. Or les débats qui animent les sphères scientifiques à l'époque où Risambourg réalise ses quatre études mettent en lumière le genre dans lequel il exerce. Ils sont l'occasion de formuler une transcription objective de ses observations. Notées à la date et à l'heure près, Risambourg les associe à un relevé chromatique des phénomènes météorologiques retranscrits avec précision par le pastel, sans omettre de conférer à l'ensemble une sensualité délectable.

Ainsi la description rédigée sur la première feuille (cat. 30) renseigne le fait que l'artiste prépare à l'avance les supports de ses papiers dont il fait varier les tonalités : « papier clair à gauche et papier blanc bleu doré à droite ». On retrouve



31. *Étude de ciel,* vers 1833

Fusain et craie blanche sur papier préparé gris, 18,3 x 27,5 cm. Étude de personnages au verso.

la même technique d'intégration des pigments dorés dans la composition, aussi imperceptibles que la lumière traversant les masses vaporeuses pour s'y fondre ensuite comme les rayons du soleil traversant un vitrail. La seconde feuille, animée d'un vigoureux camaïeu de gris (cat. 31), illustre dans une vision panoramique familière aux observateurs des bords de Saône et du Rhône, une dépression orageuse qui s'apprête à se répandre en pluie torrentielle.

De même sur la dernière feuille présentée (cat. 33), Risambourg intègre les effets de rougeolement du soleil couchant dans l'épaisseur diffuse des nuées afin de traduire l'impression de captation du motif sur le vif. Si l'artiste emploie indifféremment les deux côtés de ses supports, les notes manuscrites placées au bas de la première et de la troisième feuille (cat. 30 et 32) font valoir une concentration et un

degré de recherche d'une précision scientifique propre à un peintre investi dans une démarche fondamentale.

L'étude des nuages devient un motif qui permet d'articuler théorie de l'art et discours littéraire. Dès 1784, Bernardin de Saint-Pierre considère cette étude comme le moyen de renouveler les réflexions sur *l'Ut Pictura Poesis* et de permettre aux artistes de comprendre le fonctionnement du spectre des couleurs⁴. Les inscriptions rédigées par Risambourg documentent à la fois le phénomène naturel qu'il observe et fixe les moyens de reproduire ceux obtenus au pastel. Il est intéressant de comparer la description de la représentation de l'aube rédigée par Saint-Pierre avec la troisième feuille dessinée par Risambourg (cat. 32) qui semble parachever la démonstration magistrale : l'artiste reporte en notes le phénomène physique tout en réalisant

32. Étude de ciel, vers 1833

Fusain et craie blanche sur papier bleu, 18,8 x 27,2 cm. Annoté en bas : « le blanc légèrement doré le blanc frotté blanc jaunâtre éteint le papier bleu a gauche bleu clair de papier bleu teinté / les plus bruns d'un gris noir mais très fin, a l'heure après midi en ». Au verso esquisse de personnage oriental. **Bibliographie** Inédit.



33. Étude de ciel, vers 1833

Fusain et craie blanche sur papier bleu clair, 18,5 x 27,5 cm. Annoté en bas : « le papier bleu clair / le blanc doré celui frotte rougeâtre les divers gris bleuâtre et roux en s'élevant a 2^h 1/2 du soir / sud ouest 7 juin ». Au verso études de personnages aux champs, numéroté en bas à droite : « 8 ».



le motif d'après nature. Le détenteur des feuilles devient juge à la fois de l'efficacité des réflexions du théoricien et du savoir-faire de l'artiste. Leur combinaison doit procurer chez le regardeur une émotion poétique et le surgissement mémoriel du phénomène céleste.

Risambourg apporte un soin particulier à l'agencement diachronique de plusieurs carnets d'esquisses réalisés entre 1810 et 1840, durant des voyages d'études qu'il effectue en Suisse, en Italie et en Autriche, où il est l'hôte de Louis de Bombelles, beau-fils de l'ancienne impératrice Marie-Louise et ministre de la cour de Ferdinand 1^{er}.⁵

Aurait-il eu à cette occasion la possibilité de se familiariser avec le traité de Goethe *Zur Farbenlehre* publié pour la première fois en 1810 et de considérer que la théorie des couleurs dépend de l'étude des phénomènes et des propriétés physiques de la nature⁶? L'artiste a-t-il tenté par ses études de contribuer à l'entreprise de classification scientifique des phénomènes météorologiques dont les débats animent les communautés scientifiques au cours des années 1830 et 1840 en Angleterre et en France? Ces quatre feuilles au pastel réussissent à exprimer la recherche d'une poésie savante mettant en exergue le spectacle du ciel. (Laetitia Pierre-Henry)

1. Michel Poivert, *Le temps qu'il fait / Le temps qu'il est*, Évreux, Maison des arts Solange Baudoux, 2010.
2. André Thévenin, « Fabien van Risambourgh », *Bulletin de la SEHN*, 1999, p. 97-103.
3. À l'occasion de l'acquisition en 2016 des archives de la famille du peintre, la galerie Michel Descours a mis en lumière la personnalité de cet artiste ainsi qu'un dessin intitulé *Portrait d'un demi-solde*, 1817, crayon noir, H 44 ; L. 57,5 cm, signé et daté en bas à droite sur le montage à la plume et encre brune : F ; van Risambourgh de Lyon 1817, voir *Varia. Peintures et dessins de Daret à Dubuffet*,

Lyon, galerie Descours, 8 déc. 2016 – 4 mars 2017, n° 15, p. 56. En 1826, Risambourg présente une *Liseuse* à l'exposition de Lyon et lègue au musée des Beaux-arts de la ville en 1866 plusieurs compositions dont une scène d'Intérieur rustique, signé F. van Risambourg et daté de 1851 ainsi qu'un autoportrait dit *Portrait de l'auteur à cinquante ans*.
4. Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature* [1784], éd. Colas Duflo, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2007.
5. Plusieurs carnets de dessins attestent que l'artiste collecte tout au

long de sa vie ce type d'observations et de motifs saisis sur le vif. Au cours de ses études, Risambourg dessine plusieurs sites remarquables de la région notamment à Vienne où il étudie les monuments et les collections archéologiques de la ville. Il semble travailler toute sa vie sur ce type de carnets produit par un fabricant lyonnais et qu'il emporte avec lui lors de ces activités quotidiennes en tant que maire et propriétaire terrien dans le village de Saint-Gengoux-le-National et ses alentours. À partir de 1820, il hérite du manoir de Burnaud d'où il

veille à la bonne gestion des fermages qui procurent à sa famille des revenus. Il use indifféremment du recto et du verso de ses feuilles pour représenter des scènes pittoresques qui témoignent des us et coutumes domestiques et agricoles de la région. Ainsi on retrouve au verso de la dernière feuille (cat. 33) une étude de figures au champ.
6. Voir à ce propos l'étude d'Anne-Gaëlle Weber, « La forme dans les nuages : sciences et poésie au tournant des xviii^e et xix^e siècles », *Revue de littérature comparée*, 2016/3, n° 359, p. 271-290.

Pierre-Auguste PICHON (Sorèze, 1805 – Paris, 1900)

34. *Annonciation, esquisse pour le tableau de la Basilique Notre-Dame à Cléry-Saint-André, vers 1857-1859*

Huile et graphite sur toile, 22 x 18,8 cm. Signée en bas à droite : « PICHON ». Annoté au verso sur le châssis : « Esquisse par Aug. Pichon.1858 ». **Bibliographie** Inédit.

Élève tout d'abord du toulousain Félix Saurine (1782-1846), Pierre Auguste Pichon poursuit son apprentissage à Paris. Inscrit à l'École des Beaux-Arts en 1834, il intègre le célèbre atelier d'Ingres et devient dès lors l'un de ses fidèles. C'est en effet à Pichon que le maître confie de nombreuses collaborations – comme au château de Dampierre ou dans l'autoportrait que ce dernier offre aux Offices – mais également un rôle de copiste. Pichon réalise ainsi deux copies du fameux *Portrait du Duc d'Orléans*, ainsi que de sa Jeanne d'Arc destinée à l'Hôtel de Ville d'Orléans. Pichon voit également sa carrière personnelle couronnée de succès, partagée entre le portrait et le tableau religieux, qu'il présente régulièrement au Salon parisien et qui lui valent commandes et achats par l'État. Son œuvre est ainsi disséminée dans les édifices religieux parisiens et provinciaux. À Paris, les églises Saint Eustache, Saint Séverin ou encore Saint Sulpice témoignent de sa foisonnante production,



ill. 1 : Pierre-Auguste Pichon, *Annonciation*, huile sur toile, 200 x 150 cm, Cléry-Saint-André, Basilique Notre-Dame.

tandis qu'en province l'on peut citer une *Cène* à la cathédrale d'Amiens ou encore l'*Annonciation* de la Basilique Notre-Dame à Cléry-Saint-André (ill. 1)¹. Notre esquisse est préparatoire à ce dernier projet commandé par l'État en 1857 pour la somme de 1500 francs². Tout occupé à la copie de la Jeanne d'Arc d'Ingres, Pichon ne livre son *Annonciation* qu'en 1859 et l'expose cette même année au Salon parisien. L'artiste représente ici le moment de l'*acceptatio* lors duquel Marie accepte pleinement son destin, celui d'enfanter le Sauveur. Plusieurs modifications s'observent entre notre esquisse et le tableau final : le prie-Dieu a perdu sa place centrale et se trouve désormais à l'extrême gauche de la composition, le rouet est totalement occulté et la corbeille à ouvrage posée sur une petite table, seul obstacle entre Marie et l'ange Gabriel. L'esprit nazaréen est évoqué dans notre esquisse par la symétrie et le synthétisme de la composition, le coloris clair, la pureté du trait et un sentiment religieux exacerbé. Cette sacralité se trouve renforcée dans la composition finale notamment par la substitution des nimbes à peine évoqués dans notre œuvre par des auréoles d'inspiration byzantine.

Si le modèle de l'*Annonciation* de Fra Angelico³ a pu être avancé par certains auteurs, ou si d'autres⁴ y voient une version assagie des œuvres de Philippe de Champaigne traitant du même sujet⁵, l'assimilation de la leçon ingresque est quant à elle avérée et unanime. (S. A.-T.)

1. Éléments biographiques dans *L'Art en France sous le Second Empire*, cat. exp., Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1^{er} octobre - 26 novembre 1978, Detroit, Detroit Institute of Arts, 18 janvier-18 mars 1979, Paris, Grand Palais, 11 mai - 13 août 1979, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979, p. 398.
2. *Ibid.*, p. 399.
3. Madrid, musée du Prado,

Inv. P000015/001; Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987, p. 225.
4. *Ibid.*; et Michel Caffort, *Les Nazaréens français. Théorie et pratique de la peinture religieuse au XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 181-182.
5. Notamment l'*Annonciation* datée vers 1648, Londres, Wallace Collection, Inv. P134.



Wilhelm MARSTRAND (Copenhague, 1810 – *id.*, 1873)

35. *Portrait d'homme noir*

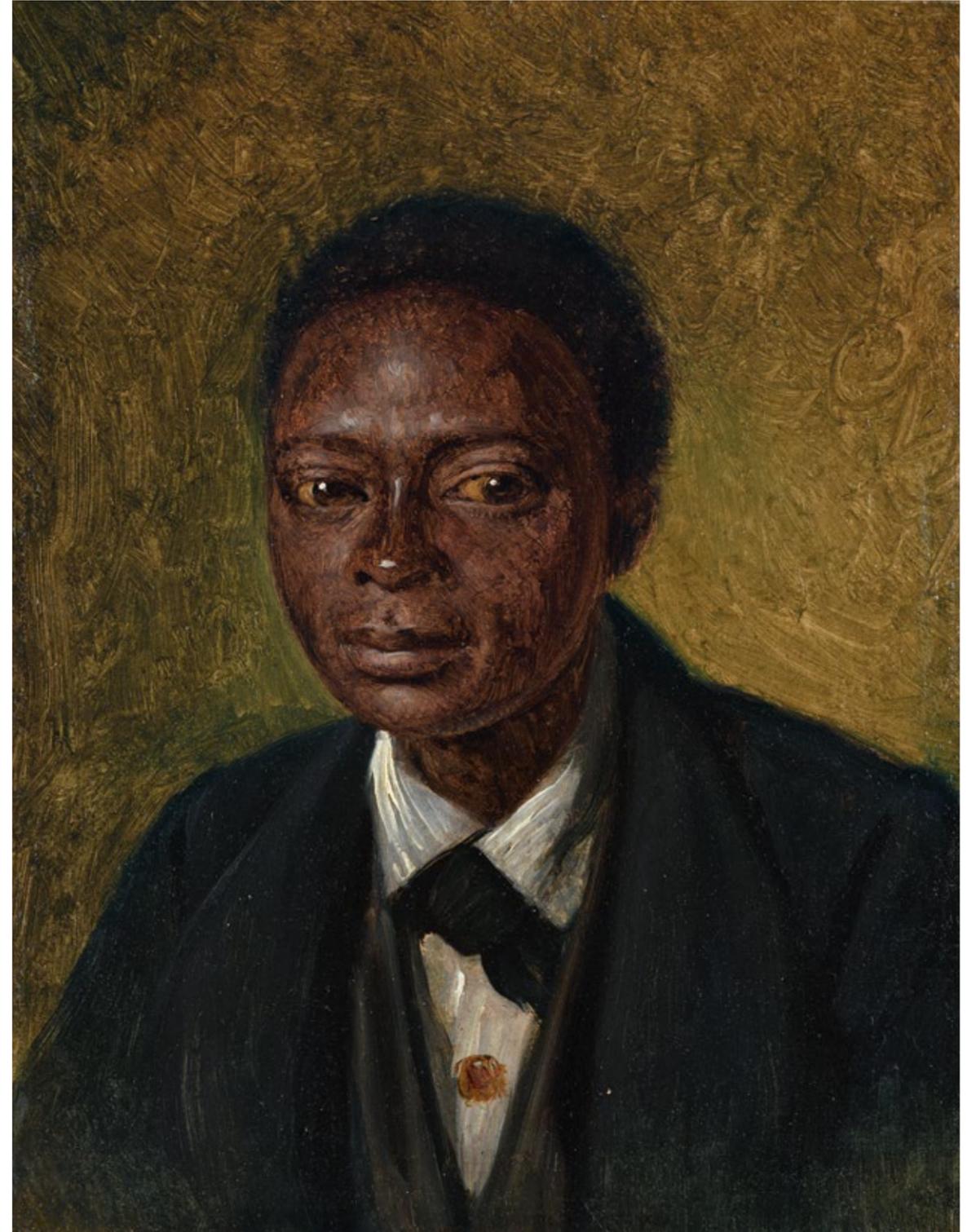
Huile sur papier
contrecollé
sur carton,
20,8 x 16,1 cm.
Annoté au verso :
« Malet af /
Prof W. Marstrand
[Peint par /
le Professeur
W. Marstrand] ».
Bibliographie
Inédit.

Issu d'une famille de notables de Copenhague, Wilhelm Marstrand entre à quinze ans à l'Académie royale des beaux-arts, où il suit l'enseignement d'Eckersberg, ami de son père. Dès 1828, il accède à l'école de modèles vivants et poursuit ses études jusqu'en 1833, date à laquelle il obtient la grande médaille d'argent. En 1836, il se rend à Rome en passant par Berlin, Dresde et Munich. Il prolonge son séjour en Italie pendant quatre ans, orientant de plus en plus son intérêt vers des scènes anecdotiques animées, où il traite, avec humour et talent, l'aspect populaire et coloré de la vie quotidienne romaine. De retour à Copenhague en 1841, il intègre l'Académie en 1843, avant d'y devenir professeur en 1848 à la mort de Rørbye et d'en prendre la direction à plusieurs reprises, de 1853 à 1857 puis de 1863 à sa mort. Dans le contexte du nationalisme émergent qui suit les années 1840, Marstrand se singularise en se détachant du culte que vouent la plupart des peintres danois à la vie quotidienne. Si l'art du portrait lui valut quelques succès, il finit par se consacrer à la peinture d'histoire en réalisant entre 1863 et 1866 les décors monumentaux de la cathédrale de Roskilde. Plus intimiste, notre petite huile sur papier appartient sans doute à la part la plus moderne de l'œuvre de Wilhelm Marstrand. Si l'artiste a multiplié ce type d'esquisses rapidement saisies sur le vif au cours de ses voyages, il est plus probable que cette saisissante étude d'homme noir, cadrée en buste, ait été réalisée à Copenhague au cours des années 1850. Bien que son iconographie puisse paraître surprenante, tant les représentations de personnes noires ou métissées demeurent à l'époque extrêmement rares au sein d'une société ethniquement très homogène, elle peut s'expliquer en partie par la proximité qu'entretient l'artiste avec son frère Otto Marstrand. Ce dernier, devenu consul dans les Antilles danoises après avoir prospéré à Saint Thomas dans le commerce du bois, effectue un séjour en 1857 avec sa famille dans la capitale danoise. Il fournit à Wilhelm l'opportunité de peindre l'un de ses chefs-d'œuvre : le portrait des deux filles de son frère en compagnie de leur gouvernante afro-caribéenne, Justina

Antoine (ill. 1). Il n'est pas certain que notre petite étude représente un employé d'Otto, mais elle peut être directement rapprochée de cet imposant tableau par sa dimension documentaire. Tout comme Justina, notre modèle, cadré en buste, est vêtu à l'occidentale. La veste sombre sur le veston, la chemise blanche nouée d'une cravate noire constituent les symboles de son émancipation. En effet, les esclaves des Antilles danoises (comme dans le reste des Caraïbes) n'avaient pas le droit de choisir eux-mêmes leurs vêtements. Si le Danemark a aboli la traite en mars 1792 (avec effet de la mesure en 1802), il tarde à se prononcer sur l'esclavage qui subsiste dans ses quelques possessions outre-mer jusqu'aux révoltes de Sainte-Croix en 1848. Toutefois, dès l'année suivante, une loi fixe des conditions de travail sévères dans les plantations et interdit toute négociation pour les améliorer. Les contrats lient travailleurs et famille à une plantation et restreignent drastiquement leur liberté, aussi nombre d'entre eux décident de quitter l'île. Devant la pénurie de main-d'œuvre, les autorités danoises endiguent les départs en exigeant des certificats médicaux et en imposant des frais conséquents sur les passeports. Passé entre les mailles de l'histoire, notre modèle pose en homme libre sous le pinceau de Marstrand, et offre par là-même une poignante illustration de la face plus méconnue, sombre et tragique de l'âge d'or danois. (Maximilien Ambroselli)



ill. 1 : Wilhelm Marstrand, *Les deux filles d'Otto Marstrand et leur gouvernante des Indes occidentales, Justina Antoine, au parc de Frederiksberg*, 1857, huile sur toile, 89 x 67 cm, Copenhague, National Gallery of Denmark (Statens Museum for Kunst), Inv. KMS8833.



Théodore ROUSSEAU (Paris, 1812 – Barbizon, 1867)

36. *Château de Pierrefonds, vers 1827-1832*

Huile sur panneau, 18,2 x 24 cm. Signé en bas à gauche: «TH. Rousseau.». Le tableau sera inclus dans l'addendum du catalogue raisonné de Théodore Rousseau actuellement en préparation par Monsieur Michel Schulman.

D'une enfance entre Paris et le Jura, Théodore Rousseau développe un attrait pour la nature qui ne le quittera plus. Élève tout d'abord d'un parent, le paysagiste Pau de Saint-Martin, il complète sa formation auprès de Jean-Charles-Joseph Rémond ainsi que de Guillaume Guillon-Lethière, en vue de la préparation du prix de Rome. Il échoue cependant en 1829 et en lieu et place du voyage en Italie, choisit d'écumer la France, tout particulièrement l'Auvergne. En 1831, il voit sa première toile acceptée au Salon, s'en suivent pourtant de nombreux refus avant son installation à la célèbre auberge Ganne à Barbizon et sa consécration lors de l'Exposition Universelle de 1855, où une salle lui sera réservée. Si Théodore Rousseau participe à l'affirmation de la peinture de paysage, le genre a déjà subi de profondes mutations, que ce soit grâce à Pierre-Henri de Valenciennes au siècle précédent, ou l'influence de l'école anglaise avec Richard Parkes Bonington et surtout John Constable, qui en 1824 expose au Salon. Le paysagisme prend dès lors une pleine conscience de lui-même et s'émancipe pleinement des sujets historiques ou mythologiques.

Notre œuvre, datée des années 1827-1832¹, représente les ruines du château de Pierrefonds et a pu être réalisée lors d'une excursion de Rousseau à Compiègne avant ou après son séjour prolongé en Auvergne en 1830. Le site de Pierrefonds s'inscrit alors tout à fait dans la veine romantique du moment, ses ruines sont un motif privilégié de nombreux artistes de cette première moitié de siècle comme Eugène Isabey² et Camille Corot³. En effet, ce château de la toute fin du xiv^e siècle, détruit au xvii^e siècle, n'a pas encore bénéficié de la faveur de Napoléon III, qui confiera sa recons-

truction à Viollet-le-Duc lui donnant sa forme actuelle. Réalisée sur un petit panneau de bois, propice à l'étude sur le motif, cette œuvre de jeunesse comprend déjà plusieurs éléments graphiques constants dans l'œuvre de Rousseau. Ainsi retrouve-t-on un premier plan massif et sombre, où se détache à peine la présence d'un arbuste, puis au second plan, centrale, la silhouette du château, traitée en réserve par rapport au halo jaune du ciel crépusculaire. Rousseau retranscrit fidèlement les ruines et cet «[...] anatomiste en paysage⁴» pour reprendre les mots d'Alfred Sensier, son biographe, nous livre un véritable «paysage portrait» pour reprendre l'expression de Valenciennes⁵. La palette caractéristique de l'artiste est également déjà présente avec ce jaune teinté de blanc ainsi que les tonalités brun-rouges du premier plan. La jeune génération romantique a pu voir en Rousseau le porte-parole du mouvement appliqué au genre du paysage⁶, mais ce n'était nullement l'intention de l'artiste si l'on en croit les propos recueillis par Sensier, qui indique une démarche plutôt naturaliste: «Je ne pensais qu'à une chose, disait-il, à me rendre compte des lois de la lumière et de la perspective, je n'attachais aucune importance à ce qu'on trouvait en moi d'original, de nouveau et de romantique, et je cherchais le tableau.⁷» (S. A.-T.)

1. Michel Schulman, communication orale.

2. Paris, Musée du Louvre, Inv. MI 943.

3. États-Unis, Cincinnati Art Museum, Inv. 1940.965.

4. Alfred Sensier, *Souvenirs sur Th. Rousseau*, Paris, Leon Techener, Librairie-Éditeur et Durand-Ruel, 1872, p. 25.

5. Pierre Henri de Valenciennes cité dans Michel Schulman, *Théodore Rousseau, 1812-1867. Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 1999, p. 11.

6. Voir Alfred Sensier, *op. cit.*, p. 24.

7. *Ibid.*, p. 25.



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

37. *Le village de La Garde et le Coudon près de Toulon*

Huile sur toile,
43,2 x 65 cm.

Historique

Lyon, collection particulière, acquis des descendants de l'artiste vers 1980.

Bibliographie

Élisabeth Hardouin-Fugier (dir.), Étienne Grafe (dir.), *La Gloire de Lyon*, cat. exp., Gifu, The Museum of Fine Arts, 20 juillet - 2 septembre 1990, Ibaraki, Tsukuba Museum of Art, 9 septembre - 14 octobre 1990, Hiroshima, The Fukuyama Museum of Art, 20 octobre - 2 décembre 1990, Gifu Museum of Fine Arts, Gifun Dai Nippon printing co. ltd., 1990, cat. 54, p. 97, repr.

Exposition

La Gloire de Lyon, Gifu, The Museum of Fine Arts, 20 juillet - 2 septembre 1990, Ibaraki, Tsukuba Museum of Art, 9 septembre - 14 octobre 1990, Hiroshima, The Fukuyama Museum of Art, 20 octobre - 2 décembre 1990.

Le nom de Louis Janmot évoque certes les grands décors religieux à Lyon – décor de la chapelle de l'hôpital de l'Antiquaille, fresques de l'église Saint-François-de-Sales – mais surtout l'œuvre inclassable et hybride qu'est le *Poème de l'âme*. Débutée dès son arrivée à Rome en 1835, où il suit Ingres dont il a fréquenté l'atelier parisien en compagnie de Jean-Baptiste Frénet et de Claudius Lavergne, le cycle du *Poème de l'âme* l'accapare durant toute sa carrière. Mêlant œuvre graphique et littéraire, imprégnée d'un sentiment à la fois mystique, religieux et symboliste, cette œuvre se compose de deux grands cycles : dix-huit peintures pour le premier, seize grands dessins pour le second. Janmot narre ici le parcours terrestre d'une âme – un jeune garçon – descendue des cieux et aspirant à y retourner, qui doit affronter les épreuves et tourments de la vie, comme la perte de sa compagne. Malgré une exposition à Lyon en 1854, puis Paris et enfin à l'Exposition universelle de 1855 grâce au concours de Delacroix, l'œuvre n'atteint jamais le succès escompté par son créateur, mais reste cependant son chef-d'œuvre. Au sein de cette œuvre monumentale, le paysage occupe une place prépondérante, il sert en effet de cadre dans lequel se déroule chaque scène mais il endosse également un rôle de catalyseur, amplifiant les joies et les déboires du protagoniste. Il est tour à tour calme et solaire pour les compositions narrant le bonheur, menaçant et sombre pour les épisodes relatant la mort et la tentation. Si Janmot n'est pas à proprement parler un paysagiste, c'est pourtant l'émotion que lui procure le paysage de l'Acqua Acetosa dans les environs de Rome¹, qui lui inspire l'arrière-plan de *L'Ange gardien* soit le commencement du poème, qui deviendra *L'Ange et la mère*. À son retour en France et toute sa carrière durant, il peint et dessine des paysages, études sur le vif ou œuvres plus abouties dans

lesquelles il peut ensuite piocher des motifs qu'il peut intégrer dans ses compositions. Ses amitiés avec deux paysagistes lyonnais que sont Florentin Servan (1811-1879) et Paul Flandrin (1811-1902) l'encouragent dans cette voie. Le trio se retrouve ainsi régulièrement dans la propriété familiale de Servan, à Lacoux dans le Bugey². La production de Janmot compte de nombreux dessins, pastels mais également des tableaux aboutis, dont notre œuvre est un bel exemple. Janmot représente une vue du village de La Garde accompagnée à l'arrière-plan du mont Coudon, situé entre Toulon et Hyères. On a connaissance de deux séjours de l'artiste dans la région, le premier en 1842 où il se rend en convalescence chez les sœurs de Saint-Thomas de Villeneuve³, puis en 1879 aux prises avec des difficultés financières, il s'installe en famille à Toulon. Notre tableau n'est cependant pas daté et aucun élément ne nous permet une datation certaine, cependant des liens avec les paysages du cycle peint du *Poème de l'âme* sont visibles. Si Janmot a une approche réaliste dans la retranscription topographique du village de La Garde et du mont Coudon, la palette utilisée avec ces verts et ses roses si particuliers, mais également les effets d'ombres et de lumières intenses nous évoquent certains paysages du cycle. Les coups de brosses rapides et visibles avec de forts empâtements participent également à l'évocation d'une nature passionnée et tourmentée, reflet de l'âme humaine. (S. A.-T.)

1. Élisabeth Hardouin-Fugier, *Louis Janmot 1814-1892*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 31.

2. Elena Marchetti, « Le paysage dans *Le Poème de l'âme* », in Elena Marchetti, Isabelle Saint-Martin, Servane Dargnies-de Vitry

(dir.), Stéphane Paccoud (dir.), *Louis Janmot. Le Poème de l'âme*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 12 septembre 2023 - 7 janvier 2024, Musée d'Orsay/In Fine éditions d'art, 2023, p. 126.

3. Hardouin-Fugier, 1981, *op. cit.*, p. 50.



Johan Carl NEUMANN (Copenhague, 1833 – *id.*, 1891)

38. Voiliers au large des côtes rocheuses de Capri, vers 1865

Huile sur papier
contrecollé sur
carton, 27,3 x 45 cm.
Signé en bas
à gauche : C.
Neumann.
Bibliographie
Inédit.

Formé à l'Académie royale de Copenhague, sa ville natale, entre 1847 et 1852, Carl Neumann s'oriente de manière autodidacte vers les peintures de marines, qu'il présente régulièrement à partir de 1850 aux expositions du Palais de Charlottenburg. Il quitte pour la première fois le Danemark en 1857 pour un séjour d'un an en Angleterre, afin d'arpenter les côtes britanniques. Grâce à une bourse de l'Académie, il réalise par la suite un important voyage d'étude en France en 1862-1863, avant de parcourir l'Allemagne, l'Autriche et l'Italie. Il se spécialise peu à peu dans les scènes de batailles navales, historiques et contemporaines, qu'il documente par de nombreux dessins croqués sur le vif. Lors de la deuxième guerre des Duchés, il assiste en mai 1864 à la bataille d'Heligoland, qui oppose la marine danoise à une flotte alliée austro-prussienne, au sud de l'île alors anglaise, en mer du Nord. Soucieux d'alimenter les sujets de ses tableaux, l'artiste pousse également ses excursions jusqu'en Orient, explorant la Turquie, l'Égypte et la Syrie en 1873-1874. Malgré les multiples périples de Neumann, la majeure partie de ses paysages représentent son pays natal, s'inscrivant ainsi dans la continuité d'Eckersberg et de l'école de peinture danoise. Il fut même l'un des premiers artistes à travailler à partir de 1865 à Skagen et dans ses environs, à l'extrémité nord du pays, d'où il rapporte de nombreuses études.

D'une grande fraîcheur, l'huile sur papier que nous présentons offre un bel exemple du travail effectué par Carl Neumann sur le motif, à l'occasion de l'un de ses voyages. L'artiste a saisi deux voiliers au large de côtes rocheuses, sous un soleil éclatant. Par un cadrage ingénieux qui

utilise sans artifice la nature, le peintre donne l'illusion d'être lui-même sur une embarcation, navigant entre les roches. Le caractère ombragé de ces dernières vient habilement contraster l'éclat éblouissant des montagnes occupant au loin l'horizon. Bien que cette étude soit dépourvue de toute indication quant au lieu représenté, l'aspect très singulier de ses composantes a permis d'identifier avec certitude le paysage accidenté de l'île de Capri, dans la baie de Naples. Neumann a précisément installé son chevalet sur la petite crique qui jouxte les *Faraglioni*, célèbres *stacks* situés au sud de l'île. On distingue en effet à droite le *Scoglio del Monaco*, reconnaissable à sa silhouette érodée, et connu pour abriter des restes de murs antiques. Le séjour du peintre à Capri est documenté par plusieurs autres peintures, notamment une toile figurant la grotte bleue¹ et peut être daté de l'année 1865. À travers une touche minutieuse et variée, Neumann s'est ici attaché à traduire les nuances de couleurs de la mer en reproduisant les effets fugitifs et ondoyants de la lumière sur la surface de l'eau, tout comme les reflets des quelques nuages flottant dans le ciel. Ces derniers viennent animer en matière le savant dégradé allant du bleu au rose dans la partie supérieure de la composition. Autant d'éléments plastiques subtils et délicats qui font de Neumann un digne héritier de l'âge d'or danois. (Maximilien Ambroselli)

1. Carl Neumann (1833-1891),
La grotte bleue, Capri, 1865,
huile sur toile, 36,2 x 50,2 cm,
signée et datée « C. Neumann
1865 » en bas à gauche,
collection particulière.



Luc-Olivier MERSON (Paris, 1846 – *id.*, 1920)

39. *Le Christ chez Marthe et Marie, carton de vitrail pour l'église de la Sainte-Trinité à Philadelphie, vers 1890*

Huile sur toile sur mise au carreau à la pierre noire, 107 x 50 cm.

Historique

France, collection privée; Londres, Stair Sainty Gallery (étiquette au verso); Suède, collection privée.

Bibliographie

Francis Ribemont (dir.), *L'étrange Monsieur Merson*, cat. exp., Rennes, musée des Beaux-Arts, 10 décembre 2008 - 8 mars 2009, Lyon, Éditions Lieux Dits, fig. 96, p. 212-213, repr.

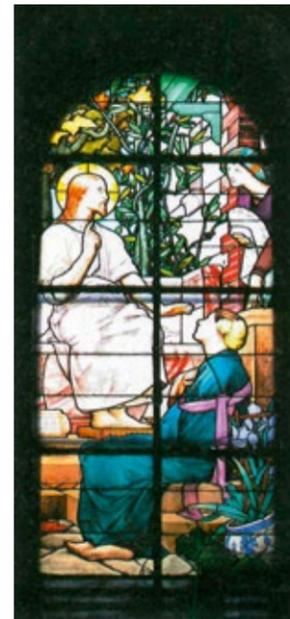
Exposition

L'étrange Monsieur Merson, Rennes, musée des Beaux-Arts, 10 décembre 2008 - 8 mars 2009.

Artiste au style éclectique et inclassable, oscillant entre académisme, archaïsme et symbolisme, Luc-Olivier Merson connu tous les honneurs officiels. Cet élève d'Isidore Pils, obtient le prix de Rome en 1869 avec *Le soldat de Marathon*¹. Au retour de son pensionnat en Italie, il décroche sa première médaille au Salon de 1875 avec *Le Sacrifice à la patrie*, qui lui vaut une première commande majeure de l'État, à savoir le décor de la cour de Cassation. S'en suivent d'autres commandes officielles comme le décor du cabinet du recteur à la Sorbonne ou le grand escalier de l'Opéra-Comique, que ce travailleur acharné honore en parallèle de ces nombreux envois au Salon, mais également avec ses projets d'illustration ou en lien avec le monde des arts décoratifs dont notre œuvre est un bel exemple.

Dès 1880, Merson réalise son premier carton de vitrail (église de Mussy-sur-Seine dans l'Aube, *Le Sacré Cœur apparaissant à Marie-Alacoque*), et l'accueil favorable de son œuvre aux États-Unis suite au succès retentissant de sa toile intitulée *Le Repos pendant la fuite en Égypte*, apportera à l'artiste diverses commandes de vitraux émanant de la haute société américaine². Notre carton est préparatoire à un vitrail de l'église de la Sainte-Trinité à Philadelphie (ill. 1), réalisé par le maître verrier Auguste-Pierre Loubens (1850-1896)³. Le sujet en est la visite du Christ chez Marthe et Marie, tiré de l'Évangile selon saint Luc, et affirme la primauté de la vie contemplative, en la personne de Marie, sur la vie active incarnée par Marthe. Contrairement aux habitudes de l'artiste qui puise bien souvent à diverses sources, légendes médiévales et de la Renaissance, ou textes apocryphes pour en donner une iconographie composite et souvent énigmatique; la lecture qu'il en donne ici est plus classique, assagée, en phase avec l'iconographie religieuse alors en vogue aux États-Unis⁴. On y observe Marthe, sur le perron de sa mai-

son s'affairant au travail domestique, tandis que Marie, aux pieds du Christ, écoute attentivement sa parole, les mains repliées sur la poitrine soulignant ainsi sa ferveur. La douceur du coloris allant de pair avec la tendresse du sentiment religieux émanant de la scène, ainsi que la profusion de la végétation, nous remémorent le mot d'Henri Focillon qualifiant l'artiste de « dernier des préraphaélites français⁵ ». Dans son article⁶, Emily Beeny mentionne comme commanditaire de notre carton Frank Haseltine, avocat puis artiste, et dont le nom revient à plusieurs reprises dans la correspondance de Merson, suggérant ainsi qu'il aurait pu en passer commande directement auprès de ce dernier. (S. A.-T.)



ill. 1: Auguste-Pierre Loubens (d'après le carton de Luc-Olivier Merson), *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1890-1894, vitrail, église de la Sainte-Trinité à Philadelphie.

1. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts Inv. PRP 120.

2. Emily Beeny, « Merson et les États-Unis », dans Francis Ribemont (dir.), *L'étrange Monsieur Merson*, cat. exp., Rennes, musée des Beaux-Arts, 10 décembre 2008 - 8 mars 2009, Lyon, Éditions Lieux Dits, p. 199.

3. Emily Beeny, *op. cit.*, p. 212.

4. Voir les notions de « high church » et « low church » dans l'article d'Emily Beeny, *op. cit.*, p. 200 et p. 208.

5. Cité par Anne Foster, « Merson à la croisée des courants », dans *La Gazette de l'hôtel Drouot*, 20 février 2009, n° 7, p. 155.

6. Emily Beeny, *op. cit.*, p. 213.



Eugenio Lucas VILLAAMIL (Madrid, 1858 – *id.*, 1918)

40. Armure, enseigne pour le magasin d'antiquités de Juan Lafora y Calatayud à Madrid

Huile sur carton
contrecollée sur
panneau, cadre
en cuivre et laiton,
122 x 41 cm.

Historique

Madrid, Juan Lafora
y Calatayud, puis
par descendance.

Bibliographie

Inédit.

S'il connaît peu son père, le peintre espagnol Eugenio Lucas y Padilla dit Eugenio Lucas Velazquez (1817-1870), Eugenio Lucas Villaamil suit pourtant les traces de ce dernier. Lucas Velazquez étudie à l'Académie San Fernando à Madrid, puis installe son atelier au Prado. Il commence dès lors à copier les grands maîtres et plus particulièrement Goya et Velazquez. Le père acquiert alors un faire à ce point proche de ses modèles, que ses œuvres trompent les plus grands critiques et spécialistes d'alors, à l'exemple de Don Federico de Madrazo, artiste et directeur du Prado, qui pense avoir acquis à tort deux Goya¹; mais également de Théophile Gautier qui fait l'éloge d'un Velazquez, également de la main de Lucas père². Ce dernier s'essaye à tous les genres, portrait, tableaux d'histoire, paysage ou encore scènes de genre

Fruit de l'union de Lucas Velazquez avec Francisca Villaamil, sœur également d'un peintre espagnol réputé, Jenaro Pérez Villaamil, Lucas fils étudie les rudiments auprès de son père, puis poursuit sa formation à l'École de Peinture de Madrid et participe ainsi aux Expositions nationales des beaux-arts. Il y présente principalement des scènes de genre où tauromachies et fêtes populaires sont teintées de *costumbrismo* (terme qui décrit l'intérêt porté aux costumes et traditions locales, qui a connu son apogée dans les années 1830), mais également de monstres et de scènes de sorcellerie, dont l'inspiration provient directement de l'œuvre de Goya. En effet à l'instar de son père, Lucas Villaamil devient également un imitateur de talent et Goya retient tout particulièrement son attention. Sa technique s'approche à tel point de celle du père que les erreurs d'attribution entre les deux artistes sont également avérées. Si les « Deux Lucas » pour reprendre le titre de l'exposition parisienne de 1936, excellent dans l'art de l'imitation des grands maîtres espagnols, ils ne créent

cependant jamais de faux, leurs intentions sont claires : copier les maîtres admirés. Si la carrière de Luca père est couronnée de succès à partir de l'Exposition universelle de 1855 à Paris, la *Gloriosa* de 1868 le plonge dans la misère dans laquelle il s'éteint en 1870.

Ce revers de fortune semble impacter tout le début de carrière de Lucas fils, puisque c'est un artiste dans le dénuement le plus total que rencontre José Lázaro Galdiano (1862-1947), alors interrogé par Paul Lafond, directeur du musée de Pau, au sujet d'un tableau espagnol qui lui évoque Goya mais porte la signature du Lucas père. José Lázaro Galdiano, relate cette rencontre qui bouleverse alors la carrière d'Eugenio Lucas Villaamil³, puisque le financier, éditeur et créateur de la revue *La España Moderna* et également collectionneur devient dès lors son principal mécène. Il orchestre la redécouverte de l'œuvre du père, totalement tombé dans l'oubli, et confie au fils la majeure partie de la décoration de sa nouvelle résidence madrilène, le Parque Florido, aujourd'hui siège de la Fondation Lázaro Galdiano qui abrite sa collection. En sus des commandes décoratives, Lázaro Galdiano acquiert également auprès de Lucas Villaamil des formats de chevalets de sa main mais également des œuvres de Lucas Velazquez. Il consacrera deux expositions importantes aux deux artistes après la mort de Lucas fils, à Paris en 1936 et à New York en 1942 en collaboration avec la galerie Wildenstein & Co.⁴.

Cette relation privilégiée entre le magnat collectionneur et Lucas fils permet au peintre d'élargir ses perspectives. En mécène attentionné et généreux, Lázaro Galdiano ouvre son réseau à son protégé. Eugenio Lucas Vilaamil côtoie ainsi ce que Madrid compte de mieux parmi les marchands de ce début de xx^e siècle, comme Rafael Garcia-Palencia pour le compte duquel



notre artiste aurait été restaurateur et copiste⁵, mais également Juan Lafora y Calatayud (1864 ou 65-1936). Ce dernier possède un magasin d'antiquités au numéro 51 de la Carrera de San Jerónimo à Madrid, où il organise des soirées rassemblant la fine fleur du marché de l'art, universitaires, historiens, collectionneurs, dont José Lazaro Galdiano. Le mécène et l'antiquaire se fréquentent également au sein des conférences de l'*Ateneo de Madrid*⁶.

C'est sans doute par l'intermédiaire de ce dernier que notre artiste rencontre Juan Lafora, qui lui commande quatre panneaux afin d'orner la devanture de son magasin. Eugenio Lucas Villaamil réalise trois panneaux de format rectangulaire et vertical, dont le nôtre, ainsi qu'un format carré légèrement plus grand. Sont représentés, sur un fond or, différents objets d'art et éléments de mobiliers, offrant au passant un avant-goût quant à l'éclectisme et la qualité des objets dont Juan Lafora fait commerce. Ces panneaux seraient restés dans la famille de l'antiquaire et ont sans doute été coupés, d'où leur format octogonal actuel. Certains ont refait surface sur le marché de l'art espagnol dont le panneau carré à l'origine (ill. 1)⁷ figurant entre autres un fauteuil espagnol du xvii^e siècle, une rapière à coquille, un candélabre néoclassique, un plat d'apparat, un éventail ou encore une œnochoé. Notre œuvre représentant une armure se situait à l'extrémité droite de la façade (ill. 2). Le modèle dont s'est inspiré Lucas Villaamil pour la réalisation de cette armure n'est autre qu'une célèbre armure du xvi^e siècle réalisée en 1544 par Desiderius Helmschmid (1513-après 1578). Originnaire d'Augsbourg, cet armurier de renom réalise cette garniture (ensemble d'éléments d'armure qui peuvent être adaptés à différentes fins sur le champ de bataille ou lors



ill. 1 : Eugenio Lucas Villaamil, *Enseigne pour le magasin d'antiquités de Juan Lafora y Calatayud*, huile sur carton contrecollée sur panneau, 67 x 38 cm, Espagne, collection particulière.



ill. 2 : Anonyme, photographie de la devanture du magasin d'antiquités de Juan Lafora y Calatayud au numéro 51 de la Carrera de San Jerónimo à Madrid. Photographie d'archive appartenant aux descendants.



ill. 3. Tiziano Vecellio, dit Titien, *Charles V à la bataille de Mühlberg*, 1548, huile sur toile, 335 x 283 cm, Madrid, musée du Prado, Inv. n° P-410.

de tournois) pour l'empereur Charles Quint. Connu désormais sous le nom de « garniture de Mühlberg » et conservée principalement à l'Armeria de Madrid (Inv. n°s A 165, A. 184, et A 182), cette armure est celle portée par l'empereur sur le célèbre portrait brossé par Titien en 1548 (ill. 3). Lucas Villaamil choisit ici de représenter la même cuirasse allégée du porte-lance (pièce amovible) et associée à des composantes plus lourdes, c'est-à-dire plus offrant une protection supérieure, à la tête avec un casque fermé et aux épaules avec des pouldrons⁸. (S. A.-T.)

1. José Lázaro dans Jean Babelon, José Lázaro, *Les deux Lucas. Peintures, Gouaches, Dessins de la collection J. LAZARO*, Madrid, cat. exp., Paris, Les Expositions de « Beaux-Arts » & de « La Gazette des Beaux-Arts », 1936.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, préface de José Lázaro.
4. José Lázaro, *Lucas and his son. From the Collection of José Lázaro*, Madrid, cat. exp., New York, Wildenstein & Co., 1942.
5. <https://dbe.rah.es/biografias/18073/eugenio-lucas-villaamil>
6. Carmen Espinosa Martín, « José Lázaro Galdiano : su colección de objetos arqueológicos » dans *Museos y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX*, Actas del Encuentro Internacional Museo Cerralbo, 26 de septiembre de 2003, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2015, p. 65.
7. Abalarte Subastas, 14-15 juin 2017, lot n° 214.
8. Dirk H. Breiding (communication écrite, septembre 2023). Je remercie vivement M. Breiding pour son concours aux recherches qui ont donné lieu à cette notice.

Joseph-Auguste BRUNIER (Chambéry, 1860 – Lyon, 1929)

41. Scène d'intérieur avec la femme et la fille de l'artiste

Pierre noire, pastel et gouache blanche, 54,7 x 46,7 cm. Cachet de la vente d'atelier de l'artiste, en bas à droite (L. 5806); Collection Étienne Grafe, sa marque en bas à droite (L. 3927).
Historique
Lyon, collection Étienne Grafe.
Bibliographie
Inédit.

Il existe très peu de sources nous renseignant sur la vie et l'œuvre de Joseph-Auguste Brunier. Quelques éléments biographiques subsistent cependant quant à sa formation, qui débute en 1877 lors de son arrivée à Lyon où il s'inscrit à l'École des Beaux-Arts. Il étudie dans la classe de peinture de Michel Dumas (1812-1885) qui vient d'y être nommé directeur et connaît quelques succès en remportant notamment la médaille d'or dans cette même classe en 1883. L'année suivante il est second du Prix de Paris, puis un an plus tard il est lauréat du Prix de Paris. Ce prix créé en 1876, est l'équivalent à l'École des Beaux-Arts de Lyon du Prix de Rome de celle de Paris, le lauréat obtient la possibilité de se rendre



dans la capitale française. Brunier rejoint donc Paris et fréquente les ateliers d'Alexandre Cabanel, de Jules Lefebvre ou encore de Gustave Boulanger. Le jeune artiste participe au Salon de Lyon avec des envois en 1887 et 1888, mais également au Salon parisien où il présente sans interruption entre 1885 et 1890 des portraits et autoportraits, peints ou dessinés¹. À l'exemple de son maître lyonnais Dumas, Brunier réalise quelques œuvres notables sur le thème religieux telles le retable destinée à la chapelle de l'hôpital de la Croix-Rousse – offert en 1912 aux Hospices Civils de Lyon – mais également *La Vierge remettant le Rosaire à saint Dominique* à

l'église Saint-Bernard². C'est cependant dans le genre du portrait que sa production est la plus importante, portraits de commande mais surtout portraits intimistes.

En effet, Brunier se marie en 1891 avec Augustine-Claudine-Jeanne Allemand et de cette union naît une petite fille, Françoise. Épouse et fille deviennent dès lors les modèles privilégiés de l'artiste, qu'il dessine abondamment. Nos deux œuvres sont un exemple de scène de la vie familiale du peintre, la similarité parfaite des deux compositions permet d'appréhender la manière

Joseph-Auguste BRUNIER (Chambéry, 1860 – Lyon, 1929)

42. Scène d'intérieur avec la femme et la fille de l'artiste



de l'artiste dans les deux médiums. Dessinateur talentueux et prolifique, Brunier s'essaye à toutes les techniques : pierre noire et fusain, pastel ou sanguine. On connaît également de sa main des dessins à la pointe d'argent sur papier préparé, dont un très beau portrait de sa femme³ qui de par sa qualité, peut soutenir la comparaison avec certains portraits d'Alphonse Legros. Brunier modèle ici la silhouette de son épouse et de sa fille à la pierre noire, l'ébauche des silhouettes est modelée d'un trait sûr, tandis que le décor intérieur évoque une touche rapide et hardie. Il éclaire sa composition par une ouverture vers l'extérieur et

par les touches de pastel, qui en sus de faire pénétrer la lumière apporte une perspective à notre scène. Si notre dessin montre un crayonnage intense, la traduction picturale qu'en fait Brunier dans notre huile sur toile se traduit à l'inverse par un synthétisme et une certaine économie de la touche. Il utilise des aplats de couleurs assourdis, fidèle à sa palette tout en camaïeu de bruns chauds rompus de gris et de rose, que seul le rouge du vêtement de sa femme vient troubler. La lumière, également matérialisée par de larges touches, allie des tons bruns-rosés à des jaunes éclairés de blanc. Contrairement aux dessins souvent surchargés de matière, la peinture de Brunier revêt un aspect très lisse, laissant à peine

entrevoir les coups de brosse. Cette touche fondue et cette lumière brumeuse rappellent quelques fois la peinture d'Eugène Carrière. (S. A.-T.)

Huile sur toile, 61,5 x 50 cm. Annoté et signé au verso sur la toile par Françoise Brunier, fille de l'artiste : « œuvre de Joseph Brunier / fBrunier »
Historique
Lyon, collection Étienne Grafe.
Bibliographie
Inédit.

1. Base Salons – Musée d'Orsay. URL: <https://salons.musee-orsay.fr/index/exposants/50>
2. Élisabteh Hardouin-Fugier (dir.), Étienne Grafe (dir.), *Portraitistes lyonnais (1800-1914)*, cat. exp., Lyon, Musée des Beaux-Arts, juin-septembre 1986, Lyon,

Imprimerie Delta, 1986, p. 71.
3. Voir Marianne Paunet, in *Varia Peintures et dessins, de Jacques Stella à Eugène Leroy*, cat. exp., Paris, Galerie Michel Descours, 2022, n° 29, repr. p. 67. Cette œuvre a rejoint les collections de la Fondation Custodia à Paris (Inv. 2023-T.57).

Holger Hvitfeldt JERICHAU (Copenhague, 1861 – *id.*, 1900)

43. Peintre sur le motif à Pompéi, vers 1886-1888

Huile sur toile,
48 x 69 cm.
Signée en bas à
gauche : « Holger
H. Jerichau ».
Bibliographie
Inédit.

Né à Copenhague au sein d'une famille d'artistes cosmopolites, Holger Jerichau s'oriente en premier lieu vers une activité de marchand, exerçant en Italie et en Allemagne, avant de se consacrer à la peinture, à la suite de son grand frère Harald Jerichau (1851-1878). Comme ce dernier, il doit l'essentiel de sa formation à sa mère, Elisabeth Jerichau Baumann (1819-1881), d'origine polonaise, qui connaît elle-même une brillante carrière de peintre. Élève de l'Académie des arts de Düsseldorf, elle s'installe en 1845 à Rome, où elle rencontre son mari le sculpteur danois Jens Adolf Jerichau (1816-1883). Devenue portraitiste officielle de la cour du Danemark, elle parcourt l'Europe et participe aux expositions universelles parisiennes de 1867 et 1878. Ces séjours prolongés sur le continent viennent naturellement nourrir la formation artistique de ses fils. Si Harald fut d'abord formé à l'Académie royale de Copenhague, il suit en 1868 l'enseignement à Rome de Bénouville, alors directeur de la Villa Médicis. Plus jeune, Holger n'a quant à lui pas fréquenté d'école d'art, effectuant la majeure partie de son apprentissage en Italie, auprès de sa mère et de plusieurs tuteurs privés. Comme son frère, il cultive très tôt un goût prononcé pour la peinture de paysage, qu'il perfectionne par l'étude sur le motif. La plupart de ses sujets danois datent des années 1885-1886, période durant laquelle le peintre s'installe près de Hørsholm, où il épouse Anna Frederikke Birch, fille d'un dignitaire local, avec laquelle il a un fils en 1890¹. Par la suite, les voyages constituent le premier ressort de sa création. Outre l'Italie, Holger Jerichau arpente la Grèce, la Crimée et l'Orient, jusqu'à séjourner une année entière en Inde en 1893-1894, après un long périple de Trieste à Bombay, en passant par le Canal de Suez. Revenu vivre à Hørsholm, il décède prématurément dans la capitale danoise le soir de Noël 1900, dans sa trente-neuvième année.

Si dès 1884, Holger Jerichau expose des paysages italiens à Copenhague, il est probable que notre huile sur toile date du séjour prolongé que l'artiste effectue entre 1886 et 1888 à Capri, dans la baie de Naples. Figurant un peintre à l'ouvrage devant les ruines du forum de Pompéi, l'œuvre puise directement son sujet des multiples excursions qu'Holger Jerichau effectue sur le chantier archéologique de la célèbre cité. Quelques décennies après son compatriote Christen Købke², Holger Jerichau s'est attaché à restituer fidèlement la topographie des lieux étudiés *in situ*. Toutefois, à la différence de son prédécesseur, il ne paraît pas s'écarter complètement d'une certaine exaltation poétique propre au motif romantique des ruines. Il accentue le caractère pittoresque de son tableau en ajoutant au paysage la représentation d'un compagnon au travail, assis sur un tabouret à l'ombre d'un parasol, peignant le panorama sur un chevalet de campagne. Il offre à l'espace de sa composition davantage de profondeur en associant au premier plan deux yuccas exotiques à quelques fragments antiques. Son pinceau traite avec la même minutie le détail des cannelures d'un morceau de fût dorique abandonné, les effets de lumières sur les volumes architecturaux modelés par le soleil et les ombres, jusqu'à la saisissante perspective vers les lointains, laissant apparaître la silhouette iconique du Vésuve. Enfin, Holger Jerichau use habilement du contraste chromatique qu'offre le bleu azur quelque peu nuageux du ciel avec l'ocre des ruines pour conférer dans la partie supérieure l'écrin idéal à la présence obsédante du volcan, à cause duquel toute vie fut interrompue. (Maximilien Ambroselli)

1. Jens Adolf Jerichau (1890-1916) devient lui-même un peintre expressionniste prometteur, mais disparaît à seulement 25 ans.
2. Christen Schjellerup

Købke (Danois, 1810 - 1848), *Le forum de Pompéi*, 1841, huile sur toile, 70,8 x 87,9 cm, Los Angeles, The J.P. Getty Museum (Inv. 85.PA.43).



Édouard VUILLARD (Cuiseaux, 1868 – La Baule, 1940)

44. *Le nuage*, vers 1890

Pastel, 12 x 16 cm.
Cachet 3 en bas à gauche.
Historique
Munich, Atelier – Kunsthandel Sabine Helms.
Bibliographie
Antoine Salomon, Guy Cogeval, avec la collaboration de Mathias Chivot, Vuillard. *Le regard innombrable. Catalogue critique des peintures et pastels*, vol. 1, Paris, Skira/Seuil et Wildenstein Institute, 2003, cat. II-50, p. 104, repr.

C'est sur les bancs du lycée Condorcet qu'Édouard Vuillard se lie d'amitié avec Roussel, Denis ou encore Lugné-Poe. Ces amitiés durables préfigurent aussi bien la vie personnelle de Vuillard que sa carrière de peintre, qu'il débute au sein de l'école des Gobelins auprès de Diogène Maillart en 1885. En 1887 il intègre l'académie Julian, puis l'année suivante l'atelier de Gérôme à l'École des beaux-arts. En 1889, Vuillard et son ami Roussel rejoignent le mouvement Nabis, formé l'année précédente par Denis, Bonnard, Ranson et Ibels, que regroupe la leçon de Sérusier, relatant ces échanges avec Gauguin à Pont-Aven. S'ensuivent pour le « nabi zouave », surnom donné à Vuillard, des expérimentations nombreuses guidées par les préceptes du groupe, où le synthétisme et l'utilisation de la couleur pure prévalent. Vuillard s'éloigne cependant d'un symbolisme exacerbé et d'un excès de théorisation en choisissant comme principal thème d'inspiration le quotidien et l'intimité de sa vie de famille, incarné par l'appartement familial où sa mère conserve son atelier de couture. Loin de se cantonner au format de chevalet, Vuillard s'attaque également aux arts décoratifs et scéniques. Si le genre du paysage n'est pas exclu de l'œuvre de Vuillard, il est cependant souvent citadin et lié à une scène de genre ou à un portrait.

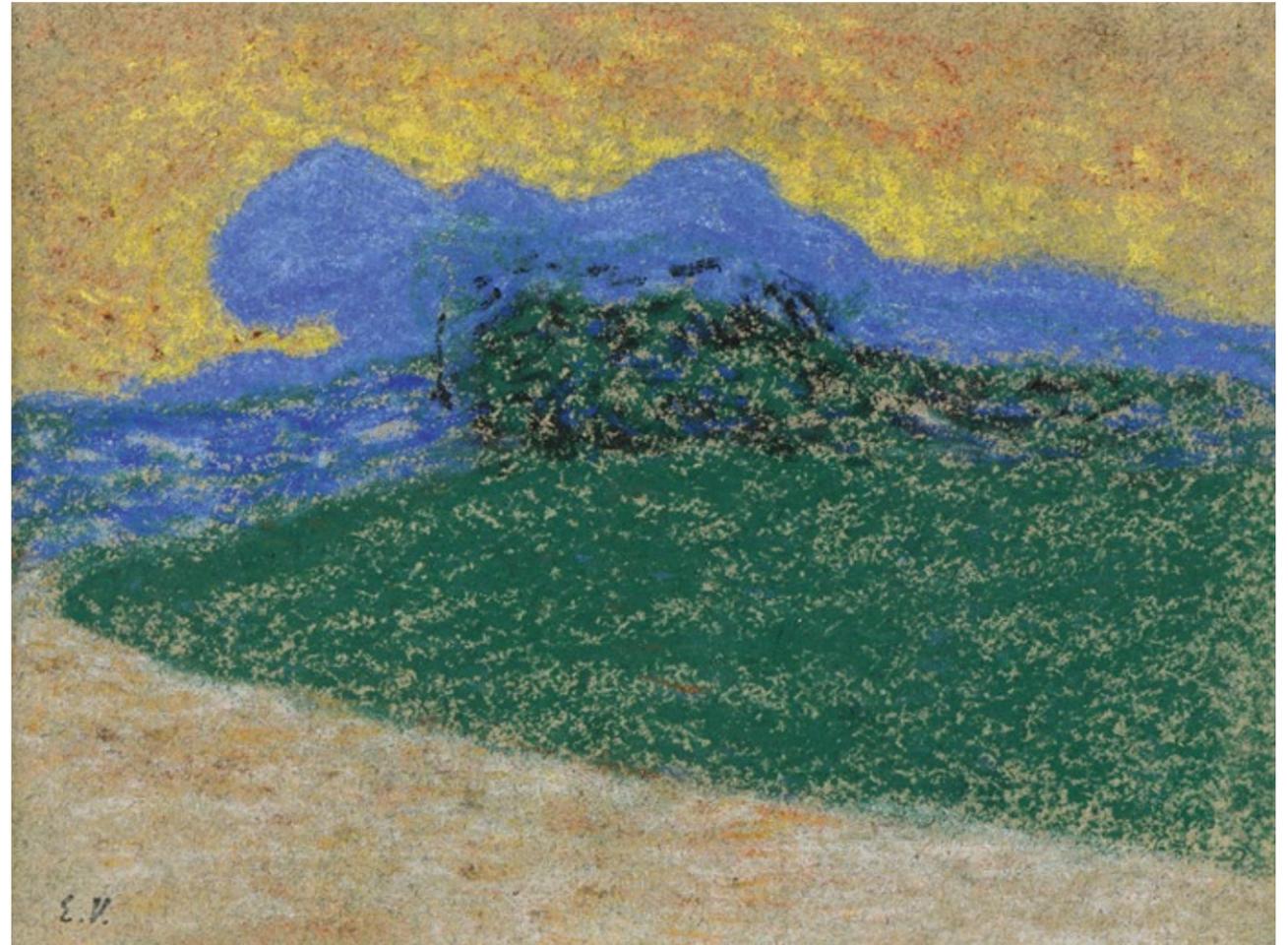
Notre pastel est un très bel exemple de paysage autonome, sans doute réalisé sur le motif, le pastel ayant en effet cet avantage d'être facilement transportable et de ne pas requérir de temps de séchage. Ce médium apporte également, malgré les aplats de couleurs, un flou et une vibration idéale pour suggérer la lumière extérieure¹. Ayant conservé toute sa fraîcheur, notre pastel nous laisse apercevoir un nuage se détachant d'un ciel crépusculaire, accompagné au premier plan d'une allée et d'une étendue d'herbe. Ce synthétisme poussé à l'extrême, l'utilisation d'un jaune or, ainsi que le crayonnage appuyé permettent de dater l'œuvre autour des années 1890, soit en pleine expérience nabi. Il est cependant difficile de situer notre œuvre, trois hypothèses sont évoquées sur

ce point : les environs de Créteil (lorsque Vuillard visite sa tante Saurel), les environs de Lisieux (période militaire obligatoire en 1889), ou encore le Bois de Boulogne où l'artiste à ses habitudes de promenade avec Bonnard. La juxtaposition de touches vertes et bleues dans la partie centrale à gauche pourrait évoquer la mer et peut-être donc les environs de Lisieux². En suggérant plutôt qu'en retranscrivant le paysage qu'il a sous les yeux, Vuillard s'approche d'un mot de Gauguin : « Un conseil, ne copiez pas trop d'après nature, l'art est une abstraction, tirez-la de la nature en rêvant devant... »³.

La mode de la villégiature à laquelle Vuillard adhère réellement à partir de 1896 grâce à ses relations familiales et amicales, la fréquentation des Natanson et des Hessel en particulier, lui donneront l'opportunité d'expérimenter davantage cette technique sur le motif. Les environs de Paris, la Normandie, la Bretagne mais également Vaucresson et le Château des Clayes dans les Yvelines, seront les lieux prédilection de ce « peintre-villégiateur »⁴. (S. A.-T.)

1. Leïla Jarbouai, « "Le pollen des couleurs", l'usage du pastel dans les paysages de Vuillard et Roussel », dans *Intimités en plein air. Édouard Vuillard & Ker-Xavier Roussel. Paysages (1890-1944)*, cat. exp., Saint-Claude, musée de l'Abbaye / donations Guy Bardone - René Genis, 30 juin au 31 décembre 2017, Clermond-Ferrand, musée d'art Roger-Quilliot, 2 mars au 24 juin 2018, Milan, Silvana Editoriale S.p.A., 2017, p. 58-73.
2. Mathias Chivot (communication écrite, septembre 2023). Concernant la datation et la situation de notre dessin, je remercie vivement M. Chivot qui m'a communiqué ces éléments.
3. Lettre de Gauguin à Émile Schuffenecker, 1888, cité par Claude Arnaud, « De Toutes

les couleurs », dans *Intimités en plein air. Édouard Vuillard & Ker-Xavier Roussel. Paysages (1890-1944)*, 2017, op. cit., p. 48.
4. Kimberly Jones, « Vuillard and the 'villégiature' », dans Édouard Vuillard, Laurence des Cars, Mathias Chivot, Elizabeth Easton, Dario Gamboni, Kimberly Jones, Mary Anne Stevens, Guy Cogeval (dir.), cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 19 janvier - 20 avril 2003, Montréal, Musée des beaux-arts, Paris, 15 mai - 24 août 2003, Galeries nationales du Grand Palais, 23 septembre 2003 - 4 janvier 2004, Londres, Royal Academy of Arts, 31 janvier - 18 avril 2004 Réunion des Musées Nationaux - RMN, 2023, p. 441.



Lorencz Gusztav BARANYAI (Pécs, 1896 – Munich, 1977)

45. Salomé avec la tête de Saint-Jean Baptiste, 1922

Plume et encre noire, aquarelle, rehauts d'or, 25,2 x 34,6 cm [la feuille]; 13,5 x 16,4 cm [la composition]. Signé et daté en bas à droite: «1922. BARANYAI-LÖRINCZ-GUSZTAV.». **Bibliographie** Inédit.

Une fable contée aux lueurs d'un quartier de lune et d'une lampe à huile, un orientalisme finement décoré à l'aquarelle et rehaussé d'or, décrite et renfermée dans un cadre qui fait penser, par ses franges, à un tapis oriental. Notre dessin nous donne l'impression d'assister à un conte des Mille et une Nuits où la princesse est saisie dans toute sa sensualité et on s'attend à ce que le drap s'envole comme un tapis volant, pour nous transporter vers quelque mystérieuse aventure.

C'est avec cette imagination que l'artiste magyare Lorencz Gusztav Baranyai décrit cette Salomé avec une grande capacité de communication: c'est en effet plus tard que l'on se rend compte qu'à gauche se trouve la tête du Baptiste reposant dans un plat doré. La barbe frisée, finement décrite à l'encre noire, et les bijoux de la femme illustrent bien le moment historique dans lequel cette œuvre a été exécutée (signée et datée 1922 en bas à droite), reflétant le monde de l'Art déco et de nombreux détails de ce dessin sont manifestement influencés par ce style.

Dans l'ensemble de la composition on retrouve une synthèse raisonnée des formes où le contour devient un véritable guide pour l'œil de l'observateur. En effet, on est dirigés par l'astuce de l'artiste qui souligne les pleins et les vides, les contrastes des noirs sur le blanc du papier immaculé, et enfin les contrastes des couleurs (par exemple, la tête du Baptiste qui brille dans une auréole comme une flamme sacrée).

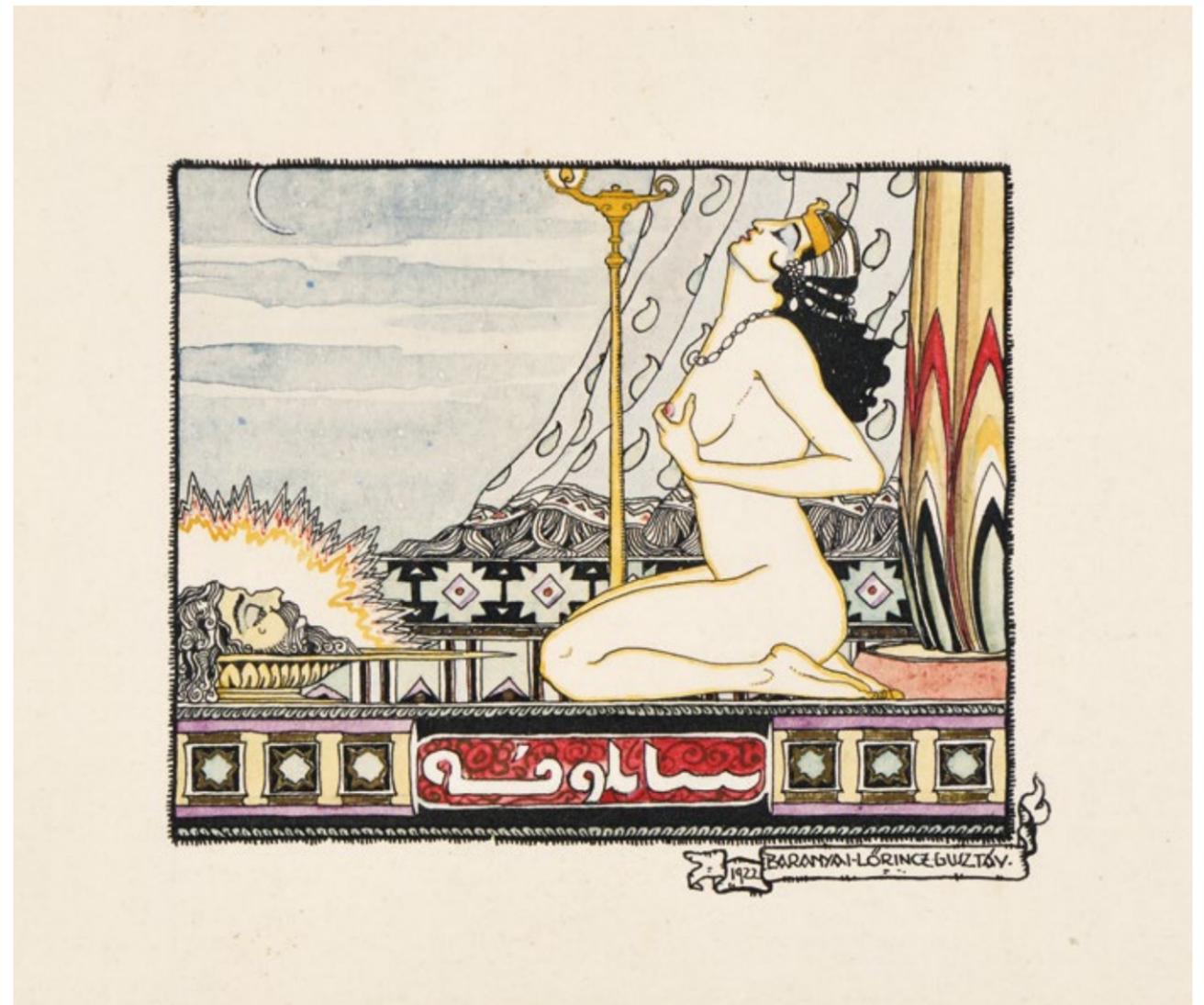
Baranyai étudie à l'Académie des beaux-arts de Budapest entre 1903 et 1907, puis s'installe à Munich pour poursuivre ses études à l'Académie où il s'inscrit en 1914, études interrompues en raison de la guerre dans laquelle il est appelé à servir). La date de ce dessin est importante dans la

mesure où elle coïncide avec son installation définitive à Munich, où il expose à plusieurs reprises lors de la Grande Exposition qui se tient dans le Palais de verre de la ville (ses œuvres figurent dans les expositions de 1923, 1925 et 1930; en 1931, le Palais est détruit par un incendie)¹.

Gusztav était également l'un des principaux animateurs de la vie culturelle hongroise à Munich, membre de l'Association des artistes, il a fondé l'Association culturelle hongroise, la Société germano-hongroise et la Société Beethoven. Il possédait en effet une importante collection consacrée à l'iconographie du musicien (depuis 1974, elle est conservée à la bibliothèque de l'État de Bavière) et a organisé diverses expositions sur le maître et son environnement culturel. En tant qu'artiste renommé, important et fervent promoteur culturel, il a reçu la Croix du Mérite de la République fédérale d'Allemagne en 1973, confirmant ainsi l'importance de son travail. Aujourd'hui, à travers ce rare dessin de caractère orientaliste de l'artiste, nous pouvons comprendre le flair et la qualité graphique qui l'ont distingué dans ses meilleures années aux Grandes Expositions allemandes. (Luca Fiorentino, tr. Matteo d'Alessandro)

1. À l'aune des études actuelles, la critique n'a pas produit de contributions significatives sur cet artiste qui attend toujours une véritable redécouverte tant sur le plan artistique que culturel. Voir: Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, VI, München/Leipzig,

1992, p. 625; et ce qui est publié par l'Institut hongrois de Munich sur son site web (<https://www.ungarisches-institut.de/sammlungen/nachlasse/gusztav-baranyai-lorincz-1886-1977.html>), sur le site on peut trouver quelques détails sur son activité et un index des documents relatifs à Baranyai en leur possession.





English version

Authors:

Maximilien Ambroselli,
Sarah Avenel-Tafari (S. A.-T.),
Philippe Bordes,
Jean-Claude Boyer,
Luca Fiorentino,
Christophe Henry,
Laetitia Pierre-Henry,
and Anne Qaimmaqami

English translation:

by Philippe Bordes,
Jeremy Harrison (J. H.),
and Anne Qaimmaqami



Thomas BLANCHET (Paris, 1614 – Lyon, 1689)

1. *Holy Family with St John the Baptist*

Pen and brown ink, red chalk, white highlights. Graphite squaring, 22 x 15.8 cm. Collection of the Marquis de Chennevières, his mark bottom left (L. 2072) ; Collection Jean-Jacques Senon, his embossed stamp bottom right. Numbered verso : “262”

Provenance : Marseille, Claude-Maximin Maurel (1809-1876), his sale, Paris, Hôtel Drouot, 13-16 April 1863 ; Paris, Philippe, Marquis de Chennevières (1820-1899) his mark bottom left, L. 2072, Inv. no. 1031 ; Paris, Jacques Petithory (1929-1992) ; Amsterdam, Bernard Houthakker, (as Fontebasso) ; Paris, Jean-Jacques Senon.

Literature: L. Charvet, “Recherches sur la vie et les ouvrages de Thomas Blanchet,” in *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1893, cat. (suppl.), n° 164 ; P. de Chennevières, “Une collection de dessins d’artistes français,” in *L’Artiste*, I, 1895, p. 179 ; L. Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet*, 1982, CD 61 bis ; L. Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris, Arthena, 1991, p. 430, cat. n° D 70. L.-A. Prat and L. Lhinares, *La Collection Chennevières, quatre siècles de dessins français*, Paris, 2007, p. 280, cat. n° 218 (location unknown).

Born in Paris and trained in the studio of the sculptor Jacques Sarrazin, and then probably in that of Simon Vouet, it was nevertheless in Lyon that Thomas Blanchet built most of his reputation as a painter. He completed his training in Italy in a lengthy stay that is still difficult to date with any precision, as his presence in Rome is documented from 1647 to 1653 in the *stati delle anime* (the parish censuses of “souls”), under the names *Tomaso Blance*, *Monsù Blancis* or *Thomaso Blangett*.¹ In Rome, the artist witnessed at first hand the confrontations and exchanges between the various trends, driven by the Baroque works of Andrea Sacchi and Alessandro Algardi, and the more

classical works of Nicolas Poussin. Blanchet showed off his talent with architectural caprices that, while they owed much to the paintings of Jean Lemaire in their emphasis on *antique décor*, were quickly appreciated and collected. In 1652-1653, he was commissioned to design the mausoleum of René de Voyer d’Argenson, the French ambassador, in the church of San Giobbe in Venice, which was to be executed by Dufresnoy and the sculptor Claude Perreau. In 1655, Blanchet moved to Lyon, where he created the decorations for the Hôtel de Ville from 1655 to 1672, then for the Abbaye des Dames-de-Saint-Pierre (now the Musée des Beaux-Arts) between 1674 and 1684. At the same time, he designed a great many temporary stage sets for religious festivals and ceremonies, often in collaboration with the Jesuit priest Claude-François Ménéstrier, a famous choreographer of the time. Appointed painter to the city of Lyon in 1675, the artist was admitted to the Académie Royale the following year, and worked to create an academic training scheme in the city itself. Although this scheme remained little-known, Blanchet was nonetheless able to attract talented collaborators, such as Louis Cretey, who joined him on his return from Rome in 1681 to assist him in the execution of some large-scale decorations, notably for the former Palais de Justice in Lyon, known as the “Palais de Roanne”, in 1686.

Our drawing, depicting the Holy Family with John the Baptist, is in Blanchet’s finest style. This sheet is small in size, energetically sketched in pen and brown ink before being carefully squared. It reveals a few strokes of sanguine and highlights of white, and can be likened to a coherent group of preparatory drawings for religious subjects identified by Lucie Galactéros de Boissier. Although no church painting on this subject is listed in the artist’s catalogue, both the technique and the relatively simplified scenic arrangement link our study directly to those of the many cycles produced for Lyon religious communities between 1670 and 1689, such as those for the chapel of the Pénitents de Saint-Marcel, which had eleven scenes from the life of Christ, or those for the chapel of the Pénitents du Confalon. Recently rediscovered, our drawing was precisely described, right down to its dimensions, by the Marquis de Chennevières, to whom it once belonged, as a scene of family domesticity: “The Blessed Virgin, seated, holds the Child Jesus between her knees and presents the cross to little Saint John, who is fondling a lamb. In the background, on the right, is St Joseph.² The whole painting has a classical architectural structure, with the figures wrapped in imposing drapery. The elegantly poised gestures and the interplay of their gazes convey the serene and cheerful emotion of a tender moment. The restraint of the landscape contrasts with the freedom given to the figures by the subtle modulations of the pen and the vibrant, restless hatching, which is resolutely modern and typical of Blanchet’s last decades. (Maximilien Ambroselli – tr. JH)

1. Galactéros-de Boissier, 1991, *op. cit.*, p. 51.

2. Philippe de Chennevières, 1895, *op. cit.*, p. 179.



Louis CRETEY

(Lyon, c. 1635 – Rome or France, after 1702)

2. *Drunkenness of Noah*, c. or after 1680

Oil on canvas, 96.5 x 136 cm.

Provenance: Lyon, private collection. Literature: G. Chomer, L. Galactéros-de Boissier, P. Rosenberg, “Pierre Louis Cretey : le plus grand peintre lyonnais de son siècle?”, in *Revue de l’art*, 1988, p. 24 (fig.16), 28, 38 (note 64) ; Pierre Rosenberg and Aude Gobet, *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome*, exhib. cat., Lyon, Musée des Beaux-arts, 22 October 2010-24 January 2011, Paris/Lyon, Somogy/Musée des Beaux-arts de Lyon, 2010, Cat. P.20, p. 114, repr. p. 115. **Exhibition**: *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome*, Lyon, Musée des Beaux-arts, 22 October 2010-24 January 2011.

In the catalogue of the exhibition at the Musée des Beaux-Arts de Lyon (2010) our *Drunkenness of Noah* (cat. 2010 P. 20) was dated to around or shortly after 1680. That date corresponds to the painter’s first return to Lyon, after nearly twenty years spent, since 1661, in Rome. Along with a possible pendant, Tobias Restoring His Father’s Sight (cat. 3) with which it has been associated since the 17th century in the Lyon collections, it may have been part of a larger series devoted to the Old Testament, possibly commissioned by one of the Lyon collectors mentioned by the three authors of an article in the *Revue de l’Art* as early as 1988. A likely candidate is the drapery merchant Louis Bay (1631-1719) the subject of research by Marie-Félicie Pérez.¹ From his time in Rome, the length of which was probably indicative of his wanting to forge a career there in the service of illustrious patrons such as Cardinal Giuseppe Renato Imperiali, Cretey has retained a deliberate *fa presto*, characterised by the broad brushstrokes of his landscape backgrounds, in contrast with the delicate glazes he used to define the facial features, the hair, the beards and the figures in the background. The pyramidal composition of the main figures, set against a powerful chiaroscuro, reveals a clear admiration for Giovanni Lanfranco and compositions such as *The Liberation of Saint Peter*², which the

painter has incorporated into a broader atmospheric horizon by subtle use of the landscape vocabulary of Pier Francesco Mola.³ In fact, the composition stands at a distance from Roman taste, which was more focused on the figures, but multiplies Roman effects and quotations, up to and including Michelangelo, from whom he borrowed the figure of his drunken Noah, *the famous quadro riportato* on the ceiling of the Sistine Chapel above the east door. The variety of the quotations appropriated and absorbed into a grand manner that the artist has expressed in vigorous, colourful masses, gives the composition the feel of a fully developed, large-scale sketch that allows the eye to return to a well-known subject with the sense of a new vision: the mockery of Noah’s drunkenness by his son Ham suggests a different reading from the one traditionally associated with the text of Genesis (9, 21-25) For anyone who chooses to read it in this way, the composition will naturally evoke the wrath of the accidentally and innocently drunk father against the one of his sons who is so ready to mock him. But for those who are seduced by the slightly demonic charisma of the figure of Ham, who looks us straight in the eye as if he were keen to recruit us as witnesses, the painting is more of a philosophical and somewhat pagan allegory, revealing the victory of youth over the vulnerability of the ageing body, and the triumph of wily intelligence over the powerlessness of filial piety, represented here by the exaggerated contortions of Shem and Japheth. With the ironic figure of Ham and his well-formed body mirrored in the background by the blue and white reflections of the eternal mountain, the oblique angles of the bodies of his brothers echo the two slanting trees framing a dead tree stump - the natural, tragic figure of Noah and the finiteness of Good. (Christophe Henry – tr. J.H.)

1. M.-F Pérez, “La collection de tableaux de Louis Bay seigneur de Curis 1631 P-1719 après son inventaire après décès”, *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1980, p. 183-186.
2. Alabama, Birmingham Museum of Art, Inv. AF18.2007.
3. *Saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert*, Paris, Musée du Louvre, Inv. 395.

Louis CRETEY (Lyon, c. 1635 – Rome or France, after 1702)

3. *Young Tobias Restoring his Father’s Sight*, c. or after 1680

Oil on canvas, 95 x 135 cm.

Provenance : Lyon, private collection.

Literature: G. Chomer, L. Galactéros-de Boissier, P. Rosenberg, “Pierre Louis Cretey : le plus grand peintre lyonnais de son siècle?”, in *Revue de l’art*, 1988, p. 24 (fig.17), 28, 38 (note 64) ; Pierre Rosenberg and Aude Gobet, *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome*, exhib. cat., Lyon, Musée des Beaux-arts, 22 October 2010-24 January 2011, Paris/Lyon, Somogy/Musée des Beaux-arts de Lyon, 2010, Cat. P.21, p. 116, repr. p. 117.

Exhibition: *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome*, Lyon, Musée des beaux-arts, 22 October 2010-24 January 2011.

Young Tobias restoring his father’s sight is very probably a pendant to the previous painting (cat. 2) but, in stark contrast to the attitude of Ham in *The Drunkenness of Noah*, this painting is an example of filial piety. In this painting, the moral errings of Genesis are set against the sacred and fusalional relationship between father and son portrayed in the Book of Tobit, the book in which Tobit, the father, tells the story of being deported to Nineveh with his wife Anna and how he was strangely blinded by bird droppings one hot night when he had slept in the open with his face uncovered. Before sending his son Tobias to recover money from his relative Gabael, whose daughter Sarah, incidentally, was possessed by a demon that caused the death of her suitors, Tobit sought a guide to travel with Tobias to Media. The archangel Raphael, in human disguise, appears, offering to accompany him. On the way they catch a fish, and Raphael extracts the heart and the liver, which he uses to exorcise Sarah, and the gall to heal Tobit. Tobias and Sarah are married and their wedding feast lasts fourteen days, at the end of which the young man returns to Nineveh to find his parents and heal his father. The scene depicted by Cretey is the one that closes the Book. Tobias did as the archangel had recommended: “Spread the gall of the fish on [Tobit’s] eyes; the remedy will cause the eyes to contract and detach the cloudy veil. Your father will regain his sight and see the light.” In accordance with a law of painting inherited from Simonides of Keos and Horace and much appreciated in the 17th century, the painter has condensed three episodes into a single moment. In the centre, the figures of Tobias, Raphael, Anna and Sarah are grouped around Tobit as he is being healed, all forming a pentagonal composition. Sarah is clearly present, although the text specifies that once Tobit was healed, Tobias rushes to join Sarah at the city gate. Another detail suggests a deliberate change of temporality: the bearer accompanied by a child in the lower right refers to the episode of the Feast of Weeks “Shavuot” (chap. 2) in which Tobit is thanked for his mercy towards the exiled Jews in making offerings for the benefit of the most destitute. He orders Tobias, still a child, “Go and bring what poor man soever thou shalt find out of our brethren, who is mindful of the Lord; and, lo, I tarry for thee”. This episode, marked by the discovery of the murder of



one of their number, immediately precedes his blindness; the two figures are nonetheless a reference to the parable of the Servant returning from the field (Luke, ch. 17, 7-10) skilfully linked by the painter with the Book of Tobit. As is often the case with Louis Cretey, the references are subtle but they do not intrude on one’s interpretation of the painting, which has subtle chromatic and graphic qualities of its own. The figure of Tobit lying with his left leg slightly raised as he clutches the twisted Roman drapery in an enigmatic contrapposto is masterful, and so are the faces depicted from a high angle, sculpting the arch of the eyebrows like a sculptor’s model and expressively elongating the nose. The landscape of grey, white and black clouds forming a cosmic breakthrough in the top right-hand corner also lends a visionary quality to the architecture of Nineveh, depicted entirely from the imagination of the painter, who must have thought, as was accepted until the end of the 18th century, that the Book of Tobit dated from the 8th century BCE. The addition of an obelisk to the superimposed terraces of circular and cubic volumes was almost certainly inspired by the famous illustrations published by Jacob Spon in his *Recherche des antiquités et curiosités de la ville de Lyon* in 1683 - a date that is very close to that of our painting.(Christophe Henry – tr. JH)

Louis CRETEY

(Lyon, c. 1635 – Rome or France, after 1702)

4. *Christ Healing a Possessed Man*, c. 1682–84

Oil on canvas, 72 x 91.5 cm.

Literature: Unpublished.

Since the article published in the *Revue de l’Art* (1988) and the exhibition at the Musée des Beaux-Arts de Lyon (2010), the work of Louis Cretey has been steadily gaining ground.¹ Our painting depicts an unbroken foreground of figures set against a background of architectural references: the Pyramid of Cestius, a square tower on the Aurelian Wall, the *Aqua Marcia*, and the dome of the Pantheon, flanked by the pediment with oculus of the old Basilica of St Peter. This screen of buildings blocks out the horizon and draws the viewer’s attention back to the foreground, creating a front-of-stage for the figures in the painting. Christ stands above the crowd, exorcising the devil. His torso and head are framed by the triangle of the pyramid, thus linking divine purification to the number of the Trinity. Behind him, the apostles, associated symbolically with the Tree of life, watch in amazement the contortions of the possessed man’s body, struck by the same light of redemption that also floods the face of the young mother as a sign of divine grace. The vertical structures blocking the background on the left are countered on the right by the view of the sky and the spaciousness of the middle ground, which magnify the flattened dome of the Pantheon, a possible nod towards its reconstitution by Joachim von Sandrart in the *Teutsche Academie* (1675–79)



Those years actually just precede the execution of our painting, a fact corroborated by the stylistic concordances. The wonderful twisted movements of the two men restraining the possessed man echo the movement of the two figures in the background of *The Drunkenness of Noah* (cat.2 and 3) dated after 1680, i.e. when Cretey first returned to Lyon. Shortly before that, when he was still in Rome, Cretey had developed a fondness for dialogue between regular faces (of the young mother for example) and misshapen faces, with bulging, pinched or totally animal-like eyes, like those of the possessed man. His paintings on the theme of the education of Achilles (cat. 2010, P. 14 and P. 16) depict feminine and childlike gentleness, while the drawings of martyrs (id. D. 02-03) or *The Penitent Saint Peter* in Dresden (cat. 2010, P. 18) attest to the painter’s fascination with horrific facial contortions.

In this respect, Gian Lorenzo Bernini’s well-known *Anima dannata*² is an explicit source for Cretey, combined with Guido Reni’s *Testa di Seneca*³ mentioned by Carlo Cesare Malvasia in his *Felsina pittrice* (Bologna 1678)⁴ Inspired by this, the motif of the sublimely ugly head is present, from his earliest years in Rome, in *The Deposition of Christ after the Flagellation*⁵ (cat. 2010, P. 06) We also find it at the centre of a painting done after his return to Lyon, *Deborah exhorting Barak to fight the armies of Sisara*⁶ (cat. P. 29). The composition of that painting, which can be dated to around 1682–83, is extremely similar to that of our exorcism scene, which may well have been commissioned from Cretey either just before, during, or after his virtuoso decoration for the refectory of the Palais Saint-Pierre - the Royal Benedictine Convent of the Nuns of Saint Peter (1682–84, cat. 2003, P. 35).(Christophe Henry – tr. JH)

1. G. Chomer, L. Galactéros de Boissier, P. Rosenberg, “Pierre-Louis Cretey : le plus grand peintre lyonnais de son siècle?”, in *Revue de l’Art*, 1988, n°82, p. 19-38 ; A. Gobet, P. Rosenberg, *Louis Cretey : Un visionnaire entre Lyon et Rome*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2010, abridged here in Cat. 2010.

2. Rome, Palazzo di Spagna.

3. Rome, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Inv. PV 10588.

4. See: Stefano Pierguidi, “Il ‘Seneca’ di Guido Reni e il dibattito sul primato tra Naturale e Antico”, *Strenna storica bolognese*, 2015, p. 363–377.

5. Marseille, musée des Beaux-Arts, Inv. L. 87 11.

6. Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 2011 63, on loan to the Musée des Beaux-Arts de Lyon.

Claude NATTIEZ (active in Rome between 1641 and 1660)

5. *Architectural caprice with the Arch of Constantine and the Fountain of the Four Rivers*

Oil on canvas, 99 x 132 cm.

Literature: *Varia. Peintures et dessins, de Paris Bordone à nos jours*, exhib. cat., Lyon, Galerie Michel Descours, 2018, cat. 3, p. 18-21, repr. (attributed to Thomas Blanchet (Paris, 1614 - Lyon, 1689).

Provenance: Portici, Private Collection.

Nattiez is a recent discovery in Art History, and one that is far from complete. A French painter of this name appears in Roman archives of the Seicento: *the Stati d'anime* attest to his presence in Rome from 1641 to 1660,¹ and a document dated 15 December 1641 tells us that he was living in *Piazza del Popolo* and had been treated for a facial injury (probably sustained in a brawl).² But this scant biographical evidence does not allow us to reconstruct his career nor are they helpful in identifying his works. None of the most informed catalogues have devoted a single entry to him.³

It was not until 2006, with the publication by Pierre Rosenberg of a drawing (ill. 1) and a painting (ill. 2) by him, that Nattiez emerged from a long period of oblivion. The drawing is an architectural fantasy.⁴ It is clearly the *Campidoglio*, framed by its two palaces; in the foreground are the monumental statues of the Dioscuri and the Trophies of Marius. But the equestrian statue of Marcus Aurelius has been reduced to diminutive size, and the Senatorial Palace which encloses the back of the square has been replaced by an arch inspired by the Arch of Constantine, and bearing the bold inscription: *Je suis vostre serviteur Claude Nattiez*.⁵ We need to compare this with a painting (location at present unknown)⁶ signed and dated *Romae 1651 C. Nattiez Gal P*. With no lack of archaeological accuracy, it depicts the garden façade of the Villa Medici and, in front of it, a small crowd of people in classical Roman attire going about their business among the archaeological remains. It is possible to base a reconstruction of Nattiez's artistic personality on these two works that bear his signature.

This *veduta* of the Villa Medici, enabled Pierre Rosenberg to add a painting from the collections of the Musée d'Art et Archéologie, Valence, where we find the same site painted by the same hand (but unsigned and with some variations in the figures and the play of shadows) and also, in the same museum, two other canvases by the same painter, with the same dimensions, and representing the garden facade and one of the side facades of the Villa Borghese. To that group of four paintings, we can now add several works that had previously remained anonymous or been attributed to other painters, such as Pierre-Antoine Patel, Filippo Gagliardi, Viviano Codazzi, and Swanevelt Jean Lemaire.⁷ And others⁸, too, right up to our own *Caprice architectural* (ill. 4).

Although the process of reconstituting Nattiez's output is far from complete, it does reveal the prominence of the Arch of Constantine in his paintings. Here, with a few modifications and quite arbitrarily, it stands next to Bernini's Fountain of the Four Rivers, designed for Pope Innocent X in 1651 for the middle of the Piazza Navona. An ancient Egyptian obelisk was taken from the Circus of Maxentius on the Via Appia to provide the centrepiece of Bernini's creation. To paint this *Fontana in Piazza Navona. Architettura del Cav. Gio. Lorenzo Bernini*, Nattiez simply made a faithful copy of the *veduta* engraved by Falda (ill. 5) in his great compilation of the *Fontane di Roma*:⁹ the fact that Falda's book was published in 1667,¹⁰ provides us with a new date to add to what we already know about Nattiez's period of activity. The triumphal arch, whose dark mass fills the left-hand side of the painting, is presented in a completely different way. It forms a rectangular block viewed side-on rather than from the front, and this expanded space is filled with completely fictitious décor, far removed from reality, although most of its elements are in fact taken from the façades of the Arch. Above a garland hanging from a bucranium, starting at the top and working downwards are: the great inscription to the glory of Constantine that is actually above the central arch of the structure; two very slender Corinthian columns supporting two statues; and two sculpted medallions – a lion hunt and a sacrifice in honour of Hercules, respectively – which are actually above one of the two secondary arches. Nattiez may well have drawn these two round bas-reliefs on the spot, and reproduced them without recourse to François Perrier's large collection of prints, *Icones et segmenta* (1645) in which these compositions are inverted as in a mirror. Using elements that are exact in detail but not in their actual place and arranged as he saw fit, Nattiez has reconstructed an imaginary Arch of Constantine. Ancient architecture and a Bernini structure stand side by side



on a kind of platform set in front of a dark line of ramparts behind which we see the pyramid of Cestius, an obvious Roman symbol. A range of pale blue mountains marks the horizon. *La Roma antica* and *La Roma moderna*, “ancient and modern Rome”, are indissolubly bound together here. A union that makes our *Architectural Caprice* an important manifestation of the poetic imagination of Claude Nattiez.

The distribution of this work, which combines *veduta* with *capriccio* and in which the figures gathered here and there at the foot of the buildings are merely there to swell the scene, has yet to be gauged. But a few rare clues reveal, with varying degrees of precision, a little about the painter's clientele. For example, *the Capriccio with the Arch of Constantine and one of the Dioscuri of Monte Cavallo*, which we consider to be a work highly characteristic of Nattiez, has been the subject of publications that mention an inscription on the back of the canvas (later lost when the painting was remounted) attesting that it belonged to the collection of Cassiano dal Pozzo, the famous art lover and friend of Poussin (ill. 6)¹¹ Other destinations may have been less prestigious. We would like to draw attention to a curious *View of the Pantheon* (ill. 7)¹² of uncertain attribution, for which, in our opinion, the name of Nattiez should perhaps be retained. In that *veduta*, Mazarin's coat of arms is featured on the façade of a palace close to the famous monument, with a carriage decorated with the French fleur-de-lys on its door. And yet neither the cardinal nor any of his relatives ever owned that palace, which for a long time had belonged to the Crescenzi family, who do not seem to have had any particular links with France. Should the cardinal's coat of arms be seen as a mark of ownership, a way of designating Mazarin as the owner of the painting? The *veduta* itself suggests a different answer: the portico of the Pantheon is artificially open (one of its columns is missing), revealing, inside, a large contraption designed to display an ancient sarcophagus; this construction, carried out in 1646, was the work of Francesco Gualdi, a famous scholar and collector of antiquities; he was well known in France, having lived there and corresponded with Peiresc. He had placed the enterprise under the patronage of Mazarin, in return for which he received a pension.¹³ This *View of the Pantheon*, painted around 1646 “with the coat of arms” of the Cardinal, is both a celebration of an event and a token of gratitude.

We have already mentioned the high number of representations of the Arch of Constantine among the paintings that can now reasonably be attributed to Claude Nattiez. There is another group that the publication of the British Museum drawing in 2006 has now made possible: that of the *veduta* in Piazza del Campidoglio. The original drawing has been joined by two paintings¹⁴ showing the same site from a similar angle, but with several variations. Those differences are a delight to behold when the three works (the drawing and the two paintings) are compared. Such variations on a single theme amount to a genre of their own within the more general genre of the architectural

capriccio. They suggest perhaps that there was a specific clientele for this type of painting. There is every reason to believe that discoveries about Nattiez will continue apace. Will other leitmotifs emerge? Perhaps Nattiez will one day become the “painter of variations on archaeological themes.” (Jean-Claude Boyer – tr. JH)

-
- ill. 1. (p. 18) Claude Nattiez, *Caprice architectural avec le Campidoglio*, pen, ink and wash, 23.2 x 35 cm, London, British Museum, Inv. 1966.1008.3.
ill. 2. (p. 18) Claude Nattiez, *Vue de la villa Médicis, côté jardin*, oil on canvas, 122 x 171 cm, whereabouts unknown.
ill. 3. (p. 20) Claude Nattiez (see Boyer, 2013), *Le temple d'Antonin et de Faustine*, oil on canvas, whereabouts unknown.
ill. 4. (p. 20) Claude Nattiez (previously listed as circle of Thomas Blanchet, London, Christie's, 22-23 March 2017, lot 94), *Caprice architectural avec l'Arc de Constantin*, oil on canvas, 69.5 x 95.5 cm, whereabouts unknown.
ill. 5. (p. 21) Giovanni Battista Falda, *Fontaine des Quatre Fleuves, place Navone*, in *Le fontane di Roma nelle piazze, e luoghi pubblici della città, con li loro prospetti, come sono al presente* by Giovanni Giacomo De Rossi, engraving, plate 38, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Inv. VF-48-PET.FOL.
ill. 6. (p. 21) Claude Nattiez (previously attributed to Jean Lemaire, see Brejon de Lavergnée, 1973), *Caprice architectural avec monuments romains*, oil on canvas, 80 x 118 cm, whereabouts unknown.
ill. 7. (p. 21) Attributed here to Claude Nattiez, *Vue du Panthéon avec la donation de Francesco Gualdi placé sous le portique*, oil on canvas, Rimini, Fondazione Cassa di Risparmio.

-
1. Jacques Bousquet, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII^e siècle*, Montpellier, 1980, p. 231.
2. Antonino Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI, e XVII*, Mantoue, 1886, p. 107.
3. See in particular, *Allgemeines Künstlerlexikon*, 1991- publication in preparation, and the monumental work by Giancarlo Sestieri, *Capriccio Architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*, Rome, 2015 (3 vol.).
4. London, British Museum, Inv. n° 1966 10.8.3.
5. Pierre Rosenberg, “French Drawings from the British Museum : Clouet to Seurat” [exhib. cat., New York, Metropolitan Museum and London, British Museum, 2005-2006], *Master Drawings*, vol. XLVI, n° 4, 2006, p. 516-519.
6. Sale in Milan, Sotheby's, 1st June 2004, *Dipinti antichi*, n° 195 “Scuola romana secolo XVII.” We quote the transcription of the signature given by P. Rosenberg. GAL P stands for *Gallus Pinxit*.
7. Regarding these various cases, see Jean-Claude Boyer, “La peinture de ruines : genre ou poétique?”, in *Le beau langage de la nature. L'art du paysage au temps de Mazarin*, Rennes, 2013 (ed. Annick Lemoine and Olivia Savatier Sjöholm), p. 184-197 (see p. 193-194 and p. 197 n. 47-54).
8. Claude Nattiez, *Figures parmi des ruines antiques*, black and red chalk, Paris, Musée du Louvre, Inv. 34087, recto. (Listed as anonymous French 17th century)
9. *Fontane di Roma nelle Piazze, e luoghi pubblici della Città disegnate, e intagliate in prospettiva in acqua forte da Gio. Battista Falda*, Rome, De' Rossi.
10. See Anna Grelle, *Indice delle stampe De' Rossi*. Contributo alla storia di una Stamperia romana, Rome, 1996, p. 396-397.
11. See Jean-Claude Boyer, in *Le beau langage de la Nature* (op. cit. n. 7) p. 194 et n° 52, p. 197 (with the previous bibliography). The painting was reproduced for the first time by Arnauld Brejon de Lavergnée, “Tableaux de Poussin et d'autres artistes français dans la collection Dal Pozzo : deux inventaires inédits”, in *Revue de l'art*, n° 19, 1973, p. 78-98 (see p. 91-93 and n. 124-125 p. 98 ; fig. 12)
12. For this painting, given to an anonymous painter active in Rome in the 1650s, see Silvia Bruno “Progetti romani di Giulio Mazzarino”, in *Rome-Paris 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique* (Marc Bayard dir.) p. 275-326 (see p. 292-293 and n. 192-193 ; fig. 10) It had previously been attributed to the Roman painter Filippo Gagliardi (d. 1659) who was renowned for his “perspectives”.
13. See Fabrizio Federici, “Alla ricerca dell'esatezza : Peiresc, Francesco Gualdi e l'antico” in *Rome-Paris 1640* (quoted in n. 11) p. 229-273.
14. *Vue de la Place du Capitole*, 113 x 180 cm. Sale in London, Christie's, 4 July 2012, n° 223 (“Roman school, 18th century”) – location at present unknown. *Vue de la Place du Capitole*, 82.5 x 108.5 cm. Sale in London, Phillips, 7 July 1992, n° 58 – sale in London, Christie's, 22 April 1994, n° 244 (“Garola Pietro Francesco”) – location at present unknown. See Giancarlo Sestieri, *Capriccio Architettonico* (quoted in n. 3), 2015, t. II, p. 62 et fig. 13, p. 70 (“Garola Pietro Francesco”).

Laurent FAUCHIER (Aix-en-Provence, 1643 – *id.*, 1672)

6. *Portrait of a man* (*self-portrait of the artist?*), 1660.

Oil on canvas, 43 x 35 cm.
Inscription on the back of the canvas: "Laurent Fauchier d'Aix"
Literature: Unpublished.



Since it first appeared on the art market, this portrait of a man with a hypnotic gaze and heightened sensuality has aroused the unflagging interest of specialists in the work of Laurent Fauchier. His work is currently being subjected to scientific scrutiny, with a view to producing a catalogue in the near future.¹ The son of a goldsmith, the career of this painter, who was highly regarded throughout his career and died suddenly at the age of 29 in his home town of Aix-en-Provence, is well documented in the archives.

He trained in the atelier of Bernardin Mimault from 1654 to 1657, and in 1657 met and worked with Pierre Mignard in Avignon, on the latter's return from Italy. Fauchier qualified as a master goldsmith in Aix-en-Provence in January 1664. He had a dual career as a painter and goldsmith, and ran a workshop in which he trained apprentices such as the equally famous engraver Jean-Claude Cundier, whose prints preserved the memory of portraits painted by the artist, which have not yet been found. He began painting portraits of the nobles in the Provence Parliament, and in 1671 received an official

commission for sixty-six portraits, as well as a large group portrait for the walls of the Grand Chamber of the Provence Parliament. He died prematurely the following year, but only painted a dozen of them, as he also had to fulfil commissions from aristocrats in Aix, such as the *Portrait of Madame de Grignan*, daughter of Madame de Sévigné, in 1672, whom he depicted as Mary Magdalene. He also painted five portraits of Madame de Forbin, who was known as "La belle du Canet". Despite a wealth of critical acclaim, no work by the artist has been definitively attributed to him. Two portraits of lute players in the Louvre were re-attributed in 1950 by Charles Sterling, as was the *Portrait du Chevalier de la Rose* in the Musée Atger. But none of these compositions are signed by the artist.

This is what is so interesting about the portrait we are presenting, which has an old inscription in pen and black ink on the reverse of its canvas: "Laurent Fauchier, 1660". This portrait of a man is in perfect harmony with the stylistic characteristics observed by Jean Boyer² and Philippe Comte³ in their published works on Fauchier, and illustrated by another *Portrait of a Man* also known as *Figure of a Prelate*, held at the Musée Granet in Aix-en-Provence, and formerly in the collections of the Marquise de Gueidan.⁴ The colour palette, the technique of fading the solid colours as well as the format and dimensions of those two works are similar. Each uses the same oval format on a black background, from which there emerges a figure that is both graceful and virile. Their long, curly chestnut hair frames a face turned to the left in three-quarter view, with rounded features and a forceful gaze characterised by large, dark pupils. Furthermore, the age and the position of the model's gaze, seen from slightly below, are consistent with the date of 1660 indicated on the reverse of the original canvas, and could suggest that this was a self-portrait by the artist, then aged seventeen, and in the process of establishing the characteristics of a style of portraiture that would bring him great success. (Laetitia Pierre-Henry – tr. JH)

1. The reader is referred to the documentary notes written by Pamela Grimaud, curator at the Musée Granet in Aix-en-Provence entitled: *Portrait présumé de Madame de Forbin, dite La belle du Canet*, attr. to Laurent Fauchier, May 2022, Aix-en-Provence, Musée Granet, museum documentation.
2. Philippe Comte, *Catalogue raisonné des peintures*, Pau, Musée des Beaux-arts, Ville de Pau, 1978, n.p.
3. Jean Boyer, "Peinture et gravure à Aix-en-Provence aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles (1530-1690)", in *Gazette des Beaux-arts*, n°78, July-September 1971, p. 3-187.
4. Laurent Fauchier, *Portrait d'homme dit Figure de prélat*, oil on canvas, H. 46.5; L. 39 cm, Aix-en-Provence, Musée Granet, Inv. 880-1-20.

André BOISSON (Aix-en-Provence, 1643 – *id.*, 1733)

7. *Madonna and Child*

Oil on canvas, 99 x 73 cm.
Inscribed verso on the canvas: "DEL PADRE POSSO / num°5"
Literature: Unpublished.

This *Madonna and Child* is an easel painting that we have added to the catalogue of the history painter André Boisson. A contemporary of Jean Daret and Pierre Puget, Boisson was a pupil



of Reynaud Levieux. He then spent ten years training in Rome, where he was joined by his master, who no doubt helped him get his career off the ground. Returning to Aix in 1676, he ran one of the busiest workshops in Provence until 1717, becoming a member and then rector of the Corps Académique des Peintres et Sculpteurs d'Aix from 1695.

On his return from Rome, Boisson made a name for himself by winning a major commission from the Cour des Comptes in Aix to decorate a cycle of six paintings illustrating the life of the Virgin Mary for their chapel. At the same time, he produced another set of three works depicting the story of Mary Magdalene for the choir of the Basilica of Saint-Maximin. Boisson specialised in female models. These motifs, to which he gave a lithe, balletic appearance, were characteristic of his skill, and in common with Reynaud Levieux, his teacher, he would re-use the same figures in different compositions, so that his distinctive style could be clearly identified.

Two paintings, a *Birth of the Virgin Mary* in the church of the Madeleine in Aix dated 1678 (ill. 1) and a *Moses Saved from the Waters* in the Musée des Beaux-arts in Marseille dating from the 1680s, bear witness to this and enable us to identify the type of Madonna painted by André Boisson. The figures of children and the boldness of the brushstrokes point to a master painter

trained in Rome. The back of the canvas bears the inscription "del padre Posso / num°5", suggesting that the work came from Italy, while the numbering probably indicates a collection inventory. According to Marie-Christine Gloton, Boisson painted mainly small and medium-format works that are held in private collections and a few museums¹. The rediscovery of this work is a masterly illustration of a body of work that helped establish the artist's reputation in Provence for over forty years. (Laetitia Pierre-Henry – tr. JH)

ill. 1. (p. 26) André Boisson, *Birth of the Virgin Mary*, Aix-en-Provence, Eglise de la Madeleine.

1. Henri Wittenhove (dir.), *La peinture en Provence au XVII^e siècle*, exhib. cat., Marseille, musée des Beaux-arts, Palais Longchamp, Juillet-octobre 1978, Marseille, Editions Jeanne Lafitte, 1978, p. 10-12.

Pierre Paul SEVIN (Tournon-sur-Rhône, 1646 – *id.*, 1710)

8. *The Holy Family, or The Coronation of the Virgin Mary*, 1670

Oil on canvas, 87 x 113 cm.
Signed and dated lower right on the bench: "P. Sevin F. anno Dei 1670."
Provenance: Paris, Hôtel Drouot, 17-20 December 1988, lot n°23; Belgium, collection of Count and Countess Jean-Jacques de Flers.
Literature: Unpublished.

Pierre Paul Sevin is recognised for being a prolific draftsman of compositions intended for engraving and for decorations for architecture, theatre, festivals and royal celebrations. The present work depicting Saint Joseph, the Virgin Mary and the Infant, entitled *Le couronnement de la Vierge* ("The Coronation of the Virgin Mary"), is currently one of the only known paintings by Sevin, and provides an exceptional insight into his inventive genius.¹ The work was commissioned during Sevin's stay in Rome by the



Minister of State Hugues de Lionne, Marquis de Berny, who had been appointed by Louis XIV to head his government in 1661. The scene is set in a trompe-l'œil oval sculpted frame bordered by four span-drels representing the arms and figures of the Hostun, Claveyson and de Lionne families. The composition subtly modifies the tradi-tional iconography of the holy family by depicting the infant Christ placing a crown of flowers on his mother's head, foreshadowing the celestial coronation that will follow the Assumption.

The artist seems to have been strongly influenced by the Florentine old masters of the 16th century. This is evidenced for example by the similarity between the figure of Saint Joseph and that painted by Bronzino around 1540 in a famous composition representing the Holy Family held in the collections of the Duke of Tuscany. Sevin has also borrowed the delineation of the hands, the angel's wings and Christ's face.² In the background of the composition, in the perspective of the garden invented by Sevin, we recognise the statue of *Diana the Huntress*, which stood in the Antiquities Room of the Louvre from 1602 to 1661 and then in the King's lower apartment in the Tuileries from 1661 to 1696. The work was engraved by Claude Mellan in 1669, and Sevin, who had not yet had the opportunity to visit Paris, seems to have been familiar with it and depicted the statue, taking the liberty of re-imagining the back. This motif might be intended to suggest the commissioner's familiarity with the highest dignitaries at the French court.

A cultured artist, educated by the Jesuits at their presti-gious college in Tournon (Ardèche), Sevin enjoyed an exceptional career. A protégé of the famous Reverend Father Claude-François Ménestrier, he rubbed shoulders with Claude Lorrain, as well as Bernini during his stay in Rome (1666-1671). Sevin began his career in Paris from 1673 to 1689 under the patronage of Cardinal de Bouillon. During this period, he produced reductions of *Marriage Feast at Cana* and *Feast in the House of Levi* in gouache on vellum after Paolo Veronese. Sevin also made reductions of works by Francesco Albani.³ These works were executed in the same year as a frontispiece for *Le Triomphe du Grand Condé* and are listed in the famous collection of the descendant of the Prince de Condé, Louis-François de Bourbon-Conti (1717-1776).⁴

Thanks to its size and the quality of workmanship, its vibrant palette of reds and blues, the meticulous drawing of the figures and the careful treatment of the draperies, *The Coronation of the Virgin* reveals the breadth of Sevin's repertoire and the depth of his artistic culture – the qualities that earned him remarkable distinction in the 1670s and 1680s. (Laetitia Pierre-Henry – tr. JH)

1. We are grateful to Damien Chantrenne, a specialist in the work of Pierre-Paul Sevin, for the information he provided for the writing of this notice, and refer the reader to his research work, in particular his doctoral thesis entitled: *Pierre Paul Sevin, illustrateur et créateur de décors de fêtes et de cérémonies sous Louis XIV*, (dir.) Jérôme de la Gorce, Université Paris 4 Sorbonne, 2012.

2. Detail of the face of Saint Joseph by Bronzino, *Holy Family*, c. 1540, oil on canvas, H. 126.8 ; W. 101.5 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.

3. P. P. Sevin (attr.), *Salmacis and Hermaphroditus and Apollo and Daphne*, gouache on vellum, H. 12 ; W. 22.5 cm, Aguttes Sale, 30 March 2011, lot n° 305

4. In a previous issue of *Varia*, the Galerie Descours presented a frontispiece depicting *Le Triomphe du grand Condé* drawn by Pierre-Paul Sevin in 1674, see: *Varia. Peintures et dessins de Paris Bordone à nos jours*, n°6, 2015, p. 32, ill. Pierre-Paul

Sevin, after Paolo Veronese, *The Marriage Feast at Cana*, 1674, watercolour on vellum, gouache, black chalk, H. 35 ; W. 52.5 cm, signed and dated, Christie's sale, *Old masters & British drawings*, USA, 14/- 28 January 2022, lot n°40 ; Pierre Paul Sevin after Paolo Veronese, *The Feast in the House of Levi*, 1674, watercolour and gouache on vellum, H. 34 ; W. 51 cm, signed and dated, Sotheby's New York sale, 30 January 1997, n°141.

Daniel DURAND (France, active c. 1650 – Toulouse ?)

9. *Virgin Mary*, 1656

Distemper on parchment, 62 x 51 cm.
Signed and dated bottom left: "Daniel Durand / fecit. 1656."
Literature: Unpublished.



Daniel Durand is, as studies currently stand, a complete mystery. No biographical information can be found about him, either in dic-tionaries or directories devoted to artists, or in the archives of the Bibliothèque Nationale de France or the Musée du Louvre.¹ We can assume that he was born in the decade 1620-1630, as the only two known prints (signed and dated) date from the mid-1650s. Unfortunately, the name, which is very common, does not allow us to make too many distinctions, or to guess with any degree of accuracy whether there was a family of painters. There does exist, however, a still life of a group of birds, signed and dated (1655) (ill. 1). While that still life is reminiscent of examples of Nordic painting (it is detailed and scientifically accurate), our painting uses a tech-

nique very similar to the one in the private collection (distemper is a paint with a binder of glues that remain soluble in water even after they have dried), but the range of subject matter, and of course the artist's name, mean that we can link him to the world of French painting. The model for this Madonna could be the same sitter as in the one painted by Nicolas Loir and later engraved by Jean Boulanger: by eliminating the hands and modifying the attitude of the face, Durand has turned this Madonna into an ele-gant Roman matron, draped in the antique style, with her face in three-quarter view, as in the best portraits of the Roman period.

The iconography as a whole demonstrates the relationship with the classical world and the Renaissance: the Virgin is in fact placed behind a parapet, in the manner of sacred depictions or portraits from the mid-fifteenth century, by Antonello da Messina, for example, or Giovanni Bellini, in which the painter would sign and date the work on the marble itself that separates our world from the painted world, which in this case corresponds to the sacred space. The whole picture is also enclosed in a trompe-l'œil consisting of a gold-woven cord and a dark border that could be interpreted as a kind of leather binding, perhaps a reference to the binding of precious manuscripts. The frame could also allude to the world of engraving, which called for architectural borders that ranged from plain to highly decorated, particularly in the field of portraiture. The fine craftsmanship of our work is par-ticularly evident in the soft colours and contrasting light of the Virgin's face, as well as in the masterly chiaroscuro effect of the draperies. (Luca Fiorentino – tr. Ital-Fr: S. A.-T. / Fr-Eng: JH)

ill. 1. (p. 30) Daniel Durand, *Group of Birds and Thistle*, distemper on parchment, Philadelphia, Arader Galleries.

1. Émile Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours* [...], Paris, 1882-1885, sous le nom de Durand: " peintre; né à Toulouse, mort dans la même ville, sous le règne de Louis XIV - Détails biographique inconnus ", p. 494; Léon de Laborde, *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*, (BNE, Département des manuscrits. NAF 12100, Gallica online),

Giovanni Antonio BURRINI (Bologna, 1656 – *id.*, 1727)

10. *The Flood*, c. 1680-85

Oil on canvas, 41 x 33.5 cm.
Literature: Unpublished.

Giovanni Antonio Burrini is one of the most entertaining, daring and inventive painters of 17th century Italy. The painting presented here is a rare and persuasive example of his best work.¹ The rapid brushwork is typical of the Bolognese master, but we can also assume, given the format, that this is a sketch that has not yet been painted, or was never painted due to a change of mind on the part of the client. The painting uses the preparatory red tones to create a rapid, dazzling effect with soft outlines but is, at the same time,

dense and rich in impasto. It is no coincidence that the historian Gian Pietro Zanotti, in 1739, and the Parisian Charles-Nicolas Cochin le Jeune (1715-1790), in his *Voyage d'Italie* of 1758, noted a similarity with the speedy, dazzling painting of Luca Giordano.²

Both the typology of the pictorial style and the details of the faces of the woman and the old man on horseback are reminis-cent of Burrini's paintings from the 1790s: compare, for example, *Abraham and Isaac* in the Musée du Louvre, where we find the same painterly characteristics and even the same old man's face³. The zigzag flashes of colour are a distinctive feature of Burrini's work; as a young man, he went to Venice to complete his training. An anti-academic painter par excellence in the eyes of the Bolognese classicist world, he was a true outsider with a great capacity for invention combined with a highly refined technique.

The composition of our work is in fact fairly unusual: the wrath of God is represented by the flames in the sky and takes tangible form in the lightning striking the unfortunate steed while, above, a mountain of water, painted in white lead against the ultra-marine of the sky, surges against the men trying vainly to take refuge on the cliff to the right. The water gushes down with over-whelming force, and the figures in the foreground are desperately trying to pull their loved ones to safety. There is no possibility of escape. God's fury is imminent and the symbol of salvation usually represented by Noah's ark seems to have no place in this depiction. Such iconographic divergence might suggest a pictorial cycle, typi-cally a triad, depicting different moments from the Old Testament:



God commanding Noah to build the ark, the Flood (the subject of our painting) and Noah coming out of the ark. We know, for example, of a lost cycle of paintings by Burrini in Bologna in the church of the Madonna di Strada Maggiore, mentioned in 1686 in Carlo Cesare Malvasia’s guide to the city. We can assume that this iconographic triad was a sketch for canvas or a fresco intended for a church, and that our canvas was a presentation model for the client. (Luca Fiorentino – Italian-French trad. S. A.-T. / French-English: JH)

1. For a general introduction to Burrini, see the monograph dedicated to him by Eugenio Riccomini, *Giovanni Antonio Burrini*, Ozzano Emilia (BO), 1999.
2. For a comparison with Luca Giordano, see: Marco Riccomini, “Burrini napoletano”, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, Andrea Bacchi and Luca Massimo Barbero (eds.), Verona, 2016, p. 335–341. See also: Gian Pietro Zanotti, *Storia dell’Accademia Clementina di Bologna*, Bologna, 1739, Vol. I, p. 325–327; Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d’Italie*, Paris, 1758, p. 147 quoted in Eugenio Riccomini, Giovanni Antonio Burrini, *op. cit.* p. 238–239. Cochin mistook a work by Sebastiano Ricci for a work by Burrini: we can therefore understand not only the quality of the Bolognese artist but also the similarity with the Venetian master’s painting.
3. Regarding the painting in the Musée du Louvre: Eugenio Riccomini, *Giovanni Antonio Burrini*, *op. cit.*, p. 180–181. The tondo in the Louvre is also small (28 cm in diameter), dated 1684–85. The comparison with our painting is therefore highly relevant, both in terms of the rapidity of the strokes, a blend of painting and drawing, and in terms of their purpose (Rosenberg considered the Louvre painting to be a *modello*).

Pietro Antonio MAGATTI (Varese 1691 – *id.*,1767)

11. *Madonna and Child*, c. 1730–1740

Oil on canvas, 68.5 x 84.5 cm.
Literature: Unpublished.

This luminous composition is painted in soft, dense brushstrokes, with rich impasto, especially in the whites and the lapis lazuli blue, which is precious and has great visual impact. The most important details in this painting are to be found in the lengthened eyes, the attractive dimple at the corner of the Madonna’s mouth, and the vibrant interplay of the draperies, with their infinite possibilities for folds and areas of intense shadow. A luminous painting, then: vibrant, rapid and restless down to the last touches of light. The author of this devotional painting has to be recognised as one of the most important and prolific artists of the 18th century in Lombardy, the *Varesini* artist Pietro Antonio Magatti, painting at the height of his fame and maturity, between 1730 and 1740. During that decade, Magatti was a leading figure in Milan and the province of Milan, alongside other important 18th century painters such as Stefano Maria Legnani (known as Legnanino), Carlo Donelli (known as Vimercati) and Andrea Lanzani.¹

Magatti received a fairly typical training for artists of the time, which included visits to certain cities considered fundamental, such as Bologna, Rome and Venice. Marcello Oretti’s manuscript (held at the Biblioteca Comunale di Bologna, mss. B 123–135) reports that he trained in Bologna with Giovan Gioseffo Dal Sole.² Our painting represents a new development in his maturing career. It presents iconographic details that are rarely found



together: the two sacred protagonists combined with the symbols of original sin – the apple and the serpent. The Virgin Mary’s suffering, redemption and God’s victory over evil are represented, in an attempt to unify the iconography of the Immaculate Conception with that of the Virgin and Child.

It is useful to note a number of paintings by Magatti dating from 1730 to 1740, which show similarities both in painting style and in the features of the figures: the face of the Virgin in this painting is identical to that of the angel in *The Healing of Tobit’s Blindness* in the church of San Michele Arcangelo in Busto Arsizio (near Milan) and also, albeit in contrast, to that of the Virgin in *The Death of St Joseph* (signed) in the Pinacoteca di Brera in Milan (on loan to the church of San Bartolomeo in Ossona). This latter painting uses the same ochre ground, which is also the base colour for the Virgin’s bright halo in our painting, and the same colours, applied very rapidly in places. The colour qualities of the canvas, with its light hues – sometimes pastel, sometimes more vivid – are typical of the best in Magatti, a painter who was adept at interpreting the iconographic requirements of his patrons while at the same time expressing the spirit of his age. (Luca Fiorentino – Italian-French trad. S. A.-T.; French – Eng. JH)

1. The artist was the subject of a major monographic exhibition, see: Pietro Antonio Magatti 1691–1767, exhibition catalogue, Simonetta Coppa and Anna Bernardini (eds.), Castello di Masnago (11 March – 13 May 2001), Cinisello Balsamo (MI), 2001. For a more recent study: Filippo Maria Ferro, “Aggiunte a Pietro Antonio Magatti”, in *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento, novità e aperture: atti del convegno di studi*, Eugenia Bianchi, Alessandro Rovetta, Alessandra Squizzato (eds.),

conference proceedings (Milan, Università Cattolica del Sacro Cuore e Pinacoteca di Brera, 5–6 June 2014), Milan, Scalpendi editore, 2017, p. 73–83; Ivano Proserpi, “La pala di Sagno. Aggiornamenti sulla presenza di opere del pittore Pietro Antonio Magatti (1691–1767) nella Svizzera italiana”, in *Archivio Storico Ticinese*, Anno 57, n. 168, December 2020, p. 129–140.

2. On the artist’s training in Bologna: Daniele Benati, “Giovan Gioseffo Dal Sole: un maestro a Bologna”, in *Pietro Antonio Magatti 1691–1767*, *op. cit.*, p. 15–27.

Jean Charles FRONTIER (Paris, 1701 – Lyon, 1763)

12. *The Expulsion of Heliodorus from the Temple*

Black chalk, stump and white chalk highlights, 47.8 x 63.6 cm.
Literature: Unpublished.

Our *Expulsion of Heliodorus from the Temple* (Maccabees 3:21–28) displays a technical mastery and sense of scenography that evoke the leading French masters of the first third of the eighteenth century. A comparison that springs to mind is Antoine Rivalz’s drawing of *Saint Peter Healing the Sick with his Shadow*, in the Prat collection.¹ The torso columns and the bodies bathed in a half-light, created by the highlights of white, suggest a similarity at first sight, but the handling of the chiaroscuro soon reveals the very different stylistic personality and technical treatment of our drawing. Where Rivalz favours shadow, our artist favours light, which he uses in iridescent shimmers on the draperies, the men’s hair, the horse’s mane, the armour of the overwhelmed soldier and, in light flat tones, on exposed skin. He creates a network of silvery reflections in stark contrast with the treatment in stumped black chalk and brown ink wash of the foreground and the pyramid-shaped group of women and children in the left foreground. This type of detail, as well as our artist’s possible familiarity with Rivalz’s style, incidentally evokes the art of Pierre Subleyras (1699–1749), who was a pupil of Antoine Rivalz in Toulouse, before winning the Grand Prix of the Royal Academy of Painting and Sculpture in Paris in 1727 with *The Brazen Serpent*.² The stylistic similarities with Subleyras’s draw-



ing are tenuous, however, although certain details (the standing figure of the high priest Onias) give the impression that there is a connection between the two compositions.

On the other hand, the Roman entourage of Subleyras (who moved permanently to Rome in 1728 where he was an active supporter of the *pensionnaires* of the Académie de France who succeeded him at the Palazzo Mancini) leads fairly logically to Jean-Charles Frontier, born in Paris in 1701, who was awarded the Grand Prix a year after Subleyras with a painting that, although lost, must have been very close in spirit to the present drawing, *Hezekiah Rooting Out Idolatry from his Kingdom and Restoring Worship of the True God*. Frontier’s departure for Rome was postponed for five years; for reasons no doubt linked to a lack of funds at the Treasury, he did not receive his scholarship until 9 October 1733. His stay in Rome was nonetheless acclaimed by the two directors of the Académie that he knew, Nicolas Vleughels and Jean-François de Troy, as well as by the Duc de Saint-Aignan (1684–1776), the French ambassador to Rome, who commissioned two pendant paintings from him, *La Religion* and *La Justice Divine* (neither of which is extant).³ During his stay in Rome, Frontier seems to have been much appreciated by the directors of the *Academie*, who at the time were having copies made of the Raphael Rooms in the Vatican – which is where our present subject is taken from: it is one of the most famous of Raphael’s frescoes in that diplomatic apartment. Raphael painted it in a room to which the fresco gave its name, the *Stanza di Eliodoro* (“Room of Heliodorus”) shortly after he had finished work on the *Stanza della Segnatura* (“Room of the Signatura”). In November 1737, Nicolas Vleughels obtained an extension of their stay for Frontier and François Dufлот. “They are capable of making good copies of those paintings and of making up for things that are but weakly rendered,” he wrote, “We could keep them in Rome and occupy them here, giving each of them lodgings at the Academy; the palace is large enough and I will provide for their salaries.”⁴ This arrangement, which could only be justified by an exceptional talent for copying works by Raphael, lasted until February 1739. In a letter he sent to Philibert Orry, Jean-François de Troy mentioned a “*Triomphe de Mardoché* (Triumph of Mordecai) which is completely sketched out and the architectural background almost finished.”⁵ He was most probably referring to the sketch on paper mounted on canvas from the A. P. de Mirimonde bequest to the Musée du Louvre,⁶ as the treatment of the lower left angel, with its group consisting of a woman seen from behind with her hair in a bun and a triangle player in the background, is identical to the treatment of the lower left corner of our drawing: the soles of the feet, the loose bun and the triangle player are exactly the same.

This identification, combining archival documentation and stylistic analogy, can be underpinned by a few comparisons: a print “d’après Frontier” features a variant on our figure of Heliodorus on the ground, complete with his characteristic armour. To depict an Old Testament figure in modern armour, with greaves, is extremely rare – as for the equestrian figure, it is borrowed from Solimena’s *Expulsion of Heliodorus from the Temple* (1725),⁷ which was as well-known then

as it is today. Other comparisons with the catalogue of identified works by Frontier provide further persuasive evidence, particularly the sketches for his *Martyrdom of Saint Laurence*. The photograph collection of the Monuments Historiques (Photographies: Mémoire, AP79P00817) contains a photo by Jean Gourbeix of a sketch in black chalk with white highlights on blue paper, which was made for this lost painting: the figures of the executioners, with their powerful bodies and proud stance, are directly reminiscent of the magnificent angel with a scourge in his raised right hand, who pursues Heliodorus and seems to be guiding the horseman. Powerful bodies on feet in the shape of flames can also be seen in Frontier’s Lyon paintings, the *Moses and the Brazen Serpent* in the church of Sainte-Blandine in Lyon (1743) and the lesser-known and undoubtedly earlier *Raising of the Cross* in the church of Saint-Just (1740?). (Christophe Henry – tr. JH)

- Donation to the Musée du Louvre with right of usufruct, RF 44326, Recto. See also: P. Rosenberg, *Dessins français de la collection Prat*, Paris, Musée du Louvre, 1995, no. 33; *Dessins de maîtres. Dernières acquisitions 1990-2002*, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 27 June - 30 September 2002, n° 40, p.146.
- Nîmes, Musée des Beaux-Arts, Inv. 7999, on loan to the Musée du Louvre.
- A. de Montaignlon, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales [...] sous le patronage de la Direction des Beaux-Arts*, Paris, Société de l’histoire de l’art français (France), 1899, tome IX : 1733–1741, p. 44, 145, 262, 273, 279, 316, 327, 362, 376, 381. We refer you to note 1 on p. 427 of Volume VIII: “Jean-Charles Frontier won first prize for painting in the 1728 competition and François Duflot in the 1729 competition (see Archives de l’Art français, t. V, p. 289). Frontier was admitted to the Académie as a history painter on 3rd July 1744. He was born in 1701 and died in Lyon on 2 September 1763. – See their scholarship certificates as students at the Académie de Rome in Nouvelles Archives de l’Art français, 1879, p. 366. – The text of the original certificates can be found in the Archives nationales, O1 1088, p. 34 and 36.”
- Ibid.*, IX, p. 316.
- Ibid.*, IX, 362-3, De Troy to Orry, 5 February 1739.
- Paris, Musée du Louvre, RF 1985 46, on loan to the Musée Baron Martin, Gray.
- Naples, Chiesa del Gesù Nuovo.

Jean PILLEMENT (Lyon, 1728 – *id.*, 1808)

13. Fishermen on the Tagus, Portugal, 1790

Oil on canvas,61 x 86 cm. Signed and dated bottom left: “Jean Pillement 1790”
Provenance: Argentine, collection Francisco Mendizabal; New York, Sotheby’s, 20 May 1993, lot 124; New York, Otto Naumann, Ltd.; collection of the Hascoe family.
Literature: Unpublished.

The son of a silk designer for the royal silk manufactory in Lyon, Jean Pillement studied with the history painter Daniel Sarrabat before moving to Paris in 1743 to complete his apprenticeship at the Manufacture royale des Gobelins, which was then under the direction of Jean-Baptiste Oudry. Strongly influenced by Oudry, he did not limit his training to strict ornamentation and gradually developed a taste for landscape painting. In 1745, at just seventeen years of age, he embarked on an extensive five-year tour of the Iberian Peninsula. Although he visited the courts of Spain and Portugal, he was keen to give priority to his itinerant

work in contact with nature; in Lisbon he turned down the title of First Painter to King John V and the pension that went with it, so as not to “extinguish his desire to acquire knowledge through travel.”¹ He then settled in London from 1754 to 1760, where he acquired a solid reputation as an ornamental painter. After a tour of Italy, Pillement was employed by the Imperial Court in Vienna. Although his talents as a landscape painter were not yet recognised in Paris, which was still too wary of an artist judged to be too self-taught, King Stanislas Augustus of Poland took him into his service from 1765 to 1767, conferring on him the title of First Painter to the King. It was his time at the Warsaw court that finally established his reputation in France and encouraged commissions from people such as Marie-Antoinette, for whom he became one of the official painters in 1788. During the revolutionary decade, he left the troubles of Paris to retire to Pézenas, near Béziers, before returning to his native Lyon in 1800, where he died eight years later.

Dated 1790, our painting was produced in the south of France, where Pillement enjoyed the hospitality of his sister and the protection of the painter Jacques Gamelin, director of the Montpellier Academy of Arts. Against a sky slightly pink from the dawn, the artist has depicted a boat with wind-filled sails, making its way through the turbulent waters of the Tagus, accompanied on either side by sailors busily working on their boats, which are similarly buffeted by the waves. The swell hits the rocks and wooden poles in the foreground, as well as those surrounding the fishermen’s house on the right. Although the theme of the Lisbon estuary obviously evokes Pillement’s second visit to Portugal from 1780 to 1786, the composition, which is typical of the painter’s work, is more representative of the picturesque and idyllic visions of a completely reinterpreted harbour scene. This practice, typical of rococo *capriccios*, is rooted in knowledge gained from a close and detailed study of nature. The painter assembled elements from his repertoire of forms and figures gathered during his travels, using them repeatedly in his canvases and gouaches. The silhouette of the ruined tower that rises in the distance to the left, at the entrance to the channel, the sail-boat itself and the makeshift house flooded with light are just a few examples. In spite of everything, Pillement knew how to introduce great variety into this genre of painting, making each canvas a distinctive picture. This was due as much to the quality of his imagination as to the sheer range of his peregrinations. The agility of his brushwork, his refined finish and the use of a chromaticism that is both soft and slightly acidic always produce beguiling compositions suffused with tranquillity, in which one senses qualities stemming from the painter’s background as a decorator. The subject of the composition seems to suggest the transience of human existence at the mercy of natural forces, a questioning in keeping with the great tradition of Jacob van Ruisdael and the Dutch Golden Age. (Maximilien Ambroselli – tr. JH)

- Autobiographical memoir from 1764 (Lyon, Bibliothèque municipale), quoted by Maria Gordon-Smith, *Pillement*, Kraków, 2006, p. 362, note 24.



Clément JAYET (Langres, 1731 – Lyon, 1804)

14. Portrait of Jean-Jacques de Boissieu

Plaster,Height 60 cm.
Literature: Unpublished.

The sculptor Clément Jayet was not born in Lyon, but he was nevertheless one of the city’s most renowned sculptors in the second half of the 18th century, and one of the leading figures in the safe-keeping of works of art during the revolutionary period. In 1797, he and the painter Cogell drew up the *inventaire des tableaux destinés au museum* (inventory of paintings to be sent to the museum), and along with the sculptor Joseph Chinard, worked to save the Coustou brothers’ sculptures of the Rhône and the Saône from being melted down. Born in Langres, Jayet’s first apprenticeship was with his father, Abel Jayet, then in 1753-1754 in Paris with J-B Dupont, a teacher at the Académie de Saint-Luc. After the latter’s death in 1754 he studied until 1755 with Dupont’s widow. After Madame Dupont’s death, he moved to Lyon and in 1760 became permanently attached to the city by marrying Madeleine Drojat, a wigmaker’s daughter. Among his first commissions in Lyon were a statue of *Urania*, formerly on the meridian column in the Place des Cordeliers (1768), and the pulpit for the Church of the Sainte-Croix (1774-1778), neither of which has survived.¹

Jayet showed an aptitude for creating spectacular, large-scale terracotta busts, but he was also capable of creating more intimate, true-to-life portraits, which is the case with the work we are presenting here. The subject, in three-quarter view, wearing an open-neck shirt, a wig and gazes into the distance with a tender smile. We



can identify the model as the Lyon painter Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810). In the collections of the Académie des Sciences Belles-lettres et Arts de Lyon there is another copy of this plaster cast, which bears the old inscription *JJ de Boissieu* on its pedestal, as can be seen in a photograph published in 1914 in the catalogue of *Vieux Lyon à l’exposition internationale urbaine*.² Unfortunately, the Académie’s copy is now in a fairly advanced state of deterioration, having been broken after 1976 and with several pieces missing, which makes our copy an even more invaluable record.³ The identification of the model is strengthened by comparison with JJ de Boissieu’s *Autoportrait à la Cravate* (‘Self-Portrait with a Necktie’), dated circa 1770. It is in the Metropolitan Museum and bears striking similarities to our bust.⁴

Jayet was famous for his public commissions, but he was also a highly skilled portrait painter. He was very involved with Lyon society and forged strong links with other artists. At the only Salon des Arts held in Lyon (1786), he exhibited three terracotta busts: one of Donat Nonnotte, the city’s leading painter and director of the Free Drawing School, one of Abbé Antoine de Lacroix-Laval, a discerning art lover and member of the Académie des Sciences Belles-Lettres et Arts de Lyon, and one of Chevalier Guinet de Montverd. A number of other busts by the sculptor also exist, including one of Antoine Berjon (1788) in the Musée des Beaux-arts de Lyon⁵ and a portrait of Joseph Chalier in the Rijksmuseum, Amsterdam.⁶ (Michel Descours – tr. JH)

- Marius Audin, Eugène Vial, *Dictionnaire des Artistes Et Ouvriers d’Art de la France – LYONNAIS*, Vol. 1, Paris, Bibliothèque d’Art et d’archéologie, 1918, p. 454.
- Félix Desvernay, *Le vieux Lyon à l’exposition Internationale urbaine*, 1914, Lyon, Imprimerie Rey, 1915, Cat 130, p. 104-105.
- Le Palais Saint-Jean. Urbanisme, architecture, ameublement et collections*, Dossiers des archives municipales n°4, Lyon, archives municipales, 1992, cat. 97, p. 170.
- New York, Metropolitan Museum, Inv. 1986.301.
- Lyon, musée des Beaux-Arts, Inv. B-524.
- Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. BK-NM-12069.

Jean-François FORTY (Paris, active between 1775-90)

15. *Album comprising 38 drawings and 9 engravings of models of candelabra, candlesticks, firedogs, mantel clocks, wall-lights, cartel clocks, barometers, and chandeliers, drawings, c. 1775*

Pen, ink, and grey wash, 232 x 165 mm (each plate) ; 328 x 248 mm (the album) prints: plates 20, 28, 29 circa 1775-1787 (by Colinet), plate 2 dated 1884 (by "Ch. Cornu"), plates 27, 39, 40, 41 and 42 ("Imp. Delâtre Paris" [for Auguste (Marie) Delâtre (1822-1907)]).
Provenance : Italy (Villa Marchiò), the collection of Hugh Honour ; Italy (Lucca), the collection of Valter Fabiani.
Literature : Unpublished.

'Peu d'artistes, parmi les maîtres ornemanistes de la seconde moitié du XVIII^e siècle, ont fourni une œuvre aussi nombreuse et aussi variée que celle de Jean-François Forty'. Thus begins the foreword to the monograph of the complete *œuvre* of Jean-François Forty (1721-1790?) published in 1896 by the architect and collector Pierre Gelis-Didot (1853-1937).¹ Forty's *œuvre*, as we know it today, consists of several collections of engravings published in the 18th Century, in addition to that gathered by Gelis-Didot a century later. A very limited number of original drawings by the ornemaniste are extant, the majority of which can be found in the Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (which holds a *recueil* formerly in the collection of the Manufacture Denière), the Bibliothèque des Arts Décoratifs and the Bibliothèque des Beaux-Arts, as well as in several international institutions.

To our knowledge, no collection of drawings of the '*Œuvres de sculptures en bronze contenant girandoles, flambeaux, feux, pendules, bras, cartels, baromètres et lustres, inventées et dessinées par Jean François Forty*' is as complete as that offered here. Consisting of eight folders of six plates each² executed circa 1775 and intended to serve as models, this collection is a rare testimony to the unparalleled talent of this celebrated *ornemaniste* whose artistic creativity inspired the foremost *bronziers*, goldsmiths and other craftsmen of the 18th and 19th Centuries, and many more.

Executed in pen, India ink and wash, Forty's drawings are finished with a clean, accurate and definitive outline, as a set of preparatory drawings for engraving. A collection of engravings of his '*Œuvres de sculptures en bronze (...)*' was executed by A. Colinet and Augustin Nicolas Foin (1726-1759?) after the original drawings by Forty. It was published and marketed by Jacques-François Chéreau (1742-1794), one of the most important Parisian publishers and print dealers of the time, between 1775 (when Chéreau moved to the address featured on the *recueil*) and 1787 (when he ceased all activity)³. The publication between 1775 and 1787 of these engravings therefore provides a *terminus ante quem* for the execution of the original drawings offered here.

The projects executed by the ornemaniste in his '*Œuvres de sculpture en bronze (...)*' are of a wide variety. The symmetrical and



rigorous lines of his drawings, together with the ethereal qualities of his ornaments typify the '*style arabesque*' or '*goût étrusque*' of the 1780s, which had evolved from the more architectural '*goût grec*' of the previous decade. The *ornemaniste* used decorative motifs from Antiquity - following the then recent archaeological discoveries - but also employed various ornaments drawn from nature, such as acanthus leaves, vines, oak branches, eagle heads or snakes intertwined within elaborate foliage. Furthermore, he regularly used fantastic creatures such as sphinxes, naiads, triton children and other figures - so very characteristic of his *œuvre* - whose bodies terminate in acanthus scrolls.

DESIGN FOR A CANDLESTICK WITH FEMALE HERMS: A ROYAL MODEL?

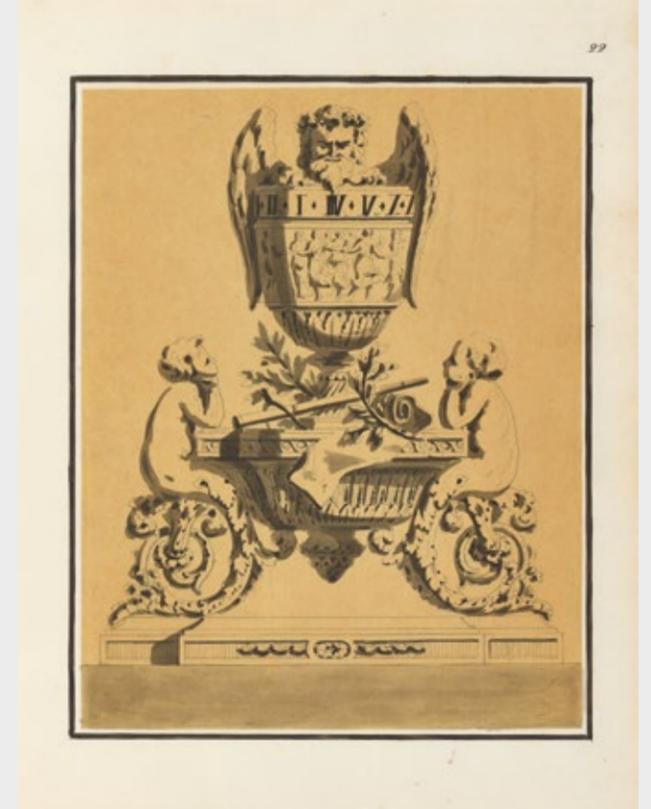
The result of an elaborate stylistic exercise, this design for a candlestick features three addorsed classically draped female herms, above a vine-wrapped pierced stem and a tripod base. The pronounced architectural nature of this drawing is here deftly attenuated by the floral swags which connect the female busts and adorn the nozzle (plate 11 of the present set, ill.).

The present drawing relates closely to a pair of candlesticks (originally a suite of four) delivered in 1781 by Claude-Jean Pitoin (1757-before 1806) *marchand fondeur* to the *Garde-Meuble*, for Marie-Antoinette's *Cabinet de la Méridienne* at Versailles, described by



Pierre Verlet as '*l'un des chefs d'œuvre du bronze doré au XVIII^e siècle*' [one of the masterpieces of 18th Century gilt-bronze production] now at the Wallace Collection, London (part. ill.).⁴ The year 1781 corresponds to the renovation of the Cabinet de la Méridienne by the architect Richard Mique shortly before the birth of the Dauphin, as evidenced by the *fleurs-de-lys* and dolphins featured on the pierced base of these elegant candlesticks. Pitoin - and by extension Mique who oversaw the design of the room - most certainly drew their inspiration from Forty's *oeuvre* and particularly from the present drawing.⁵

A further related pair of candlesticks attributed to the *ciseleur-doreur* Francois Remond (1747-1812) and executed c.1783-86 after a watercolour signed by Jean-Demosthene Dugourc (1749-1825) is in the Wallace Collection.⁶ Like Pitoin, Dugourc most certainly drew his inspiration from Forty's drawings given the significant interactions amongst the various *ornemanistes* of the late 18th Century and the cross-pollination of their designs. As Robiquet suggests in his monograph on the celebrated 18th Century *ciseleur-doreur* Pierre Gouthière (1732-1813) '*les albums de Forty et de Cauvet ont certainement contribué à l'inspiration des collaborateurs du ciseleur : Bélanger, Boizot, Dugourc ...*' [the collections of drawings by Forty certainly constituted a source of inspiration for the collaborators of the *ciseleur* : Bélanger, Boizot, Dugourc...].⁷



A CLASSICALLY DRAPED MAIDEN CANDELABRUM – AN ENDURING MODEL

Let us now turn to Forty's design for a candelabrum, which enjoyed a long-lived popularity both in the 18th and in the 19th Centuries and features a classically draped maiden holding aloft a cornucopia issuing three scrolled vine-wrapped branches (plate 7 of the present set, ill.). A remarkable illustration of the influence and significance of Forty's *oeuvre on the taste, styles and sensitivities of the time, this enduring model* was adapted in a multitude of forms (with variations to the rendering of the drapery, the maiden's posture, or the branches). This composition is reminiscent of a sketch executed by Gabriel de Saint-Aubin in 1761 for the Salon du Louvre featuring two classically draped maidens⁸ - and correlatively, of the sculptures executed by Etienne Falconet (1716-1791) for the Manufacture de Sèvres - though these two drawings differ markedly in their depiction of the maiden's pose and drapery.

The many related models dating from the late 18th Century include a pair of candelabra in the Residenz in Munich, a second pair in the Royal Castle in Warsaw,⁹ a third example at Buckingham Palace and another in the Louvre.¹⁰ A suite of four candelabra attributed to Rémond and executed in 1785 for the *marchand-mercier* Dominique Daguerre is in the Wallace Collection (part. ill.).¹¹

AN ELABORATE DESIGN FOR A 'PENDULE AUX PUTTI PENSEURS'

One of Forty's most ambitious designs is arguably that for a *pendule à cercle tournant* of pyramidal shape, the ovoid vase flanked by two pensive putti whose bodies terminate in acanthus scrolls, surmounted by an allegory of Time whose beard functions as a clock hand (plate 22 of the present *recueil*, ill.). This elaborate drawing is even more remarkable that it resembles a sketch more than a finished product or a preparatory drawing for an engraving. The allegory of Time, personified here by an elderly bearded man, recalls the flight of time so often represented on clocks by André-Charles Boulle – though most often depicted in the latter's compositions, holding a scythe, and positioned beneath the clock case.

These plump putti whose bodies terminate in acanthus scrolls are idiosyncratic of Forty's *œuvre* and a veritable leit-motif for the *ornemaniste*, as illustrated by another design for a '*pendule à cercle tournant*' featuring similarly clad addorsed putti (plate 20 of the present *recueil*). An engraving by Colinet after the latter drawing as well as a sketch by Forty of the same (though lacking the portrait medallion featured on the engraved version) are in the Metropolitan Museum in New York.¹² The same distinctive putti also feature on designs for a girandole and a portico clock, both of which are included in the set of drawings offered here (plates 2 and 21).

Whilst the faithful reproduction of Forty's designs was relatively modest under the *Ancien Régime*, the rediscovery during the *Second Empire* of the styles and taste from the previous century led to the '*copie fidèle des modèles gravés, et ceci grâce aux immenses progrès de la technique*' [the faithful reproduction of engraved materials, thanks to the important technological advances].¹³ The Manufacture Denière produced a plethora of works of art executed precisely after the original drawings by Forty then part of their collections,¹⁴ amongst which many models of clocks with addorsed putti executed after plate 20 of the present *recueil*.¹⁵ A clock of the same model is in the Museo de la Atalaya in Jerez de la Frontera, Spain.¹⁶

Much more than models intended to be reproduced in their entirety by bronziers or other craftsmen, Forty's designs represent '*une forme en soi de production artistique*' [a form of artistic production in itself].¹⁷ This freedom – or 'whimsicality' – so characteristic of his oeuvre lends a formidable dynamism to his compositions, as well as great artistic merit. This is particularly persuasive when comparing Forty's designs to those of other draughtsmen such as Jean-Louis Prieur (1732-1795) whose models of *chenets* (firedogs) with sphinxes, or wall-lights with basket-bearing children are certainly devoid of the complexities – but also of the charm that emanates – from Forty's corresponding designs (plates 17 and 29 of the present set).¹⁸

As discussed earlier, the greatest architects and *ornemanistes* of the late 18th Century – such as Dugourc and François-Joseph Bélanger (1744-1818) – certainly drew their inspiration

from Forty's designs as part of the formulation of their own projects. It is Gouthière however who seems to have been most heavily inspired by Forty's *chefs-d'oeuvre*, as evidenced by the *bronzier's* use of elements from Forty's classic iconography (e.g., winged sphinxes terminating in acanthus scrolls,¹⁹ naiads and other mythical figures) as well as the latter's *projets de serrurerie* (e.g., windowsills and handrails) as seen on the friezes of some of the chimneypieces by Gouthière.²⁰

The plates which form part of this unique set of drawings were meticulously assembled by the late Hugh Honour FRSL (1927-2016), one of the most important English art historians of the 20th Century, and an author of celebrated works such as *Chinoiserie: The Vision of Cathay* (1961), *Companion Guide to Venice* (1965), and *A World History of Art* (1982) which he co-wrote with John Fleming (1919-2001). This Italophile was also an authority on the *oeuvre* of the sculptor Antonio Canova, as well as an important collector of Grand Tour sculpture. (Anne Qaimmaqami – tr. Anne Qaimmaqami)

ill. 1. (p. 44) Claude-Jean Pitoin, *Flambeau* (from a pair) for the Cabinet de la Méridienne in Versailles, 1781, gilt bronze and blue enamel, 25.4 cm, London, Wallace Collection, Inv. F164.

ill. 2. (p. 46) Attributed to François Rémond, *Paire de candélabres*, c. 1787, gilt bronze, patinated bronze and turquoise marble, 133.5 cm, London, Wallace Collection, Inv. F142.

1. P. Gélis-Didot, *L'oeuvre de Jean-Fr. Forty, dessinateur et graveur, cent dix planches photographiées sur les estampes originales*, Paris, 1896.

2. Lacking a design for a barometer.

3. J. Daniau, *Jean-François Forty, ornemaniste au XVIII^e siècle, Mémoire de Maîtrise* ('MA dissertation'), under the supervision of Messrs. Alain Mérot and Thibaut Wolvesperges, University of Paris IV – Sorbonne, September 2003, p. 19-20.

4. P. Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, Picard, Paris, 2003, p. 38, fig. 29.

5. A suite of four wall-lights also delivered by Pitoin in 1781 for the Cabinet de la Méridienne relates very closely to plate 30 of the present *recueil* (Los Angeles, Getty Museum, Inv. 99.DF.20).

6. P. Hughes, *The Wallace Collection Catalogue of Furniture III*, Londres, 1996, F174-5, p. 1249-50. The watercolour by Dugourc is in the Musée des Arts Décoratifs (Inv. GF 21 no. 38.378).

7. J. Robiquet, G. Roux, *Gouthière. Sa vie, son oeuvre. Essai de catalogue raisonné*, Paris, H. Laurens, 1912, p. 76.

8. H. Ottomeyer et P. Proschel, *Vergoldete Bronzen, Klinkhardt & Biermann*, Munich, 1986, vol. I, p. 254, fig. 4.7.1.

9. *Ibid.*, p. 211, fig. XXIX et p. 255, figs.4.7.4 and 4.7.5, respectively.

10. D. Alcouffe et al., *Les bronzes d'ameublement du Louvre*, Faton, Dijon, 2004, p. 176, fig.90 (Inv. OA5246-5247).

11. P. Hughes, 1996, *op.cit.*, p. 1271-1276, cat no. 251 (F142-F145).

12. Tardy, *La pendule française des origines à nos jours*, Tardy, Paris, 1976, Part II, p. 285, fig. 2 (engraving).

13. J. Daniau, 2003, *op.cit.*, p. 86.

14. P. Kjellberg, *Les bronzes du XIX^e siècle, Dictionnaire des sculpteurs*, Editions de l'Amateur, Paris, 1987, p. 659.

15. Christie's, New York, 28 October 2014, lot 38.

16. H. Ottomeyer, P. Proschel, 1986, *op.cit.*, p. 427, fig. 6.3.17.

17. *Ibid.*, p. 22.

18. Designs by Prieur in the Musée des Arts Décoratifs (Inv. 8485 and 8522)

ill. *Ibid.*, p. 169, fig. 3.4.14 et p. 288, fig.4.16.1.

19. The distinctive winged figures illustrated namely in plate 28 of the present set feature on the base of the superb celadon vase executed by Gouthière in 1782, after the design by Bélanger, for the duc d'Aumont (1709-1782), now in the Musée du Louvre (D. Alcouffe, 2004, *op.cit.*, p. 245-246, fig. 123).

20. A. Forray-Carlier, 'Gouthière's Network of Architects and Designers', C. Vignon et C. Baulez, *Pierre Gouthière, Virtuoso Gilder at the French Court*, exhib. cat., The Frick Collection, New York, 2016, p. 91-93.

Joseph CHINARD (Lyon, 1756 – *id.*, 1813)

Born in Lyon in 1756, Joseph Chinard trained at the local drawing school and in the studio of the sculptor Barthélémy Blaise. His integration in Lyonnais social circles secured him commissions from the clergy and enlightened art lovers. In 1784, the protection of Jean-Marie de Lafont, baron de Juys, allowed him to spend three years in Rome. He came back with a prize for his *Perseus and Andromeda* (1786), won in a competition organized by the Academy of Saint Luke. He continued to receive a great number of commissions, from individual patrons and from institutions (a *Virgin Mary* for the cathedral of Belley). The political upheavals of the Revolution resulted in the cancellation of a major project, the *Monument to Bayard* for the city of Grenoble. During a second trip to Rome, Chinard's open hostility toward the papal authorities and his republican convictions led him to be imprisoned in the Castel Sant'Angelo. To obtain his liberation in November 1792, the National Convention had needed to intervene. This misadventure made him a celebrity in Lyon and brought on official commissions for the decoration of festivals and ceremonies, as well as a position in the *Conservatoire des Arts* in charge of handling the confiscations. In 1796 the *Institut national* made him an associate and in 1800 he was among the founding member of the *Athénée de Lyon*. Sojourns in Paris around that time allowed him to gain the support of rich Lyonnais in the capital, in particular the Récamier couple, and to meet members of the imperial family. His establishment in Carrara from 1804 procured him the protection of Elisa Bonaparte, but resulted also in frequent conflicts with her administration. Back in France by 1808, he settled the following year in Lyon, where he was professor of sculpture and continued to respond to private commissions for portrait busts. Though Chinard shared with his contemporaries a passion for the antique, he was inclined toward a sober naturalism, rather than an engagement with metaphysical considerations on the *beau idéal*. His art is always executed with a taste for refinement, based on formal rhythms, delicacy of ornament, and diversity of material effects.

16. *Friendship or Lyrical Poetry*

Oval medallion in white marble, 34 x 25 cm.

Signed near the lower edge, center: "CHINARD F"

Provenance: Roanne, château de Matel, collection Mme Poulot (1904).

Literature: Eugène Vial, *Catalogue illustré de l'exposition rétrospective des artistes lyonnais, peintres et sculpteurs...*, Lyon, 1904, p. 156, cat. 749 (not illustrated).

Marius Audin, Eugène Vial, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France, Lyonnais*, Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1918-1919, vol. 1, p. 189 (not illustrated).

During his first Roman visit, Chinard studied the antiques in the Vatican's Museo Pio-Clementino closely. Even before his trip, he made small reliefs for his clients in Lyon, with themes

taken from antiquity. The *Journal de Lyon* (5 July 1786, no.14, p. 217) mentions that several works are on show in his studio, prior to their exhibition at the local Salon. This oval relief in white marble is characteristic of his output upon his return from Rome. It presents a woman embracing an urn adorned with a laurel branch, positioned on a column with a vase and a crown on the ground at its base. To the left of the figure is a tree stump on which a scroll and a flute are attached. This allegory on the theme of eternal regret is not easily explained and has been identified as *Friendship or Lyrical Poetry*, but it could also be a generic sentimental image.

According to an unpublished note by Madeleine Rocher-Jauneau in the Musée des Beaux-Arts de Lyon, the relief is the pendant to *Cupid Leaning on a Column*, a marble of the same size, signed and dated 1788, once in the collection of Eugène Kraemer (2nd sale, Paris, 1913), then with the Lyonnais editors and publishers Cumin and Masson (c. 1918), and today untraced. The two are in similar frames (polychrome wood imitating porphyry and gilded). The Musée des Arts décoratifs de Lyon has a comparable pair of reliefs, also signed and dated 1788 (MAD 1142).

The catalogue of the *Exposition rétrospective des artistes lyonnais* of 1904 indicates that the marble relief belonged at the time to the Poulot family in Roanne. Commanding officer Jules Augustin Poulot (1826-1897), aide-de-camp to Maréchal de Castellane, had formed a collection of works by artists



from the Lyonnais region, housed in the domain of his wife, Eugénie Michel-Poulot. The relief was among the artworks he owned, along with a *Self-Portrait* painted by Nicolas-Benjamin Delapierre, today in the Musée des Arts décoratifs de Lyon. The family collection was probably dispersed in 1941 when the collector's daughter Noémie Poulot sold the château.

THE MEDALLION PORTRAITS

Some twenty years before Chinard began to model medallion portraits in 1786, two sculptors, Jean-Baptiste Nini et Dominique Chassel freed the genre from its usual monumental and funerary applications and transformed it into an object that could be hung on the wall of one's home. The taste for such small portraits was founded on the commerce of celebrity and on the allure of sentiment. Less expensive and more intimate than the portrait bust, the medallion was pleasing to a broad clientele. During his first trip to Rome, Chinard took up the practice and on his return, he made a large number of small medallion portraits for notabilities in Lyon, his main patrons. Inspired by medals, especially the solemnity of the profile portrait, his medallions manage to reconcile the naturalism sought by his predecessors and the new taste for an idealized image based on the antique. He rejects the illusion of depth produced by having the sitter's body rest on the lower border of the medallion. The head and bust of his sitters are free-floating in the middle of the plaque, often enlivened by delicately incised horizontal lines. This removes them from their usual social environment, evoked only by the minutely detailed costume and the hairstyle.

Chinard's medallions measure generally between 19 and 25 centimeters in diameter and today can be found in a great number of public and private collections. The technical process began with a clay model, usually fired to give it hardness (terra-cotta), from which a mold was made, sometimes with the help of a specialist artisan. Chinard would then produce casts in plaster or, more often, in clay by *estampage*, meaning by pressing down the clay into the mold. While the cast was still humid, he reworked details and proudly inscribed his signature. A final firing of the cast ensured its preservation. In some instances, a slip or patina was applied to vary the aspect of the cast, for example to set off the figure from the background plaque or to give the medallion the appearance of bronze. The circumstances surrounding each medallion are different, which explains why some are only in plaster and others only in terra-cotta, some cast only once while others more than a dozen times. To respond to the demand of collectors of Revolutionary memorabilia at the end of the 19th century, original molds, and even a newly fabricated mold (*surmoulage*) of certain medallions were used to make casts, in particular the one mistakenly identified as Charlotte Corday, her hair wrapped in a scarf with a cockade pinned to it. The medallions are often dated, sometimes to a specific day, suggesting

that they were modeled quickly. Other means to determine their chronology are the formulas for the signature, as well as the costume of the sitter. During the Consulate and Empire, neither the monumental commissions, nor the busts of the imperial family, the dignitaries of the regime, and military officers kept the Lyonnais sculptor from continuing to produce his medallions, at least until 1810. They form a gallery of sensitively portrayed contemporaries that has greatly contributed to his reputation.



17. *Portrait of a military officer, profile turned to the right, 1787*

Plaster; the background is treated lightly with a cream-colored slip. Diameter 21.5 cm Signed: "Chinard a rome / 1787"

This portrait of a young officer shows Chinard's capacity to enliven his sitters despite the rigor of the profile pose and of the bust cut off at the chest. His taste for decorative flourishes is visible in the treatment of the military costume and hairpiece.

A terra-cotta version of this medallion was acquired in 2012 by The Clark Art Institute of Williamstown.



18. *Portrait of man, profile turned to the right, c. 1788-1789*

Terra-cotta Diameter 22 cm Signed: "Chinard à Lyon"

The sitter appears to be about forty years old, dressed without ostentation and wearing a wig with a "rat's tail" that became fashionable during the reign of Louis XV. The expression on his face suggests a social reserve proper to the well-to-do society of Lyon that constituted Chinard's principal clientele on the eve of the Revolution. The succinct signature is common on his work from this period.



19. *Portrait of an Officer of the Dragoons, profile turned to the right, c. 1788-1790*

Patinated plaster, 24.5 x 21 cm. Signed: "Chinard à [Lyon]" Provenance: Collection Émile Lévy (1909). Literature: Paul Vitry, *Catalogue de l'Exposition d'œuvres du sculpteur Chinard de Lyon au Pavillon de Marsan (Palais du Louvre)*, Paris, 1909, p. 53, no. 101.

According to a typed note glued on the back of the medallion, this is the version exhibited in Paris in 1909. The absence of a cockade on the distinctive headgear of dragoon regiments suggests an execution on the eve or during the first years of the Revolution. Despite the importance given to the military uniform and the attention it commands, the good-natured expression on the face of the anonymous officer come across forcefully.



20. *Portrait of a man, profile turned to the right, c. 1788-1790*

Terra-cotta, with a bronze-colored patina Diameter 19.5 cm Signed: "Chinard de Lyon"

Liveliness both in execution and in expression characterize this medallion, the portrait of an elegant but unknown young man. The signature "de Lyon" suggests Chinard's willingness to identify with the city of his birth.



21. *Portrait of Jean-Baptiste-Louis Faivre (also Lefavre or Le Faivre) (1766-1798), 1792*

Terra-cotta; the background is treated with a grayish-pink slip. Diameter 23 cm Signed: "CHINARD. ROME 1792"

Chinard modeled the portraits of several artists from his entourage during his second visit to Rome, including this one of Faivre, an architect-pensionnaire at the French Academy. His identity is furnished by a portrait print dated from the Year 6 (1797-1798), engraved by François-Louis Gounod after a drawing by Jean-Baptiste Wicar (ill. 1). The print was an homage by his close friends to their comrade who died prematurely on 7 April 1798. The letter of the print indicates that Faivre's profile was drawn by Wicar during the first year of the Republic (1792-1793), clearly after the medallion by Chinard though he is not cited. An anonymous drawing freely inspired by the medallion is preserved among the papers of the Pierre-Adrien Pâris in the municipal library of Besançon, along with other documents concerning Faivre.

The animosity that greeted young French artists in Rome in 1792, whether they were of the French Academy or not, encouraged their bonding together and the exchange of portraits as markers of friendship. Chinard modeled a portrait medallion of Anne-Louis Girodet, now in the Boston Museum of Fine Arts. But rather than the Roman austerity of Girodet's profile, his shoulders bare and his hair short à la Titus, the portrait of Faivre insists on the juvenile charm of the young man: the lips are slightly parted, the head is crowned by an abundance of curls, the cravat billows effusively, and the vest and waistcoat are snugly fitted.

Another cast in terra-cotta, sandy gray in color, with an identical inscription, is in a Paris private collection.



22. *Portrait of a man wearing a wool bonnet with tassels and a cockade, profile turned to the right, 1794*

Terra-cotta, Diameter 21.5 cm. Signed: "Chinard à l'hôtel com. Prison / Le 30 pluviôse" Provenance: Sale Arcole, Paris, 11 March 1988, no 50.

In notes preserved in the Musée des Beaux-Arts de Lyon, Madeleine Rocher-Hauneau remarks on the coincidence of the date inscribed on the medallion, corresponding to 18 February 1794, and that of the last appearance of Chinard in front of his judges. His moderate political positions had landed him in prison, and on that day he was freed thanks to the testimony of friends who reassured the court of the sincerity of his patriotism.

The sitter for this medallion executed with great care was probably not one of the officials who defended Chinard, but more likely an employee of the prison, perhaps a former soldier. The humanity and sensibility of the sculptor shows respect for the man of the people, reserved, modestly dressed, hair in disarray, who signals discreetly by his cockade that he adheres to the republican order of the day.



23. *Portrait of a man, profile turned to the left (perhaps “citoyen Damour”), c. 1796–1800*

Terra-cotta, with a bronze-colored patina, Diameter 25 cm. Signed: “Chinard, membre de plusieurs académies”

This incarnation of the French Revolutionary is one of Chinard’s medallions for which a large number of casts are known. Revealed by the one in the Penha-Longa collection (illustrated in the sale catalogue, 2 December 1911, no. 27), the medallion, in terra-cotta versions like this one, is in the Petit-Palais in Paris and in the Rhode Island School of Design in Providence. Several other casts, some in plaster, have gone through the saleroom. According to the notes of Madeleine Rocher-Jauneau, a plaster in private hands bears the annotation, *le citoyen Damour*, that Lyonnais historians have wanted to identify with an innkeeper in Vaise, on the outskirts of the city. She also mentions a smaller version in unfired clay (diameter 19 cm), oddly signed *Chinard a lion*.

The signature presents the sculptor as a member of “several academies”. This is more or less true given his academic prize in Rome in 1786 and his election as a correspondent of the *Institut national* in 1796 and is further justified by his affiliation with the Athénée de Lyon in 1800. The Consular government discouraged and finally banned wearing the tricolor cockade. (Philippe Bordes – tr. Philippe Bordes)

ill. 1 (p. 54) Jean-Baptiste Wicard, *Portrait de Jean-Baptiste Louis Faivre, architecte*, after François Louis Gounod, print, 23.2 x 17.5 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, Inv. LP89.106.2.

1. My thanks go to Marc-Henri Jourdan for kindly providing me with this information.

Pierre Nicolas LEGRAND DE SÉRANT

(Pont-l’Évêque, 1758 – Bern, 1829)

24. *The Fall of Phaëton, c. 1799*

Oil on canvas, 111 x 126 cm.

Provenance: Sale Paris, Tajan, 12 June 1995, n° 90.

Literature: Unpublished.

Exhibition: Salon of 1799, no. 201 (in the livret the dimensions are inverted, 130 x 108 cm).

For his training, Legrand went to Rouen, attracted by the reputation of the director of the local drawing academy, Jean-Baptiste Descamps. In 1784, he sent to an exhibition in Lille no less than

seventeen paintings and eight drawings. Four years later, he was residing in a village north of Tours, the home region of his wife. (For a more detailed biography, see the catalogue *Varia 2022*, p. 18–19.) During the Revolutionary period, he painted genre scenes and mildly erotic subjects. In the Spring of 1794, he submitted *The Mayor and Council of Trier Presenting the Keys of the City to the Representatives of the French People* for the contest organized by the Committee of Public Safety. This won him a second prize and an official commission for subject of his choice. In response, he painted the *Death of Pliny* that he sent to the Salon in 1799. The large-scale canvas was sent to the museum in Dijon, where in the early years of the Second Empire its track was lost. At the same Salon, he exhibited this *Fall of Phaëton*, a powerful expression of early romanticism, heralding the apocalyptic scenes of John Martin.

Legrand follows closely the text of Ovid’s *Metamorphoses*, in his entry for the *livret*: “It is the moment when Mother Earth ablaze addresses her prayer to Jupiter. Surrounding this goddess, mothers in despair, pressing their newborns against their bosoms. These innocent creatures seem to be imploring their common mother; the goddess is answered, for Jupiter with his lightning strikes down the presumptuous young man whose ignorance and vanity almost destroyed humankind.” Legrand paints Cybele on her chariot drawn by tired-out lions, amid scenes of desolation and death. The Nature goddess attempts to protect herself from the heat and looks to Jupiter, hidden in the clouds, who directs his thunderbolt against Phaëton. As in the lost painting of the *Death of Pliny*, a volcanic eruption is central to the scene. The infernal setting comprises the menacing figures of the Serpent and the Scorpion, emerging from the constellations shaken up by the heat of the Sun’s chariot on its erratic course. The way Legrand imagines the intertwined bodies of



poor Phaëton and his four steeds, topsy-turvy, is a variation on a motif invented by Michelangelo, whose version of the subject was well known and much admired.

The Salon critics had difficulty coming to terms with unleashed drama of Legrand’s pictures. Responsive to the grandeur of the spectacle, one suggested that they would be appropriate models for the panorama, a new kind of artistic show that had recently opened.¹ Referring to the *Fall of Phaëton*, others invoke a “varnish tone” or an “imbroglio”.² They were perplexed by the gloominess, the preciously colored highlights, the supple figures, and the multiple incidents, at a time when admiration for the antique encouraged aiming for composure and purity in painting. Going against the trends of his time, Legrand comes off as a highly audacious artist, whose singularity in only now gaining recognition.

In later years, with the *Birth of the King of Rome* at the Salon of 1812, he proclaimed his support of the Empire, and after the return of the Bourbons, he stepped in line with the royal regime. Having long nurtured profitable contacts in Switzerland, he settled in Bern. It became his adopted home, where he remained active until his death in 1829. (Philippe Bordes – tr. Philippe Bordes)

1. *Journal des arts, de littérature et de commerce*, no. 10, 20 fructidor Year 7 (6 September 1799), p. 8.

2. *Journal des arts, de littérature et de commerce*, no. 11, 25 fructidor Year 7 (11 September 1799), p.

Jean-Baptiste ISABEY (Nancy, 1767 – Paris, 1855)

25. *Portrait of Joseph Chinard, c. 1810*

Black chalk, stumping, heightened in white with chalk and gouache, on vellum, 27.5 x 21 cm.

Provenance: Lyon, Collection Étienne Grafe (also Graefe).

Literature: Unpublished.

Elected as a correspondent of the *Institut national* in 1796 with David’s support, the Lyonnais sculptor enjoyed the protection of his compatriots, the banker Jacques Récamier and his wife Juliette, one of the queens of fashion in Paris. His bust of Juliette was much acclaimed at the Salon of 1798. However, because of his independent personality and his attachment to the city of his birth, he never truly integrated the Parisian artistic milieu. His absence from the *Reunion of Artists in Isabey’s Studio*, also exhibited with success at the Salon in 1798 by Louis-Léopold Boilly is nonetheless surprising, for Chinard produced a medallion portrait of Boilly bearing warm dedication to his friend and he modeled a small bust of Isabey.¹ Such swaps among artists were a common practice, motivated by mutual sympathy or simply connected interests.

During the Directory, Isabey succeeded in becoming a fashionable artist thanks to his talent as a draftsman and a miniature painter, but also to his calculating ambition and social skills. He

provided the wealthy new elites with distinctive forms of elegance with which they could identify. He shared with Chinard a similarly pragmatic attitude and the satisfaction of having developed an ideal of modern beauty that flattered their contemporaries. During the Empire, the prestigious commissions Chinard received from Napoleon’s family probably led Isabey to get closer to the sculptor and to draw his portrait, for which he kept the oval format that he was familiar with as a miniaturist. Chinard appears old by comparison with the miniature his friend Jean François Soiron had signed in the Year 9 (1800–1801), thus suggesting a date for Isabey’s drawing between the sculptor’s return to France in 1808, after a long stay in Carrara, and his death in 1813 at the age of fifty-seven. In Carrara he had endured some hardships, and the first signs of the illness that led to his early death had appeared. Furthermore, François Pupil has noted that Isabey toward the end of the Empire drew increasingly on vellum.²

Chinard’s celebrity and his precocious death raised a demand for copies of this portrait, all on paper, none having the degree of delicacy permitted by the grain of the vellum. Its quality is comparable to the portrait Isabey drew of François Gérard, recently seen at auction.³ At least three copies can be cited: one rather weak, with the head tilted slightly up, that was with Galerie Mazarini in Lyon in 2014; another presently unlocated, but known from a photograph in the files of



the Musée des Beaux-Arts of Nancy, that appears somewhat lifeless and according to Pupil was offered for sale by Patrick Weiler in 1994; and the version that Paul Vitry reproduced as the frontispiece of the catalogue of the *Exposition d'œuvres du sculpteur Chinard de Lyon (1756-1813) au Pavillon de Marsan (Palais du Louvre)* in 1909, at that time in the Genin collection in Lyon. From the poor quality of the reproduction, the handling seems less detailed than the original, with some differences, notably in the embroidery on the waistcoat and the treatment of the hair curls. (Philippe Bordes – tr. Philippe Bordes)

1. The bronze medallion portrait of Boilly is in the Palais des Beaux-Arts of Lille. The plaster bust of Isabey, formerly in the collection of Edmond Taigny, was sold in Paris, Sotheby's, 15 September 2017, no. 16.
2. François Pupil, *Jean-Baptiste Isabey portraitiste de l'Europe*, exhib. cat., (Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau, Musée des Beaux-Arts de Nancy, 2005-2006), Paris, 2005, p. 61.
3. Sale Paris, Auctioneers Kapandji-Morhange, 18 December 2015, no. 50.

Charles MEYNIER (Paris, 1768 – *id.*, 1832)

26. *The Ashes of Phocion, sketch, c. 1819*

Oil on canvas over black chalk lines, 41 x 33.5 cm.
Signed lower left: "Meynier"
Provenance: Paris, private collection, by descent since the early 20th century.
Literature: Unpublished.

Charles Meynier, born under the Ancien Régime, had a career as a painter that ran smoothly despite the constant changes of regime at the end of the 18th and beginning of the 19th century. However,



it was under the French Empire that he reached his peak. He entered the Académie Royale de Peinture et de Sculpture in 1782, and joined the atelier of the great neoclassical master François-André Vincent, one of the two great ateliers of the time, the other being that of David. In 1789, Meynier won the Grand Prix at the Académie Royale with *Joseph reconnu par ses frères* ('Joseph, recognised by his brothers'). This meant leaving Paris and continuing his training at the Académie de France in Rome. Driven out of Rome by the anti-French riots, he headed for Florence, where he met up with his friend François-Xavier Fabre. On his return to Paris, he exhibited for the first time at the Salon of 1795 where he presented three works: *Androclès* ('Androcles'), *L'Amour adolescent pleurant sur le portrait de Psyché qu'il a perdue* ('Adolescent Love weeping over the portrait of his lost Psyche') and *Une bacchante réveillée par un jeune faune* ('A Bacchante awakened by a young faun'). From then on, Meynier became a regular at the Salon. He became an official painter in 1801, when he received his first official commission, which was to decorate the central ceiling of the Salle des Empereurs in the Galerie des Antiques.¹ From then on, public and private commissions followed on each other's heels: drawings for the bas-reliefs and statues on the triumphal arch at the Carrousel, decorations for the ceiling of the salon in the Appartements des Enfants de France and that of the apartment of Monsieur at the Tuileries, as well as decorations for the ceilings of the Bourse, and more.² Although Meynier also had a number of private patrons, he did not devote his energies to portrait painting, unlike many of his fellow artists. From 1819 onwards, his career as a painter ran parallel to his work as a professor at the École des Beaux-Arts. That same year, while he was working on the ceiling of the grand staircase of the Musée Royal in the Louvre, he also exhibited a large-scale painting at the Salon, entitled *Les Cendres de Phocion* ('The Ashes of Phocion'), the subject of our sketch.

This unusual and difficult subject recalls Meynier's predilection for literary themes seldom rendered in painting. Meynier was particularly inspired by the story of the Athenian general and politician Phocion, the subject of one of Plutarch's *Lives*, a copy of which he had in his extensive library. Unjustly condemned to death and denied a burial, Phocion's body was burnt near Megara.

Poussin had tackled the same theme in 1648 in two paintings: *Landscape with the Funeral of Phocion*³ and *Landscape with the Ashes of Phocion*.⁴ Meynier, however, eschewed landscape to depict the episode in all its drama and pathos. This, in the famous 16th century English translation by Sir Thomas North, is the passage he has illustrated [16th century spelling *passim*]:

"Furthermore, there was a gentlewoman of Megara, who coming by chance that way, with her gentlewomen, where his body was but newly burnt : she caused the earth to be cast up a little where the body was burnt, and made it like to a hollow tombe, whereupon she did use such sprinklings and effusions, as are commonly done at the funeralls of the dead : and then, taking up his bones in her lappe in the night, she brought them home, and buried them in her harth, saying : Ô deare harth, to thee I bequeath the reliques of this noble and good man, and pray thee to keepe them faithfully, to bring them one day to the grave of his auncesters, when the Athenians shall come to confesse the fault and wrong they have done unto him."⁵

The painting was acclaimed at the Salon and acquired by Louis XVIII for the sum of 8,000 francs. Unfortunately, today we know this work, which belonged to the Musée du Louvre,⁶ only through the engraving by Normand for Landon (ill.1).⁷ As part of the second campaign of consignments to provincial institutions, the painting was marked "Province" in Villot's inventory of 1872. Then, in 1882, the work was supposed to be sent to the Musée de Rochefort-sur-Mer, but was eventually redirected to the Préfecture du Lot in the same year, which is when all trace of the painting was lost.⁸ Although we know the final composition from the engraving, the genesis of the work is documented by several drawings, as Meynier was in the habit of drawing or painting numerous sketches for his projects. Two drawings on this theme have already been referenced. One, signed, dedicated and given to François-Xavier Fabre⁹ (ill. 2), the second identified on the Paris art market.¹⁰ According to the probate inventory of the artist's estate, there were "six studies for *Les cendres de Phocion*", which, judging by their references, probably corresponded to preparatory drawings.¹¹ A third preparatory drawing, which recently reappeared in a private collection, has been kindly brought to our attention by Isabelle Mayer-Michalon.¹²

Our sketch has never been seen in public; it belonged to a private collection in Paris that had owned it since the beginning of the 20th century, and has only recently reappeared on the art market. Our work is also absent from the probate inventory for the sale after the artist's death. There would therefore have been at least ten preparatory works extant for the 1819 painting: the three drawings already mentioned, the six sketches listed in the sale of the artist's estate, and our oil on canvas. This number of preparatory works is not surprising, however, as Meynier usually did a lot of them; he was a meticulous artist and gave a great deal of thought to the layout of a composition in order to arrive at the ideal formula. In the drawings already known and mentioned, although many details vary, the overall composition is quite similar, but still a long way from the painting in the Salon of 1819. Our sketch shows further modifications and could, in the genesis of the work, be closer to the final painting because of the position of the patriarch, who has ended up standing. However, Meynier has not yet created

the opening through which the bearer of the oil lamp is leaving, which creates a real sense of perspective and openness in this very intimate scene. There are also a number of changes between the two drawings and our work: the weapons, the utensils for the libations, the furniture, and also the placement of the various protagonists. He moves the group, made up of the patriarch, the young child and the two young women, towards the mother, who is laying the remains of Phocion under the floor of their home. As mentioned earlier, the head of the family is standing in our composition and one of the young women is now standing next to the wife. However, Meynier goes back to the idea he had used in the drawing given to Fabre by placing a diagonal beam of bright light guiding the viewer's gaze to Phocion's ashes and adding a heightened sense of pathos to the scene. The reappearance of the present work has also spotlighted a new element that neither the known drawings nor the engraving allowed us to appreciate until now: the treatment of colour. Meynier has applied a layer of colour to an underlying drawing that is visible to the naked eye, making it possible to see a number of retouches. The composition, mainly in gradations of greys and browns, is punctuated by broken shades of yellow, green and red on the women's tunics. Finally, a few impasto strokes of white on the mother's veil draw the light onto the main action of the scene.

As our sketch does not appear in the probate inventory of the artist's studio, the question arises as to what it was intended for. It may have been a preparatory sketch given to one of his pupils, or sold during the artist's lifetime, enabling him to earn extra income while waiting for a public commission to be paid for. (S. A.-T. – tr. JH)

ill. 1 (p. 62) Charles Normand, after Charles Meynier, *Les Cendres de Phocion*, line engraving, 1820, Paris, Musée du Louvre, L 3745.

ill. 2 (p. 62) Charles Meynier, *Les Cendres de Phocion*, pen, black ink and sepia wash over black chalk lines, 37 x 45.5 cm, Montpellier, Musée Fabre, Inv. 837.1.228.

1. Now the *Salon de la Reine*. The initial project was *The dedication by Titus of the Temple of Peace*, in which he had grouped together the great masterpieces of the arts, but it was eventually replaced by *The Earth receiving the code of Roman laws dictated by Nature, Justice and Wisdom from the emperors Adrian and Justinian*.
2. Full biography of the artist in Isabelle Mayer-Michalon, *Charles Meynier. 1763-1832*, Paris, Arthena, 2008, p. 236-258.
3. Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 2356.
4. Liverpool, Walker Art Gallery, Inv. WAG 10350.
5. *Plutarch's Lives Of the Noble Grecians and Romanes*, Englished by Sir Thomas North, 1579 (London, David Nutt, 1896), Vol 5, p 107-108. Online: https://archive.org/details/plutarchslivestr05plut_1/page/n9/mode/2up?q=Phocion
6. The painting was listed under inventory number Inv. 6619, see Mayer-Michalon, 2008, *op. cit.*, *P.72, p. 155-156.
7. *Ibid.*, repr.
8. *Ibid.*
9. Montpellier, Musée Fabre, Inv. 837.1.228. See Mayer-Michalon, *op. cit.*, D. 102, p. 213, repr. p 212.
10. *Ibid.*, D. 103, repr. p. 213.
11. Listed as lot number 42. of the "Études de traits faits sur nature pour l'exécution des tableaux" in the catalogue of the probate sale of the estate of Charles Meynier, which took place from 26 November to 4 December 1832. See Mayer-Michalon, 2008, *op. cit.*, p. 287.
12. I am deeply grateful to Isabelle Mayer-Michalon for her help with the research that gave rise to this text.

Philipp VEIT (Berlin, 1793 – Mainz, 1877)

27. *Dante, Beatrice, the Empress Constance, the Poor Clare Piccarda Donati, Romée de Villeneuve, and the Emperor Justinian; study for the ceiling of the Dante room in the Casino Massimo in Rome, c. 1818.*

Graphite, beige wash, highlights of gold dust, 21.2 x 35.8 cm.
Literature: Unpublished.



28. *Dante and Beatrice, framed on the left by Thomas Aquinas, Albertus Magnus and Dionysius Areopagite, and on the right by John Chrysostom, Nathan and Bonaventure of Bagnoregio; study for the ceiling of the Dante room in the Casino Massimo in Rome, c. 1818*

Graphite, beige wash, highlights of gold dust, 19.6 x 38.5 cm.
Literature: Unpublished.



Although less well known than Johann Friedrich Overbeck or Peter von Cornelius, Philipp Veit was nevertheless one of the most important representatives of the Nazarene brotherhood in Rome at the beginning of the 19th century.¹ The son of a Jewish

banker, Veit grew up in a cultured atmosphere in Berlin. His mother was the daughter of the philosopher Moses Mendelssohn, and Phillip was still a child when she took him to live with Friedrich Schlegel, who became her second husband. In 1809, together with his brother Jonas, he entered the Academy of Fine Arts in Dresden, where he was a pupil of Friedrich Matthäi and Caspar David Friedrich, until, after two years, he decided that he had nothing more to gain from this training. His conversion to Catholicism in 1811, in Vienna, where his mother and Schlegel had moved, had a considerable influence on his career. A company of young painters, made up of the Olivier brothers, Schnorr von Carolsfeld, Scheffer von Leonardshoff and Joseph Sutter, used to meet in the family home. There, under the influence of Schlegel, they developed the ideal of a new patriotic and religious art. After marching to Paris with the Austrian army in 1814, he asked to be discharged in order to devote himself entirely to his art. In August 1815 he joined his brother Jonas in Rome. Jonas introduced him to the Brotherhood of Saint Luke (Lukasbund), a group of like-minded former students of the Academy of Vienna. These artists drew on the archaism of pre-Raphaelite models in order to pursue an art that was free from academicism and that would more explicitly express their unconditional faith. Philipp Veit received strong support from his uncle, Jacob Salomon Bartholdy, who was Prussia's Consul General in Italy. Bartholdy commissioned Veit and his friends Overbeck, Cornelius, and Von Schadow to paint frescoes in a room in his residence, the Palazzo Zuccari, a project on which they worked together until 1817.² Other important frescoes followed, including *The Triumph of Religion* for the Vatican Museum in 1819. Veit was invited to direct the Städelsches Institut in Frankfurt in 1830, where he created a painting course and established himself as the leading light of the local school. The artist ended his career as director of the Gallery in Mainz, where, from 1854 until his death in 1877, he painted a vast fresco in Mainz Cathedral illustrating the life of Christ in twenty scenes.

Combining graphite pencil and delicate washes, meticulously enhanced with gold powder, the two drawings we present here are part of the creative process for one of the most important projects of the Brotherhood of Saint Luke, the frescoes of the Casino Massimo in Rome, commissioned by the Marquis Carlo Massimo in 1817. Overbeck, von Carolsfeld, Joseph Anton Koch and Joseph von Führich worked for almost ten years on the decorations for the three rooms on the ground floor, whose epic themes were taken from the works of Dante, Tasso, Ariosto and Petrarch. The commission for the room depicting Dante's *Divine Comedy* was initially assigned to Cornelius, who began preparatory drawings for the ceiling, but had to stop in 1818, when he was commissioned to decorate the Munich Glyptothek by Crown Prince Ludwig of Bavaria. He took over as director of the Düsseldorf Academy the following year. On Koch's advice, Carlo Massimo eventually invited Philipp Veit to decorate the Dante Room. Although Veit agreed to paint the ceiling devoted

to *Paradise* (ill. 1), he left the walls of Purgatory and Hell to his fellow disciple. On the four vaults, around a central oval depicting the Virgin Mary between Dante and Saint Bernard, all three accompanied by two angels and surmounted by the Trinity, Veit painted the eight celestial spheres of paradise as described in the *Divine Comedy*.

One of our drawings is a direct preparation for the fresco illustrating the spheres of the moon and Mercury (Cantos III and IV), painted in 1820–21. The sphere of the moon on the left, associated with inconstancy, shows Dante and Beatrice talking to the Empress Costanza and the Poor Clare, Piccarda Donati – souls who had been compelled to abandon their vows. The sphere of Mercury, denouncing the ambition of earthly glory, shows, on the right, the pilgrim Romée de Villeneuve, Constable and Grand Seneschal of Provence in the 13th century, and the Emperor Justinian. Although our preparatory drawing appears to be fairly close to the final version, it still differs in a few details. Apart from the sceptre which has stayed in the emperor's hands, the attitudes of the two angels are different, in particular the angel praying in the centre, depicted on our sheet as just the head of a seraph along with its six wings.

With a few subtle variations, our second sheet is a preparatory drawing for the composition devoted to the spheres of Venus and the sun, which was painted in fresco by Veit in 1822–1823. The planet Venus is naturally associated by Dante with the goddess of love, and unites lovers lacking the virtue of Temperance (Canto VIII). On the left, the artist has depicted the figures of Charles Martel, Cunizza da Romano, the bishop and troubadour Folquet de Marseille and Rahab, the prostitute from Jericho mentioned in the Book of Joshua.³ On the right, the sphere of the sun protects the souls of wise men and Doctors of the Church who help to enlighten the world (Canto X). Dante and Beatrice are flanked on the left by Thomas Aquinas, Albertus Magnus and Dionysius the Areopagite, and on the right by John Chrysostom, Nathan and Bonaventure of Bagnoregio. Veit said that, from the outset, he wanted to translate the spirit of the *Divine Comedy* as faithfully as possible “and to give form to everything metaphysical... without taking away or weakening its symbolic meaning.”⁴ To achieve this, he endowed his figures with a statuary presence, reminiscent of medieval illuminations or the frescoes of Fra Angelico. The whole is harmonised according to a precisely ordered scheme around the central oval, in a distinctly floral radiance that Veit himself described poetically as a “mystical rose”.⁵ This is perhaps how the delicate subjects of our two graphic petals should be viewed, as they prepare to become the sky in the Casino Massimo. (Maximilien Ambroselli – tr. JH)

ill. 1 (p. 66) Philipp Veit, *Le Paradis, l'Empyrée et les huit sphères célestes*, 1820–1824, fresco painting, Rome, ceiling of Dante's room, *Casino Massimo*.

1. Norbert Suhr, *Philipp Veit (1793–1877). Leben und Werk eines Nazareners*, Weinheim, 1991.

2. Renamed *Casa Bartholdy* when it was acquired by the *Alte Nationalgalerie* in Berlin in 1867. It now houses the *Biblioteca Hertziana*.

3. Book of Joshua, chap. 2–7.

4. Norbert Suhr, 1991, *op. cit.*, p. 59.

5. Veit wrote this in a letter to Wenner on 26 August 1817 to explain one of his preparatory watercolours: “I am taking the visitor to that part of heaven which makes itself visible with all the souls, saints and angels in the form of a rose”, Norbert Suhr, 1991, *op. cit.*, p. 59–60.

Jean-Claude BONNEFOND (Lyon, 1796 – *id.*, 1860)

29. *Portrait of a Young Man, c. 1808*

Black chalk, charcoal, white chalk highlights, 54.8 x 42.5 cm.
Literature: Unpublished.



A studious and diligent young man, Jean-Claude Bonnefond was awarded the Laurier d'Or in 1813, just one year after he entered the École des Beaux-Arts in Lyon. After studying with Alexis Grogard and Pierre Révoil, he exhibited at the Paris Salon in 1817, where his painting *La Chambre à coucher des petits Savoyards* was acquired by the Duke of Berry. Buoyed by these initial successes, after a time as a pupil in Pierre-Narcisse Guérin's atelier in Paris, Bonnefond left for Rome, where he was soon joined by his teacher in 1822. Despite a brief return to France in 1828, Bonnefond stayed in Italy and studied

for almost ten years, along with his friend Victor Orsel and becoming friends with Jean-Victor Schnetz and Louis Léopold Robert. This Italian experience inspired the young Bonnefond to paint genre scenes in the Romantic vein, replete with brigands and young Italian women and recounting the folklore and the colourful life of ordinary low-class Italians.¹ Although he excelled in this genre, he also tried his hand at portraiture, painting a number of striking self-portraits. Two paintings give an idea of his talent and precociousness: a *Self-portrait as John the Baptist*,² and a *Self-portrait at the Age of Sixteen*.³ There is also a self-portrait in black chalk and charcoal, signed and dated 1808, the year he entered the school of drawing.⁴ This *Self-portrait at the Age of Twelve* (ill.1) demonstrates the ease with which our very young artist portrayed himself, and is of particular interest to us as it enabled us to attribute our drawing to the Lyon artist. This is not a self-portrait, but a portrait of a boy, probably slightly older, in the same attitude as Bonnefond when he portrayed himself at the age of twelve. Although the pose of the model in our drawing is more frontal, the direction of the gaze is similar, looking into the middle distance with a slightly melancholy expression. A few technical characteristics make it possible to compare the two drawings: for example, the treatment of the costume, which is considerably sketchier than that of the face and achieved through concentrated work with the black chalk. Then there is the background, which is filled in with cross-hatching, thicker at the bottom of the sheet and gradually getting lighter at the top. Bonnefond also added strips of paper to the top and bottom edges of both sheets. Although we do not know the identity of the young man in the portrait, we can assume that he was one of his fellow pupils in the atelier. The young artist's considerable skill is evident in the drawing of his self-portrait, but our sheet shows a more subtle touch, particularly in the treatment of the hair, the collar of the shirt and the shading on the face. Our drawing may have been produced a few months or more after the start of his apprenticeship, but when he was still in his early youth.

On his return from Italy in 1831, Bonnefond was appointed professor of painting and director of the École des Beaux-Arts in Lyon. In this dual capacity, his output dwindled as he devoted himself to the task of radically reforming the institution, in particular by creating an engraving class headed by his friend Vibert.⁵ (S. A.-T. – tr. JH)

ill. 1 (p. 68) Jean-Claude Bonnefond, *Self-portrait at the Age of Twelve*, black chalk, charcoal, brown chalk, 49.2 x 37.2 cm, France, private collection.

1. Marius Audin, Eugène Vial, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France. Lyonnais*, Lyon, Les éditions provinciales, 1992, p. 110.
 2. Lyon, private collection.
 3. Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. B 599.
 4. Marianne Paunet, in *Varia Peintures et dessins*, de Jacques Stella à Eugène Leroy, exhib. cat., Paris, Galerie Michel Descours, 2022, n° 13, repr. p. 44.
 5. E.-C. Martin-Daussigny, *Éloge de C. Bonnefond*, Lyon, Imprimerie d'Aimé Vintrignier, 1861, p. 6-7.

Nicolas Fabien VAN RISAMBOURG

(Lyon, 1794 – Saint-Gengoux-le-National, 1866)

30. *Study of a Sky*, 1833

Charcoal and white chalk on blue paper, 19 x 27.5 cm.
 Dated and inscribed lower right: "à 4 1/2 du soir 18 mars 1833 / Le papier a gauche bleu en le dégradant jusqu'à la montagne / et mêlé d'un peu de gris Les clairs a gauche doré à droite moins doré le papier clair / les nuages gris roux fin gris plus foncé légèrement rougeâtre le papier a droite d'un blanc bleu doré / en le dégradant en ton doré côté de soleil couchant - regardant au sud ouest"
 ["at 4 1/2 in the evening 18 March 1833 / The paper on the left blue, fading to the mountain / and mixed with a little grey The light on the left golden, on the right less golden, the paper light / the clouds a fine russet grey, darker grey, slightly reddish the paper on the right a golden blue white / fading to a golden shade on the side of the setting sun - looking south west"]
Literature: Unpublished.



31. *Study of a sky*, c. 1833.

Charcoal and white chalk on prepared grey paper, 18.3 x 27.5 cm.
 Study of figures on reverse
Literature: Unpublished.



32. *Study for a sky*, c. 1833.

Charcoal and white chalk on blue paper, 18.8 x 27.2 cm.
 Inscribed at the bottom: "le blanc légèrement doré le blanc frotté blanc jaunâtre éteint le papier bleu a gauche bleu clair de papier bleu teinte / les plus bruns d'un gris noir mais très fin, a l'heure après midi en"
 ["the white lightly gilded the white rubbed yellowish off white the paper blue on the left light blue of blue tinted paper / the brownest a grey black but very fine, at the hour after noon in"]
 On the reverse, sketch of an Oriental figure
Literature: Unpublished.



33. *Study of a sky*, c. 1833.

Charcoal and white chalk on light blue paper, 18.5 x 27.5 cm.
 Inscribed at the bottom: "le papier bleu clair / le blanc doré celui frotte rougeâtre les divers gris bleuâtre et roux en s'élevant a 2h 1/2 du soir / sud ouest 7 juin"
 ["the paper light blue / the white gilded this rubs the various bluish and russet greys reddish rising at 2:30 in the evening / south west June 7."]
 On the reverse, studies of figures in the fields, numbered lower right: "8"
Literature : Unpublished.

This series of compositions, dated 1833, is of meteorological studies drawn in pastel on coloured paper. They make up what Michel Poivert calls "variations" in the vein of a genre



illustrated and distributed throughout Europe by brilliant forerunners such as Pierre Henri de Valenciennes (1750-1819) and John Constable (1776-1837).¹ Born in Écully in 1794, Nicolas Fabien van Risambourg (also spelt Van Risenburgh or Risamburgh) was a naturalist painter from a famous dynasty of master cabinet-makers and architects of Dutch origin who had settled in Paris in the 17th century and then in Lyon in the 18th century, when the artist's father, Jean, took on the management of a silk manufactory.² In 1812, Nicolas Fabien became a pupil of Pierre Révoil (1776 - 1842) at the Ecole des Beaux-arts in Lyon, before embarking on a career as a botanical illustrator with Bony & Cie in 1817. Very few works by this naturalist artist are known to date.³

Since the last third of the eighteenth century, painters and scientists had been pooling their knowledge, and seem to have used the same physical indices in their quest for a new way of describing the world. The debates that animated scientific circles at the time Risambourg produced these four studies shed light on the genre he was working in. They provided an opportunity to formulate an objective transcription of his observations. Annotated with the precise time and date, Risambourg combined them with a chromatic record of meteorological phenomena accurately transcribed in pastel, all the while lending a delectable sensuality to the whole.

For example, the description on the first sheet (cat. 30) indicates that the artist prepared the supports for his papers in advance, varying their tones: "light paper on the left and bluish white paper with gold on the right". We find the same technique of integrating gold pigments into the composition, as imperceptible as the light passing through the vaporous clouds and then melting into them like the sun's rays passing through a stained-glass window. The second sheet, enlivened by vibrant shades of grey (cat. 30), illustrates, in a panoramic vision familiar to observers of the banks of the Saône and the Rhône, a stormy depression about to break into torrential rain.

Similarly, on the last sheet shown (cat. 33), Risambourg has incorporated the glow of the setting sun into the diffuse thickness of the clouds to convey the impression of capturing the subject in situ. Although the artist used both sides of his supports indiscriminately, the handwritten notes at the bottom of the first and third sheets (cat. 30 and 32) demonstrate a concentration and a degree of research and scientific precision typical of a painter committed to a radical approach.

The study of clouds became a motif for linking art theory and literary discourse. As early as 1784, Bernardin de Saint-Pierre saw this kind of study as a way of renewing his thoughts on *Ut Pictura Poesis* ['As is painting so is poetry'] and enabling artists to understand how the colour spectrum works.⁴ Risambourg's inscriptions both document the natural phenomenon he has observed and detail the means of reproducing them in pastel. It is interesting to compare the description of the representation of dawn by Saint-Pierre with

Risambourg's third sheet (cat. 32), which seems to complete the masterly demonstration: the artist records the physical phenomenon in his notes while producing the motif from nature. The holder of the sheets becomes the judge of both the efficiency of the theorist's reflections and the skill of the artist. The combination of the two should evoke a poetic emotion in the viewer, while causing the celestial phenomenon to be recalled to memory.

Risambourg pays particular attention to the diachronic arrangement of several sketchbooks he made between 1810 and 1840, during study trips he made to Switzerland, Italy and Austria, where he was the guest of Louis de Bombelles, son-in-law of the former Empress Marie-Louise and minister at the court of Ferdinand I.⁵ Did this provide him with the opportunity to familiarise himself with Goethe's treatise *Zur Farbenlehre*, first published in 1810, and to consider that the theory of colours depends on the study of physical properties and phenomena in nature?⁶ Was the artist trying, through his studies, to contribute to the scientific classification of meteorological phenomena, discussions of which animated the scientific communities in England and France in the 1830s and 1840s? These four pastels successfully convey the artist's quest for a scholarly poetic style that draws attention to spectacular phenomena in the sky. (Laetitia Henry – tr. JH)

1. Michel Poivert, *Le temps qu'il fait / Le temps qu'il est*, Évreux, Maison des arts Solange Baudoux, 2010.

2. André Thévenin, "Fabien van Risambourg", *Bulletin de la SEHN*, 1999, p. 97-103.

3. When they acquired the archives of the painter's family in 2016, Galerie Michel Descours spotlighted the artist's personality as well as a drawing entitled *Portrait d'un demi-solde*, 1817, black pencil, H 44; W 57.5 cm, signed and dated lower right on the mount in pen and brown ink: *F. van Risambourg de Lyon 1817*, see *Varia. Peintures et dessins de Daret à Dubuffet*, Lyon, Galerie Descours, 08 Dec. 2016 - 04 March 2017, no. 15, p. 56. In 1826, Risambourg exhibited a *Liseuse* at the Lyon Exhibition and in 1866 bequeathed several compositions to the Musée des Beaux-arts, Lyon, including a rustic interior scene, signed F. van Risambourg and dated 1851, as well as a self-portrait known as *Portrait de l'auteur à cinquante ans*.

4. Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature* [1784], ed. Colas Duflo, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.

5. Several sketchbooks testify to the artist's lifelong collection of observations and motifs captured on the spot. During his studies, Risambourg drew several remarkable sites in the region, particularly in Vienne, where he studied the city's monuments and archaeological collections. He seems to have worked all his life on this type of notebook, produced by a manufacturer in Lyon, which he always had with him as he went about his daily business as mayor and landowner in and around the village of Saint-Gengoux-le-National. In 1820, he inherited the manor at Burnaud, and from there he oversaw the management of the farms that provided his family with an income. He used both the front and back of his sheets to depict picturesque scenes that reflected the domestic and agricultural customs of the region. On the verso of the last sheet (Cat. 25), for example, we find a study of figures in a field.

6. On this subject, see the study by Anne-Gaëlle Weber, "La forme dans les nuages : sciences et poésie au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles", *Revue de littérature comparée*, 2016/3, n°359, p. 271-290.



Pierre-Auguste PICHON (Sorèze, 1805 – Paris, 1900)

34. *The Annunciation, sketch for the painting in the Basilica of Notre-Dame in Cléry-Saint-André, c. 1857-59*

Oil and graphite on canvas, 22 x 18.8 cm.

Signed lower right: "PICHON"

Inscribed on the back, on the stretcher: "Esquisse par Aug. Pichon.1858" ('Sketch by Aug. Pichon.1858')

Literature: Unpublished.

A pupil of the Toulouse painter Félix Saurine (1782-1846), Pierre Auguste Pichon continued his apprenticeship in Paris. He entered the École des Beaux-Arts in 1834 and joined Ingres's famous atelier, becoming one of his disciples. Ingres invited Pichon to work with him on a number of projects – such as the Château de Dampierre and the self-portrait that Ingres donated to the Uffizi Gallery – but Pichon also worked as a copyist. He produced two copies of Ingres's famous *Portrait of the Duke of Orléans*, as well as his *Joan of Arc* for the Hôtel de Ville in Orléans. Pichon's own career as a painter was equally successful; he painted both portraits and religious pictures, which he regularly exhibited at the Paris Salon and which led to commissions and purchases by the State. His work found its way into ecclesiastical buildings all

over Paris and the provinces of France. In Paris, the churches of Saint Eustache, Saint Séverin and Saint Sulpice contain examples of his prolific output, while in the provinces there is a *Last Supper* in Amiens Cathedral, and of course the *Annunciation* in the Basilica of Notre-Dame in Cléry-Saint-André.¹

Our sketch is a preparation for that project, which was commissioned by the State in 1857 for the sum of 1,500 francs.² The time spent copying Ingres's *Joan of Arc* meant that Pichon did not deliver his *Annunciation* until 1859, when it was exhibited at the Paris Salon. In this image, the artist depicts the *acceptatio*, the moment when Mary freely accepts her destiny, which is to give birth to the Saviour. A number of changes were introduced between our sketch and the final painting: the prie-Dieu was moved from its central position to the far left of the composition, the spindle has completely disappeared and the work basket is on a small table – the only object between Mary and the Angel Gabriel. Our sketch reflects the spirit of the Nazarene movement in the symmetry and synthesis of the composition, the pale colours, the purity of the brushstrokes and the heightened religious atmosphere. The sense of sacred solemnity is intensified in the final composition, notably by the replacement of the halos, which are merely hinted at in our work, by Byzantine-inspired aureoles.

While some authors have cited Fra Angelico's *Annunciation* as a model,³ and others⁴ see it as a toned-down version of Philippe de Champaigne's works on the same subject,⁵ all agree that Pichon has been heavily influenced by the teachings of Ingres. (S. A.-T. – tr. JH)

ill. 1. (p.74) Pierre-Auguste Pichon, *Annonciation*, Oil on canvas, 200 x 150 cm, Cléry-Saint-André, Basilique Notre-Dame.

1. Biographical details in L'Art en France sous le *Second Empire*, exhib. cat., Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1 October-26 November 1978, Detroit, Detroit Institute of Arts, 18 January-18 March 1979, Paris, Grand Palais, 11 May-13 August 1979, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979, p. 398.
2. *Ibid.*, p. 399.
3. Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. P000015/001; Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987, p. 225.
4. *Ibid.*; and Michel Caffort, *Les Nazaréens français. Théorie et pratique de la peinture religieuse au XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 181-182.
5. Particularly Philippe de Champaigne's *Annunciation* c. 1648, London, Wallace Collection, Inv. P134.

Wilhelm MARSTRAND

(Copenhagen, 1810 – *id.*, 1873)

35. *Portrait of a Black Man*

Oil on paper mounted on card, 20.8 x 16.1 cm.

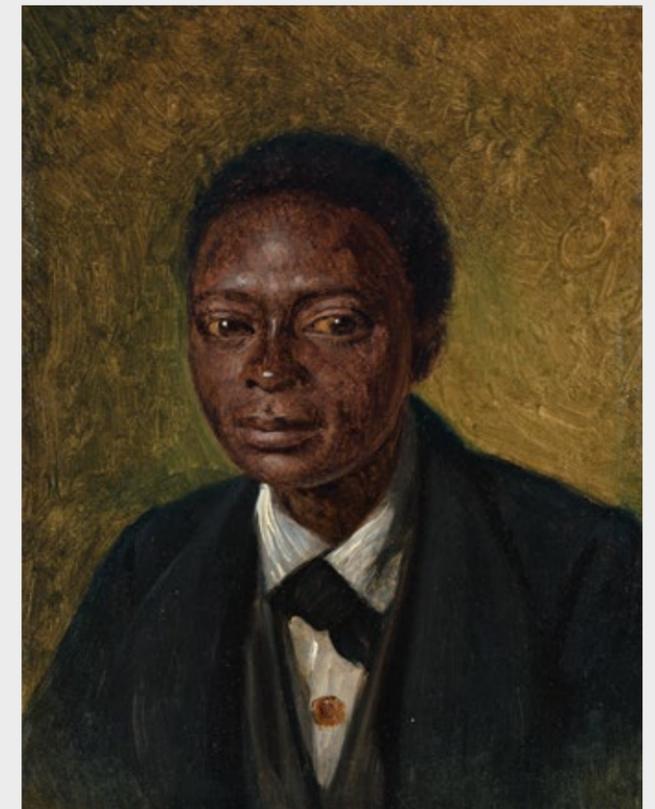
Inscribed on verso: "Malet af / Prof W. Marstrand [Peint par / le Professeur W. Marstrand]".

Literature: Unpublished.

Born into a prominent Copenhagen family, Wilhelm Marstrand entered the Royal Danish Academy of Fine Arts at the age of fifteen, where he studied under Eckersberg, a friend of his father.

In 1828, he entered the school of life drawing and continued his studies until 1833, when he was awarded the Grand Silver Medal. In 1836, he made his way to Rome via Berlin, Dresden and Munich. He stayed in Italy for a further four years, turning his attention increasingly to lively anecdotal scenes portraying the colourful aspects of ordinary everyday Roman life with great humour and considerable skill. He returned to Copenhagen in 1841 and became a member of the Academy in 1843, eventually becoming a professor there in 1848 after Rørbye's death, and then Director of the School from 1853 to 1857 and again from 1863 until his death. In the context of the emerging nationalism that followed the 1840s, Marstrand broke away from the cult of painting scenes from everyday life espoused by most Danish painters. He enjoyed some success as a portrait painter, but he eventually turned to history painting, painting the monumental decorations for Roskilde Cathedral between 1863 and 1866.

On a more intimate scale, our small oil on paper is no doubt one of Wilhelm Marstrand's more modern works. Although he produced a large number of drawings of this kind quickly sketched on the spot during his travels, it is more likely that this striking study of a black man, framed in bust form, was produced in Copenhagen during the 1850s. Although its iconography may seem surprising, given that representations of black or mixed-race people were still extremely rare in what at the time was



ethnically a very homogeneous society, it can be explained in part by the artist’s close relationship with his brother Otto Marstrand. Otto, who had become a consul in the Danish West Indies after prospering in the timber trade in St Thomas, visited the Danish capital with his family in 1857. This visit provided Wilhelm with the opportunity to paint one of his masterpieces: a portrait of his brother’s two daughters with their Afro-Caribbean governess, Justina Antoine (ill. 1). It is not certain that our little study represents one of Otto’s employees, but it can be directly related to that imposing painting by virtue of its documentary quality. Like Justina, our model is dressed in Western style. The dark jacket over the waistcoat and the white shirt tied with a black tie are symbols of his emancipation. Slaves in the Danish West Indies (as in the rest of the Caribbean) were not allowed to choose their own clothes. Although Denmark abolished the slave trade in March 1792 (with the measure taking effect in 1802), it was slow to take a position on slavery, which continued to exist in its few overseas possessions until the 1878 St. Croix labour riot. However, the following year, a law set strict working conditions on the plantations and prohibited any negotiations to improve them. The contracts bound workers and their families to a plantation and drastically restricted their freedom; many of them decided to leave the island. Faced with a labour shortage, the Danish authorities curbed departures by requiring medical certificates and imposing substantial fees on passports. Having slipped through the net of history, our model poses as a free man under Marstrand’s brush, offering a poignant illustration of the lesser-known, darker and more tragic side of Danish Golden Age. (Maximilien Ambroselli – tr. JH)

ill. 1 (p.76) Wilhelm Marstrand, *The two daughters of Otto Marstrand and their West Indian governess, Justina Antoine, in Frederiksberg Park, 1857*, Oil on canvas, 89 x 67 cm, Copenhagen, National Gallery of Denmark (Statens Museum for Kunst), Inv. KMS8833.

Théodore ROUSSEAU (Paris, 1812 – Barbizon, 1867)

36. *Château de Pierrefonds, c. 1827-1832*

Oil on wood panel, 18.2 x 24 cm.
Signed bottom left: “TH. Rousseau.”
This painting will be included in the addenda to the catalogue raisonné of Théodore Rousseau currently being prepared by Mr Michel Schulman.

From his childhood growing up in both Paris and the Jura, Théodore Rousseau developed a love of the countryside that was to stay with him for the rest of his life. He first studied painting with a relative, the landscape painter Pau de Saint-Martin, and completed his training with Jean-Charles-Joseph Rémond and Guillaume Guillon-Lethière, with a view to entering the competition for the Prix de Rome. He failed in 1829, and instead of travelling to Italy, decided to work his way around France, particularly

the Auvergne. In 1831, his first painting was accepted at the Salon, but this was followed by a number of rejections until he moved to the famous Auberge Ganne in Barbizon and won acclaim at the 1855 Paris Exposition, where he was given a room of his own. Although Théodore Rousseau was instrumental in establishing landscape painting, the genre had already undergone far-reaching changes, thanks to Pierre-Henri de Valenciennes in the previous century and also the influence of the English school with Richard Parkes Bonington and above all John Constable, who exhibited at the Salon in 1824. From then on, landscape painting became a self-confident genre in itself and threw off its traditional ties to historical or mythological subjects.

Our work, dated 1827-1832, depicts the ruins of the Château de Pierrefonds and may well have been painted during one of Rousseau’s excursions to Compiègne before or after his extended stay in the Auvergne in 1830.¹ The Pierrefonds ruins were a favourite subject for many artists in the first half of the century, including Eugène Isabey² and Camille Corot.³ The castle was built at the very end of the 14th century and was destroyed in the 17th century. At the time of this painting Napoleon III had not yet entrusted its reconstruction to Viollet-le-Duc, who gave it its current form. Produced on a small wooden panel, ideal for open-air painting, this early works includes a number of graphic elements that are recurrent in Rousseau’s work. There is a massive, dark foreground, in which the presence of a shrub barely registers, and, in the middle of the background, the silhouette of the chateau, set against the yellow halo of the twilight sky. Rousseau has faithfully rendered the ruins. This “anatomist of landscapes”,⁴ in the words of his biographer Alfred Sensier, has given us a veritable “portrait of a landscape”, as Valenciennes’s used to say.⁵ The artist’s characteristic palette is also apparent, with the white-tinged yellow and the reddish-brown tones in the foreground. The younger generation of Romantics may have seen Rousseau as the spokesman for the movement in the genre of landscape painting,⁶ but this was by no means the artist’s intention if we are to believe the comments



recorded by Sensier, which indicate more of a naturalist approach: “I was thinking only of one thing,” Rousseau said, “to make myself aware of the laws of light and perspective; I attached no importance to what people might find original, new or *romantic* in my work; I was just looking for the picture.”⁷ (S. A.-T. – tr. JH)

1. Michel Schulman, personal communication.
2. Paris, Musée du Louvre, Inv. MI 943.
3. United States of America, Cincinnati Art Museum, Inv. 1940.965. Alfred Sensier, *Souvenirs sur Th. Rousseau*, Paris, Leon Techener, Librairie-Éditeur et Durand-Ruel, 1872, p. 25.
5. Pierre Henri de Valenciennes cited in Michel Schulman, *Théodore Rousseau, 1812-1867. Catalogue Raisonné de l’œuvre peint*, Paris, Les éditions de l’Amateur, 1999, p. 11.
6. See Alfred Sensier, *op. cit.*, p. 24.
7. *Ibid.*, p. 25.

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

37. *The village of La Garde and Mont Coudon near Toulon*

Oil on canvas, 43.2 x 65 cm.
History: Lyon, private collection, acquired from descendants of the artist circa 1980.
Literature: Élisabeth Hardouin-Fugier (ed.), Étienne Grafe (ed.), *La Gloire de Lyon*, exhib. cat., Gifu, The Museum of Fine Arts, 20 July-2 September 1990, Ibaraki, Tsukuba Museum of Art, 9 septembre-14 octobre 1990, Hiroshima, The Fukuyama Museum of Art, 20 October-2 December 1990, Gifu Museum of Fine Arts, Gifun Dai Nippon printing co. Ltd., 1990, cat. 54, p. 97, repr.
Exhibition: *La Gloire de Lyon*, Gifu, The Museum of Fine Arts, 20 July-2 September 1990, Ibaraki, Tsukuba Museum of Art, 9 September -14 October 1990, Hiroshima, The Fukuyama Museum of Art, 20 October -2 December 1990.

The name Louis Janmot is synonymous with the great religious paintings in Lyon - the decoration of the chapel in the Hôpital de l’Antiquaille, the frescoes in the church of Saint-François-de-Sales - but above all he is associated with that most uncategorisable of works, *Le Poème de l’âme* (‘Poem of the Soul’). He began working on it as soon as he arrived in Rome in 1835, following in the footsteps of Ingres, whose Parisian atelier he had worked in along with Jean-Baptiste Frénet and Claudius Lavergne; the *Poème de l’âme* cycle occupied him for the rest of his career. The work is a blend of graphic and literary work, imbued with mystical, religious and symbolist imagery, comprising two major cycles: eighteen paintings in the first, and sixteen large drawings in the second. Here, Janmot narrates the earthly journey of a soul – a young boy – descended from heaven and longing to return there, who has to face the trials and torments of life, such as the loss of his beloved companion. Despite being exhibited in Lyon in 1854, then in Paris and finally at the Universal Exposition in 1855 with the help of Delacroix, the work never achieved the success its creator had hoped for, but it remains his masterpiece. The landscape plays a key role in this monumental work. It provides the setting for each scene, but it also acts as a catalyst, amplifying the joys



and disappointments of the protagonist. He is calm and cheerful in the compositions evoking happiness, but dark and brooding in the episodes recounting death and temptation. Although Janmot was not strictly speaking a landscape painter, it was the emotion he experienced in the Acqua Acetosa landscape near Rome that inspired him to create the background for *L’Ange gardien*, the beginning of the poem that was to become *L’Ange et la mère*.¹ On his return to France, and throughout his career, he painted and drew landscapes, either studies from life or more accomplished works from which he could then draw motifs that he could incorporate into his compositions. His friendship with two landscape painters from Lyon, Florentin Servan (1811-1879) and Paul Flandrin (1811-1902), encouraged him in this direction. The trio met regularly at Servan’s family estate in Lacoux in the Bugey region.² Janmot’s output included numerous drawings and pastels, as well as some finished paintings, of which our work is a fine example. Janmot has painted a view of the village of La Garde, with Mont Coudon in the background, between Toulon and Hyères. Janmot was known to have stayed in the region twice, first in 1842, when he convalesced with the Sisters of Saint-Thomas de Villeneuve, then in 1879, when he was in financial difficulties, he moved to Toulon with his family.³ Our painting is undated, however, and there are no specific features that might help us to date it with any certainty, although there are clear links with the landscapes in the painted cycle of the *Poème de l’âme*. Although Janmot has taken a realistic approach to the topography of both the village of La Garde and Mont Coudon, the palette used, with its distinctive greens and pinks, and the intense effects of light and shadow, are reminiscent of some of the landscapes in the cycle. The rapid, visible brushstrokes with their strong impasto also contribute to an evocation of nature in all its passion and torment – a reflection of the human soul.(S. A.-T. – tr. JH)

1. Élisabeth Hardouin-Fugier, *Louis Janmot 1814-1892*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 31.
2. Elena Marchetti, “Le paysage dans *Le Poème de l’âme*”, in Elena Marchetti, Isabelle Saint-Martin, Servane Dargnies-de Vitry (ed.), Stéphane Pacoud (ed.), *Louis Janmot. Le Poème de l’âme*, exhib. cat., Paris, Musée d’Orsay, 12 September 2023-7 January 2024, Musée d’Orsay/In Fine éditions d’art, 2023, p. 126.
3. Hardouin-Fugier, 1981, *op. cit.*, p. 50.



Johan Carl NEUMANN

(Copenhagen, 1833 – *id.*, 1891)

38. *Sailing boats off the rocky coast of Capri, c. 1865*

Oil on paper mounted on card, 27.3 x 45 cm.
Signed lower left: C. Neumann.
Literature: Unpublished.

Between 1847 and 1852 Carl Neumann studied art at the Royal Danish Academy of Fine Arts, in Copenhagen where he was born. He went on to teach himself to paint seascapes, which he would exhibit regularly from 1850 onwards at the Charlottenburg Palace exhibitions. He left Denmark for the first time in 1857 to spend a year in England exploring the British coastline. Thanks to a grant from the Royal Danish Academy, he went on a major study trip to France in 1862-1863, and thence on to Germany, Austria and Italy. He gradually began to specialise in naval battle scenes, both historical and contemporary, which he documented with extensive drawings done on the spot. In May 1864, during the Second Schleswig War, he witnessed the Battle of Heligoland, which pitted the Danish navy against an allied Austro-Prussian fleet to the south of the then English island in the North Sea. Keen to find new subjects for his paintings, the artist extended his travels to the Orient, exploring Turkey, Egypt and Syria in 1873-1874. Despite Neumann's many travels, the majority of his landscapes are depictions of his native country in the same vein as Eckersberg and the Danish school of painting. From 1865 onwards, he was one of the first artists to work in and around Skagen, at the northern tip of Denmark, which provided the subjects for a great many studies.

The fresh luminosity of this oil on paper is a fine example of the open-air painting Carl Neumann did during one of his journeys. The artist has captured two sailing boats off a rocky coast, in bright sunshine. Using an ingenious framing technique that makes natural use of the landscape, the painter has created the illusion of being on a boat himself, sailing between the rocks. The shadows around the rocks are a clever contrast to the dazzling glare of the mountains on the distant horizon. Although this study gives no

indication of the place depicted, the distinctive appearance of its features has made it possible to identify with certainty the rugged landscape of the Isle of Capri in the Bay of Naples. Neumann set up his easel in the small cove next to the *Faraglioni* rocks, the famous stacks on the south side of the island. On the right, is the *Scoglio del Monacone*, recognisable by its eroded outline and famous for its remains of ancient walls. The painter's stay in Capri is documented by several other paintings, including one depicting the Blue Grotto, which can be dated to 1865.¹ Neumann's painstakingly varied brushwork here conveys the subtle shades of colour on the sea, reproducing the fleeting, undulating effects of light on the surface of the water, as well as the reflections of the few clouds floating in the sky. Those clouds add substance to the skilful gradation from blue to pink in the upper part of the composition. Such subtle, delicate visual elements show Neumann to be a worthy heir of the Danish Golden Age. (Maximilien Ambroselli – tr. JH)

1. Carl Neumann (1833-1891), *The Blue Grotto, Capri*, 1865, oil on canvas, 36.2 x 50.2 cm, signed and dated C. Neumann 1865' bottom left, private collection.

Luc-Olivier MERSON (Paris, 1846 – *id.*, 1920)

39. *Christ with Martha and Mary, cartoon for a stained glass window in the Church of the Holy Trinity in Philadelphia, c. 1890*

Oil on canvas on black chalk squaring, 107 x 50 cm.
Provenance: France, private collection; London, Stair Saintry Gallery (label on verso); Sweden, private collection.
Literature: Francis Ribemont (ed.), *L'étrange Monsieur Merson*, exhib. cat., Rennes, Musée des Beaux-Arts, 10 December 2008- 08 March 2009, Lyon, Editions Lieux Dits, fig. 96, p. 212-213, repr.
Exhibition: *L'étrange Monsieur Merson*, Rennes, Musée des Beaux-Arts, 10 December 2008 - 08 March 2009.

Luc-Olivier Merson was an artist with an eclectic and uncategorisable style that oscillated between academicism, archaism and symbolism. A pupil of Isidore Pils, he won the Prix de Rome in 1869 with *Le soldat de Marathon*.¹ On his return from his stay in the Villa Medici, he won his first medal at the 1875 Paris Salon with *Le Sacrifice à la Patrie*, which also earned him his first major government commission: to decorate the French Supreme Court (Cour de Cassation). This was followed by other official commissions, such as the decor for the office of the rector of the Sorbonne, and the grand staircase at the Opéra-Comique, which this relentlessly industrious artist painted at the same time as his numerous submissions to the Salon, not to mention various illustration projects or projects linked to the decorative arts, of which the present work is a fine example.

In 1880, Merson produced his first stained-glass panel (*The Sacred Heart Appearing to Marie-Alacoque*, for the church at Mussy-sur-Seine in the Aube, France). The favourable recep-

tion of his work in the United States after the resounding success of his painting *Le Repos pendant la fuite en Egypte* ('Rest on the Flight into Egypt'), led to various commissions for stained-glass windows from American high society.² Our cartoon is a preparatory work for a stained-glass window in the Church of the Holy Trinity in Philadelphia (ill. 1) that was made by the master stained-glass artist Auguste-Pierre Loubens (1850-1896).³ The subject is Christ's visit to Martha and Mary, taken from the Gospel according to Saint Luke; it affirms the primacy of the

contemplative life, in the person of Mary, over the active life represented by Martha. Contrary to the artist's usual practice of drawing on a variety of sources – mediaeval and Renaissance legends or apocryphal texts – to produce a composite and often enigmatic iconography, the reading he gives here is more classical and restrained, in line with the religious iconography in vogue in the United States at the time.⁴ We see Martha in the doorway of her house, busying herself with domestic chores, while Mary, at Christ's feet, listens attentively to his words, her hands folded over her chest to emphasise her fervour. The softness of the colours and the tenderness of the religious feeling emanating from the scene, as well as the profusion of vegetation, bring to mind Henri Focillon's description of Merson as "the last of the French Pre-Raphaelites."⁵ In her article, Emily Beeny mentions Frank Haseltine, a lawyer and later an artist, as the person who commissioned our cartoon. Haseltine's name appears several times in Merson's correspondence, suggesting that he may have been commissioned directly by Haseltine.⁶ (S. A.-T. – tr. JH)

ill. 1 (p. 84) Auguste-Pierre Loubens (after the cartoon by Luc-Olivier Merson), *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1890-1894, stained glass, Church of the Holy Trinity, Rittenhouse Square, Philadelphia, Pennsylvania.

1. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, Inv. PRP 120.
2. Emily Beeny, "Merson et les États-Unis", in Francis Ribemont (ed.), *L'étrange Monsieur Merson*, exhib. cat., Rennes, Musée des Beaux-Arts, 10 December 2008 - 08 March 2009, Lyon, Editions Lieux Dits, p. 199.
3. Emily Beeny, *op. cit.*, p. 212.



4. See the notions of "high church" and "low church" in the article by Emily Beeny, *op. cit.*, p. 200 et p. 208.
5. Quoted by Anne Foster, "Merson à la croisée des courants", in *La Gazette de l'hôtel Drouot*, 20 February 2009, n°7, p. 155.
6. Emily Beeny, *op. cit.*, p. 213.

Eugenio Lucas VILLAAMIL

(Madrid, 1858 – *id.*, 1918)

40. *Suit of armour, sign for Juan Lafora y Calatayud's antiques shop in Madrid*

Oil on card, pasted on panel, copper and brass frame, 122 x 41 cm.
Provenance : Madrid, Juan Lafora y Calatayud, and then by descent.
Literature : Unpublished.

Eugenio Lucas Villaamil was the son of the Spanish painter Eugenio Lucas y Padilla – known as Eugenio Lucas Velazquez (1817-1870) and often referred to as Lucas "the Elder". Although he knew little about him, Eugenio Lucas Villaamil followed in his father's footsteps. Lucas the Elder had studied at the San Fernando Academy in Madrid, before setting up his studio at the Prado. He began copying the great masters, particularly Goya and Velazquez, acquiring a style so close to those of his models that his paintings fooled the greatest critics and specialists of the day, including Don Federico de Madrazo, artist and director of the Prado, who mistakenly thought he had acquired two Goyas,¹ and Théophile Gautier, who sang the praises of a Velazquez that was also by Lucas the Elder.² The latter tried his hand at all the genres: portraiture, history paintings, landscapes and genre scene.

Lucas Velazquez (the Elder) had married Francisca Villaamil, the sister of the Spanish painter, Jenaro Pérez Villaamil. The younger Lucas was the fruit of this marriage. He studied the rudiments of painting with his father and then continued his training at the Madrid School of Painting, which involved taking part in the National Fine Arts Exhibitions. In these he mainly exhibited genre scenes featuring bullfighting and popular festivals with a flavour of *costumbrismo* (a term that described an interest in local costumes and traditions which was at its height in the 1830s), but also monsters and scenes of witchcraft, inspired directly by the work of Goya. Following in his father's footsteps, Lucas Villaamil also became a skilled imitator; he was particularly drawn to Goya. His technique was so close to that of his father that there have sometimes been mistakes of attribution between the two artists. Although "the Two Lucases" (*Les Deux Lucas*), to use the title of the 1936 Paris exhibition, excelled in imitating the great Spanish masters, they never created forgeries; their intentions were clear: to copy the much-admired masters. Although Lucas's father's career was crowned with success after the 1855 Exposition Universelle in Paris, the Glorious Revolution of 1868 left him destitute and he died in 1870.



This reversal of fortune seems to have had an impact on the early career of the younger Lucas. In a conversation with Paul Lafond, director of the Musée de Pau, about a Spanish painting that reminded him of Goya but bore the signature of Lucas the Elder, José Lázaro Galdiano (1862–1947), financier, journalist, publisher and co-founder of the review *La España Moderna*, recounted that the artist he had met was totally peniless. That meeting in fact had a profound effect on Eugenio Lucas Villaamil's career. Galdiano was also a collector and from then on became his main

Juan Lafora, who commissioned four panels from him to decorate the front of his shop. Eugenio Lucas Villaamil produced three vertical rectangular panels, including the present one, as well as a slightly larger square one. They depict various works of art and pieces of furniture set against a gold background, providing passers-by with an idea of the eclecticism and quality of the objects that Juan Lafora dealt in. The panels remained in the antique dealer's family, it would seem, and were probably cut down, hence their current octagonal format. Some have resurfaced on the Spanish art market, including the original square panel featuring, along with other objects, a 17th century Spanish armchair, a shell hilt rapier, a neoclassical candelabra, a ceremonial dish, a fan and an oenochoe (ill.1).⁷ The present work, which depicts a suit of armour, was located at the far right of the façade (ill. 2). The model for Lucas Villaamil's painting was a famous 16th-century suit of armour made in 1544 by Desiderius Helmschmid (1513–after 1578). This renowned armourer from Augsburg made this suit of armour (a set of armour components that can be adapted for different purposes on the battlefield or in tournaments) for Emperor Charles V. Now known as the “Mühlberg armour” and kept mainly at the Royal Armoury in Madrid (Inv.nos. A 165, A. 184, and A 182), this is the armour worn by the emperor in the equestrian portrait by Titian in 1548 (ill. 3). Lucas Villaamil depicted the same breastplate here, without the lance-rest (a removable part), and combined with heavier components, i.e. offering greater protection, to the head with a closed helmet and to the shoulders with pauldrons.⁸ (S. A.-T. – tr. JH)

ill. 1 (p. 88) Eugenio Lucas Villaamil, *Sign for Juan Lafora y Calatayud's antiques shop*, Oil on card mounted on a panel, 67 x 38 cm, Spain, private collection.

ill. 2 (p. 88) Shop front of Juan Lafora y Calatayud's antiques shop at 51 Carrera de San Jerónimo, Madrid, archive photograph belonging to the descendants.

ill. 3 (p. 89) Tiziano Vecellio, known as Titian, *Charles V at the Battle of Mühlberg*, 1548, oil on canvas, 335 x 283 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv. no. P-410.

1. José Lázaro dans Jean Babelon, José Lázaro, *Les deux Lucas. Peintures, Gouaches, Dessins de la collection J. LAZARO, Madrid*, exhib. cat., Paris, Les Expositions de “Beaux-Arts” & de “La Gazette des Beaux-Arts”, 1936.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, préface de José Lázaro.

4. José Lázaro, *Lucas and his son. From the Collection of José Lázaro, Madrid*, exhib. cat., New York, Wildenstein & Co., 1942.

5. <https://dbe.rah.es/biografias/18073/eugenio-lucas-villaamil>

6. Carmen Espinosa Martín, “José Lázaro Galdiano: su colección de objetos arqueológicos” in *Museos y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX*, Actas del Encuentro Internacional Museo Cerralbo, 26 September 2003, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2015, p. 65.

7. Abalarte Subastas, 14–15 June 2017, lot n°214.

8. Dirk H. Breiding (written communication, September 2023). I am grateful to Mr Breiding for his help with the research behind this description.

patron.³ He masterminded the rediscovery of Lucas's father's paintings, which had completely fallen into oblivion, and entrusted the younger Lucas with the lion's share of the decoration of his new Madrid residence, the Parque Florido (now the headquarters of the Fundación Lázaro Galdiano), which houses his collection. In addition to his commissions for decorating his home, Lázaro Galdiano also acquired easel paintings by Lucas Villaamil, as well as works by Lucas Velazquez. He devoted two major exhibitions to the two artists after the death of Lucas the son, one in Paris in 1936, the other in New York in 1942 in partnership with the gallery Wildenstein & Co.⁴

The special relationship between the tycoon collector and the younger Lucas led to a broadening of the painter's horizons. Lázaro Galdiano was a generous, thoughtful patron and he introduced his protégé to his network. Eugenio Lucas Vilaamil found himself rubbing shoulders with some of the finest Madrid dealers of the early 20th century, including Juan Lafora y Calatayud (1864 or 65–1936) and Rafael García-Palencia, for whom our artist is believed to have worked as a restorer and copyist.⁵ Juan Lafora y Calatayud owned an antiques shop at 51 Carrera de San Jerónimo in Madrid, where he organised parties attended by the élite of the art market, academics, historians and collectors, including José Lazaro Galdiano. Galdiano and the antiques dealer also used to meet at conferences organised by the *Ateneo de Madrid*.⁶ It was almost certainly through Galdiano that our artist met

Joseph-Auguste BRUNIER

(Chambéry, 1860 – Lyon, 1929)

41. *Interior scene with the artist's wife and daughter*

Black chalk, pastel and white gouache, 54.7 x 46.7 cm.

Stamp of the artist's studio sale, lower right (L. 5806); Collection Etienne Grafe, his mark lower right (L. 3927)

Provenance: Lyon, Etienne Grafe Collection.

Literature: Unpublished.



42. *Interior scene with the artist's wife and daughter*

Oil on canvas, 61.5 x 50 cm.

Inscribed and signed on the back of the canvas by Françoise Brunier, daughter of the artist: “œuvre de Joseph Brunier / fBrunier”

Provenance: Lyon, Etienne Grafe Collection.

Literature: Unpublished.

There are very few sources with information about the life and work of Joseph-Auguste Brunier. A few biographical details do exist, however, concerning his education, which began in 1877 when he arrived in Lyon and entered the École des Beaux-Arts. He studied painting with Michel Dumas (1812–1885), who had just been appointed director of the school. Brunier achieved success at the Lyon Beaux Arts, winning the gold medal in Michel Dumas's class in 1883. The following year he came second in the Prix de Paris, but won it a year later. This prize, created in 1876, was the

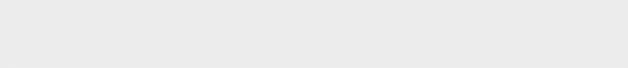
equivalent at the École des Beaux-Arts de Lyon of the Prix de Rome at the École des Beaux-Arts de Paris. Brunier moved to Paris and worked in the ateliers of Alexandre Cabanel, Jules Lefebvre and Gustave Boulanger. He exhibited at the Salon de Lyon with entries in 1887 and 1888, and also in the Paris Salon, where he had painted or drawn portraits and self-portraits accepted every year between 1885 and 1890.¹ Like Dumas, his Lyon teacher, Brunier produced a number of notable works on religious themes, including the altarpiece for the chapel at the Hôpital de la Croix-Rousse – donated in 1912 to the Hospices Civils de Lyon – and *The Virgin Mary Handing the Rosary to Saint Dominic* in the Church of Saint-Bernard.² However, he produced more portraits than anything else, commissioned portraits and especially portraits of members of his family.

In 1891, Brunier married Augustine-Claudine-Jeanne Allemand and from that union a little girl, Françoise, was born. From then on, wife and daughter became the artist's favourite models, and he drew them regularly. Our two works are an example of a scene from the painter's family life, and the perfect similarity of the two compositions gives an insight into the artist's style in both mediums. A talented and prolific drawer, Brunier turned his hand to a wide range of techniques: black chalk and charcoal, pastel and red chalk. He also produced a number of silverpoint drawings on prepared paper, including a very fine portrait of his wife, the quality of which bears comparison with portraits by Alphonse Legros.³ Here Brunier has drawn the outlines of his wife and daughter in black chalk with a confident hand, while the interior decor is done



with quick, bold strokes of the chalk. He has brightened up his composition with an opening to the outside and touches of pastel, which not only let the light in, but also give perspective to our scene. This drawing by Brunier is characterised by intense pencilling, whereas his rendering of it in our oil on canvas is more of a synthesis, with a somewhat sparing use of brushstrokes. He has use flat areas of muted colour, faithful to his palette of warm browns broken up by greys and pinks, with only the red of his wife’s dress in evidence. The light, also expressed in broad brushstrokes, combines pinkish-brown tones with yellows highlighted with white. Unlike his drawings, which are often overloaded with matter, Brunier’s painting is very smooth, barely revealing the brushstrokes. The soft brushstrokes and misty light are at times reminiscent of Eugène Carrière’s painting. (S. A.-T. – tr. JH)

- Base Salons – Musée d’Orsay. URL : https://salons.musee-orsay.fr/index/exposants/50
- Elisabeth Hardouin-Fugier (ed.), Etienne Grafe (ed.), *Portraitistes lyonnais (1800-1914)*, exhib. cat., Lyon, Musée des Beaux-Arts, June–September 1986, Lyon, Imprimerie Delta, 1986, p 71.
- See Marianne Paunet, in *Varia Peintures et dessins, de Jacques Stella à Eugène Leroy*, exhib. cat., Paris, Galerie Michel Descours, 2022, n° 29, repr. p. 67. This work is now in the collections of the Fondation Custodia, Paris (Inv. 2023-T.57).



Holger Hvitfeldt JERICHAU

(Copenhagen, 1861 – *id.*, 1900)

43. *Open-air Painter at Pompei*, c. 1886–1888

Oil on canvas,48 x 69 cm
Signed bottom left: “Holger H. Jerichau”
Literature: Unpublished.

Born in Copenhagen into a cosmopolitan family of artists, Holger Jerichau initially worked as a dealer in Italy and Germany, before devoting himself to painting, following in the footsteps of his older brother Harald Jerichau (1851-1878). Like Harald Jerichau,

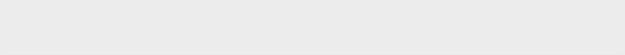


Holger was mainly taught by his mother, Elisabeth Jerichau Baumann (1819–1881), who was of Polish origin and enjoyed a brilliant career as a painter throughout Europe in the second half of the 19th century. A pupil at the Kunstakademie Düsseldorf, she moved to Rome in 1845, where she met her husband, the Danish sculptor Jens Adolf Jerichau (1816–1883). She became the official portraitist to the Danish court and travelled around Europe, exhibiting in various capitals, notably at the Paris World Fairs of 1867 and 1878, where her works attracted considerable attention. These extended stays on the continent naturally fed into her sons’ artistic training. Although Harald was initially trained at the Royal Danish Academy of Fine Arts in Copenhagen, in 1868 he went to Rome to study under Jean-Achille Bénouville, then director of the Villa Médicis. Holger the younger brother, however, did not go to art school spending most of his apprenticeship years away from Denmark, mainly in Italy, with his mother and various private tutors. Like his brother, he developed an early taste for landscape painting, which he perfected by working in the open air. Most of his Danish subjects date from the years 1885–1886, during the period when he moved to near Hørsholm. There he married Anna Frederikke Birch, the daughter of a local dignitary, with whom he had a son in 1890.¹ Thereafter, travel was the mainspring of his creativity. In addition to the Italian countryside, Holger Jerichau travelled around Greece, the Crimea and on to Asia, spending a whole year in India in 1893–1894 after a long journey from Trieste to Bombay, via the Suez Canal. He returned to live in Hørsholm, but died prematurely in the Danish capital on Christmas Eve 1900, in his thirty-ninth year.

Although Holger Jerichau had been exhibiting Italian landscapes in Copenhagen since 1884, our oil on canvas probably dates from the artist’s extended stay in Capri, in the Bay of Naples, between 1886 and 1888. It depicts a painter at work looking out over the ruins of the Pompeii forum. The subject of the work is drawn directly from Holger Jerichau’s many excursions to the archaeological site of the ancient city. Pompei was rediscovered in the 17th century and excavated over the next hundred years. It quickly became an obligatory site for any artist interested in Roman civilisation. A few decades after his compatriot Christen Købke,² Holger Jerichau set out to faithfully reproduce the topography of the sites, which he studied in situ. However, unlike his predecessor, he does not seem to have completely abandoned the poetic exaltation of the Romantic motif of ruins. He has accentuated the picturesque character of his painting by adding to the landscape a companion at work, sitting on a stool in the shade of a parasol, painting the view on a portable easel. He has given greater depth to the composition by combining two exotic yuccas in the foreground with a few antique architectural fragments. In this wide–angled composition, he has applied the same meticulous brushwork to the detail of the grooves on a piece of abandoned Doric shaft, the interplay of light on the architectural volumes shaped by sunlight and shadows, and the striking perspective that leads us into the distance, towards the iconic outline of Mount

Vesuvius. Finally and not least, Holger Jerichau has made skilful use of the chromatic contrast between the slightly cloudy azure of the sky and the ochre of the ruins to create an ideal backdrop in the upper section for the haunting presence of the volcano that had brought all life to a halt. (Maximilien Ambroselli – tr. JH)

- Their son, Jens Adolf Jerichau (1890–1916), became a promising Expressionist painter in his own right, but died at the age of only 25.
- Christen Schjellerup Købke (Danish, 1810 – 1848), *The forum at Pompei*, 1841, Oil on canvas, 70.8 x 87.9 cm, Los Angeles, The J.P Getty Museum (inv. 85.PA.43).



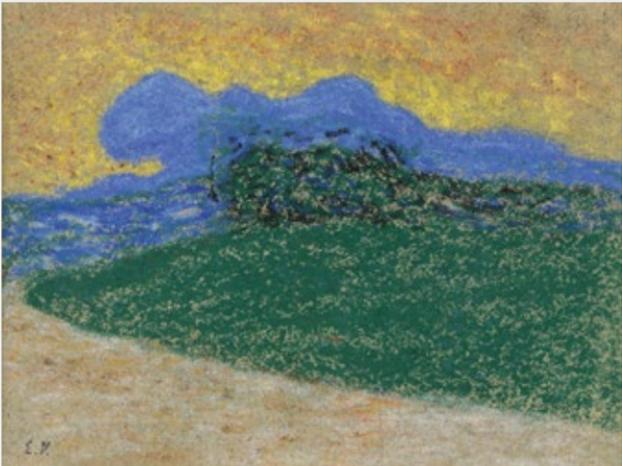
Edouard VUILLARD (Cuiseaux, 1868 – La Baule, 1940)



Pastel,12 x 16 cm.
Stamp 3 lower left
Provenance: Munich, Atelier – Kunsthandel Sabine Helms
Literature: Antoine Salomon & Guy Cogeval, with Mathias Chivot, *Vuillard: The Inexhaustible Glance, Critical Catalogue of Paintings and Pastels*, vol. I, Paris, Skira/Seuil & Wildenstein Institute, 2003, cat. II-50, p. 104, repr.

It was in the corridors and classrooms of the Lycée Condorcet that Edouard Vuillard became friends with Ker-Xavier Roussel, Maurice Denis and Aurélien Lugné-Poe. These lasting friendships shaped Vuillard’s personal life as well as his career as a painter, which began at the École des Gobelins under the tutelage of Diogène Maillart in 1885. In 1887, he entered the Académie Julian and, the following year, the atelier of Gérôme at the École des Beaux-Arts. Vuillard supplemented this academic training with regular visits to the Louvre to make copies of Old Masters. In 1889, Vuillard and his friend Roussel joined the Nabis, the movement formed the previous year by Denis, Bonnard, Ranson and Ibels, who had been brought together by Sérusier’s account of his exchanges with Gauguin in Pont–Aven. Vuillard, who was nicknamed the “Nabi Zouave”, engaged in a host of experiments based on the precepts of the group, in which synthesism and the use of pure colour were predominant. He steered clear, however, of exaggerated symbolism and excessive theorising, mainly taking inspiration from the everyday domestic life and familiar intimacies of the family flat and his mother’s sewing room. But Vuillard did not only paint easel paintings, he also branched out into decorative and scenic art. Although Vuillard was not averse to painting landscapes, his work was more often urban, depicting genre scenes or portraits.

Our pastel is a very fine example of a free-standing landscape, no doubt drawn on the spot, as pastel has the advantage of being easy to transport and requires no drying time. Despite the flat areas of colour, pastel also provides a softness and vibrancy that is ideal for suggesting outdoor light.¹ Our pastel, which has lost none of its freshness, shows a cloud standing out against a twilight sky with, in the foreground, a pathway and a patch of grass. This synthesising, taken to the extreme, the use of a golden yellow and the heavy pencilling all point to a date for



the work some time in the 1890s, i.e., at the height of the Nabi experiments. It is difficult, however, to determine the location of our work, and three hypotheses have been put forward: the area around Créteil (when Vuillard was on a visit to his Aunt Saurel), the area around Lisieux (during his compulsory military service in 1889), or the Bois de Boulogne, where the artist used to go for walks with Bonnard. The juxtaposition of green and blue touches in the middle left section might be a suggestion of the sea, and possibly therefore the area around Lisieux.² In suggesting rather than transcribing the landscape before his eyes, Vuillard comes closer to something Gauguin once said: “Some advice: do not paint too much after nature. Art is an abstraction; derive this abstraction from nature while dreaming before it.”³

The fashion for going on holiday, which Vuillard began to embrace in 1896 thanks to his family and friends, and his friendship with the Natansons and the Hessels in particular, gave him the opportunity to experiment further with this technique. The areas around Paris, Normandy and Brittany, as well as Vaucresson and the Château des Clayes in the Yvelines, were the favourite haunts of this *peintre-villégiateur* (‘holidaymaking painter’).⁴ (S. A.-T. – tr. JH)

- Leïla Jarbouai, “‘Le pollen des couleurs’, l’usage du pastel dans les paysages de Vuillard et Roussel”, in *Intimités en plein air. Édouard Vuillard & Ker-Xavier Roussel. Paysages (1890-1944)*, exhib. cat., Saint-Claude, Musée de l’Abbaye / donations Guy Bardone – René Genis, 30 June to 31 December 2017, Clermond-Ferrand, Musée d’Art Roger-Quilliot, 2 March to 24 June 2018, Milan, Silvana Editoriale S.p.A., 2017, p. 58-73.
- Mathias Chivot (written communication, September 2023). On the dating of the drawing and the location of the subject, I am grateful to M. Chivot for passing on these suggestions.
- Letter from Gauguin to Emile Schuffenecker from Pont Aven, 14 August 1888, quoted in “Post-Impressionism: How a Group of Misfits Changed the Rules of Engagement for Painting in the Modern Era”, lecture by Dr Susan Frank, Associate Curator for Research, The Phillips Collection. Source: *Gauguin by Himself*, edited by Belinda Thomson. (Edison, New Jersey: Chartwell Books, Inc., 1998).
- Kimberly Jones, “Vuillard and the ‘villégiateure’”, in Édouard Vuillard, Laurence des Cars, Mathias Chivot, Elizabeth Easton, Dario Gamboni, Kimberly Jones, Mary Anne Stevens, Guy Cogeval (eds.), exhib. cat., Washington, National Gallery of Art, 19 January–20 April 2003, Montréal, Musée des Beaux-arts; Paris, 15 May–24 August 2003, Galeries Nationales du Grand Palais, 23 September 2003–04 January 2004; London, Royal Academy of Arts, 31 January–18 April 2004, Réunion des Musées Nationaux – RMN, 2023, p. 441.



Gusztáv BARANYAI Lőrinc Pécs,

(Pécs, 1896 – Munich, 1977)

45. *Salome with the Head of John the Baptist*, 1922

Pen and black ink, watercolour, gold highlights, 25.2 x 34.6 cm (the sheet)
13.5 x 16.4 cm (the composition)

Signed and dated lower right: "1922 .BARANYAI-LÖRINCZ-GUSZTAV."

Literature : Unpublished.

A tale told by the light of a sickle moon and an oil lamp, a finely decorated oriental scene in watercolour with gold highlights, enclosed in a frame whose fringes are reminiscent of an oriental carpet. Our drawing makes us feel as if we were listening to a tale from the Thousand and One Nights, with the princess portrayed in all her sensuality, and the sheet looking as if it might fly off like a magic carpet and carry us away on some mysterious adventure.

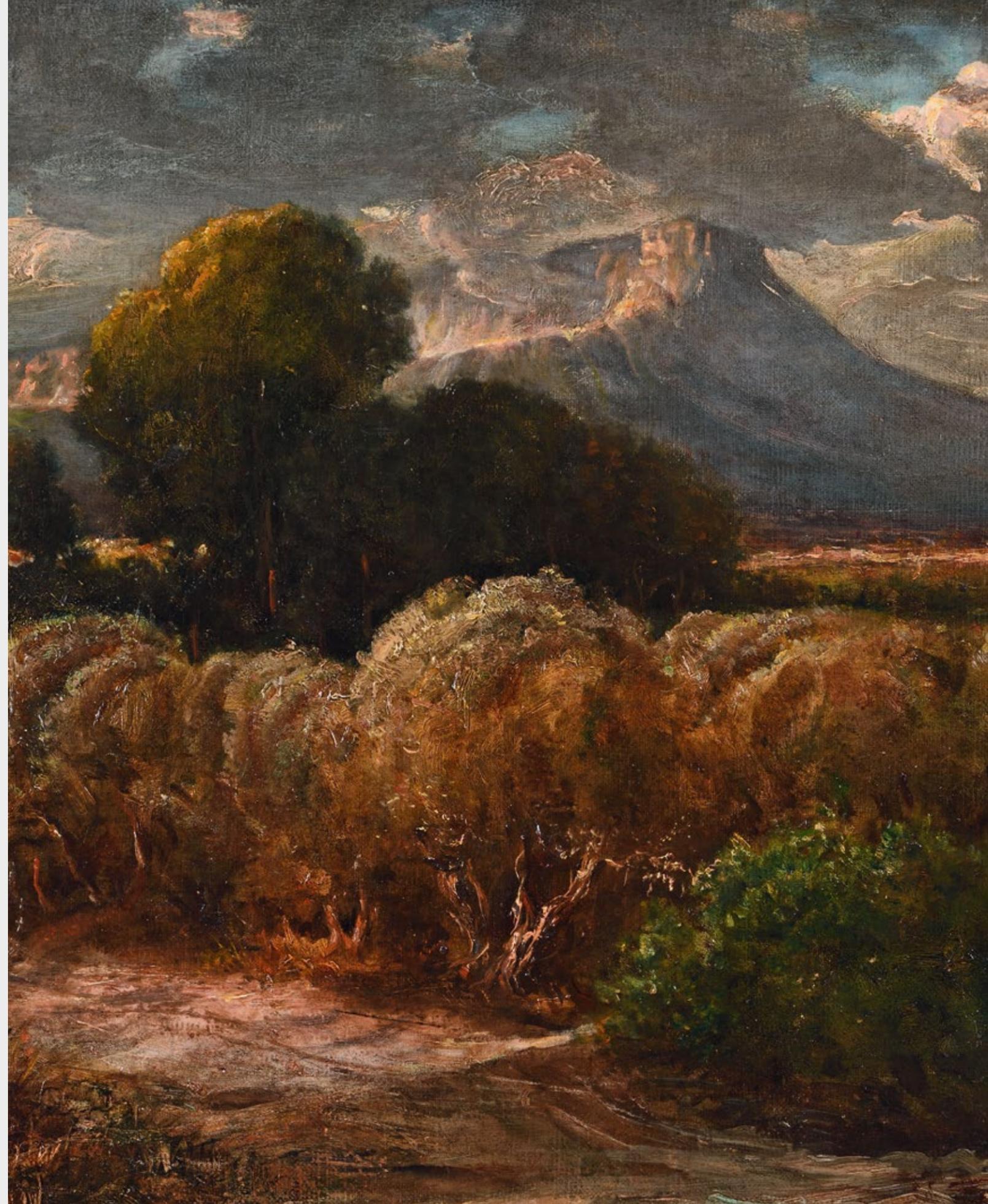
This is the imagination and tremendous communicative skill that Hungarian artist Gusztáv Baranyai Lőrinc brought to his depiction of Salome. Only later do we realise that, on the left, the head of John the Baptist lies on a golden platter. The curly beard, delicately worked in black ink, and the woman's jewellery give a clear indication of the period when this work was executed; both reflect the world of Art Deco, and many of the details in this drawing are clearly influenced by the style.

In the composition as a whole, there is a reasoned synthesis of forms in which the outline acts as a guide for the viewer's eye. In fact, we are guided by the artist's skilful emphasis of the solids and the voids, the contrasts of the blacks against the white of the immaculate paper, and also the colour contrasts (for example, the head of the Baptist shining in a halo like a sacred flame).

Baranyai studied at the Academy of Fine Arts in Budapest between 1903 and 1907, then moved to Munich to continue his studies at the Academy, where he enrolled in 1914, studies interrupted by the war in which he was called up to fight. The date of this drawing is significant in that it coincides with his permanent move to Munich, where he exhibited several times at the Great Exhibitions held in the Glaspalast (Glass Palace). Works by Baranyai featured in the 1923, 1925 and 1930 exhibitions; in 1931, the Palace was destroyed by fire.¹

Gusztáv was also one of the leading figures of Hungarian cultural life in Munich: a member of the Artists' Association, he founded the Hungarian Cultural Association, the German-Hungarian Society and the Beethoven Society. He owned a large collection of Beethoven iconography (housed since 1974, in the Bavarian State Library) and organised a number of exhibitions devoted to the composer and his cultural environment. As an acclaimed, important artist and a dedicated promoter of culture, he was awarded the Cross of Merit of the Federal Republic of Germany in 1973; recognition indeed of the importance of his work. Today, this rare Orientalist drawing by Baranyai gives us an insight into the creative flair and graphic virtuosity that characterised his work in his best years at the German Great Exhibitions. (Luca Fiorentino – tr. Ital-Fr: S. A.-T. / Fr-Eng: JH)

¹ At the time of writing, critics have not produced any significant studies of this artist, who is yet to be truly rediscovered both artistically and culturally. See : Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, VI, München/Leipzig, 1992, p. 625; and literature published by the Hungarian Institute in Munich on its website (<https://www.ungarisches-institut.de/sammlungen/nachlässe/gusztáv-baranyai-lőrincz-1886-1977.html>). This includes a few details about his work and an index of the documents relating to Baranyai in their possession.



index des artistes

	FR	EN
BARANYAI, Lorencz Gusztav	96	138
BLANCHET, Thomas	10	100
BOISSON, André	26	106
BONNEFOND, Jean-Claude	68	125
BRUNIER, Joseph-Auguste	90	135
BURRINI, Giovanni Antonio	32	109
CHINARD, Joseph	50	117
CRETEY, Louis	12, 14, 16	101,102,103
DURAND, Daniel	30	108
FAUCHIER, Laurent	24	106
FORTY, Jean-François	44	114
FRONTIER, Jean Charles	36	111
ISABEY, Jean-Baptiste	58	121
JANMOT, Louis	80	131
JAYET, Clément	42	113
JERICHAU, Holger Hvitfeldt	92	136
LEGRAND DE SÉRANT, Pierre Nicolas	56	120
MAGATTI, Pietro Antonio	34	110
MARSTRAND, Wilhelm	76	129
MERSON, Luc-Olivier	84	132
MEYNIER, Charles	60	122
NATTIEZ, Claude	18	104
NEUMANN, Johan Carl	82	132
PICHON, Pierre-Auguste	74	128
PILLEMENT, Jean	40	112
ROUSSEAU, Théodore	78	130
VAN RISAMBOURG, Nicolas Fabien	70	126
SEVIN, Pierre Paul	28	107
VEIT, Philipp	64	124
VILLAAMIL, Eugenio Lucas	86	133
VUILLARD, Édouard	94	137

Crédits photographiques

œuvres exposées :

© Galerie Michel Descours /
Thierry Jacob pour les cat. 1 à 11, 13 à 45
© Galerie Michel Descours /
Didier Michalet pour le cat. 12

Illustrations :

Nattiez, ill. 1 : © The Trustees Of The
British Museum
Nattiez ill. 2 : © Sotheby's
Nattiez ill. 3 : © 2023 Bridgeman Images
Nattiez ill. 4 : © 2023 Bridgeman Images
Nattiez ill. 5 : © Bibliothèque Nationale
de France
Nattiez ill. 6 : © Archives de l'auteur,
Jean Claude Boyer
Nattiez ill. 7 : © Collezione D'arte Della
Fondazione Cassa Di Risparmio Di Rimini
Boisson ill. 1 : © CICRP, Caroline Martens
Durand ill. 1 : © Arader Galleries
Philadelphia, Pa
Meynier ill. 2 : © Musée Fabre
de Montpellier Méditerranée Métropole /
photographie Frédéric Jaulmes,
reproduction interdite sans autorisation
Veit ill. 1 : © 2023 Bridgeman Images
Forty ill. 1 et ill. 2 : © 2023
Bridgeman Images
Remond Cascade : © Musée Fabre
de Montpellier Méditerranée Métropole /
photographie Frédéric Jaulmes,
reproduction interdite sans autorisation
Marstrand ill. 1 : © Statens Museum
for Kunst, Open.Smk.Dk, Public Domain
Villaamil ill. 1 et ill. 2 : © Abalarte
International Auctions
Villamil ill. 3 : © Photographic Archive
Museo Nacional del Prado
Chinard ill. 1 : © Château De Versailles
Dist. Rmn – Grand Palais / images Château
de Versailles
Merson ill. 1 : © Jean-Francois Luneau
Pichon ill. 1 : © Région Centre-Val de Loire,
Inventaire général, Auguste Pichon

En couverture : Pierre Nicolas Legrand
de Sérant, *La Chute de Phaéton*,
vers 1799. Huile sur toile, 111 x 126 cm
(cat. 24, p. 56)

Conception graphique :

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

ISBN : 978-2-9580128-3-0

varia 2023

BARANYAI, Lorencz Gusztav
BLANCHET, Thomas
BOISSON, André
BONNEFOND, Jean-Claude
BRUNIER, Joseph-Auguste
BURRINI, Giovanni Antonio
CHINARD, Joseph
CRETEY, Louis
DURAND, Daniel
FAUCHIER, Laurent
FORTY, Jean-François
FRONTIER, Jean Charles
ISABEY, Jean-Baptiste
JANMOT, Louis
JAYET, Clément
JERICHAU, Holger Hvitfeldt
LEGRAND DE SÉRANT, Pierre Nicolas
MAGATTI, Pietro Antonio
MARSTRAND, Wilhelm
MERSON, Luc-Olivier
MEYNIER, Charles
NATTIEZ, Claude
NEUMANN, Johan Carl
PICHON, Pierre-Auguste
PILLEMENT, Jean
ROUSSEAU, Théodore
VAN RISAMBOURG, Nicolas Fabien
SEVIN, Pierre Paul
VEIT, Philipp
VILLAAMIL, Eugenio Lucas
VUILLARD, Édouard